فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2645-6478

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۱۰ ، بهار ۱۴۰۰

مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سردبیر : دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

مدیر داخلی : عبدالحسین حسنپور

اعضای هیات تحریریه

دکتر سیداحمد حسینی کازرونی	استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر
دکتر میرجلال الدین کزازی	استاد دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر سیف الدین میرزا زاده	استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان
دکتر محمود رضایی دشت ارژنه	دانشیار دانشگاه شیراز
دکتر قاسم صحرایی	دانشیار دانشگاه لرستان
دکتر علی نوری خاتونبانی	دانشیار دانشگاه لرستان
دکتر ابراهیم محمدی	دانشیار دانشگاه بیرجند
دکتر آسیه ذبیح نیا	دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر منوچهر جوکار	دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر ابوالفضل غنی زاده	دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر محمد نور عالم	دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش
دکتر مریم محمد زاده	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر علی بازوند	استادیار دانشگاه فرهنگیان
دکتر سید احمدرضا مجرد	استادیار دانشگاه نبی اکرم (ص)

سایت فصلنامه:www.qpjournal.ir

رایانامه : parsijournal@gmail.com

مسئولیت محتوا و صحت مطالب برعهده نویسنده/ نویسندگان آن است

فصلنامه قند پارسی دارای پروانه انتشار شماره ۸۳۱۵۲ مورخ ۱۳۹۷/۰۷/۱۶ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است

فهرست (سال چهارم ، شماره ۱ ، پیاپی ۱۰ ، بهار ۱۴۰۰)

بررسی درون‌مایه‌های آموزشی مهارتی ، تربیتی و اخلاقی در داستان‌های منتخب کودک ایران و جهان // دکتر سجاد نجفی بهزادی، فاطمه صالحی بروجنی ٤

اسرار عرفانی و رموز بیانی در مطلعیه مثنوی مولوی // دکتر فاضل عباس زاده ، دکتر مهرداد آقایی ١٦

کتابشناسی آثار هوشنگ مرادی کرمانی // فرشاد اسکندری شرفی ، دکتر علی بازوند ٣٧

بازخوانی گزارش رویدادهای پایان کار شاه شیخ ابواسحاق اینجو در سروده‌های حافظ // دکتر علی محمدی ، امیر افشین فرهادیان ٥٨

بررسی و تحلیل قابلیّت‌های نمایشی در ادبیات کهن منظوم و منثور فارسی // حمزه محمدی ده‌چشمه ، دکتر شیما کرباسیان ٨٥

رسالت شاعر در نظریه ادبی حکیم نظامی گنجوی // دکتر مهدی اخروی ١٠٦

جایگاه ادبی هاتفی در پژوهشهای معاصر // دکتر سید علی کرامتی مقدم ، سیده آمنه حسینی جهانگیر ١٢٥

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۱۰، بهار ۱۴۰۰

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی درون‌مایه‌های آموزشی- مهارتی و تربیتی- اخلاقی داستان‌های منتخب کودک ایران و جهان

دکتر سجاد نجفی بهزادی[۱]
فاطمه صالحی بروجنی[۲]

تاریخ دریافت :۱۳۹۹/۰۸/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۹/۱۱/۲۵
(از ص ۴ تا ص ۱۶)
20.1001.1.26456478.1400.4.1.1.8

چکیده

انتخاب نوع درون‌مایه داستان‌های کودک و نوجوان از اهمیت زیادی برخوردار است. آنچه از روزگار گذشته تا اکنون در داستان‌های کودکان دیده می‌شود، درون‌مایه‌های اخلاقی و تربیتی است. این نوع درون‌مایه‌ها دارای پیام‌های ارزشمندی هستند که کودک را در رشد و تعالی اخلاقی یاری می‌دهد. کودک امروز علاوه بر مسایل اخلاقی و تربیتی، به آموزش مهارت‌های زندگی نیز نیاز دارد. هدف این جستار بررسی و تحلیل درون‌مایه‌های تربیتی، اخلاقی و مهارتی داستان‌های منتخب کودک ایران و جهان است. روش تحقیق به صورت تحلیل محتوا و شیوه گردآوری اطلاعات نیز اسنادی و کتابخانه‌ای است. آثار بررسی شده از داستان‌های منتخب کودکان و از انتشارات کانون پرورش فکری کودک و نوجوان هستند. نتایج پژوهش نشان داد که با بررسی درون‌مایه ۴۵ داستان منتخب از ۳۰ نویسنده کودک ایران و جهان، درون‌مایه‌های تربیتی و اخلاقی بیشترین کاربرد را داشته‌اند. درون‌مایه‌های آموزشی- مهارتی کاربرد کمتری داشته‌اند. استفاده از درون‌مایه‌های مهارتی نظیر خود باوری، غلبه بر ترس و تنهایی، خودشناسی و خوداگاهی در داستان‌های کودک نیز ضروری به نظر می‌رسد.

واژگان کلیدی: درون مایه، اموزشی، مهارتی، اخلاقی، تربیتی و مذهبی.

مقدمه

[۱] . استادیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد.شهرکرد، ایران. najafi@sku.ac.ir
[۲] . دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی و مربی کانون پرورش فکری کودک و نوجوان شهرکرد. شهرکرد، ایران .

یکی از مولفه‌های مهم داستان‌های کودک و نوجوان، مساله درون‌مایه است. درون‌مایه حاوی اندیشه و تفکر نویسنده در داستان است. «درون‌مایه، اندیشه مرکزی و حرف اصلی هنرمند یا نویسنده است که در محتوا و قالب خاصی(موضوع) به تعبیر کشیده می‌شود. درون‌مایه در حقیقت جوهر اصلی یک کار ادبی است و از طریق همان عناصر است که مسیر اندیشه و تفکر صاحب اثر روشن می‌شود» (فرزاد ،۱۳۸۷ :۲۶-۲۵). رونالد توبیاس در کتاب درون‌مایه در داستان می‌نویسد: «درونمایه تصمیمات شما را درباره‌ی انتخاب راه و این‌که کدام انتخاب برای داستان شما درست و کدام‌یک نادرست است، جهت می‌دهد. همان‌طور که می‌نویسیم تازه شروع به درک واقعی معنای اثر می‌کنیم؛ اما با داشتن درونمایه در واقع کار را بر اساس مفهومی می‌سازیم که ما را از ابتدا هدایت می‌کند. درونمایه نباید همانند چیز مبهمی در ذهن شما باشد؛ بلکه باید مانند سایر الگوها، الگویی قابل اجرا و عملی باشد. انتخاب درونمایه‌ای که با داستان شما سازگار باشد کمک خواهدکرد تا بتوانید ایده‌ی خود را به وضوح بیان کنید».(توبیاس،۱۳۸۹ :۱۱۸) انتخاب نوع درون‌مایه داستان‌های کودک و نوجوان از اهمیت زیادی برخوردار است. آنچه از روزگار گذشته تا اکنون در داستان‌های کودکان دیده می‌شود، درون‌مایه‌های اخلاقی و تربیتی است. این نوع درون‌مایه‌ها دارای پیام‌های ارزشمندی هستند که کودک را در رشد و تعالی اخلاقی یاری می‌دهد. کودک امروز علاوه بر مسایل اخلاقی و تربیتی، به آموزش مهارت‌های زندگی نیز نیاز دارد. مهارت‌هایی که کودک را در انتقال به دوره نوجوانی و بزرگسالی توانا می‌سازد. «پیت من (pittman) مهارت‌های زندگی را به عنوان توانایی‌ها، دانش‌ها، نگرش‌ها و رفتارهایی تعریف کرده که برای شادمانی و موفقیت در زندگی آموخته می‌شود. این مهارت‌ها انسان را قادر می‌سازد تا با موقعیت‌های زندگی سازگاری یابد و به آن‌ها تسلط داشته باشد و از طریق رشد این مهارت‌ها، افراد یاد می‌گیرند که به راحتی با دیگران زندگی کنند، احساس خود را با امنیت خاطر بیان کنند»(کاوه، ۱۳۹۱ :۳۲ به نقل از پیت من،۱۹۹۷).

داستان یکی از ژانرهای ادبی است که می‌توان درون‌مایه‌های تربیتی و مهارتی را به شکل غیر مستقیم به خواننده منتقل کرد. «خواندن داستان فعالیتی ذهنی است که به تجربه آدمی معنا می‌بخشد. بی‌تردید خواننده با خواندن داستان و نقد آنها در عین اینکه از ابتذال زندگی روزانه فراغت می‌یابد، معیارهایی بدست می‌آورد که می‌تواند تجربه های زندگی را با آنها محک بزند. جهان‌هایی تازه کشف می‌کند و به آگاهی می‌رسد. هنگامی که زندگی جالب و جذاب است، داستان‌ها می‌توانند احساس ما را نسبت به آن زیادتر کند»(گلشیری،۱۳۸۰ :۴۵).

بیان مساله

انتخاب درون‌مایه مناسب و سازگار با علاقه مخاطب کودک، کار دشواری است. نویسندگان کودک و نوجوان بیشتر به دنبال موضوعات و درون‌مایه‌هایی هستند که کودک را در شناخت خویشتن و زندگی و محیط پیرامون آگاه سازد. علاوه انتخاب درون‌مایه، مساله لذت خوانش داستان نیز نباید فراموش شود. کودک و نوجوان امروز در عصری زندگی می‌کنند که با موضوعات متنوعی در فضاهای مجازی و رسانه‌های دیگر روبرو می‌شوند. رسانه‌هایی که علاوه بر متن، از عنصرهای حرکتی و انیمیشن‌های زیبا برخوردار است. حال نویسنده کودک باید داستانش را به گونه‌ای شکل دهد که بتواند کودک را به خوانش داستان ترغیب کند. یکی از عوامل مهم در داستان کودکان، انتخاب درون‌مایه و شیوه ارائه مناسب و جذاب است. هدف این پژوهش بررسی و تحلیل داستان‌های منتخب کودک ایران و جهان از نظر درون‌مایه‌های آموزشی، تربیتی، اخلاقی و مهارتی است. مشخص نمودن کاربرد هر کدام از درون‌مایه‌ها به صورت جدول در آثار نویسندگان و اهمیت آن‌ها در زندگی کودک از مهم ترین عوامل مورد بررسی در این پژوهش است.

پیشینه پژوهش

درباره بررسی درون‌مایه آموزشی، اخلاقی، تربیتی و مهارتی داستان‌های منتخب کودک ایران و جهان پژوهش مستقلی صورت نگرفته است. پژوهش‌هایی در زمینه درون‌مایه داستان‌های کودک و نوجوان انجام شده که به برخی از آنها اشاره می شود.

نجفی بهزادی، سجاد و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله «بررسی تطبیقی درون مایه داستان‌های احمدرضا احمدی و مگان مک دونالد» به بررسی درون‌مایه و انواع آن پرداخته‌اند. در این مقاله درون‌مایه دو نویسنده برجسته کودک ایران و جهان تحلیل و بررسی شده که نوع مقایسه و نویسندگان بررسی شده با مقاله حاضر متفاوت است.

صفری، جهانگیر و همکاران (۱۳۹۶) به بررسی درون‌مایه نویسندگان برجسته کودک ایران و جهان پرداخته‌اند. نتایج پژوهش نشان داد که نویسندگان جهان، کودک را بدون در نظر گرفتن مسایل اخلاقی، دینی و سیاسی و آن‌گونه که هست، نشان می‌دهند. آن‌ها کودک را فرا منطقه‌ای می‌بینند. درحالی که نویسندگان ایران کودک را به گونه‌ای نشان می‌دهند که بیشتر مطلوب فرهنگ و اخلاق جامعه ایرانی است و کمتر به ویژگی‌های کودک توجه می‌کنند. نویسندگان و آثار بررسی شده و نوع مقایسه با مقاله حاضر متفاوت است.

اسپرهم، داود و مینو پیله ور (۱۳۹۵) در مقاله «نگاهی تطبیقی به داستان کودک در ایران و غرب با تاکید بر مولفه‌های تعلیم وتربیت» به بررسی این آثار پرداختند. نتایج به دست آمده در این پژوهش حاکی از قوت آثار داخلی در کاربرد مضامین تربیتی ارزشمند و ضعف در حوزهٔ پرداخت این مضامین در داستان است.

روش تحقیق

روش تحقیق به صورت تحلیل کیفی محتواست. آثار داستانی منتخب براساس نوع درون‌مایه تحلیل و بررسی شده‌اند. شیوه گردآوری اطلاعات نیز به صورت اسناد کتابخانه‌ای است. آثار بررسی شده منتخبی از آثار تقریبا ۳۰ نویسنده ادبیات کودک و نوجوان ایران و جهان است. آثار از انتشارات کانون پرورش فکری کودک و نوجوان هستند که اغلب در دسترس کودکان قرار دارند.

طبقه بندی درون‌مایه‌ها

تحلیل و طبقه بندی نوع درون‌مایه داستان‌های کودکان به آسانی امکان پذیر نیست. سه نوع طبقه بندی برای درون‌مایه‌ها در این پژوهش در نظر گرفته شده است.

درون‌مایه‌های اخلاقی- تربیتی

این درون‌مایه‌ها حجم بسیاری از درون‌مایه‌های‌داستان‌های کودکان را تشکیل می‌دهند. نویسندگان برای اگاهی مخاطبان خود از مسایل اخلاقی و تربیتی از این نوع درون‌مایه استفاده می‌کنند. کودک با نهادینه کردن مفاهیم تربتی و اخلاقی در وجود خود، اماده ورود به دوره نوجوانی می‌شود. تاثیر پذیری کودکان از مفاهیم تربیتی جامعه خویش به گونه‌ای است که می‌تواند جهان بینی و نگرش آن‌ها را نسبت به زندگی و آینده دگرگون کند. از میان ۴۵ داستان بررسی شده ۲۱ مورد درون‌مایه اخلاقی به کار رفته است که سهم نویسندگان ایران ۱۲ و سهم نویسندگان غیر ایرانی ۹ مورد بوده است. این امار نشان می‌دهد که درون‌مایه اخلاقی و تربیتی در بین همه نویسندگان کودک دارای اهمیت است و همچنان بیشترین کاربرد را دارد. مهم‌ترین عاملی که کودکان را در مسیر رشد قرار می‌دهد، گنجاندن مفاهیم و فعالیت‌های اخلاقی به صورت خلاق و نشاط آور در آثار آن‌هاست. کودک هنگام لذت بردن از فعالیت، با معانی اخلاقی آشنا می‌شود. این ارتباط و آشنایی پلی است تا کودک را فردی معتقد و مقید به اصول اخلاقی تربیت کند. (بهشتی و منطقی، ۱۳۹۰ :۱۰۶)

درون‌مایه‌های آموزشی- مذهبی

یکی از درون‌مایه‌های مهم و ضروری در داستان‌های کودکان، مسایل مذهبی و دینی است. انتقال درست این مبانی به کودکان از اهمیت زیادی برخوردار است. داستان می‌تواند این مبانی را در درون کودکان نهادینه کند. استفاده اشعار دینی و مذهبی در اثار کودکان بستر مناسبی برای پرورش سرشت دینی آن‌هاست. ادبیات دینی عرصه گسترده بازتاب تجربه‌های ناب از عظمت روح انسان متعالی است و در واقع بستر انسان پروری را برای چگونه زیستن، درست اندیشیدن و به طور کلی اعتلاء مخاطب مهیا و ممکن می‌سازد. (محمدی و مطهری نیا، ۱۳۹۸ :۲۳۳) از میان ۴۵

داستان بررسی شده ۶ مورد به موارد مذهبی پرداخته شده که سهم نویسندگان ایرانی و غیرایرانی هرکدام ۳ مورد است. این درون‌مایه‌ها نقش مهمی در آماده سازی کودک برای آینده و ورود به دوره نوجوانی و بزرگسالی دارد که در داستان‌های بررسی شده بسامد بسیار کمی داشته‌اند.

درون‌مایه‌های آموزشی- مهارتی

از میان داستان‌های بررسی شده، ۱۹ مورد به مسایل مهارتی پرداخته شده که سهم نویسندگان ایران ۷ و نویسندگان غیر ایرانی ۱۲ مورد بوده است. استفاده از انواع مهارت‌های زندگی در داستان‌ها به مخاطب کمک می‌کند بسیاری از مشکلات و مسایل خود را بدون کمک دیگران برطرف نماید. مهارت‌های زندگی مهارت‌هایی هستند که کودکان و نوجوانان را برای رویارویی با چالش‌ها و مشکلات زندگی آماده می‌کند. سازمان بهداشت جهانی، مهارت‌های زندگی را «توانایی انجام رفتار سازگارانه و مثبت می‌داند، به گونه‌ای که فرد بتواند با چالش‌ها و ضرورت‌های زندگی روزمره کنار آید» (طارمیان،: 1383 16). اگر نویسندگان بتوانند در داستان‌ها و آثار خود توجه بیشتری به انعکاس مهارت‌های زندگی و فردی کودک نداشته باشند، تاثیرگذاری بهتر و مناسب تری خواهد داشت.

تحلیل و بررسی نتایج پژوهش

در جدول شماره ۱ درون‌مایه و انواع، شیوه ارائه درون‌مایه‌ها و گروه‌های سنی آن در داستان‌های منتخب کودک ایرانی و جهان مشخص شده است.

جدول ۱ بررسی انواع درون‌مایه داستان‌های منتخب کودک ایران و جهان

نا م داستان	نویسنده	درون‌مایه داستان	نوع درون‌مایه داستان	شیوه ارائه درون‌مایه	گروه سنی
بازی با انگشتان	مصطفی رحماندوست	کاهش فاصله عاطفی بزرگترها با- کودک	آموزشی- مهارتی	مستقیم	الف
اردک کشاورز	مارتین وادل	دوری از تنبلی و ارزش کار و تلاش	اخلاقی	غیر مستقیم	الف
سگی که قارقار می کرد.	فریبا کلهر	آموزش رفتارهای صحیح اجتماعی	اموزشی مهارتی	غیر مستقیم	الف
گوسفندی که می خواست بزرگ	ژوزف تئوبالد	خودخواهی باعث تنهایی می‌شود.	اخلاقی-	مستقیم	ب

قرمزی	لاله جعفری	پرورش تخیلات کودکان،	اموزشی- مهارتی	غیر مستقیم	**الف**
من همانم، من همانم	فریبا کلهر	پرکردن‌تنهایی‌ها	اخلاقی	مستقیم	**الف**
به کبوتر اجازه نده اتوبوس براند	مووِیلز	پرورش قاطعیت و قدرت نه گفتن	آموزشی ، مهارتی	غیر مستقیم	**الف**
قصه ی یک گربه و پنج تا موش	مصطفی رحماندوست	عاقبت ترسو بودن	آموزشی مهارتی	غیرمستقیم	**الف**
قصه دو تا لاک پشت تنها	مصطفی رحماندوست	انسان نمی‌تواند تنها زندگی کند.	اخلاقی	مستقیم	**الف**
چرا دعوا می کنی؟	بریجیت ونینگر	تشویق به دوستی ودوری از خشونت	آموزشی-مهارتی	غیر مستقیم	**الف**
قندیل کوچک	غسّان کتفانی	دوست داشتن دیگران	تربیتی- اموزشی	غیر مستقیم	**ج**
مثل همه اما مثل هیچ کس	آتوسا صالحی	مهربانی کردن با دیگران	اخلاقی	غیر مستقیم	**ج**
گمشده	سپیده خلیلی	رعایت حقوق دیگران	اخلاقی	مستقیم	**ج**
زرد و صورتی	ویلیام استیک	پرورش حس کنجکاوی کودکان	آموزشی - مهارتی	غیر مستقیم	**ج**
شاه میداس و انگشتان جادویی	شارلوت کرافت	توجه به ارزش‌های معنوی	اخلاقی	غیر مستقیم	**ج**
همان لنگه کفش بنفش	فرهادحسن‌زاده	نیاز آدمی به دوست و اعتماد به نفس	آموزشی-مهارتی	غیر مستقیم	**ج**
موشی و جزیرهٔ اسرار آمیز	مارکوس فیستر	پرورش حس کنجکاوی در کودکان	آموزشی - مهارتی	غیر مستقیم	**ج**
ماجراهای شگفت انگیز هلاپیچ،	ایوتابرلیک	شجاعت و نترس بودن	اخلاقی	غیر مستقیم	**ج**
قصه دیگچه و ملاقه	میشائیل انده	پرورش تخیلات کودکان	آموزشی- مهارتی	غیر مستقیم	**ج**
دعاهای زمینی پدربزرگ	داگلاس وود	آشنایی با خلقت شگفت‌انگیز انسان‌ها	آموزشی- مذهبی	غیر مستقیم	**ج**
قلب مترسک	یالواچ اوران	ملموس کردن مهربانی و خوب بودن	اخلاقی	غیر مستقیم	**ج**
آتش و دریا	لیندا سویارک	دوست داشتن هم نوعان و هموطنان	اخلاقی	غیر مستقیم	**ج**
قور قورک	علی خانجانی	عجولانه قضاوت نکردن	اخلاقی	مستقیم	**ج**
آخرین سفر خرس	ادوویجلت	باورپذیری زندگی بعد از مرگ	آموزشی مذهبی	غیر مستقیم	**ج**
خداحافظ راکون پیر	کلرژوبرت	پذیرش منطقی تولد و مرگ	آموزشی- مذهبی	مستقیم	**ب**
مترسک و خانم بهار	فریده خرمی	حسادت و غبطه خوردن به دیگران	اخلاقی	غیر مستقیم	**ب**

یک تپه یک گودال	مارکوس فیستر	اختلافات گاهی سازنده اند.	آموزشی - مهارتی	غیر مستقیم	ب
مرد جوان و خیاط حیله گر	شراره وظیفه شناس	عاقبت نادانی	اخلاقی	غیر مستقیم	ب
قصه ی بره سرخ و شاهزاده	هاینتس یانیش	پذیرش منطقی مرگ	آموزشی – مذهبی	غیر مستقیم	ب
خفاش دیوانه	حین ویلیس	زود قضاوت نکردن در مورد دیگر	اخلاقی	غیر مستقیم	ب
یکی کم است!	عبدالله علیمراد	طمع‌کاری عاقبت خوبی به همراه ندارد	اخلاقی	مستقیم	ب
هدیه ی خوبان	جف برامبو	شاد کردن دیگران بهترین ثروت است	اخلاقی	غیر مستقیم	ب-
دخترک و باران	نورا حق‌پرست	باید به بزرگترها احترام گذاشت	اخلاقی	غیر مستقیم	ب-
دختر آفتاب و دیو سیاه	محمد حسین محمدی	خواستن، توانستن است،	آموزشی مهارتی	مستقیم	ب-
خوشمزه ترین کلوچه	اریک کارل	ارزش کار و تلاش	اخلاقی	غیر مستقیم	ب-
امین ترین دوست	کلرژو برت	ایمان به وجود خدا	آموزشی مذهبی	مستقیم	ب-
خوشحال باش مرغک من	باب هارتمن	نتیجه ی مهربان بودن در حق دیگران	اخلاقی	غیر مستقیم	ب-
کلوچه های خدا	کلرژو برت	مهربانی در حق دیگران	اخلاقی	مستقیم	ب-
قصهٔ الاغ و سنگ	دمی	اهمیت قدرت تفکر در حل مشکلات	آموزشی – مهارتی	غیر مستقیم	ب
ماهی رنگین کمان و غار هیولاهای دریا	مارکوس فیستر	دوری از بدبینی و ظن و گمان بد.	اخلاقی	غیر مستقیم	ب
این هم پول ماهی	ابراهیم زاهدی مطلق	خوش قول بودن	اخلاقی	غیر مستقیم	ب
دیو دیگ به سر	فرهاد حسن زاده	مقابله باترس های دائمی کودکان	آموزشی – مهارتی	مستقیم	الف- ب
این هم تلق و ملق	سرورکتبی	دقت دوباره خلقت پدیده ها	آموزشی- مذهبی	غیر مستقیم	الف- ب
گروفالو	جولیا دونالدسون	دوری از ترس های واهی و فوبیا	آموزشی- مهارتی	غیر مستقیم	الف- ب
کلاغ خنزر پنزری	سروناز پریش	داشتن عزت نفس و پذیرفتن هویت	آموزشی- مهارتی	مستقیم	الف- ب

تحلیل جدول شماره ۱

در جدول شماره ۱ درون‌مایه و طبقه بندی انواع آن در داستان‌های منتخب کودک ایران و جهان مشخص شده است. داستان‌های بررسی شده در گروه های سنی الف، ب و ج هستند. شیوه ارائه درون مایه در اغلب داستان‌ها به شکل غیر مستقیم و در میان کنش‌ها و رفتار شخصیت‌هاست. این مساله به مخاطب کمک می‌کند که در داستان نقش داشته باشد و برای تشخیص درون‌مایه به تلاش و تامل زیاد بپردازد. از درون‌مایه‌های مهم و تاثیر گذار در این بررسی، درون‌مایه‌های مهارتی است. درون‌مایه‌هایی نظیر، شناخت هویت، مقابله با ترس و تنهایی، اهمیت قدرت تفکر در حل مشکلات، پرورش حس کنجکاوی که کودکان را افرادی توانا و خلاق می‌سازند. پرداختن به درون‌مایه-های مذهبی و دینی کودک را در پذیرش کلیت زندگی این جهان و جهان پس از مرگ یاری می‌دهد. پذیرش منطقی مرگ، شناخت خدا و زندگی پس از مرگ از مهم‌ترین درون‌مایه‌های مذهبی به شمار می‌روند. درون‌مایه‌های تربیتی و اخلاقی نیز کودک را در انتخاب شیوه درست زندگی کمک می‌کند. خوش قولی، مهربان بودن با دیگران، احترام به بزرگترها، نکوهش طمع و زیاده خواهی از مسایلی هستند که که اموزش صحیح آن‌ها به کودکان ضروریست. در کنار درون‌مایه‌های اخلاقی و تربیتی باید از درون‌مایه‌های مهارتی نیز استفاده کرد. نویسندگان کودک ایران کمتر از نویسندگان غیرایرانی از مولفه‌های مهارتی استفاده کرده‌اند. شناخت مهارت‌های زندگی کودک را فردی کارامد و مستقل تربیت می‌کند. مهارت‌های زندگی، مهارت‌های اساسی هستند که فرد را قادر می‌سازد مسئولیت امور زندگی را برعهده بگیرد و خود در پی حل مسائل و مشکلات زندگی باشد. «در واقع مهارت‌های زندگی، مهارت‌ها و توانمندی‌هایی هستند که فرد را در مقابله موثر و پرداختن به کشمکش‌ها و موقعیت‌های دشوار زندگی یاری می‌دهد و سلامت روانی او را تامین می‌کند»(طارمیان،۱۳۸۳ :۳۲). داستان مناسب‌ترین نوع ادبی برای انتقال و نهادینه کردن مهارت‌ها در درون کودکان است. مخاطب کودک از طریق داستان و همذات پنداری با شخصیت‌های داستان می‌تواند در تصمیم گیری‌ها و حل مشکلات و چالش‌ها موفق عمل کند. «خواندن داستان فعالیتی ذهنی است که به تجربه آدمی معنا می‌بخشد. بی‌تردید خواننده با خواندن داستان و نقد آن‌ها در عین اینکه از ابتذال زندگی روزانه فراغت می‌یابد، معیارهایی بدست می‌آورد که می‌تواند تجربه‌های زندگی را با آنها محک بزند. جهان‌هایی تازه کشف می‌کند و به آگاهی می‌رسد. هنگامی که زندگی جالب و جذاب است، داستان‌ها می‌توانند احساس ما را نسبت به آن زیادتر کند» (گلشیری،۱۳۸۰ :۴۵).

نتیجه

با بررسی درون‌مایه داستان‌های منتخب ۳۰ نویسنده کودک ایرانی و غیر ایرانی نتایج زیر بدست آمد:

از میان ۴۵ داستان بررسی شده ۲۱ مورد درون‌مایه اخلاقی به کار رفته است که سهم نویسندگان ایران ۱۲ و سهم نویسندگان غیر ایرانی ۹ مورد بوده است که بیشترین بسامد و کاربرد را در میان دیگر درون‌مایه‌ها داشته است. بعد از درون‌مایه‌های اخلاقی، درون‌مایه‌های آموزشی و مهارتی بیشترین بسامد را داشته‌اند. از میان داستان‌های بررسی شده، ۱۹ مورد به مسایل مهارتی پرداخته شده که سهم نویسندگان ایران ۷و نویسندگان غیر ایرانی ۱۲ مورد بوده است.

درون‌مایه‌های مذهبی و دینی کمترین بسامد را داشته‌اند. از میان ۴۵ داستان بررسی شده ۶ مورد به موارد مذهبی پرداخته شده که سهم نویسندگان ایرانی و غیر ایرانی هر کدام ۳مورد است. از نویسندگان ایرانی انتظار می‌رفت که از درون‌مایه‌های مذهبی در مقایسه با نویسندگان غیرایرانی بیشتر استفاده کنند.

شیوه ارائه درون‌مایه‌ها اغلب به صورت غیر مستقیم بوده که از نکات مثبت آثار بررسی شده است. هر چه درون‌مایه به صورت غیرمستقیم و در میان کنش‌ها و رفتار شخصیت‌ها بیان شود، تاثیرپذیری بیشتری خواهد داشت.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

منابع

ادوویجلت(۱۳۸۳) **آخرین سفر خرس**، مترجم، مهدی شجاعی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.

استیک، ویلیام (۱۳۸۷) **زرد و صورتی**، مترجم، کلر ژوبرت، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

انده، میشاییل(۱۳۸۳) **قصه دیگچه و ملاقه**، مترجم سیامک گلشیری، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان.

اوران، یالواچ (۱۳۸۶) **قلب مترسک**، مترجم، محمدرضا مهرافزا، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

برامبو، جف (۱۳۸۳) **هدیه خوبان**، مترجم، فریدون فریاد، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

بگارد، ادوارد(۱۳۸۵) **جزیره هزار داستان**، مترجم، شهین دخت بهزادی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

بهشتی، سعید، منطقی، یگانه (۱۳۹۰) **بررسی نقش بازی در تربیت کودک از منظر قرآن و سنت معصومین، اندیشه‌های نوین تربیتی**، دوره ۷، شماره ۳، صص ۹۱تا ۱۱۴.

تابریک، ایو (۱۳۸۴) **ماجراهای شگفت انگیز هلاپیچ**، مترجم، اختر اعتمادی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

توبیاس، رونالد (۱۳۸۹) **درون‌مایه داستان**، ترجمه مهرنوش طلایی، نشر رسش.

تیوبالد ژوزف (۱۳۸۴) **گوسفندی که می‌خواست بزرگ باشد خیلی بزرگ**، مترجم: نورا حق پرست، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

جانسون رادیس، دنیس(۱۳۸۸) **قصه جوهای عاقل**، مترجم، نورا حق پرست، امیر طاهری، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

روت، فیلیس (۱۳۸۷) **نی نی چه می‌خواهد؟**، مترجم: منصور کدیور، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

دلانسه، میری (۱۳۸۷) **خشم قلمبه**، مترجم: سید مهدی شجاعی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

دمی(۱۳۸۴) **قصه‌ی الاغ و سنگ**، مترجم: مجید عمیق، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ژوبرت، کلر(۱۳۸۷) **کلوچه‌های خدا**، مترجم، کلر ژوبرت، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ژوبرت، کلر(۱۳۸۵) **قصه مارمولک سبز کوچولو**، مترجم، کلر ژوبرت، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ژوبرت، کلر(۱۳۸۸) **خداحافظ راکون پیر**، مترجم، کلر ژوبرت، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

سون، دونالد (۱۳۸۷) **گروفالو**، مترجم: آتوسا صالحی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

سویارک، لیندا (۱۳۸۶) **آتش و دریا**، مترجم، محسن چینی فروشان، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شاردون، جرج (۱۳۸۷) **جوجه کوچولو تی تاپ تی تاپ**، مترجم: میناپور شعبانی،تهران: نشرکانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

طارمیان، فرهاد (۱۳۸۳) **مهارت‌های زندگی**. تهران. انتشارات تربیت.

فرزاد، عبدالحسین (۱۳۷۸) **درباره نقد ادبی**، تهران: نشر قطره.

فیستر، مارکوس (۱۳۸۲) **موشی و جزیره اسرار آمیز**، مترجم، سید مهدی شجاعی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

فیستر، مارکوس(۱۳۸۱) **ماهی رنگین کمان و غار هیولای دریاها**، مترجم:سید مهدی شجاعی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

کارل، اریک (۱۳۸۱) **خوشمزه ترین کلوچه**، مترجم، افسانه شعبان نژاد، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

کاوه، ذبیح‌اله (۱۳۹۱) **تاثیر آموزش مهارت‌های زندگی بر رضایت و سازگاری زنان متاهل**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد مشاوره و روانشناسی دانشگاه اصفهان.

کتفانی، غسان (۱۳۸۷) **قندیل کوچک**، مترجم، غلامرضا امامی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

کرافت، شارلوت (۱۳۸۵) **شاه میداس و انگشتان جادویی**، مترجم، علی خاکبازان، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

گلشیری، احمد (۱۳۸۰) **داستان و نقد داستان**، جلد اول. تهران. نشر نگاه.

لینز، برنهارد (۱۳۸۷) **کاش یک برادر داشتم**، مترجم: علی خاکبازان، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

محمدی، مهدی، مطهری نیا، ایمان (۱۳۹۸) **بررسی و تحلیل موضوعات دینی کتاب‌های شعر کودکان و نوجوانان بین سال‌های ۹۰و ۹۳**، دو فصلنامه علوم ادبی، سال ۹، شماره ۱۵،صص۲۳۱-۲۵۸.

مک برایتی، سام (۱۳۸۱) **زیر نور ماه**، مترجم: افسانه شعبان نژاد، تهران: نشرکانون پرورش فکری کودکان و نوجوان.

مونتس، ماریسا (۱۳۸۳) **ببو**، مترجم: بهمن رستم آبادی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

موویلز (۱۳۸۶) **به کبوتر اجازه نده اتوبوس براند**، مترجم: زهرا احمدی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

نومورا، تاکا اکی (۱۳۸۲) **فرش باد**، مترجم، شهره گلپریان، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

وادلف، مارتین(۱۳۸۲) **اردک کشاورز**، مترجم شیدا رنجبر، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

وایبرو، ایان (۱۳۸۲) **کتابچه بد جنسی‌های گرگ کوچولو**، مترجم، مژگان کلهر، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ونینگر، بریجیت (۱۳۸۵) **چرا دعوا می‌کنی**، مترجم: بهمن رستم آبادی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

وود، داگلاس (۱۳۸۲) **دعاهای زمینی پدربزرگ**، مترجم، حسن ابراهیمی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ویلیس، حین (۱۳۸۷) **خفاش دیوانه**، مترجم، معصومه انصاریان، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

هانیس (۱۳۸۷) **قصه بره سرخ و شاهزاده غمگین**، مترجم، سیامک گلشیری، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

هارتمن، باب (۱۳۸۲) **خوشحال باش مرغک من**، مترجم، اسماعیل حدادیان مقدم، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

یانیش،هانیس(۱۳۸۸) **خانه**، مترجم کامران جمالی، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

A study of educational-skill and educational-ethical themes of selected children's stories of Iran and the world

*Dr.Sajad Najafi behzadi[1]
**Fatemeh Salehi boroojeni[2]

Abstract

Choosing the type of theme for children's and teen stories is very important. What have been seen in children's stories from ancient times to the present are moral and educational themes. These types of themes have valuable messages that help the child in moral development and excellence. In addition to moral and educational issues, today's child also needs life skills training. The purpose of this article is to study and analyze the educational, moral and skill themes of selected children's stories in Iran and the world. The research method is content analysis and the method of data collection is documentary and library. The reviewed works are from selected children's stories and are published by the Center for the Intellectual Development of Children and Adolescents. The results showed that by examining the themes of 45 selected stories from 30 child authors in Iran and the world, educational and moral themes were the most used. Skills-training themes have been less used. The use of skill themes such as self-belief, overcoming fear and loneliness, self-knowledge and self-awareness in children's stories also seems necessary.

Key word: Theme, educational, skill, moral, educational and religious.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

[1] . Assistant Professor of Persian Literature, Shahrekord University.Shahrekord , Iran.//Email : najafi@sku.ac.ir

[2] . Graduate of Master of Persian Language and Literature and instructor of Shahrekord Children and Adolescents Intellectual Development Center.Shahrekord,Iran.//Email: f.salehiborojeni54@gmail.com

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۱۰، بهار ۱۴۰۰

www.qpjournal.ir
ISSN : 2645-6478

اسرار عرفانی و رموز بیانی در مطلعیه مثنوی مولوی

دکتر فاضل عباس زاده[۱]

دکتر مهرداد آقایی[۲]

تاریخ دریافت :۱۳۹۹/۱۰/۰۷

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۹/۱۲/۲۵

(از ص ۱۶ تا ص ۳۶)

20.1001.1.26456478.1400.4.1.2.9

چکیده

مولانا در طلیعه مثنوی با نوای دلکش و ناله‌های خالصانه نی، عطش عرفانی جدایی روح معنوی را از اصل خود با زبان سوزناک نی شرحه شرحه بیان می‌کند. این نامه عصاره‌ای از شش دفتر مثنوی معنوی و نیز براعت استهلالی بر تمامی اشعار این گنجینهٔ ادبی و عرفانی است که از همان آغاز تصویری از فراق و هجران ترسیم می‌کند. نکته‌ای که قابل تأمل است مفهوم واژه‌های «حکایت» و «شکایت» در بیت آغازین مثنوی است که شارحان متعددی اقدام به شرح آن نموده و هر کدام تفسیری خاص از آن داشته‌اند. این مقاله بر آن است با روش توصیفی- تحلیلی برخی از معانی مطرح شده توسط تعدادی از شارحان را مورد ارزیابی و نقد قرار داده و در اثبات معانی و مفهوم ادعایی، موضوع را در دو محور بافت عمودی نی‌نامه و بافت تناسبی و تناقضی واژه با منازل، وادی‌ها و مقامات عرفانی، مورد بحث و تحلیل قرار دهد. نتایج پژوهش حاکی از این است که مباحث عرفانی در هر اثر ادبی، از جمله مثنوی معنوی، آن‌چنان گسترده و پرمحتواست که هرکسی به قدر و توان دانش خود می‌تواند آن را درک کند. مفهوم «شکایت» در نی نامه شکایت اعتراض آمیز نیست که برخی از شارحان آن را بیان کرده‌اند، بلکه «نفیر» جدایی، «شرح درد اشتیاق» و «ناله» و مناجات عاشقانه‌ای است که مولوی در محور عمودی شعر آن را رمزگشایی کرده است.

واژه‌های کلیدی : مولوی، مثنوی، حکایت، شکایت، اسرار عرفانی، نی.

مقدمه

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد پارس آباد مغان، دانشگاه آزاد اسلامی، پارس آباد، ایران.Fazil.abbaszade@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه محقق اردبیلی.almehr55@yahoo.com

عرفان دارای مدارج و مراحلی است که شاعران زبان فارسی با بهره‌گیری از قرآن کریم؛ سرچشمهٔ خروشان عرفان اسلامی و منبع لایزال الهی که نادرهٔ جاودان و گوهر تابناک هستی است، توانسته‌اند به طی این مسالک بپردازند. مولوی، شاعر و عارف بزرگ ایران زمین، با الهام گرفتن از قرآن کریم به گونهٔ خاص و بی‌بدیلی از مفاهیم آیات الهی در اشعار عرفانی خود بهره جسته است؛ چنانچه می‌توان گفت: «*قرآن کریم* به عنوان اولین منبعی است که مضامین عرفان اسلامی از درون آیات کریمه آن سرچشمه گرفته است. فعل عرف با تمامی مشتقاتش در ۱۵ سوره از *قرآن کریم* و در ۲۲ آیه آمده است که همگی به گونه‌ای اشاره به مفهوم شناخت دارد. همان‌گونه که در آیهٔ ۸۳ سورهٔ مائده آمده است: «وَإِذَا سَمِعُوا مَا أُنْزِلَ إِلَى الرَّسُولِ تَرَى أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا مِنَ الْحَقِّ يَقُولُونَ رَبَّنَا آمَنَّا فَاكْتُبْنَا مَعَ الشَّاهِدِينَ».(و هر زمان آیاتی را که بر پیامبر اسلام(ص) نازل شده بشنوند، می‌بینی چشم‌های آن‌ها را که از شوق پر از اشک می‌شود به خاطر حقیقتی که دریافته‌اند، می‌گویند پروردگارا ایمان آوردیم پس ما را با گواهان و شاهدان حقّ، در زمرهٔ یاران محمد(ص) بنویس.» (اعتمادی و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۱) پژوهش حاضر مدعی آن است که مفهوم واژهٔ «شکایت» در بیت اول نی‌نامه، همان معنای مصطلح گلایه و شکوهٔ اعتراض‌آمیز نیست، بدین جهت در اثبات معانی و مفهوم ادعایی خود کوشیده بیت مزبور را در دو محور ارتباط مفهومی واژه «شکایت» با واژگان دیگر در بافت عمودی کلام و ارتباط تناسبی و تناقضی واژه عرفانی «شکایت» با برخی اصطلاحات مهم عرفانی از قبیل مدارج وادی‌ها، منازل و مقامات عرفانی و در صورت لزوم نقد بینامتنیت بررسی کند تا مفاهیم انتزاعی و بیرونی با صافی اندیشه کنار گذاشته شده، معانی مقبول طرح گردد. «بی‌شک نمی‌توان انکار کرد که اندیشهٔ عالی مولانا، طبق شواهد بسیاری که می‌توان از خود مثنوی به دست داد، با تنگی و نارسایی الفاظ مشکل داشت.» (اقبال و موسوی سیرجانی، ۱۳۹۲: ۱۴)

مولوی دیباچهٔ مثنوی خود را با حکایات شورانگیز جدایی و قصه‌های روح انگیز شوق وصال آغاز می‌کند، او از جدایی و دور شدن از نیستان معنا، با سوز و گداز می‌نالد و ساز دل را به زخمهٔ شوق وصال به تحریر اشک‌های نیاز می‌نوازد. او شکایت نمی‌کند، بلکه ناله‌های زار و گریه‌های مناجات و اشک‌های استعجاز دارد.

پیشینهٔ پژوهش

در شرح نی‌نامه کتاب‌ها و مقالات متعددی نوشته شده، ولی هیچ‌کدام با این رویکرد که این مقاله در صدد اثبات آن است به این مسأله نپرداخته است. برخی از موارد مشابه با این پژوهش ذکر می‌گردد:

مریم امیر ارجمند (۱۳۸۹) در مقالهٔ «از «نی‌نامه» مولوی تا «شوق‌نامه» طالبی (بررسی مناسبت‌های بینامتنی شوق نامه با مثنوی‌های عارفانه پیش از آن) به این مهم اشاره دارد که طالبی صاحب اثر شوق‌نامه از نی‌نامه مولوی متأثر شده است و در واقع، طالبی در این منظومه خود به نوعی به شرح نی‌نامه پرداخته

است. شرح نی‌نامه این تحقیق در موازات با شرحی است که در این مقاله به آن پرداخته شده است. علیرضا نبی‌لو(۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل «نی‌نامه» سرودهٔ مولوی بر مبنای زبان‌شناسی نقش‌گرای سازگانی» به بررسی و تبیین دیدگاه هالیدی در قالب زبان‌شناسی نقش‌گرای سازگانی پرداخته شده و بر مبنای این دیدگاه، تحلیلی از نی‌نامه سرودهٔ مولوی ارائه شده است. مولوی بیشتر از افعال ربطی سود جسته و عناصر پیرامونی این شعر شامل عناصر مکانی، زمانی و چگونگی است. میزان بهره‌گیری مولوی از دستهٔ مثبت طرح واژگانی در نی‌نامه بیشتر از دستهٔ منفی است. این تحقیق با اشاره به تحلیل نی‌نامه از منظر زبان‌شناسی همگانی، نیم‌نگاهی هم به زبان‌شناسی فارسی داشته است. علیرضا وحیدی (۱۳۹۳) در تحقیقی با عنوان «نای حقیقت در نی‌زار عشق (بررسی و تحلیل مفهوم «نِیْ» در شعر مولوی و اشعار حماسی عاشورایی معاصر)» اظهار داشته که از نظر مولانا، خداوند خیر محض است که با اوّلین تجلّی‌اش هر چه را آفرید، عاشق خود نمود. خدا از نیستان عدم نایی برید و نامش را انسان گذاشت. مولوی خدامحور است و با اقتباس از حدیث حضرت امیر (أتزعم أنک جسم صغیر و فیک انطوی عالم کبیر)، انسان را عالم کبیر و مجموعه‌ی هستی را عالم صغیر می‌داند. موسیقی سنّتی، اساسی‌ترین رکن کیمیاست. مولانا دارای اندیشه و دانش موسیقایی است و ۲۸ بار نی را موضوع تمثیل قرار داده که پیام آن، رهایی از خود است. ارتباط این تحقیق با موضوع مقاله از جهت وجود ناله‌های مشترک بین نی‌حقیقی و نی‌عرفانی است. امیر مقدم متقی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب مضامین «نی‌نامه» مولانا در شعر معاصر عرب» بیان داشته که تأثیرپذیری از اندیشه‌های متعالی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی در ادبیات ملل این امکان را فراهم می‌آورد که بتوان انعکاس آثار عرفانی او را در آیینه اشعار دیگران دید و بر کمال و نقص آن واقف شد. این تحقیق جلوه‌هایی از مضامین «نی‌نامه» مولانا را که عمده‌ترین محور بحث آن جدایی نی از نیستان و اشتیاق بازگشت به سوی آن هست، در شعر شاعرانی همچون جبران خلیل جبران، عبدالوهاب بیاتی، محمود درویش و غیره مورد بررسی قرار داده و میزان تشابه و یا تباین آن‌ها را مشخص کرده است. این تحقیق از نظر محتوایی و کارایی به موضوع مقاله نزدیک‌تر است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

با توجه به اهمیت جایگاه مولوی در عرفان اسلامی به عنوان قطب و شاکله اصلی و نیز با توجه به محوریت مثنوی معنوی در این پیکره، ضروری است که موضوعات بحث‌برانگیز و محوری مورد بحث در این مأخذ و منبع کلیدی به طور موشکافانه و تأمل‌برانگیز مورد بررسی قرار گیرد. از جمله مباحث داغ و جنجالی در موضوعات عرفانی مقولهٔ «نی‌نامهٔ» مولوی است که آراء و نظرات متعددی در حیطهٔ شکوائیهٔ «نی» مطرح شده است که پرداختن به آن‌ها دارای اهمیت و موضوعیت در دامنهٔ عرفان اسلامی است.

سؤالات پژوهش

پژوهش حاضر در صدد است با روش توصیفی- تحلیلی به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. عرفان در معرفی و تشریح افکار و ایده‌های مولوی تا چه اندازه موفق بوده است؟
۲. برداشت‌ها و خوانش‌های متفاوت از شکایت نی، چه تأثیری در فهم صحیح از مفاهیم این بیت شعر دارد؟

بحث و بررسی

مولوی طرفدار سرسخت خاموشی است و دلیل این‌که «دکان فقر» و «قرآن عجم» خود را با فعل امر «بشنو» شروع می‌کند این است که تحفظ زبان و سکوت عالمانه را سودمندترین راه برای دریافت الزامات و حقایق معرفتی و معانی شناختی سلوک عارفانه می‌داند و این‌که تخلص خود را «خموش» گذاشته، پشتوانهٔ شناختی و علت معرفتی دارد و نوعی دعوت سالکان راه عشق به صمت و سکوت عارفانه است؛ یعنی سالک طریق عشق الزاماً، در پایگاه اخذ مراتب معنوی و جایگاه کسب فیوضات روحانی و ربانی چشم باید بود و گوش:

خاموشی بحر است و گفتن همچو جو　　بحر می‌جوید تو را جو را مجو
(مولوی، ۱۳۷۴: ۶۳۷)

در حقیقت او اولین منزل عارف یعنی «اراده» را مطرح می‌کند که عبارت است از شوق و میل به بازگشت به اصل توأم با احساس تنهایی و ابراز تضرع و خاکساری؛ یعنی روح تعالی‌جوی انسان به جنبش می‌آید تا به حقیقت دست یابد «محرک و جاذبه‌ای که روح را در سیر الی الله و تمامی کاینات را در سیر به سوی کمال به پویه و جنبش وا می‌دارد، عشق است.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۷: ۲۱) «ملا صدرا حرکت را در جهان ماده به حرکت جوهری ماده بر می‌گرداند؛ یعنی همه حرکت‌ها بر بنیاد حرکت جوهری توجیه و تفسیر می‌شوند، اما از نظر عرفا همه حرکت ها- حتی حرکت جوهری و سیر نزولی و صعودی هستی در مجردات و مادیات- بر اساس عشق و سریان آن توجیه می‌شود.» (یثربی، ۱۳۷۴: ۸۰) مولانا این سفرعاشقانه و «قوس صعود»ی را چنین زیبا ترسیم می‌کند:

جزءها را رویها سوی کل است　　بلبلان را عشق با روی گل است
گاو را رنگ از برون و مرد را　　از درون جو رنگ سرخ و زرد را
رنگهای نیک از خم صفاست　　رنگ زشتان از سیاه‌آبه‌ی جفاست
صبغـهٔ الله نام آن رنگ لطیـف　　لعنـهٔ الله بـوی این رنـگ کثیـف
آنـچه از دریا به دریا می‌رود　　از همانـجا کامـد آنـجا مـی‌رود
از سَـر کُـه سیـل‌های تندرو　　وز تـن مـا جـان عشـق آمیز رو
(مولوی، ۱۳۷۴: ۳۷)

کریم زمانی در شرح بیت اول نی‌نامه، نی را تمثیلی از انسان کامل، ولی واصل دانسته و استفاده چنین رمزی را به روزگار پیش از مولانا معطوف داشته، می‌گوید: «از این نی بشنو که چگونه از فراق سخن

می‌گوید و از جدایی‌ها و ایام هجران شکوه می‌کند. نی، تمثیلی است از انسان کامل و ولّی واصل. این‌که نی رمزی از وجود انسان تلقی شود، پیش از مولانا هم در نزد صوفیان معمول بوده است، از آن جمله شیخ احمد غزالی در رساله بوارق یک جا به نی(قَصَب) اشاره می‌کند و آن‌را رمزی از ذات انسانی می‌شمرد. همچنین در حدیقهٔ سنائی و در ذیل اوحدالدین رازی بر سیرالعباد سنائی هم اشارت‌هایی به درد و سوزِ نی و ارتباط آن با احوال انسانی هست.» (زمانی، ۱۳۸۷: ۵۱)

زرین‌کوب در «سرّ نی» با اشاره به داستان نی و نی‌نامه چنین گفته است: «مولانا جلال الدین نی‌نامه را به صرافت طبع و بی‌آن که از اول قصد تطویل و تفصیل آن را داشته باشد ساخته بوده است، در طی آن، زبان حال نی و حکایت شکایت‌هایی را که نی به زبان رمز از حال خود وی ترجمانی می‌کند، با همان شور و اشتیاقی که هر عارف کامل برای بازگشت به مبدأ خویش و به آنچه زبان نی در این‌جا از آن به نیستان تعبیر کرده است نشان می‌دهد، به بیان می‌آورد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۸/۱).

البته قبل از کریم زمانی، نیکلسون با الهام از شارحان مشهور مثنوی، از آن جمله عبدالرحمن جامی و یعقوب چرخی و اسماعیل انقروی منظور از نی را انسان کامل دانسته و زمانی به نقل از وی می‌گوید: «نمی‌توان تردید کرد که نی بطور کلی روح ولی یا انسان کامل را می‌نمایاند که به سبب جدایی از خود از «نیستان»؛ یعنی آن عالم روحانی که در مرتبه پیش از وجود مادّی آنجا وطن داشت، نالان است و در دیگران نیز همین اشتیاق را به وطن حقیقی‌شان زنده می‌سازد. ضمناً او، نی را کنایه از حسام الدین هم گرفته که شاعر با او عارفانه یکی است» (زمانی، ۱۳۸۷: ۵۱).

اکثر شاعرانی که مانند مولانا، نظام فکری آنها مبتنی بر عرفان یا عرفان فلسفی است، نقطهٔ پرگار مدار اندیشگی خود را عشق به ذات اقدس و نمک عشق را تسلیم محض در برابر احکام صادره از ارادت مصدر لایزال و اطاعت بی قید، در برابر دردها و رضایت تام در عدم ابراز شکایت از بلاها و مصایب فراق یار می‌دانند؛ چنان‌که سعدی، وقتی از درد فراق یار در مجمر نار سپندوار می‌سوزد، نالهٔ حرون درون خود را نه با «شکایت» بلکه با «حکایت» روایت می‌کند:

شرط عشق است که از دوست شکایت نکنند لیکن از شوق حکایت به زبان می‌آید (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۶۴)

خود مولانا، زمانی که چون چنگ در چنگ رنج فراق به زار می‌نالد، زبان به شکوه نمی‌گشاید؛ بلکه چون چنگ چنبروار سر در گریبان، بر کنار رحمتش به طوع و رغبت می‌نشیند:

اگر چو چنگ بزارم از او شکایت نیست که همچو چنگم من بر[1] کنار رحمت او (مولوی ۱۳۸۶: ۷۶۶)

بنابراین، اگر ما «نی» را نماد انسان کامل، عارف واصل یا نمادی از خود مولانا بگیریم، نمی‌توانیم «شکایت» را به معنای مصطلح و رایجش معنا کنیم؛ چون شکایت کنشی روانی در رفتار انسانی است که اشخاص با

درنگ کردن بر مسائل مختلف و امور آزاردهنده، به بن‌بست رسیده، ناگزیر لب به شکایت می‌گشایند و این امر منافی و متناقض با شخصیت عارف واصل است؛ چرا که برای رسیدن به وادی فنا و جایگاه برین اتحاد «عاشق حیات را فنا شدن در معشوق ازل می‌بیند و برای رسیدن به چنین مقامی، لطف و قهر معشوق را با جان و دل پذیرا می شود و آنچنان تسلیم اراده حق می‌گردد که دیگر خواسته و آرزویی برای وی نمی‌ماند و بدین ترتیب با عبور از مراحل صفات و تعینات محدود بشری به مقام اتحاد دست می‌یابد» (عباس‌زاده و طاهرلو، ۱۳۹۲: ۹۴).

