پژوهش های ادبی و بلاغی

فصلنامه ادبیات فارسی و زبان های خارجه دانشگاه پیام نور

سال سوم، شماره دوم، بهار ۱۳۹۲

ISSN: ۲۲۸۷-۲۲۲۲

بسم الله الرّحمن الرّحیم

فصلنامه پژوهشهای ادبی

شماره شاپا ۳۹۷۹-۲۳۲۲

پاییز ۱۳۹۲

فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی

صاحب امتیاز: دانشگاه پیام نور

مدیرمسؤول: محمدجواد عرفانی بیضایی (استادیار دانشگاه پیام‌نور مشهد)

سردبیر: مرتضی چرمگی عمرانی (دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)

ویراستاران:

متون انگلیسی: محمود رمضان‌زاده لک (استادیار گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی)

متون فارسی: فاطمه طاهر

حروف‌چینی و صفحه‌آرایی: دانشگاه پیام‌نور

مدیر اجرایی: محسن رحیمی

گروه دبیران:

امید مجد (استادیار دانشگاه تهران)

حسن بساک (استادیار دانشگاه پیام‌نور مشهد)

زهرا اختیاری (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)

سجاد آیدنلو (دانشیار دانشگاه پیام‌نور ارومیه)

فاطمه کوپا (استاد دانشگاه پیام‌نور)

محمد مهدی ناصح (استاد بازنشسته دانشگاه فردوسی مشهد)

محمدجواد عرفانی بیضایی (استادیار دانشگاه پیام‌نور مشهد)

مرتضی چرمگی عمرانی (دانشیار دانشگاه پیام‌نور نیشابور)

مریم خلیلی جهان تیغ (دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان)

معصومه معدن کن (استاد دانشگاه تبریز)

مشاوران علمی این شماره:

دکتر محمد مهدی ناصح، دکتر محمود مهدوی دامغانی، دکتر جلیل مسعودی‌فر، دکتر نصرت ناصری مشهدی، دکتر حامد خاتمی‌پور، دکتر محسن صادقی محسن آباد، دکتر مهدی نوروز، دکتر محمدصادق واحدی فرد، دکتر محمد بارانی

آدرس پستی: مشهد مقدس، بلوار معلم، معلم ۷۱، ص. پ.۴۳۳-۹۱۷۳۵

شماره تماس: ۰۵۱۱۸۶۸۳۹۰۰ داخلی ۶۱۳ و ۶۱۲، نمابر ۰۵۱۱۸۶۸۳۰۰۱

وبگاه: http://pab.journals.pnu.ac.ir **رایانامه**: pabjournal@gmail.com

راهنمای تدوین مقالات در نشریات دانشگاه پیام‌نور

نحوه ارسال مقاله:

ارسال مقاله تنها از طریق وبگاه نشریه در آدرس http://pab.journals.pnu.ac.ir انجام می‌شود. به مقاله‌های ارسال شده از طریق نامه‌یا پست الکترونیکی نشریه ترتیب اثر داده نخواهد شد.

شرایط پذیرش مقاله:

- مقاله‌های ارسالی باید در زمینه تخصصی نشریه و دارای جنبه آموزشی یا پژوهشی و حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان باشد.
- مقاله‌های برگرفته از پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشجویان با نام استاد راهنما، مشاوران و دانشجو و با تأییدیه استاد راهنما و مسئولیت وی منتشر می‌شود.
- علاوه بر قرار گرفتن موضوع مقاله در دامنه تخصصی مجله، مقاله یا بخشی از آن نباید در هیچ مجله‌ای در داخل یا خارج از کشور در حال بررسی بوده یا منتشر شده باشد یا هم زمان برای سایر نشریه‌ها ارسال نشده باشد. مقالات ارائه شده به صورت خلاصه مقاله در کنگره‌ها، سمپوزیوم‌ها، سمینارهای داخلی و خارجی که چاپ و منتشر شده باشد، می‌تواند در قالب مقاله کامل ارائه شوند.
- زبان رسمی نشریه فارسی است (با این حال مقاله‌های به زبان انگلیسی نیز قابل بررسی خواهد بود).
- مقاله‌های ترجمه شده از زبان‌های دیگر قابل پذیرش نخواهد بود.
- نشریه در رد یا قبول، ویرایش، تلخیص یا اصلاح مقاله‌های پذیرش شده آزاد است.
- مسئولیت صحت و سقم مطالب مقاله به لحاظ علمی و حقوقی و مسئولیت آراء و نظرات ارائه شده به عهده نویسنده مسئول مکاتبات است و چاپ مقاله به معنی تایید تمام مطالب آن نیست.
- مقاله‌های علمی- مروری از نویسندگان مجرب در زمینه‌های تخصصی در صورتی پذیرش می‌شود که به منابع متناهی استناد شده و نوآوری خاصی داشته باشد.
- اصل مقاله‌های رد شده یا انصراف داده شده پس از شش ماه از آرشیو مجله خارج خواهد شد و مجله هیچ گونه مسئولیتی در قبال آن نخواهد داشت.
- حروف‌چینی مقاله‌های ارسالی بایستی در کاغذ A4، دو ستونه، با فاصله تقریبی میان دو ستون و میان سطور ۱ سانتیمتر با قلم B Lotus نازک ۱۲، برای متن‌های لاتین با قلم Times New Roman نازک ۱۱ با فاصله تقریبی میان سطور ۱ سانتیمتر و برای متن‌های عربی با قلم B Badr ۱۲، با فاصله تقریبی میان سطور ۱ سانتیمتر، در محیط Word 2003-2007 و با فاصله ۲ سانتیمتری از چپ و راست و فاصله ۳ سانتیمتری از بالا و پایین کاغذ انجام شود.
- در مورد نوشتن اشعار ضروری است اندازه ابیات به صورت یکسان و با چینش در وسط تنظیم گردد. به ساختار دو ستونی صفحات فصلنامه دقت فرمایید.