این پایگاه، درجه‌ای از سلوک استغراق عارف در شهود فردانیت و وحدانیت حق تعالی است. محبت اقتضای لذت بردن از بلاست. در این مقام، عارف یا انسان کامل کسی است که «همهٔ صفات هستی در او تحقق یافته، آینهٔ تمام‌نمای صفات و کون جامع آن‌ها شده... بدین گونه صورت کامل حق گردیده، پس حق را در آینهٔ قلب خود می‌نگرد، یعنی قلب عارف حق را در بر دارد» (ابن عربی، ۱۳۸۵: ۱۹۶).

مولوی که «پله‌پله از مقامات تبتل تا فنا» را پیموده و با گذر از مراحل و منازل هولناک سلوک به فنا فی الله و بقا بالله رسیده و با رضایت تمام در بستر «حرم ستر و عفاف ملکوت» آرمیده است. چگونه ممکن است از درد هجران معشوق ازلی شکوه سرداده و اعتراض کند؟! اعتراض و شکوه، خلاف مرتبهٔ عبودیت است؛ چرا که مرتبهٔ کامل ادب بندگی آنست که بنده، در همه احوال خود را در محضر حق سبحانه بداند در حال تکلم و سکوت، خوردن و خوابیدن و سکون و حرکت ادب را ملحوظ دارد و اگر پیوسته توجه به اسماء و صفات الهی نماید قهراً این حال برایش پیدا می‌شود. یکی از موتیف‌های اخلاق سالکان، عشق‌ورزی به بلاها و زیستن در آتش عشق است:

دوست همچون زر، بلا چون آتش است زر خالص در دل آتش خوش است
(مولوی، ۱۳۷۴: ۲۳۶)

و شکایت نه از غم هجران و درد حرمان و بلای عشق، بلکه از آسودگی و راحت بودن خود شکوه سر می‌دهند و همواره، دل خود را به نیش غمزه معشوق افگار می‌خواهند:

دلم خود را به نیش غمزه‌ای افگار می‌خواهد شکایت دارد از آسودگی، آزار می‌خواهد
(بافقی، ۱۳۷۴: ۸۰)

بررسی مفهوم «شکایت» در محور عمودی نی‌نامه

اگر محور عمودی شعر را در نظر بگیریم، خواهیم دید مولانا خود، مفهوم شبکه‌ای «شکایت» را در ابیات مختلف نی‌نامه با الفاظ متفاوتی بیان می‌کند. در بیت دوم تفسیر این مفهوم بر عهدهٔ واژه «نفیر» است:

بشنو این[۲] نی چون حکایت[۳] می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

(مولوی، ۱۳۷۴: ۵)

یعنی مولانا جدایی از عالم معنا و درد هجران را با ناله شوق‌آمیزی که توأم با مناجات و راز و نیاز عارفانه است بیان می‌کند. البته دیگران هم به‌خاطر نالهٔ ظاهری او می‌نالند؛ ولی متاسفانه از درونش حقیقت معنا را نجسته‌اند که «شکایت» مولانا و ناله او شکوه از درد نیست که تلخی جورهای معشوق، حلوای دل اوست بلکه شَکر ریز شوق و شُکر است که محبوب او «وای دل» ش را به شیوایی بشنود:

شد گلشـــن روی تو تماشای دلـم شد تلـخی جورهات حلـوای دلم

ما را ز غمت شکایتی نیست و لیک ذوقـی دارد که بشـنوی وای دلـم

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۳۸۵)

چنانچه پیداست «این درد از جنس درد جسمی، فردی، اجتماعی و فلسفی نیست بلکه دردی است عرفانی که در عالم و کاینات وجود دارد اما انسان- انسان ظلوم جهول- بیش از همه کاینات به آن شعور دارد. و همه اجزای عالم به انگیزهٔ آن در پویه‌اند و پویه‌شان بسوی کمال درد و شوق طلب است احساس نقص است، رویت غایت است و بنابراین درد نیست، درمان است. درمان نقص و دور افتادگی از کمال» (زرین-کوب، ۱۳۷۸: ۱۶۷).

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق تا بگویم شرح درد اشتیاق

(مولوی، ۱۳۷۴: ۵)

«اگرسالک در حالتی باشد که برای لقای محبوب از همه آسایش درگذرد و در رفاه و راحتی، مرگ را طلب کند، آن هم تنها به خاطر لقای دیدار دوست، این حال را شوق گویند به همین خاطراست که شوق اختصاص به سالکی دارد که یقین به دیدار دوست داشته باشد و تنها زمان آن، نامعلوم باشد و یا معلوم باشد، ولی مربوط به آینده باشد این یقین، او را مشتاق به وصول به دوست می‌سازد. درواقع شوق نتیجه و ثمرهٔ محبت و نشان صدق و پختگی آن است.» (حسینی شاهرودی، ۱۳۸۴: ۳۳۰)

از بوعلی دقاق پرسیدند: فرق بین شوق و اشتیاق چیست؟ گفت: آتش شوق به دیدار فرونشیند، اما هیچ آبی نار اشتیاق را فرونشاند، بلکه هر چند آب فشانند آتش اشتیاق بیش‌تر شعله‌ور و افزون‌تر شود .(دهخدا، ۱۳۴۹: ذیل همان واژه) در این بیت هم مفهوم مولانا، «شکایت» را با گروه مفعولی «شرح درد اشتیاق» بیان می‌کند؛ چرا که سفر سلوک را با کوله‌باری از شهود و تب و تاب و راز و نیاز و شوق عرفانی طی نموده، درد فراق را با شوق وصال روایت می‌کند نه با شکایت، همان‌گونه که در مثنوی آمده، در غزلیات شمس نیز چنین افکاری را از مولانا شاهد هستیم:

جان! آتش عشق تو به غایت برسید از عشق تو کارم به شکایت برسید[۴]

ار ز آن‌که نخواهی که بنالم سحری دریاب که درد من به غـایت برسید

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۳۴۸)

یعنی شکایتی که در بیت اول آمده، چیزی جز حکایت «شرح درد اشتیاق» نیست. همان‌طور که شیخ سعدی، شکایت و حکایت را این‌گونه تفسیر کرده است:

شرط عشق است که از دوست شکایت نکنند لیکن از شوق حکایت به زبان می‌آید (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۸۹)

با توجه به ارتباط موجود بین دل و دیده و گوش، ناله‌های بی‌فغان دل که نشان از اسرار نهفته در دل دارد، فراتر از آن است که با حواس ظاهری درک گردد:

سِرّ من از نالهٔ من دور نیست لیک چشم و گوش را آن نور نیست

(مولوی، ۱۳۷۴: ۵)

به عبارتی در توصیف و تبیین رابطه میان سرّ و ناله و چشم و گوش که نوعی ارتباط غیر متنی به شمار می‌آید، می‌توان گفت که «نی‌نامه هم به منزلهٔ گفتمانی است که وضعیت ارتباط غیرمتنی را به ذهن می‌آورد و هم به واسطه صورت مکتوب و قالب مادی نوشتار، در حکم متنی است که به خود اشاره دارد.» (حجتی‌زاده و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۴) اسرار درونی و ما فی الضمیر انسان در زبان و بیان انسان آشکار می‌شود. همان‌گونه که شیخ اجل، سعدی شیرین‌سخن، در گلستان به یک ضرب المثل زیبای عربی اشاره دارد که دربردارندهٔ همین مضمون است: و کلُّ إناءٍ یَتَرشَّحُ بِما فیه (از کوزه همان برون تراود که در اوست) (سعدی، ۱۳۸۷: ۲۱۳)؛ پس به نظر مولانا ترجمان اسرار درونی او، «ناله»هایی است که به زبانش جاری است. و اسرار و افکارش همان است که در ناله‌هایش بیان می شود. در این بیت هم روشن است که مولانا مفهوم «شکایت» را به شکل محتاطانه به دوش واژه «ناله» نهاده است.

بررسی مفهوم «شکایت» در بستر تناسبات و تناقضات با مفاهیم عرفانی

مولانا« علاج همه علت‌ها و ناآرامی‌های بشر و طریق وصول به سعادت ابدی را منحصر به عشق و فنا می‌داند» (همایی، ۱۳۶۹: ۷۹۷) و معتقد است کسی که به پایگاه رفیع عشق می‌رسد، از تمامی عیوب و کاستی‌ها مطهر است؛ پس هیچ‌گاه عارف عاشق، خلاف ادب عبودیت که نوعی عیب اخلاق عرفانی است، عمل نمی‌کند؛ یعنی هرگونه اعتراض از درد دوری و حرمان هجر در مکتب مولانا منافی این بینش عرفانی مولاناست که:

هرکه را جامه ز عشقی چاک شد او زحرص و عیب، کلی پاک شد

(مولوی، ۱۳۷۴: ۶)

به نظر مولوی، ادب بین امور و اسباب آن‌ها توازن ایجاد می‌کند و بی‌ادبان محروم از لطف الهی هستند:

از خدا جوییم توفیق ادب بی‌ادب محروم ماند از فیض رب

(مولوی ۱۳۷۴: ۸)

چنان‌که، گمان بد داشتن نسبت به خدا و طمع‌ورزی در این دنیا، نوعی نشان از کفر و ارتداد است که شایستهٔ انسان عارف و عاشق‌پیشه نباشد:

بدگمانی کردن و حرص‌آوری کفر باشد پیش خوان مهتری

(مولوی، ۱۳۷۴: ۸)

بنابراین، اگر ما معتقد هستیم مولانا مثنوی را در زمان پختگی و کمال سروده، لازم است این را هم بپذیریم عرفا، در طی مدارج عرفانی و گذر از وادی‌های پرمخاطره و سنگلاخ‌های صعوب و مخوف مقامات و احوال، در خاربند رغبات جسمانی و شهوات نفسانی و هیجان کشش سراب‌های حضیض دنیوی و غلیان چشش شراب‌های لذیذ هواهای نفسانی که حایل و مانع از رویت صواعق صمدانی و حاجب لمعهٔ انوار رحمانی بر چراغ دل عارف است، محصور می‌شوند تا با چراغ توفیق پیر، پای بر سر سگان امیال خفته نهند و به نور حقیقت برسند:

میل‌ها همچون سگانِ خفته‌اند اندر ایشان خیر و شر بنهفته‌اند
چون‌که قدرت نیست خفتند این رده همچو هیزم پارها و تن زده
تا که مرداری درآید درمیان نفخ صور حرص کوبد بر سگان
چون درآن کوچه خری مردار شد صد سگ خفته بدان بیدار شد
حرص‌های رفته اندر کتم غیب تاختن آورد سر برزد ز جیب
مو به موی هر سگی دندان شده وز برای حیله، دم جنبان شده
صدچنین سگ اندرین تن خفته‌اند چون شکاری نیستشان بنهفته‌اند

(مولوی، ۱۳۷۴: ۷۴۷)

در جایگاه پختگی و پایگاه سختگی، کراهت‌ها و ملالت‌ها از سالک محب ساقط می‌شود و هرگونه، آرام و آلام ناشی از قرب و غرب و هجر و وصل معشوق را به دیدهٔ رضا دیده و دُرد صبر بر دَرد صدر می‌نهد. چون عارف بعد از طی این مراحل به وادی فنا که همان «نیستی» و یگانگی و وحدت است، می‌رسد. «او معتقد است که عشق جز با خلوص و صفا در نمی‌سازد. از این رو عشق با خودبینی و تلون و رسوم و آثار اضافی کنار نمی‌آید و اسقاط اضافات می‌کند» (زمانی، ۱۳۸۳: ۴۳۸). پس شکایت در چنین احوال عرفانی نقض گذر از برخی مقامات و وادی‌های عرفانی است که نمونه‌هایی از آن بیان می‌شود:

۱. «صبر»: صبر در لغت نقیض جزع و به معنای شکیبایی و پاییدن. (دهخدا، ۱۳۴۹: ذیل صبر) نیز حبس کردن و در تنگی قرار دادن است. (ابن منظور، ۱۴۱۴ه.ق: ۴۳۸/۴). یا بهتر بگوییم؛ الصبرُ حبسُ النفسِ علی جَزَع کامن علی الشَکوی (انصاری، ۱۴۱۷ :۶۹). یعنی انسان در همهٔ امور به خداوند اعتقاد و ایمان داشته و بر تمام مشکلات و نارسایی ها صبر کرده، از هرگونه نگرانی و اضطراب و تشویش و شکایت و اعتراض دست کشد. «به سخن عطار«در طلب صبری بباید مرد را» و «ترا با عشق باید صبر همراه»

هرچند که پرده صبرت به غمزه عشق چاکتر شود. شاه عرفا، حضرت علی(ع)، واژۀ صبر را چقدر زیبا توصیف کرده‌اند: اصلُ الصبرِ حسنُ الیَقینِ باللهِ.» (ری‌شهری، ۱۴۲۲ ه.ق: ۱۵۶۴/۲)

صبر، از نظر عرفا اقسامی دارد که «فوق همۀ صبرها، صبر بالله است. چه حصول این، به بقا بعد الفنا تعلق دارد. هرگاه که بنده از خود فانی و به حق باقی گشت، صبر او بل همه اوصافش به خدا بود. وجود این صبر در همه صبرها ممکن است.» (سجادی، ۱۳۷۷: ۵۲۲)

قرآن کریم هم صابران را به اجری عظیم و سرانجامی روشن نوید می‌دهد: «إِلاَّ الَّذینَ صَبَرُوا وَ عَمِلُوا الصَّالِحاتِ أُولئِکَ لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَ أَجْرٌ کَبیرٌ» (هود: ۱۱) (اما کسانی که شکیبایی ورزیده و کارهای شایسته انجام داده اند، نه هنگام سختی‌ها مأیوس و ناسپاس می شوند و نه هنگام راحتی شادمانی می‌کنند و به خود می‌بالند. اینانند که آمرزش و پاداشی بزرگ خواهند داشت).

مولانا بر ارزش صبر واقف بوده و به زیبایی، به کلید گشایش تمام امور و بالاترین مرتبه و جان که تسبیحات بوده و پل صراط برای رسیدن به بهشت است، اشاره نموده است:

سرسبز و خوش هر ترّه‌ای، نعره‌زنان هر ذربه‌ای کالصبر مفتاح الفرج والشکر مفتاح الرضا (مولوی، ۱۳۸۶: ۱۱۴۳)

و نیز در جای دیگری گفته است:

صبر کردن جان تسبیحات تست صبر کن کآنست تسبیح درست
هیچ تسبیحی ندارد آن درج صبر کن الصبر مفتاح الفرج
صبر چون پول صراط آن سو بهشت هست با هرخوب یک لالای زشت
(مولوی، ۱۳۷۴: ۳۰۵)

۲. «رضا»: یکی از مدارجی که لزوماً سالک باید طی کند، رسیدن به مقام «رضا» است که «رفع کراهت و تحمل مرارت احکام قضا و قدر است» (سجادی، ۱۳۷۷: ۵۲۳)؛ پس هرگونه شکایت و نارضایتی و اعتراض بر خواست محبوب، نفی اثبات مقام «رضا» است، چنان‌که شاعر عارف مسلکی چون سنایی، در ارتفاع هرگونه شکوه بر ارادۀ محبوب را مردود دانسته، راحتی بدون رضای محبوب را نه راحت، بلکه جراحت می‌داند:

بی‌رضای حق آنچه راحت توست آن نه راحت که آن جراحت توست
(سنایی، ۱۳۶۸: ۱۶۳)

در نظر مولانا، قفل سنگین را، خدا زمانی می گشاید که بندگان سالکش دست در حلقۀ تسلیم و سر در طوق «رضا» که «افضل مقامات دین» و « اشرف حالات مقربین» است، بنهند:

قفل زفت است وگشاینده خدا دست درتسلیم زن و اندر رضا

(مولوی، ۱۳۷۴: ۴۷۰)

و در جایی دیگر با استناد به حدیثی از پیامبر(ص) معتقد است که انسان باید به مقدرات ایزدی رضا دهد و در مقابل بلایا خشنود باشد تا درِ بهشت به سویش گشاده گردد:

بیـامـوز از پیـامبر کیـمیـایی کـه هـرچت حق دهد می‌ده رضایی
همان لحظه در جنت گشاید چـو تـو راضـی شـوی در ابتـلایی

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۱۰۸)

و لسان الغیب، حافظ شیرازی، احتمال بار هجرت را پلی برای رسیدن به وصال یار دانسته و درد هجر و درمان وصل و روشنایی نور و تاریکی ظلمت را دو روی یک سکه فرض نموده، هرگونه شکایت از غم هجر را نفی می‌کند:

حافظ، شکایت از غم هجران چه می‌کنی در هجر وصل باشد و در ظلمت است نور (حافظ، ۱۳۷۹: ۱۷۲)

و در جای دیگری نیز گفته است:

حافظ مکن شکایت گر وصل دوست خواهی زین بیشتر بباید بر هجرت احتمالی (همان: ۳۱۲)

و شیخ مصلح، سعدی شیرین‌سخن، دم عاشق بر دم تیغ دلارام را بی‌دیه خوانده و غبار شکایت از دامن دوست زدوده است:

آن دوست نباشد که شکایت کند از دوست بر خون که دلآرام بریزد دیتی نیست (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۷)

خود مولانا نیز، چون چنگ در نهایت نزاری و زاری سر در گریبان رحمت دوست کشیده، هرگونه شکایت را منافی با جایگاه برین یار می‌داند:

اگر چو چنگ بزارم از او شکایت نیست که همچو چنگم من بر کنار رحمت او (مولوی، ۱۳۸۶: ۷۶۶)

هر لحظه جانش مترصدانه به لب می‌آید که مبادا جان به خاطر دوری از یار، لب به شکوه گشاید:

بوی جان هر نفسی از لب من می‌آید تا شکایت نکند جان که ز جانان دورم (همان: ۵۶۴)

عارف با درد عشق حیات و حرکت می‌یابد؛ چرا که «درد» عشق، توسن راهواری است برای نیل به مقام«فنا»:

بس(۵) ز درد اکنون شکایت برمدار کوست سوی نیست اسپی(۶) راهوار (مولوی، ۱۳۷۴: ۹۸۶)

حافظ چه استادانه، کسانی را که دم از عشق زده و از دوری و درد محبوب گله و شکایت دارند، با اعجابی معنادار اجتماع عشق و شکوه را محال دانسته و در صورت ممکن عشقبازان متصف به چنین صفتی را مستحق هجران می‌داند:

لاف عشق و گله از یار زهی لاف دروغ[۷] عشقبازان چنین مستحق هجرانند (حافظ، ۱۳۷۹: ۱۲۸)

۳. «محو»: مقام «محو» که ازالت اوصاف نکوهیدهٔ نفسانی و ذهاب صفات مذموم سالک است، مشاهده و ملاقات «حق» را امکان‌پذیر می‌کند؛ زیرا عارف به احتراق جان و بی‌خویشی و بی‌هوشی می‌رسد؛ چنان‌که عطار در مصیبت‌نامه می‌گوید:

محو چیست؟ از خویش بی‌خویش آمدن پس ز هر دو نیز درویش آمدن (عطار، ۱۳۷۷: ۴۱)

خود مولانا در داستان کشتی‌بان و نحوی، آن‌جا که طوفان دریا کشتی را به سوی فنا می‌برد، از زبان کشتی‌بان با طنزی نیش‌آلود به نحوی ظاهربین طعنه زده، مردن از اوصاف بشری را نشان محو سالک می‌داند:

محو می‌باید نه نحو اینجا بدان گر تو محوی بی‌خطر در آب ران
آب دریـا مـرده را بر سـر نهد ور بـود زنـده ز دریـا کـی رهـد
چون بمردی تو ز اوصاف بشر بحـر اسـرارت نهـد بر فـرق سر
(مولوی، ۱۳۷۴: ۱۲۷)

چنانکه ملاحظه می‌شود، لازمهٔ رسیدن به محو عارفانه، مردن از اوصاف پلشت بشری و بیرون آمدن از خویشتن خویش است و شکایت و گلایه، نوعی هشیاری و با خویش بودن و زنده بودن اوصاف بشری در وجود سالک و نقض «محو» عارفانه است.

۴. «محبت»: یکی دیگر از مواردی است که ناقض هرگونه شکوه و اعتراض در مقابل ارادهٔ محبوب است؛ پس مطابق نظر عرفا، «محبت» نفی اوصاف محب در حق طلب محبوب جهت اثبات ذات حق است؛ یعنی محبت، فنا شدن محب و بقای محبوب است واضح است که این هم منافی با هرگونه اظهار شکوه از سوی محب است.

۵. «فنا»: عاشق بعد از فنا در معشوق، تمام رفتار و اعمالش را از معشوق می‌داند. نواهای سوزناک در زبان نی عاشق به وسیلهٔ نواگر حقیقی و معشوق ازلی به نوا می‌رسد؛ «چنان‌که اگر سخنی گوید او نمی‌گوید، بلکه معشوق است که از زبان او سخن می‌گوید و چون به چیزی نگرد آن را از دریچه چشم معشوق می‌بیند، پس عشق را باید تجربه کرد تا دریافت. اگر مولوی از عشق سخن می‌گوید فقط برای آن است که تمنای عشق را در جان و دل شنونده شعله‌ور سازد.» (چیتیک، ۱۳۸۵: ۲۲۵)

ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی زاری از ما نی، تو زاری می‌کنی (مولوی، ۱۳۷۴: ۳۰)

همان‌طوری که در دیوان شمس نیز به این حقیقت اشاره دارد:

دهان عشق می‌خندد که نامش تُرک گفتم من خود این او می‌دمد در ما که ما نایم و او نایی (مولوی، ۱۳۸۶: ۱۱۲۳)

مولانا، شکر و شکایت و ثنا و گله در مقام عشق را به دلیل اینکه نشان «هستی» است، منافات با روح عاشقانهٔ خود یافته، هرگونه شکر ثنا را نوعی ناسپاسی می‌داند؛ پس چطور می‌شود قبول کرد که چنین شخصی از محبوب سرمدی خود شکایت کند:

این ثنا گفتن ز من ترک ثناست کاین دلیل هستی و هستی فناست (مولوی، ۱۳۷۴: ۲۶)

عطار از زبان حلاج آورده: الهی تو می‌دانی که عاجزم از شکر تو، جای من شکر کن خود را، که شکر آنست و بس. (عطار، ۱۳۷۷: ۵۸۸)

۶. «تفرقه»: مثنوی بعد از غروب همیشگی شمس، یعنی زمان روشنی، تکامل و بلوغ عرفانی مولانا سروده شده که به مرحلهٔ فنا و یگانگی رسیده و جایی که محب و محبوب و عاشق و معشوق به اتحاد می‌رسد، شکر و شکایت بی‌کفایت می‌شود و هرگونه شکوه و گلایه‌ای از زبان عاشق، نشان دوگانگی و جدایی و نقض تکامل نشان تفرقه است و تفرقه نشان دوگانگی و دوگانگی بیگانگی است و شکایت در مقام یگانگی، کفر است. خود مولانا در مثنوی تفرقه را در روح حیوانی می‌داند:

تفرقه در روح حیوانی بود نفس واحد روح انسانی بود (مولوی، ۱۳۷۴: ۱۸۷)

۷. «گریهٔ عارفانه»: مناجات گریه‌آلود و نیایش‌های ناله‌خیز، یکی از ملازمات راه عشق و از ملایمات واجب و متناسب سفر عاشقانه است. مولانا همواره از گریه‌های زارزار و رنج‌های خارخار عقبهٔ هولناک راه پرخون عشق حدیث‌ها می‌گوید و ناله‌ها سر می‌دهد. این گریه‌ها «قوی‌سرمایه» و «گنج دفین»ی است که سبب «رحمت کلی» است:

زاری و گریه قوی‌سرمایه‌ایست رحمت کلی قوی‌تردایه‌ایست (همان: ۲۵۶)

و در توصیف حالت روحی و وضعیت جسمانی شخص عارف، چنین گفته است:

هرکه او بیدارتر، پر دردتر هرکه او آگاه‌تر رخ زردتر (همان: ۳۱)

زاری توأم با استعجاز، و نالهٔ همراه با عطش‌های خواهش، موجب جوشش بحر رحمت و جریان یافتن سیل بخشش محبوب به سوی محب است:

فهم و خاطر تیز کردن نیست راه جز شکسته می‌نگیرد فضل شاه (همان: ۲۷)

و نیز در اشاره به حالت روان بودن و جریان داشتن عشق در تار و پود هستی، این‌گونه اظهار داشته است:

هر کجا آب روان، سبزه بود هرکجا اشک دوان رحمت شود (همان: ۳۹)

در مکتب مولانا، عمارت و آبادانی فصل‌های سال و خنده و شکفتن گل‌ها و دشت و دمن و سیر سرمدی افلاک از تف و سوز مهر و گریه‌های خالصانهٔ ابر جهان است و اگر انسان در پی خنده‌های خوش و درخشش

بارقه‌های عالم معناست، لازم است عقلش را مانند خورشید فروزان نسبت به امور هستی تابناک و پرتوافشانی نموده، چشمش را چون ابر بهاری از تب و تاب زندگی و حالات درونی خود گریان کند:

کی بدی معمور این هر چار فصل گـر نبودی این تف و ایـن گریه اصل
سـوز مهـر و گـریهٔ ابـر جهـان چـون همی‌دارد جهان را خوش دهان
آفـتـاب عـقـل را در سـوز دار چشـم را چـون ابـر اشـک‌افـروز دار

(همان: ۷۲۵)

مولانا ناله‌های شکوه‌آمیز و اعتراض‌گونه را سد راهی در اجابت و قبولی اذکار و ادعیه می‌داند، آن‌جا که عدم اجابت خواهش کافران را ازالت خلوص و اغتشاش خواست و ناله‌های آن‌ها با شکوه و اعتراض معرفی می‌کند:

ناله کافر چو زشتست و شهیق زان نمی‌گردد اجابت را رفیق (همان: ۲۵۸)

نالهٔ مولانا ناله‌ای عرفانی و از روی راز و نیاز خالصانه است و شکایت او نه شکایتی اعتراض‌آمیز بلکه گریه‌ای مناجات گونه است؛ به گونه‌ای که عاقبت و فرجام هر دردی را خوشی و سرانجام هر گریه‌ای را خنده و خوشحالی می‌داند:

به قدر گریه بود خنده، تو یقین می‌دان جزای گریهٔ ابر است خنده‌های چمن

(مولوی، ۱۳۸۶: ۶۴۷)

اگر عاشق عارف در حضرت حق، بی‌شکر و بی‌گله به تضرع و زاری بنشیند، غلیان و غلغله از هفت آسمان به پا می‌شود:

چون بنالد[۸] زار بی‌شکر و گله افتد اندر هفت گردون غلغله (مولوی، ۱۳۷۴: ۷۳)

مولانا در بیان کارکرد مثبت ناله و تضرع و فواید زاری و گریه، در آستان قدسی حق، معتقد است اشک ریخته شده در بارگاه کبریایی، همچون خون شهدا ارجدار است:

چـون تضرع را بر حق قدرهاست وان بها کانجاست زاری را کجـاست
هین امید اکنون میان را چست بند خیـز ای گـوینـده و دایـم بخنـد
کـه بـرابـر مـی‌نهـد شـاه مجیـد اشـک را در فضـل بـا خـون شهیـد

(همان: ۷۹۶)

نیز وقتی خداوند قصد دستگیری و یاری بندگان را دارد، او را به‌سوی تضرع رهنمون می‌شود:

چـون خـدا خواهـد که مان یاری کند میـل مـا را جـانب زاری کـند
ای خنک چشمی که آن گریان اوست ای همایون دل که آن بریان اوست
آخـر هـر گریه آخـر خنـده‌ای است مـرد آخـربین مبارک‌بنده‌ای است

(همان: ۳۹)

پس «شکایت» در معنای مصطلح آن که اکثر شارحان آورده‌اند، با شخصیت و مقام و سخنان عرفانی مولانا منافات دارد؛ چرا که خود مولانا شکایت از محبوب ازلی و جانِ جان را به‌کلی مردود دانسته و هرگونه شکایتش را به «روایت» تفسیر کرده، چنین می‌گوید:

من ز جانِ جان شکایت می‌کنم من نیم شاکی، روایت می‌کنم (همان: ۸۱)

با توجه به شرح‌های مختلفی که در بیان شکایت از زبان نی آمده، نظرات متفاوت برداشت‌های متفاوتی از مسأله ارائه می‌دهد؛ اما خود مولانا در این بیت زیبا ملخص کلام را بیان داشته و آن این که، منظور از نی همان خود شاعر است که از جانِ جان، یعنی از جوهرهٔ وجودی خود که از اصل خود، یعنی خدا دور مانده، به خاطر این غفلت و کوتاهی شکایت و گله دارد. در دنبالهٔ گفته خود، وقتی می‌بیند این گلایه سودی ندارد، از شکایت و گله صرف نظر نموده، شرح حال خود را برای دیگران روایت و نقل می‌کند.

نتیجه‌گیری

از این جستار چنین نتیجه‌گیری می‌شود که، واژهٔ «شکایت» در بیت مورد بحث، به معنای گله و شکوهٔ اعتراض‌آمیز نیست که اکثر شارحان به آن پرداخته و شرح‌هایی دربارهٔ آن نوشته‌اند، بلکه به معنای حکایت درد و روایت ناله‌های مناجات‌گونه و نیایش‌های گریه‌آلود است که هم متناسب با بافت طولی کلام و اندیشهٔ عرفانی مولانا، و هم سازگار با اصول و مراتب عرفان و اندیشهٔ سایر عرفای اسلامی است. مولانا هرگونه سخنان اعتراض‌آمیز و شکایت‌ها و نفیرهای تند عاشق در محضر معشوق را خلاف ادب عاشقانه و رغم اخلاق عبودیت می‌داند. مباحث عرفانی در هر اثر ادبی، از جمله مثنوی معنوی، چنان گسترده و پرمحتواست که هر صاحب فن و ذوقی در فراخور توان و درک خود از آن برداشت و فهم می‌کند، و شرح نی‌نامه نیز لازمهٔ ذوق و شناخت عرفانی است که از وسع همگان خارج است.

پی‌نوشت

(۱) در برخی از نسخه‌ها «در» آمده است.

(۲) در برخی از نسخه ها «از» آمده است.

(۳) در برخی از نسخه ها «شکایت» در مصرع اول و «حکایت» در مصرع دوم آمده است.

(۴) در برخی نسخ این‌گونه آمده: «جانا تپش عشق به غایت برسید از شوق تو کارم به شکایت برسید».

(۵) در برخی نسخ «پس» آمده است.

(۶) در برخی نسخ «اسبی» آمده است.

(۷) در برخی نسخ «خلاف» آمده است.

(۸) در برخی نسخ « بگرِیَد» آمده است.

منابع

قرآن کریم.

ابن عربی، محی الدین(۱۳۸۵) **شرح نقش الفصوص**، تألیف عبدالرضا مظاهری، تهران: خورشید باران.

ابن منظور، جمال الدین(۱۴۱۴) **لسان العرب**، القاهرة: دارالمعارف.

اعتمادی، حسین؛ فوزی، ناهده و آقائی، مهرداد(۱۳۹۸)«**بررسی تطبیقی عارفانه‌های عاشقانهٔ عبدالوهاب البیاتی و سهراب سپهری**». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی* س۱۵ـ ش۵۵ ـ تابستان ۱۳۹۸. صص ۴۹- ۸۰.

اقبالی، فرزاد و موسوی سیرجانی، سهیلا(۱۳۹۲) «**شرح صوری در حل مشکلات مثنوی**» *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی* س۹ ـ ش۳۱ ـ تابستان ۱۳۹۲. صص ۲۲- ۳۹.

امیر ارجمند، مریم(۱۳۸۹) «**از «نی‌نامه» مولوی تا «شوق‌نامه» طالبی** (بررسی مناسبت‌های بینامتنی شوق نامه با مثنوی‌های عارفانه پیش از آن) *مجلهٔ عرفان اسلامی*، دورهٔ ۷ ، شماره ۲۶.

انصاریان، حسین(۱۳۸۶)**عرفان اسلامی**، جلد۱۲، قم: نشرپیام آزادی.

بافقی، وحشی(۱۳۷۴)**دیوان وحشی بافقی**، تهران: نگاه.

بلخی، مولانا جلال الدین محمد(۱۳۷۴) **مثنوی معنوی**، تهران: بهزاد.

بلخی، مولانا جلال الدین محمد(۱۳۸۶)**کلیات شمس**، تهران: هرمس.

یثربی، سید یحیی(۱۳۷۴) **آب طربناک** ، تهران: فکر روز.

چیتیک، ویلیام(۱۳۸۵) **درآمدی بر تصوف و عرفان اسلامی**، ترجمه پروین، جلیل، تهران: پژوهشکده امام خمینی(ره) و انقلاب اسلامی

حافظ، شمس‌الدین.(۱۳۷۹) **دیوان حافظ**، تهران: نشر سما.

حجتی‌زاده، راضیه؛ میرباقری‌فرد، سیدعلی اصغر و طغیانی، اسحاق(۱۳۹۲) «**بررسی عناصر زمینه-گرا(حالی- مقالی) در گفتمان نی‌نامه**» *فصلنامه جستارهای زبانی*، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۲، صص ۲۶ - ۵۴.

حسینی شاهرودی، سیدمرتضی(۱۳۸۴) **آشنایی با عرفان اسلامی**، تهران: آفتاب دانش.

دهخدا، علی اکبر(۱۳۴۹) **لغت نامه‌ی دهخدا**، جلد۳۰، تهران: سامان.

ری‌شهری، محمد(۱۴۲۲) **میزان الحکمة**، قم: دارالحدیث.

زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۶۷) **بحر در کوزه**، تهران: علمی فرهنگی.

زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۳) **سرّ نی**: *جلد اول*، تهران: علمی.

زمانی، کریم(۱۳۸۷) **شرح جامع مثنوی معنوی**، تهران: اطلاعات.
سجادی،سیدجعفر(۱۳۷۷) **فرهنگ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی**، تهران: کتابخانه ی طهوری.
سعدی، مصلح الدین(۱۳۸۵) **غزل‌های سعدی**، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.
سعدی، مصلح الدین(۱۳۸۷) **کلیات سعدی**، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: محمد.
سیدجوادی، احمد صدر، کامران فانی و بهاءالدین خرمشاهی(۱۳۸۳) **دایرۀ المعارف تشیع**، تهران: نشرسعید محبی.
عباس‌زاده، خداویردی و طاهرلو، هانیه(۱۳۹۲) «**تجلی عشق در اشعار مولانا**»، *فصلنامه عرفان اسلامی*، سال نهم، شماره ۳۶.
عطار نیشابوری، شیخ فرید الدین(۱۳۷۷) **تذکرۀ الاولیا**، تصحیح استعلامی، محمد، تهران: زوار.
متقی، امیر مقدم؛ احمدزاده، پرویز و زبرجد، حلیمه(۱۳۹۵) «**بازتاب مضامین «نی‌نامه» مولانا در شعر معاصر عرب**» نوشتۀ *فصل‌نامۀ مطالعات ادبیات تطبیقی*، دوره ۱۰، شماره ۴۰.
نبی‌لو، علیرضا(۱۳۹۱) «**بررسی و تحلیل «نی‌نامه» سرودۀ مولوی بر مبنای زبان‌شناسی نقش‌گرای سازگانی**» *مجلۀ پژوهش‌های زبان‌شناختی*، دوره ۲، شماره ۱.
وحیدی، علیرضا(۱۳۹۳) «**نای حقیقت در نی‌زار عشق (بررسی و تحلیل مفهوم «نِیْ» در شعر مولوی و اشعار حماسی عاشورایی معاصر)**» پایان نامۀ کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد خلخال.
همایی، جلال الدین(۱۳۶۹) **مولوی نامه**، تهران: هما.

References

The Holy Quran.
Ibn Arabi, Mohiuddin. ۲۰۰۶. Description of Naghsh al-Fassous, authored by Abdolreza Mazaheri, Tehran: Sun Rain.
Ibn al-Mutaq, Jamaluddin ۱۴۱۴. Lesan al-Arab, al-Qaheri: Encyclopedia.
Etemadi, Hossein-Fuzi, Nahedeh and Aghaie, Mehrdad. 1398. "A Comparative Study of the Love Mystics of Abdol Wahhab al-Bayati and Sohrab Sepehri" The Mystical Literature Quarterly and Theological Essay Quarterly 55, 55, Summer 1398. Pages 49-80.
Dear Emir, Maryam. ۲۰۱۰. "From Molavi's" Letter to "Talabani" (The Intertextual Occasions of the Letter to the Mysticism of the Earlier Masnavi) Early Islamic Mysticism, Volume ۷, Number ۲۶.
Ansarians, Hussein. ۲۰۰۷. Islamic Mysticism, Volume ۱۲, Qom: Freedom Publication.

Wild, wild. ۱۳۷۴. Bafqi Wild Court, Tehran: Negah Publications.
Balkhi, Rumi Jalaluddin Muhammad. ۱۹۹۵. Mathnavi Masnavi, Tehran: Behzad Publications.
۲۰۰۷ .————————. Kaliyat Shams, Tehran: Hermes Press.
Yathrib, Sayyed Yahya. ۱۳۷۴. Tarnak Water, First Edition, Tehran: Thought of the Day
Cheetah, William. ۲۰۰۶. An Introduction to Sufism and Mysticism, Translated by: Parvin, Jalil, Tehran: Imam Khomeini Research Institute and Islamic Revolution
Hafez, Shams al-Din. ۲۰۰۰. Divan Hafez, Tehran: Sama Publishing.
Hojjatizadeh, Razieh-Mirbagherifard, Seyed Ali Asghar and Toghani, Isaac. ۲۰۱۳. "Investigating Contextual Elements in the Discourse of Letters" Journal of Linguistic Queries, Volume ۴, Number ۲, pp. ۲۶ - ۵۴.
Hosseini Shahroudi, Seyed Morteza. ۲۰۰۵. Introduction to Islamic Sufism, Tehran: Sunshine Danesh Publication.
Dehkhoda, Ali Akbar. ۱۳۴۹. A Dictionary of Dehkhoda, Volume ۳۰, Tehran: Publishers.
Reichshari, Muhammad. ۱۴۲۲. Al-Hikmah, Qom: Dar al-Hadith.
Zarin Kub, Abdul Hussein. ۱۳۶۷. Bahr in the Jars, Seventh Edition, Tehran: Cultural Science.
۱۳۸۳ .¬————————. Ney Series: Volume I, Tehran: Scientific Publications.
Once, Karim. ۲۰۰۸. A Comprehensive Description of Masnavi of Mawtani, Twenty-seventh Edition, Tehran: Information.
Sajjadi, Seyed Jafar. ۱۹۹۸. Culture of mystical idioms and expressions, Taheri Library Publications.
Saadi, Mosleh al-Din. ۲۰۰۶. Saadi's Ghazals, Correction by Gholamhossein Yousefi, Tehran: Sokhan Publications.
۲۰۰۸ .————————. Clerical Saadi, Corrected by Mohammad Ali Foroughi, Tehran: Mohammad Publishing.
Seyed Javadi, Ahmad Sadr, Kamran Fani and Bahaeddin Khorramshahi. ۱۳۸۳. Encyclopedia of Shi'ism, Tehran: Nassid Mohebbi.
Abbaszadeh, Khodavardadi and Taherloo, Haniyeh. ۲۰۱۳. "Manifestation of Love in Rumi's Poems", Islamic Mysticism Quarterly, ninth year, No. ۳۶.
Attar Neyshabouri, Sheikh Fariduddin. ۱۹۹۸. Alavulia's note, inquiry correction, Mohammad, Tehran: Zavar.
Motaghi, Amir Moghaddam; Ahmadzadeh, Parviz and Zabrjad, Halima. ۲۰۱۶. "Reflection of Molana's" Ninename "Themes in Contemporary Arab Poetry" by Comparative Literature Studies Quarterly, Volume ۱۰, Number ۴۰.
Nabilo, Alireza. ۱۳۹۱. "Investigating and Analyzing the Molavi Hymn's" Letter "based on Adaptive Role Linguistics" Journal of Linguistic Research, Volume ۲, Number ۱.

Vahidi, Alireza. ۱۳۹۳. "The Tragedy of Truth in the Nizar of Love (Investigating and Analyzing the Concept of" Nayi "in Rumi's Contemporary Poetry and the Epic Poems of Ashura)" M.Sc.
Homay, Jalaluddin. ۱۹۸۹. Rumi's Letter, Sixth Edition, Tehran: Homa Publication.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

Mystical secrets and expressive secrets in Rumi's Masnavi

Fazil abbaszadeh[1]
Mehrdad aqaei[2]

Abstract

At the beginning of the Masnavi, Rumi describes the mystical thirst for the separation of the spiritual soul from its origin with the sorrowful language of the reed, with the heartfelt melody and sincere sighs of the reed. This letter is an excerpt from the six books of the spiritual Masnavi and also an explicit proof of all the poems of this literary and mystical treasure, which paints a picture of separation and mourning from the very beginning. The point to be considered is the meaning of the words "anecdote" and "complaint" in the first verse of Masnavi, which has been described by several commentators and each of them has had a specific interpretation of it. This article intends to evaluate and critique some of the meanings proposed by a number of commentators by descriptive-analytical method and in proving the alleged meanings and concepts, the subject is divided into two axes: the vertical context of the letter and the proportional and contradictory context of the word. Discuss and analyze with mystical houses, valleys and authorities. The results of the research indicate that the mystical topics in any literary work, including the spiritual Masnavi, are so extensive and rich in content that everyone can understand it to the best of their knowledge. The concept of "complaint" in the letter is not a protest complaint expressed by some commentators, but "disgust" of separation, "description of the pain of longing" and "lamentation" and romantic prayers that Rumi in the vertical axis of its poetry. Has decrypted.

Keywords: Rumi, Masnavi, Anecdote, Complaint, Mystical Secrets, Ney.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

[1] . Assistant Professor of Islamic Azad University, Pars Abad Moghan Branch.parsabad, Iran.// Email : Fazil.abbaszade@gmail.com

2 . Assistant Professor of Arabic Language Department, Mohaghegh Ardabili University.ardebil,Iran.//Email: . almehr55@yahoo.com

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۱۰، بهار ۱۴۰۰

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

کتاب‌شناسی آثار هوشنگ مرادی کرمانی

فرشاد اسکندری شرفی[۱]
دکتر علی بازوند[۲]

تاریخ دریافت : ۱۳۹۹/۰۷/۲۶
تاریخ پذیرش نهایی :۱۳۹۹/۱۲/۱۵
(از ص ۳۷ تا ص ۵۷)
20.1001.1.26456478.1400.4.1.3.0

چکیده

هوشنگ مرادی کرمانی از جمله نویسندگان نام‌آشنا و صاحب‌سبک معاصر ایران است که در باروری و شکوفایی ادبیات نوین کودک و نوجوان کشورمان، تلاشی ستودنی و تأثیری ژرف داشته و آثار فراوان و کم‌نظیری برای کودکان و نوجوانان پدید آورده‌است. این نویسنده در بیشتر نوشته‌های خود، به ترسیم دنیای کودکان و نوجوانان و مسائل و مشکلات و دغدغه‌های مختلف آنان در زندگی پرداخته‌است. در این مقاله که با روشی توصیفی- تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، ضمن ارائهٔ زندگینامهٔ مختصری از هوشنگ مرادی کرمانی، با نگاهی فراگیر آثار ارزشمند این نویسندهٔ عرصهٔ ادبیات کودک و نوجوان ایران، بررسی و معرفی شده‌است. دستاورد پژوهش نشان می‌دهد که مرادی کرمانی در طی پنج دهه نویسندگی و فعالیت ادبی خود، ۸ مجموعه‌داستان، ۱۰ رمان، ۱ زندگینامهٔ خودنوشت، ۳ نمایشنامه، ۳ فیلمنامه و ۳ پیام ادبی آفریده‌است. بیشتر این آثار به زبان‌های گوناگون همچون آلمانی، انگلیسی، فرانسوی، عربی، چینی و... ترجمه و برندهٔ جوایز متعدد و مختلف داخلی و بین‌المللی شده‌اند و نیز فیلم‌های سینمایی، تلویزیونی و پویانمایی بسیاری بر اساس آن‌ها ساخته‌شده‌است. آثار مرادی کرمانی از نظر تناسب با گروه‌های سنی مختلف کودک و نوجوان، به‌ترتیب مناسب گروه‌های سنی «د»، «هـ»، «ج» و «ب» است و حتی بزرگسالان هم می‌توانند مخاطب پاره‌ای از نوشته‌های وی باشند. از میان آثار مرادی کرمانی، «*قصه‌های مجید*» به سبب پخش از رادیو و تلویزیون و انتشار چندین باره در قالب کتاب، شناخته‌شده‌ترین اثر کودک و نوجوان در ایران و «*خمره*»، با بیشترین بازگردانی و جایزهٔ بین‌المللی، معروف‌ترین اثر ایرانی کودک و نوجوان، در جهان است.

واژگان کلیدی: ادبیات کودک و نوجوان، هوشنگ مرادی کرمانی، کتاب‌شناسی آثار، مجموعه‌داستان، رمان.

---

[۱]. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران (نویسنده مسئول). efarshad850@gmail.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، شهرکرد، ایران. bazvanda@yahoo.com

۱. مقدمه

هوشنگ مرادی کرمانی، مطرح‌ترین نویسندهٔ ایرانی برای رده‌های سنی نوجوانان و شناخته‌شده‌ترین چهرهٔ ادبیات کودک و نوجوان ایران، در جهان است. او که در سال ۱۳۲۲ خورشیدی در روستای کویری «سیرچ» کرمان متولد شد، پس از پایان تحصیلات ابتدایی در روستا و متوسطه در کرمان، در رشته ترجمه زبان انگلیسی لیسانس گرفت. مرادی کرمانی فعالیت هنری خود را از سال ۱۳۴۰ با رادیو کرمان آغاز کرد و در تهران ادامه داد (محمودی، ۱۳۹۲: ۲۰۰). او در سال ۱۳۴۷ با چاپ داستان در مطبوعات تهران، فعالیت مطبوعاتی‌اش را گسترش داد. اولین داستان وی به‌نام «کوچهٔ ما خوشبخت‌ها»، در مجلهٔ «*خوشه*» منتشر شد که حال و هوای طنز داشت. مرادی کرمانی اولین جایزهٔ نویسندگی خود را برای نگارش کتاب «*بچه‌های قالی‌باف‌خانه*» به دست آورد و با خلق مجموعه‌داستان ماندگار «*قصه‌های مجید*»، به چهره‌ای مطرح در ادبیات کودکان و نوجوان تبدیل شد. مرادی کرمانی نویسنده‌ای است که با تمام وجود می‌نویسد و به همین خاطر در طی پنج دهه فعالیت ادبی خود ۲۰ اثر ارزشمند خلق کرده‌است که از میان آن‌ها می‌توان به کتاب‌هایی همچون «*نخل*» (۱۳۶۱)، «*خمره*» (۱۳۶۸)، «*مشت بر پوست*» (۱۳۷۱)، «*تنور*» (۱۳۷۳)، «*مهمان مامان*» (۱۳۷۵)، «*مربای شیرین*» (۱۳۷۷)، «*ته تر و نه خشک*» (۱۳۸۲)، «*پلوخورش*» (۱۳۸۶)، «*ناز بالش*» (۱۳۸۸)، «*آب انبار*» (۱۳۹۱)، «*ته خیار*» (۱۳۹۳)، و... اشاره کرد (ذبیح‌نیا عمران و بردخونی، ۱۳۹۲: ۲۴۹- ۲۵۰).

مرادی کرمانی به خاطر آثار ارزشمندش جوایز داخلی و بین‌المللی بسیاری کسب کرده‌است و تعدادی از آثارش به فهرست «دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان» (IBBY) راه یافته‌اند. او در سال‌های ۱۹۹۲ و ۲۰۱۴ نامزد جایزهٔ جهانی «هانس کریستین اندرسن» (Hans Christian Andersen) بوده که در سال ۱۹۹۲، از سوی هیأت داوران این جایزه مورد تشویق قرار گرفته‌است. مرادی کرمانی همچنین توانسته‌است نامزد جایزهٔ «آسترید لیندگرن» (Astrid Lindgren) ۲۰۱۰ و برندهٔ جایزهٔ «کبرای آبی» از کشور سویس و جوایز معتبر و متعدد دیگری باشد. نام این نویسندهٔ ایرانی در برخی دانشنامه‌های معتبر ایران و جهان از جمله «*ایرانیکا*» به‌عنوان نویسنده‌ای توانا و محبوب آمده‌است. آثار مرادی کرمانی بیش از هر نویسندهٔ دیگر ایرانی در دورهٔ معاصر، مورد اقتباس سینمایی قرار گرفته‌اند. مرادی کرمانی هم اکنون نمایندهٔ ادبیات کودک در فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی است و در سال ۱۳۸۴ به‌عنوان چهرهٔ ماندگار انتخاب شد (ترهنده، ۱۳۹۳: ۲۷۹).

۲. پیشینه، ضرورت، هدف و شیوهٔ پژوهش

زندگی و آثار هوشنگ مرادی کرمانی، به‌عنوان نویسنده‌ای برجسته و نام‌آشنا در حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان، همواره مورد توجه پژوهشگران بوده و در این زمینه مطالب فراوانی در کتاب‌ها، مجله‌ها، وب‌سایت‌ها و... منتشر شده‌است. مهم‌ترین پژوهش‌هایی که به بررسی زندگی و آثار این نویسنده پرداخته‌اند، عبارتند از: سالاری و کاشفی خوانسار (۱۳۷۹)؛ در پژوهش خود علاوه بر ارائهٔ مصاحبه‌ای با هوشنگ مرادی کرمانی، آثار منتشرشدهٔ او را تا سال

۱۳۷۸ نقد و بررسی کرده‌اند. این دو پژوهشگر ضمن بررسی و تحلیل هر کدام از کتاب‌های مرادی کرمانی، نمونه‌ای از متن آن را نیز ارائه کرده‌اند. فیضی (۱۳۸۸)؛ در مصاحبه‌ای مفصل با هوشنگ مرادی کرمانی، به بررسی زندگی، آثار و اندیشه‌های او از زوایای گوناگون پرداخته‌است. با این حال، با توجه به این‌که در ده سال اخیر، چند اثر دیگر از مرادی کرمانی منتشر شده و این آثار به همراه برخی از آثار پیشین او افتخارات تازه‌ای برای این نویسنده به بار آورده‌است، انجام پژوهشی تازه در زندگی و آثار مرادی کرمانی ضروری می‌نماید. به همین سبب در این پژوهش که با هدف شناساندن گوشه‌هایی از زندگی پُرافتخار هوشنگ مرادی کرمانی و ارائهٔ تصویری جامع از آثار ارزشمند او و با روشی توصیفی- تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای صورت می‌گیرد، پس از ارائهٔ زندگینامهٔ مختصری از هوشنگ مرادی کرمانی، آثار او در شش دستهٔ کلی «مجموعه‌داستان»، «رمان»، «زندگینامه»، «نمایشنامه»، «فیلمنامه» و «پیام ادبی» و بر اساس ترتیب زمانی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۳. آثار

آثار مرادی کرمانی که می‌توان آن‌ها را نوعی اتوبیوگرافی (زندگینامهٔ خودنوشت) او به شمار آورد، بیشتر در زمینهٔ رئالیسم اجتماعی است. مرادی کرمانی مشاهدات و تجربه‌های خود را از زندگی با نثری ساده و طنزی روشن مطرح می‌کند و بی‌آن‌که شعار بدهد، گرایش انسانی خود را آشکار می‌سازد (میرعابدینی، ۱۳۹۶: ج ۲: ۸۲۵). در آثار این نویسندهٔ صاحب‌نام، چند عنصر اساسی به چشم می‌خورد که از زندگی خود او، به‌ویژه در دوران کودکی و نوجوانی‌اش، سرچشمه می‌گیرد. یکی از این عناصر، موضوع بی‌کسی و یتیمی و مقاومت در برابر تقدیر و مشکلات زندگی است که به‌طور مشخص در «*قصه‌های مجید*» اصل است. عنصر دوم فقر شرافتمندانه و عنصر بعدی روستا است. در کنار این سه عنصر، از عنصر طنز هم باید یاد کرد که نوشته‌های مرادی کرمانی را از یک‌نواختی و تلخی نجات می‌دهد. تقریباً در تمامی داستان‌های مرادی کرمانی، این چهار عنصر حضور دارند و خیلی کم پیش می‌آید که جای یکی از آن‌ها در داستانی از او خالی باشد (سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۳۰).

۳. ۱. مجموعه‌داستان

۳. ۱. ۱. معصومه

اولین کتاب هوشنگ مرادی کرمانی، مجموعه‌ای با ۱۲ داستان کوتاه به‌نام «*معصومه*» است که در سال ۱۳۴۹ با کمک «دکتر سیروس ملک‌زاده»، استاد اقتصاد هوشنگ مرادی کرمانی در مدرسهٔ عالی ترجمه، منتشر شد. این کتاب که برخی از داستان‌های آن پیش‌تر در مجله‌های «*خوشه*» و «*فردوسی*» به چاپ رسیده‌بود، مورد استقبال قرار نگرفت و هیچ موفقیتی برای نویسنده‌اش به همراه نداشت (ر.ک: فیضی، ۱۳۸۸: ۲۱۴- ۲۱۶). در داستان «معصومه» از این مجموعه که از جهت مضمون و شیوه روایت از ۱۱ داستان دیگر ممتازتر است، مرادی کرمانی یکی از اولین شخصیت‌های نوجوان آثارش را خلق می‌کند. این داستان به ماجرای دخترکی ۱۵ ساله می‌پردازد که به

دلیل افشای راز دلباختگی‌اش به یک پسر، با برخورد شدید خانواده‌اش روبه‌رو می‌شود و دست به خودکشی می‌زند (ادهمی، ۱۳۹۵: ۴۱۹).

۳. ۱. ۲. *بچه‌های قالی‌باف‌خانه*

«*بچه‌های قالی‌باف‌خانه*» از جمله آثار اولیه هوشنگ مرادی کرمانی است که آن را در سال ۱۳۵۴ به رشتهٔ تحریر درآورده و در سال ۱۳۵۹ (تهران: کتاب سحاب) به چاپ رسانده‌است. این اثر که مناسب گروه سنی «د» معرفی شده، مجموعهٔ دو داستان به‌نام‌های «نِمکُو» و «رضُو، اسدُو، خجیجه» است و به زبان‌های انگلیسی، روسی و کره‌ای (در کشور کرهٔ جنوبی) ترجمه شده و همچنین برای نویسنده موفقیت‌هایی همچون؛ کتاب برگزیدهٔ شورای کتاب کودک در سال ۱۳۵۹، دیپلم افتخار دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان و رئیس هیأت داوران جایزهٔ جهانی هانس کریستین آندرسن در سال ۱۹۸۰ و کتاب منتخب کریاما پاسیفیک ریم در سال ۲۰۰۰ (دانشگاه سانفرانسیکو)، به همراه داشته‌است (مرادی کرمانی، ۱۳۹۶ ب: ۳- ۴). مرادی کرمانی در این کتاب به روایت زندگی اسفبار کارگران قالی‌بافی (به‌ویژه کودکان) می‌پردازد که در مناطق دورافتاده و محروم کشور، در شرایط ضد انسانی، مورد استثمار صاحبان کارگاه‌های قالی‌بافی قرار می‌گیرند. شیوهٔ پردازش ناتورالیستی داستان و روح تلخ این اثر به‌گونه‌ای است که علی‌رغم کثرت شخصیت‌های کودک آن، این داستان از سطح اثری کودکانه فراتر رفته‌است (ادهمی، ۱۳۹۵: ۴۲۴- ۴۲۶).

۳. ۱. ۳. *قصه‌های مجید*

«*قصه‌های مجید*» هوشنگ مرادی کرمانی، شناخته‌شده‌ترین کتاب کودک و نوجوان ایران است (ر.ک: سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۱۱۸). مرادی کرمانی در آغاز، این قصه‌ها را بین سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۷ برای رایو می‌نوشت و با صدای «پرویز بهادر» پخش می‌شد و شنوندگان و طرفداران زیادی در گوشه و کنار کشور پیدا کرده‌بود (فیضی، ۱۳۸۸: ۲۳۳- ۲۳۴). او بعدها از میان این قصه‌ها، ۳۸ مورد را برای چاپ انتخاب و در پنج مجلد (از سال ۱۳۵۸ تا سال ۱۳۶۵) (تهران: کتاب سحاب) منتشر ساخت که بعدها هر پنج جلد آن، در یک مجلد منتشر شد. شورای کتاب کودک تمامی مجلدات «*قصه‌های مجید*» را در فهرست کتاب‌های مناسب قرار داده‌است و جلدهای دوم و سوم و پنجم از کتاب‌های برگزیدهٔ این شورا بوده‌اند (سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۹۹- ۱۰۰). جلد اول و دوم «*قصه‌های مجید*» ویژهٔ گروه سنی «د» و بقیهٔ مجلدات آن مناسب گروه‌های سنی «د» و «ه» معرفی شده‌است. «*قصه‌های مجید*» کتاب برگزیدهٔ سال جمهوری اسلامی ایران در سال ۱۳۶۴، مجلهٔ «*سروش نوجوان*» و مجلهٔ «*کیهان*» بچه‌ها در سال ۱۳۶۷ و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۶۸ بوده و به زبان‌های آلمانی، انگلیسی، هلندی، عربی و ترکی ترجمه شده‌است (مرادی کرمانی، ۱۳۹۷ ج: ۳- ۴). همچنین ۱۴ داستان این کتاب مورد اقتباس سینمایی قرار گرفته‌اند که بر اساس آن‌ها ۱۱ فیلم تلویزیونی و ۳ فیلم سینمایی («صبح روز بعد»، «شرم» و «نان و شعر»)، به کارگردانی «کیومرث پوراحمد» و تهیه‌کنندگی صدا و سیما ساخته‌شده‌است که

موفقیت‌هایی در جشنواره‌های سینمایی به دست آورده‌اند (لزگی و مرادعباسی، ۱۳۸۹: ۸۹؛ سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۹۹).

«*قصه‌های مجید*»، مجموعه‌ای از داستان‌های به‌ظاهر جداگانه است که به‌ویژه، بین اولین و آخرین آن‌ها، ارتباط معناداری وجود دارد که توجه را از طنز داستانی و حوادث زندگی یک پسربچهٔ نیمه‌روستایی، به ابعاد گسترده‌تری سوق می‌دهد که یکی از آن‌ها اشاره به زندگی خود نویسنده و تلاقی شخصیت او با «مجید» است که از نخستین داستان آغاز می‌شود (سلاجقه، ۱۳۹۲: ۱۹۳). خود مرادی کرمانی در این باره می‌گوید که من و مجید خیلی به همدیگر نزدیک هستیم و مجید، در واقع برگرفته از شخصیت خود من است (فیضی، ۱۳۸۸: ۱۹۱ و ۲۴۱).

۳. ۱. ۴. *لبخند انار*

«*لبخند انار*» مجموعهٔ ۱۵ داستان کوتاه است که نخستین بار در سال ۱۳۷۸ (تهران: نشر معین) به چاپ رسید. این اثر که کتاب برگزیدهٔ ادارهٔ کل ارشاد اسلامی بوده (مرادی کرمانی، ۱۳۹۶ د: ۸۷)؛ و مناسب گروه سنی «د» دانسته‌شده، مجموعه‌ای از تجربه‌های نسبتاً موفق است که در بسیاری از موارد به سمت ایماژهای هنری و تصویری و فضاهای نمادین پیش رفته‌است که حرف‌هایی برای گفتن دارند. تصویرهای سادهٔ زندگی، قرار گرفتن شخصیت‌ها در موقعیت خاص و عکس‌العمل آن‌ها، مسائل کودکان و نوجوانان، سوءتفاهم‌ها و... موضوع عمدهٔ داستان‌ها را تشکیل می‌دهند که در مجموع، نگرش و تجربه‌هایی تازه است (سلاجقه، ۱۳۹۲: ۲۹۹). بر اساس داستان «گوشواره»، که دومین داستان این کتاب است، فیلمی سینمایی با همین نام، به کارگردانی «وحید موسائیان»، در سال ۱۳۸۵، ساخته‌شده‌است (لزگی و مرادعباسی، ۱۳۸۹: ۹۰). «سعید ابراهیمی‌فر» فیلم سینمایی «تک‌درخت‌ها» را در سال ۱۳۸۶ با اقتباس از چهار داستان («تک درخت»، «بچه‌های ایران»، «شعر تازه» و «یادگار سفر») این مجموعه که با هم پیوستگی دارند، کارگردانی کرده‌است (مرادی کرمانی، ۱۳۹۶ د: ۸۷). «فرزاد شادپور» هم با الهام‌پذیری از داستان «زادگاه»، انیمیشنی با همین نام ساخته‌است. همچنین صدا و سیمای مرکز کرمان بر اساس داستان «میوه» از این کتاب که بیشتر به طرحی می‌ماند، انیمیشنی با عنوان «باغ میوه»، در سال ۱۳۷۸ تولید کرده‌است (مرادی کرمانی، ۱۳۹۷ د: ۱۴۳).

۳. ۱. ۵. *تنور و داستان‌های دیگر*

کتاب «*تنور*» در سال ۱۳۷۳ (تهران: نشر پروین) منتشر و برندهٔ جایزهٔ انجمن نسل قلم کرمان (ادارهٔ کل ارشاد اسلامی) شد (مرادی کرمانی، ۱۳۹۶ د: ۸۷). این اثر که مناسب گروه سنی «د» معرفی شده‌بود، در سال ۱۳۸۱ (تهران: نشر معین) همراه با چند داستان تازه و با عنوان جدید «*تنور و داستان‌های دیگر*» منتشر شد. اغلب داستان‌های این مجموعهٔ که شامل ۱۵ داستان کوتاه است، ارتباط مستقیمی با کودکی نویسنده دارند و ترسیم جامعه‌ای روستایی است با آداب و افکار و عادات خاص این نوع جوامع و نویسنده از آن‌جایی که خود زندگی در چنین محیطی را تجربه کرده‌است، به‌خوبی توانسته‌است در این داستان‌ها، مخاطب را با نحوهٔ نگرش، چارچوب‌های فکری و زمینه‌های اجتماعی چنین ساختاری آشنا کند (صفایی و کارگر، ۱۳۹۴: ۴۳۸).

از میان داستان‌های این کتاب، داستان «چمکه» که در سال ۱۳۶۱ (تهران: کتاب سحاب) به‌تنهایی منتشر و ویژهٔ گروه‌های سنی «ب» و «ج» معرفی شده، لوح تقدیر شورای کتاب کودک را در سال ۱۳۶۳ به دست آورده، و به زبان آلمانی ترجمه شده‌است (سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۱۷؛ مرادی کرمانی، ۱۳۹۶ د: ۸۶)؛ همچنین فیلمی سینمایی با عنوان «چکمه»، به کارگردانی «محمدعلی طالبی» بر اساس آن ساخته‌شده که موفق به حضور در بخش مسابقهٔ بیش از یکصد جشنوارهٔ بین‌المللی شده و از این میان توانسته‌است چندین جایزهٔ بین‌المللی و داخلی را به خود اختصاص دهد (لزگی و مرادعباسی، ۱۳۸۹: ۹۰). میترا بیات این داستان را در کتاب «*داستان‌های کوتاه امروز ایران برای کودکان*» نقل کرده‌است (سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۹۹). بر اساس داستان «تنور» فیلمی (نیمه بلند) به کارگردانی «فرهنگ خاتمی» و بر اساس داستان «رضایت‌نامه» هم، فیلمی (نیمه بلند) به کارگردانی «سیروس حسن‌پور» ساخته‌شده‌است (مرادی کرمانی، ۱۳۹۶ د: ۸۷). «ابراهیم فروزش» هم بر اساس داستان «سنگ اول» فیلمی سینمایی با همین نام، در سال ۱۳۸۸ ساخته‌است. فروزش همچنین فیلم سینمایی «شیر تو شیر» را نیز بر اساس داستان «شیر» این مجموعه، در سال ۱۳۹۲ کارگردانی کرده‌است.

داستان «جنگل» هم که درونمایه‌اش صلح و دوستی است؛ علاوه بر این‌که جایزهٔ اول داستان کوتاه در نخستین جشنوارهٔ «ایران سبز» را به خود اختصاص داده، توسط خانم «نوش‌آفرین انصاری»، استاد دانشگاه تهران، به انگلیسی ترجمه گردیده و در کتاب «*بر بال‌های صلح*» (On the wings of peace)، همراه با نوشته‌هایی از نویسندگان سایر کشورهای جهان به مناسبت پنجاهمین سال بمباران هیروشیما، در نیویورک چاپ و منتشر شده‌است (مرادی کرمانی، ۱۳۹۶ ج: ۴۱ و ۴۶؛ سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۵۸- ۵۹).

۳. ۱. ۶. *پلوخورش*

«*پلوخورش*» در بر گیرندهٔ ۲۱ داستان کوتاه است که در سال ۱۳۸۶ (تهران: نشر معین) منتشر شد. این مجموعه‌داستان همانند دیگر آثار هوشنگ مرادی کرمانی بیانگر نگاه و دیدگاه همیشگی او به زندگی است. مرادی کرمانی در این اثر موضوع‌هایی ساده و بسیار بی‌اهمیت را که بسیاری از مردم، حتی برخی نویسندگان به‌راحتی از کنارشان می‌گذرند، به داستان‌هایی شورانگیز تبدیل می‌کند و می‌توان او را از این جهت، در این مجموعه، هم‌سنگ آنتوان چخوف، نویسندهٔ مشهور روس، دانست. اتفاق تازه‌ای که در این مجموعه‌داستان به چشم می‌خورد، گرایش مرادی کرمانی به مسائل نمادین و انتقادی است که در آثار پیشین او به صراحت و روشنی دیده‌نمی‌شود. داستان «کلاه‌ها» از این جهت تمثیلی‌ترین و داستان «پلوخورش» صریح‌ترین لحن را دربارهٔ مسائل اجتماعی و سیاسی جامعه دارند. بیشتر داستان‌های کتاب «*پلوخورش*» ظرفیت تبدیل شدن به فیلم‌های جذاب کودک و نوجوان را دارند (طالبی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۴۰- ۴۱)؛ و تاکنون داستان «دوربین فیلمبرداری» را «سیامک کاشف‌آذر» و داستان‌های «پلوخورش» و «باتوم» را «ابراهیم فروزش» مورد اقتباس سینمایی قرار داده‌اند. داستان مینی‌مالیستی «بهار»، توسط شورای کتاب کودک برای چاپ در کتاب مجموعه آثار نویسندگان سراسر جهان برگزیده شده و در ترجمهٔ انگلیسی به «قطار در حال عبور» تغییر نام داده‌است.

۳. ۱. ۷. *ته خیار*

«*ته خیار*» مجموعه‌داستانی است که در سال ۱۳۹۳ (تهران: نشر معین) منتشر شد و دربردارندهٔ ۳۰ داستان کوتاه است که هوشنگ مرادی کرمانی آن‌ها را از میان حدود ۳۰۰ یادداشت خود برگزیده‌است. خود مرادی کرمانی معتقد است که این اثر مخاطب سنی خاصی ندارد و همه، از نوجوان گرفته تا جوان و میانسال و بزرگسالان می‌توانند از آن بهره ببرند. بیشتر داستان‌های این مجموعه بیانگر نگاه طنزآمیز و زهرخنده‌های نویسنده به مسائلی همچون مرگ، بیماری، پیری، مشکلات زندگی، بی‌پولی و... است و با زبانی ساده زندگی روزمره را روایت می‌کنند. برخی از داستان‌ها اگر چه رگه‌هایی از تفکر روشنفکرانه را در خود جای داده‌است؛ اما نویسنده سعی کرده‌است به مخاطب خود نشان دهد که بسیاری از چیزهایی که فکر می‌کنیم روشنفکرانه است و از زندگی عوام جداست، در زندگی تک‌تک آدم‌ها جریان دارد. کتاب «*ته خیار*» توسط «کارولین کراسکری» (Caroline Croskery)، مترجم آمریکایی، در حال ترجمه به زبان انگلیسی است. کراسکری پیش از این نیز کتاب «خمره» مرادی کرمانی را به انگلیسی ترجمه کرده‌است (ر.ک: فرهادی، ۱۳۹۴: ۱۱۲- ۱۱۳).

۳. ۱. ۸. *قاشق چای‌خوری*

«*قاشق چای‌خوری*» آخرین کتاب هوشنگ مرادی کرمانی است که در اردیبهشت ماه سال ۱۳۹۸ (تهران: نشر معین)، و هم‌زمان با برگزاری سی‌ودومین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران رونمایی و عرضه شد. «*قاشق چای‌خوری*»، دربردارندهٔ ۱۲ داستان کوتاه است و غیر از چهار داستان («باغِ کاکا»، «قاشق چای‌خوری»، «باباجان» و «سیسمونی») که پیش‌تر در ماهنامه «*همشهری*» داستان منتشر شده‌اند، همهٔ آن‌ها داستان‌های جدیدی هستند. داستان‌های این کتاب کاملاً جدی نیستند و طنز پنهان دارند و رگه‌هایی از عشق هم در آن‌ها دیده‌می‌شود. این داستان‌ها در زمان حال و فضای شهری اتفاق می‌افتند و حالت اجتماعی دارند. از جذاب‌ترین داستان‌های این کتاب، می‌توان به سومین داستان آن، یعنی همان داستان «قاشق چای‌خوری» اشاره کرد که به نوعی حرف‌های آخر نویسنده در بطنش نهفته‌است. ماجرای این داستان، واقعی و نگاهی به همراهی و هم‌خانگی چهل‌سالهٔ لاک‌پشتی با اعضای خانوادهٔ نویسنده دارد. مرادی کرمانی این داستان را با شعری با عنوان «بهار»، از «فرناندو پسوا» (Fernando Pessoa)، شاعر پرتغالی قرن بیستم، به پایان می‌برد (مرادی کرمانی، ۱۳۹۸: ۶۰). مرادی کرمانی پس از انتشار این کتاب رسماً با دنیای نویسندگی خداحافظی کرد.

۳. ۲. رمان

۳. ۲. ۱. *من غزال ترسیده‌ای هستم*

«*من غزال ترسیده‌ای هستم*» دومین کتاب هوشنگ مرادی کرمانی است که در سال ۱۳۵۱ (تهران: کتابفروشی بامداد) به چاپ رسید و به سرنوشت مجموعه‌داستان «*معصومه*» دچار شد (رک: فیضی، ۱۳۸۸: ۲۱۶). این رمان که به شیوهٔ رمان‌های زمان خود و طبق سلیقهٔ روز نوشته‌شده، زبانش به پختگی آثار بعدی نویسنده نیست و اگر چه

آغاز و پایان داستانی آن درخشان است؛ ولی در اواسط داستان، پرداخت کلیشه‌ای و ضعیف، آن را دچار ضعف ساختاری و محتوایی کرده‌است (سلاجقه، ۱۳۹۲: ۵۱- ۵۲). این اثر ماجرای زندگی دختری به نام «عصمت فردوسی‌پور» است که پدر و مادرش را از دست داده و نزد خانوادهٔ خیری که بچه‌دار نمی‌شوند، زندگی می‌کند. در پانزده سالگی، عصمت و جوانی زرتشتی به‌نام «بهرام» به هم علاقه‌مند می‌شوند؛ اما وقتی قضیه به گوش پدرخوانده و مادرخواندهٔ عصمت می‌رسد؛ آن‌ها که این مسأله را برای خود برابر با آبروریزی می‌دانند، عصمت را به‌اجبار به عقد پیرمردی که همسرش مرده‌است و چندین فرزند دارد، در می‌آورند (همان: ۳۵۰- ۳۵۱).

۳. ۲. ۲. *نخل*

«*نخل*» دومین رمان هوشنگ مرادی کرمانی است که در سال ۱۳۶۱ (تهران: کتاب سحاب) منتشر و در همان سال برگزیده و برندهٔ جایزهٔ نقدی و پلاک شورای کتاب کودک شد. این اثر همچنین دیپلم افتخار دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان را در سال ۱۹۸۸ به دست آورد و به زبان انگلیسی نیز ترجمه شده‌است (مرادی کرمانی، ۱۳۹۶ هـ: ۳- ۴). «*نخل*» مناسب گروه سنی «د» است. قهرمان این داستان، پسر نوجوانی به‌نام «مراد» است که پدر و مادرش را از دست داده و در خانهٔ خاله‌اش زندگی می‌کند. روزی درویشی پیر، هستهٔ خرمایی برای او می‌کارد. همهٔ اهالی روستا بر این باورند که در آب و هوای روستایشان درخت نخل سبز نمی‌شود؛ اما مراد در تنهایی خود به ساقهٔ نورس دل می‌بندد و به نگهداری‌اش همت می‌گمارد. در پایان داستان، خاله و شوهرخاله، مراد را برای کار به شهر می‌فرستند؛ ولی او در میانهٔ راه فرار می‌کند و به روستایی که نخل‌های زیبایی دارد، می‌رود. نخل مراد نیز پا می‌گیرد و درخت تنومندی می‌شود (سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۱۰۵). مرادی کرمانی در داستان «*نخل*»، برای آفرینش شخصیت مراد، از نوجوانی خویش الهام گرفته‌است. او در این باره می‌گوید: «بیشتر به شخصیت مراد در داستان «*نخل*» شبیه هستم. نوجوانی که یک گاو دارد و همه چیزش در وجود این گاو خلاصه شده‌است. من هم گاوی داشتم که می‌بردمش کنار رودخانه می‌چراندمش و خودم توی پونه‌ها می‌خوابیدم و به آسمان نگاه می‌کردم» (همان: ۳۴).

۳. ۲. ۳. *خمره*

«*خمره*» سومین رمان هوشنگ مرادی کرمانی است که در سال ۱۳۶۸ (تهران: کتاب سحاب) منتشر شد و بسیار مورد توجه قرار گرفت. این داستان که مناسب گروه‌های سنی «د» و «ه» است؛ روایتگر دغدغه‌ها و کشمکش‌های مدیر- آموزگاری روستایی به‌نام «آقای صمدی» است که در روستایی کویری و دور افتاده، مشغول به خدمت است. خمرهٔ آب مدرسه می‌شکند و آقای صمدی برای تعمیر، خرید و یا درخواست خمرهٔ جدید از آموزش و پرورش، ماجراهای مختلفی را تجربه می‌کند (همان: ۱۰۶).

داستان «*خمره*» که همانند بیشتر آثار مرادی کرمانی، با چاشنی طنز همراه است، شاید موفق‌ترین کتاب ادبیات کودک و نوجوان ایران در سطح بین‌المللی باشد (ر.ک: همان)؛ تا جایی که به بیست زبان زندهٔ دنیا از جمله زبان‌های انگلیسی، آلمانی، فرانسوی، اسپانیایی، هلندی، عربی، ترکی، چینی و... ترجمه شده و جوایز و افتخاراتی همچون

کتاب سال ۱۹۹۴ وزارت فرهنگ و هنر اتریش، معرفی ویژهٔ کتاب منتخب ۱۹۹۴ آلمان، دیپلم افتخار CPN هلند، دیپلم افتخار جایزهٔ خوزه مارتی (کاستاریکا)، جایزهٔ کبرای آبی از کشور سویس و نامزدی جایزهٔ موسسهٔ توسعهٔ ادبیات خاورمیانهٔ آمریکا در سال ۲۰۱۶ را به دست آورده‌است. همچنین تعداد جوایز و توفیقات داخلی این کتاب به‌حدی است که آن را در زمرهٔ پراقبال‌ترین کتاب‌ها جای می‌دهد. لوح زرین جایزهٔ هیأت داوران بزرگسال و مرغک طلایی جایزهٔ داوران خردسال جشنوارهٔ کتاب کودک و نوجوان (کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان)، جایزهٔ کتاب سال هیأت داوران مجلهٔ «*سروش نوجوان*» و دیپلم افتخار شورای کتاب کودک، موفقیت‌های داخلی داستان «*خمره*» هستند (مرادی کرمانی، ۱۳۹۷ الف: ۳ و ۶؛ سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۱۰۶). از روی داستان «*خمره*»، فیلمی سینمایی با همین نام، به کارگردانی «ابراهیم فروزش» ساخته‌شده‌است که سیمرغ بلورین بهترین فیلم دوم، در جشنوارهٔ فیلم فجر در سال ۱۳۷۰، جایزهٔ پلنگ طلایی جشنوارهٔ لوکارنو، و چند جایزهٔ بین‌المللی دیگر را کسب نموده‌است. «محمدعلی باقرزاده طوسی» و «محمدرضا امیری» نیز نمایشنامهٔ «خمره» را با بهره‌گیری از همین داستان، به اجرا درآورده‌اند (فرهادی، ۱۳۹۴: ۱۱۲). همچنین بر اساس کتاب «*خمره*» انیمیشنی در ۱۳ قسمت ۱۰ دقیقه‌ای با همین نام و به نویسندگی «حمیدرضا حافظی» و کارگردانی «علی احمدی» ساخته‌شده، که برگزیده جوایز متعددی بوده‌است.

۳. ۲. ۴. *مشت بر پوست*

«*مشت بر پوست*» داستان زندگی پسربچه‌ای دوازده ساله به‌نام «جعفر رضانژاد» است که به خاطر شباهت سر و صورتش به موش، او را «موشو» صدا می‌زنند. پدر موشو تنبک‌زن و آوازخوان دوره‌گرد است و مادرش نیز از راه ریختن آب بر روی قبرها روزگار می‌گذراند. پس از مرگ پدر، موشو به نوازندگی و دوره‌گردی ادامه می‌دهد؛ اما دستگیر می‌شود و در کلانتری تعهد می‌دهد که دیگر این کار را نکند. موشو چند وقتی به دنبال کار می‌گردد و دل به هیچ کاری نمی‌بندد تا این‌که در آسیابی مشغول به کارگری می‌شود و همزمان با این کار، شیوه‌های صحیح نوازندگی و درس خواندن را ادامه می‌دهد و در پایان داستان به‌عنوان هنرمندی آبرومند به رادیو دعوت می‌شود (سالاری و کاشفی خوانسار، ۱۳۷۹: ۱۱۱- ۱۱۲).

این کتاب که برای نخستین بار در سال ۱۳۷۱ (تهران: نشر جوانه) منتشر شد، لوح افتخار مرکز کرمان‌شناسی به‌عنوان نویسندهٔ سال و معرفی ویژه و لوح تقدیر شورای کتاب کودک در سال ۱۳۷۱ را برای نویسنده‌اش به همراه داشته‌است (همان: ۱۹). این داستان مناسب گروه‌های سنی «د» و «ه» است و فیلم سینمایی «مشت بر پوست» (موشو) هم به کارگردانی «محسن محسنی‌نسب» و «محمدرضا عالی‌پیام» در سال ۱۳۸۱ بر اساس آن ساخته شده‌است (لزگی و مرادعباسی، ۱۳۸۹: ۸۹).

۳. ۲. ۵. *مهمان مامان*

«*مهمان مامان*» که در سال ۱۳۷۵ (تهران: نشر نی) منتشر شد، مانند دیگر آثار هوشنگ مرادی کرمانی، نظیر «*قصه‌های مجید*» و «*شما که غریبه نیستید*»، رگه‌های از طنز و نشانه‌هایی از فقر را در خود دارد و در واقع، بازتابی

از زندگی مردم پایین دست جامعه است (علوی و زینالی، ۱۳۹۳: ۱۴۲). داستان، خانواده‌ای چهارنفره از طبقهٔ متوسط و محروم را روایت می‌کند که در خانه‌ای چنداتاقه، همراه چند خانوادهٔ دیگر زندگی می‌کنند. قرار است خواهرزادهٔ مادرِ خانواده که تازه ازدواج کرده‌است، به همراه عروسش به خانهٔ آن‌ها بیاید. کل داستان از بعدازظهر آغاز می‌شود و در نیمه‌شب که مهمان‌ها می‌روند، به پایان می‌رسد. در این اثر نگاه سینمایی نویسنده به‌خوبی مشهود است و او با تکیهٔ صرف به حوادث بیرونی و تقطیع‌های سینمایی از هر گونه توصیف ذهنی و درونی خودداری کرده‌است. هر چند برخی بر این باورند که هم ظاهر و هم محتوا و منطق «*مهمان مامان*» بزرگسالانه است و نمی‌توان آن را یک داستان کودک و نوجوان به شمار آورد؛ اما به نظر می‌رسد که گروه‌های سنی «ج» و «د» نیز می‌توانند از خواندن این اثر لذت ببرند (سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۱۱۲؛ محمودی، ۱۳۹۲: ۳۵۷). این اثر به زبان‌های انگلیسی و فرانسوی ترجمه شده و «داریوش مهرجویی» فیلم «مهمان مامان» را بر اساس آن ساخته‌است (مرادی کرمانی، ۱۳۹۷ ج: ۴؛ لزگی و مرادعباسی، ۱۳۸۹: ۹۰).

۳. ۲. ۶. *مربای شیرین*

رمان «*مربای شیرین*» در سال ۱۳۷۷ (تهران: نشر معین) منتشر و برندهٔ جایزهٔ انجمن نسل قلم کرمان در سال ۱۳۷۸ و کتاب برگزیدهٔ سال ۱۹۹۹ از سوی کتابخانهٔ بین‌المللی آلمان شد (سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۱۹؛ مرادی کرمانی، ۱۳۹۷ هـ: ۱). قهرمان داستان پسری دوازده‌ساله به‌نام «جلال» است که با مادرش زندگی می‌کند. او کودکی کنجکاو است که متوجه می‌شود باز کردن شیشهٔ مربا غیر ممکن است؛ به همین خاطر حادثه را علت‌یابی می‌کند و وقتی پی می‌برد که با شکایت کردن می‌تواند خسارت بگیرد، با جسارت بیشتری پیگیر مسأله می‌شود. تلاش مستمر جلال مسئولین کارخانه را هوشیار می‌کند، شهر را به هم می‌ریزد و ذهن‌ها را درگیر می‌کند تا عامل را بیابند. پیام اصلی این داستان که پیروزی عقل و پیگیری هوشمندانه بر سهل‌انگاری و راحت‌طلبی و بی‌تفاوتی است، در سطور پایانی کتاب به چشم می‌خورد. جلال در این داستان نمایندهٔ نسلی است که با دقت و تیزهوشی خود می‌توانند پایه‌گذار انقلابی بزرگ در جامعهٔ خود باشند (خردخورد و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۹- ۴۰).

کتاب «*مربای شیرین*» ویژهٔ گروه سنی «د» است و به زبان ترکی استانبولی و چینی ترجمه شده‌است (مرادی کرمانی، ۱۳۹۷ هـ: ۶). «مرضیه برومند» هم در سال ۱۳۸۰ فیلمی سینمایی با همین نام بر اساس آن ساخته‌است (لزگی و مرادعباسی، ۱۳۸۹: ۸۹).

۳. ۲. ۷. *مثل ماه شب چهارده*

«*مثل ماه شب چهارده*» داستان بلندی از هوشنگ مرادی کرمانی است که در سال ۱۳۸۲ (تهران: نشر معین) روانهٔ بازار شد. این کتاب ماجرای کودکانی است که در تعطیلات تابستان به کلاس کاریکاتور که در فرهنگسرای محلهٔ قدیمی‌شان برگزار می‌شود، می‌روند تا کاریکاتوریست شوند. آن‌ها مدل‌های خود را از مردم کوچه و بازار انتخاب می‌کنند که با خشونت و برخورد بد آن‌ها مواجه می‌شوند و کم‌کم اعتراض مردم به کلاس درس می‌رسد و در کلاس، معلم و هنرجویان مورد شماتت قرار می‌گیرند و کلاس تعطیل می‌شود. با این حال بچه‌ها با کمک پیرزنی سرمه‌فروش

به کار خود ادامه می‌دهند و در هنر کاریکاتور مهارت کسب می‌کنند. پیرزن اتاق خود را در اختیار بچه‌ها قرار می‌دهد تا به‌عنوان نمایشگاه از آن استفاده کنند. معلم نیز تا پایان کار پشتیبان بچه‌هاست. آخر سر هم با کشیدن کاریکاتور هر کدام از بچه‌ها، آخرین درسش را به آن‌ها می‌دهد و می‌رود (خردخورد و همکاران، ۱۳۹۵: ۴۲- ۴۳).

کتاب «*مثل ماه شب چهارده*» به زبان ترکی استانبولی ترجمه شده و همچنین «محمدعلی طالبی» بر اساس آن سریالی تلویزیونی در ۱۳ قسمت با نام «مثل ماه شب چهارده» در سال ۱۳۸۴ و فیلمی سینمایی با همین نام، در سال ۱۳۸۵ ساخته‌است.

۳. ۲. ۸. *نه تر و نه خشک*

اصل قصهٔ «*نه تر و نه خشک*» را هوشنگ مرادی کرمانی در هشت سالگی (۱۳۳۱) از زبان پدربزرگش شنیده و پنجاه سال بعد (۱۳۸۱) با پروردن و شاخ و برگ دادن، آن را به‌صورت داستانی بلند درآورده‌است (مرادی کرمانی، ۱۳۹۴: ۵). این کتاب که در سال ۱۳۸۲ (تهران: نشر معین) منتشر و شایستهٔ جایزهٔ کتاب سال شد، مناسب گروه‌های سنی «ج» و «د» است. «*نه تر و نه خشک*»، داستان پرندهٔ کوچکی است که زمانی آدمیزاد و چوپان بوده‌است. او عاشق دختر سلطان می‌شود و از خدا می‌خواهد که به شکل پرنده‌ای درش بیاورد تا بتواند وارد قصر سلطان شود. خدا هم درخواستش را قبول می‌کند و وقتی وارد قصر می‌شود، او و دختر سلطان عاشق هم می‌شوند. پرنده دختر را از سلطان خواستگاری می‌کند. سلطان برای او شرط می‌گذارد که اگر می‌خواهی دخترم را به تو بدهم، باید چوبی را برایم بیاوری که نه تر و نه خشک باشد و نه راست و نه کج باشد. پرنده با شنیدن شرط سلطان، بی‌درنگ به جستجو می‌پردازد. او مدت زیادی به دنبال چوب می‌گردد تا این‌که پیدایش می‌کند و آن را به قصر می‌برد. وقتی به آن‌جا می‌رسد می‌بیند که سلطان مرده و دخترش به جای او بر تخت نشسته‌است. پرنده چوب را به دختر نشان می‌دهد و از او می‌خواهد که زنش شود، اما دختر که نشانی از عشق سابق در او دیده‌نمی‌شود، آن را قبول نمی‌کند و از پرنده می‌خواهد که همان چوبی را که قراره بوده برای پدرش بیاورد، پیدا کند و به نزدش بیاورد. پرندهٔ عاشق هم از او خداحافظی می‌کند و برای یافتن چوب از قصر بیرون می‌رود (فیضی، ۱۳۸۸: ۶۹- ۷۰).

۳. ۲. ۹. *نازبالش*

رمان «*نازبالش*» که برای نخستین بار در سال ۱۳۸۸ (تهران: نشر معین) منتشر شد، متفاوت با آثار پیشین هوشنگ مرادی کرمانی و متناسب گروه‌های سنی «د» و «ه» است. این رمان تخیلی و فانتزی که نگاه انتقادی نویسنده در برخی از قسمت‌های آن دیده‌می‌شود و پاره‌ای از مسائل اجتماعی نیز در بطن آن نهفته‌است، «در واقع نوعی طنز ساختارشکنانه است که در پشت خود، آرزوهایی را دارد و این‌که ما چه‌قدر از آن آرزوها دور هستیم، و چه‌قدر، مسائل ما، از آن چیزی که دوست داریم باشد یا می‌تواند باشد، دور شده‌است» (همان: ۴۱۳). مرادی کرمانی در این اثر آرمان شهری (جهانی آرمانی) را ترسیم می‌کند که در آن اثری از فساد و پلیدی نیست. انسان‌های این داستان مردمانی ساده و خوش‌قلب هستند که پا از ارزش‌های انسانی فراتر نمی‌گذارند و با آن‌که همهٔ حوادث داستان حول یک پدیدهٔ فوق‌العاده؛ یعنی تخم‌کدوهایی با خاصیت هوش‌افزایی است؛ اما هیچ آدمی پیدا نمی‌شود که به فکر

سوءاستفاده از این پدیدهٔ شگفت‌انگیز در جهت منافع ضد انسانی و یا وسوسه‌های شیطانی باشد (صفایی و ادهمی، ۱۳۹۴: ۲۲۸).

در سال ۱۳۹۴ بر اساس رمان «*نازبالش*» هوشنگ مرادی کرمانی انیمیشنی با همین نام و به کارگردانی «سید مسعود صفوی» در ۲۶ قسمت ۲۰ دقیقه‌ای ساخته‌شده که لوح تقدیر و تندیس پنجمین جشنوارهٔ تلویزیونی جام‌جم در بخش پویانمایی را به دست آورده‌است.

۳. ۲. ۱۰. *آب‌انبار*

«*آب‌انبار*» عنوان رمانی از هوشنگ مرادی کرمانی است که در سال ۱۳۹۱ (تهران: نشر معین) منتشر شد و ویژهٔ گروه‌های سنی «د» و «ه» است. نویسنده در این اثر به بازنمایی تعلیم و تربیت در فضای مکتب‌خانه‌ای که اساس آموزش روزگاران پیشین بوده‌است و نیز ترسیم تعامل میان شیخ و شاگردان مکتب می‌پردازد و به همین سبب سعی کرده‌است به فراخور محتوای داستان، برای روایت ماجراها، زبانی کهن به کار گیرد. درون‌مایهٔ داستان تأدیب نفس و خودشکنی است و نویسنده ایدهٔ اولیهٔ آن را از از حکایتی که در باب «چهل‌وچهارم» کتاب «*قابوس‌نامه*» آمده، برگرفته‌است (ر.ک: مرادی کرمانی، ۱۳۹۶ الف: ۱۱). مرادی کرمانی در این اثر توانسته‌است با بهره‌گیری از قدرت بازآفرینی خود و خلاقیتش در شخصیت‌پردازی و توصیف حوادث و فضاسازی مناسب و نیز استفاده از عناصر اقلیمی مناطق کویری مانند آب‌انبار و مسائل پیرامونی آن، داستانی تازه و متناسب با درک و نیاز کودکان و نوجوانان امروزی بیافریند.

۳. ۳. زندگینامه

۳. ۳. ۱. *شما که غریبه نیستید*

«*شما که غریبه نیستید*»، زندگینامهٔ خودنوشت هوشنگ مرادی کرمانی است که در سال ۱۳۸۴ (تهران: نشر معین) منتشر و ویژهٔ گروه‌های سنی «د» و «ه» معرفی شد. مرادی کرمانی یکی از عوامل نوشتن این اثر را خواندن کتاب «*روزها*»، نوشتهٔ «دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن» و تلنگری می‌داند که به او وارد کرده‌است (ر.ک: فیضی، ۱۳۸۸: ۳۷۵). این کتاب شامل ۷۸ بخش است و اگر چه ساختار داستانی ندارد، اما هر بخشش حکایتی، ماجرایی یا موقعیتی جذاب و خواندنی را بیان می‌کند. محتوای این اثر از دوران خردسالی نویسنده تا مرحلهٔ ورودش به تهران و اوج جوانی او را در برمی‌گیرد و هر تکه‌اش حاوی تجربه‌ای منحصر به فرد است که به خاطر صداقتی که در بیانش به کار رفته‌است، می‌تواند همدلی و هم‌ذات‌پنداری هر مخاطبی را حتی در فراسوی مرزها جلب کند (طالبی‌نژاد، ۱۳۸۴: ۶۴). در آغاز «*شما که غریبه نیستید*»، می‌خوانیم که «این کتاب بی هیچ تحقیق و یادداشتی، فقط از حافظه برآمده‌است. هدیه می‌شود به آنان که در این سفر همپای من بودند و هستند و به آنان که تأثیر می‌پذیرند!» (مرادی کرمانی، ۱۳۹۷ ب: ۵). این اثر به‌عنوان کتاب برگزیدهٔ شورای کتاب کودک در سال ۱۳۸۴، مهرگان ادب در سال ۱۳۸۴ و کتابخانهٔ بین‌المللی مونیخ در سال ۲۰۰۶ انتخاب و به زبان روسی نیز ترجمه شده‌است (همان: ۲ و ۳۶۰).

حقوق سینمایی کتاب «*شما که غریبه نیستید*» را «بنیاد سینمایی فارابی» خریداری کرده‌است (ر.ک: فیضی، ۱۳۸۸: ۴۱۰).

۳. ۴. نمایشنامه

۳. ۴. ۱. *کبوتر توی کوزه*

تنها کتاب غیر داستانی هوشنگ مرادی کرمانی، نمایشنامه‌ای است که در سال ۱۳۷۵ (تهران: نشر نی) با نام «کوزه» منتشر شد و مناسب گروه‌های سنی «د» و «ه» است. این کتاب چند سال بعد (۱۳۸۰) (تهران: نشر نی) با اضافه شدن یک مصاحبه با مرادی کرمانی و چند فهرست، با نام جدید «*کبوتر توی کوزه*» تجدید چاپ شد. این نمایشنامه که مرادی کرمانی آن را به دوست هنرمندش، ایرج راد، پیشکش کرده (مرادی کرمانی، ۱۳۹۶ د: ۳)، داستان یک نویسندهٔ کودکان است که پیر شده؛ اما موفقیتی به دست نیاورده‌است. او در خیالات خود با قهرمان‌هایش، آرزوهایش و خیالاتش دست و پنجه نرم می‌کند. این نمایشنامه که می‌توان گفت مرادی کرمانی در آن افکار و زندگی ادبی خود را به نقد کشیده‌است، کاری برای بزرگسالان است و توجیهی برای کودکانه یا نوجوانانه دانستن آن، وجود ندارد (سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۱۱۵). نمایشنامهٔ «*کبوتر توی کوزه*» به کارگردانی «غلامرضا احمدی» در فرهنگسرای بهمن اجرا شده‌است.

۳. ۴. ۲. پهلوان و جراح

«پهلوان و جراح» نمایشنامه‌ای است که در آن پهلوانی به طبیب مراجعه می‌کند و از او می‌خواهد تا خالکوبی‌هایی را که در دوران جوانی انجام داده‌است، برایش پاک کند. پهلوان می‌خواهد با این کار از خیال‌بافی‌های پهلوانانه بیرون بیاید و زندگی آرامی داشته‌باشد و در مدتی که نزد طبیب است ماجراجویی‌ها و وقایع دوران جوانی خود را برای او شرح می‌دهد. بر اساس این نمایشنامه، تله‌تئاتری با همین نام و به کارگردانی «سعید نیک‌پور» در سال ۱۳۵۸ ساخته‌شده‌است.

۳. ۴. ۳. مأموریت

نمایشنامهٔ «مأموریت»، ماجرای ژاندارمی است که فردی انقلابی را دستگیر کرده و در کلبهٔ پیرمردی منتظر آمدن قطار است. در این بین ژاندارم بر اثر ناراحتی معده بستری می‌شود و فرد انقلابی که پزشک است به او کمک می‌کند. در نهایت هم ژاندارم برای این‌که کمک فرد انقلابی را جبران کرده‌باشد، از او می‌خواهد تا فرار کنند. «داریوش مؤدبیان» (کارگردان هنری) و «مسعود رسام» (کارگردان تلویزیونی) در سال ۱۳۶۵، بر اساس این نمایشنامه، تله‌تئاتری با همین نام ساخته‌اند.

۳. ۵. فیلمنامه

۳. ۵. ۱. کاکُلی

فیلمنامهٔ «کاکُلی»، داستان پسربچه‌ای روستایی به‌نام «احمدو» است که پدر و مادرش او را در شهر، نزد مسگری ساده گذاشته‌اند تا شاگردی کند. احمدو می‌خواهد همانند استادش، مسگری ماهر و ورزیده باشد؛ اما چندان موفق نیست. او وقتی می‌فهمد که «ترمه»، دختر استادش، منزوی و تنها و بی‌حوصله است، به استادش پیشنهاد می‌دهد تا مرغ پاکوتاه و کاکلی‌ای را که برای فروش به بازار آورده‌اند، برای سرگرمی دخترش بخرد تا شادمان شود. استاد پیشنهاد احمدو را می‌پذیرد و مرغ پاکوتاه و کاکلی را می‌خرد. در خانه، ترمه با دیدن مرغ خوشحال می‌شود و با آن انس می‌گیرد. تا این‌که یک شب، کاکلی برای نجات از چنگال گربه می‌گریزد و گم می‌شود. احمدو برای پیدا کردن آن سفری سخت را آغاز می‌نماید. او که تنها دلگرمی‌اش در این سفر قلب پاک و مهربانش است، تجربه‌های زیادی به دست می‌آورد و تبدیل به انسانی پخته و سرد و گرم چشیده می‌شود و سرانجام کاکلی را هم پیدا می‌کند و نزد ترمه می‌برد (امید، ۱۳۹۰: ج ۳: ۸۴۴). «فریال» بهزاد در سال ۱۳۶۸ فیلم «کاکلی» را بر اساس همین فیلمنامه ساخته که جایزهٔ نقره‌ای بهترین کارگردانی از جشنوارهٔ A.B.U شیراز را برایش به همراه داشته‌است.

۳. ۵. ۲. کیسهٔ برنج

در فیلمنامهٔ «کیسهٔ برنج»، «معصومه خانم» پیرزنی مستمری‌بگیر است که با پسرش زندگی می‌کند. او چند بار از پسرش می‌خواهد که برنج کوپنی‌شان را بگیرد تا با پختن شله‌زرد نذرش را ادا کند؛ اما پسرش به خاطر گرفتاری و مشغلهٔ کاری هر بار به مادرش وعده می‌دهد که در فرصت مناسب این کار را انجام خواهدداد. معصومه خانم که نگران باطل شدن کوپن‌هاست، با وجود ناتوانی و پادرد، تصمیم می‌گیرد خودش برنج را بگیرد. هنگام رفتن، «جیران»، دختر همسایه نیز با او همراه می‌شود و آن‌ها به دنبال برنج کوپنی مسافت زیادی از خانه دور می‌گردند؛ تا این‌که موفق می‌شوند از فروشگاهی ۴۵ کیلو برنج بگیرند. در راه بازگشت آدم‌های گوناگونی به معصومه خانم و جیران کمک می‌کنند و در نهایت معلمی که از مدرسه برگشته‌است، با موتورش آن‌ها را به خانه می‌رساند و معصومه خانم نذرش را ادا می‌کند. «محمدعلی طالبی» در سال ۱۳۷۵ این فیلمنامه را تبدیل به فیلم موفق «کیسهٔ برنج» کرده که جوایز و موفقیت‌های گوناگونی برای او به ارمغان آورد.

۳. ۵. ۳. تیک‌تاک

فیلمنامهٔ «تیک‌تاک» که سیمرغ بلورین بهترین فیلمنامه در دوازدهمین جشنواره فیلم فجر (بهمن ۱۳۷۲) را برای هوشنگ مرادی کرمانی به همراه داشته‌است، ماجرای «حسن» و «سعید»، دو دوست و همکلاسی پایهٔ دوم ابتدایی است. یک روز در مدرسه به حسن جایزه‌ای می‌دهند. سعید، دوست او، نیز خود را مستحق گرفتن جایزه می‌داند؛ اما به دلیل بی‌توجهی پدربزرگش، جایزه‌اش فراموش می‌شود. به همین خاطر رابطهٔ این دو دوست برای مدت کوتاهی قطع می‌شود؛ تا این‌که آن‌ها مشکل پیش‌آمده را با ابتکار خود حل می‌کنند و صمیمیت و رفاقت بینشان ادامه می‌یابد (همان: ۹۴۴).

«محمدعلی طالبی» در سال ۱۳۷۱ با استفاده از این فیلمنامه، فیلم موفق «تیک‌تاک» را ساخته، که جایزهٔ ویژهٔ هیأت داوران بهترین کارگردانی از جشنوارهٔ فیلم فجر (۱۳۷۲)، جایزهٔ دوازدهمین دوره جشنواره کودکان و نوجوانان

شیکاگو، جایزهٔ فیل نقره‌ای بهترین کارگردان فستیوال هندوستان و جایزهٔ بهترین فیلم جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم رشد را نصیب او کرده‌است.

۳. ۶. پیام ادبی

۳. ۶. ۱. آینهٔ قلب‌ها

دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان هر دو سال به مناسبت سالگرد تأسیس خود، جوایز هانس کریستین اندرسن را به نویسندگان شاخص و ارزندهٔ جهانی که در زمینهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان خدمت می‌کنند، اهدا می‌نماید. در سال ۱۹۹۲، همزمان با چهلمین سالگرد تأسیس این دفتر، هوشنگ مرادی کرمانی، به جهت تأثیر عمیق و گستردهٔ داستان‌هایش در ادبیات جهانی کودکان، به‌عنوان نویسندهٔ برگزیدهٔ هیأت داوران جایزهٔ جهانی هانس کریستین اندرسن، معرفی گردید. او به هنگام دریافت لوح افتخار در بیست‌وسومین کنگرهٔ بین‌المللی کتاب برای نسل جوان در برلن، سخنرانی ساده و عمیقی ایراد کرد که بسیار مورد توجه هیأت داوران و دست‌اندرکاران ادبیات جهانی کودکان واقع شد. این پیام که عنوانش «آینهٔ قلب‌ها» است، نخستین بار به همت خانم دکتر نوش‌آفرین انصاری، استاد دانشگاه تهران و دبیر شورای کتاب کودک، به انگلیسی ترجمه گردید و سپس به اکثر زبان‌های زندهٔ دنیا و همچنین در کتاب دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان و کتاب «*داستان‌های جهانی کودکان*» (World of Childrens Stories) از انتشارات «دوستی» (Firendship Press) نیویورک چاپ و منتشر شد (مرادی کرمانی، ۱۳۹۷ ج: ۶۷۷؛ سالاری و کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۵۸).

مرادی کرمانی در این پیام ابتدا به گوشه‌ای از خردسالی خودش در روستای سیرچ اشاره می‌کند. او در ادامه قصهٔ دخترکی بی‌کس و تنها را تعریف می‌کند که از مال دنیا تنها آینه‌ای دارد که یادگاری مادرش است. دخترک هر روز گوسفندان را به چرا می‌برد و شیرشان را می‌دوشد و از سرِ چشمه آب می‌آورد و نان می‌پزد. او که حساس و خیال‌پرداز است، فرصت حرف زدن و بازی کردن با بچه‌ها را ندارد. بنابراین برای آدم‌ها و کوه‌ها و ستاره‌ها و چشمه‌ها و گاوها و گوسفندها و هر چه که می‌بیند، داستانی می‌سازد؛ اما هرگز آن‌ها را برای کسی تعریف نمی‌کند. تا این‌که بنا به توصیهٔ کولی دوره‌گردی، هر روز از خمیری که برای پختن نان به او می‌دهند، آدمکی خمیری درست می‌کند و آینهٔ مادرش را می‌شکند و خرده‌هایش را توی سینهٔ آدمک‌ها می‌گذارد. او شب‌ها، قصه‌ها و شعرهایش را برای آدمک‌ها تعریف می‌کند و خودش را در تکه‌ای از آینهٔ مادرش می‌بیند و می‌خوابد. آدمک‌ها هم که پر از قصه می‌شوند، با خوابیدن او راه می‌افتند و به روستاها و شهرهای دیگر می‌روند. مرادی کرمانی در انتهای این پیام، قصه‌های خودش را آدمک‌هایی می‌داند که از روستای او بیرون آمده‌اند و روستاها و شهرهای ایران را گشته‌اند و با بچه‌ها و آدم‌بزرگ‌هایی که روحیهٔ بچه‌ها را دارند، حرف زده‌اند و امروز از مرز کشورها رد شده‌اند و خودشان را به هیأت داوران جایزهٔ جهانی هانس کریستین اندرسن رسانده‌اند. او از این‌که به‌عنوان یک نویسندهٔ ایرانی، آدمک‌ها یا همان قصه‌های ساده‌اش را پسندیده‌اند، احساس خوشحالی و سپاس‌گزاری می‌کند (مرادی کرمانی، ۱۳۹۷ ج: ۶۷۷- ۶۸۰).

۳. ۶. ۲. قارقار کلاغ

«قارقار کلاغ» پیام هوشنگ مرادی کرمانی به مراسم اهدای جایزهٔ کتاب سال ۱۹۹۴ اتریش به کتاب «خمره» است. او در آغاز این پیام چند قصهٔ خیلی کوتاه ایرانی را که برای پرنده‌ها و حیوانات ساخته‌شده‌اند، تعریف می‌کند و سپس می‌گوید که ما ایرانیان در سرزمین قصه‌ها و تصویرهای ناب و خیال‌های شاعرانه زندگی می‌کنیم. یکی از این قصه‌ها، قصهٔ «خمره» است که برگرفته از خاطرات تحصیل در روستایی کویری در سال‌ها پیش است. من به همراه سی‌چهل بچهٔ دیگر در مدرسه‌ای درس می‌خواندم که برای آب خوردنمان خمره‌ای گذاشته‌بودند و یک روز آن خمره شکست و داستانش در ذهن خیال‌پردازم تبدیل به کتابی به‌نام «خمره» شد که شما آن را خوانده‌اید (مرادی کرمانی، ۱۳۹۶ ج: ۹- ۱۰). مرادی کرمانی در ادامهٔ پیام خود می‌گوید ما از این‌که صدای پرنده‌ای را معنی می‌کنیم، داستانی از روی حرکاتش کشف می‌کنیم و حتی شعری در دهانش می‌گذاریم، لذت می‌بریم. من فکر می‌کنم ترجمهٔ این داستان و هر داستان بومی از هر زبان، به زبان و فرهنگ دیگر، چنین احساسی را به انسان می‌دهد. (همان: ۱۰). مرادی کرمانی در پایان پیام خود از مترجم کتاب «خمره» در کشور اتریش، موسسهٔ «یونگ برونن»، ناشر کتاب «خمره» در اتریش، ویراستار کتاب «خمره»، و هیأت داوران وزارت فرهنگ اتریش، سپاس‌گزاری می‌کند (همان: ۱۰- ۱۱).

۳. ۶. ۳. هند در کرمان

«هند در کرمان» پیام هوشنگ مرادی کرمانی به بیست‌وششمین کنگرهٔ ادبیات کودک و نوجوان در هند (دهلی نو ۱۹۹۸) است که به وسیلهٔ خانم نوش‌آفرین انصاری ترجمه و در آن کنگره خوانده‌شده‌است. مرادی کرمانی در این پیام به زمینه‌هایی آشنایش با سرزمین هند، از طریق قصهٔ درویشی هندی که در خردسالی از مادربزرگش شنیده‌است؛ اشاره می‌کند. مرادی کرمانی دیدن فیلم‌های هندی در سینمای کرمان در دورهٔ نوجوانی را از دیگر زمینهٔ آشنایی‌ایش با سرزمین هند می‌داند. او می‌گوید که از میان آوازهایی که در این فیلم‌ها می‌شنیده، تنها واژه‌های «دنیا»، «زندگی»، «دوست» و «محبت» برایش قابل فهم بوده‌است. واژه‌هایی آشنا که در همان ایام، با رفتن به بازار کرمان و دیدن کاروانسرای هندی‌ها و گوش دادن به صحبت‌های تاجران و مسافرهای هندی که از راه دریا و بندرعباس به کرمان می‌آمده‌اند، در جستجویشان بوده و هنوز هم به دنبال آن‌ها می‌گردد (مرادی کرمانی، ۱۳۹۷ د: ۱۸۱- ۱۸۲).