- دستورهای نقطه گذاری در نوشتار متن رعایت شوند. به طور مثال گذاشتن فاصله قبل از نقطه ()، کاما () و علامت سؤال (؟) لازم نیست، ولی بعد از آن‌ها، درج یک فاصله الزامی است.
- کلیه صفحات مقاله از جمله صفحاتی که دارای شکل / جدول/ تصویر می‌باشند، با توجه به ساختار دو ستونی فصلنامه، دارای قطع یکسان و شماره صفحه باشد و حداکثر حجم مقاله‌ها همراه با جدول‌ها و نمودارها نباید از ۲۰ صفحه (٦۰۰۰ کلمه) بیشتر باشد.
- پس از چاپ مقاله نسخه ای از نشریه حاوی مقاله مورد نظر به تعداد نویسندگان، برای نویسنده مسئول مکاتبات ارسال خواهد شد.
- مقالاتی که بر اساس مندرجات این راهنما تهیه نشده و مطابقت نداشته باشند، بررسی نخواهند شد.
- مسئولیت هر مقاله از نظر علمی، ترتیب اسامی و پیگیری به عهده نویسنده مسئول آن خواهد بود. نویسنده مسئول باید تعهدنامه ارسال مقاله را از سایت دانلود و پس از اخذ امضای تمامی نویسندگان به دبیرخانه مجله ارسال نماید.
- تعداد و ردیف نویسندگان مقاله به همان صورتی که در نسخه اولیه و زمان ارائه به دفتر مجله مشخص‌شده، مورد قبول است و تقاضای حذف یا تغییر در ترتیب اسامی نویسندگان فقط قبل از داوری نهایی و با درخواست کتبی تمامی نویسندگان و اعلام علت امر قابل بررسی است.
- مقالات توسط هیئت تحریریه و باهمکاری هیئت داوران، ارزیابی شده و در صورت تصویب، طبق ضوابط مجله در نوبت چاپ قرار خواهند گرفت. هیئت تحریریه و داوران مجله در رد یا قبول، اصلاح مقالات و بررسی هرگونه درخواست نویسنده (گان)، دارای اختیار کامل می‌باشند.
- گواهی پذیرش مقاله پس از اتمام مراحل داوری و ویراستاری و تصویب نهایی هیئت تحریریه توسط سردبیر مجله صادر و به اطلاع نویسنده مسئول خواهد رسید.
- مقاله‌های ارسالی بایستی دارای بخش‌های زیر باشد:

شناسه مقاله

همراه هر مقاله اطلاعات ذیل به هر دو زبان فارسی و انگلیسی ارسال خواهد شد:

عنوان کامل مقاله به فارسی و انگلیسی

نام و نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان به ترتیب میزان سهم و مرتبه علمی و محل اشتغال یا تحصیل نویسنده/ نویسندگان (به فارسی و انگلیسی)

نشانی کامل نویسنده مسئول مکاتبات به فارسی و انگلیسی (شامل نشانی پستی- شماره تلفن ثابت، همراه، دورنگار و نشانی الکترونیکی)

مشخص نمودن نام مؤسسه تأمین کننده مخارج مالی (در صورت وجود)

صفحه اول:

عنوان کامل مقاله به فارسی: عنوان مقاله که در وسط صفحه اول نوشته می‌شود باید خلاصه و گویا بوده و بیانگر موضوع تحقیق باشد و از ۲۰ کلمه تجاوز نکند. از درج اسامی نگارنده (گان) در صفحه اول مقاله اجتناب شود.

چکیدهٔ فارسی: شامل شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله با تأکید بر طرح مسئله، هدف‌ها، روش‌ها و نتیجه‌گیری است. چکیده در یک پاراگراف و حداکثر در ۲۵۰ کلمه تنظیم شود. این بخش از مقاله در عین اختصار باید گویای روش کار و برجسته‌ترین نتایج تحقیق بدون استفاده از کلمات اختصاری تعریف نشده، جدول، شکل و منابع باشد.

کلیدواژگان فارسی: (۳ تا ۷ واژه) واژه‌های کلیدی به نحوی تعیین گردند که بتوان از آنها جهت تهیه فهرست موضوعی (Index) استفاده کرد.

چکیدهٔ انگلیسی Abstract و کلید واژگان انگلیسی: برگردان کامل عنوان، متن و واژگان کلیدی چکیدهٔ فارسی به انگلیسی است.

سایر صفحه‌ها:

مقدمه: باید با طرح مسئله و مرور پژوهش‌های انجام شده، هدف پژوهش را توجیه کند و به خصوص نوآوری در تحقیق را به طور واضح بیان نماید.

مواد و روش‌ها (روش‌شناسی): توضیح روش‌های شناسایی و ارزیابی، مواد و وسایل بکار رفته، شیوه اجرای پژوهش و طرح آماری باید کاملاً گویا بوده و در آن مشخصات محل، زمان و نحوه اجرای آزمایش همراه با روش جمع‌آوری داده‌ها و پردازش و تحلیل آماری آنها ارائه شوند.

حتی‌المقدور از شرح جزئیات پرهیز و فقط به ارائه اصول با ذکر مأخذ اکتفا شود. روش‌های ابداعی یا موارد خاصی که برای اولین بار بکار گرفته شده‌است به طور کامل شرح داده شوند.

اطلاعات و داده‌ها: برای ارائه منطقی و اصولی نتایج کمی و کیفی به دست آمده (در صورت نیاز با استفاده از جدول و نمودار و طبقه‌بندی نتایج). هر جدول از شماره، عنوان، سر ستون‌ها و متن جدول تشکیل می‌شود. هر جدول با یک خط افقی از شماره و عنوان جدول جدا می‌شود. سر ستون جدول هم با یک خط افقی از متن جدول جدا و در زیر متن جدول نیز یک خط افقی ترسیم شود. در داخل متن جداول از درج خطوط عمودی و افقی خودداری شود. کلیه اعداد جدول (ها) و نمودارها به انگلیسی و از چپ به راست تنظیم شوند. عنوان هر جدول در بالای آن درج شود. برای درج عنوان، پس از کلمه () جدول و شماره آن، خط تیره و سپس عنوان ذکر شود. از ارسال جداول و نمودارها به صورت تصویر خودداری شود. در متن مقاله به شماره‌ی عکس‌ها، جدول‌ها و نمودارها (در صورت وجود) با دقت اشاره شود و محل آن‌ها مشخص شود. کلیه شکل‌ها، نمودارها و تصاویر با واژهٔ () شکل نام‌گذاری شده و به عنوان شکل در زیر آن درج شود. برای درج عنوان هر شکل، پس از کلمه شکل و شماره آن، خط تیره و سپس عنوان ذکر شود. عکس‌ها باید به وضوح و کیفیت بالا و به صورت JPG تهیه شوند. شماره جدول (ها)، شکل (ها)، تصویر

(ها) و نمودار (ها) به ترتیب ارائه نتایج آن‌ها در مقاله تعیین و محل قرارگیری شماره آنها پس از ارائه نتایج ذی‌ربط در متن مقاله می‌باشد. معادل فارسی مفاهیم و نام‌های خارجی در پانوشت ذکر شود.

نتیجه‌گیری و بحث: برای تجزیه و تحلیل نتایج به دست آمده با توجه به هدف پژوهش و یافته‌های سایر پژوهش‌ها انجام می‌شود. نتایج و بحث باید توام و به صورت نوشتار، جدول، شکل و نمودار ارائه شود. نتایج مقاله با استناد به منابع علمی مستند و مرتبط با موضوع مقاله، مورد بحث و تحلیل قرارگرفته و نتایج جدید علمی و نوآوری در تحقیق به دقت بالا و بادلایل روشن ارائه شوند. نتایج عددی یک موضوع، تنها به یک صورت (شکل یا جدول) ارائه شوند. نتایج و بررسی‌های آماری به یکی از روش‌های علمی منعکس شوند. چنانچه محاسبات آماری در سطوح ۵٪ و ۱٪ منجر به اختلاف معنی دار شده باشند به ترتیب با یک و دو ستاره نشان داده شوند و در صورتی که اختلاف معنی دار نباشد با علامت ns مشخص شوند.

سپاس‌گزاری: در این بخش که حداکثر در چهار سطر تنظیم می‌شود، از اشخاص حقیقی و حقوقی که در راهنمایی یا انجام تحقیق مساعدت کرده‌اند یا در تأمین بودجه، امکانات و لوازم تحقیق نقش موثری داشته‌اند، سپاسگزاری شود.

منابع و مآخذ: ارجاع مآخذ در متن مقاله داخل پرانتز به روش APA مشخص شود و در قسمت مراجع مشخصات کامل منبع به ترتیب حروف الفبا آورده شود. فقط منابع استفاده شده در متن، در فهرست منابع مورد استفاده ارائه شوند. ذکر منابع در متن و فهرست فقط به زبان انگلیسی بوده و منابع استفاده شدهٔ فارسی نیز باید به زبان انگلیسی درج شوند. منابع باید مستند و معتبر بوده و به ترتیب حروف الفبای نام خانوادگی نویسنده (گان) با تورفتگی ۰/۵ سانتی متر برای خطوط دوم و بعد از آن (Hanging) مرتب شوند. ذکر منابع در متن مقاله با ارجاع به نگارنده (گان) و سال انتشار منبع صورت گیرد. وقتی از چند اثر مختلف یک نویسنده استفاده می‌شود، شماره گذاری این مقاله‌ها به ترتیب سال انتشار آنها (از قدیم به جدید) انجام گیرد. نام مخفف مجلات باید بر اساس نام استاندارد آن‌ها در فهرست ISSN که به نشانی http://www.shapa.ir قابل دسترسی است، در فهرست منابع درج شوند.

نحوه ارجاع در داخل متن:

برای منابعی که یک یا چند نویسنده دارد: (نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال، صفحه)

برای منابعی که از نوشتهٔ دیگران نقل قول شده‌است: (نقل از...، سال، صفحه)

برای منابع اینترنتی (نام خانوادگی نویسنده یا نام فایل html، تاریخ یا تاریخ دسترسی به صورت روز، ماه، سال)

نحوه ارجاع در قسمت منابع در پایان مقاله (توجه: در صورت مشخص نبودن نویسنده، تاریخ نشر یا ناشر از عبارت‌های بی نا، بی تا و بی جا استفاده شود):

کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. (سال انتشار). عنوان کتاب. محل نشر: ناشر. نوبت ویرایش یا چاپ.

کتابی که به جای مؤلف با عنوان سازمان‌ها یا نهادها منتشر شده‌است: نام سازمان یا نهاد. (سال انتشار). عنوان کتاب. محل نشر: مؤلف. نوبت ویرایش یا چاپ.

فصلی از یک کتاب یا مقاله ای از یک مجموعه مقاله که به وسیله افراد مختلف نوشته‌شده اما موسسه یا افراد معینی آن را گردآوری و به چاپ رسانده‌اند: نام نویسنده/ نویسندگان. (سال انتشار). عنوان مقاله. (نام گردآورنده)، نام مجموعه مقالات، (شماره صفحه‌هایی که فصل کتاب یا مقاله در آن درج شده). محل نشر: ناشر.

کتابی که مؤلف خاصی ندارد: عنوان کتاب. (سال انتشار). محل نشر: ناشر. نوبت ویرایش یا چاپ.

کتاب ترجمه شده: نام خانوادگی، نام نویسنده/نویسندگان. (سال ترجمه). عنوان کتاب به فارسی. نام و نام خانوادگی مترجم/ مترجمان. محل نشر: ناشر.