مرادی کرمانی در پایان پیام می‌گوید: «قرار بود به‌عنوان نویسنده‌ای ایرانی، این‌جا چیزی بگویم و دیدید و شنیدید که فقط برایتان خاطراتم را از زندگی در هند گفتم. بله، تمام کودکی و نوجوانی من در هند گذشت، گرچه اولین بار است پا در خاک هند می‌گذارم. دلم می‌خواهد ما بچه‌های ایران با بچه‌های هند، اصلاً با بچه‌های آسیا، نه چرا بچه‌ها را از هم جدا کنیم، اصلاً همهٔ بچه‌های دنیا، دست همدیگر را بگیریم، توی دنیایی هر چند خیالی و رنگارنگ بچرخیم و بچرخیم و واژهای مشترک را با هم فریاد بزنیم: «دنیا، زندگی، دوست، محبت»» (همان: ۱۸۲).

۴. نتیجه‌گیری

با نگاهی به زندگی هوشنگ مرادی کرمانی و مرور کارنامهٔ ادبی- فرهنگی او به خوبی نمایان شد که این نویسندهٔ برجسته و پیشکسوت ادبیات معاصر ایران، سهم به‌سزایی در شکوفایی و غنای ادبیات کودک و نوجوان کشورمان و شناساندن فرهنگ اصیل ایرانی، به‌ویژه فرهنگ بومی کویرنشینان و سرزمین کرمان، به کودکان و نوجوانان ایران‌زمین و پرورش فکری و فرهنگی آنان داشته‌است. مرادی کرمانی توانسته‌است با خلق آثار فراوان و ارزشمندی مانند «*قصه‌های مجید*»، «*بچه‌های قالی‌باف‌خانه*»، «*خمره*»، «*نخل*»، «*مشت بر پوست*»، «*مربای شیرین*» و... که مخاطب بیشتر آن‌ها کودکان و نوجوانان است و اغلب به یک یا چند زبان زندهٔ دنیا بازگردانده شده‌اند و جوایز گوناگونی را از مراکز و نهادهای فرهنگی داخلی و خارجی به دست آورده‌اند و فیلم‌های بسیاری بر اساس آن‌ها ساخته‌شده‌است، جایگاهی ممتاز و والا کسب کند و معروف‌ترین چهرهٔ ادبیات کودک و نوجوان ایران، در جهان باشد. ۸ مجموعه‌داستان (در مجموع ۱۴۵ داستان)، ۱۰ رمان، ۱ زندگینامهٔ خودنوشت، ۳ نمایشنامه، ۳ فیلمنامه و ۳ پیام ادبی به مراسم اهدای جایزهٔ جهانی هانس کریستین اندرسن در سال ۱۹۹۲، مراسم اهدای جایزهٔ کتاب سال ۱۹۹۴ اتریش و بیست‌وششمین کنگرهٔ ادبیات کودک و نوجوان در هند (دهلی نو ۱۹۹۸)، کارنامهٔ ادبی زرین این نویسنده در طی پنجاه سال نویسندگی مستمر برای کودکان و نوجوانان است.

بیشترین مخاطب آثار مرادی کرمانی، به‌ترتیب گروه‌های سنی «د»، «هـ»، «ج» و «ب» است. با این حال بزرگسالان نیز می‌توانند مخاطب آثار این نویسنده باشند و حتی مجموعه‌داستانی مانند «*قاشق چای‌خوری*» بیشتر مناسب بزرگسالان است. کتاب «*قصه‌های مجید*» مرادی کرمانی، به سبب پخش از رادیو، تلویزیون و انتشار متعدد در قالب کتاب، شناخته‌شده‌ترین اثر ادبیات کودک و نوجوان در ایران و کتاب «*خمره*» او نیز با بیشترین بازگردانی و جایزهٔ بین‌المللی، شناخته‌شده‌ترین اثر ادبیات کودک و نوجوان ایرانی در خارج از کشور است.

نوشته‌های مرادی کرمانی در بین آثار نویسندگان معاصر ایران بیشترین سهم را در زمینهٔ اقتباس سینمایی دارد. تا کنون ۱۶ فیلم سینمایی، تلویزیونی و پویانمایی، ۲ سریال تلویزیونی (۱۱ و ۱۳ قسمتی) و ۲ سریال پویانمایی (۲۶ و ۱۳ قسمتی) که اکثراً فیلم‌هایی موفق و برندهٔ جوایز جشنواره‌های گوناگون داخلی و خارجی بوده‌اند، گواه این نکته است که آثار مرادی کرمانی با ظرفیت بالای سینمایی خود، همواره به‌عنوان گنجینه‌ای ارزشمند مورد توجه فیلم‌سازان بوده و همچنان نیز هست. نگارش ۳ نمایشنامهٔ «کبوتر توی کوزه»، «پهلوان و جراح» و «مأموریت» توسط مرادی کرمانی که اولی در فرهنگسرای بهمن به اجرا درآمده و بر اساس دومی و سومی، دو تله‌تئاتر ساخته شده‌است و نیز خلق ۳ فیلمنامهٔ ارزشمند و موفق «کاکلی»، «کیسه برنج» و «تیک‌تاک»، وجهی دیگر از توانمندی‌های مرادی کرمانی را در پیوند دو حوزهٔ ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی و سینما آشکار می‌سازد.

این نویسنده محبوب و نام‌آشنا در آثار خویش که انعکاسی از خردسالی و نوجوانی خود اوست، دردها، سختی‌ها و رنج‌های مشترک کودکان و نوجوانان را با بیانی شیرین و طنزآلود به تصویر کشیده‌است تا جامعه را برای برخوردی بهتر و رفتاری مناسب‌تر با آنان، به آگاهی برساند. هر کدام از آثار مرادی کرمانی علاوه بر این‌که می‌توانند در جذب

کودکان و نوجوانان به مطالعه مؤثر باشند، سرمشق مناسبی برای کودکان و نوجوانانِ علاقمند به نویسندگی نیز است. همچنین دوره‌های تلخ و پرمشقت زندگی کودکی، نوجوانی و حتی جوانی این نویسنده و تحمل و سرسختی او در برابر مشکلات و تلاش مستمر و بی‌وقفه‌اش برای رسیدن به موفقیت و آرزوهایش، می‌تواند به عنوان الگویی شایسته، پیش روی کودکان و نوجوانان قرار گیرد و از آن الگوبرداری نمایند.

منابع

ادهمی، حسین. (۱۳۹۵). «***بررسی و تحلیل سیر تحول شخصیت‌پردازی کودکان در آثار هوشنگ مرادی کرمانی (از ناتورئالیسم تا سوررئالیسم)***»، مجموعه مقالات یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه گیلان، صص ۴۱۵- ۴۳۸.

امید، جمال. (۱۳۹۰). ***فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران***، ج ۳ (از ۱۳۶۶ تا ۱۳۷۷)، تهران: نگاه.

ترهنده، سحر. (۱۳۹۳). «***معرفی برترین‌های ادبیات کود جهان، جایزه هانس کریستین اندرس (نوبل کوچک) ۲۰۱۴***»، فصلنامه نقد کتاب کودک و نوجوان، سال ۱، شماره ۱و ۲، صص ۲۷۷- ۲۹۶.

خردخورد، فوزیه و آذرمکان، حشمت‌الله و نوروزی، اسدالله. (۱۳۹۵). «***تحول نگاه به مفهوم کودکی در آثار هوشنگ مرادی کرمانی***». تفکر و کودک، سال ۷، شماره ۱، صص ۲۵- ۵۳.

ذبیح‌نیا عمران، آسیه و بردخونی، حسین. (۱۳۹۲). ***تاریخ ادبیات کودک و نوجوان در ایران***، تهران: فدک ایساتیس.

سالاری، مظفر و کاشفی خوانساری، سیدعلی. (۱۳۷۹). ***چهره‌های ادبیات کودکان و نوجوانان ۶ (هوشنگ مرادی کرمانی)***، تهران: روزگار.

سلاجقه، پروین. (۱۳۹۲). ***صدای خط خوردن مشق: نقد تأویلی آثار هوشنگ مرادی کرمانی***، تهران: معین.

صفایی، علی و ادهمی، حسین. (۱۳۹۴). «***نگاهی به مؤلفه‌ها و الگوهای طنز در آثار هوشنگ مرادی کرمانی***»، پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ۱۳، شماره ۲۴، صص ۲۱۱- ۲۳۲.

صفایی، علی و کارگر، الهام. (۱۳۹۴). «***پدرسالاری در داستان " تنور" بر مبنای نظریهٔ ایدئولوژی آلتوسر***»، مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، صص۴۳۶- ۴۴۲.

طالبی‌نژاد، احمد. (۱۳۸۴). «***مرا دادند به یک بزغالهٔ شیر، نگاهی به کتاب تازه مرادی کرمانی «شما که غریبه نیستید»***»، ماهنامه هفت، سال ۳، شماره ۲۱، صص ۶۴- ۶۶.

طالبی‌نژاد، احمد. (۱۳۸۶). «***چیزی فراتر از گذشته، نگاهی به تازه‌ترین کتاب هوشنگ مرادی کرمانی***»، ماهنامه هفت، سال ۵، شماره ۴۱، صص ۴۰- ۴۱.

علوی، فریده و زینالی، سویل. (۱۳۹۳). «***بررسی چگونگی تقابل فرهنگ‌ها در ترجمهٔ گفتار تعارف‌آمیز با تأکید بر ترجمهٔ فرانسوی داستان مهمان مامان، اثر هوشنگ مرادی کرمانی***»، فصلنامه زبان‌پژوهی، سال ۶، شماره ۱۱، صص ۱۳۵- ۱۶۲.

فرهادی، سمانه. (۱۳۹۴). «***ترجمهٔ جدید کارولین کراسکری از داستان خمرهٔ مرادی کرمانی***»، فصلنامه مترجم، سال ۲۴، شماره ۵۷، صص ۱۱۱- ۱۱۸.

فیضی، کریم. (۱۳۸۸). ***هوشنگ دوم: گفتگو با هوشنگ مرادی کرمانی***، تهران: اطلاعات.

لزگی، سید حبیب‌الله و مرادعباسی، مزدا. (۱۳۸۹). «***اقتباس سینمای ایران از ادبیات داستانی معاصر***»، متن شناسی ادب فارسی (پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی سابق)، سال ۲، شماره ۱، صص ۸۵- ۱۰۰.

محمودی، صوفیا. (۱۳۹۲). ***ادبستان (فرهنگ ادبیات کودک و نوجوان)***، تهران: فرهنگ نشر نو.

مرادی کرمانی، هوشنگ. (۱۳۹۴). ***نه تر و نه خشک***، تهران: معین.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۶ الف)، ***آب‌انبار***، تهران: معین.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۶ ب)، ***بچه‌های قالی‌باف‌خانه***، تهران: معین.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۶ ج)، ***تنور و داستان‌های دیگر***، تهران: معین.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۶ د)، ***کبوتر توی کوزه***، تهران: نی.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۶ هـ)، ***نخل***، تهران: معین.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۷ الف)، ***خمره***، تهران: معین.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۷ ب)، ***شما که غریبه نیستید***، تهران: معین.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۷ ج)، ***قصه‌های مجید***، تهران: معین.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۷ د)، ***لبخند انار***، تهران: معین.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۷ هـ)، ***مربای شیرین***، تهران: معین.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۸)، ***قاشق چای‌خوری***، تهران: معین.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۹۶). ***صد سال داستان‌نویسی ایران***، ج ۲، تهران: چشمه.

The Bibliography of Houshang Moradi Kermani's Works

Farshad Eskandari Sharafi[1]

Ali Bazvand[2]

Abstract

Houshang Moradi Kermani is a well-known writer and stylist in Iran who has had a profound effect on flourishing modern juvenile literature producing an abundant of unique works. Indeed, he tries to depict juvenile world, their issues and concerns in life. The current study, which is a kind of descriptive-analytic ones applying library sources, aims to both present a brief biography of this writer and investigate his works in juvenile literature comprehensively. The findings reveal that he has produced 8 story collections, 10 novels, 1 autobiography, 3 plays, 3 scenarios, and 3 literary messages during his five decades of writing and literary activity. Most of these works are translated into different languages including German, English, French, Arabic, Chinese, etc. winning various national and international rewards. Besides, there are various movies, TV series, and animations produced based on his scenarios. In terms of different age range for juveniles, his works are appropriate for age groups "D", "H", "G" and "B" respectively. Moreover, adults can sometimes be the audience of his works. "Majid Stories" is the most well-known work in juvenile literature due to being broadcasted on TV and radio and published several times as books. Having the highest number of translation versions and winning international rewards, "khomre" is the wolrd's most famous Iranian work in juvenile literature.

Key Words: Juvenile Literature, Houshang Moradi Kermani, Bibliography of Works, Story Collections, Novel.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

[1] . M.A. of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran. (Responsible author)// Email: efarshad850@gmail.com
[2] . Assistant Professor Farhangian University, Shahrekord. Iran// Email: bazvanda@yahoo.com

سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۱۰، بهار ۱۴۰۰

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بازخوانی گزارش رویدادهای پایان کار شاه‌شیخ‌ابواسحاق‌اینجو در سروده‌های حافظ

دکتر علی محمدی ۱

امیرافشین فرهادیان ۲

تاریخ دریافت:۱۳۹۹/۰۷/۱۲

تاریخ پذیرش نهایی :۱۳۹۹/۱۲/۲۹

(از ص ۵۸ تا ص ۸۴)

20.1001.1.26456478.1400.4.1.4.1

چکیده

رویکرد تاریخی-سیاسی به سروده‌های حافظ، افق معنایی جدیدی در ساحت تفسیر دیوان وی گشوده است. رمزگشایی برخی از ابهامات شعر حافظ و برقراری پیوند عمودی بسیاری از بیت‌ها که به ظاهر پراکنده و بی‌ارتباط می‌نمایند؛ از دستاوردهای این رویکرد است. گرایش حافظ به استفاده از شعر به مثابه وسیله‌ی ابراز عقیده و جهت‌گیری نسبت به رخدادهای سیاسی و نیز حاکمان و رجال صاحب نفوذ، از جمله مواردی است که او را از اغلب شاعران گذشته، متمایز می‌سازد. در این میان، حوادث پایان سلطنت شاه‌شیخ‌ابواسحاق‌اینجو، به دلیل تاثیر عمیق این واقعه بر حافظ و تغییر مسیر زندگانی او، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. این رویدادها که با تصرف شیراز به دست امیرمبارزالدین‌مظفری، در سوم شوال ۷۵۴، آغاز گردید؛ پس از یک سلسله‌ی طولانی جنگ و گریز، سرانجام با گرفتاری و اعدام شاه‌ابواسحاق، در ۲۲ جمادی الاول سال ۷۵۷، پایان پذیرفت. هدف این جستار، بررسی بازتاب این رخدادها در سروده‌های حافظ از نظرگاه نقد تاریخی و به روش تحلیل محتوا (رویکرد توصیفی-تحلیلی) است. نتایج به دست آمده، بیانگر پیوند شمار قابل ملاحظه‌ای از سروده‌های حافظ با رویدادهای این مقطع از تاریخ است.

واژه‌های کلیدی :

۱.استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران. Khoshandam.Ali2@gmail.com

۲.دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. Afshin.Farhadian@gmail.com

ابواسحاق‌اینجو، امیرمبارزالدین، حافظ، گزاره‌ی تاریخ‌محور، بازتاب رویداد تاریخی

۱. مقدمه

شعر حافظ در عین محبوبیت فراگیر و حضور دائمی در ذهن و زبان خاص و عام مردم ایران، در مقام درک معنی، همواره مورد اختلاف و محل مناقشه بوده‌است؛ در نتیجه درباره‌ی شعر او بیش از هر شاعر دیگری شرح و تفسیر نگاشته شده؛ تفسیرهایی که گاه کاملا در تضاد قراردارند. پورنامداریان معتقد است: «شعر حافظ، اگر با زمینه‌ی ذهنی از پیش‌ساخته و پرداخته‌ای با آن مواجه نشویم، مفسر ذهن ماست و بیان تفسیر ذهن ما از زبان شعر حافظ، تأویل ما از شعر اوست. این تأویل اگرچه به اقتضای اختلاف اذهان، ممکن است در معانی و صور گوناگون به جلوه درآید؛ اما هر یک از این معانی به سهم خود گوشه‌ای از حادثه‌ای را آشکار می‌کند که در ذهن حافظ اتفاق افتاده‌است و شعر او نمایش صوری و زبانی آن است» (پورنامداریان،۱۳۸۲:صص۵-۶،مقدمه).

در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان رویکرد شارحان شعر حافظ را به انواع عرفانی، مادی، تاریخ‌محور، روان‌شناسانه و باورشناسانه (اندیشه‌های مهر پرستی، زروانی و ...) تقسیم‌کرد. در این بین، نگرش و برداشت عرفانی سهم بیشتری نسبت به سایر دیدگاه‌ها داشته؛ تا آنجا که گاهی، بقیه‌ی تفسیرها را، در حاشیه‌ی خود قرار داده است؛ اما به سبب وسعت ساحت تأویل در رویکرد عرفانی و تنوع آراء در این زمینه، تفسیرهای مبتنی بر آن نیز کمتر به اتفاق نظر انجامیده‌اند. اغلب حافظ‌پژوهان در قدیم، چنین رویکردی به شعر حافظ داشته‌اند.

در سال‌های اخیر، رویکرد تاریخی-سیاسی به سروده‌های حافظ، افق معنایی جدیدی در ساحت تفسیر دیوان وی گشوده است. شاید نخستین بار محمدتقی بهار، این بحث را آغازکرد: «در دیوان سعدی و حافظ، غزل‌های بسیاری است که از دور فریاد می‌زند که قصد شاعر از می و معشوق و محتسب و غیره به راستی، می و شاهد و محتسب شهر نبوده... چیزهای دیگر بوده است. غزل‌های «خوش است خلوت اگر یار، یار من باشد»، «دو یار زیرک و از باده‌ی کهن، دو منی»، «گر می‌فروش حاجت رندان روا کند»، «یاد باد آن‌که سر کوی توام منزل بود» و غیره که در دیوان خواجه دیده می‌شود؛ وقتی با تاریخ دوره‌ی ابواسحاق و شاه‌شجاع و امیرتیمور، مقایسه شود؛ مانند آفتاب روشن است که این‌ها همه غزل‌های سیاسی است» (بهار،۱۲۹۸: ۱۸۶ نقل در ریپکا،۱۳۸۱: ۳۵۶). پس از آن، پژوهشگرانی چون غنی، هومن، معین، همایون‌فرخ، اهور، نیرو و جلالیان، کوشش کردند سروده‌های حافظ را با رخدادهای سیاسی و تاریخی عصر او انطباق دهند. در سایه‌ی این تلاش‌ها، رفته رفته این نگاه، بیش و کم، در آثار برخی محققان و مفسران متاخر، مانند شمیسا، خرمشاهی، دستغیب، حصوری، سرخی و دیگران، بازتاب یافت.

امروز در پرتو رویکرد تاریخی، بسیاری از دشواری‌های شعر حافظ، توضیح داده شده، ضعف ارتباط عمودی بیت‌ها در غزل تا حد چشمگیری از میان رفته و شناخت ما از وجوه شخصیت حافظ و از شعر او دقیق‌تر شده‌است. امروز می‌دانیم که حافظ بر خلاف اغلب شاعران کلاسیک، از شعر به عنوان ابزاری برای بیان نظر و تبیین موضع خود در قبال رویدادهای سیاسی و بازیگران آن عرصه، بهره جسته است و حتی در مواردی از آن به مثابه‌ی پیکی حامل پیامی ویژه، برای مخاطبانی «که اشارت دانند»، یاری گرفته است. این پیوستگی تا آنجاست که دیگر نمی‌توان به رویدادهای تاریخی زندگانی حافظ به دیده‌ی عنصری «برون‌متنی» که ممکن است در کیفیت پیدایش اثر نقش داشته‌باشد، نگریست؛ بلکه این رخدادها در موارد متعدد، موضوع و محتوای «متن» هستند؛ همچنان که نمی‌توان حوادث عصر سلطان مسعود غزنوی را به منزله‌ی عنصر«برون‌متنیِ» کتاب *تاریخ بیهقی* در نظر گرفت.

اکنون آشکار است که شعر حافظ رویه‌های مختلفی دارد و بسنده کردن به لایه‌ی بیرونی آن، برداشتی سطحی و ناقص از شعر وی را در پی خواهد داشت. گرچه نگاه تاریخی-سیاسی به شعر حافظ از روز نخست تا به امروز آماج انتقاد و نکوهش بوده، اما مخالفت سرسختانه بسیاری از هواداران رویکردهای دیگر بویژه رویکرد عرفانی، با این نگاه تازه‌تر، امری طبیعی و قابل انتظار است. مهم آن است که در فضای آکادمیک، فارغ از هر برداشت و نظرگاه فردی، به دیدگاه‌های دیگر نیز امکان عرضه داده شود تا از برآیند برخورد اندیشه‌ها به شیوه‌ای دیالکتیک، بتوان دریافتی نزدیک‌تر به حقیقت، به دست آورد.

پس از وقوع یک رشته نبرد که از سال ۷۴۶ قمری میان شاه شیخ ابواسحاق اینجو حاکم فارس و مضافات آن و امیر مبارزالدین محمد مظفری حاکم یزد و کرمان، که اغلب با ناکامی شاه شیخ ابواسحاق همراه بود و رفته‌رفته وی را در موضع ضعف قرار داد (اقبال آشتیانی،۱۳۹۰: صص۴۶۵-۴۶۶)؛ سرانجام امیرمبارزالدین در محرم سال ۷۵۴ قمری، به قصد یکسره کردن کار رقیب، به سوی شیراز لشکر کشید و شهر را محاصره کرد و اهالی را در سختی و تنگنا، قرار داد. عاقبت با خیانت یکی از رئیسان شهر به نام ناصرالدین‌کلو عمر که دروازه بیضا را به روی مظفریان گشود؛ امیرمبارزالدین در سوم شوال ۷۵۴ قمری وارد شهر شد. شاه شیخ ابواسحاق موفق شد با جماعتی از خاصه‌گان و خویشان، از مهلکه بگریزد. این واقعه، آغاز دو سال و هشت ماه آوارگی و دربدری شاه ابواسحاق و کوشش وی برای بازگرداندن آب رفته به جوی بود که برای نیل به آن، دست استمداد به سوی شیخ حسن ایلکانی (حاکم بغداد) و نورالورد بن سلیمان‌شاه (اتابک لرستان)، دراز کرد تا با فراهم آوردن لشکر، مظفریان را از شیراز براند اما طرفی نبست و پس از چند ماه تردد بین اصفهان و لرستان و شوشتر، عاقبت در اصفهان به محاصره جلال‌الدین شاه‌سلطان مظفری، خواهرزاده امیر مبارزالدین، افتاد. شاه‌سلطان، در بهار ۷۵۷ قمری موفق به گشودن

اصفهان شد و بر شیخ‌ابواسحاق که در خانه‌ی شیخ‌الاسلامِ اصفهان، مولانا نظام‌الدین‌اصیل، پناه گرفته بود، دست یافت. شاه نگون‌بخت اینجو را به شیراز نزد امیرمبارزالدین بردند و پس از محاکمه‌ای نمایشی، به بهانه‌ی قصاص خون یکی از سادات شیراز، در میدان مشهور سعادت، گردن زدند. حافظ در قطعه‌ای، ماده وفات او را ۲۲ جمادی الاول سال ۷۵۷ قمری ذکر کرده است (غنی،۱۳۲۱:۱۶۱).

۲. بیان مسأله

از آنجا که شیخ ابواسحاق، پادشاهی عشرت‌جو و هنرپرور بود و پیوسته مجالس طرب و شعرخوانی برپا می‌کرد؛ دربار او محل آمد و رفت هنرمندان و شاعران برجسته‌ای چون خواجوی کرمانی بود و در این میان حافظ جوان نیز طرف توجه و تفقد وی قرار داشت و از مواهب شاه و درباریان بهره‌مند بود. این ارادت و مودت قلبی، موجب شد که پس از شکست شاه‌شیخ، حافظ دچار پریشانی و اضطراب گردد و همواره در انتظار وصول خبری از او و به امید بازگشت پیروزمندانه‌اش به شیراز باشد. از دیگر سو، پافشاری سخت‌گیرانه‌ی حاکم جدید، مبارزالدین محمد، در اجرای بی کم و کاست ظواهر شرعی و بی‌توجهی و مخالفت نسبت به اهل ذوق و هنر، حافظ را هر روز در فشار و مضیقه‌ی بیشتری قرار می‌داد. بدون تردید اندوه و نگرانی حافظ در زبان گویای او که همان شعر اوست؛ انعکاس می‌یافت و چه‌بسا شاعر که از شهرت و محبوبیت شعر خود و سرعت نشر آن در دور و نزدیک آگاه بود؛ از همین امکان برای رساندن پیام خویش به شاه محبوبش استفاده می‌کرد.

در این مقاله با فرض منعکس بودن رخدادهای مهم سیاسی و تاریخی در شعر حافظ، کوشش شده به این پرسش پاسخ داده شود که آیا می‌توان با تکیه بر شواهد تاریخی و اشاره‌های موجود در آثار تاریخ‌نگاران و سایر نویسندگان نزدیک به عصر حافظ، ردپای حوادث مهم سال‌های ۷۵۴ تا ۷۵۷، یعنی دوره‌ی فترت شاه‌ابواسحاق را در شعر حافظ بازخوانی کرد؟ حاصل کار، با نظرات حافظ‌پژوهان در این زمینه، سنجیده شده و جمع‌بندی گردیده است.

۳. ضرورت تحقیق

اکنون که به اهمیت و ضرورت تداوم پژوهش‌ها با رویکرد تاریخی-سیاسی به شعر حافظ و دنبال گرفتن تلاش‌های پژوهشگران این حوزه، اشاره کردیم؛ لازم است یادآوری کنیم که روش همه‌ی این تحقیق‌ها تاکنون، مبنا قرار دادن

یک سروده و سپس جستجوی قرائن تاریخی برای آن بوده‌است. به باور ما، مسیر وارون این شیوه‌ی متداول، می‌تواند نتایج منسجم‌تر و جامع‌تری در پی داشته‌باشد.

مبنا قرار دادن یک واقعه‌ی تاریخی و جستجوی بازتاب آن در سروده‌ها، برخلاف روش مرسوم که با محوریت یک سروده، بر جستجوی قرائن تاریخی برای آن، تمرکز دارد؛ هماهنگی منطقی بیشتری با هدف تحقیق، یعنی یافتن رد پای رخدادهای زندگی حافظ، در سروده‌های او دارد. بنابراین برای نخستین بار در این جستار، بازتاب یک واقعه‌ی تردیدناپذیر تاریخی، در دیوان شاعر مورد جستجو قرار می‌گیرد.

۴. روش تحقیق

این پژوهش با روش تحلیل محتوا و به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی و با رویکردی روشمند انجام پذیرفته که شامل بررسی جامع گزارش‌های تاریخی در خصوص رخدادهای مورد نظر در منابع معتبر تاریخی و سپس جستجوی دقیق در سروده‌های شاعر، با هدف استخراج گزاره‌های مرتبط با آن رخدادهاست. منابع تاریخی مورد استفاده در این جستار، عبارتند از : «*زبده‌التواریخ*» و «*جغرافیا*» از حافظ ابرو، «*حبیب‌السیر*» و « *دستورالوزراء*» از غیاث‌الدین خواندمیر، « *تاریخ عصر حافظ*» از قاسم غنی، «*تاریخ آل مظفر*» از محمود کتبی، «*تاریخ آل مظفر*» از حسین‌قلی ستوده و «*تاریخ مغول*» از عباس اقبال آشتیانی.

در این روش، هیچ گزاره‌ای نادیده گرفته نمی‌شود، بلکه از بین همه‌ی گزاره‌های موجود، آن‌هایی که با شواهد تاریخی همخوانی دارد و از پشتوانه‌ی مستدل و منطقی، بهره‌مند است؛ از گزاره‌هایی که دلیل منطقی کافی، آن را پشتیبانی نمی‌کند، تفکیک می‌شود و در پایان امکان تعیین احتمال ارتباط سروده‌ها با رخداد مورد نظر، فراهم می‌گردد. تازگی، روشمندی و جامعیت، مزیت‌های این شیوه است.

۵. پیشینه‌ی تحقیق

نخستین‌بار محمود هومن در کتابی با عنوان «حافظ چه می‌گوید» که در سال ۱۳۱۷ منتشر شد، طرحی ارائه کرد تا بر پایه‌ی آن بتوان اشعار حافظ را به ترتیب تاریخ سروده‌شدن مرتب نمود و بر همین‌اساس در سال ۱۳۲۵ تعداد ۲۴۸ غزل را که در قالب پنج دوره‌ی مجزای تاریخی تقسیم‌بندی کرده‌بود؛ در کتاب «*حافظ*» منتشر کرد. قبل از انتشار این‌کتاب، قاسم غنی در سال ۱۳۲۱ با انتشار کتاب «*تاریخ عصر حافظ*» تلاش کرد که وجه سرایش تعدادی از سروده‌های حافظ را با توجه به قرینه‌های تاریخی دوران زندگی شاعر توضیح دهد. پس از آن تاکنون شرح‌هایی

از نظرگاه تاریخی بر دیوان حافظ نوشته شده که عبارتند از : *«حافظ خراباتی»* از همایون‌فرخ (۱۳۵۴)، *«گنج مراد»* از سیروس نیرو (۱۳۶۲) و *«شرح جلالی بر حافظ»*، از عبدالحسین جلالیان (۱۳۷۸). همچنین کتاب‌های دیگری با موضوع حافظ و سروده‌های وی نگاشته شده که گاهی نظرگاه تاریخی، در آن‌ها مورد توجه واقع شده است. *«حافظ آیینه‌دار تاریخ»* پرویز اهور (۱۳۶۸)، *«حافظ شیرین‌سخن»* محمد معین (۱۳۶۹)، *«یادداشت‌های حافظ»* سیروس شمیسا (۱۳۸۸)، *«حافظ، از نگاهی دیگر»* علی حصوری (۱۳۸۹)، و *«تاملی در حافظ»* محمدعلی اسلامی ندوشن (۱۳۹۵)، در این گروه قرار می‌گیرند.

جواد مرتضایی در کتاب *«زمینه‌های تاریخی- مدحی اشعار حافظ»* (۱۳۹۸) و اصغر شهبازی در مقاله‌ی *«نقد و قرائت تاریخی اشعار حافظ»* کوشیده‌اند تا گزارشی از سروده‌های مدحی یا دارای زمینه‌ی تاریخی دیوان حافظ ارائه دهند.

مقاله‌هایی نیز بر موضوع مدح در سروده‌های حافظ متمرکز شده‌اند. ممتحن و شریفی‌راد در مقاله‌ی *«مدح در اشعار متنبی و حافظ»*، کیفیت و کمیت مدح در سروده‌های متنبی و حافظ را مقایسه کرده‌اند. مالمیر و محمدخانی در مقاله‌ی *«نقد و بررسی مدیحه‌سرایی حافظ»*، تعدادی از غزل‌های دارای زمینه‌ی مدحی حافظ را برشمرده‌اند. همچنین فاطمه ایشانی در مقاله‌ی *«سیر غزل مدحی در ادب فارسی از سنایی تا حافظ»*، کاربرد غزل مدحی در سروده‌های حافظ را وسیع و وی را سرآمد شاعران دیگر در سرودن این نوع غزل، دانسته‌است.

«نقد و بررسی قرائت‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای غزلیات حافظ» عنوان مقاله‌ای از مالمیر و دهقانی‌یزدلی است که هرگونه ارتباط سروده‌های حافظ با رویدادهای تاریخی-سیاسی و فراز و فرود زندگیش را یکسره مردود قلمداد می‌کند.

هدف نگارندگان در این پژوهش، بررسی و جستجوی بازتاب رویدادهای پایان کار شاه‌ابواسحاق‌اینجو در سروده‌های حافظ، به عنوان یک واقعیت مهم تاریخی و تأثیرگذار بر زندگی وی است و چنان‌که گذشت؛ تاکنون در هیچ اثری، به طور مستقل به آن پرداخته نشده‌است.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

۶. بحث

سروده‌های زیر، با تکیه به شواهد تاریخی و اشاره‌های موجود در آثار تاریخ‌نگاران و دیگر نویسندگان نزدیک به عصر حافظ، با رخدادهای سال‌های ۷۵۴ تا ۷۵۷، یعنی دوره‌ی فترت شاه‌ابواسحاق، پیوند دارند. همه‌ی ارجاع‌های ما در این پژوهش، بر اساس دیوان حافظ به اهتمام قزوینی و غنی (۱۳۹۰، انتشارات زوار) است و غزل‌ها نیز مطابق ترتیب همان دیوان، شماره‌گذاری شده‌اند.

۶. ۱. غزل ۲۹۰

با مطلع « دلم رمیده شد و غافلم من درویش / که آن شکاری سرگشته را چه آمد پیش» :

این غزل در شوال ۷۵۴، پس از واقعه‌ی تصرف شیراز توسط امیرمبارزالدین و گریختن شاه‌ابواسحاق، سروده شده و اضطراب و نگرانی حافظ در روزهای بی‌خبری از سرنوشت و وضعیت شاه‌شیخ را به خوبی روایت می‌کند. «شکاری سرگشته» در بیت مطلع، اشاره‌ای آشکار به شاهِ شکست‌خورده و متواری است (نیرو،۷۵:۱۳۶۲)، (اهور،۶۹:۱۳۶۸) و (جلالیان،۱۵۲۹:۱۳۷۸). در شرایط خطیری که هواخواهان شاه‌شیخ‌ابواسحاق، از سوی حکومت تازه، تحت فشار و تعقیب قرار گرفته‌اند؛ حافظ «بر سر ایمان» و ارادتی که به ابواسحاق دارد؛ از جانب مبارزالدینِ «کافر کیش» و سنگ‌دل، بیمناک است (نیرو،۷۵:۱۳۶۲) و (جلالیان،۱۵۲۹:۱۳۷۸).

چو بید بر سر ایمان خویش می‌لرزم که دل به دست کمان‌ابرویی‌ست کافرکیش

(حافظ،۱۹۶:۱۳۹۰)

همان‌طور که اشاره شد؛ حافظ که به خوبی از سرعت «طی زمان و مکان در سلوک شعرِ» خود آگاه است؛ همواره از شعر به مثابه‌ی پیکی برای رساندن پیام و نیز بیان موضع خود نسبت به رویدادهای مهم، گاه فاش و آشکار و گاه در پرده و پوشیده، بهره می‌جوید. در این غزل نیز، حرص مبارزالدین به کسب قدرت و ثروت را مغایر با ادعای «درویشی» او بر سر منابر، قلمداد می‌کند و به او یادآوری می‌کند که : «نه عمر خضر بماند و نه ملک اسکندر». پیام حافظ به شاه‌ابواسحاق که چند بار با تدارک نیرویی اندک، از جمله همراه دو هزار جنگجویی که شیخ حسن ایلکانی، در اختیار وی نهاد (غنی،۱۴۹:۱۳۲۱)؛ عزم بازپس‌گیری شیراز کرد؛ این است که این بلندپروازی، در شرایط نابسامانی که وی از داشتن عِده و عُده‌ی لازم برای چنین‌کاری محروم است؛ «محال‌اندیشی» است و «قطره» توان برابری با «دریا» ندارد و دست در «کمرِ» عروسِ سلطنت زدن، مستلزم فراهم‌آوردن پشتوانه‌ی بزرگ

مالی یعنی «خزانه‌ای ز گنج قارون بیش» است و ساز و برگ فراوان می‌طلبد و با دست تهی، میسر نیست(جلالیان،۱۳۷۸:۱۵۲۹).

خیال حوصله‌ی بحر می‌پزد، هیهات چه‌هاست در سر این قطره‌ی محال‌اندیش

بدان کمر نرسد دست هر گدا، حافظ خزانه‌ای به کف آور ز گنج قارون بیش

(حافظ،۱۳۹۰:۱۹۶)

۶. ۲. غزل ۵۴

با مطلع «ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است/ ببین که در طلبت حال مردمان چون است»:

حافظ اصطلاحات تنجیم را در غزل‌هایی به کار برده که روی سخن با شاه‌ابواسحاق دارد؛ چراکه در میان ممدوحانش، تنها وی ، از این دانش سررشته داشت. ابواسحاق علاوه بر تسلط به این علم، به احکام حاصل از آن، اعتقاد و پای‌بندی محکمی داشت و برای اتخاذ هر تصمیمی، منتظر استخراج حکم نجومی، می‌ماند. غنی، یکی از دلایل نکبت و شکست او را، همین وثوق و اعتماد او بر احکام نجوم می‌داند(غنی،۱۳۲۱: ۱۸۲). افزون بر انطباق کامل فحوای غزل، با حال پریشان حافظ در پی شکست و آوارگی شاهِ محبوب و دوستِ گرامی‌اش، کاربرد اصطلاحات تنجیم، مانند «طلوع»، «طالع»، «دور» و «اختیار» از قرینه‌های مؤیدِ این ارتباط است(همایون‌فرخ،۱۳۵۴: ۲۷۱-۲۷۳).

ز مشرق سر کو آفتاب طلعت تو اگر طلوع کند طالعم همایون است

ز دور باده به جان راحتی رسان ساقی که رنج خاطرم از جور دور گردون است

چگونه شاد شود اندرون غمگینم به اختیار که از اختیار بیرون است

(حافظ،۱۳۹۰:۳۸)

اشاره به اندوه «رود عزیز» به خوبی با واقعه‌ی اسارت و کشته شدن فرزند خردسال شاه ابواسحاق، موسوم به «علی‌سهل»، تطابق دارد. او که پس از گریز پدر، در خانه‌ی سیدتاج‌الدین واعظ، پنهان مانده بود؛ پس از مدتی توسط عوامل امیرمبارزالدین، یافته شد و به دستور امیر، روانه‌ی کرمان گردید و در رودانِ رفسنجان، به ظاهر بر اثر بیماری و احتملا به دست عمال مبارزالدین، وفات یافت(غنی،۱۳۲۱: ۱۴۸-۱۴۹).

از آن دمی که ز چشمم برفت رود عزیز کنار دامن من همچو رود جیحون است

(حافظ،۱۳۹۰:۳۹)

غنی به نقل از «*جامع‌التواریخ* حسنی» آورده است که پس از یافتن آن طفل، او را نزد مبارزللدین بردند، گفت شنیده‌ام خط خوب می‌نویسی؛ یک سطر بنویس ببینم، علی‌سهل این دو بیت را نوشت:

سعادت ز بخشایش داور است نه در چنگ و بازوی زورآور است

چو دولت نبخشد سپهر بلند نیاید به مردانگی در کمند

(غنی،۱۳۲۱: ۱۴۸)

جالب است که بعدها سلمان‌ساوجی، در شعری به مناسبت عاقبت امیرمبارزالدین که به دستور فرزندانش محبوس و نابینا شد، چنین سرود:

آن‌که از کبر، یک وجب می‌دید از سر خویش تا به افسر هور

آن‌که می‌گفت شیر شرزه منم روز هیجا و دیگران همه گور

قوّةالظهر، پشت او بشکست قرّةالعین، کرد چشمش کور

تا بدانی که با سعادت و بخت برنیاید کسی به مردی و زور

(همان: ۱۹۶)

که اشاره‌ای آشکار به شعری است که فرزند خردسال شاه‌شیخ، برای امیرمبارزالدین، نوشت. با توجه به این که سلمان معاصر آن وقایع است؛ صحت روایت نقل شده در *جوامع‌التواریخ حسنی* و شهرت آن در میان مردم آن عصر، تایید می‌شود. غنی در کتاب *تاریخ عصر حافظ*، هر دو شعر را نقل کرده اما متوجه ارتباط بین آن‌ها نشده

است. حافظ در غزل ۱۳۴، قصیده‌ی «سپیده‌دم که صبا بوی لطف جان گیرد...» و قطعه‌ی «دلا دیدی که آن فرزانه‌فرزند...» نیز بر از دست‌رفتن آن کودک، تأسف خورده است(شمیسا،۱۳۹۵: ۲۶۳).

۶. ۳. غزل ۲۱۶

با مطلع «آن یار کز او خانه ما جای پری بود / سر تا قدمش چون پری از عیب بری بود» :

بین حافظ و شاه‌شیخ‌ابواسحاق، که تقریبا هم سن و سال نیز بودند؛ دوستی عمیق و علاقه‌ی شدیدی وجود داشت؛ تا جایی که در غزل ۲۰۶، که به یمن ذکر نام «بواسحاق» در نسخه‌ای متعلق به حدود سال ۱۰۰۰ قمری، تردیدی در مدحی بودن آن وجود ندارد (غنی،۱۳۲۱: ۱۷۳ ؛ شمیسا،۱۳۹۵: ۲۷۱)، عنایت شاه‌شیخ به خود را نتیجه‌ی «احتیاج عاشق(حافظ)» و «اشتیاق معشوق(شاه)» می‌داند. با در نظر گرفتن این درجه از محبت و مودت است که می‌توان، افسوس تلخ حافظ بر از دست رفتنِ «اوقات خوش با دوست بودن» را بهتر درک کرد (اسلامی‌ندوشن،۱۳۹۵: ۲۵۷).

اوقات خوش آن بود که با دوست به‌سر شد باقی همه بی‌حاصلی و بی‌خبری بود

(حافظ،۱۳۹۰:۱۴۷)

برخی حافظ‌شناسان، این غزل را سوگ‌نامه‌ای برای همسر یا فرزند شاعر پنداشته‌اند(خرمشاهی،۱۳۹۶: ۷۶۵)، اما کاربرد عبارت‌هایی نظیر «منظور خردمند»، «صاحب نظر» و «سر تاجوری»، آن‌ها را مناسب حاکم و سلطان وقت می‌نماید تا همسر و فرزند. «برای هر شکاک و مرددی، تصور می‌کنم این بیت موجب رفع هرگونه تردید و شک باشد که مقصود از این پادشاه حسن که سرتاجور و تاجدار داشته؛ که اینک از حافظ دور شده و سفری است و دیگر دیدار و همنشینی حافظ با او، به واسطه‌ی وقایعی که برای این پادشاه رخ داده؛ نمی‌تواند ادامه یابد؛ جز شاه شیخ ابواسحاق باشد و بتوان دیگری را تصور کرد» (همایون‌فرخ،۱۳۵۴: ۳۲۲).

عذری بنه ای دل که تو درویشی و او را در مملکت حسن، سر تاجوری بود

(حافظ،۱۳۹۰:۱۴۷)

از قرینه‌های دیگر ارتباط این سروده به ابواسحاق، استفاده از اصطلاحات مربوط به تنجیم، مانند «اختر بدمهر» و «دور قمری» است که پیشتر به دلیل این ارتباط، اشاره شد. نیرو، «رهگذری بودن آن گنج روان» را اشاره‌ای به آوارگی و دربدری شاه‌شیخ قلمداد کرده است(نیرو،۱۳۶۲: ۷۴).

خوش بود لب آب و گل و سبزه و نسرین افسوس که آن گنج روان رهگذری بود

(حافظ،۱۳۹۰:۱۴۷)

۶. ۴. غزل ۸۱

با مطلع «صبحدم مرغ چمن با گل نوخاسته گفت/ ناز کم کن که در این باغ بسی چون تو شکفت» :

این غزل نیز در تعریض به امیرمبارزالدین و نیز تحسر و افسوس بر پادشاهیِ ازدست‌رفته‌ی شاهِ اینجو، سروده شده است. «گل نوخاسته» در بیت مطلع، کنایه‌ای به امیرمبارزالدین است که تازه به حکومت شیراز رسیده و حافظ به وی یادآوری می‌کند که به پیروزی خود غره نشود؛ چراکه بسیار شاهان و فرمانروایان در این ملک به قدرت رسیده و سرانجام جای خود را به دیگری داده‌اند.

در گلستان ارم دوش چو از لطف هوا زلف سنبل به نسیم سحری می‌آشفت

گفتم ای مسند جم جام جهان‌بینت کو گفت افسوس که آن دولت بیدار بخفت

(حافظ،۱۳۹۰:۵۶)

مقر سلطنتی شاه‌شیخ، در شیراز، باغی به نام «گلستان ارم» بوده که احتمالا در محدوده‌ی باغ ارم مشهور فعلی، قرار داشته‌است (همایون‌فرخ،۱۳۵۴: ۳۲۷)، (نیرو،۱۳۶۲: ۶۰)، (خرمشاهی،۱۳۶۶: ۳۹۹)، (غنی،۱۳۶۸: ۲۶۳)، (جلالیان،۱۳۷۸: ۵۱۱)، (ثروتیان،۱۳۸۷: ۵۹۸). عبارت «مسند جم» در بیت بعدی مؤید همین برداشت است که حافظ از کاخ سلطنتی ابواسحاق یاد می‌کند. باید گفت تنها چیزی که حضور ناگهانی این دو بیت را در غزلی که با گفت‌وگوی بلبل و گل آغاز شده و در ادامه با تعظیم میخانه دنبال می‌شود؛ مرتبط می‌سازد؛ همان است که در بالا اشاره شد. در پرتو این‌نگرش است که بیت‌های دیگر، معنای روشن‌تری پیدا می‌کنند. آنجا که حافظ، این‌سوز و گداز را، به سبب خطراتی که می‌تواند برایش ایجاد کند؛ خلاف شیوه‌ی صبر و دور از خرد، قلمداد می‌کند.

۶. ۵. غزل ۱۶۹

با مطلع «یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد/ دوستی کی آخر آمد دوستداران را چه شد»:

شعر، تصویری غم‌انگیز از شیرازِ ماتم‌زده، پس از تسلط امیرمبارزالدین است. عده‌ای از هواداران و نزدیکان شیخ‌ابواسحاق، کشته شده یا گریخته‌اند، یا در حبس به سر می‌برند. برخی از ایشان، هم‌نشینان و دوستان حافظ بوده‌اند. تندخویانی با چهره‌های عبوس، جای روی‌گشادگانِ خوش‌خو را گرفته‌اند و دیگر کسی «ذوق مستی» ندارد. ردیفِ «چه شد؟»، معنی «چه بر سرآمد؟» می‌دهد و بیان‌گر تحسر بر از دست رفتن یک دوران مطلوب است (اسلامی‌ندوشن،۱۳۹۵: ۲۰۴).

زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت کس ندارد ذوق مستی، میگساران را چه شد

(حافظ،۱۳۹۰:۱۱۵)

حافظ از عادی شدن تدریجی شرایط، برای مردمانی که «حق دوستیِ» ولی‌نعمت خویش را نگاه نداشته‌اند؛ شکوه دارد. او، علت دگرگونی زمانه را در پرده‌ی اسرار الهی نهفته می‌داند و راز آن را بر آدمیان ناگشوده می‌پندارد(همایون‌فرخ،۱۳۵۴: صص۳۳۸-۳۴۹).

کس نمی‌گوید که یاری داشت حق دوستی حق‌شناسان را چه حال افتاد یاران را چه شد

حافظ اسرار الهی کس نمی‌داند خموش از که می‌پرسی که دور روزگاران را چه شد

(حافظ،۱۳۹۰: ۱۱۵)

ارتباط این سروده با ابواسحاق‌اینجو (غنی،۱۳۲۱: ۱۷۵) و انطباق آن با رویدادهای سال‌های ادبار شاه‌شیخ، مقارن ۷۵۴ تا ۷۵۷ قمری، که منجر به بروز انقلابی در اوضاع شیراز و روابط سیاسی و اجتماعی حاکم بر آن گردید؛ مشهود است.

۶. ۶. غزل ۴۰۹

با مطلع «ای خون‌بهای نافه‌ی چین خاک راه تو/ خورشید سایه‌پرور طرف کلاه تو» :

روشن است که نام بردن از شاه‌شیخ‌ابواسحاق و از آن بالاتر، آرزوی بازگشت پیروزمندانه‌ی وی، هنگامی که امیرمبارزالدین، به خون او تشنه است و بجد در تعقیب اوست؛ بسیار مخاطره‌آمیز است. در چنین شرایطی است که حافظ، زیرکانه و هنرمندانه، مقصود خود را در لایه‌های پنهان غزل خویش، بیان می‌کند و در بیت سوم، با ایهام، به نام او، «جمال‌الدین»، اشاره می‌کند (شمیسا،۱۳۹۵: ۲۶۵).

خونم بخور که هیچ ملک با چنان جمال از دل نیایدش که نویسد گناه تو

(حافظ،۱۳۹۰:۲۸۳)

چنان‌که گفته شد، به سبب تسلط و پای‌بندی شاه‌شیخ به دانش تنجیم، کاربرد اصطلاحات مربوط به آن، در سروده‌هایی مورد توجه حافظ است که مخاطب اصلی آن، ابواسحاق باشد؛ بیت پنجم این غزل، نمونه‌ای از این اشارت‌های حافظ است.

از دیگر قرینه‌های ارتباط این سروده با شاه‌شیخ، افسوس حافظ بر جدا شدنِ «یاران هم‌نشین» است. پراکنده شدن حلقه‌ی یاران صاحب‌دل و اهل ذوقی که در مجالس انس با حضور شاه‌ابواسحاق، تشکیل می‌شد؛ از جمله دریغ‌های حافظ است که در سروده‌های دیگر نیز از آن با تعبیرهایی نظیر «حلقه‌ی عشاق» (غزل ۲۰۶)، «حریفان» (غزل ۲۰۷) و «دوستداران» (غزل ۱۰۳)، یاد کرده‌است. در بیت پایانی، در مقام تسلی، ابواسحاق را به عنایت حق، امیدوار می‌کند.

یاران هم‌نشین، همه از هم جدا شدند ماییم و آستانه‌ی دولت پناه تو

(حافظ،۱۳۹۰:۲۸۳)

۶. ۷. غزل ۲۳۴

با مطلع « چو آفتاب می از مشرق پیاله برآید / ز باغ عارض ساقی هزار لاله برآید » :

حافظ در قطعه‌ی «بلبل و سرو وسمن، یاسمن ولاله و گل...» که در ماده‌ی تاریخ وفات شاه‌ابواسحاق سروده، او را «شاهِ مشکین‌کاکل» نامیده است و این نشانی است از این‌که ابواسحاق، در زمان حیاتش در میان اهالی فارس و مردم شیراز، به این توصیف، مشخص و ممتاز بوده و بدیهی است اگر به این نام ونشان، در میان مردم، مشهور نبود؛ حافظ آن را به مثابه‌ی نامی شاخص، به کار نمی‌برد (همایون‌فرخ،۱۳۵۴: ۳۷۰)، (نیرو،۱۳۶۲: ۸۳)، (جلالیان،۱۳۷۸: ۱۲۴۷) و (شمیسا،۱۳۹۵: ۲۶۴).

بلبل و سرو و سمن، یاسمن و سوسن و گل هست تاریخ وفات شه مشکین کاکل
خسرو روی زمین، غوث زمان بواسحاق که به مه طلعت او نازد و خندد بر گل
جمعه بیست و دوم ماه جمادی‌الاوّل در پسین بود که پیوسته شد از جزء به کل

(حافظ،۱۳۹۰:۳۶۹)

تاکید بر «زلف» در بیت مقطع و کاربرد واژه‌ی «کلاله» در بیت دوم، از قرینه‌های ارتباط سروده با ابواسحاق است و مربوط به زمانی است که او، از شیراز دور مانده و حافظ در ضمن مکاتبه و ارسال «رساله»، «حکایت شب هجران» بیان می‌کند و کام‌یابی مجدد شاه و «پی بردن به گوهر مقصود» را، در گرو «صبر در غم طوفان» و همراهیِ «حواله»، افزون بر «سعی» و کوشش وی، می‌داند.

نسیم در سر گل بشکند کلاله‌ی سنبل چو از میان چمن بوی آن کلاله برآید
گرت چو نوح نبی صبر هست در غم طوفان بلا بگردد و کام هزارساله برآید
نسیم زلف تو چون بگذرد به تربت حافظ ز خاک کالبدش صدهزار لاله برآید

(حافظ،۱۳۹۰:۱۵۸)

۶. ۸. غزل ۱۴۴

با مطلع «یاد باد آن‌که ز ما وقت سفر یاد نکرد/ به وداعی دل غمدیده‌ی ما شاد نکرد» :

چنان که ذکر آن رفت؛ در پی خیانت یکی از کلان‌تران شهر و گشودن دروازه‌ی موسوم به «بیضا» و ورود برق‌آسای مبارزالدین و سپاهش به داخل شهر، مقاومت شیراز به شکل غیر منتظره‌ای، شکسته شد و شاه‌ابواسحاق که غافلگیر شده بود؛ به همراه معدودی از خواص و همراهانش، ناچار به گریز شتابان از مهلکه گردید؛ طوری که حتی موفق به بردن فرزند خردسالش، نشد. «حرکتِ چالاک‌تر از باد»، در بیت ششم این غزل، اشاره‌ی حافظ به گریز معجزه‌آسای شاه‌شیخ از گرفتار شدن است (همایون‌فرخ،۱۳۵۴: ۳۲۷)، (نیرو،۱۳۶۲: ۶۰). درست به همین دلیل، فرصتی برای شاعر، جهت «وداع» با یار محبوب خود، فراهم نشده‌است. بی‌گمان، شکست شاه‌ابواسحاق که به دگرگونی کابوس‌وار اوضاع حافظ انجامید، در شمار تلخ‌ترین و دردناک‌ترین تجربه‌های زندگانی اوست. از چنین اندوهی است که شاعر «ناله‌هایی دل‌خراش‌تر از ناله‌ی فرهاد، در کوه سر می‌دهد».