پایان نامه: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. (سال). عنوان پایان نامه، ذکر پایان نامه بودن منبع، دانشگاه.

مقاله: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. (سال). عنوان مقاله، نام نشریه. صاحب امتیاز، سال، دوره یا شماره، شماره صفحه‌هایی که مقاله در آن درج شده.

مقاله‌های چاپ شده در روزنامه‌ها: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. (سال، روز، ماه). عنوان مقاله، نام روزنامه، شماره صفحه.

مقاله ترجمه شده: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. (سال). عنوان مقاله، (نام و نام خانوادگی مترجم با ذکر عنوان مترجم)، نام نشریه ای که مقاله ترجمه شده در آن درج شده. صاحب امتیاز، سال، دوره یا شماره، شماره صفحه‌ها.

منابع قابل دسترس از طریق شبکه جهانی وب یا منابع الکترونیکی:

کتاب و مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. عنوان کتاب. محل نشر: ناشر، تاریخ انتشار. تاریخ آخرین ویرایش در صورت موجود بودن؛ {نوع رسانه، On Line، DVD، ...} {تاریخ مشاهده}.

کتاب ومجموعه مقالات روی دیسک فشرده: نام‌خانوادگی، نام‌نویسنده/ نویسندگان. عنوان کتاب. {نوع رسانه CD-ROM، ...}. محل نشر: ناشر، تاریخ انتشار.

پایان نامه: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. () عنوان پایان نامه، مقطع تحصیلی و رشته، نام دانشکده، دانشگاه، سال دفاع. {نوع رسانه On Line، ...} {تاریخ مشاهده}.

چکیده مقالات: نام خانوادگی، نام نویسنده. () عنوان مقاله. {ذکر واژه چکیده}. نام مجله، دوره، شماره، ماه، سال: شماره صفحه (در صورت موجود بودن). {نوع رسانه On Line، ...} {تاریخ مشاهده}.

مقاله‌های قابل دسترس از طریق سایت‌ها یا صفحات خانگی: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. () عنوان مقاله. نام سایت یا صفحه خانگی. تاریخ انتشار یا آخرین روزآمد شدن {نوع رسانه On Line، ...} {تاریخ مشاهده}.

مقاله‌های مجلات الکترونیکی: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. () عنوان مقاله. نام مجله، دوره، شماره، ماه، سال: شماره صفحه {نوع رسانه On Line، ...} {تاریخ مشاهده}.

مقاله‌های مجلات الکترونیکی بر روی دیسک فشرده: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. () عنوان مقاله. نام مجله، {نوع رسانه CD-ROM، ...}. دوره، شماره، ماه، سال: شماره صفحه (در صورت موجود بودن).

مقاله‌های الکترونیکی مجلات چاپی: نام خانوادگی، نام نویسنده. () عنوان مقاله. نام مجله، دوره، شماره، ماه، سال: شماره صفحه (در صورت موجود بودن). {نوع رسانه On Line، ...} {تاریخ مشاهده}.

مقاله‌های الکترونیکی مجلات چاپی بر روی دیسک فشرده: نام خانوادگی، نام نویسنده، () عنوان مقاله. نام مجله، {ذکر واژه CD-ROM }. دوره، شماره، ماه، سال: شماره صفحه.

اطلاعات متعلق به شخصی خاص: نام خانوادگی، نام صاحب صفحه اصلی. {صفحه اصلی (Homepage) نوع رسانه On Line، ...} {تاریخ مشاهده}.

اطلاعات متعلق به سازمان یا نهادی خاص: عنوان سایت. {صفحه اصلی Homepage }. تاریخ انتشار یا آخرین ویرایش (در صورت موجود بودن). { نوع رسانه On Line، ...} {تاریخ مشاهده}.

فایل صوتی: نام خانوادگی، نام صاحب فایل. () نام فایل {ذکر فرمت فایل Image File} {نوع رسانه On Line، ...} {تاریخ مشاهده}.

فایل تصویری: نام خانوادگی، نام صاحب فایل. () نام فایل {ذکر فرمت فایل Image File} {نوع رسانه On Line، ...} {تاریخ مشاهده}.

فایل ویدئویی: () نام فایل {ذکر فرمت فایل Video File} { نوع رسانه On Line، ...}< نشانی دسترسی> {تاریخ مشاهده}.

پست الکترونیکی: نام خانوادگی، نام فرستنده نامه. < نشانی الکترونیکی فرستنده>. تاریخ ارسال نامه، روز، ماه، سال. () موضوع نامه نام و نام خانوادگی، گیرنده نامه. < نشانی الکترونیکی گیرنده>. تاریخ ارسال نامه، روز، ماه، سال.

فهرست مقالات

عنوان	نویسنده(گان)	صفحه
بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار «طاهره صفارزاده»	طاهره میرزائی/ مصطفی گرجی	۱۰
بررسی کودک و دوران کودکی در حدیقه الحقیقه، مثنوی معنوی و بوستان	ابراهیم ظاهری عبدوند/ جمال‌الدین مرتضوی	۲۶
موانع و مراحل سلوک در منطق‌الطیر عطار	جلیل مسعودی‌فرد	٤٨
بررسی و تحلیل «رنگ سیاه» در اشعار نیما و محمود درویش	جواد رنجبر/داود نجاتی	٦٤
کند و کاوی در مقامه‌نویسی و مقامات حمیدی	سیدعلی کرامتی‌مقدم	۷۸
آسیب‌شناسی کار کودکان در آثار هوشنگ مرادی کرمانی	مجید پویان/ الهام صفی جهانشاهی	۹۲
بررسی معماری استحکامات در سفرنامه ناصرخسرو	سعیده‌حسینی‌زاده مهرجردی/ آسیه ذبیح نیا عمران	۱۱۲
آیرونی زبانی در مقامات ابوسعید ابوالخیر	غلامرضا اصفهانی	۱۲٦
نمایه		١٤٤

بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار «طاهره صفارزاده»

طاهره میرزائی[۱](نویسنده مسؤول)، مصطفی گرجی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰٤/۰٦

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۹/۰۳

چکیده

«درد و رنج» یکی از مفاهیم مهم و مسئله اصلی انسان در طول تاریخ بوده و هست، شاعران و نویسندگان به عنوان نمایندگان فرهنگ و هنر هر دوره به این مسئله مهم آگاهی داشته و در آثار خویش به آن پرداخته‌اند تا جایی که می-توان گفت یکی از دلایل ماندگاری و راز بقای یک اثر ادبی، توجه عمیق و دقیق صاحب اثر به مسئله درد و رنج بشریت و نحوه بیان هنری آن است. در میان شاعران معاصر، شعر طاهره صفارزاده از این نظر قابل توجه و بررسی است، او شعر را به عنوان سلاحی برنده بر ضد استبداد و ستم به کار برد و برای برقراری عدالت و آزادی، با رژیم حاکم به نبرد برخاست، او ستایشگر عدالت و صلح و مردمی و برابری است. پژوهش حاضر که به روش کتابخانه‌ای و به شیوه تحلیل محتوا انجام گرفته است، می-کوشد تا ضمن آشنایی بیشتر با مفاهیم شعری صفارزاده، موضوع درد و رنج را در اشعار او و در چهار حوزه ماهیت‌شناسی، وجودشناسی، غایت‌شناسی و وظیفه‌شناسی درد و رنج بررسی نماید. نتیجه بیانگر آن است که با توجه به اینکه صفارزاده شاعری اجتماعی و رسالت‌مدار است، روحیه مبارزه‌طلبی و ظلم ستیزی‌اش باعث شده تا به دردها و آلام بشری واکنش نشان دهد و با همه دردمندان جهان ابراز همدردی نماید، بنابراین درد و رنج در شعر او بیشتر از نظر اجتماعی قابل بررسی است.

کلیدواژه‌ها: درد و رنج، صفارزاده، ادبیات پایداری، شعر معاصر.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور (نویسنده مسؤول) t.mirzaei@yahoo.com

۲. استادیار دانشگاه پیام‌نور gorji m111@yahoo.com

Investigating the Nature and Concept of Pain and Suffering in Poems of "Tahereh Saffarzadeh"

T. Mirzaee[1] , M. Gurji[2]

Abstract

Self-praise or self –glorying means praising and glorying oneself and is among the widespread concepts in Persian literature (mostly in poetry and sometimes in prose). A lot of artists, poets, and writers defend their artistic superiority against others and display different manifestations of self-praise. Some had an abnormal behavior which can be regarded as a psychological disorder, but some others tried to justify themselves regarding the cultural, social, political and economical issues of the society and considered themselves superior to others and therefore started opposing others. Looking at the book "Nafthat al- Masdour", we can find out that its writer praised and gloried himself indirectly in many cases. But Shahab al-Din Muhammad Zeydari Nasavi's (writer) self-praising is moderate and rational and rather a display of his skill and ability in writing an artificial and technical prose.Besides more familiarly with the attractive text of Nafthat al-Masdour, this paper tries to get more acquainted with the meaning of self-praise and determine the manifestations of self-praise of the writer of this literary masterpiece and found it influential in enriching the Persian prose.

Keywords: Self-praise,Nafthatal-Masdour, Shahab al-Din Nasavi, Prose.

1. PhD student of Persian Literature

2. Assistant Professor of Payam noor University

مقدمه

«و من که با جهالت می‌جنگم
جنگ و شهادتم ادامه دارد
و نهر غم در من جاری خواهد بود»

(*طنین در دلتا*: ٤١)

طاهره صفارزاده، شاعر، نویسنده، محقق و مترجم متعهد در سال ۱۳۱۵ در سیرجان در خانواده‌ای متوسط با پیشینه‌ای از مردان و زنانی با نگرش و رفتاری عرفانی به دنیا آمد. پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی به خارج از ایران رفت و پس از تحصیل در حوزه‌های نقد ادبی و نقد عملی موفق به کسب درجه MFA[1] شد و به ایران بازگشت. همزمان با شاعری به تدریس در دانشگاه و ترجمه آثار مختلف مشغول شد. صفارزاده یکی از چهره‌های شاخص و درخشان شعر در روزگار ماست. شاعری که تعهد، مفهوم‌گرایی، اندیشه‌محوری و دین‌باوری از مؤلفه‌های اصلی شعر اوست. وی علاوه بر شاعری، در نویسندگی، تحقیق، تدریس و ترجمه نیز دستی توانا دارد، چنان که قرآن را به سه زبان زندهٔ دنیا ترجمه کرده است.

برخورداری از دانش و بینش ادبی، آشنایی با پیشینهٔ هزارسالهٔ ادبیات پارسی، تنفس در هوای ادبیات معاصر، تسلط کامل به زبان انگلیسی و آشنایی با ادبیات جهان باعث شده که نام صفارزاده همواره از دههٔ چهل تا کنون در ذهن و زبان جامعهٔ ادبی جاری و ساری باشد و حتی توجه محافل و مجامع ادبی و علمی جهان را به سوی او معطوف گرداند.

صفارزاده شاعری را همچون علامه اقبال لاهوری مسند انسان‌سازی و «اصلاح‌گری» می‌داند و به شاعر به عنوان یک «مصلح اجتماعی» نگاه می‌کند. از همین‌رو در اکثر شعرهای او توجه به آموزه‌های اخلاقی ـ دینی مشهود است.