شـــاید ار پیـــک صـــبا از تـــو بیـــاموزد کـــار زان‌کـــه چـــالاکتر از ایـــن حرکـــت، بـــاد نکـــرد

دل بـــه امیـــد صـــدایی کـــه مگـــر در تـــو رســـد نالـــه‌ها کـــرد دریـــن کـــوه کـــه فرهـــاد نکـــرد

(حافظ،۱۳۹۰:۹۸)

چنان‌که در تاریخ مضبوط است؛ شاه‌ابواسحاق، پس از ترک شیراز، «راهِ عراق» (اصفهان) در پیش گرفت؛ همان راهی که حافظ، در بیت هشتم این سروده می‌گوید: «بدین راه بشد یار و ز ما یاد نکرد». این سروده، که در شمار بهترین نمونه‌های شعر حافظ است؛ به وضوح، تشویش شاعر از وقوع چنین رخداد فاجعه‌باری را، بازتاب داده است.

مطربـــا پـــرده بگـــردان و بـــزن راه عـــراق کـــه بـــدین راه بشـــد یـــار و ز مـــا یـــاد نکـــرد

(همان)

۶. ۹. غزل ۲۲۶

با مطلع «ترسم که اشک در غم ما پرده در شود / وین راز سر به مهر به عالم سمر شود» :

موضوع غزل، «رازی است سر به مهر» که حافظ به شدت نگران افشای آن است و پیامی است محرمانه که قاصد باید با چنان احتیاطی به گوش مخاطب برساند که حتی «صبا» هم «خبر نشود». ارتباط پنهانی حافظ با شاه‌شیخ پس از واقعه‌ی گریز او از شیراز، گاه از طریق پیام شفاهی با واسطه‌ی معتمدان، گاه حتی مکاتبه‌ی محرمانه (نظیر فرستادن قصیده‌ای در مدح شاه با مطلع «سپیده‌دم که صبا بوی لطف جان گیرد» به اصفهان) و چه بسا ارسال کمک‌های مالی برای حافظ توسط شاه‌ابواسحاق، صورت می‌پذیرفت. از همین رو حافظ که «نافه‌ی سر زلفِ» او را در دست دارد؛ می‌بایست «دم درکشد» تا مبادا کسی، بویی ببرد. او که در «غمِ» این مصیبت، «در مقام صبر»، «خون جگر» می‌خورد؛ چاره‌ای جز «دادخواهی» بردن به «میکده» و «دعا»کردن، ندارد.

ای جـــان حـــدیث مـــا بـــر دلـــدار بـــاز گـــو لـــیکن چنـــان مگـــو کـــه صـــبا را خبـــر شـــود

خـــواهم شـــدن بـــه کـــوی میکـــده گریـــان و دادخـــواه کـــز دســـت غـــم خـــلاص مـــن آن‌جـــا مگـــر شـــود

حـــافظ چـــو نافـــه‌ی ســـر زلفـــش بـــه دســـت توســـت دم درکـــش ارنـــه بـــاد صـــبا را خبـــر شـــود

(حافظ،۱۳۹۰:۱۵۳)

شرف‌الدین‌محموداینجو از ثروتمندان نامی زمانه بود (غنی،۱۳۲۱: ۶۶) و فرزندش شاه‌ابواسحاق، ثروت هنگفتی از میراث پدر داشت و در مقام مقایسه، مبارزالدین محمد، از حیث مال و مکنت به پای او نمی‌رسید. امیرمبارزالدین عمده‌ی ثروت خود را از غنایم به دست‌آمده در جنگ‌ها اندوخت و خود نیز به این امر اقرار داشت. وی بعدها در شیراز برای مولانا سعدالدین کازرونی محدث، حکایت کرده بود که از میان غنائمی که پس از شکست دادن برادرزاده‌ی شاه‌ابواسحاق، امیرعلاءالدین‌کیقباد، به دست آمده بود؛ تنها از بهای یک چنگِ مرصع، هفتاد سوار، اجیر کرده بود (مستوفی، ۱۳۶۳: ۶۵۳). پیداست مال و مکنتی که پس از تصرف شیراز، از اموال خاندان اینجو به چنگ آورد، چه مایه او را غنی کرد. بی سبب نیست که حافظ از «نخوت این گدایِ تازه معتبر شده»، چنین دچار «حیرت» شود و در مقام مقایسه با شاه‌شیخ، او را شایسته‌ی سلطنت و حکومت نداند (همایون‌فرخ،۱۳۵۴: صص۲۲۶-۲۳۹).

در تنگنای حیرتم از نخوت رقیب یا رب مباد آن‌که گدا معتبر شود

(حافظ،۱۳۹۰:۱۵۳)

۶. ۱۰. قصیده با مطلع : «سپیده‌دم که صبا بوی لطف جان گیرد/ چمن ز لطف هوا نکته بر جنان گیرد»

این قصیده، بین سال‌های ۷۵۵ تا ۷۵۷ سروده شده و برای شاه‌شیخ‌ابواسحاق به اصفهان فرستاده شده است. حافظ در این سروده، کوشش کرده تا به شاه‌شیخ، دلداری دهد و ضمن تقویت روحیه‌ی وی، امید به پیروزی و غلبه بر مظفریان را زنده نگاه دارد. به او نوید می‌دهد که در پی این رنج و «ملالتی که کشیدی»، «سعادتی»، خارج از تصور، خواهی یافت و پس از تلخی «ریاضت»، «حلاوت» پیروزی را خواهی چشید.

ملالتی که کشیدی، سعادتی دهدت که مشتری نسق کار خود ازان گیرد

ز امتحان تو ایام را غرض آنست که از صفای ریاضت دلت نشان گیرد

شکر کمال حلاوت پس از ریاضت یافت نخست در شکن تنگ ازان مکان گیرد

(حافظ، ۱۳۹۰ : قلا)

نکته‌ی قابل توجه در این قصیده، کاربرد چشم‌گیر اصطلاحات تنجیم است که همان‌طور که پیش‌تر توضیح داده شد، مؤید ارتباط سروده با شیخ‌ابواسحاق است. «عروج»، «فرقدان»، «رفع»، «قدر»، «توأمان» و «سماک رامح»، از این جمله‌اند.

گهی که بر فلک سروری عروج کند نخست پایه‌ی خود، فرق فرقدان گیرد

ایا عظیم وقاری که هرکه بنده‌ی تست ز رفع قدر کمربند توأمان گیرد

مدام در پی طعن است بر حسود و عدوت سماک رامح ازان روز و شب سنان گیرد

(حافظ، ۱۳۹۰ : قکط-قلا)

در این قصیده نیز مانند غزل ۱۴۴، حافظ از مطرب، درخواست نواختن در مایه‌ی «عراق» و «اصفهان» دارد که هر دو، ضمن آن‌که نام نغمه‌هایی از موسیقی ایرانی هستند؛ محل اقامت شاه‌ابواسحاق را تداعی می‌کنند.

نوای مجلس ما را چو برکشد مطرب گهی عراق زند، گاهی اصفهان گیرد

(حافظ، ۱۳۹۰ : قکط)

حافظ، در پایان این سروده، اشاره‌ای به واقعه‌ی قتل «امیرسهل»، فرزند شاه، به دست «خصم گستاخ» دارد و آرزو می‌کند که «جزای آن»، متوجه فرزندان و خاندان مبارزالدین گردد.

اگرچه خصم تو گستاخ می‌رود حالی تو شاد باش که گستاخیش چنان گیرد

که هرچه در حق این خاندان دولت کرد جزاش در زن و فرزند و خان‌ومان گیرد

(حافظ، ۱۳۹۰ : قلب)

در توضیح غزل ۵۴، به واقعه‌ی اسارت این کودک، اشاره شد. پیداست که گفتن چنین سخنانی درباره‌ی پادشاه وقت، امیرمبارزالدین و ارسال پنهانی آن به اصفهان، نزد دشمن اصلی وی، چه مایه خطرناک بوده است (شمیسا،۱۳۹۵: ۲۶۲).

۶. ۱۱. غزل‌های ۹۰ و ۹۱

با مطلع «ای غایب از نظر به خدا می‌سپارمت/ جانم بسوختی و به دل دوست دارمت» و «ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت / بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت»

این دو غزل که به احتمال، در فاصله‌ی کوتاهی از یکدیگر سروده شده‌اند(همایون‌فرخ،۱۳۵۴: ۲۹۹)؛ در صورت و معنی، شباهت‌هایی غیر قابل انکار دارند. بویژه تعبیر «غایب از نظر»، که در هر دو سروده، تکرار شده؛ احتمال تعلق خطاب هر دو را به یک شخص، افزایش می‌دهد.

ای غایب از نظر که شدی همنشین دل می‌گویمت دعا و ثنا می‌فرستمت

(حافظ، ۱۳۹۰ : ۶۳)

ای غایب از نظر به خدا می‌سپارمت جانم بسوختی و به دل دوست دارمت

(همان)

قرینه‌های متعددی در این سروده‌ها وجود دارد تا ما آن را به عنوان پیام حافظ به شاهِ محبوب و شکست‌خورده‌ی خود، ابواسحاق، برای تشویق وی به کوشش، جهت بازپس‌گیری شیراز از مبارزالدین، تلقی کنیم. «هدهد»، قاصد ملک سلیمان یا همان سرزمین فارس که به این نام، در آثار خواجو و سعدی و حافظ، فراوان به کار رفته است؛ «سبا»، اقامت‌گاه موقت سلیمان نبی که اشاره به اصفهان، اقامت‌گاه شاه‌شیخ دارد؛ «غایب از نظر»، که به احتمال فراوان، مخاطبه‌ای برای شاه‌ابواسحاق است. فرستادن « قافله‌ای از دعای خیر»، «دوا»، «ساز و نوا»، «اسب و قبا» و جان عزیز خویش به مثابه‌ی «نوا»، همگی از یک سو، درخور وضع ابواسحاق در اصفهان است که به تقویت روحیه و تجدید قوا و جمع‌آوری سپاه، نیاز دارد و از دیگر سو، تجلی امید حافظ به بازگشت شاه است؛ آرزویی که برای تحقق آن، «تا دامن کفن زیر پای خاک» نکشد؛ از هیچ کوششی فروگذار نخواهد کرد حتی اگر در مثل، مستلزمِ «صدگونه جادویی کردن» باشد.

هر صبح و شام قافله‌ای از دعای خیر در صحبت شمال و صبا می‌فرستمت

حافظ سرود مجلس ما ذکر خیر توست بشتاب هان که اسب و قبا می‌فرستمت

تا دامن کفن نکشم زیر پای خاک باور مکن که دست ز دامن بدارمت

گر بایدم شدن سوی هاروت بابلی صدگونه جادویی بکنم تا بیارمت

(همان)

در بیت مقطع هر دو غزل، حافظ از اشاره‌ی به خود، شاه‌شیخ را در نظر دارد و ضمن یادآوری «ذکر خیرِ» او، عیاشی و باده‌گساری را مناسب «وضعِ» فعلی وی نمی‌داند (نیرو،۱۳۶۲: ۶۲-۶۳).

حافظ شراب و شاهد و رندی نه وضع توست فی‌الجمله می‌کنی و فرو می‌گذارمت

(حافظ، ۱۳۹۰ : ۶۴)

۶. ۱۲. غزل ۱۰۳

با مطلع «روز وصل دوستداران یاد باد / یاد باد آن روزگاران یاد باد» :

این غزل، هنگامی که شاه‌شیخ، پس از ترک ناگزیر شیراز، در اصفهان استقرار داشت، سروده شده و در آن از واقعه‌ی «باغ کاران» یاد شده است. «باغ کاران»، نام باغی مشهور و خرم، در کنار زاینده‌رود و پیوسته به باروی اصفهان بوده و راوندی در راحه‌الصدور، احداث آن را به ملک‌شاه سلجوقی نسبت می‌دهد(راوندی،۱۳۰۰: ۱۳۲).

گرچه صد رودست در چشمم مدام زنده‌رود باغ کاران یاد باد

(حافظ، ۱۳۹۰ : ۷۱)

شاه‌شجاع که از جانب پدرش امیرمبارزالدین، مأمور محاصره‌ی اصفهان بود؛ در جوار این باغ، اقامت داشت. هواداران شاه‌ابواسحاق، هر از چندی از حصار شهر بیرون می‌تاختند و بر سپاه مظفریان، شبیخون می‌زدند. در جریان یکی از این حمله‌ها، شاه‌شجاع، در خطر قرار می‌گیرد و حتی فرمانده‌ی قراولان او، امیرکیکاوس، گرفتار می‌شود. امیرمبارزالدین، با شنیدن این خبر، از گلپایگان به جانب اصفهان می‌شتابد و پس از گماشتن خواهرزاده‌اش، شاه‌سلطان، به ادامه‌ی محاصره، خود به همراه ولیعهد، به سوی شیراز عزیمت می‌کند (کتبی،۱۳۶۴: ۷۱). بی‌گمان، خبرهای این دلاوری‌های یاران شاه‌شیخ، به شیراز می‌رسید و حافظ را تحت تأثیر قرار می‌داد. «کوشش آن حق‌گزاران» بر کرانه‌ی «زنده‌رود» در جریان نبردِ «باغ کاران»، بازتاب جان‌فشانی یاران و هوادارانی است که «حقِ» دوستی و نعمتِ شاه محبوبشان را می‌گزارند. اندوه و حسرت عمیق حافظ، بر از دست رفتن روزگار شکوه و قدرت شاه اینجو، به خوبی از کاربست ردیف «یاد باد» در این غزل، احساس می‌شود؛ حسرت و «یادِ» «آن روزگاران» که از مجلس «شادخواریِ» «دوستداران» که همان «رازدارانِ» مورد اعتماد «حافظ» بودند؛ «بانگ نوش» به گوش می‌رسید.

کامم از تلخی غم چون زهر گشت بانگ نوش شادخواران یاد باد

مبـــــتلا گشـــــتم دریـــــن بنـــــد و بـــــلا کوشـــــش آن حـــــق‌گزاران یـــــاد بـــــاد

راز حـــــافظ بعـــــد ازیـــــن ناگفتـــــه مانـــــد ای دریغـــــــا رازداران یـــــــاد بـــــــاد

(حافظ، ۱۳۹۰ : ۷۱)

۶. ۱۳. غزل ۲۱۴

با مطلع «دیدم به خواب خوش که به دستم پیاله بود / تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود» :

این غزل که حافظ در آن، هنرمندانه از تقابل خواب و بیداری، برای آمد و رفت، بین گذشـته و حال، بهره برده؛ در اندوه قتل شـاه‌ابواسـحاق، سـروده شـده اسـت (نیرو،۱۳۶۲: ۸۳ ؛ جلالیان،۱۳۷۸: ۱۱۵۱). «بت مشـکین کلاله»، همان‌طور که در توضیح غزل ۲۳۴ ذکر شد، استعاره از شیخ‌ابواسحاق است. شاعر، تصویری از رضایت و تحسین شاه‌شیخ‌ابواسحاق، پس از خواندن «شعر دلکش حافظ در مدح شاه» ترسیم می‌کند؛ که «یک بیت از آن قصیده» را عالی‌تر از «صد رساله» می‌داند (شمیسا،۱۳۹۵: ۲۶۳).

آن نافـــه‌ی مـــراد کـــه میخواســـتم ز بخـــت در چـــین زلـــف آن بـــت مشـــکین کلالـــه بـــود

دیـــدیم شـــعر دلکـــش حـــافظ بـــه مـــدح شـــاه یـــک بیـــت ازیـــن قصـــیده بـــه از صـــد رســـاله بـــود

(حافظ، ۱۳۹۰ : ۱۴۵)

اشعاری که حافظ در رثای ابواسحاق یا به یاد خاطرات مجالست با او سروده؛ بسیار سوزناک و بلیغ و مؤثر است و ردیف آن‌ها «بود» است (همان: ۲۶۵) و کاربرد همین ردیف در این غزل، نشانه‌ی آن است که شعر، پس از مرگ شاه‌شیخ، سروده شده و «آن شاه تند حمله» که «خورشید شیرگیر» در برابر او «کمتر غزاله بود»؛ دیگر نیست.

آن شـــاه تنـــد حملـــه کـــه خورشـــید شـــیرگیر پیشـــش بـــه روز معرکـــه کمتـــر غزالـــه بـــود

(حافظ، ۱۳۹۰ : ۱۴۵)

حافظ همچنین، در این سروده، دقیقاً سن خود را، «چل سال» ذکر کرده است. بنابراین در سال ۷۵۷ قمری، مقارن با رویداد اعدام شـاه‌شـیخ‌ابواسـحاق، حافظ چهل سـال داشـته که با نظر غنی، که سـال تولد حافظ را ۷۱۷ می‌داند (غنی،۱۳۲۱: ۳۶۲) مطابقت دارد.

چـــل ســـال رنـــج و غصـــه کشـــیدیم و عاقبـــت تـــدبیر مـــا بـــه دســـت شـــراب دوســـاله بـــود

(حافظ، ۱۳۹۰ : ۱۴۵)

ثروتیان، در شرح این غزل نوشته : « غزلی است ناقص و ناتمام و ناتوان و تا اندازه‌ای ساده و روان، که چیزی از آن به دست نمی‌آید... شاید خواجه، حال و حوصله‌ای نداشته و قلمی روی کاغذ کشیده...!» (ثروتیان،۱۳۸۷: ۱۲۸۹). ملاحظه می‌شود که نادیده گرفتن این واقعیت که رخدادهای زمانه، در شعر حافظ، بازتاب گسترده دارد؛ تا چه حد می‌تواند مخاطب را در دریافت شعر، دچار مشکل کند. درک معنا و پی بردن به زیبایی هنری و ظرافت اندیشه و عاطفه‌ی حافظ، در گرو توجه به زمینه‌ی تاریخی شعر اوست.

۶. ۱۴. غزل ۲۰۷

با مطلع «یاد باد آن که سر کوی توام منزل بود / دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود» :

تقریباً همه‌ی صاحب نظران بر تعلق این غزل به رخدادهای پایان کار شاه شیخ ابواسحاق، متفق‌القول هستند. دلیل این امر، اشاره به «خاتم فیروزه‌ی بواسحاقی» و تحسر حافظ برگذشته شدن آن «دولت مستعجل»، است. هرچند فیروزه‌ی بواسحاقی، یکی از اقسام فیروزه است و در *برهان قاطع* و *غیاث اللغات*، نام یکی از کان‌های فیروزه در نیشابور دانسته شده و ابوریحان بیرونی نیز در کتاب *الجماهر فی معرفه الجواهر*، (البواسحاقی) را از انواع فیروزه ذکر کرده است؛ اما اشاره‌ی زیرکانه‌ی حافظ ضمن این عبارت به نام شاه‌ابواسحاق، به اندازه کافی روشن می‌نماید.

راســـتی خـــاتم فیـــروزه‌ی بواســـحاقی خـــوش درخشـــید ولـــی دولـــت مســـتعجل بـــود

(حافظ، ۱۳۹۰ : ۱۴۱)

افزون بر این، مضمون سایر بیت‌های این غزل که یادآوری حسرت‌آمیز ایام خوش گذشته و شکایت از برگشتن ورق زمانه است؛ به خوبی با زوال سلطنت شیخ‌ابواسحاق، تطابق دارد.

این غزل سوزناک و تأثیرگذار، در حکم مرثیه‌ای برای شاه‌شیخ‌ابواسحاق است (غنی،۱۳۲۱:۱۷۲ ؛ نیرو،۱۳۶۲: ۸۲ ؛ اهور،۱۳۶۸: ۶۸ ؛ جلالیان،۱۳۷۸: ۱۱۲۱ ؛ شمیسا،۱۳۹۵: ۲۶۷ ؛ اسلامی‌ندوشن،۱۳۹۵: ۲۵۷). حافظ، در این

سروده، بار دیگر شاه را «دوست» خویش، خطاب می‌کند؛ دوستی که شاعر، آرزو داشت «هرگز بی وی نباشد» اما سرنوشت، میان ایشان «فراق» افکند.

در دلم بود که بی دوست نباشم هرگز چه توان کرد که سعی من و دل باطل بود

بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق مفتی عقل درین مسأله لایعقل بود

(حافظ، ۱۳۹۰ : ۱۴۱)

بی‌گمان، غروب روز جمعه، بیست و دوم جمادی‌الاول سال ۷۵۷، که شاه‌شیخ‌ابواسحاق، در حالی که بیش از سی و شش سال از عمرش نمی‌گذشت؛ در میدانِ مشهور «سعادت»، در مقابل دیدگان مردم شیراز، گردن زده شد؛ در شمار اندوه‌بارترین لحظات عمر حافظ بوده است.

بررسی سروده‌های حافظ از نظرگاه تاریخی، برای پژوهندگان آگاه بر تاریخ سیاسی عصر او، این نتیجه را به همراه داشته که وقایع تاریخی در شعر وی نمود قابل توجهی دارد. این رخدادها که به شکل گزاره‌هایی در محتوای برخی اشعار گنجانده شده و گاه حتی انگیزه‌ی سرودن یک غزل یا قصیده بوده است؛ کمتر صریح و آشکار و بیشتر پوشیده و در قالب اشارت‌هایی است که دریافت آن مستلزم اشراف بر رخدادها و آشنایی با شیوه‌ی بیان شاعر در این موارد است. از جمله‌ی مهمترین این رویدادها، می‌توان به وقایع دوره‌ی سلطنت شاه ابواسحاق، دوره‌ی تسلط امیر مبارزالدین بر شیراز، فراز و فرودهای دوران طولانی حکومت شاه‌شجاع و نیز سلطنت شاه‌منصور اشاره کرد.

ماهیت رویدادهای فرجام کار شاه ابواسحاق، که منجر به رانده شدن او از شیراز و جدا ماندن حافظ از شاه محبوب خویش شد؛ شباهت زیادی به وضعیت ترک اجباری شیراز توسط شاه‌شجاع (دیگر شاه مورد علاقه‌ی حافظ)، در پی لشکرکشی برادرش شاه‌محمود دارد که از سال ۷۶۵ تا ۷۶۷ به درازا کشید. این شباهت ماهوی، موجب شده که پژوهندگان، در انتساب برخی گزاره‌ها به این یا آن دوره، دچار اختلاف نظر شوند. تمیز دادن این موارد، با بازخوانی دقیق وقایع تاریخی و تکیه بر قرینه‌های قابل اتکا در شعر حافظ، میسر می‌گردد. بدیهی است در این میان، نگارندگان ،تنها مواردی را که از پشتیبانی دلایل کافی برای انتساب به دوره‌ی مورد نظر بهره‌مند بوده‌اند، گزارش کرده‌اند. مقایسه نتایج به دست آمده با نظرات حافظ‌پژوهانی که درباره‌ی سروده‌های مورد اشاره، اظهار نظر کرده‌اند؛ تطابق قابل توجهی را نشان می‌دهد.

جدول مقایسه نتایج پژوهش با آراء حافظ‌پژوهان

شماره غزل	تعداد پژوهشگران موافق	نام پژوهشگران
غزل ۲۹۰	۳	اهور، نیرو و جلالیان
غزل ۵۴	۱	همایون‌فرخ
غزل ۲۱۶	۴	همایون‌فرخ، نیرو و جلالیان
غزل ۸۱	۳	همایون‌فرخ، نیرو و جلالیان
غزل ۱۶۹	۲	غنی و همایون‌فرخ
غزل ۴۰۹	۱	شمیسا
غزل ۲۳۴	۱	جلالیان
غزل ۱۴۴	۲	همایون‌فرخ و نیرو
غزل ۲۲۶	۱	همایون‌فرخ
قصیده «سپیده‌دم که...»	۱	شمیسا
غزل ۹۰	۲	همایون‌فرخ و نیرو
غزل ۹۱	۲	همایون‌فرخ و نیرو
غزل ۱۰۳	۲	همایون‌فرخ و نیرو
غزل ۲۱۴	۲	نیرو و جلالیان
غزل ۲۰۷	۵	غنی، همایون‌فرخ، اهور، نیرو، جلالیان و اسلامی‌ندوشن

قابلیت انطباق وقایع تاریخی بر برخی سروده‌های حافظ و نتایج حاصل از آن که عبارتند از استحکام پیوند عمودی شعر و توضیح پاره‌ای ابهامات در کلام شاعر و کشف وجه سرایش تعدادی از سروده‌ها، فرضیه‌ی نگارندگان، مبنی بر بازتاب واقعیت‌های تاریخی در شعر حافظ را برمی‌تابد. ضمن این‌که تطابق قابل توجه و معنادار گزاره‌های حاصل از این پژوهش با آراء حافظ‌پژوهانی که از منظر تاریخی به شعر حافظ نگریسته‌اند؛ احتمال صحت نتایج را تقویت می‌کند.

۷. نتیجه‌گیری

شاه‌شیخ‌ابواسحاق‌اینجو، مصداق شاهِ آرمانی و دلخواهِ حافظ است. شاهی با داد و دهش و شادخوار، مداراپیشه و البته بلندنظر، تا آن‌جا که هم‌نشینی و رفاقت با دوستانی چون حافظ را دون شأن خویش، نمی‌پنداشت. اهل ذوق بود و شعر می‌سرود و حتی به گفته‌ی حافظ، گاهی «نظم گوهرهای ناسفته‌ی حافظ» را «اصلاح» می‌کرد. بهترین ایام زندگی حافظ، دوران یازده ساله‌ی زمامداری او بود و طنین حسرت‌بارِ «یاد بادِ» «آن روزگاران»، از سراسر دیوان شاعر، شنیده می‌شود. حافظ تا پایان عمر، در آرزوی روزگاری چون «عهد سلطنت شاه‌شیخ‌ابواسحاق» و بر سر کار آمدن شاهی چون او بود.

پیامدهای این فاجعه‌ی سقوط، در روح حساس حافظ و نیز وضعیت زندگی او تأثیر عمیق داشت و در شعرش که ابزار او برای بیان عقیده و موضع‌گیری و حتی مبارزه بود، نمودار گشت. غزل‌های ۲۹۰، ۵۴، ۲۱۶، ۸۱، ۱۶۹، ۴۰۹ و ۲۳۴ مربوط به دوره‌ی گریز و آوارگی شاه‌ابواسحاق و بی‌خبری و اضطراب و اندوه حافظ است و غزل‌های ۱۴۴، ۲۲۶، ۹۰، ۹۱، ۱۰۳ و قصیده‌ی «سپیده‌دم که صبا...» متعلق به هنگامی است که شاه‌شیخ در اصفهان مستقر شده و سودای مقاومت در برابر مظفریان دارد و هم‌زمان حافظ با فرستادن سروده‌هایی، تلاش می‌کند به او امید دهد. غزل‌های ۲۱۴ و ۲۰۷، پس از قتل شاه‌شیخ‌ابواسحاق، سروده شده است.

چنان که نشان دادیم؛ بازتاب سلسله‌وار رخدادهای شکست، گریز، آوارگی، تلاش برای بازگشت و سرانجام دستگیری و قتل ابواسحاق و همزمان، بیم و امید و تشویش و اندوه و حسرت حافظ، از این پیشامدها، در سروده‌های او، قابل ردیابی و بازخوانی است. گسترش این رویکرد به سایر رویدادهای تاریخی و سیاسی مهم زندگی حافظ، دارای اهمیت است. در نگاه جامع‌تر، ضرورت در نظر داشتن رویه‌ی تاریخی-سیاسی شعر حافظ، برای دریافت درست آن، از منظر زیبایی‌شناسی صورت و ارزش‌گزاری معنا، قابل انکار نیست. لازمه‌ی دست‌یابی به چنین تحلیلی، شناخت دقیق تاریخ و مناسبات سیاسی عصر اوست.

منابع

استعلامی، محمد. (۱۳۸۶). **حافظ به گفته‌ی حافظ: یک شناخت منطقی**. تهران: نگاه.

اسلامی‌ندوشن، محمدعلی. (۱۳۹۵). **تأملی در حافظ**. تهران: شرکت سهامی انتشار.

اقبال‌آشتیانی، عباس. (۱۳۹۰). **تاریخ مغول**. تهران: ساحل.

اهور،پرویز. (۱۳۶۸). **حافظ، آیینه‌دار تاریخ**. تهران: شباویز.

باقری، بهادر. (۱۳۹۴). «**آسیب‌شناسی تفسیرهای شعر حافظ**». *سالنامه حافظ پژوهی*. دفتر ۱۸. صص۷۹-۸۴.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). **گمشده‌ی لب دریا: تأملی در معنی و صورت شعر حافظ**. تهران: سخن.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۷). **شرح غزلیات حافظ**. تهران: نگاه.

جلالیان، عبدالحسین. (۱۳۷۸). **شرح جلالی بر حافظ**. تهران: یزدان.

حافظ ابرو، عبدالله بن لطف‌الله. (۱۳۸۰). **زبده‌التواریخ**. به تصحیح کمال حاج‌سیدجوادی، تهران: علمی و فرهنگی.

حافظ ابرو، عبدالله بن لطف‌الله. (۱۳۷۸)، **جغرافیای حافظ ابرو**، به تصحیح صادق سجادی، تهران: میراث مکتوب.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰)، **دیوان خواجه شمس‌الدین محمدحافظ‌شیرازی**، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران : زوار.

حصوری، علی. (۱۳۸۷). **حافظ، از نگاهی دیگر**. تهران: نشر چشمه.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۹). **شرح شوق : شرح و تحلیلی اشعار حافظ**. تهران: قطره.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۳). **حافظنامه**. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین. (۱۳۸۰)، **حبیب‌السیر**، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: خیام.

خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین. (۱۳۵۷). **دستورالوزراء**، به تصحیح سعید نفیسی، تهران: اقبال.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۸). **حافظ‌شناخت**. تهران: نشر علم.

راوندی، محمدبن‌علی‌بن‌سلیمان. (۱۳۰۰). **راحة‌الصدور**، به تصحیح محمد اقبال، لیدن: مطبعه‌ی بریل.

ریپکا، یان. (۱۳۸۱). **تاریخ ادبیات ایران**، ترجمه عیسی شهابی. تهران: علمی و فرهنگی.

زریاب‌خویی، عباس. (۱۳۹۵). **آیینه‌ی جام**. تهران: علمی.

ذوالنور، رحیم. (۱۳۷۲). **در جستجوی حافظ**. تهران: زوار.

ستوده، حسینقلی. (۱۳۴۶). **تاریخ آل مظفر**. تهران: دانشگاه تهران.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۵). **یادداشت‌های حافظ**. تهران: میترا.

غنی، قاسم.(۱۳۹۳/ ۱۳۲۱). **تاریخ عصر حافظ : تاریخ فارس و مضافات و ایالات مجاوره در قرن هشتم**. تهران: زوار.

غنی، قاسم. (۱۳۶۸). **یادداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ**، به کوشش اسماعیل صارمی، تهران: علمی.

کتبی، محمود. (۱۳۶۴). **تاریخ آل مظفر**، به تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: امیر کبیر.

معین، محمد. (۱۳۶۹). **حافظ شیرین‌سخن**، به کوشش مهدخت معین، تهران: معین.

مرتضایی، جواد. (۱۳۹۸). **زمینه‌های تاریخی، مدحی اشعار حافظ**. تهران: امیر کبیر.

نیرو، سیروس. (۱۳۶۲). **گنج مراد**. تهران: سحر.

نیساری، سلیم. (۱۳۸۵). **دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ**. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ولوی، میرحسین. (۱۳۹۵). **طرحی از حافظ: زندگی حافظ بر اساس تواریخ و تذکره‌ها**. تهران: زوار.

همایون‌فرخ، رکن‌الدین.(۱۳۵۴). **حافظ خراباتی**. تهران: اساطیر.

هومن، محمود. (۱۳۲۵). **حافظ**. تهران: کتابخانه طهوری.

The report of the end events of Shah Sheikh Abu Ishaq Injou in Hafez's poems

Ali Mohammadi[1]

Amir Afshin Farhadian[2]

Abstract

The historical-political approach to Hafez's poems has opened a new semantic horizon in the field of interpretation of his poetry. Deciphering some of the ambiguities of Hafez's poetry and establishing a vertical connection of many seemingly scattered and unrelated verses; One of the achievements of this approach. Hafez's tendency to use poetry as a means of expressing his opinion and orientation towards political events, as well as influential rulers and men, is one of the things that distinguishes him from most of the poets of the past. The events of the end of the reign of Shah Abu Ishaq Injou have a special place due to the profound impact of this event on Hafez and the change in the course of his life. These events began with the capture of Shiraz by Amir Mubarz al-Din Mozaffari on the 3rd of Shawwal 754; After a long series of wars and escapes, it finally ended with the capture and execution of Shah Abu Ishaq, on the 22nd of Jamadi al-Awal in the year 757. The purpose of this article is to investigate the reflection of these events in Hafez's poems from the perspective of historical criticism and content analysis (descriptive-analytical approach). The results show that a considerable number of Hafez's poems are related to the events of this period of history.

Keywords: Abu Ishaq Injou, Amir Mubarezedin, Hafez, History-based proposition, Reflection of a Historical Event.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

[1] Professor of Persian Language and Literature Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: Khishandam.ali2@gmail.com

Master student of Persian language and literature, Bu Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: Afshin.Farhadian@gmail.com[2]

سال چهارم، شماره ۱۴، پیاپی ۴۰، بهار ۱۴۰۰

www.qpjournal.ir
ISSN : 2645-6478

بررسی و تحلیل قابلیّت‌های نمایشی در ادبیّات کهن منظوم و منثور فارسی

حمزه محمدی ده‌چشمه[۱]

شیما کرباسی[۲]

تاریخ دریافت : ۱۳۹۹/۱۰/۳۰

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۹/۱۲/۲۷

(از ص ۸۵ تا ص ۱۰۵)

20.1001.1.26456478.1400.4.1.5.2

چکیده

ادبیّات ایران یکی از شاخصه‌های تمدّن دیرپای ایران است که دربردارنده آداب و رسوم و هنر این سرزمین است. نمایش نیز گونه‌ای ادبی است که از دیرباز در فرهنگ این سرزمین مطرح بوده‌است.در کهن ادبیّات فارسی نمی‌توان بخش مستقلی را به‌عنوان ادبیّات نمایشی در نظر گرفت؛ ولی از آن‌جا که ادبیّات کهن فارسی و هنر سرچشمه‌های واحدی دارند، می‌توان گفت نوشته‌های ادیبان هنرمند ایرانی، نشان از اُنس آن‌ها با هنر نمایش داشته ، ادبیّات نمایشی نیز از دیرباز همگام با هنرهای دیگر چون موسیقی و نقّاشی در کنار ادبیّات رشد کرده است. ادب فارسی تصویرساز و معناآفرین است و مخاطب را بر آن می‌دارد که برای دریافت بهتر متن در ذهن خود به تصویرسازی بپردازد و از این‌جا است که یک تعامل هنرمندانه میان نویسنده و خواننده شکل می‌گیرد و به‌وسیله کُنش خواندن و اجرای آن‌ها، قابلیّت نمایشی آثار جلوه‌گر می‌شود. از آن‌جا که نمایش به منزلهٔ رسانه جهانی است و یکی از بهترین راه‌های معرّفی ادبیّات غنیّ ایران؛ پژوهش پیشِ رو می‌کوشد با روش توصیفی و تحلیلی، قابلیّت‌های نمایشی این‌گونه آثار را که گمنام مانده و ابزاری توانمند برای نمایش تاریخ، هنر، فرهنگ و اندیشه‌های ایرانی است، مورد بررسی قرارداده و جایگاه این آثار را در حوزه ادبیّات نمایشی بیان کند. عمده‌ترین هدف این پژوهش، آشکار ساختن قابلیّت‌های نمایشی و کشف وجوه پنهان دراماتیک در متون ادب فارسی است تا از طریق آن بتوان پیوند این متون کهن را با هنر نمایش مورد بررسی قرار داد.

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان (نویسندهٔ مسئول).کاشان، ایران. hamzehm661@gmail.com

[۲] دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی نجف‌آباد.نجف آباد، ایران . shimakarbasi@yahoo.com

کلیدواژه‌ها: ادبیّات کهن فارسی، اقتباس، وجوه نمایشی، ادبیّات نمایشی.

۱. مقدّمه و بیان مسأله

از آن‌جا که ادبیّات فارسی یک پدیده هنری است و هنرهایی چون موسیقی، نقّاشی، معماری و نمایش را در خود جای داده است، نگرش متکّی بر رابطه ادبیّات و نمایش به ذهن راه می‌یابد. تمامی نوشته‌ها در ادبیّات دارای عناصر زمان‌مند هستند؛ به این معنا که ضرباهنگ کلام و واژگان پی‌درپی در ساختمانِ آن، شنونده را بر آن می‌دارد که زمانی را در انتظار شنیدن واژگان بعدی و زمانی را در تحلیل و بازآفرینی تصویری بپردازد. درواقع، می‌توان گفت که ادبیّات به‌طور ذاتی گرایش به سمت نمایشی شدن دارد و نمایش یکی از کمال‌یافته‌ترین صورت‌های ادبیّات است. بنابراین، شناخت عناصر داستانی و نمایشی زمینه‌ساز اقتباس‌های نمایشی از آثار ادب فارسی خواهد شد. با این‌که ادبیّات، دسترسی به بخش اجرایی و صحنه‌ای نمایش (تئاتر) را ندارد، ولی تنها از طریق ویژگی‌های متنی قادر به نقش‌آفرینی است. این جنبهٔ نمایش در منظومه‌های حماسی، غنایی، تعلیمی و حتّی در کوتاه‌ترین شعرها دیده می‌شود و می‌توان گفت «هر شعر، یک نمایش است که یک بازیگر آن را اجرا می کند» (فورستر، ۱۳۵۲: ۱۳۷). بسیاری از متن‌ها که در حقیقت با هدف نمایش نوشته شده‌اند قابلیّت تبدیل شدن به نمایش‌نامه را دارند و نیاز به یک ذوق هنری است که این قابلیتِ بالقوّه را بالفعل کند. البتّه باید به این نکته نیز توجّه داشت که نمی‌توان تمام آثار را دارای جلوهٔ نمایشی دانست؛ زیراکه آثار باید دارای شرایطی باشند که یکی از این شرایط اصلی، مخاطب است و در این راستا نویسنده می‌کوشد توجّه و تمرکز مخاطب را به متن معطوف کند و به عبارتی هویّت خوانندهٔ مستتر در متن را شکل دهد. دگرگونی شکل و محتوای آثار بزرگ و ارزشمند و آفرینش آن‌ها در قالب و ساختاری دیگر یکی از مؤثّرترین راه‌ها برای معرّفی و استفاده کاربردی از ادبیّات غنیِ فارسی و همچنین خلاقیّت بزرگی است که در آثار بسیاری قابل اجرا است.

یکی از قابلیّت‌های انواع متون ادبی (نظم و نثر) دارا بودن ویژگی‌ها و شاخص‌های روایی و نمایشی است که شاعر یا نویسنده بدون آن‌که خود قصد کند، آن‌ها را در ژرف‌ساخت و لایهٔ زیرین اثر آفریده است. بر همین اساس، مسأله اساسی در پژوهش حاضر که به روش توصیفی – تحلیلی انجام گرفته، این است که بسیاری از حوزه های ادبیّات فارسی جایگاه اقتباسِ مناسب و مطلوب‌برایِ ادبیّات نمایشی است. بنابراین، با این فرض که: ادبیّات کهنِ فارسی بستری مناسب برای جلوه‌گر کردن قابلیّتِ نمایشیِ آثار کهن و کلاسیک است، پاسخ به پرسش‌های زیر می‌تواند مسألهٔ تحقیق ما را تبیین و اثبات نماید:

- آیا نویسندگان و شاعران ایرانی آثار خود را به قصد اجرا (نمایش) سروده‌اند؟
- چه ویژگی‌هایی در آثار ادبیّات کهن وجود دارد که جنبه‌هایِ نمایشیِ آن‌ها را برجسته می‌سازد؟

۲-۱ ضرورت پژوهش

یکی از راه‌هایی که همواره یک اثر را زنده نگه داشته و از رُکود و ایستایی جلوگیری می‌کند، دگرگون کردن شکل ارائهٔ آثار ادبی و تبدیل و عرضهٔ آن‌ها در ساختاری دیگر است. به‌عنوان مثال داستان‌هایی از نظامی، مثنوی مولوی، شاهنامهٔ فردوسی و آثار سعدی را می‌توان ذکر کرد که به نمایش درآوردن آن‌ها برای آشنایی با فرهنگ و درونی کردن این آثار عرضه می‌شود. این آثار برای ارائه و همچنین به نمایش درآمدن در سراسر جهان در جهت ایجاد نگاهی تازه و دیگرگونه به جهان و آشنایی با نویسنده و تفکّرات سازنده و زندهٔ او، مفید واقع خواهدشد.

۳-۱. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ ادبیّات نمایشی و وجوه مختلف آن، آثار متعدّدی به مرحلهٔ ظهور رسیده است که هر کدام به‌نوعی ساختار ادبیّات نمایشی را مورد بررسی قرار داده‌اند. دربارهٔ جنبه‌های نمایشی ادبیّات کهن فارسی نیز به‌طور پراکنده آثاری تألیف شده است. از جمله: کتاب «جلوه‌های نمایشی مثنوی» تألیف مریم کهنسال (۱۳۹۰) که دارای بیست بخش است و عناوین و مباحثی مانند داستان و نمایش‌نامه، وجه نمایشی یا ویژگی‌های درامی، نشانه‌شناسی ساختار دراماتیک، زبان دراماتیک، گفت‌وگوی دراماتیک، شخصیّت‌پردازی در داستان و درام، کشمکش و درام و ... را در برمی‌گیرد. محمّد حنیف نیز در سال ۱۳۸۴ با تألیف کتابی تحت عنوان «قابلیّت‌های نمایشی شاهنامه» ویژگی‌ها و عناصر دراماتیک شاهنامه فردوسی را به تصویر کشیده است.

کتاب دیگری با عنوان «بازآفرینی جنبه‌های نمایشی تاریخ بیهقی» تألیف علی سهرابی (۱۳۹۰) وجود دارد که در آن پژوهشگر به بُعد تاریخی و ادبی تاریخ بیهقی، بُعد هنری آن را هم افزوده است و این کتاب سترگ را به‌عنوان منبعی غنی نگریسته که از آن می‌توان بُن‌مایه، جدل و مصالح دراماتیک بسیار استخراج کرد. «وجوه اقتباسی و نمایشی هفت‌پیکر نظامی»، (۱۳۸۸) عنوان مقاله‌ای است که در آن نویسندگان ساختار داستان هفت‌پیکر را به علاوهٔ شخصیّت‌پردازی قوی، فضاسازی و صحنه‌پردازی دقیق نظامی، دارای قابلیّت‌های نمایشی فراوان دانسته‌اند. سهیلی‌راد (۱۳۸۶) در مقالهٔ «بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکرةالاولیاء عطّار نیشابوری» داستان‌های فَضیل عیاض، رابعهٔ عدویه و حسین‌بن منصور حلاج از تذکرةالاولیاء را انتخاب کرده و قابلیّت‌های نمایشی بالقوهٔ این اثر را برشمرده است. مقالهٔ «بررسی جنبه‌های نمایشی شخصیّت سودابه بر اساس نظریه کنش‌مندی گرماس» که در مجلهٔ زن در فرهنگ و هنر (۱۳۹۲) به چاپ رسیده، کوشیده است با برشمردن مؤلّفه‌های یک شخصیّت نمایشی، نشان دهد که به کمک شیوهٔ پرداختِ هنریِ فردوسی از سودابه، می‌توان همچون دیگر نمونه‌های ادبیّات نمایشی، از سودابه شخصیّتی نمایشی خلق کرد و در مرکز توجّه اثری نمایشی قرار داد. امینی (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «تأمّلی درباره جنبه‌های نمایشی ادبیّات فارسی» استدلال کرده است که زبان، خاصّه

در اشکال متکامل خود، به‌طور طبیعی تا حدّ زیادی جنبهٔ نمایشی دارد و اگر از این دیدگاه به آثار ادبی نگریسته شود، جنبه‌های نمایشی نه‌تنها در ادب داستانی، بلکه حتّی در ادب غنایی نیز دیده می‌شود.

۲. مبانی نظری تحقیق

۲-۱ نمایش[1] (درام)

نمایش به مفهوم نشان دادن، غالباً به بخش اجرایی هنر اطلاق می‌شود و تحلیل ادبی آن به متن نمایش - که به آن نمایش‌نامه گفته می‌شود - مربوط می‌گردد. «هنر نمایش به کهنسالی جادوگری است.» (بروک، ۱۹۹۸: ۳۴) و شاید بتوان گفت که سالخورده‌ترین هنرها است. درواقع، «انسان آغازین برای جلب یاری خدایان به رقص باروری دست می‌زند که نوعی نمایش محسوب می‌شود. گذشته از این‌گونه رقص‌ها، نمایش‌نامه‌های تاریخی را نیز بر صحنه می‌آورند، در این رقص‌ها بازیگران صورتک‌های خدایان را بر چهره خود می‌زدند و با حرکات و پیچ و تاب‌های خویش، خدایان را در باروری دشت‌ها به کمک می‌خواندند.» (استانیسلاویسکی، ۱۹۷۵: ۲۲) نمایش آن‌چنان که از مفهوم این واژه برمی‌آید انجام دادن یا تظاهر به انجام دادن امری است. انسان‌ها در زندگی خود و در شرایط مختلف، نقش‌های متفاوتی را اجرا می‌کنند و دانسته یا نادانسته در قلمرو نمایش پا می‌گذارند. از این‌رو، می‌توان گفت «نمایش یعنی برخورد انسان‌ها در صحنهٔ نشان دادن دگرگونی‌های آن‌ها.» (شماسی، ۱۳۶۸: ۵۷) نمایش صحنه نشان دادن آرزوها و آمال بی‌منتهای انسان در طیّ مراحل عالی انسانی و بیان جدال درونی انسان در طول تاریخ است. برخی نمایش را به دو بخش دراماتیک[2] و تئاتریکال[3] تقسیم می‌کنند. به این شکل که «در بخش دراماتیک به مفاهیم و ارزش‌های مطرح شده در نمایش، کیفیّت گفتگوها، نحوه شخصیّت‌پردازی، جنبه‌های دیداری نمایش همچون حرکت‌ها، رفت‌وآمدها، نشست و برخاست‌ها و هر آنچه تنوّع بصری در صحنه ایجاد خواهدکرد، پرداخته می‌شود.» (مکّی، ۱۳۸۰: ۱۱۶) امّا بخش تئاتریکال مربوط به شخصیّت‌پردازی درام است. درواقع، تئاتر به فضایی نیاز دارد، افرادی که شخصیّت‌ها را بازی می‌کنند و افرادی که این عمل را مشاهده می‌کنند (مخاطب). به‌عبارت دیگر، ویژگی‌های متنی و تمهیداتی که نویسنده برای اثرگذارتر بودن نمایش در نظر می‌گیرد، بخش درامی است و ویژگی‌های اجرایی و صحنه‌ای، بخشِ تئاتریِ نمایش به شمار می‌آید.

۲-۲ درام و ارتباط آن با ادبیّات

در ادبیّات وسیله ارتباط با مخاطب زبان نوشتاری است، ولی در نمایش برای تماس با مخاطب تنها از زبان استفاده نمی‌شود و عواملی چون اشارات و حرکات و عناصر سمعی و بصری دخیل است. از واژه‌هایی که با اندک تفاوتی در

[1] drama
[2] dramatic
[3] Theatrical

راستای تئاتر و گاه مترادف با آن به‌کار می‌روند، اصطلاح «درام» است. درام در بیشتر موارد بر بخش مکتوب تئاتر اطلاق می‌گردد و هنگام اجرا آن را درام صحنه‌ای می گویند. «درام نوعی تقلیدِ زندگی است و به بیان رابطه متقابل انسان‌ها در محیط طبیعی و اجتماعی می‌پردازد و اکنون به یکی از ابزارهای عمده انتقال اندیشه، اطّلاع‌رسانی و مهمتر از آن انتقال حالت‌های گوناگون رفتار انسان در تمدّن امروزی تبدیل شده است.» (اسلین، ۱۳۸۲: ۹۱) درام آمیزه‌ای از واژگان، زبان خلّاق، صدا، تصویر، حرکت و کنش‌های تقلیدی است که موجب تأثیرگذاری آن شده است. متن دراماتیک اعم از متن نمایشی یا متون شعری و داستانی، عناصر معناآفرین بی‌شماری را در خود دارد که به‌وسیله آن‌ها با مخاطب ارتباط برقرار می کند. «رومن اینگاردن[۱]» معتقد است که «درام دنیایش را با این موارد نشان می‌دهد:

الف) با رویدادهایی که تمامی با تصویر معیّن می‌گردد.

ب) با عناصری که با واژه و تصویر هر دو مشخّص می‌شوند.

ج) با رویدادهایی که تنها با واژه مشخّص می‌شوند.» (همان: ۴۹) البتّه این نکته را نیز باید در نظر داشت که معمولاً «تنها متن نوشتاری رویدادهای دراماتیک در طول زمان برای نسل‌های آینده باقی می‌ماند.» (بهنام، ۱۳۸۲: ۲۰) تردیدی نیست که در ادبیّات، نوعی ارتباط وجود دارد که از سوی شاعر یا نویسنده آغاز می‌شود و همان‌گونه که درام برای فهم خود نیاز به مخاطبِ آگاه دارد، ادبیّات نیز برای تکمیل خود به خواننده‌ای آگاه و هنرشناس نیازمند است که با ادراک خود، آفرینش اثر هنری را به پایان رساند. به همین سبب اهمیّت خواندن در آفرینش ادبی تا حدّی است که می‌توان کُنش خواندن را یکی از کارهای هرمنوتیک[۲] دانست؛ زیرا خواندن متن، نوشنار را به گفتار زنده تبدیل می‌کند. بنابراین، باید گفت که ادبیّات آن‌گاه که با صدای بلند - به‌ویژه زمانی که همراه با اشارات و حرکات در برابر مخاطب یا مخاطبان اجرا می‌شود - تا حدّ زیادی به نمایش بدل شده است. در سنّت فرهنگی ما مجلس‌های صوفیانه و مذهبی، نقّالی و مخصوصاً تعزیه از همین طریق شعر را به نمایشی کامل تبدیل می‌کنند. در حقیقت «ادبیّات قسمت زبانی است و اجرای آن ، تجسّم بخشیدن و دمیدن روح در متن است. هر اثر ادبی موقعیّت دراماتیکی[۳] ندارد. موقعیّت دراماتیک، موقعیّتی فعّال و پویا است و شخصیّت‌ها و شخصیّت‌پردازی باید پویایی خودش

[۱] رومن اینگاردن کسی بود که دیدگاه پدیدارشناسی نسبت به تئاتر را گسترش داد. برای اینگاردن، تئاتر از سایر گونه‌های اجراء بر روی صحنه از قبیل رقص مطلق، متفاوت است که در آن دنیای یک قطعه تئاتر به‌وسیلهٔ کارکرد کلمات فراتر از ابژه‌های ادراک شده روی صحنه می‌رود. بر طبق نظر وی، دنیای تئاتر متشکل از سه بُعد است: کنش‌ها یا آشکارگی‌های بازیگران و ابژه‌هایی که توسط مخاطبین ادراک می‌شوند؛ یک موقعیّت یا یک وضعیّت ذهنی از افرادی که در حال ادراک شدن هستند و در همان حال با کلمات به آن‌ها اشاره می‌شود؛ و افراد یا وقایعی که فقط مورد اشاره‌اند اما اصلاً روی صحنه ظاهر نمی‌شوند. (اصغری، ۱۳۹۶: ۴۰-۴۲)

[2] Hermeneutics

[3] Dramatic situation

را داشته باشد.» (اته، ۱۳۵۱: ۱۰۸) همچنین برای درام کردن اثر نیاز به خلاقیّت‌ها و برداشت‌های جدید است. درواقع، هنر هم حذف دارد و هم اضافه کردن، و برای مثال نمی‌توان اثر بیهقی را موبه‌مو اجرا کرد. اگر با این دیدگاه به موضوع نگاه کنیم که «آثار کهن به منزله مادهٔ اوّلیه است که باید آن را خُرد کرد تا با آن چیزی جدید خلق کرد» (ستّاری، ۱۳۶۷: ۳۸)، بهتر می‌توان این آثار را به درام تبدیل کرد.

حکایت‌های فارسی، بازماندهٔ قصّه‌های شفاهی‌اند و قصّه‌ها از لحاظ ساختمان داستانی، تفاوت‌هایی با انواع امروزی‌تر خود دارند. بازنگری و بازخوانی در حکایت‌ها و ساختار آن‌ها می‌تواند یافتن وجوه اشتراک عناصر و اجزای تشکیل-دهندهٔ انواع ادبی مذکور با یکدیگر باشد.

۳-۲ عناصر داستان و نمایش‌نامه

داستان عبارت است از «نقل وقایع به ترتیب توالی زمان.» (فورستر، ۱۳۵۲: ۳۶) و عناصر تشکیل‌دهندهٔ داستان عبارتند از: پیرنگ، کشمکش، تضاد، شخصیّت، درون‌مایه، مضمون، موضوع، بحران، نقطه اوج، تعلیق و گره‌گشایی، زاویه دید، صحنه و صحنه‌پردازی، توصیفات، لحن و فضا.