برخی شاعری صفارزاده را در سه دوره قابل بحث می‌دانند: دورهٔ اول از سال ۱۳۳۵ و با چاپ نخستین مجموعه شعر او با عنوان *رهگذر مهتاب* آغاز می‌شود و تا سال ۱۳٤۱ ادامه می‌یابد. با بررسی شعرهای اولین دفتر صفارزاده به شاعری برمی‌خوریم که به دنبال ابلاغ پیام‌های اخلاقی اجتماعی است. در شعرهای این دفتر رگه‌هایی از تأثیرپذیری معنوی از پروین اعتصامی دیده می‌شود.

یکی از وجوه تمایز صفارزاده به عنوان یک شاعر نیمایی با شاعران معاصر خویش، وارد کردن مضامین دینی به شعر است که تا پیش از او در شعر نیمایی و سپید کم‌سابقه بوده است:

رهایم تا ز بند کام
و از زنجیرهای زنگدار نام
نیازم پیش تنها نیست
خدا و شعر
اینهایند پیوندان جاویدم.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ صفارزاده باید گفت این است که او از همان آغاز ـ در نظر و عمل ـ شاعری اجتماعی و رسالت‌مدار است که برای «معنا» در شعر اصالت قائل است.

---

۱. MFA درجه‌ای مستقل است که به نویسندگان و هنرمندانی که داوطلب تدریس در دانشگاه باشند اعطا می‌شود و نویسندگان به جای محفوظات و تاریخ ادبیات به آموختن نقد به صورت تئوری و عملی و انجام پروژه های ادبی متنوع مطالعات وسیع درباره آثار نویسندگان و شاعران می‌پردازند. دوره آن یک سال بیش از فوق لیسانس است و استخدام دارنده این مدرک در دانشگاه‌های آمریکا با پایه دکتری انجام می‌پذیرد.

دورهٔ دوم زندگی ادبی شاعر از سال ۱۳٤۷ با چاپ مجموعه شعر «طنین در دلتا» آغاز می‌شود و تا سال ۱۳٥٦ ادامه پیدا می‌کند. شاخصه‌های اصلی شعر صفارزاده در این دوره، گرایش به روایت و پیچیدگی در زبان است. چاپ دفترهای «سد و بازوان» و «سفر پنجم» نیز حاصل سلوک ادبی شاعر در این دوران است.

در شعرهای این دوره از زندگی ادبی شاعر، تشبیه و استعاره محلی از اعراب ندارد. و این «روایت» است که مرکز توجه شاعر قرار می‌گیرد و ساختار اشعار او را شکل می‌دهد.

پیچیدگی و مُغلق‌گویی شاعر در مرحلهٔ دوم از زندگی ادبی خویش، برقراری ارتباط خواننده با شعر او را مشکل کرده است. به نظر می‌رسد صفارزاده در این مرحله به نوعی تحت تأثیر تئوری‌های ادبی غربی قرار گرفته و مطابق با آن تئوری‌ها به سرودن شعر پرداخته است، چرا که نوعی تئوری‌زدگی در شعرهای این دوره از زندگی شاعر دیده می‌شود، هرچند این تئوری‌زدگی ناخودآگاه و در نتیجهٔ آشنایی با زبان و ادبیات خارجی بوده باشد.

و اما دورهٔ سوم زندگی ادبی صفارزاده از سال ۱۳٥٦ با چاپ دو مجموعه شعر *بیعت با بیداری* و *دیدار صبح* آغاز می‌شود. در این دوره شاعر به سبکی مستقل و زبانی کارآمد و منسجم دست پیدا می‌کند و ساده‌گویی را در پیش می‌گیرد. در رویگردانی شاعر از پیچیده‌گویی و گرایش او به لحن طبیعی گفتار در این دوره، شاید مؤلفه‌ای چون انقلاب اسلامی بی‌تأثیر نبوده است. در واقع دورهٔ سوم زندگی ادبی شاعر را باید دورهٔ کمال ادبی او به شمار آورد. چرا که شاعر طی سالیانی دراز با تلاشی بی‌وقفه و خستگی‌ناپذیر از منزل «آزمون و خطا» گذر می‌کند و پس از توقفی ناگزیر در منزل «پیچیده‌گویی» و بیان روایی، خود را به آخرین منزل می‌رساند و آخرین منزل همان نقطه‌ای است که آزادی و رهایی انسان را در بیانی صمیمی و ساده فریاد می‌کند. (آرمین، ۱۳۸۳: ۱۵)

«در این دوره، شاعری را می‌بینیم که زبان و شیوهٔ بیان شعرش بسیار ساده و لبریز از گزاره‌های خطابی و شعارگونه است. رویکرد او به گزاره‌های مذهبی ـ که در دورهٔ دوم کاهش یافته بود ـ دوباره شدت می‌گیرد. در «بیعت با بیداری» اشعار او بسیار ابتدایی‌تر است، اما در دفتر بعدی، کمی شکل فنی و هنری به خود می‌گیرد. در آخرین اثرش، هم اشعار نیمایی دارد و هم منثور و البته بیشتر اشعارش در جایی بین این دو نوع شعر قرار می‌گیرند، نه زنگی زنگ و نه رومیِ روم. «دیدار با صبح» در واقع ادامهٔ معتدل *دلتا در طنین* است. منتها دایرهٔ واژگانی این دفتر به طرف مذهب متمایل شده است. معمولاً بر آن است که مضمون مذهبی را در مرکز شعرش قرار دهد و بر گِرد آن مضمون، ساختاری شاعرانه بسازد». (زرقانی، ۱۳۹۱: ٦۷۸)

مسئله درد و رنج

پیش از پرداختن به موضوع درد و رنج در شعر صفارزاده باید گفت که چهار مسئلهٔ اساسی در حوزهٔ روانشناسی و فلسفی درد و رنج وجود دارد که توجه به آنها، به ایضاح مفهوم و مصادیق درد

و رنج کمک فراوانی خواهد کرد. نخستین مسئله، ماهیت درد و رنج است.

اینکه اساساً به چه چیزی درد و رنج گفته می‌شود و نوع ارتباط آن با سختی، بیماری و اندوه و زیستن در دنیا، به تبیین ماهیت آن کمک فراوانی خواهد کرد. دومین مسئله، علت یا علل درد و رنج است. اینکه چه علل و عواملی موجب ابتلای نوع بشر یا فردی از افراد بشر و یا طبقه‌ای خاص به درد و رنج می‌گردد، از پیچیده‌ترین مباحث در حوزهٔ درد و رنج است. سومین مسئله، آثار و نتایج مثبت و منفی درد و رنج و چهارمین آن این است که انسان در مواجهه با پدیدهٔ درد و رنج در زندگی خویش و دیگران، چه رویکرد اخلاقی ای باید اتخاذ کند؟

ماهیت درد و رنج در شعر صفارزاد

از آن زمان که انسان به کرهٔ خاکی پا نهاد، درد و رنج، همراه با او گسترهٔ جهان را پیمود. در زندگی انسان، درد و رنج امری اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد و بشر هر آن چیزی را که موجب گریز و رهایی او از درد و رنج شود ارج می‌نهد. رنج، واقعیتی گزیرناپذیر و بلکه گریزناپذیر است. از این روست که اندیشمندان و متفکران به ویژه بزرگان دین به جستجو دربارهٔ ماهیت درد و رنج، علل و عوامل و راه‌های رهایی از آن اهتمام ورزیده‌اند. (گرجی، ۱۳۸۸: ۳۰) طاهره صفارزاده همچون بسیاری از شاعران دیگر از شعر برای بیان دردها و رنج‌های بشری کمک گرفته‌است به گونه‌ای که آتشگاه احساس خود را ناشی از درد و غم می‌داند و شادی را نمی‌فهمد و چنین می‌سراید:

«من آتشگاه احساسم
تو را ای توده برف ریا در خود نمی‌گیرم
چه می‌ترسی که خاموشم کنی
از یاد انسان‌ها
من آن انسان تنهایم که می‌فهمم غم حرمان تنها را
سکوت صبر داران و خروش خشم داران را
ولی هرگز تو را ای کودک نادان شادی‌ها نمی‌فهمم
مرا لبخند تلخ مرد خودسازی که با اندیشه و بازو گشاید راه فردا را
بود زیباتر از رخساره رنگین ثروت‌ها
بود برتر
از آن گنجی که ارث رفتگان توست.»

(رهگذر مهتاب: ۸)

در شعر صفارزاده، هرچند دردهای شخصی ناشی از عواطفی مثل عشق و تنهایی و غربت و دوری از وطن در شعر او دیده می‌شود، اما نسبت بیان این درد به دردهای اجتماعی و آلام بشری بسیار ناچیز است شاید به این علت که صفارزاده در محیطی رشد و پرورش یافت که با الفبای مبارزه آشنا شد. در کودکی او، به دلیل بی‌حرمتی و بدرفتاری یک مأمور مالیات و درگیری آن مأمور با خانواده صفارزاده، حکومت تنبیهی برای خانواده صفارزاده در نظر گرفته شد. طاهره در کودکی یتیم شد و نزد مادربزرگش قرآن را حفظ کرد و کم کم با مسائل سیاسی آشنا شد. صفارزاده علی‌رغم روحیه ناسیونالیستی، به مفاهیم جهان‌شمولی اعتقاد داشت که در اشعار او نمایان است، مثلاً همدلی او با کودکان فلسطینی در شعرهایش به کرات دیده می‌شود. گذشته از بعد اجتماعی، یک دید خداجو و خردگرایی را در آثار او می‌-

بینیم. او برای انسان تعهد و فطرت الهی طلب می‌کند و خردگرایی‌اش از نوع ربانی است. در بُعد اجتماعی می‌توان به مبارزات و روحیه مبارزه-طلبی او اشاره کرد که در جای جای اشعار وی دیده می شود، بنابراین درد و رنج او همان درد و رنج محرومان و ستمدیدگان جهان است به طور کلی صفارزاده در نیمه اول شاعریش، نگاهی جهانی به شعر داشته است. مثلاً در این شعر از سفر بیداران، جنگ ویتنام را به انقلاب اسلامی و میدان ژاله (شهدا) پیوند می‌زند:

«بولدوزرهای حکومت بیگانه
در ژاله
در ویتنام
اجساد کشتگان را بر می‌داشت.»

(سفر بیداران: ٢٤)

اما در نیمه دوم، بیشتر متوجه روزهای ایران است. در نمونه‌های *بیعت با بیداری*، *دیدار صبح*، *مردان منحنی*، *گزیده ادبیات* و حتی *روشنگران راه* نشان می‌دهد که در هر گوشه دنیا که ستمی بر ملتی وارد شود همدردی و ستم ستیزی وی حضور پیدا می‌کند. او معتقد بود جنگ با جهل و ظلم، بالاترین صلح است و جنگی که در جهت نیل به آرامش و امنیت انسان در می‌گیرد ارزشمند است. به همین علت از نبود صلح و عدالت رنج می‌برد:

«درود خدا بر شما
شما شکوفه‌های فقیر
شما که یقین دارید
در مرگ اول
زجر و عذابتان پایان می‌گیرد
من شاهدم
من شاهدم
که مردم ما تاب فشار قبر ندارند
فشار قرض
فشار قسط
فشار دلتنگی
فشار چکمه دژخیمان
در این جهان پیوسته استخوانشان را کوبانده است.»