«پیرنگ[1]» از عناصر داستان و نمایش‌نامه است و مجموعه سازمان‌یافته و منسجمی از وقایع و رویدادها است که با رابطه علّت و معلولی به هم پیوند خورده است. «شخصیّت[2]ها» رشته حوادث در هر اثر را به وجود می‌آورند و از این نظر با پیرنگ آمیختگی دارد و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. در هر داستان یک شخصیّت اصلی وجود دارد و شخصیّت-های دیگر در برابر او قرار می‌گیرند. «کشمکش[3]»، پیرنگ همیشه با کشمکش یا تضاد همراه است که از برخورد شخصیّت‌های اصلی با شخصیّت‌های مقابل آفریده می‌شود. «گره‌افکنی[4]»، وضع و موقعیّت دشواری است که گاه به‌طور ناگهانی ظاهر می‌شود و شامل ویژگی‌های شخصیّت‌ها و جزئیّات وضع و موقعیّت‌هایی است که خطّ اصلی پیرنگ را دگرگون می‌کند. درواقع، «قانون کشمکش چیزی فراتر از یک اصل زیباشناختی و روح و جان داستان است.» (مک‌کِی، ۱۳۸۵ :۱۴۱) «تعلیق[5]»، عملی که نویسنده برای وقایعی که در شُرف رخ دادن است، انجام می‌دهد تا خواننده را مشتاق و کنجکاو به ادامه داستان کند. «بحران[6]»، لحظه‌ای که موجب دگرگونی زندگی شخصیّت‌های داستان می‌شود و تغییری اصلی در روال داستان رخ می‌دهد. «نقطه اوج[7]»، زمانی است که داستان به اوج خود برسد

[1] plot
[2] Character
[3] Conflict
[4] Knotting
[5] Suspension
[6] Crisis
[7] The climax

و به گره‌گشایی بینجامد. «گره‌گشایی[1]»، گشوده شدن رازها و مشخّص شدن سرنوشت شخصیّت‌های داستان است. در بیشتر حکایت‌های کهن، گره‌گشایی عنصر گم‌شده‌ای است که فدای ارائه نکته اخلاقی و تعلیمی مورد نظر نویسنده یا سرایندهٔ داستان می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۹-۵۹)

۳. قابلیّت‌های نمایشی در ادبیّات کهن

در ایران، ادبیّات نمایشی به‌عنوان گونه‌ای جدید از حدود صدسال پیش با ترجمه آثار نمایشیِ اروپایی وارد حوزهٔ نمایش شد. «نخستین کسی که در عرصه سینمای ایران به اقتباس ادبی روی آورد، عبدالحسین سپنتا بود.» (مرادی، ۱۳۶۸: ۲۱) به گفتهٔ هرمان اته «ملّتی که در شعر حماسی، شاهنامه را خلق کرده و در شعر تغزّلی غزل‌های حافظ را سروده است، نمی‌تواند در زمینه شعر نمایشی بی چیز و فقیر و ساکت و صامت باشد.» (اته، ۱۳۵۱: ۶۴) نویسندگان و شاعران، مهمترین مطالب مورد نظرشان را در دراماتیک‌ترین لحظه‌های متن می‌گنجانند؛ زیرا احساسات مخاطب را درگیر کرده و بیشترین تأثیر را بر زندگی، تفکّر و رفتار او می‌گذارند. البتّه ساختار نمایشی، قواعدی دارد که بر اساس آن وظیفهٔ انتقال پیام از طریق نوشتن به عهدهٔ نویسنده نیست و این برداشتی است که به عهدهٔ مخاطب است. در حوزهٔ نمایش‌نامه‌نویسی به سبب ساختار اجرایی نمایش و رابطهٔ بی‌واسطه نمایشگر با مخاطب، توجّه به عناصر مختلفی چون کشش داستانی، جذابیّت تصویری، کشمکش و عوامل تکنیکی الزامی است و آثاری چون شاهنامه، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، خمسه نظامی، تاریخ‌بیهقی، هفت‌اورنگ جامی، گرشاسب‌نامه اسدی طوسی و سفرنامه‌هایی چون سفرنامه ناصرخسرو از ظرفیّت بسیار بالایی در این حوزه برخوردار است.

۳-۱ وجوه نمایشی متون نثر

کتاب تاریخ بیهقی یکی از کتب کهن است که دارای ظرفیّت‌های ویژه‌ای برای اقتباس است. «داستان حسنک وزیر» نیز یکی از داستان‌هایی است که ظرفیّت تبدیل شدن به درام را دارد. درواقع، داستان حسنک وزیر با توجّه به عناصر نمایشی موجود در آن، به ژانر ملودرام[2] تعلّق می‌گیرد. «در ژانر ملودرام، آرمان متبلور است و قهرمان‌ها در این ژانر بسیار آرمان‌گرا هستند، مانند حسنک وزیر که به جرم پای‌بندی به آرمان خود کشته می‌شود. در ملودرام قهرمان، خیرِ مطلق است و انتخابی ندارد» (ستّاری، ۱۳۶۷: ۲۹) و حسنک در برابر توطئه بوسهل که شرّ مطلق است، انتخابی ندارد و تسلیم می‌شود. شخصیّت‌های ملودرام در این داستان دو نوع هستند: یکی شرور (بوسهل زوزنی) و دیگری زجرکشیده و قهرمان (حسنک وزیر).

[1] Relief
[2] Melodrama

در داستان‌های کتاب تاریخ بیهقی صحنه‌ها و تصاویر در بهترین شکل خود و با تمام جزئیّات توصیف شده‌اند که این صحنه‌ها بیانگر محیط پیرامون شخصیّت‌های داستان و بیان‌کننده احساسات و عواطف آن‌ها است. بیهقی با بینشی از پیش‌اندیشیده به جزئیّات صحنه‌ها پرداخته است؛ از این رو، نثر او نثری پرتحرّک و تصویری جلوه می‌کند و آن «گشتن او به گرد زوایا و خبایا نثر بیهقی را نثری سینمایی کرده و قدرت منظره‌پردازی را در آن تا این سطح بالا برده است.» (حسینی، ۱۳۸۳: ۱۶۱) گفتگوهای متن که توسّط راوی بیان شده است، کمک زیادی برای تصویرسازی می کند. درواقع «گفتگو بخش مهمّی است برای پرداخت و تجسّم شخصیّت‌ها. گفتگو به شخصیّت‌ها جان می‌دهد و به او بُعد و جوهر فردیّت می‌بخشد.» (نوبل، ۱۳۸۵: ۴۱) به‌عبارت دیگر، موفقیّت یک درام به توانایی نویسنده در توصیف و ترسیم سیمای آدم‌های اثرش بستگیِ تام دارد. این ترسیم البتّه می‌بایست از طریق گفتار و اعمال اشخاصِ بازی صورت گیرد، نه‌تنها از راهِ روایتِ راوی، زیرا «در یک اثر دراماتیک، برای معرّفی شخصِ بازی، به توصیف احوال او نمی‌پردازند، [بلکه] موقعیّتی فراهم می‌آورند، یعنی داستانی می‌سازند تا شخص بازی به اقتضای خلق و خوی خود، در چهارچوب آن داستان با اعمالی که انجام می‌دهد، خود را معرّفی کند. (مکّی، ۱۳۶۶: ۲۸)

می‌توان گفت در تاریخ بیهقی، قابلیّت‌های نمایشی داستان و غنای جنبه‌های تصویری آن از منظر توصیف به‌قدری کافی است که مخاطب با ابهامِ (غیر هنری) چندانی برای درک مسیرِ وقایعِ ماجرا روبه‌رو نمی‌شود. درواقع، هر کدام از اشخاص این واقعه به نحوی با گفتار و رفتار و نحو ۀ داوری و ... خلق و خوی خود را به نمایش گذاشته‌اند و از جهات گوناگونی، بسترهای نفوذ خواننده - بیننده به درون آدم‌ها مهیّاست. (گلی‌زاده و یاری، ۱۳۸۸: ۷۶)

در داستان‌های «هزار و یک شب» نیز می‌توان قابلیّت‌های تبدیل شدن به درام را مشاهده کرد. جنبه‌های دراماتیک در قصّه‌های *ملک‌نُعمان*، *قمرالزّمان* و *جوذر* قابل مشاهده است. در هزار و یک شب با تکیه بر بانوی قصّه‌گویِ محبوب که نزد اکثر ملّت‌های جهان شناخته شده است و با گذر از سرزمین‌های مختلف، فرهنگ مردمان گوناگون به‌صورت کتابی یکپارچه به دست ما رسیده است. شخصیّت‌های اصلی در این داستان «شهرزاد» (که معروف‌ترین راویِ دنیای ادبیّات است) و «شهریار» هستند و جنبۀ مثبت و منفی دارند. شهرزاد، بانویی که به دنبال بازگرداندن آرامش به مردم و جلوگیری از ریخته شدن خون مظلومان است و شهریار به دنبال انتقام همین کشمکش آغازین. انگیزۀ قصّه‌گویی در داستان‌های این مجموعه بدین صورت است:

۱. کشمکش آدمی بر ضدّ سرنوشت در داستان «عجیب و غریب»: که در داستان، عجیب خواب می‌بیند که برادرزاده‌اش او را به خاک سیاه می‌نشاند، پس بر ضدّ تقدیر قیام می‌کند. ۲. کشمکش آدمی بر ضدّ جامعه: مانند بخش‌هایی که داستان «طلایه و زینب» آمده است. ۳. کشمکش آدمی بر ضدّ آدمی: همچون حکایت «ساریه و ایوب» که کنیزی

به نام ساریه در قطب مخالف سرورش ابوایوب قرار دارد و به او تن نمی‌دهد و همین به فاجعه می‌انجامد. و یا در داستان «سندباد بحری» ۴. کشمکش آدمی بر ضدّ طبیعت: آن‌جا که سندباد با طبیعت اطرافش - که در قالب پرندگان غول‌آسا، نهنگان عظیم و طوفان‌ها و بادهای دریایی - خودنمایی می‌کند، می‌ستیزد. در حکایت «دختر زیبا و عفریب» ۵. کشمکش آدمی بر ضدّ خود است که این نوع کشمکش در کمتر افسانه‌ای یافت می‌شود. دختری که اسیر عفریب است برای انتقام از خود، همه را به کام می‌رساند و در عوض، انگشترهای‌شان را می‌گیرد. این عملِ او نوعی ضدّیت و مبارزه و کشمکش با خود است.» (ثمینی، ۱۳۷۶: ۹۳-۸۴) در داستان هزار و یک شب که می‌توان گفت به‌نوعی نمایش‌نامه بالقوّه است، پرسش و پاسخ به‌صورت مکالمه فراوان است و بعضی قصّه‌ها ساختار نمایش‌نامه دارند مانند داستان «قوت‌القلوب و غانم و هارون‌الرّشید.» در مجموع، «هزار و یک شب به‌دلیل عناصر دراماتیک و ساختار یک متن نمایشی، کشمکش‌ها، تضادها، دیالوگ‌های موجود و راویِ سخن‌گو از قابلیّت‌های نمایشی فراوانی برخوردار است.» (همان: ۹۵)

در کتاب «جامع‌الحکایات» با مجموعه‌ای از حکایت‌ها روبه‌رو هستیم که ذیل عنوان کلّی قرار گرفته و هر کدام استقلال خود را دارند. همهٔ حکایت‌ها به بیان نکته‌ای حکمت‌آموز یا نتیجه‌ای اخلاقی البتّه با زبانی ساده می‌پردازند. این کتاب جدای از بخش‌های اخلاقی، مطالب تاریخی دارد که در قالب حکایت بیان شده است. «وجود حکایت‌هایی با جنبه‌های حکمت‌آموز و شخصیّت‌های متعدّد، نویسندهٔ درام را در ایجاد طرح‌ها و موضوعات متنوّع یاری می‌کند.» (نوبل، ۱۳۸۵: ۷۷)

حکایت «دله مختار» که در کتاب جامع‌الحکایات آمده است، جزو آثاری است که دارای عناصر نمایشی بسیاری است که می‌توان با شناخت روایت و همچنین شناخت عناصر درام بر اساس ویژگی داشتن محدودیّت زمان و مکان - که در اجرای صحنه‌ای وجود دارد - یک اقتباس موفّق ارائه داد. اقتباس به این معنی نیست که ما اثر مکتوب را عیناً به اثر نمایشی برگردانیم؛ بلکه باید ابتدا بر اندیشهٔ حاکم بر اثر اِشراف پیدا کنیم و سپس رویدادهای اصلی را بازشناسیم و بقیّه را که به چهارچوب اصلی داستان ضربه‌ای وارد نمی‌کنند، حذف کنیم.

در کتاب مرزبان‌نامه نیز حکایت‌های بوم و زاغ، بوزینه و باخه، شیر و گاو در کلیله و دمنه و حکایت‌های شغال خرسوار، شاه پیلان و شیر، زیرک و زَروی و سه انباز راهزن با یکدیگر، قابلیّت به نمایش در آمدن در صحنه را دارند. در داستان «سه انباز راهزن با یکدیگر» که بارها بازنویسی و اقتباس شده است، سه شخصیّت مجرم و طمّاع داستان با عملکرد خود بر زشتی و بدی، حرص و آز و عقوبت الهی صِحّه می‌گذارد و عافیتی دردناک را برای خود رقم می‌زنند. پیرنگ در این داستان ابتدا ساده به نظر می‌رسد، ولی پیام‌های اخلاقی داستان، ساختار روایت را غنا بخشیده و زمینه‌های بروز تعلیق و گره‌افکنی را در حکایت فراهم کرده است. شخصیّت‌ها نمایندگان گروه‌هایی در اجتماع

هستند و کشمکش شخصیّت‌ها بر سرِ به‌دست آوردن مالی که یافته‌اند، شخصیّت آن‌ها را به نمایش می‌گذارد و گره‌گشایی هم‌زمان با نقطه اوج شکل می‌گیرد و عبارت پایانی به بیان نکته مورد نظر و دیدگاهِ نویسنده در مورد حکایت می‌پردازد:

«از کس دیت مخواه که خون‌ریزِ خود تویی کالا برون مجوی که دزد اندرون تو است»

(وراوینی،۱۳۸۳: ۱۹۶)

علاوه بر آن اعمال قهرمانان داستان‌های تمثیلی و فابل[1] تا حدود زیادی به اعمال شخصیّت‌های داستان‌های تاریخی و واقعی شباهت دارد؛ به همین دلیل از لحاظ داشتن عناصر نمایشی مانند داستان‌های تاریخی عمل می‌کند. در این میان تلاش نویسندهٔ داستان در صحنه‌پردازی‌ها و توصیف‌ها، بیشترین تأثیر را در خلق یک اثر نمایشی دارد. آنچه نثرِ نصرالله منشی را به نوشته‌ای نمایشی تبدیل کرده، توصیفات زنده و جاندار اوست و همچنین نشان دادن ویژگی شخصیّت‌ها به‌طور مستقیم. کلیله و دمنه به تعبیر پیشینیان از نوع کُتُب حکمت عملی است و به‌خصوص به سیاست مُدن - یعنی آیین کشورداری و طرز تدبیر توجّه دارد. (یوسفی، ۱۳۷۶ :۱۵۴)

۲-۳ وجوه نمایشی متون نظم

قابلیّت‌های نمایشی را در متون نظم کهن نیز می‌توان مشاهده و بررسی کرد که یکی از این آثار، نوشته‌های عطّار نیشابوری است. در منطق‌الطّیر، داستان‌هایی مانند سیمرغ، شیخ صنعان و نیز حکایت‌هایِ تعلیمی و اخلاقی، قابلیّت نمایشی شدن را دارند. البتّه باید گفت محتوای بسیاری از داستان‌های عطّار تاکنون به‌صورت آثار نمایشی و سینمایی درآمده است؛ مانند داستان سیمرغ در منطق الطّیر. متن کتاب تذکرةالاولیا - واپسین اثر عطّار - دارای نکات و ظرایف ادبی و تاریخی است که عطّار نیشابوری جنبه‌های دراماتیک و داستان‌پردازی خلّاقانهٔ خود را در آن نشان داده است. چینش رویدادها در تذکره الاولیاء به‌گونه‌ای انجام گرفته است که اثر، فاقد ساختار اوجگاهی (ارسطویی) است. هر داستان، شامل تعدادی رویداد است که با هدف تأمّل بر معنا، در کنار هم چیده شده‌اند؛ نه به قصد قصّه‌گویی. بر این اساس، می‌توان به‌طور کلّی تذکره‌الاولیاء را اثری «بخش رویدادی» (اپیزودیک[2]) قلمداد کرد؛ با این توضیح که هر یک از اپیزودها (روایت‌ها) دارای ساختار اوجگاهی است. (سهیلی‌راد، ۱۳۸۶: ۳۲) روش خلاقانه عطّار در گزینش قهرمانان، تنوّع سیر تحوّل و چرخش شخصیّت‌ها، اهمیّت شخصیّت‌پردازی و گونه‌های مختلف شخصیّت از مواردی است که حکایت‌های مندرج در این اثر، هنرمند را در تبدیل آن به یک درام یاری می‌رساند. «در حکایت‌های کهن فارسی، غلبهٔ مضمون بر موضوع موجب شده تا همان‌قدر که بر غنای مفهومی آن افزوده

[1] Fable
[2] Episodic

می‌شود از ارزش‌هایِ روایی آن کاسته شود. البتّه این مانع اقتباس نبوده همان‌گونه که پیتر بروک برای به نمایش درآوردن منطق‌الطّیر ضمن وفاداری به متن و چهارچوب روایی آن، غنای مفهومی آن را نیز به نمایش درآورده است.» (ستّاری، ۱۳۶۷: ۴۱)

عطّار با بـه‌کـارگیری شیوه‌های مختلف روایت - راوی اوّل شخص، راوی سوم شـخص، راوی دانای کل – تک‌گویی‌ها و گفتگوهای منحصر به فرد، عـلاوه بر بیان مفاهیم عرفانی، به معرّفی ابعادِ وجودی شخصیّت‌هایش نیز می‌پردازد. در حقیقت، عطّار با چیره‌دستی از این ساخت‌مایـه بهـره می‌برد و علاوه بر بیان بن‌اندیشهٔ داستان، شخصیّت‌هایی اسـتوار و باورپذیر خلق می‌نماید و بدین طریق، قدرت شخـصیّت‌پـردازی خویش را به نمایش می‌گذارد. «در هـر اثـر داسـتانی، پـرداختن بـه «حالات» درونی شخـصیّت‌هـا در مو قعیـّت‌هـای مختلـف، امـری اجتناب‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد. تذکره‌الاولیاء نیز از این قاعده مستثنی نیست. با بررسی دقیق‌تر می‌توان دریافت که در بیـشتر روایـت‌هـا، عطّار به «فضا»یِ بیرونی اشاره نکرده و خواننده بر پایهٔ پاسخ‌هـا و عکس‌العمل‌های شخصیّت‌هاست که در موقعیّت-هـای گونـاگون می‌تواند فضای حاکم بر داستان را تصوّر نمایـد. در ایـن روایـت‌هـا کمتر به جنبه‌های نمایشی توجّه شده است. شـاید علّـت عـدم توجه به ظاهر شخصیّت‌ها و وسایل موجود، اهمیّتی باشد که عطّار برای محتوای اثرش قائل است؛ چرا ـه وسـایل صـحنه تـا آن‌جـا توصیف شده که در بیان بُن‌اندیشهٔ داستان، نقـشی مـؤثّر داشـته است. عطّار به شخصیّت‌هایش «چهره»ای نمی‌بخشد؛ زیـرا سـیرت برای او اهمیّت دارد، نه صورت.» (سهیلی‌راد، ۱۳۸۶: ۳۸)

آثار سعدی نیز به دلیل ارزش‌های اخلاقی حکایات، احساسات وی، نکته‌سنجی و ظرایف طبع او قابلیّت تبدیل شدن به درام را دارد. از آن‌جا که سعدی مردی است که تجربیّات فراوان در طیّ سفرهای خود کسب کرده، تبدیل حکایت‌های گلستان و بوستان گامی است برای معرّفی این تجربه‌ها. ویژگی‌هایی همچون «ملموس بودن موقعیّت‌ها، پویایی و جریان سیّال زندگی و قرار داشتن در اجتماعی که مردم هر لحظه آن را لمس می‌کنند، نویسندهٔ درام را در نوشتن نمایش‌نامهٔ اجتماعی یاری می‌کند» (بروک، ۱۹۹۸: ۳۱) و از آن‌جا که حکایات سعدی بیانگر جریان سیّال زندگی مردم در اجتماع است و سرشار از ارزش‌های اخلاقی، می‌توان آن را به نمایش‌نامهٔ اجتماعی تبدیل کرد. همچنین کتاب گلستان و بوستان به دلیل تعدّد حکایات و نامعلوم بودن زمان، دست نویسنده را برای انتخاب شخصیّت‌های گوناگون، موضوع، صحنه و نوعِ بیان آزاد می‌گذارد. این ویژگی ذکر شده را می‌توان در داستان‌های کلیله ودمنه و مرزبان‌نامه نیز مشاهده نمود. «آمیختن نظم و نثر و نشان دادن مفاهیم اخلاقی، سیاسی به‌صورت روایت در شکل‌های گوناگون حکایت، تمثیل و لطیفه، نویسندهٔ درام را برای نوشتن انواع درام توانمند می‌سازد.» (شماسی، ۱۳۶۸: ۴۳) هر قدر یک حکایت از پیرنگ قوی‌تر، شخصیّت‌های زنده‌تر و موقعیّت‌هایی باورپذیرتر برخوردار

باشد، بدون تردید اقتباس از آن موفقیّت‌آمیزتر خواهد بود. ادبیّات دراماتیک[1] حساسیّتی را لازم دارد که فقط به ذهن محدود نشود، بلکه تمام وجود مخاطب را در برگیرد. بخش درامیِ هر متن، فکر، احساس، عواطف و حتّی حرکات بدنی و آوایی مخاطب را به‌کار می‌گیرد و او را با متن و مفاهیم معنایی و زیبایی‌شناختیِ آن درگیر می‌کند. «از دید شکسپیر آن‌گونه که از دیالوگ‌های برخی نمایش‌نامه‌های او برمی‌آید، این تخیّلِ تماشاگر است که تأثیر واپسین و معنای فرجامین را می‌آفریند.» (اسلین، ۱۳۸۲: ۸۰)

داستان‌های رمزی و نمادین مولانا و عطّار از منظر معانی عرفانی دارای اهمیّت بسیاری هستند، ولیکن از جنبهٔ تربیتی، پیام‌های اخلاقی گلستان و بوستان سعدی در نمایش فضایل رفتاری و روابط انسانی درخشش و روانی بیشتری دارند. (زرّین‌کوب، ۱۳۸۶: ۲۱۳) سعدی در شعر روایی عوامل و عناصر دراماتیک را در ساختاری اخلاقی و غیررمزی سازماندهی می‌کند. توصیف حادثه، تصویرسازی و گفتگو بین اشخاص داستان، روشن و محسوس و در خدمت ابلاغ پیام اخلاقی و تعلیم مخاطب است. به روایت سعدی، سگی پای مردی صحرانشین را می‌گزد، شب‌هنگام که مرد از درد زخم می‌نالد، دختر، پدرش را عتاب و سرزنش می‌کند. می‌پرسد مگر تو هم دندانی برای گاز گرفتن نداشتی؟ تو چرا مقابله به مثل نکردی که سگ ادب شود؟ سعدی در جواب می‌گوید «بدرگی» با ناکسان مانعی ندارد. «بدرگی» به‌عنوان بخشی از خصلت و طبیعت آدمی، در برابر موقعیّت‌ها و شرایطی که در زندگی پدید می‌آید، در شعر روایی سعدی مشروط و مقبول است. شیوهٔ پاسخِ مرد صحرانشین به دخترش (رک. سعدی، ۱۳۸۶: ۲۵۷) از یک طرف نمایش وجه هنری تمثیل، در حل و فصل گره داستانی است و از سوی دیگر، ماندگاری و تأثیرگذاری پیام اخلاقی در نمایش عزّت‌نفس و ستیز با بدگوهری و پستی بنی‌آدم را نشان می‌دهد. (مؤمنی، ۱۳۹۵: ۸-۹)

در «مثنوی مولانا» نیز می‌توان ادّعا کرد که در اکثر شعرها، ساختار دراماتیک قابل مشاهده است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد از میان انواع متون ادبی، ماهیّت دراماتیک را بیشتر می‌توان در داستان‌ها و حکایت‌ها جستجو کرد. درواقع، «هر نوع هنری که داستانی را بیان می‌کند، نیازمند نوعی ساختمان دراماتیک است، اعم از کمدی یا داستان حادثه‌ای، درام یا تراژدی، اُپرا[2] یا باله[3]، نقّاشی یا پانتومیم، سمفونی یا شعر، داستان کوتاه یا نمایش‌نامهٔ تئاتری.» (بروک، ۱۹۹۸: ۳۳) در این میان شعر داستانی بیشترین کاربرد را برای نمایش‌نامه دارد. شعرهای داستانی مثنوی بر محور چهار موضوع عارفانه، حِکمی، قرآنی و تمثیلی است. سخن‌های مولانا، هوشمندانه است و برای مخاطبی

---

[1] Dramatic literature

[2] به فرانسوی (Opéra) نوعی تئاتر است که در آن موسیقی نقش اصلی را دارد و قطعات توسّط خوانندگان اجرا می‌شوند، اما از تئاتر موزیکال متمایز است. اُپرا آمیزه‌ای از موسیقی و نمایش است تا حقیقت به تصویر کشیده شود. از این‌رو، برای خلق آثار اُپرایی باید در هر دو بخش موسیقی و نمایش تبحّر داشت تا پدیده‌ای درخورِ تحسین ایجاد کرد.

[3] به فرانسوی(Ballet) نوعی رقص صحنه‌ای است.این رقص پُرجنب‌وجوش، نیاز به اندازهٔ بالایی از ورزیدگی بدنیِ رقصنده دارد.

خاص سروده نشده است و هر کس با هر طرز تفکّری می‌تواند از آن‌ها بهره بگیرد. در درون‌مایهٔ هریک از داستان‌ها، اندیشه‌ای نهفته است که می‌تواند پیرنگ، شخصیّت، و صحنه‌پردازی را به هم پیوند بزند و به کلیّت نمایشی تبدیل کند. شخصیّت‌ها در این داستان‌ها متعدّد هستند و جدای از شخصیّت‌های اصلی، شخصیّت‌های فرعی‌ای نیز در جایگاه خود ایفای نقش می‌کنند که «وجود آن‌ها هنگامی محسوس می‌شود و برای نمایش ضرورت پیدا می‌کند که در رابطه با اشخاص اصلی بازی قرار می‌گیرند.» (مکی، ۱۳۶۶: ۷۰) پیرنگِ بیشتر داستان‌ها، خواننده را به جستجویِ چرایی وامی‌دارد و ایجاد ساختار علّت و معلولی حتّی در بیان عقاید و حوادث عرفانی نیز مشاهده می‌شود. صحنه‌ها با تمام جزئیّات در قالب توصیف آورنده شده‌اند که بیان‌کنندهٔ ترس‌ها، امیدها و اَعمال شخصیّت‌ها هستند. داستان-هایی مانند «مرد بقّال و طوطی» با ایجاد طنز، پیامِ اخلاقیِ کنترل عصبانیّت را منتقل می‌کند و یا در داستان «شاگرد اَحوَل» به واقع‌بینیِ در زندگی پرداخته می‌شود. در داستان «طوطی و بازرگان» از امید و تلاش و جهاد با نفس می‌گوید. داستان «شیر و نخجیران» که در آن از غلبه بر ترس و شهامت و ظلم‌ستیزی سخن رفته؛ نوعی رویارویی با اتّفاقی است که انسان را در معرض انتخاب قرار می‌دهد. در داستان «هُدهُد و سلیمان» ایجاد امید می‌کند و از رهایی از رنج‌های عاطفی و واقع‌بینی و خودباوری می‌گوید، همچنین مولوی در داستان‌های «فروختن صوفیان بهیمه مسافر را جهت سماع»، «کلوخ انداختن تشنه از سر دیوار درون جوی آب»، در صحنه‌هایی کوتاه، پیام خود را منتقل می‌کند. در حقیقت باید گفت ساختار دراماتیک و جلوه‌های نمایشی در بخش‌هایی که مولوی با لحنِ خطابی سخن می‌گوید و در پیِ ایجاد ارتباط با مخاطب شده، بیشتر است. ذکر این نکته نیز ضروری است که همهٔ قصّه‌های مثنوی قابلیّت به نمایش درآمدن را ندارند؛ بدین معنا که اعمالی در این قصّه‌ها روی می‌دهد و شخصیّت‌ها، گفتارهایی دارند که اگر به مذاق مخاطب هم خوش بیاید با مقتضیّات فرهنگی جامعه نمی‌سازد و به هیچ‌وجه نمی‌توان آن‌ها را در نمایش نشان داد. خیلی از قصّه‌های دفتر چهارم از این مقوله‌اند. پس قبل از این‌که بخواهیم قصّه‌ای از مثنوی را به نمایش‌نامه تبدیل کنیم، باید توجّه داشته باشیم که آیا ظرفیّت به نمایش درآمدن دارد یا خیر؟ (کوپا و صادقی، ۱۳۹۶: ۱۳)

نظامی نیز در «پنج گنج» به داستان سرایی پرداخته است که عناصر مشترک بسیاری با نمایش‌نامه دارد. نظامی با زبانِ شیوایِ خود، احساسات عالیِ عاطفی را با مسائل اخلاقی در هم آمیخته و با توصیفات زیبا به ترسیم صحنه‌هایی از طبیعت و صفات والایِ انسانی و مظاهرِ زندگی پرداخته است. داستان «لیلی و مجنون» و «خسرو و شیرین» از جمله منظومه‌های غنایی هستند که خصوصیّات ادبیّات دراماتیک را دارند. دیالوگ‌ها[1]، شخصیّت‌پردازی[2] و صحنه-

[1] dialogue
[2] Characterizations

آرایی[1] از عناصر دراماتیکی هستند که در این منظومه‌ها با نهایت دقّت و ظرافت به آن‌ها پرداخته شده است. «قصّه دارای مایه‌های درامی سرشار و کشاکشی قدرتمند است و به دست درام‌نویسی توانا با اندیشه، ذوق و نیروی تخیّلی غنی، دست‌مایهٔ خلق نمایش‌نامه‌ای دلچسب و گیرا می‌شود و اگر افق دید و بینش وی بسی گسترده باشد، می‌تواند درون‌مایهٔ داستان را به شکلی نو، بازسازی کند؛ آن‌چنان که یک دل مشغولی بشر را نیز منعکس سازد.» (ستّاری، ۱۳۶۷: ۳۴)

در منظومه «خسرو و شیرین»، خسرو به عنوان شخصیّتی است که زندگی او از تولّد تا مرگ نقل می‌شود، حتّی اندکی قبل از تولّد و کمی بعد از مرگِ او را نیز نظامی به تصویر کشیده است. شخصیّت‌های اصلی هر کدام در جایگاه خود هستند و شخصیّت‌های فرعی آن‌جا که باید باشند، ظهور می‌کنند که هر کدام به‌صورت کامل معرّفی می‌شوند (مانند مهین‌بانو). شیرین، شخصیّت محوری و کانون همهٔ وقایع داستان است. دیگر شخصیّت اصلی، خسرو است که در مقابل شیرین موجبات اوج و فرود داستان را فراهم می‌کند و ظهور فرهادِ دلباخته، کشمکش و جدال را وارد داستان می‌کند. از دیگر کشمکش‌های داستان، کشمکش خسرو و شیرین است که گفتگویی طولانی را شکل می‌دهد و نیز کشمکش میان خسرو و فرهاد. ترتیب وقوع حوادث، رفتارها و حتّی مکان و زمان به زیبایی و با دقّت توضیح داده شده است. تقریباً همه تعریف‌ها از زبانِ یک راوی که نقشی در داستان ندارد، بیان شده است. «هرگاه از میزان مکالمه کاسته می‌شود، توصیف و تصویرپردازی جای آن را می‌گیرد.» (نوبل، ۱۳۸۵: ۱۰۳) نظامی در وصف وقایع از جزئی‌ترین موارد نیز نمی‌گذرد و این کار نمایش‌نامه‌نویسان را به مراتب سهل می‌کند. در داستان «لیلی و مجنون» به دلیل ساختار منسجم داستانی و شخصیّت‌های مشخّص در داستان و پرداختن به جزئیّات صحنه‌ها و گفتگوها می‌توان به‌عنوان نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه از آن بهره برد؛ البتّه قابل ذکر است که داستان لیلی و مجنون تاکنون به‌صورت سه فیلمنامه از عبدالحسین سپنتا، علی‌محمّد نوربخش و ابراهیم زمانی آشتیانی درآمده است که هیچ کدام آثار موفّقی نبودند و جای آن است که به این اثر نیز به‌گونهٔ حرفه‌ای پرداخته شود.

منظومهٔ «هفت‌پیکر» نیز دارای ظرفیّت‌های نمایشی است که با بررسی عناصر، گفتگو و شنودها، فضا و حالت و شخصیّت‌پردازی می‌توان آن را در قالب یک نمایش‌نامه ارائه کرد. هفت‌پیکر یا بهرام‌نامه، چهارمین منظومهٔ نظامی از نظر ترتیب زمانی است، کـه از نظـر ساختار روال داستانی بر دو بخش، قابل تقسیم است: یکی بخش‌های اوّل و آخر منظومه است،که به زندگی بهرام پنجم ساسانی از تولّـد تـا مـرگ او مـی‌پـردازد؛ و بخـش دوم مجموعه، حکایات عبرت‌انگیز هفت‌گانه‌ای است که دختران پادشاهان هفت‌اقلیم (مطابق تقسیم قُدما) برای بهرام نقل می‌کنند. بر طبق این منظومه، بهرام گور کـاخی بـا هفـت‌گنبد داشت که هفت همسر او از هفت نقطهٔ جهان در هر یک از

[1] Scenery

آن‌ها مـی‌زیسـتند. ایـن گنبدها بر حسب زاویهٔ تابش آفتاب به رنگ‌های سیاه، زرد، سبز، سرخ، فیروزه، قهوه‌ای و سپید بودند. هر یک از این گنبدها، داستانی مرتبط دارد که توسّط بانوی آن گنبد روایت می‌شود.

در سـاختار نقشـهٔ داسـتانی هفـت‌پیکـر از روش‌های گوناگون استفاده شده است. قصّه‌های هفت‌گنبد، در دلِ قصّهٔ بلند بهـرام روایيت مـی‌شـوند، هم‌چنان‌که ماجرای شکایت هر یک از هفت‌مظلوم نیز نه‌تنهـا در امتـداد قطعـهٔ پـیش از خود نیست، بلکه با تکرار موقعیّت پیشین، حجم و ژرفای تازه‌ای در مسیر داستان، ایجاد می‌کند. نتیجه آن که بر مجموع قصّه‌های هفت‌پیکر ساختاری حاکم است که در اجـزاء آن؛ یعنی بخش‌های داستانی و قصّه‌ها دیده نمی‌شود، بلکه کلّ اثر، آن را بازتاب می‌دهد. این ساختار قصّه در قصّه یا تودرتو که در زیرسطحِ روساخت هفت‌پیکـر قرار دارد، یکی از پیچیپده‌ترین و در عین‌حال غنی‌ترین ساخت‌های قصّه‌گویی به‌شـمار می‌رود که ریشه در ادبیّات کهن مشرق‌زمین دارد.(محمودی بختیاری و علوی‌طلب، ۱۳۸۹: ۱۷۰)

مدل کُنشی هفت‌پیکر به‌خـوبی نشـانگر آن اسـت کـه نیروهـای دوگانـه مخـالف ـ یاری‌رسانندگان و مقابله‌کنندگان ـ زیربنای داستان را تشکیل می‌دهند. عـلاوه بـر ایـن، گروه پرجمعیّت مقابله‌کنندگان و یاری‌رسانندگان بر موفقیّت جست‌وجوی بهرام دلالت دارد. تأکید بر این نکته ضروری است که هر جا که درام بر پایهٔ جست‌وجو استوار باشد، مدل کُنشی بی‌درنگ به‌کار می‌رود و نقش‌های کنشیِ اصلی که بر عهدهٔ شخصیّت‌هـا و نیروهاست، آشکار می‌شوند. (همان: ۱۷۷)

یکی دیگر از آثار، «شاهنامه» است؛ اثری بی‌نظیر در حوزه ادبیّات حماسی ایران که دارای ساختار و زبانی است که قابلیّت نمایشی دارد. در هر سه بخش شاهنامه یعنی؛ داستان‌های اسطوره‌ای، پهلوانی و تاریخی می‌توان آثار نمایشی آفرید که مورد پسند باشد. بسیاری از آثار نمایشیِ بزرگِ جهان با الهام از داستان‌های اسطوره‌ای، تاریخی و کهن نگاشته شده‌اند و رمزِ ماندگاری این آثار در استفاده درست و منطبق کردن آن با نیازهای فرهنگی جامعه است. بر این اساس یکی از منابع الهام‌بخش در نگارش نمایش‌نامه، کتابِ شاهنامه است. «اگرچه ادبیّات کهن ایران در زمینه نمایشی اثر مشخّصی ندارد ولی اثری مانند شاهنامه با توجّه به محتوا و ساختار آن، زمینهٔ خلق آثاری است که باعث ماندگاری داستان‌های اسطوره‌ای، تاریخی و ملّی است.» (حنیف، ۱۳۸۴: ۱۴۷) در شاهنامه، حوادث داستانی با نظمی شگفت‌آور در کنار هم چیده شده و داستان‌ها بر اساس رابطه علّت و معلولی به هم پیوند خورده است. گفتگوهای زیبا، قهرمان‌سازی‌هایِ منحصر به فرد، کشمکش دراماتیک، پیچیدگی داستانی، بحران و تعلیق و فراز و فرود مناسب، عناصری هستند که در تبدیل این اثر به یک نمایش‌نامه کمک می‌کند. داستانهایی چون داستان کیومرث، جمشید، تهمورث، زال و رودابه، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، بیژن و منیژه، داستان سام، هفت‌خان رستم و اسفندیار، قصّه فرود، جنگ‌های ایران و تورانیان، حکایت سیاوش و سرگذشت کیخسرو از جملهٔ داستان‌هایی است که می‌توان

از زوایای مختلف به آن نگریست و در قالب ساختاری نمایشی درآورد. البتّه مشخّصه‌هایِ نمایشی در بخش پهلوانی شاهنامه ملموس‌تر است. با توجّه به آن‌چه که تاکنون بیان شد، می توان گفت شاهنامه در مقابل آثاری که از جنبه‌های نمایشی آن سخن رفت، قابلیّت بیشتری دارد. در شاهنامه، خواننده با مفاهیم عینی و قابل لمس سر و کار دارد، نیز وجود چند قهرمان و ضدّ قهرمان که گاه در شکل یک انسان یا حتّی نیروهای ماوراءالطّبیعه است. در شاهنامه یک زمانِ مشخّص بیان نشده است و زمان اسطوره‌ای است، همچنین «داشتن مکان جغرافیاییِ خاص، زمینه‌های ظهور بحران، کشمکش، تعلیق، گره‌افکنی و گره‌گشایی و درون‌مایهٔ مناسب از خصوصیّات یک اثر دراماتیک است.» (مکّی، ۱۳۸۰: ۵۶-۵۵) نویسندهٔ نمایش‌نامه با توجه به تنوّع داستان‌های شاهنامه می‌تواند به نگارش یک تراژدی بپردازد؛ برای مثال با استفاده از داستان‌های تراژیک چون رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، فرود و سیاوش و ... ، یا با استفاده از داستان‌های عاشقانه چون زال و رودابه، تهمینه و رستم، بیژن و منیژه، سیاوش و فرنگیس و ... که توانایی نگارش عاشقانه‌ها و ملودرام را دارند. با داستان‌هایی چون رستم و اشکبوس، رستم و کاموس‌کُشانی می‌توان نمایش‌نامه‌های حماسی و ملّی نوشت. داستان‌های افسانه‌ای چون: هفت‌خان رستم و اسفندیار برای اقتباس نمایش‌نامه‌های افسانه‌ای مناسب است. همچنین می‌توان با ترکیب داستان‌ها، نمایش‌نامه‌های ترکیبی نوشت. این داستان‌ها دارای مقدّمه، تنهٔ داستان، اوج و فرود و تغییرات ناگهانی در رویدادها هستند؛ مانند شناخت ناگهانی رستم از سهراب با دیدن بازوبندش و چرخش ناگهانی وضعیّت به هنگام تعلّل کیکاووس در دادن نوش‌دارو برای درمان سهراب.

نکتهٔ دیگر این‌که در داستان‌های شاهنامه انواع کشمکش‌ها دیده می‌شود: کشمکش انسان با انسان مانند کشمکش سهراب با مادرش، سهراب و گرد آفرید، سهراب و هجیر و ... . کشمکش گروه با گروه مانند کشمکش لشکریان ایران و سپاه سهراب، کشمکش انسان با طبیعت مانند کشمکش رستم با پیری خویش و بُرنایی سهراب، کشمکش انسان با تقدیر مانند کشمکش سهراب با سرنوشت خود و رستم با سرنوشتی که فرزندِ خود را با دستِ خود کشته است. همهٔ مواردی که ذکر شد به علاوهٔ ریتم[1] و ضرب مناسب و لحن و فضابندی مساعد، برای انتقال شاهنامه به درام، کمترین تغییرات را نیاز دارد.

با توجّه به آن‌چه که تاکنون ذکر شد، می‌توان گفت اکثر آثار در ادبیّات کهن فارسی قابلیّت تبدیل شدن به اثر هنری دیگری مانند نمایش‌نامه را دارند ولی باید به این نکته نیز توجّه داشت که تبدیل شدن یک اثر هنری مثل شعر یا داستان به اثرِ هنریِ دیگر منوط به آن است که در ابتدا بررسی کنیم که اثر اوّلیه تا چه اندازه قابلیّت تبدیل شدن به اثر ثانویه را دارد. همچنین باید به این نکته نیز توجّه داشت که «برای دراماتیزتر کردن یک اثر، آن اثر اوّلیه بیشتر

[1] Rhythm

روایی است یا در قالب متن نشان داده می‌شود؛ زیرا در درام بیش از هر چیز نشان دادن اعمال و وقایع اهمیّت دارد و در وهلهٔ دوم به تعریف و روایت گفتاری آن پرداخته می‌شود.» (مرادی، ۱۳۶۸: ۱۰۳) نیز باید نقطه عطف‌ها و تغییرات ناگهانی که اثر را جذّاب‌تر کرده‌اند، مورد بررسی قرار داد؛ این‌که آیا نکاتی که اثر را جذّاب کرده‌اند وقایع، اتّفاقات و رویدادهایی هستند که در جهانِ واقع رخ داده‌اند؟ و یا امری ذهنی هستند که صرفاً در ذهن شخصیّت‌های اثر روی می دهند؟ برای بهتر شدن اثر ثانویه باید سنجید که چه تغییر و یا چه تکنیک جدیدی می توان برای گویاتر کردن مفهوم عرضه کرد. چیزی که باید در نظر داشت این است که نمایش‌نامه‌نویس باید به حقیقتِ وجودی قالبِ درام در الزاماتِ ساختاری آن پای‌بند باشد، نه این‌که به‌طور مطلق از اثر اوّلیه تقلید کند.

۴. نتیجه‌گیری

ادبیّات فارسی همواره ظرفیّت‌های داستانی ارزشمندی را برای اقتباس نمایشی در خود دارد و می‌تواند به تقویت بخش مهمّی از کمبودهای ادبیّات دراماتیک بپردازد. به‌علاوه این ابزارِ ادبی می‌تواند تاریخ، فرهنگ، هنر و اندیشه‌های ایرانی را به نمایش گذاشته و به نوعی معرّفی کند. در تاریخ ادبیّاتِ کهنِ فارسی حوزه‌ای مستقل برای ادبیّات نمایشی وجود نداشته است، امّا به واقع باید پذیرفت که بسیاری از حوزه‌های ادبیّات فارسی جایگاه اقتباس مناسب و مطلوب-ربای ادبیّات نمایشی است. بر این اساس، می‌توان با در نظر گرفتن چهار نوع ادبی اصلیِ حماسی، تعلیمی، غنایی و عرفانی و زیرگروه‌های آن‌ها، نمایش‌نامه‌هایی با مضمون‌های تخیّلی، ملودرام، سیاسی، تاریخی، عاشقانه، جنگی و ... نوشت و آن آثار را در مسیر تبدیل شدن به یک متن نمایشی قرار داد. خصوصیّاتی که در اکثرِ آثارِ ادبیّات کهن وجود دارد و ما را بر آن داشت که به جست‌وجوی عناصر نمایشی در متون بپردازیم عبارتند از: روایت‌محور بودن و داشتن سیر داستانی، شخصیّت‌پردازی دقیق (چه برای قهرمان و چه ضدّ قهرمان) گفتگوهایی که حالت پرسش و پاسخ دارند، توضیحات دقیق از فضا، مکان، اشخاص و موقعیّت‌های فیزیکی، درون‌مایه‌ای که نمایش‌دهندهٔ نوعی پیام است که به مخاطب منتقل می‌شود و تعلیق و کشمکش‌های تصویرساز که اساس شکل‌گیریِ درام است. حضور این عناصر نه از سرِ اتّفاق و نه به خواستِ نویسندهٔ ادبی است، بلکه این عناصر به دلیل تعلّق ذاتیِ خود به زبان و ادبیّات است و چون در فرهنگ ما ادبیّات نمایشی مستقل وجود نداشته، شعر و نثر غیرنمایشی مانند مثنوی، شاهنامه، منطق‌الطّیر، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، تاریخ بیهقی، گلستان و بوستان و ... نقش آن را به عهده گرفته و جایگزین آن شده است و اینک با تغییراتی سازنده و هنرمندانه می‌توان آن‌ها را به متن‌های دراماتیکِ ماندگار تبدیل کرد. به‌عبارت دیگر، باید گفت هم زبان و هم ادبیّات هر دو به‌طور ذاتی و طبیعی گرایش به سمت نمایشی شدن دارند و نمایش، کمال‌یافته‌ترین شکل زبان و ادبیّات است. از سویی دیگر، نویسندگان و شاعران ایرانی، آثار خود را هرگز به قصد اجرای نمایش تصنیف نکرده‌اند و به همین دلیل هیچ‌کدام از این آثار، یک نمایشنامهٔ کامل نیست و در بهترین

مورد از این لحاظ، آثار آنان تنها قابلیّت اجرای نمایشی دارد. این قابلیّت بر اساس نوع ادبی، سبک نویسنده و ماهیّت درونی و پرداختِ هر اثر، نیز فرق می‌کند و برخی از این آثار به دلایلی نزدیکی بیشتری به نمایش دارند.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

منابع

اته، هرمان (۱۳۵۱)، **تاریخ ادبیّات فارسی**، ترجمه رضازاده شفق، تهران: بنگاه ترجمه و نشر.

استانیسلاویسکی، کنستانتین (۱۹۷۵)، **زندگی من در هنر**، ترجمه علی کشتگر، تهران: امیرکبیر.

اسلین، مارتین (۱۳۸۲)، **دنیای درام**، ترجمه محمّد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس.

اصغری، محمّد (۱۳۹۶)، «**هستی‌شناسی در کانون پدیدارشناسی رومن اینگاردن**»، دو فصلنامهٔ پژوهش-های هستی‌شناختی، س۶، ش۱۲، صص ۳۹-۵۵.

ای. ام، فورستر (۱۳۵۲) **جنبه‌های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: امیرکبیر.

بروک، پیتر (۱۹۹۸)، «**نمایشنامه‌نویس، نمایشنامه، فرم**»، ترجمه ناصر حسینی، مجلّه گردون، دوره ۵، صص ۲۸-۳۶.

بهنام، علیرضا (۱۳۸۲)، «**نوشتار ادبی در موقعیّت نمایشی**»، ماهنامه صحنه، ش۴، صص ۱۶-۲۸.

ثمینی، نغمه (۱۳۷۶)، «**جنبه‌های دراماتیک هزار و یک شب**»، مجلّه هنر، تهران: ش۳۴، صص ۸۱-۹۶.

حسینی، سیّدحسن (۱۳۸۳)، **مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیّات و سینما)** ، تهران: سروش.

حنیف، محمّد (۱۳۸۴)، **قابلیّت‌های نمایشی شاهنامه**، تهران: سروش.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶)، **بحر در کوزه**، تهران: علمی و فرهنگی.

ستّاری، جلال (۱۳۶۷) «**ظرفیّت‌های نمایشی ادب داستانی ایران**»، فصلنامه تئاتر، ش۱، صص ۵-۵۲.

سعدی، مصلح‌الدّین (۱۳۸۶)، **بوستان سعدی**، به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.

سهیلی‌راد، فهیمه (۱۳۸۶)، «**بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکره‌الاولیاء عطّار نیشابوری**»،دو فصلنامه مدرس هنر، دوره۲، ش۲، صص ۲۵-۴۰.

شماسی، عبدالحی (۱۳۶۸)، **نمایشنامه‌نویسی به زبان ساده**، تهران: دفتر امور کمک آموزشی کتابخانه‌ها.

کوپا، فاطمه و صادقی، سهیلا (۱۳۹۶)، «**بررسی عناصر نمایش در حکایت آن شخص که خواب دید ...**»، دومین کنفرانس ملّی علوم انسانی اسلامی، صص ۱۱-۳۲.

گلی‌زاده، پروین و یاری، علی (۱۳۸۸)، «**بررسی قابلیّت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی**»، مجلّه جستارهای ادبی، دوره۴۲، ش۳، صص ۶۹-۸۶.

محمودی بختیاری، بهروز و علوی‌طلب، میترا (۱۳۸۹)، «**تحلیل ساختاری و نشانه‌شناختی هفت‌پیکر نظامی از منظر جنبه‌های نمایشی**»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، ش۱۹، صص ۱۸۵-۱۵۷.

مرادی، شهناز (۱۳۶۸)، **اقتباس ادبی در سینمای ایران**، تهران: آگاه.

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۵)، **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم نامه‌نویسی**، ترجمه محمّد گذرآبادی، تهران: هرمس.

مکّی، ابراهیم (۱۳۸۰)، **شناخت عوامل نمایش**، تهران: سروش.

مؤمنی، محمّد (۱۳۹۵) «**بررسی عوامل و عناصر نمایشی در تمثیلات ادبیّات کهن ایران**»، ادبیّات نمایشی و هنرهای تجسّمی، دوره۱، ش۳، صص ۵-۱۹.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، **عناصر داستان**، تهران: سخن.

نوبل، ویلیام (۱۳۸۵)، **راهنمای نگارش گفت‌وگو**، ترجمه عبّاس اکبری، تهران: سروش.

وراوینی، سعدالدّین (۱۳۸۳)، **مرزبان‌نامه**، به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی علیشاه.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۶)، **دیداری با اهل قلم** ، تهران: علمی و فرهنگی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

Investigating and Analyzing Theatrical Abilities in Ancient Persian Literature and Prose Literature

Hamzeh Mohammadi[1]
Shima Karbasi[2]

Abstract

Iranian literature is one of the hallmarks of Iran's long-standing civilization that embodies the customs and art of this land. The play is also a literary genre that has long been prevalent in the culture of this land and has remained in the form of mourning, surrealism, glorifying dances, painting, similitude and ta'ziyeh and more. Ancient Persian literature cannot be regarded as a stand-alone literature, but since ancient Persian literature and art have the same source, It can be said that the writings of the Iranian artist's literatures have been marked by the art of the show, and the dramatic literature has long been synonymous with other arts such as music and painting alongside literature. Persian literature is illustrative and meaningful and encourages the audience to visualize the text in order to get better And it is from this that an artistic interaction is formed between the writer and the reader, and by the act of reading and performing them, the dramatic capacity of the works is manifested. There is no doubt that ancient literature is the basis for the "representation of species" which can be seen in many works such as the works of the military, Attar, Rumi, Ferdowsi, Beihaqi, oufi, Tasuji and others. Since the play is the home of world media and one of the best known ways of enriching Iranian literature; The present study seeks to examine the dramatic capabilities of such works that remain anonymous and a powerful tool for the representation of Iranian history, art, culture and thought And express the place of these works in the field of theatrical literature.

Keywords: Ancient Persian Literature, Adaptation, Theatrical Forms, Theatrical Literature.

[1]. PhD Student in Persian Language and Literature, Kashan University (Corresponding Author).kashan,Iran.// Email: hamzehm661@gmail.com

[2]. Graduated in PhD in Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Najafabad .najafabad,Iran.//Email : shimakarbasi@yahoo.com

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال چهارم ، شماره ۱، پیاپی ۱۰ ، بهار ۱۴۰۰

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

رسالت شاعردر نظریه ادبی حکیم نظامی گنجوی

دکتر مهدی اخروی [۱]

تاریخ دریافت :۱۳۹۹/۰۹/۲۷
تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۹/۱۲/۸
(از ص ۱۰۶ تا ص ۱۲۴)
20.1001.1.26456478.1400.4.1.6.3

چکیده

حکیم نظامی گنجوی از اندیشه ورانی است که برای فعالیت های هنری و شعری خود سبک و ایده مشخصی دارد و به وضوح باورها و اعتقادات خود را در هر زمینه ای بیان می کند. در هیاهوی امروز مکاتب ادبی در مورد رسالت شعر و شاعر توجه به دیدگاه ادبایی مانند نظامی بسیار جذاب و راهنماست و افکار دقیق شاعری کلاسیک و صاحب ایده را، به عنوان یک ساختار فکری و فلسفی در کنار مکاتب ادبی متقدم و متاخر بیان می کند و جایگاه محتوای کلام و رسالت سخن و سخنور را در دوره ای خاص نشان می دهد. مسئله ما در این پژوهش استخراج و تدوین دیدگاه حکیم گنجه در خصوص رسالت شاعر، در چهارچوب فکری نظامی گنجوی و قلمرو زمانی و مکانی اوست. بررسی اشارات مستقیم و گاه غیر مستقیم شاعر از خلال آثارش در کل خمسه و دیوان ، به خوبی نشان داد که او برای گوهر آسمانی شعر و به ویژه صاحب این گوهر، رسالت عظیمی در نظر دارد که مانع از پوچ سرایی ، سبک زبانی و یاوه گویی شاعر می شود و مانع ستم سخنور بر سخن می گردد. او مهمترین رسالت های شاعر را امید بخشی ، شادی آفرینی، دین پروری ، معرفت ، آبرو داری از سخن، گسترش خردمندی ، پرورش دین و ستایش خداوندی می داند و به سبک و شیوه خود، اهمیت هریک را تبیین می کند.

کلید واژه ها : رسالت شاعر ، نظامی گنجوی ، خمسه ، نظریه ادبی

[۱] . عضو هیات علمی دانشگاه فرهنگیان خراسان جنوبی -فردوس .فردوس، ایران.Ok1346@gmail.com

مقدمه

چهارچوب ذهنی که هر شـاعر یا نویسـنده هنگام خلق اثر ادبی پیش چشـم دارد و برخاسـته از مطالعات ، تاثیر پذیری ها و احیانا دریافت های شـهودی او هسـتند، نظریه هنری او را شـکل می دهد، این معیار ها ، در آفرینش های ادبی ، در حوزه صورت و معنی ، همواره مورد توجه شاعر هستند و فضای فکری و سبک ادبی او را سامان می دهند. مسئله این است که عموم شعرای پارسی گوی درمورد کم کیف توانایی ها و نظریات شعری خود سخن روشـنی به میان نیاورده‌اند و ما در مشـرق زمین نظریه های ادبی مدونی، نظیر آنچه سـیره ای مشـهود دریونان باستان و ممالک غربی بوده؛ در دست نداریم.

البته در شاعرانی نظیر حکیم نظامی گنجوی، این قالب ذهنی در فضای شعری شاعر به خوبی نمایان است و گاه برای امکان دسترسی سریع تر مخاطب یا حتی تبلیغ و تایید شیوه شاعر، به صراحت بیان و تجویز می شود . حکیم نظامی به روشنی، آراء خود را در مورد جهان بینی و نظریه ادبی خود در خمسه بیان نموده که ما در فرصتی گسترده دامن، موارد عمده آن را با روش تحلیلی- توصیفی بررسی کرده ایم و در این مقال بخشی از آن تلاش گسترده را در مقوله رسالت شاعر از دیدگاه آن شاعر سخن شناس واکاوی می کنیم.(اخروی،۱۳۹۹: ۵)

فرضیه قابل اثبات ما در این جست وجو این است که حکیم نظامی در حوزه های مختلف شعر و آفرینش ادبی از جمله مقوله مورد بحث ما؛ یعنی رسالت شاعر، دیدگاه مشخص و معینی دارد که به صورت پراکنده و درعین حال اجزایی از یک کل منسجم در آثار او مطرح شده است و با پی جویی و سامان دهی، چهره کلی آن بر ما نمایان خواهد شد که می تواند راهگشای محققین در بررسی آثار نظامی یا حتی هم عصران او باشد و البته نشان دهد که هرچند در ادبیات کهن فارسی، نظریه پردازی ادبی به صورت دانشی مستقل مرسوم نبوده است؛ اما شاعران توانمند فارسی گوی، به ویژه ارکان این هنر متعالی ، این ساختارها را به عنوان پیش فرض های آفرینش هنری خود در نظر داشته اند و لزومی در بیان مستقل آن ها ندیده اند هرچند که در مواجهه با آثار این بزرگان و هنگام نقد و تحلیل آن ها این معیارها همواره مورد نظر ناقدان و تحلیل گران ادبی بوده است.

هر چند، یوهان اردواردویچ برتلس (۱۳۵۵) در کتاب "نظامی شاعر بزرگ آذربایجان"، عبدالحسن زرین کوب (۱۳۸۳) در کتاب "پیر گنجه در جست وجوی ناکجاآباد" ، ع. مبازر و دیگران (۱۳۶۰) در کتاب "زندگی و اندیشه ی نظامی" ، برات زنجانی در کتاب "احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی"، مجتبی برزآبادی (۱۳۷۸) در کتاب "زندگی نظامی بزرگترین شاعر داستان سرای پارسی گوی"، سعید حمیدیان در کتاب "آرمانشهر زیبایی" و بهروز ثروتیان(۱۳۸۸) در کتاب" هنر و اندیشه ی نظامی"؛ کوشیده اند ابعاد زندگی و اندیشه ی نظامی را بررسی کنند و سیر تفکر او را درک و ترسیم نمایند و کتاب ها و مقالات متعدد دیگری نیز در خصوص اندیشه و هنر

شعری و جامعه شناسی شعر حکیم نظامی به نگارش در آمده اند و بخش هایی از ایده های خاص شاعر را بررسی کرده اند؛ اما هیچ کدام درهای منثور دریافته را انسجام سازمان یافته ای که چهار چوبی مدون را در ذهن خواننده ایجاد کند؛ نداده لند و این مجهول دقیقا همان چیزی اســـت که ما در پی آن هســـتیم ؛ یعنی کیفیت و کمیت اشارات مستقیم و غیر مستقیم نظامی گنجوی در مورد رسالت شاعر در آثار او چگونه است ؟ به چه صورت قابل طبقه بندی است و در نهایت آیا این بن مایه ها، چهارچوب نظری مشخصی را تبیین می کند؟

در مورد رسالت اجتماعی، فرهنگی و اعتقادی شعر و شاعر، صاحبان مکاتب و نظریه های ادبی، از قدیم تا جدید، ایده های متفاوت و گاه متناقضی را مطرح کرده اند. این مسئله که شعر به چه مفهومی حقیقی است؛ بسیاری از منتقدان پیشین را حیران کرده است. افلاطون شاعران را مورد حمله قرار داد که فقط تصویری ثانوی از حقیقت را به دست می دهند. ارسطو از شاعران دفاع کرد به این صورت که آنان، نوعی از احتمال را که از گزارش محض حقایق مورد نظر مورخ، مهم تر و پر معنی تر است؛ عرضه می‌دارند. سیدنی با اعتقاد به این که شاعر درباره ی هیچ چیز دروغ نمی گوید؛ وظیفه ی شـــاعر را فقط در این نمی دید که حقیقت واقعی را نقل کند؛ بلکه وظیفه ی او را تدارک نمونه های بارز و زنده ای برای هدایت به سلوک اخلاقی می دانست و شلی؛ شاعر را کسی می‌دید که با نمونه های جاودانه‌ی چیزهایی که در ورای اهمیت است؛ تماس دارد.(دیچز،۱۳۶۶ : ۲۰۶)

آرنولد و ریچاردز، علاقه مند بودند که برای شعر نوعی معنی و نوعی فایده بیابند که آن را به وضوح از علم متمایز سازد و از هرگونه مسئولیت مستقیم در قبال حقیقت علمی رهایی بخشد. آرنولد معتقد بود، نوع بشر هر روز بیش از پیش، پی خواهد برد که ناگزیر است به شعر روی آورد تا شعر زندگی را برای ما تفسیر کند. ما را تسلی دهد و پشتیبانی کند. بدون شعر علم ما ناقص خواهد بود و شعر، جای آنچه را اکنون، در زمینه ی فلسفه بر ما می گذرد، خواهد گرفت.(همان : ۲۰۸)

رئالیســـت ها، واقع گرایی در شـــعر را تا آن اندازه لازم می دانند که ادبیات را با زندگی پیوند دهد و این پیوند به شکلی منطقی و کارآمد، برای دست یابی به یک تأثیر اجتماعی به کار برده شود .بلینسکی، مهمترین منتقد ادبی روسیه در میانه ی قرن نوزدهم، معتقد بود: زندگی ذهنی فرد، هر اندازه هم غنی و پرمایه باشد اگر دل مشغولی دنیای بیرون؛ یعنی دنیای اجتماعی و انسانی را شامل نشود، باز هم زندگی ناقصی است . (هارلند ،۱۳۹۳ :۱۴۳)

بنابراین وجود شاعر روشنی بخش است او با مشعل فکر خود، حقیقت جاودانی را نورانی می کند. او حقیقت را با درخشش عجیبی برای روح انسان منور می سازد و با پرتو افکار خود شهر و صحرا، کاخ و کلبه، دشت ها و کوه ساران را، نور افشانی می کند .(هوگو ،۱۹۵۰ :۸۵۳ به نقل از:مختاری، ۱۳۴۸ :۶۲۷)

به این ترتیب، رسالت شاعر، مفهومی وسیع، عمیق و متغیر است و هریک از شعرا به طریقی آن را مورد توجه قرار داده اند.کمتر شاعری است که رسالت خود را، منحصراً در سرودن شعر بداند. او مسلماً هدف و وظیفه ای نیز برای خود در نظر می گیرد و برای نیل به آن، زبان شعر را که رساترین ، گویا ترین، کامل ترین و مؤثر ترین زبان هاست ، اختیار می کند. چنان که در شعر ویکتور هوگو، عشق ،خانواده، فرزندان، میهن، بررسی مسائل مهم اجتماعی؛ رسالت اساسی و واقعی شاعر هستند و مکاتب ادبی و فلسفی امروز با درکی بالاتر و عمیق تر از همه ادوار قبل نسبت به شعر، با یقین در مورد کارکردهای فرا علمی ، ذهنی و معنوی شعر سخن می گویند.

مونتگمری بلجین معتقد است : هر هنرمند یا نویسنده ، نظریه یا فرضیه ای را درباره ی حیات اختیار می‌کند. تاثیر نوشته‌ی وی همواره در این است که خواننده را به قبول آن نظریه یا فرضیه اقناع کند. این گونه اقناع همیشه غیرمستقیم است؛ یعنی خواننده به معتقد شدن به چیزی سوق داده می‌شود. این تسلیم او تحت تاثیر نوعی هیپنوتیزم است. هنر عرضه داشتن، خواننده را مفتون می کند. (ولک،۱۳۷۰: ۹۵)

گویا او در قامت یک منجی یا مصلح در زمانی خاص پا به میدان گذاشته و می کوشد رسالت خود را به بهترین شکل ممکن و به همان دقت و ضرورتی که عوامل ظهور او ایجاد کرده است یا هستی و آفرینش از او می خواهند؛ انجام دهد . این جا نام ها زیاد مهم نیست بلکه ضرورت هستی است که این مسئولیت را یک زمان بر دوش این هنرمند و زمانی بر عهده آن شاعر می گذارد.

در مشرق زمین به ویژه در ایران و خصوصا در دوره مورد بحث ما، شعر فارسی عموماً، شعری مسئولیت پذیر و محتوا گراست. درست است که شاعران سبک آذربایجان به خصوص نظامی گنجوی، به زیبایی های ظاهری سخن بسیار بها می‌دهند، به گونه ای که برخی از محققین، نظامی را به تفکرات فرمالیستی نزدیک می بینند؛ اما واقعیت امر این است که در شعر نظامی، محتوا و هدف سرودن شعر، با همه اهمیتی که شاعر به فرم می دهد، جایگاه نخست را دارد. او برای شعرش مقدماتی در نظر می‌گیرد ، اهدافی ترسیم می کند و برای هنر شاعری خود وظیفه و رسالتی قائل است. ایده آل ها و اهدافی را در نظردارد که در سراسر خمسه و عوالم مختلف آن بی وقفه دنبال می شود.

ما در این جستار می کوشیم ،مهمترین مفاهیمی را که جزء رسالت های شعری نظامی به حساب می آیند و به طور مستقیم در آثارش به آنها اشاره کرده و درطول حیات هنری‌اش بر آن ها پای فشرده، از پشت نقاب رنگارنگ بیان هنری شاعر، بیرون بکشیم و دسته بندی شده تحت عنوان‌های زیر عرضه کنیم.

امید دادن

بدون تردید وظیفه اصلی شاعران در همه روزگاران نظم بخشیدن به عناصر الهام در بیان بوده است. اگر زندگی را از میان برداشتن تضاد ها یا پشت سر گذاشتن آن ها بدانیم آن وقت شاعر تجربیاتی را که در بیان نمی گنجد با عبارات تقریباً ذهنی بیان می کند. (گابریل گرو، ۱۳۷۲: ۶۲)

علیار سفرلی ، نظامی شناس معروف می گوید: هر هنرمندی که در دنیا پیدا شده است زمان، هنر او را طلبیده است و نظامی را زمان طلب کرده بود که آرزوهای ملت ها را جامه عمل بپوشاند و بین ملت ها؛ همکاری، همدلی، همبستگی، تفاهم، دوستی و محبت به وجود آورد.(برزآبادی، ۱۳۷۸: ۱۹)

شاعر می‌تواند قهرمانان آرمانی را طوری جان دار و روشن نشان دهد که شخص تقلید از فضایل آنها را آرزو کند. او می‌تواند جهانی را عرضه کند که در آن فضیلت، همیشه پیروز می‌شود و رذیلت ها همواره کیفر می یابد. یا قادر است جهانی را ارائه دهد که در آن بدی و شر خواه پیروز یا مغلوب گردد؛ طوری زشت نمایانده می شود که خواننده در آینده همواره خواستار اجتناب از آن خواهد بود.(دیچز، ۱۳۴۶: ۱۲۷)

توصیف های حکیم نظامی گنجوی از دنیایی که در آن زندگی می کند با همه مسائل و مشکلاتی که از سر گذرانده است، پیام هایی امید بخش دارد. جست و جوی پیوسته او برای ترسیم مدینه فاضله بشری، روح امید به آینده‌ای بهتر را همواره به مخاطب تزریق می کند و از این جهت سلف شایسته‌ی جلال الدین مولوی به حساب می‌آید که در آشفته بازار آشوب ویرانگر مغول؛ چون نایی دم عشق و امید در جامعه می دمد. نظامی فضای آینده را همواره روشن تر از اکنونی که وجود دارد، ترسیم می‌کند و حتی در سنین کهنسالی این امید و نگاه مثبت را فراموش نمی کند:

بلی گرچه صد سال من بر کهن نشد رونق تازگیم از سخن
هنوزم کهن سرو دارد نوی همان نقره خنگم کند خوش روی
هنوزم به پنجاه بیت از قیاس صد اندر ترازو نهد حق شناس
هنوزم زمانه به نیروی بخت دهد در به دامان دیبا به تخت

(نظامی، ۱۳۸۸ : ۹۵۵)

داستان عیسی در مخزن الاسرار، بیان گر این توصیه ی شاعر است که: به دنیا و پدیده های آن که نگاه می کنی چشمی مثبت بین و امیدوار داشته باش، همانگونه که عیسی در برابر همه نقایصی که نظاره گران برجیفه ی سگ بر می شمردند و طعن و نیشخندی داشتند، توجه ها را به دندان های سالم و سفید سگ جلب نمود. (نظامی، ۱۳۸۸: ۶۷)

در داستان پادشاه نومید و آمرزش یافتن او، نظامی می خواهد در همه گرفتاری ها و ناامیدی هایی که بشر در هر روزگاری ممکن است با آنها روبرو شود و سراسر گرفتار یاس و ناامیدی گردد ؛ روزنه‌ای از امید را برای او باقی

بگذارد که منجر به نجاتش گردد و رسالت شاعر این است که امید را همواره در دل مخاطب زنده نگه دارد.

دادگری دید برای صواب صورت بیدادگری را به خواب
گفت خدا با توی ظالم چه کرد در شبت از روز مظالم چه کرد
گفت چو بر من به سر آمد حیات در نگریدم به همه کاینات
تا به من امید هدایت که راست یا به خدا چشم عنایت کراست
در دل کس شفقتی از من نبود هیچ کسی را به کرم ظن نبود
لرزه درافتاد به من بر چو بید روی خجل گشته و دل ناامید
طرح به غرقاب درانداختم تکیه به آمرزش حق ساختم
کای من مسکین به تو در شرمسار از خجلان درگذر و درگذار
گرچه ز فرمان تو بگذشته‌ام رد مکنم کز همه رد گشته‌ام
یا ادب من به شراری بکن یا به خلاف همه کاری بکن
چون خجلم دید ز یاری رسان یاری من کرد کس بی کسان...

(نظامی، ۱۳۸۸: ۴۵)

طرب و شادی

از دیگر رسالت هایی که حکیم نظامی برای خود در نظر می گیرد، طرب بخشی و شادی آفرینی است. چیزی که گویا جامعه‌ی آن روز گنجه با نظامی‌گری ها و لشکرکشی‌هایی که شاهد آن است؛ بسیار بدان نیازمند است.بهترین کاری که در آن لحظات برای آسایش خلق برگزیده است خنیا گری شاعرانه و قصه گویی مادرانه است تا به این وسیله بار غمی از دل ها بزداید.

به اجازت لب من دل خلق باز خندد چو شکوفه ریاحین به هوای مهربانی
اگر این نشاطگه را نغمات من نباشد که زند در مغنی که خورد می مغانی

(نقل از: برزآبادی، ۱۳۷۸: ۸۱)

او یادآوری می کند، طرب و شادی حق و سهم همه اقشار بالا و پایین جامه و حتی وحوش و بیابانیان است.و شعراو به گونه ای شادی آفرین است که غزالان کوه و دشت هم با زمزمه‌ی آن شادمانی می کنند:

شعر نظامی شکر افشان شده ورد غزالان غزل خوان شده

(نظامی، ۱۳۸۸: ۴۱)

حکیم نکته سنج گنجه، یادآوری می کند هرچند در دنیا، نوش ها و نیش ها همراه هم هستند؛ اما در عین حال اصالت با شادی است و نباید به بهانه‌ی گرفتاری ها آن را از دست داد.

کدامین سرو را دادی بلندی — که بازش خم نداد از دردمندی
کدامین سرخ گل را کو بپرورد — نه دادش عاقبت رنگ گل زرد
همی لقمه شکر نتوان فرو برد — گهی صافی توان خوردن گهی درد

(نظامی ، ۱۳۸۸ :۱۷۰)

در ابتدای داستان لیلی و مجنون، آن جا که شاعر از پیشنهاد نظم این منظومه و اکراه در پذیرش آن سخن می گوید؛ این بخش از دیدگاه خود را که شعر حتماً باید فضایی شاد و باطراوت داشته باشد و در خواننده شادی و طرب ایجاد کند، این گونه بیان می کند:

گفتم سخن تو هست بر جای — ای آینه روی آهنین رای
لیکن چه کنم هوا دو رنگست — اندیشه فراخ و سینه تنگست
دهلیز فسانه چون بود تنگ — گردد سخن از شد آمدن لنگ
میدان سخن فراخ باید — تا طبع سواریی نماید
این آیت اگرچه هست مشهور — تفسیر نشاط هست ازو دور

(نظامی، ۱۳۸۸: ۳۲۳)

او همواره می خواهد به خواننده تلقین کند؛ نغمه ها و قصه ها بسیار گذرا هستند ولایق از دست دادن شادی و نشاط نیستند. نگاه مثبت نظامی به زندگی و آینده، باعث میشود؛ برعکس حکیم ناصر خسرو قبادیانی که در ایام آسانی، ترس سختی‌های آتی را یادآوری می‌کند یا چون گروههایی از عرفا که در وصال هم محنت فراق احتمالی را دارند؛ همواره به سپیدی های پس از شام تیره بیندیشد.

رنج ز فریاد بری ساحت است — در عقب رنج بسی راحت است
چرخ نبندد گرهی بر سرت — تانگشاید گرهی دیگرت
در سفری کان ره آزادی است — شحنه ی غم پیشرو شادی است

(نظامی، ۱۳۸۸: ۵۶)

ویکتور هوگو معتقد بود شاعر باید در پیشاپیش مردم همچون مشعلی گام بردارد و راه راست را به آنها نشان دهد.(بیات مختاری، ۱۳۴۸: ۶۲۷) حکیم نظامی به این پیش روی پیامبرگونه، به عنوان یک رسالت برای شاعر باور دارد. او معتقد است:

خاصـــه کلیدی که در گنج راســـت زیر زبان مرده سخن سنج راست
بلبـل عرشـــنـد ســـخن پروران بـاز چـه مـانـنـد بـه این دیگران
پرده رازی که سخن پروری است ســـایه ای از پایه پیغمبری اســـت

(نظامی، ۱۳۸۸: ۱۹)

دین پروری

از رسـالت های بارزی که نظامی برای خودش، به عنوان یک شـاعر، در نظر می گیرد به خدمت گرفتن شـعر برای ترویج و پرورش دین خداوند است.

کـار تـو پـروردن دیـن کـرده انـد دادگـران کـار چـنـیـن کـرده انـد

(نظامی ، ۱۳۸۸: ۴۶)

از دیدگاه آرنولد، نقشـــی را که مذهب پیش از این درجامعه ایفا می‌کرد؛ ادبیات باید به عهده بگیرد و به زندگی معنی ببخشد. در مغرب زمین، پیشرفت هایی که در علوم در سده نوزدهم صورت می‌گرفت؛ باعث می‌شد که برای روشـنفکری ویکتوریایی، اعتقاد به مذهب سـاده، روزبه‌روز ناممکن شـود در عین حال جای خالی آن ، آن ها را غم زده می کرد. نظر آنان این بود که این جای خالی را ادبیات می تواند پر کند.(هار لند، ۱۳۹۳ :۱۹۴)

درادب قدیم مهمترین مسئله ای که در نقد معنایی شعر مطرح بوده است ،مسئله دینی و غیردینی بودن شعر و به طور کلی نسبت شعر با شرع بوده است . شعرای متأخر بر این عقیده بودند که شعر باید در توافق کامل با شریعت باشد و از موضوعات غیرشرعی تهی باشد. مخصوصاً با ظهور سنایی مسئله ی انطباق شعر و شرع به طور جدی وارد ادبیات شد . شعر فارسی قبل از او، شعری غیردینی بود که مانند نقاشی های دیواری و موسیقی‌ها بیشتر در دربار محصور شده بود.(پورجوادی، ۱۳۷۴: ۴۶)

حکیم گنجه بیان می کند که تنها حامی و ناجی، که انسـان را از حسـاب و کتاب روز جزا می رهاند، حمایت دین است.

در حرم دین بـه حمـایـت گریز تا رهی از کشـــمکش رســـتخیز

(نظامی، ۱۳۸۸: ۵۹)

او یادآوری می کند پیمودن راه دنیا بدون دین امکان ندارد .

مرکب این بادیه دین است و بس چاره ی این کار همین است و بس

(نظامی، ۱۳۸۸ :۶۳)

در همین راستا توصیه های موکد به معاد اندیشی دارد .

زآمدن مرگ شماری بکن میرسدت دست حصاری بکن

عدل تو قندیل شب افروز توست مونس فردای تو امروز توست

(نظامی، ۱۳۸۸: ۵۳)

معرفت

دیگر رسالت شاعر به زعم نظامی، التزام معرفت و توصیه به معرفت است. او یادآوری می کند که نشانه آدمیت آدمیان، معرفت است و اگر معرفت نباشد دیگر انسانی وجود نخواهد داشت.

معرفت از آدمیان برده اند و آدمیان را ز میان برده اند

(نظامی، ۱۳۸۸: ۵۰)

در حقیقت کارکرد شعر این است که آگاهی را از حیطه جهان محسوس به جهان خیال می برد تا حوزه ی ادراک و احساس مشترک را گسترش دهد. به بیان جامع تر می توان گفت وظیفه ی اصلی هنر، خود همین است تا سوء تفاهم های ناشی از فعالیت های بی شمار بشری را به تفاهم جمعی انسان تبدیل کند. قرآن کریم هرجا بحث فردیت غریزی است، از واژه بشر استفاده می کند. و هرجا از موجودی فرهیخته و اجتماعی سخن می گوید، از واژه انسان بهره می‌برد.

قل انما انا بشر مثلکم (کهف: ۱۰)

لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم(تین :۴)

حفظ پایگاه سخن

دیگر رسالت شاعر به نظر نظامی حفظ ارزش و پایگاه سخن است به تعبیر هوراس شعر فنی متعالی و جدی است و نباید آن را تا حد وسیله ای برای تفریح در مجالس خوشگذرانی پایین آورد.(هارلند،۱۳۹۳: ۳۶)

البته مولوی معتقد است: سخن به قدر آدمی می آید. سخن چون آبی است که میراب آن را روان می کند. آب چه

می‌داند که او را به کدام دشت روان کرده است. یلقن الحکمه علی لسان الواعظین بقدر همم المستمعین. (مولوی ، فیه ما فیه، ۱۰۸)

به این ترتیب حفظ پایگاه شعر به گونه‌ای حفظ مقام و مرتبت شاعر هم هست. لذا نظامی به شدت تاکید دارد که این مقام باید حفظ شود.

چون سخنت شهد شد ارزان مکن شهد سخن را مگس افشانم مکن
تا ندهندت مستان گر وفا ست تا ننیوشند مگو گر دعاست

(نظامی، ۱۳۸۸: ۲۰)

کسانی را که این جایگاه را حفظ نمی کنند، با انگشت تعجب و تمسخر نشان می‌دهد. آن ها را از این نوع معامله با سخن منع می‌کند و آزادگی و آبرو داری سخن را شعار و وجهه ی همت خود ساخته است.

عقل مرا این سخن از جای برد کاب سخن را سخن آرای برد
میوه ی دل را که به جانی دهند کی بود آبی که به نانی دهند
ای فلک از دست تو چون رسته اند آین گره هائی که کمر بسته اند

(نظامی، ۱۳۸۸: ۲۰)

از دید گاه حکیم نظامی، یکی از جنبه های حفظ حرمت سخن ، راستی و راستگویی است. هرچند در نظر او شعر به ناچار آمیخته با تخیلات دروغ مانند است، ولی پیام و محتوای آن هرگز نمی تواند دروغین باشد. رسالت شاعر آن است که راستی را هرچند تلخ باشد به شیرینی در سخنش درج کند و اطمینان می‌دهد رضا و نصرت الهی در همین شیوه است.

راستی خویش نهان کس نکرد در سخن راست زیان کس نکرد
راستی آور که شوی رستگار راستی از تو ظفر از کردگار
گر سخن راست بود جمله در تلخ بود تلخ که الحق مر
چون به سخن راستی آری به جای ناصر گفتار تو باشد خدای

(نظامی، ۱۳۸۸ : ۷۶)

او تاکید می‌کند که دروغ و کج گویی به جایگاه سخن لطمه وارد می کند. وقتی شعر می تواند ظرفی رنگین برای گنجایی راستی و درستی باشد؛ چرا شاعران به سمت دروغ و آلوده کردن ساحت سخن به کژی ها و ناراستی ها می روند.

اگرچه در سخن کآب حیات است بود جایز هر آنچه از ممکنات است

چو بتوان راستی را درج کردن دروغی را چه باید خرج کردن
زکژ گویی سخن را قدر کم گشت کسی کو راستگو شد محتشم گشت
چو صبح صادق آمد راست گفتار جهان در زر گرفتی محتشم وار

(نظامی، ۱۳۸۸ : ۱۱۰)

حکیم گنجه برای تاکید بر ارج سخن و ارزش پسندیده گویی، این سفارش را به نوعی نه فقط توصیه خود که سفارشی از عوالم بالا می داند و به القای این مفهوم از قول سروش الهام گر که در اینجا خضر پیامبر است استناد می‌کند:

مرا خضر تعلیم گر بود دوش به رازی که نامد پذیرایی گوش
که ای جامگی خوار تدبیر من ز جام سخن چاشنی گیر من
چو سوسن سر از بندگی تافته نم از چشمه‌ی زندگی یافته
شنیدم که در نامه‌ی خسروان سخن راند خواهی چو آب روان
مشو ناپسندیده را پیش باز که در پرده‌ی کژ نسازند ساز
پسندیدگی کن که باشی عزیز پسندیدگانت پسندند نیز

(نظامی، ۱۳۸۸: ۹۳۱)

او در نهایت تاکید می‌کند؛ کسی سخن را ارج می‌نهد و پایگاه آن را درک می کند که خود سخن شناس باشد.

آنکس که ز شهر آشناییست داند که متاع ما کجایی است
وآن کو به کژی من کشد دست خصمش نه منم که جز منی هست

(نظامی ،۱۳۸۸ : ۳۳۲)

به تعبیر شاعر، ضایع کننده ی عرض سخن ،خود را در معرض ضایع کردن یکی از لطیفه های الهی قرار داده است که باید در درگاه خداوند پاسخ گوی عمل ناپسند خویش باشد.

ترک دنیا

یکی دیگر از رسالت هایی که حکیم نظامی گنجوی، برای خود و شعرش در نظر می گیرد. در گذشتن و فراتر رفتن از چهار چوب محدود جسم و دنیاست. خود او این منش را در زندگی دارد و می‌خواهد دیگران را هم به فهم آن نزدیک کند. توصیه های موکد او به توجه به دل و جان و ترک دنیا در راستای همین ایده و تفکر است.

پاره کن این پرده عیسی گرای تا پر عیسیت بروید ز پای

هر کـه چو عیســی رگ جـان را گرفـت از ســـر انصـــاف جـهـان را گـرفـت

(نظامی، ۱۳۸۸: ۴۷)

گاهی این توصیه ی خود را با تفصیل زیاد و ذکر شواهد متعدد بیان می‌کند، تا مخاطب خویش به ویژه شاعران را بتواند مجاب کند که حرف حق او را بپذیرد و برای گام نهادن به فضـای مقدس سـخن، گام نخسـتین را بر وجود مادی و امیال نفسانی خود بگذارند و آزاده و پاک وارد میدان سخن شوند.

هـیـچ در ایـن نـقـطـه پـرگـار نـیســـت کـز خـط ایـن دایـره بـر کـار نـیســـت
این دو ســـه مرکب که به زین کرده‌اند از پـی مـا دســـت گـزیـن کـرده‌انـد
پـیـشـــتـر از جـنـبـش ایـن تـازگـان نـوســـفـران و کـهـن آوازگـان
پـایـگـه عشـــق نـه مـا کـرده‌ایـم؟ دســـتـکـش عشـــق نـه مـا خـورده‌ایـم؟
در دو جـهـان عـیـب و هـنـر بسـتـه‌انـد هـر دو بـه فـتـراک تـو بـربسـتـه‌انـد
نـیســـت جـهـان را چـو تـو همـخـانـه‌ای مـرغ زمـیـن را ز تـو بـه دانـه‌ای
بـگـذر از ایـن مـرغ طـبـیـعـت خـراش بـر ســـر ایـن مـرغ چـو ســـیـمـرغ بـاش

(نظامی، ۱۳۸۸: ۵۶)

شعر و شرع

نظامی تاکید می کند، شعر باید در اختیارشرع قرار گیرد و خودش این تعهد را برای هنر شعری‌اش در نظر دارد و این رسالت را برای دیگر شاعران نیز گوشزد می کند .

شـــعـر بـه من صـــومعـه بنیـاد شـــد شـــاعـری از مصـــطـبـه آزاد شـــد
زاهـد و راهـب ســـوی مـن تـاخـتـنـد هـر دو بـه مـن خـرقـه در انـداخـتـنـد

(نظامی ۱۳۸۸ :۳۲)

او تاکید می کند که شعر در کنار شرع می تواند؛ رسالت آسمانی اش را درست تر انجام دهد و شاعر وظیفه دارد قبل از ورود به جرگه ی شعرا، آگاهی و تعهد شرعی خود را کامل کند و جالب است که او این التزام وآگاهی شرعی را بر سایر بایسته‌های شعر و شاعری مقدم می کند.

تا نکند شرع تورا نامدار نامزد شعرمشو زینهار
شعر تو را صدر نشانی دهد سلطنت ملک معانی دهد
شعر تو از شرع بدانجا رسد کز کمرت سایه به جوزا رسد
شعر برآرد به امیریت نام کالشعراء امراءالکلام

(نظامی، ۱۳۸۸: ۳۲)

خردمندی

از دیگر رسالت‌های شاعر توصیه به عقل و خردمندی است .اومعتقد است؛ آنچه شاعر را مقبول و کلامش ستودنی می کند التزام عقل و خرد است .

گر شرف عقل نبودی تو را نام که بردی که ستودی تو را
عقل مسیحاست از او سر مکش گر نه خری خر به وحل در مکش
یا به ره عقل برو نورگیر یا زدرش دامن من دور گیر
مست مکن عقل ادب ساز را طعمه ی گنجشک مکن بازرا

(نظامی، ۱۳۸۸: ۷۴)

چیزی که سبب شرافت انسان و تمییز او از بهایم گردیده، باید جایگاهش در زندگی انسان محترم شمرده شود و آنچه از محدوده عقل و آدابی که عقل ترسیم می کند به دور باشد دور ریختنی است.

هر سخنی کز ادبش دوری است دست بر او مال که دستوری است
و آنچه نه از علم برآرد علم گرمنم آن حرف در اوکش قلم
گرنه در او داد سخن داد می شهر به شهرش نفرستادمی

(نظامی ،۱۳۸۸ : ۸۸)

اصالت تلاش

حکیم شاعر ،تأکید فراوانی بر تلاش و کوشش و پرهیز از بطالت دارد و این امررا به عنوان یکی از رسالت هایی که باید در جامعه رونق گیرد مد نظر گرفته است .

غافل منشین ورقی می خراش گرنویسی قلمی می تراش

سرمکش از صحبت روشندلان دست مدار از کمر مقبلان

(نظامی، ۱۳۸۸: ۴۹)

استدلال او در این توصیه، این است که همه ی زمین و آسمان و ارکان ریز و درشت آن در تکاپو و جنبش هستند و انسان هم به عنوان جزیی از این مجموعه ی هدفمند، باید همواره در تلاش باشد. و نفس تلاش ، برای نوع انسان مفید است.

چون فلک از پای نشاید نشست تا سخنی چون فلک آری به دست

(نظامی، ۱۳۸۸: ۳۲)

حمد و ستایش

هم نوایی با کاینات در حمد و ستایش خداوندی و رسول اکرم (ص) یکی از جنبه های بسیار مهم در پرداختن نظامی گنجوی به شعر و شاعری است. او علاوه بر این که نعت و ستایش را وظیفه و رسالت هر سخن سرا و سخن دان می‌داند، در خلال اشعار ستایش آمیزش که گاه فرم کامل یک تحمیدیه یا مناجات را به خود می گیرد، با بیانی آسمانی و کم نظیر راز و نیازی لطیف با خداوند دارد. به مفاهیم عمیق خداشناسی وارد می شود و صفات جمال و جلال الهی را مورد توجه قرار میدهد.(اخروی،۱۳۷۵: ۲۳)

شروع اولین گنج منظومش با آیه ی شریفه ی «بسم الله الرحمن الرحیم» و مناجات های بدیع این بخش، به اضافه‌ی دو مناجات دیگر و نعت رسول اکرم (ص) ، معراجیه و نعوت چهار گانه ی بعدی، همه اعتقاد راسخ شاعر را بر توجه تام به ستایش خداوند و اولیای دین به ویژه شروع محکم آثار ادبی با این قسم از اشعار را نشان می دهد. استمداد از خداوند و ایجاد فضای معنویی که در نظریه‌ی شعری او، برای خلق شعر جایگاه ویژه‌ای دارد ، این جا خود را به صورت خلق مناجات های بدیع نشان می دهد. مناجات ها و راز و نیاز هایی که کلید ورود به عالم شعر و شاعری است و گویا از قدم های نخستین دستورالعمل شعر و شاعری است و نظامی اکیداً به آن باور و التزام دارد.

بسم‌الله الرحمن الرحیم هست کلید در گنج حکیم
فاتحه فکرت و ختم سخن نام خدایست بر او ختم کن
پیش وجود همه آیندگان بیش بقای همه پایندگان
سابقه سالار جهان قدم مرسله پیوند گلوی قلم
پرده گشای فلک پرده‌دار پردگی پرده شناسان کار
مبدع هر چشمه که جودیش هست مخترع هر چه وجودیش هست ...

(نظامی،۱۳۸۸: ۱۵)

تحمیدیه ی آغازین خمسه،که قدری تفکر شاعر را به حاکمیت جبر و توفیق نزدیک می کند، روشن گر جایگاه مناجات های از سر نیاز به توفیق و یاری خداوند، در نظریه ی ادبی شاعر است.

فضای مناجات اول او نیز بسیار رقیق و عاطفی است. سخنانی پر شور از عمق دل و جان و البته آمیخته با همان احساس نیاز به یاری خداوند، برای توفیق در وارد شدن به عالم شعر و فضای شهود شاعرانه که در نهایت هم دیدگاه اساسی خود را در ارتباط میان شعر و ستایش خداوند این گونه مطرح می کند. زبانی که نیایش گو و حمد خوان نباشد، همان به که خاموشی گزیند. در دیدگاه او ارزش و اعتبار شعر به حمد و ستایش الهی و در خدمت خالق بودن محقق می شود.

ای همه هستی زتو پیدا شده — خاک ضعیف از تو توانا شده
زیرنشین علمت کاینات — ما بتو قائم چو تو قائم به ذات
هستی تو صورت پیوند نی — تو به کس و کس به تو مانند نی
آنچه تغیر نپذیرد توئی — وانکه نمردست و نمیرد توئی
ما همه فانی و بقا بس توراست — ملک تعالی و تقدس توراست
خاک به فرمان تو دارد سکون — قبه خضرا تو کنی بی ستون ...

(نظامی،۱۷:۱۳۸۸)

گویا این رسالت شاعر، بیشتر ریشه در نیازمندی او دارد تا ادای تکلیف. زیرا حال و هوای این مناجات هاست که سبب جاری شدن فیض الهی و ظهور ملکه ی شعر و هنر می شود. به ذهن، حال و هوای معنوی و فریشتگی می دهد و مجال بروز افکار نادرست و شیطانی را کمتر می کند :

ملکا و پادشاها روشی کرامتم کن — که بدان روش بگردم ز بدی و بد گمانی
مددی دهم زفیضت که به ذوق آن حلاوت — کنم اهل معرفت را همه ساله میزبانی
زطرازگاه خویشم علمی بر آستین کن — که برآستان حکمت کنم آستین فشانی
حرم تو آمد این دل زحسد نگاه دارش — که فرشته با شیاطین نکند هم آشیانی

(نظامی، به نقل از : برزآبادی، ۱۳۷۸: ۸۱)

نتیجه گیری

حکیم سخن سرای گنجه، نه از آن دست شعرایی است که به بهانه هنری سرایی ، از محتوای سخن غفلت کند و نه در شمار کسانی است که با ستم بر سخن ، این در شاهوار را در فضاهای ناپاک به کار گیرد و برای خوشایند یا مطامع مادی، درپای خوکان و ددان نالایق بریزد. بررسی اشعار شاعر نشان دادکه او برای سخن حرمت و جایگاهی آسمانی در نظر می گیرد و شاعران سخن سنج که گوهران درخشانی به روشنی خورشید بر کف دارند را در صف پاکان درگاه الهی و پشت سر انبیا قرارمی دهد .

به تعبیر سخن سرای گنجه ، شاعر دیر پسند سبک آذربایجانی ، نزول سروش شعر بر دل شاعر، برای او رسالتی خطیر می آفریند که باید جهت پاس داشت و تبلیغ آن جد بلیغ معمول دارد و این باور قلبی است که او را وادار می‌کند، علاوه بر التزام عملی این رسالت، به روشنی پایه های آن را برای راهنمایی سخن سرایان و متفکران دیگر بیان کند. و همواره حامی آبروی سخن و ارج نهادن بدان باشد.

نظامی یکی از رسالت های شاعر را حمد و ثنا گویی خداوند می داند که خود در این طریق اسطوره ای بی بدیل است. معتقد است: شاعر باید بکوشد، روح امید و امیدواری را در جامعه بدمد و مبشر شادی و نشاط و گشایش برای انسان ها باشد . او در عین این که وظیفه دارد تلاش و کوشش را بستاید و مردم را از کسالت و تنبلی پرهیز دهد و به زندگی عاقلانه و خردورزانه تشویق کند ؛ مبلغ نوعی زهد ملایم و عدم دلبستگی به دنیاست. همان گونه که حکیم سخن شناس گنجه ، برای شعرا پایگاهی پشت سر انبیا در نظر می گیرد برای آنان رسالت هایی هم در نظر می گیرد که در این مقال به تفکیک و تفصیل شمرده آمد.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

منابع

قرآن مجید.

اخروی، مهدی (۱۳۷۵) **باورها و آرمان های فکری حکیم نظامی گنجوی**، پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاداسلامی واحد بیرجند.

اخروی، مهدی (۱۳۹۹) **تبیین نظریه‌ی ادبی حکیم نظامی گنجوی**، پایان نامه دکتری، دانشگاه بیرجند.

اسماعیلی ، زیبا (۱۳۹۵) **بررسی زبان شعری نظامی از منظر نقد فرمالیستی** ، پایان نامه دکتری ، دانشگاه تهران.

ایگلتون،تری (۱۳۸۰) **پیش درآمدی بر نظریه ی ادبی**،ترجمه ی عباس مخبر،تهران:نشر مرکز.

برتلس،یوهان ادواردویچ (۱۳۵۵) **نظامی شاعر بزرگ آذربایجان**،ترجمه‌ی حسین محمدزاده، تهران: انتشارات پیوند.

برزآبادی فراهانی، مجتبی (۱۳۷۸) **زندگی نظامی (بزرگترین شاعر داستان سرای پارسی گوی)**، تهران : انتشارات فردوس.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۷۴) **شعر و شرع** ، تهران : انتشارات امیر کبیر.

تنباکویی، مریم (۱۳۹۳) **نظامی گنجوی قصاید و غزلیات** ، قم : ملورین.

ثروت، منصور (۱۳۷۰) **گنجینه ی حکمت در آثار نظامی**، تهران: انتشارات امیرکبیر.

ثروتیان، بهروز (۱۳۸۸) **هنر و اندیشه ی نظامی**، تهران: انتشارات همشهری.

ثروتیان، بهروز (۱۳۸۵) **آینه ی غیب نظامی گنجوی در مخزن الاسرار** ، تهران :نشر سبزان.

ثروتیان، بهروز (۱۳۸۹) **شرح مخزن الاسرار**، تهران: انتشارات مهتاب.

ثروتیان، بهروز (۱۳۸۳) «**دل محوری در باغ عرفان نظامی گنجوی**» ، *مجله آینه میراث* ،ش۲۵ ، تابستان ،صص۷-۲۱ .

حمیدیان، سعید (۱۳۷۳) **آرمانشهر زیبایی** ، تهران : نشر قطره.

دیچز،دیوید (۱۳۶۶) **شیوه های نقد ادبی** ،ترجمه غلامحسین یوسفی ومحمد تقی صدقیانی ،تهران: انتشارات محمد علی علمی.

رادفر، ابوالقاسم(۱۳۷۱)**کتاب شناسی نظامی** ،تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

زرشناس، شهریار (۱۳۸۶) ***پیش درآمدی بر رویکردها و مکتب های ادبی***، تهران : پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۶) **شعر بی دروغ شعر بی نقاب** ، تهران : انتشارات جاویدان.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲) **پیرگنجه در جستجوی ناکجاآباد**، تهران: انتشارات سخن.

زنجانی، برات (۱۳۷۲) **احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شهابی، علی اکبر(۱۳۳۷) **نظامی شاعر داستان سرا**، تهران: انتشارات کتابخانه ی ابن سینا.

گابریل گرو، لئون و صالحی، پروانه (۱۳۷۲) «**نقد و شهود شاعرانه**» درادبیات و زبان ها ،ش۲ اردیبهشت. صص۶۲-۶۵.

مبارز،ع و دیگران(۱۳۶۰) **زندگی و اندیشهٔ نظامی**،ترجمه حسین محمدزاده صدیق،تهران : انتشارات توس.

مقدس،روح الله (۱۳۹۳) **بازتاب قرآن در پنج گنج نظامی**، تهران: نشر تاویل.

نظامی گنجوی ، الیاس بن یوسف (۱۳۷۲)**کلیات خمسهٔ نظامی** ، مطابق نسخه ی وحید دستگردی، به اهتمام پرویز بابایی، تهران :نگاه.

ولک ،رنه و دیگران(۱۳۷۰) **چشم اندازی از ادبیات و هنر** ،ترجمه ی غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی ،تهران: انتشارات معین.

هدر، دوبرو (۱۳۸۹) **ژانر** ، ترجمه فرزانه طاهری ،تهران: نشر مرکز.

The poet's mission in the literary theory of Hakim Nezami Ganjavi

Mehdi Akhravi[1]

Hakim Nezami Ganjavi is one of the thinkers who has a specific style and idea for his artistic and poetic activities. And clearly expresses his beliefs and convictions in any field. In today's hustle and bustle of literary schools about the mission of poetry, the poet pays close attention to a literary perspective such as Nezami. And expresses the precise thoughts of a classical and ideological poet, as an intellectual and philosophical structure alongside the early and late literary schools, and shows the position of the content of the word and the mission of the orator in a particular period. Our task in this research is to extract and compile Hakim Ganjavi's view on the poet's mission, within the intellectual framework of Ganjavi and his temporal and spatial realm. Examining the direct and sometimes indirect allusions of the poet through his works throughout Khamseh and Divan, showed well that he has a great mission for the heavenly essence of poetry, which prevents the poet from absurdity, linguistic style and nonsense. . He considers the most important missions of the poet to be hope, happiness, religiosity, knowledge, honor of speech, spreading wisdom, cultivating religion and praising God, and explains the importance of each in his own style and manner.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

[1] . Faculty member of Farhangian University of South Khorasan – Ferdows, Ferdows ,Iran.//Email : Ok1346@gmail.com

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۱۰، بهار ۱۴۰۰

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

جایگاه ادبی هاتفی در آیینهٔ پژوهش‌های معاصر

دکتر سیدعلی کرامتی مقدم [۱]
سیده آمنه حسینی جهانگیر [۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۰۵
تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۹/۱۱/۲۵
(از ص ۱۲۵ تا ص ۱۴۳)
20.1001.1.26456478.1400.4.1.7.4

چکیده

هاتفی خرجردی از شاعرانِ بزرگ اواخر دورهٔ تیموری است. اگر چه در آغاز کار مقلّد شاعران بزرگی چون فردوسی و نظامی بود و به تبعیت از آنان آثاری را خلق کرد ولی در بسیاری موارد توانست از حدّ تقلید فراتر رود و ابتکاراتی داشته باشد. خلّاقیت‌های ادبی هاتفی در شعر و آثارش سبب شده است که بعدها او را از شعرای زبردست قرن نهم و دهم هرات و از شاعران صاحب سبک به شمار آورند و در تذکره‌ها از او با عناوینی چون«زُبدهٔ شعرا» و «افصح فُصحا» یاد کنند. اگرچه هاتفی شاعر بزرگی بوده و در عهد خود شهرتی کسب کرده است ولی در سدهٔ اخیر که اوج پژوهش‌های ادبی به سبک علمی جدید است، پژوهشگران کمتر به جایگاه ادبی هاتفی و نقد و بررسی اشعارش پرداخته‌اند. در این مقاله تلاش شده است تا مشخص شود که پژوهش‌گران معاصر چه جایگاهی برای هاتفی قائل شده و چه تصویری از او در ذهن خوانندگان ترسیم نموده‌اند؟ برای رسیدن به این هدف، مقاله‌هایی که در دورهٔ اخیر دربارهٔ هاتفی خرجردی نگارش یافته، نقد و بررسی شده و جایگاه ادبی هاتفی بر مبنای مباحث مطرح شدهٔ پژوهش‌گران تبیین و توصیف شده است. در پژوهش‌های اخیر توصیف قدرت خیال، بدیهه‌گویی، توفیق هاتفی در حماسه‌سرایی، اشاره به نوآوری‌ها، محاسن شعری و پرداختن به زیبایی‌های ادبی و سبکی او از مهم‌ترین نکات طرح شده دربارهٔ آثار هاتفی به شمار می‌رود.

کلیدواژه: هاتفی خرجردی، جایگاه ادبی، پژوهش‌های معاصر و طبقه‌بندی موضوعی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

[۱]. استادیار دانشگاه فرهنگیان، پردیس شهید بهشتی مشهد.مشهد، ایران.// karamatiseyedali@yahoo.com
[۲] . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد.مشهد، ایران .// ak622@yahoo.com

۱- مقدمه

عبدالله هاتفی خرجردی از شاعرانِ بزرگ اواخر دورهٔ تیموری و از خواجه‌زادگان صاحب جاه خرجرد و خواهرزادهٔ جامی و از شاگردان وی(ر.ک..هاتفی،۱۳۹۲: ۱۶) بوده است. تحصیلات مقدّماتی خود را در خرجرد به انجام رساند. پس از آن به هرات رفت و سال‌ها از محضر دایی خود بهره‌مند شد و در کنف حمایت و تربیت او روزگار گذرانید. در ابتدای شباب علاقهٔ وافری به سفر داشت و در اوان جوانی از وطن خروج نموده سیر عراق و آذربایجان به اتفاق میرهمایون تبریزی کرده‌اند.(فخرالزمانی،۱۳۴۰: ۱۱۲) هاتفی را به استناد ابیاتی از لیلی و مجنون، عارفی شیعی مذهب به شمار آورده‌اند:

یا رب که کنی خجسته نامم در دین دوازده امامم
بخشای به هاتفی ز کوثر یک جرعه به حق آل حیدر
گردد چون زبان به گفتگویم مداح علی و آل اویم

(هاتفی،۱۳۸۷: ۱۱)

قدیم‌ترین کتابی که از هاتفی یادکرده،«مجالس النفائس»است. سلطان حسین بایقرا و امیرعلیشیر نوایی وی را عزّت بسیار می‌نموده‌اند و مظفّر حسین میرزا و کپک میرزا و میرزا بدیع‌الزّمان، شاهزادگان تیموری و نیز ملاّ آصفی، شاعر معروف، با وی نهایت اتّحاد و یگانگی داشته‌اند و همیشه تعظیم و تکریم هاتفی را به جا آورده‌اند.»؛ در هیچ یک از سروده‌های خود مدح پادشاهی نکرده است؛ برخی از آثار خود را به درخواست بزرگان یا به نام آنان به نظم درآورده است؛ برای مثال: هاتفی حماسهٔ تیمورگورکان را«حسب‌الحکم میرزابدیع‌الزمان بن‌سلطان حسین بایقرا نظم نموده است.»(فخرالزّمانی، ۱۳۴۰: ۱۱۴) و آن را به نام«سلطان حسین بایقرا »(صفا،۱۳۶۹: ۳۶۱) کرده است.

هاتفی از شعرای زبردست قرن نهم و دهم هرات و موجد سبکی است که بعد از او تا سه قرن در تمام مراکز دری و فارسی برقرار مانده است؛ برای نمونه: تمُرنامه حماسه‌ای تاریخی به شمار می‌رود که به تقلید از شاهنامه و اسکندرنامه نظامی سروده شده ولی هاتفی به جای توسّل به اطلاعات علمی و اصطلاحات فنّی، بیشتر به آوردن مضمون‌های تازه و تشبیهات دقیق در اوصاف اشخاص و میدان‌های جنگ و صف‌آرایی‌های قتال و امثال این امور توجّه داشته است. توصیف‌های هاتفی تازگی‌هایی دارد و از لحاظ زبان و بیان و محتوا و اندیشه بدیع است.(ر.ک.بساک و قاسم‌زاده،۱۳۹۳: ۵۷)

۱-۱- **مسئلهٔ پژوهش و فرضیه:** مسئلهٔ آن است که هاتفی چه جایگاهی در پژوهش‌های معاصر دارد؟ به نظر می‌رسد پژوهشگران بر مبنای آثار به جای مانده از هاتفی، به جنبه‌های مختلف شخصیتی و افکار هاتفی پرداخته و نکات ارزشمندی را دربارهٔ شناخت او بیان کرده باشند.

۲-۱- **ضرورت و اهداف پژوهش:** شناخت و معرفی هاتفی برای دانشجویان و پژوهش‌گران مفید است. هاتفی از شاعران تأثیرگذار در ادب فارسی است که شناخت اندیشه‌های او می‌تواند گوشه‌ای از عظمت و غنای فرهنگی این خطّه و دیار را تبیین نماید.

۳-۱- **پیشینهٔ پژوهش:**

اگر چه هاتفی خرجردی شاعر توانمندی بوده ولی دربارهٔ او پژوهش زیادی انجام نشده است؛ در آثار تاریخی و ادبی به طور پراکنده و مختصر به هاتفی و آثارش اشاره شده است؛ برجسته‌ترین پژوهش‌ها دربارهٔ او عبارت است از:

حسن بساک و محمدرضا قاسم‌زاده(۱۳۹۳) مقالهٔ«تصحیح انتقادی تمرنامهٔ هاتفی؛ متنی حماسی متأثر از شاهنامه»را نوشته‌اند که در ش۲۳مجلهٔ متن‌شناسی ادب فارسی چاپ شده است.

علی آل‌داود(۱۳۸۷) مقالهٔ«شاهنامه هاتفی خرجردی حماسهٔ فتوحات شاه اسماعیل صفوی»، را در ضمیمه‌نامهٔ فرهنگستان، شماره ۳۳چاپ کرده است.

سمیرا بامشکی و فاطمه رضوی(۱۳۹۳) مقالهٔ«مقایسه‌ی خسرو و شیرین نظامی و شیرین‌وخسرو هاتفی» را در پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۲۳ منتشر کرده‌اند.

سیاوش مرشدی و علی‌اصغر حلبی(۱۳۹۱) مقالهٔ«تأثیر اشعار جامی بر تصویرهای شاعرانهٔ هفت‌منظر هاتفی» را در شمارهٔ۲۷ مجلهٔ مطالعات نقد ادبی به چاپ رسانده‌اند.

در مردادماه ۱۳۹۶ نیز همایش نکوداشت هاتفی خرگردی در تربت جام برگزار و مجموعه مقالات آن به کوشش علیرضا قیامتی در طنین قلم چاپ شده است.

۴-۱- **شیوهٔ پژوهش:** این مقاله به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای نوشته شده است. حدود ۵۸ اثر دربارهٔ هاتفی مطالعه شده و با طبقه‌بندی موضوعی مباحث، جایگاه ادبی هاتفی بررسی و تحلیل شده است.

۲- شخصیت ادبی هاتفی:

مهم‌ترین ویژگی‌ها و مباحثی که دربارهٔ شخصیت ادبی هاتفی مطرح شده، عبارت است از:

۲-۱- نقد ذوق ادبی و توانمندی‌های هاتفی

۲-۱-۱- قدرت خیال هاتفی: ستایش قدرت خیال هاتفی در صحنه‌آرایی داستان‌های عاشقانه از مهم‌ترین نکاتی است که پژوهش‌گران بدان پرداخته‌اند؛ برای نمونه:«مناظره خسرو پرویز ساسانی با فرهاد شاید زیباترین صحنه غم‌نامه شیرین و فرهاد باشد که هم از نوک خامه نظامی گنجوی بر پرده خونبار و زرتار دل اهل نظر چکیده و هم به یاری پرنده ابریشمین بال خیال عبّدالله‌بن‌محمّد هروی متخلّص به هاتفی- اهل خرجرد جام شهپر گشوده است.»(عناصری،۱۳۷۰: ۱۲۱۶) نویسندهٔ تذکره میخانه دربارهٔ قدرت شاعری هاتفی در تمرنامه گفته است:«الحق که در آن مثنوی شاعری کرده و آن‌چه لازمهٔ سخنوری است دقیقه‌ای فروگذار ننموده.»(فخرالزمانی،۱۳۴۰: ۱۱۵)

۲-۱-۲- درک هاتفی از آثار پیشینیان: اگرچه برخی از پژوهش‌گران ذوق ادبی هاتفی را ستوده‌اند ولی برخی نیز دربارهٔ درک نادرست هاتفی از آثار ادبی پیشینیان نوشته‌اند:«هاتفی نفهمیده که اسکندرنامه نظامی از لحاظ موضوع و مقصود شاعر به هیچ وجه طرف مقایسه با تیمورنامه نمی‌تواند باشد و اصلا نه موضوع و نه مقصود نظامی در اسکندرنامهٔ نظم تاریخ و یا مدح و وصف کسی نبوده بلکه منظور او احیاءِ یکی از افسانه‌های کهن بوده است.»(مرتضوی،۱۳۴۱: ۱۵۵)

۲-۲- شهرت در مثنوی‌سرایی

اشاره به توانمندی هاتفی در قالب مثنوی و شهرتش در مثنوی‌سرایی از نکات قابل اعتنا در پژوهش‌های اخیر است؛ برای مثال در یکی از پژوهش‌ها آمده است:« هاتفی از مثنوی‌گویان اواخر عهد تیموری است. هاتفی تتبع خمسهٔ نظامی کرده است.»(خلوصی،۱۳۷۹: ۹۱) در تحفهٔ سامی نیز از او به بزرگی یاد شده و آمده است:«زبدهٔ شعرا و افصح فصحا بوده و در شعر خصوصا مثنوی، گوی از اقران می‌ربود.»(سام‌میرزا، ۱۳۸۹: ۱۴۰) قاسمی‌گنابادی، خمسه‌سرای عصر صفوی، نیز در مقدمهٔ منثور مثنوی‌های خود به استادی او اعتراف کرده است.(خلوصی،۱۳۷۹: ۹۱)

توصیف جایگاه هاتفی در بین شاعران در ایران و خارج از مرزهای ایران از دیگر مواردی است که در پژوهش‌ها بدان پرداخته شده است: هاتفی«با میراث ادبی خود مخصوصا با خمسه‌اش در تاریخ ادبیات تاجیک و فارس مقام خاصی دارد.»(گلگشتی در انتشارات فارسی،۱۳۷۰: ۸۵۴)

۲-۳- ۱- بدیهه‌گویی و آزمایشات شعری: اشاره به بدیهه‌گویی و آزمایشات شعری از دیگر موارد قابل اعتنا دربارهٔ هاتفی در پژوهش‌های اخیر است؛ برای نمونه: جامی از هاتفی، خواهرزاده خود، خواست که این سه بیت فردوسی را جواب گوید:

درختی که تلخ است وی را سرشت گرش بر نشانی به باغ بهشت
ور از جوی خلدش به هنگام آب به بیخ انگبین ریزی و شهد ناب
سرانجام گوهر به کار آورد همان میوه تلخ بار آورد

و هاتفی این ابیات را سرود:

اگر بیضه زاغ ظلمت سرشت نهی زیر طاووس باغ بهشت
به هنگام آن بیضه پروردنش ز انجیر جنت دهی ارزنش
دهی آبش از چشمه سلسبیل در آن بیضه دم دردمد جبرئیل
شود عاقبت بیضه زاغ، زاغ برد رنج بیهوده طاووس باغ

جامی به طریق مطایبه بدو گفت که نیکو گفته‌ای ولی چند جا بیضه گذاشته‌ای، تا تمام شود.(صفا،۱۳۶۶، ۴: ۴۴۶)

۲-۳-۲- تعریض‌گویی هاتفی با معاصرانش: تعریض‌گویی شاعران و معاصران هاتفی با او از دیگر نکاتی است که پژوهش‌گران در دهه‌های اخیر بدان پرداخته‌اند؛ برای نمونه:«وقتی عبداللّه هاتفی به تعریض گفته بوده که هلالی غزل‌گو و از نظم مثنوی عاجز است، هلالی در مقدّمهٔ مثنوی شاه و درویش(بدون بردن اسم هاتفی) به این نکته اشاره کرده و در این باب گفته است:

در فن شعر چون سخن کردند هـمه تـحسین شعر من کردند
بود شخصی به مثنوی مشهور در فنون سخن به خود مغرور
لیک فنّ سخن نورزیده همه گرد فسانه گردیده
گفت آری اگرچه بی‌بدل است شیوهٔ شعر او همین غزل است
نـیست او را ز مـثنوی خبری در ره ما ز پیروی اثری
مدّعی چون مذاق شعر نداشت مثنوی را به از غزل پنداشت

(هلالی،۱۳۳۷: ۲۲۳)

از این زمان هلالی به نظم مثنوی پرداخته و قصهٔ شاه درویش و پس از آن لیلی‌ومجنون و صفات‌العاشقین را ساخته است.(ما و خوانندگان،۱۳۲۴: ۶۹) پژوهشگران تصریح کرده‌اند که اشاره هلالی به تقلیدی است که هاتفی از خمسهٔ نظامی کرده و در برابر هرکدام یک مثنوی ساخته است.(خواند میر،۱۳۲۴: ۲۰۸)

خواجه زین‌العابدین علی نویدی از شاعران قرن دهم، با یک واسطه شاگرد هاتفی به شمار می‌رود. عبدی بیگ نیز در سرایش خمسه‌اش آثار هاتفی را پیش روی داشته و رنگ و بوی تقلید از آثار هاتفی در خمسه‌اش به مشام می‌رسد. او در مجنون و لیلی خود نام شاعرانی را که پیش از او لیلی و مجنون سروده‌اند ذکر کرده و هاتفی و امیرخسرو دهلوی را برتر از دیگران برشمرده است.(بساک و قاسم‌زاده،۱۳۹۳: ۶۱) در مجموعه مقالات همایش هاتفی از ابجدی از شاعران پارسی‌گوی شبه قاره یاد شده که در سرودن انورنامهٔ خویش، تمرنامهٔ هاتفی را پیش روی داشته و سبک هاتفی در تمرنامه در این اثر مشهود است.(ر.ک.قیامتی،۱۳۹۶: ۵۹)

هرمان اته نوشته است:«تمرنامه جهت شاعرانهٔ بارزی دارد و در واقع نماینده داستان تاریخی است و تصنیفات متأخّرتر به مقام آن نمی‌رسد.»(اته،۱۳۳۷: ۶۲) پاول هرن، تمرنامه را«مهم‌ترین حماسه فارسی پس از شاهنامه»(ریپکا،۱۳۸۳: ۸۵۷) خوانده و برخی نیز او را«از بزرگترین مثنوی‌سرایان قرن نهم و دهم و تمرنامه را جزو بهترین حماسه‌های تاریخی»(رستگارفسایی،۱۳۷۲: ۴۳۱) دانسته است.

۲-۴- هاتفی شاعری حماسه سرا

در پژوهش‌های معاصر، هاتفی از حماسه‌سرایان عهد خود معرفی شده است؛ برای نمونه:«در نخستین سال‌های تشکیل دولت صفوی، دو تن از بزرگترین شاعرانی که مشغول شاهنامه‌سازی بودند، در خراسان به سر می‌بردند. نخستین از آن دو مولانا عبداللّه هاتفی‌خرجردی جامی بود.»(صفا،۱۳۶۱: ۵)

در پژوهش‌ها از شاهنامهٔ هاتفی و تقلید او از فردوسی نوشته شده است:«بیشتر تقلیدهایی که از شاهنامهٔ فردوسی شده و منجر به پدید آمدن منظومه‌هایی حماسی گشته است، از حماسه‌های تاریخی،شاهنامه‌ای در بیان فتوح شاه اسماعیل صفوی، منسوب به هاتفی می‌توان یاد کرد.»(درودگریان، ۱۳۷۴: ۷۵)

۲-۵- تحلیل محتوایی آثار هاتفی

تحلیل محتوایی آثار هاتفی و گنجاندن آن‌ها در یکی از نواع ادبی به همراه نقد و دیدگاه انتقادی از دیگر مواردی است که در پژوهش‌های اخیر بدان پرداخته شده است:«جواری در کتاب انواع ادبی در نمونه‌ای که برای حماسهٔ مصنوعی در صفحه۲۱ آورده، شاهنامه شاه اسماعیل سروژ، مولانا عبداللّه هاتفی است. به احتمال زیاد «سروژ» غلط چاپی است؛ چراکه چنین اسمی در بین حماسه‌سرایان وجود ندارد. احتمالا صورت صحیح آن این‌گونه باشد:«شاهنامهٔ شاه اسماعیل، سروده مولانا عبداللّه هاتفی.» در اینجا بد نیست یادآور شویم که: به نظر می‌رسد نویسندهٔ کتاب، در تقسیم‌بندی حماسه‌ها و آوردن نمونه‌ها به کتاب انواع ادبی رزمجو توجه داشته است.(رزمجو،۱۳۷۵: ۷۷)، اما باید در نظر داشت که رزمجو نیز دچار لغزش‌هایی گردیده است؛چراکه: نام کتاب را معلوم نیست از کجا شاهنامه شاه اسماعیل گفته‌اند؟ اگرچه متن کتاب بی‌ارتباط با شاه اسماعیل نیست. صفا نیز نام کتاب را «شاهنامه هاتفی ذکر کرده است.(صفا،۱۳۶۱: ۳۶۲)؛ «صفا این کتاب را در بین حماسه‌های تاریخی آورده نه حماسه‌های مصنوعی؛ پس نمی‌توان این کتاب را در بین حماسه‌های مصنوعی ذکر کرد. به فرض این‌که کتاب بنا به دلایلی در ذیل حماسه‌های مصنوعی قرار گیرد، اما آیا کتابی که تنها ده بیت از آن باقی مانده است، می‌توان در ذیل یک تقسیم‌بندی مهم قرار گیرد؟»(رحیم‌پور،۱۳۸۵: ۱۱۳)

به شمار آوردن هاتفی به عنوان شاعر حماسی‌سرا، علاوه بر شاهنامه‌ای که از آن یاد شد، به دلیل سرودن تمرنامه است. پرداختن به نسخهٔ خطی این اثر و شرح و تحلیل آن نیز از دیگر مواردی است که پژوهشگران بدان اشاره نموده‌اند.

۲-۶- توجه هاتفی به پیشینیان و نقد آنان

یکی دیگر از نکات توجه هاتفی به پیشینیان و ذکر نام شاعران گذشته همراه با قضاوت‌هایی است که دربارهٔ آن‌ها به شیوهٔ نقد ادبی داشته است؛ برای نمونه: هاتفی بارها در ضمن اثر خود، به فردوسی اشاره نموده و او را «سحرساز» خوانده است:

نخستین که فردوسی سحرساز سخن را ز شهنامه بستی طراز
محیط معانی صدف‌وار بود صدف‌ها پر از در شهوار بود.

(هاتفی،۱۳۸۷: ۱۷)

واضح است که«هاتفی در سرودن تمرنامه از فردوسی و نظامی، هم از لحاظ موضوع و هم از حیث سبک و شیوه نظم اشعار متأثر شده است.»(حصیری،۱۳۸۸: ۵۹)؛ در پژوهش‌ها از تقلید هاتفی از شاهنامه در سرودن تمرنامه سخن گفته شده: «تمرنامه هاتفی به تقلید از شاهنامه سروده شده و به چاپ رسیده است.»(مرتضوی،۱۳۴۱: ۱۵۳)

از موارد دیگری که پژوهشگران بدان پرداخته‌اند،«تقلید هاتفی از نظامی» در سرودن آثار خویش است: «او به اقتفا و اقتباس از سبک اسکندرنامه نظامی، منظومه‌ای برای تقدیم به سلطان حسین بایقرا درباره زندگی نیای او، امیر تیمور، به رشته نظم کشید.» به تأثیرپذیری هاتفی از نظامی اشاره نموده‌اند:«تردیدی نیست که هاتفی قصد تقلید از خمسه نظامی را داشته و خود نیز تصریح به«صرافی پنج گنج»می‌کند ولی در اختتام منظومه که از منظومه‌های دیگرش نام برده فقط نام چهار منظومه دیده می‌شود: لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، هفت منظر و تمرنامه که به جای اسکندرنامه به نظم کشیده است»(همان: ۱۵۹) البته در برخی موارد از تقلید فراتر رفته و «تغییرات و ابتکاراتی»(ر.ک.قیامتی،۱۳۹۶: ۹۹) داشته است.

در پژوهش دیگری از تقلید هاتفی از علی یزدی سخن گفته‌اند: هاتفی ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی را به عنوان اساس و مأخذ اصلی تاریخ منظوم خود انتخاب کرد:

در اوراق فرسوده روزگار ندیدم ز اسکندر نامدار
حدیث صحیحی که سازش کنم ز کلک درافشان طرازش کنم
سخن آفرینان حسّان کلام که بودند سر دفتر خاص و عام
شدند آن حریفان فرخنده رای به سوی تمرنامه‌ام رهنمای

(پشت ورق،۱۳۷، ۲۳۴)

تیمورنامه یا ظفرنامه شباهت‌هایی با کار بی‌توفیق شمس‌الدین کاشانی و حمدالله مستوفی دارد. در برخی موارد نقد پژوهش‌های انجام شده دربارهٔ هاتفی ناقص است؛ برای نمونه: بلوشه اعتقاد دارد که«هاتفی مایه تاریخ منظوم خود را از ظفرنامه شرف الدین علی یزدی گرفته است». استنباط بلوشه از این دو بیت هاتفی است که در پایان منظومه آمده:

شـدند آن حریفان فرخنده رای به سوی تمرنامه‌ام رهنمای
چو دیـدم در آن قـصه پر فـروغ ظفرنامه‌ام یافتم بی‌دروغ

نظر بلوشه قوی‌ترین استنباطی است که می‌توان از اشاره هاتفی به ظفرنامه کرد و به طور مسلم نمی‌توان«تمرنامه یا ظفرنامه‌ای را که دانایان روزگار هاتفی او را بدان راهنمائی کرده‌اند در مفهوم مطلق روایات و اسناد راجع بـه تیمور گرفت ولی با نبودن تصریح در مورد نویسنده آن«ظفرنامه یا تمرنامه»که سند منثور هاتفی در نظم«تمرنامه منظوم» بود جای تردید بین «ظفرنامه شرف الدین علی یزدی» و «ظفرنامه نظام‌الدین عبدالواسع شامی» که اساس و پایه ظفرنامه شرف‌الدین یزدی می‌باشد، هم‌چنان باقی است.» (مرتضوی،۱۳۴۱: ۱۵۶)

هاتفی در پایان لیلی و مجنون از نظامی و امیر خسرو دهلوی به عنوان پیشگامان خود یاد کرده ولی از جامی و لیلی‌ومجنون وی نامی نبرده است. البته از مقایسهٔ لیلی‌ومجنون جامی با این اثر هاتفی نیز دریافت می‌شود که ارتباط و تأثیری نیز در این دو منظومه وجود ندارد. به احتمال بسیار هاتفی اثر خود را قبل از لیلی‌ومجنون جامی به نظم درآورده است.

شاعران در ادب فارسی به نظیره‌گویی توجه داشته‌اند:«در پایان دورهٔ تیموری در ایران و هندوستان، چندین شاعر به نظم داستان‌های عاشقانه‌ای که بعضی از آنها استقبال از نظامی گنجوی است، مبادرت می‌ورزند که از آن جمله‌اند: هاتفی خرجردی.»(رضایی‌اردانی،۱۳۸۷: ۹۱)

در تقلیدها حتی وزن شعر نیز رعایت می‌شده؛ در پژوهش‌ها آمده است: «بعد از نظامی بسیاری از شعرای نامور طریق تقلید و پیروی او را پیش گرفته‌اند از قبیل: امیر خسرو و خواجو و جامی و هاتفی.»(وحید دستگردی،۱۳۱۸: ۲۱۰) و شرفنامه-در بحر متقارب که بعد از نظامی شعرای بسیار به تقلید نظامی در این بحر اسکندرنامه ساخته یا به تقلید فردسی‌نامه‌های رزمی پرداخته‌اند از قبیل: تمرنامه هاتفی؛ ولی انصاف آن است که تمرنامه ماندگار و مشهور مانده است.

پژوهشگران دربارهٔ تأثیرپذیری هاتفی از نظامی گفته‌اند:«هفت‌منظر اثر هاتفی که اشعار خیال‌انگیز آن از هفت‌پیکر نظامی الگوگرفته است.»(شیلا،۱۳۷۶: ۱۱۶)؛ برخی نیز«تمرنامه در شرح فتوحات و جنگ‌های تیمور برای جواب‌گویی در مقابل اسکندرنامه نظامی ساخته شد».(مجیدی‌نیا،۱۳۹۱: ۱۳۱)

پژوهشگران به چگونگی تقلید، اهداف و تأثیرپذیری هاتفی از پیشینیان نیز توجه داشته‌اند؛ برای نمونه: برخی از عدم توفیق هاتفی در تقلید از فردوسی، انوری و نظامی سخن گفته‌اند:«هاتفی نیز مثل اسلافش می‌خواست با کار خود شاهنامه تقلیدناپذیر سخنور طوس را تکمیل کند و با انوری رقابت ورزد ولی کار او چنان‌که خود بدان معترف است هیچ پاداش دیگری جز یک شهرت بی‌فایده بین فضلای ایران برایش نداشت.»(مرتضوی،۱۳۴۱: ۱۵۴) در مجموعه مقالات همایش هاتفی نیز یک مقاله به«تأثیرپذیری هاتفی از شاعران پیشین و تأثیر بر شاعران پس از او»(قیامتی،۱۳۹۶: ۲۳۹) پرداخته شده است.

ظفرنامهٔ هاتفی مشهورترین منظومهٔ تاریخی دورهٔ تیموری و هاتفی موفق‌ترین سرایندهٔ آن دوره در زمینهٔ حماسه‌های تاریخی به شمار می‌رود، با این حال«هیچ یک از پیروان و مقلّدان فردوسی نظیری هماورد شاهنامه نیاورده است؛ خواه آنان که علاوه بر انتخاب بحر متقارب، در محتوا هم زمینه‌های دلیری و جنگ و حماسه را کارمایه کرده‌اند مانند: بهمن‌نامهٔ ایرانشاه بن ابی‌الخیر و شاهنامهٔ هاتفی و چه کسانی چون سعدی در بوستان که تنها به گزیدن وزن متقارب بسنده کرده‌اند.»(موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۶۰۷)

۲-۷- ابتکارات و نوآوری‌های هاتفی

توجه به ابتکارات و نوآوری‌های هاتفی در عین تقلید از پیشینیان از نکاتی است که پژوهشگران بدان پرداخته‌اند؛ برای مثال:«اگر چه منبع و اساس این منظومه ظفرنامه منثور بوده است ولی مواد و مطالب تازه به خصوص از لحاظ توجیه قضایا و تعلیل اعمال تیمور و طرز تلقی مخصوص دربارهٔ وقایع تاریخی در این منظومه نایاب نیست.»(همان) پژوهش‌گران دربارهٔ سبک تقلید هاتفی گفته‌اند که او در تقلید از آثار گذشتگان مقید به نظیره‌گویی نبوده است؛ در برخی موارد نوع ادبی آثار تقلیدی دگرگون شده است؛ برای نمونه: وی که از خمسه سرایان مقلّد نظامی به شمار

می‌رود و چهار مثنوی لیلی و مجنون، شیرین و خسرو، هفت منظر و تمرنامه از اوست، به جای منظومه پنجم که به استقبال مخزن الاسرار می‌باید سرود، ترجیح داده است شاهنامه‌ای در وصف فتوحات شاه صفوی منظوم کند.

هاتفی مخالف تقلید کورکورانه از خمسه‌سرایان است. در پژوهش‌های کنونی به نوآوری‌ها و ابداعات شاعرانهٔ او که پر از عناصر اغراق و تعجب و جادوست و هیچ‌گونه پیشینه‌ای برای آن‌ها نمی‌توان یافت، توجه شده است. از جمله ابتکاراتی که در داستان‌پردازی هاتفی بدان اشاره شده این‌که:«زمانی که مجنون با لیلی در مکتب‌خانه آشنا می‌شود لوح لیلی را قرض می‌گیرد و پس از بازگشتن از مدرسه، دوباره شب‌ها به بهانه پس دادن آن روانه سرای لیلی می‌شود یا مکتب رفتنش نیز به بهانه دیدار لیلی بوده، نه درس خواندن. در جایی دیگر مجنون خود را به شکل درویشی درمی‌آورد و لیلی هم به بهانه صدقه دادن با او ملاقات می‌کند.»(سخن عشق،۱۳۸۲: ۱۲۰)؛ از دیگر نکات مهم در داستان‌پردازی‌ها این که هاتفی«به عناصر عشق زمینی بیشتر توجه دارد و عادات کودکانه بسیاری به مجنون نسبت می‌دهد و به همین دلیل مجنون او با دیگر مجنون‌های مثنوی عاشقانه فارسی متفاوت است.»(همان)

۲-۸- آثار هاتفی:

۲-۸-۱- اشاره به آثار جامی و چگونگی تألیف آن‌ها: در برخی پژوهش‌ها به ترتیب زمانی تألیف آثار هاتفی، مشوّق اثر و فردی که اثر به نام او تألیف شده پرداخته‌اند؛ برای مثال:«چنانکه از مقدمهٔ کتاب برمی‌آید هاتفی این مثنوی را پس از آن‌که لیلی و مجنون را به نظم آورد و بر خال خود جامی برخواند هم به اشارت وی به نظم آورد و به نام امیر علیشیر نوائی امیرالامرا سلطان حسین بایقرا منظوم گردانید. بنابر این تألیف و نظم این کتاب به طور مسلم قبل از سال ۸۹۸ سال وفات مولانا جامی، اتفاق افتاده است. در تذکرهٔ میخانه فصلی جداگانه برای ساقی‌نامهٔ هاتفی باز شده و ابیات زیادی از آن آورده است.(رک.فخرالزمانی،۱۳۴۰: ۱۱۹)

۲-۸-۲- **عناوین آثار و ترتیب تألیف آن‌ها:** بحث دربارهٔ نام آثار و اختلاف عناوین آن(رک. بساک و قاسم‌زاده، ۱۳۹۳: ۶۴) و تحلیل آن‌ها از دیگر مواردی است که در پژوهش‌ها بدان پرداخته شده است:«لیلی و مجنون: نخستین سرودهٔ هاتفی است. هاتفی این مثنوی را به شاه قاسم انوار تقدیم نموده و در ابتدای آن از وی به نیکی یاد کرده است.»(هاتفی،۱۳۸۷: ۱۴) در پژوهش دیگری آمده است:«با استفاده از ظفرنامهٔ شرف‌الدین علی یزدی، منظومه‌ای در سرگذشت زندگانی تیمور پرداخت. نام این منظومه باختلاف «تمرنامه» و «ظفرنامه» آمده است.(افشار،۱۳۳۲: ۳۵۹) هاتفی از آن به ظفرنامه نام می‌برد:

چو دیدم در آن قصهٔ پرفروغ ظـفرنامه‌ای سـاختم بی‌دروغ

«شیرین و خسرو از هاتفی شاعر قرن دهم در برابر خسرو و شیرین نظامی به نام امیر علیشیرنوایی که از پایان تمرنامه به دست می‌آید که این دومین مثنوی از پنج گنج، خمسهٔ اوست.»(رادفر،۱۳۷۱: ۲۵)

«هفت منظر سرودهٔ هاتفی خرجردی است. وی با اجازهٔ دایی‌اش، پنج منظومه به نام‌های لیلی و مجنون، شیرین و خسرو، هفت منظر و تمرنامه و شاهنامه سرود.»(ذوالفقاری،۱۳۸۵: ۸۷) هفت منظر با ۲۱۰۰ بیت به بحر خفیف سروده شده و آغاز آن چنین اسـت:

ای نـگارندۀ صحیفۀ غیب نام تو صدر صفحۀ لاریب
کارساز جهان بی‌سر و بُن نقش‌پرداز کارخانۀ کُن

(هاتفی،۱۳۹۲: ۷۷)

شاعر پس از مقدمات و نصیحت به فرزند، داستان بهرام را طبق روایت‌های معمول می‌آورد و سپس داستان بهرام را با هفت زیبارو نقل می‌کند.

۲-۸-۳- مصور بودن نسخه‌های خطی: از دیگر مواردی که پژوهش‌گران بدان توجه داشته‌اند، مصور بودن نسخه‌های خطی در برخی آثار هاتفی است؛ برای نمونه: در یکی از پژوهش‌ها آمده:«پس از مرگ عبدالعزیزخان شیبانی، در سال ۱۵۵۰م. حمایت حکومتی از مصورسازی نسخ با رکود مواجه گشت. برخی از هنرمندان به دکن مهاجرت کردند و در دربار ملوک قطب شاهیه به کار مشغول شدند. کتبی را که در آنجا مصور ساختند، نظیر نسخه‌ای از خسرو و شیرین هاتفی مورخ ۸۶۵۱ م. دارای همان نوع هیاکل و لباس‌هایی است که در نقاشی بخارای آن عصر آمده، با این همه در آنها ویژگی‌های مشخصۀ نقاشی گلکنده نظیر قطع بلند و باریک پردۀ نقاشی، تقسیم‌بندی نقاشی‌ها به حواشی زائد منقوش و رنگ‌گزینی شاخص آبی تیره و صورتی یاسی با هم درآمیخته است».(شیلا،۱۳۷۶: ۱۱۸)

۲-۸-۴- توصیف آثار هاتفی و نسخه‌های خطی و چاپ آن‌ها: پژوهش‌گران در برخی موارد به«توصیف آثار هاتفی و نسخه‌های خطی آن» و «نقد بر سبک و توانمندی‌های ذوقی و ادبی مولف» پرداخته‌اند: «منظومه به نام خدا آغاز می‌شود و تا ۴۸ بیت ادامه دارد(نسخه خطّی کتابخانه ملّی پاریس تحت شماره ۲۳۴) سپس مناجاتی از پشت ورق ۳ تا روی ورق ۶ آمده که بعضی ابیات آن را می‌توان ذوق نامستقیم هاتفی و آثار انحطاط منظومه‌های حماسی آن دوره را دریافت:

الهـی در طـاعتم باز کن به طاعتگهم محرم راز کـن
ز آب وضو ساز کن چاره‌ام ببر گرد عصیان ز رخساره‌ام
بکن دستم اندر عبادت دراز دهش پنجه از پنـج نـوبت نماز

(هاتفی،۱۳۸۷: ۳۰)

سستی لفظ و رکت معنی در اشعار هاتفی در این نمونه‌ها کاملا جلوه‌گر است.»(مرتضوی،۱۳۴۱: ۱۵۷)

۲-۸-۵- تعداد نسخه‌های خطی: گاهی نیز از تعداد نسخه‌های خطی موجود سخن رفته است. برای نمونه:«نسخ متعددی از منظومه‌های هاتفی در کتاب‌خانه‌های مختلف دنیا وجود دارد فقط در کتابخانه ملی پاریس نه نسخه از تمرنامه و یک نسخه شامل چهار مثنوی خسرو و شیرین و خسرو و یک نسخه تیمورنامه در حواشی اسکندرنامه و آئینه اسکندری نظامی و امیرخسرو دهلوی و یک نسخه هفت منظر و یک نسخه شیرین و خسرو و یازده نسخه لیلی و مجنون و همچنین اشعار پراکنده‌ای از هاتفی در چند جنگ خطی به نظر نگارنده این سطور رسیده است.»(همان:

۱۵۹) مصححان تمرنامه از وجود نسخه‌های خطی فراوانِ موجود سخن گفته و نوشته‌اند:«تمُرنامه به علّت شهرت و مقبولیّت بیش از حدّ و اهتمامی که پادشاهان تیموری در نشر و ترویج این اثر از خود نشان دادند، دارای نسخ خطّی فراوانی می‌باشد که بیش از ۱۵۰ نسخهٔ خطی این اثر تاکنون شناخته شده است.(بساک و قاسم‌زاده،۱۳۹۳: ۶۵) از نسخه‌های خطی هفت منظر دوازده نسخه شناخته شده است و از آن یک چاپ سنگی هم شده است. قدیمی‌ترین نسخهٔ خطی، نسخه‌ای‌است که در سال ۹۶۳ هجری قمری کتابت شده و دارای«تصویرهای رنگینی از مجلس‌های هفت شاه‌دختر و بهرام گور»است و دارای ۲۲۲۱ بیت می‌باشد. ویراستار به جز این نسخه از سه نسخهٔ دیگر نیز در چاپ حاضر استفاده کرده است و در مقدمهٔ کتاب از غلطهای فاحش در نسخه‌های مورد استفاده‌اش نیز یاد کرده است.(گلگشتی در انتشارات فارسی، ۱۳۷۰: ۸۵۴)

۶-۸-۲ - فهرست‌نویسی آثار هاتفی: برخی از پژوهش‌ها دربارهٔ هاتفی به فهرست‌نویسی آثار او اختصاص یافته است که بیانگر دقت پژوهش‌گران در ثبت نسخه‌های خطی موجود و نشانهٔ اهمیتی است که هاتفی برای آنان داشته است. برای مثال: خسرو شیرین، تألیف عبدالله هاتفی جامی متوفی ۹۲۷. دارای ۸۰ ورق به قطع ۱۷؟۲۷ هر صفحه ۱۲ سطر به خط نستعلیق بسیار عالی، از خطوط قرن دهم. تاریخ کتابت محو شده است. متضمن یک سرلوح و پنج صفحه تصویر که سه‌تای آنها محو شده و تمام صفحات متن و حاشیه با کاغذهای الوان متن زرافشان و مجدول به طلا و صفحه اول و دوم فواصل سطور طلا اندازیست. جلد مقوای منقش از بیرون و اندرون دارای گل و بوته و طیور.»(فروزانفر و مجیدی،۱۳۷۰: ۱۵۹). آغاز:

خداوندا به عـشقم زنـدگی ده به فرقم تاج عز بـندگی نـه

(هاتفی،۱۹۹۷: ۱)

پایان:

به نیکویی چنان کن نامدارش که باشد بر سعادت ختم کارش

(همان: ۱۳۶)

دربارهٔ تمرنامه نیز فهرست‌نویسی تخصصی مشاهده می‌شود:«تمرنامه:ملاعبدالله هاتفی خبوشانی جامی، ش۵۱۳۵، نستعلیق سدهٔ ۱۰، عنوان نستعلیق درشت‌تر و زرین، جدول زر و لاجورد، آغاز و انجام نسخه افتاده و بر پاره‌ای برگها اثر آبدیدگی پیداست. تمرنامه که ظفرنامه نیز نامیده می‌شود یکی از خمسه اوست که حدود۴۶۵۶ بیت است،۷۳ برگ، کاغذ سمرقندی نخودی، جلد تیماج قهوه‌ای. آغاز نسخه ما:

به پاسخ بدین‌گونه بـگشود لب کـه شاه عجم شهریار عرب

انجام نسخه ما:

پس ز یورش شد چو رخت اسـاس ز تـسبیح او دانـه کرد التماس

(تیموری،۱۳۴۳: ۳۱۷)

۲-۸-۷- **تصحیح و آثار چاپی هاتفی:** از دیگر مواردی که پژوهشگران بدان پرداخته‌اند، «اشاره به آثار چاپ شده از هاتفی در ایران و خارج از ایران» بوده است. برای نمونه: شیرین و خسرو اثر هاتفی، توسط آکادمی علوم اتحاد شوروی- انستیتو خاورشناسی به چاپ رسیده است. مشخصات کتاب: شیرین و خسرو، متن انتقادی و مقدمه به اهتمام: سعدالله اسدالله یف. انتشارات دانش، شعبه ادبیات خاور.۱۹۷۷. مسکو ۱۶۱ صفحه + فهرست منابع و متن روسی در ۳۹ صفحه.»(عناصری،۱۳۷۰: ۱۲۲۴)

۲-۸-۸- **توصیف آثار و مقایسه با آثار دیگران:** برخی از پژوهشگران آثار هاتفی را توصیف نموده‌اند. تمرنامه را تنها کتاب تاریخ منظوم عصر تیموری دانسته‌اند؛ برای مثال: بلوشه فرانسوی در این باره آورده است:«تنها کتاب تاریخ منظومی که از سرنوشت اندوهبار تواریخ منظوم شمس‌الدین کاشانی و حمدالله قزوینی به سلامت جسته است، تاریخ تیمور هاتفی است.» (مرتضوی،۱۳۴۱: ۱۵۳) در برخی موارد آن را با کتاب‌های دیگر مقایسه نموده‌اند.

توصیف کتاب‌شناسی و نسخه‌های خطی آثار هاتفی از دیگر مواردی است که پژوهش‌گران بدان توجه داشته‌اند: «هاتفی هفت منظر را به تقلید از هفت پیکر نظامی‌گنجوی ساخته و مانند نظامی پیش از آغاز داستان بهرام، اشعاری در زیر عنوان‌های«در صفت معراج»،«در بیان نصیحت فرزند»،و«سبب نظم کتاب»آورده است. قسمت اساسی منظومه «مجلس آراستن شاه بهرام»در روزهای هفته است.در هفت منظر هاتفی با هفت پیکر نظامی از زمین تا آسمان است».(گلگشتی در انتشارات فارسی، ۱۳۷۰: ۸۵۵)

«مثنوی هفت منظر عبدالله هاتفی را میرعلی هروی در بخارا کتابت کرد.(محفوظ در بنیاد گلبنکیان، واشنگتن). این نسخه، در بردارندۀ چهار نگاره است که دو تا از آن‌ها منسوب به شیخ‌زاده است. در این نگاره‌ها، ترکیب‌بندی‌های خطی دو بعدی با پیکره‌های متعدد، شبیه نگاره‌های کارگاه«کلدی محمد سلطان» می‌باشد. در یکی از نگاره‌ها نام شیخ‌زاده، ثبت شده است.»(آژند،۱۳۸۶: ۳۱)

۲-۸-۹- انعکاس آثار هاتفی در نسخه‌های خطی غیر فارسی: در تاریخ گجرات که به زبان عربی است نوشته شده: «هجموا علی المخیم و بسم تجدوا الا الاشغال.فانتبهوا ما وجدوا حتی الکتب و کان من حملتها تمرنامه به مولانا هاتفی به خط الاستاذ سلطان علی و تصویر الاستاذ بهزاد. تمرنامه با تیمورنامۀ مولانا هاتفی خرجردی به نظر می‌رسد در سال(م ۱۰۳۶)در کتابخانه میرزا عبدالرحیم خانخانان در احمدآباد گجرات موجود بوده است.»(ابراهیمی‌ناغانی،۱۳۸۲: ۱۰۱)

۲-۸-۱۰- **نگاره‌های موجود در آثار هاتفی:** اشاره به نگاره‌های آثار هاتفی از مواردی است که پژوهش‌گران در نوشته‌های خود بدان اشاره کرده‌اند:«تیمورنامه هاتفی با هفت نگاره(موزۀ بریتانیا)» از جمله آثاری هستند که در دورۀ عبدالله خان در کتابخانۀ سلطنتی اجرا شدند.»(آژند،۱۳۸۶: ۳۲)

۲-۹- نقد سبک‌شناسی آثار هاتفی

برخی از ارزش سبکی آثار هاتفی سخن گفته و از تعبیرهایی چون:«کمال سبک و بلندی شعر» برای توصیف تمرنامهٔ او به کار برده‌اند.(رک.مرتضوی،۱۳۴۱: ۱۵۳)

۲-۹-۱- **بسامد واژگان:** پژوهش‌گران به بسامد واژه‌ها و سیر معنایی آن در آثار هاتفی پرداخته‌اند و همان را دستاویزی قرار داده و به یک مقالهٔ علمی تبدیل نموده‌اند؛ برای نمونه مقاله‌ای با عنوان«مجنون بهانه پرداز» چاپ شده است که نویسنده در آن بر اساس واژهٔ بهانه در بیت:

روز دگر آن بهانه پرداز کرد از سر نو بهانه آغاز

سیر معنایی این کلمه را در مثنوی «لیلی و مجنون» هاتفی دنبال کرده است.(رک.سیدغراب،۱۳۸۲: ۲۷)

۲-۹-۲- اوزان عروضی آثار هاتفی: به اوزان عروضی آثار هاتفی و تبعیت کنندگان از آن‌ها در پژوهش‌ها اشاره شده است. «در تتبع مثنویات هفت‌گانه استادان ما تقدم رحمهم اللّه رقم زده کلک جواهر سلک گشته است و امثلهٔ اوزان سبعه کشیده، چنانچه: مثنوی ششم، «لیلی و مجنون» است بر مثال کلام کتاب لیلی و مجنون مولانا هاتفی نوراللّه مرقده که وزن آن از مزاحفات بحر هزج مسدس است. برین وزن شاهنامهٔ فردوسی است و اسکندرنامه شیخ نظامی و خردنامه مولانا عبدالرحمن جامی و فراق نامه سلمان و تیمورنامهٔ هاتفی.»(میرزایف،۱۳۵۳: ۷۰۵)

۲-۹-۳- **نقد و بررسی ساختاری و ادبی:** از دیگر مواردی که در پژوهش‌ها بدان اشاره شده، نقد و بررسی ساختاری، بیان ویژگی‌های ادبی و مقایسهٔ آثار هاتفی با سایر آثار ادبی است. برای نمونه: «شاهنامهٔ هاتفی جامی در نیمهٔ اول قرن دهم به وسیلهٔ هاتفی جامی شاعر خراسان شاهنامه‌ای در بحر متقارب دربارهٔ جنگ‌ها و پیروزی‌های شاه اسمعیل صفوی سروده شده ولی هاتفی هم مانند دقیقی زود درگذشته و بیشتر از ۱۲۰۰ بیت از اشعارش برجای نمانده است. اشعار شاهنامهٔ هاتفی از لحاظ ارزش هنری و ادبی کمتر از شاهنامه دقیقی و اسدی می‌باشد.»(صفایی،۱۳۵۴: ۱۳۱) این شاعر به عنوان یک شاعر مثنوی‌گوی در همهٔ آثارش موفق بود.«سخنش به جای توسل به اطلاعات علمی و فنی ساده و روان و مشحون از خیالات باریک و تشبیهات دقیق است.»(خلوصی،۱۳۷۹: ۹۰)

۲-۹-۴- **نقد آثار هاتفی از دیدگاه سبک شناسی:** به زیبایی‌های ادبی و نکات سبک‌شناسی آثار هاتفی نیز در پژوهش‌های معاصر پرداخته شده است؛ برای مثال:«عنصر نغمه حروف و ملازمت لفظ و معنی در سروده‌های حماسی دیده می‌شود. این ویژگی را افزون بر آثار حماسی کهن می‌توان در سروده‌های شاعران متأخّرتر چون عبدالله هاتفی نیز مشاهده کرد:

چکاچاک خنجر فشافاش تیر برآمد ز ناورد برنا و پیر

(هاتفی،۱۳۸۷: ۵۷)

که حروف توانسته‌اند صحنه‌ای ملموس و محسوس از کارزار به نمایش بگذارند.(فضیلت،۱۳۷۹: ۳۶۳)

۲-۹-۵- **نقد و بررسی محتوایی:** نقد و بررسی اشتباهات مطرح شده دربارهٔ هاتفی از دیگر نکاتی است که پژوهش‌گران در تألیفات خود بدان پرداخته‌اند؛ برای نمونه:«نویسندهٔ کتاب "تک‌نگاری سبوری"، دکتر اندرو جوزف

نیومن، از هاتفی به عنوان «ولد» جامی یاد کرده که تن به پوشیدن تاج قزل‌باشی داد؛ این درحالی است که هاتفی از مثنوی‌سرایان معروف قلمرو تیموریان است که از سوی شاه اسماعیل مأمور به تدوین یک «شاه‌نامهٔ اسماعیل»هم شده بود و خواهر زادهٔ جامی است نه «ولد» او.(قرقلو،۱۳۸۷: ۹۶)

۲-۹-۶- پژوهش‌های انتقادی: اشاره به پژوهش‌های انتقادی از دیگر موارد قابل اعتنا در پژوهش‌های مورد مطالعهٔ ماست؛ برای نمونه:«اسدالله‌یف از چهره‌های ادبی و در شمار پژوهش‌گران امروز تاجیکستان است. او با مطالعات و تحقیقات در زمینهٔ پیشینهٔ فرهنگی تاجیکستان و نیز شرح و گزینش متون و دواوین فارسی شهرت یافته است. دو اثر از آثار و نوشته‌های وی عبارتند از: الف-متن انتقادی داستان «لیلی و مجنون» هاتفی با تصحیح و مقدمهٔ سعدالله اسدالله‌یف، دوشنبه۱۹۶۲. ب -متن انتقادی داستان«شیرین و خسرو» هاتفی با پیشگفتار، مسکو۱۹۷۷.(اسدالله یف،۱۳۷۲: ۳۰)

۳- نتیجه‌گیری

در پژوهش‌های انجام شده دربارهٔ هاتفی به مباحث زیر اشاره شده است:۱- قدرت خیال هاتفی از یک سو در صحنه آرایی داستان‌های عاشقانه ستایش شده ولی برخی پژوهش‌گران درک نادرست هاتفی از آثار ادبی پیشینیان را نقد کرده‌اند. ۲- شهرت هاتفی در مثنوی‌سرایی و تبیین جایگاه او از دیگر موارد قابل اعتنا در پژوهش‌های اخیر است. ۳- در بسیاری از پژوهش‌ها به بدیهه‌گویی و آزمایشات شعری هاتفی اشاره شده است. ۴- معرفی نمودن هاتفی به عنوان یکی از شاعران بزرگ و حماسه‌سرای عهد خود از دیگر مباحث مطرح شده است. پژوهش‌گران دربارهٔ تمرنامه که به تقلید از شاهنامه فردوسی سروده شده، بحث نموده‌اند. دربارهٔ این که آثار هاتفی از حماسه‌های تاریخی است و نه حماسه‌های مصنوع، بحث شده است. ۵- تحلیل محتوایی آثار هاتفی و گنجاندن آن‌ها در یکی از انواع ادبی به همراه نقد و دیدگاه انتقادی از موارد متعدد طرح شده در پژوهش‌های مورد مطالعه بوده است. اعتراف شاعران به استادی هاتفی در پژوهش‌های اخیر از نکاتی است که مکرر نقل شده است. ۶- توجه هاتفی به پیشینیان با ذکر نام آنها از دیگر مباحث طرح شده در پژوهش‌های مورد مطالعه بوده است. در برخی از پژوهش‌ها از عدم توفیق هاتفی در تقلید از فردوسی، انوری و نظامی سخن گفته شده است و البته در برخی از پژوهش‌ها نیز هاتفی موفق‌ترین سرایندهٔ آن دوره در زمینهٔ حماسه‌های تاریخی به شمار رفته است. پژوهش‌گران از نوآوری‌های هاتفی نیز بحث کرده و سبک تقلید او را نقد کرده‌اند. ۷- قضاوت‌هایی که دربارهٔ هاتفی و آثارش به شیوهٔ نقد ادبی طرح شده است، از مهم‌ترین نکات پژوهش‌ها به شمار می‌رود. ۸- در برخی از پژوهش‌ها نیز به ترتیب زمانی تألیف آثار هاتفی، مشوّق اثر و فردی که اثر به نام او تألیف شده، اشاره شده است. ۹- مصور بودن نسخه‌های خطی آثار هاتفی از نکاتی است که پژوهشگران به آن پرداخته‌اند. ۱۰- در برخی پژوهش‌ها به توصیف آثار هاتفی و نسخه‌های خطی، تعداد نسخه‌های خطی موجود، به فهرست‌نویسی و به آثار چاپ شده از او در داخل و خارج از ایران پرداخته‌اند. ۱۱- پژوهش‌گران برای نقد اشعار هاتفی و استنادبخشی به سخنان نقدگونهٔ خود در مواردی علاوه بر بیان محاسن شعری هاتفی به بیان سستی اشعار او نیز پرداخته و از ارزش سبکی آثارش سخن گفته‌اند. ۱۲- اشاره به نکات سبک‌شناسانه

از قبیل: بسامد یک واژه و سیر معنایی آن در آثار هاتفی، اشاره به اوزان عروضی آثار هاتفی و بیان ویژگی‌های ادبی و مقایسهٔ آثار او با پیشینیان و معاصران، اشاره به زیبایی‌های ادبی از جمله مهم‌ترین نکات مطرح شده در پژوهش‌های انتقادی به شمار می‌رود.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

منابع

ابراهیمی ناغانی، حسین(۱۳۸۲) «**تجلی انسان در نگارگری بهزاد**»، *کتاب ماه هنر*، ش۶۳ و۶۴، (۱۰۱-۹۸).

اته، کارل هرمان(۱۳۳۷) **تاریخ ادبیات فارسی**، ترجمهٔ صادق رضازاده شفق، تهران : بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اسدالله یف،سعدالله(۱۳۷۲)«**کنیه‌والقاب کمال‌خجندی**»، *کیهان فرهنگ*،ش۱۰۳،(۳۰-۳۱)

افشار، ایرج(۱۳۳۲) «**ظفرنامه**»، *یغما*، ش۶۶، (۳۶۰- ۳۵۶).

آژند،یعقوب(۱۳۸۶)«**مکتب نگارگری بخارا**» ، *مطالعات هنرهای تجسمی*،ش۲۶،(۳۳- ۲۸).

بساک، حسن و قاسم زاده شاندیز، محمدرضا(۱۳۹۳)«**تصحیح انتقادی تَمرنامهٔ هاتفی؛ متنی حماسی متأثر از شاهنامه فردوسی**»، *متن شناسی ادب فارسی*،ش۲۳،(۷۴-۵۷).

تیموری، مرتضی(۱۳۴۳)«**فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه دانشکده ادبیات اصفهان**»، *مجله: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، ش۱،(۳۲۸- ۳۱۰).

حصیری،افسانه(۱۳۸۸)«**تحقیق و تاریخ: حماسه‌سرایی در دوره دوم تاریخ اسلامی**»، *کیهان فرهنگی*، ش۲۸۰ و ۲۸۱،(۵۶-۵۹).

خلوصی، محمدتقی(۱۳۷۹)«**جایگاه نظامی در مثنوی سرایی و شناختی از مقلدان مشهور وی**»، *شناخت*، ش۲۸ (۹۶- ۷۸).

خواند میر، غیاث‌الدین(۱۳۲۴) **رجال کتاب حبیب السیر از حملهٔ مغول تا مرگ شاه اسماعیل اول**، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، یادگار

درودگریان،فرهاد،(۱۳۸۸) «**شاهنامه نواب عالی و قاسمی گنابادی**»، *کتاب ماه ادبیات*، ش۱۳۹، (۷۴-۸۳).

ذوالفقاری، حسن(۱۳۸۵) «**هفت‌پیکر نظامی و نظیره‌های آن**»، *مجله زبان و ادبیات فارسی*، ش۵۲ و ۵۳،(۱۱۰-۶۷).

رادفر،ابوالقاسم(۱۳۷۱)«**نظیره‌پردازان خمسهٔ‌نظامی**»،*کیهان فرهنگی*،ش۸۷،(۳۰-۳۳).

رحیم پور، مهدی(۱۳۸۵)«**کتابی دیگر درباره انواع ادبی**»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش۱۰۶،(۱۱۵-۱۰۸).

رزمجو، حسین(۱۳۷۵) **انواع ادبی**، مشهد: آستان قدس رضوی.

رستگارفسایی، منصور(۱۳۷۲)**انواع شعر فارسی**، شیراز: نشر نوید.

رضایی‌اردانی، فضل‌الله(۱۳۸۷)«**نقد تحلیلی-تطبیقی منظومهٔ«خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی گنجوی**»، *پژوهشنامه ادب غنایی*، ش۱۱،(۸۷-۱۱۲).

ریپکا، یان(۱۳۸۳)**تاریخ ادبیات ایران**، ترجمهٔ ابوالقاسم سری، تهران: سخن.

سام‌میرزا صفوی(۱۳۸۹)**تحفهٔ سامی**، تصحیح فاطمه انگورانی،تهران:انجمن آثار و مفاخر.

سیّدغراب، علی اصغر(۱۳۸۲)«**مجنون بهانه‌پرداز(بهانه در لیلی و مجنون هاتفی)**»، *نشر دانش*، سال بیستم، شماره دوّم، تابستان،(۲۷-۳۲).

شیلا، بلر(۱۳۷۶) «**معماری و هنر در آسیای مرکزی در دوره ازبکان**»، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، ایران شناخت، ش۶ (۱۲۱- ۱۰۰).

صفا، ذبیح‌الله(۱۳۶۶)**تاریخ ادبیات در ایران**، ج۴، تهران: فردوس.

صفا، ذبیح الله(۱۳۶۹) **حماسه‌سرایی در ایران**، تهران: نشر امیرکبیر.

صفا، ذبیح‌الله،(۱۳۶۱)«**حماسه‌های تاریخی و دینی در عهد صفوی**»،*ایران‌نامه*،ش۱،(۲۱- ۵).

صفایی، ابراهیم(۱۳۵۴)«**شاهنامه‌وشاهنامه‌سرایان**»،*هنر و مردم*،ش۱۵۳(۱۲۹-۱۳۳).

عناصری، جابر(۱۳۷۰)«**مناظره خسرو پرویز با فرهاد/ محنت زده رنج‌خانه صبوری**»، *چیستا*،ش۸۰،(۱۲۱۴-۱۲۲۴).

فخرالزمانی، ملاعبدالنبی(۱۳۴۰)**تذکرهٔ میخانه** ، به اهتمام گلچین معانی: سپهر.

فروزانفر، بدیع‌الزمان و مجیدی، عنایت‌الله(۱۳۷۰)«**فهرست بعضی از کتب کتابخانهٔ سلطنتی ایران**»، *تحقیقات کتابداری و اطلاع رسانی دانشگاهی*، ش۱۸،(۲۴۰- ۱۳۹).

فضیلت، محمود(۱۳۷۹)«**سبک شناسی حمله حیدری ملا بمانعلی راجی کرمانی**»، *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ش۱۵۶،(۳۶۱-۳۸۰).

قرقلو، کیومرث(۱۳۸۷)«**نوزایی ایرانی**»، *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*،ش۱۱۹،(۹۴-۹۹).

قیامتی، علیرضا،(۱۳۹۶)**مجموعه مقالات همایش بین‌المللی هاتفی**، مشهد:طنین قلم.

مجیدی نیا، محبوبه(۱۳۹۱)«**نگاهی به اوضاع شعری دربار صفوی؛ نقدی بر نظریهٔ خروج شعر از دربار**»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی*، ش۸ ،(۱۵۶- ۱۲۵).

مرتضوی،منوچهر(۱۳۴۱)«**مقلدین شاهنامه در دوره مغول و تیموری و تاریخ منظوم شمس‌الدین کاشانی**»، *دانشکده ادبیات تبریز*، ش۶۱، (۱۴۱-۱۷۵).

موسوی‌گرمارودی، علی(۱۳۸۸)«**شاهنامه و منظومه دینی حماسی علی‌نامه**»،*پیام بهارستان* ، دورهٔ۲، ش۵، (۶۱۸- ۶۰۷).

میرزایف، عبدالغنی(۱۳۵۳)«**بدرالدین کشمیری و اشتباهاتی در تعیین تألیفات او**»، وحید،ش۱۳۲،(۷۰۰-۷۱۳).

وحیددستگردی،محمد(۱۳۱۸)«**نظامی گنجوی**»، *ارمغان*،دوره۲۰،ش۴،(۲۲۴- ۲۰۹).

هاتفی، عبدالله،(۱۹۸۸) **هفت منظر**، مقدمه و متن علمی-انتقادی از جابلقا داد علیشایف، محرر مسؤول اعلی خان افصحزاد، آکادمی علوم تاجیکستان، انستیتوی شرق‌شناسی، دوشنبه: نشریات دانش.

هاتفی خرجردی، عبدالله(۱۳۹۲) **هفت منظر**، به تصحیح حسن ذوالفقاری و سیاوش مرشدی، تهران: رشدآوران.

هلالی جغتایی(۱۳۳۷) **دیوان** ، به تصحیح سعید نفیسی، کتابخانهٔ سنایی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

Literary position of Hatefi in contemporary research

Seyed ali keramatimoqadam[1]
Seyede ameneh hosinijahangir[2]

Abstract
Hatefi Khargerdi one of the great poets of the Timuri period. Although at the beginning imposed from poets such as Ferdowsi and nezami and created his works by imitating them But he was able to take initiatives. Hatefi's literary creativity in poetry has made him one of the prominent poets of the ninth and tenth centuries of Herat and one of the most talented poets. Although Hatefi was a great poet and he was famous in his time but in recent years researchers have paid less attention to the literary position of Hatefi. Now the question is: Researchers in recent times in their works what is the place for a hatefi? and what image they have drawn from him in the minds of the readers? This research has been criticized articles that are written about Hatefi in the recent period. In the following is described Hatefi position of literary based on the discussed issues in contemporary research. In recent research, describing the power of imagination, improvisation, Hatefi's success in epic poetry, pointing to innovations, poetic merits and addressing his literary and stylistic beauties are among the most important points made about Hatefi's works.

Keywords: Hatfi، literary position, contemporary research and subject classification

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

[1] . Assistant Professor Farhangian University, Shahid Beheshti Mashhad,mashhad ,Iran.//Email: karamatiseyedali@yahoo.com.
[2] . PhD student in Persian language and literature, Islamic Azad University of Mashhad.Mashhad,Iran.