(همان: ۳۷)

یکی دیگر از دردهای صفارزاده، درد عدم ثبات در اندیشه و عقاید است. در هر دوره از تاریخ هستند کسانی که به اصطلاح «نان به نرخ روزخور»اند، ذلت و پستی را به جان می‌خرند و پیش نااهلان کمر خم کرده و منحنی می‌شوند تا به امتیازاتی دست یابند، این مسئله همواره انسان-های آزاده را رنج می‌دهد و به واکنش وا می‌دارد:

«هم یار شاعری
هم یار ضد شاعر
هم با سکند و هم با دارا
هم یار صید
هم یار صیاد
من روبروی که هستم سرود خوان
پیوند ما سلول مرده‌ای است که دست بلیغ آب
آن را خواهد شست
و من تمیزتر و تنهاتر خواهم شد.....
در سر سرای کرنش
کید آنگه کمر انسان که پایگه شانه‌های شهامت باید باشد
پل می‌شود
پل خمیده
این سرزمین ز غائلهٔ خم‌پشتان
اینک پلی شده است..... »

(*مردان منحنی*، خم پشتان: ۲۵)

یکی دیگر از موضوعاتی که در شعر صفارزاده به چشم می‌خورد، روحیه روشنفکری است که از فضای روشنفکری جهان در آن سال‌ها تأثیر می‌پذیرد. شاعر با آنچه در ذهن او وارد شده و آنچه که مطالعه کرده و خوانده در یک کشمکش ذهنی به سر می‌برد. نه می‌توان گفت فضای ذهنی غربی را کاملاً می‌پذیرد و نه می‌توان گفت طرح‌اندازی جدیدی براساس شخصیت و نگاه خود به جهان دارد. گویی راه گریزی برای او جود ندارد جز آنکه هر چه را دیده و یا تجربه کرده به زبان شعر بیان دارد. به هر حال یک مورد از بیان درد در شعر صفارزاده، درد نبود اندیشه و روشنفکری در جامعه است.

«گاهی دلم برای یک روشنفکر تنگ می‌شود.»

(*طنین در دلتا*: ١٤)

«به نامه گفتم
ای والا
برخیز
پرواز کن
پرهیزت از آنان باد
نیمه روشنفکران
که نیم دیگرشان جبن است
نیاز است
آنان تو را به عمد غلط می‌خوانند
شکل نهفته گل دانه است
شکل نهفته ترس نیاز است
گیرم تمام پنجره‌ها را بگشایند
گیرم تمام درها را بگشایند
ای بنده خمیده از آوار بار قسط
اقساط ماهیانه
سالیانه
جاودانه
آیا تو قامتی برای نشان دادن داری
و صدایی برای آواز خواندن
سرک کشیدن کوتاهان از بلندی دیوار
چندین قامت کم دارد....»

(*سفر پنجم، سفر عاشقانه‌ها*: ۸۳)

دردهای مطرح‌شده در شعر صفارزاده، گاه دردهای شخصی اوست، دردهایی که با هیچ چیزی مرهم نمی‌گیرد:

«در فال قهوه من فال‌گیر گفت
نعل علامت خوشبختی است
آیا نعلی از ابر هم خوشبختی است
ابر که می‌گرید آیا خوشبخت است
من که می‌گریم آیا خوشبختم.»

(همان: ۱۱۵)

می‌توان گفت آنچه که در وهله اول از نظر صفارزاده، درد به حساب می‌آید، بی‌عدالتی و نابرابری و ظلمی است که در طول تاریخ بر ستمدیدگان جهان وارد آمده‌است و پس از آن درد تنهایی و غربت و دیگر دردهای شخصی شاعر.

انواع درد و رنج

در یک نگاه کلی و در یک تقسیم‌بندی عمومی می‌توان درد و رنج‌های بشر را به دردهای گریزناپذیر و دردهای گریزپذیر طبقه‌بندی کرد. دسته‌ای از درد و رنج‌ها هستند که گریزی از آنها نیست و جزء وجوه تراژیک زندگی هستند برای نمونه همهٔ انسان‌ها دچار بیماری، گمنامی و احساس تنهایی و مرگ می‌شوند. دسته دیگر دردهای گریزپذیرند که می‌توان با تلاش و حرکت و گاه تغییر مسیر زندگی از آنها رهایی یافت.

۱. دردهای گریزناپذیر

الف) تنهایی

تنهایی انسان معاصر که بیشتر ناشی از بی‌اعتمادی است و از دردهای گریز ناپذیر انسان معاصر است، در شعر صفارزاده هم نمود بسیاری دارد:

«تنها بودم
من مثل آب در عمق چاه
تنها بودم و دسته دسته مرغ‌های پریشان می‌آمدند می‌نشستند
تنهایی مرا مهار می‌کردند.»

(*بیعت با بیداری*: ۵۲)

شاعر تنها گاه در انتظار شنیدن صدای یک همدم هر نوع صدایی را به گوش می‌سپارد:

«شکر که اگر تو نیستی تنهایی هست
دوره‌گرد می‌خواند انار نوبر پاییزه انار
من هم می‌خواهم به سلامتی دوک گیلاسی بزنم
و بزنم زیر گریه.»

(*طنین در دلتا*:۸۰)

در جای دیگر می‌گوید:

«من از مداومت پنجره دریچه و در
میان شعر زمانم به تنگ آمده‌ام
چقدر آینه
چقدر ماهی
چقدر مصلوب
مگر فضای این همه تنهایی کافی نیست.»

(*دفتر دوم*: ۳۵)

«من آن انسان تنهایم که می‌فهمم غم حرمان تنها را
سکوت صبرداران و خروش خشم‌داران را.»

(رهگذر مهتاب: ۸)

و گاه این تنهایی و نبود مخاطب همدرد تحمل تنهایی را بر شاعر بسی دشوار می‌نماید:

«مردم را می‌شنوی بهم می‌گویند
چه روز آفتابی قشنگی اینطور نیست
تو به طرف بالا نگاه می‌کنی و می بینی
سقف دارد روی سرت فشار می‌آورد.»

(دفتر دوم: ۵۹)

همچنین گاه تنهایی شاعر در واقع نمایان‌گر تنهایی
دیگران است:

«خرداد آمدی،
مرداد رفتی
تو اشک اول بودی
اشک هزارم
اشک همیشه
همیشه تنها بودی
برگشت تو
به سوی آن سرآمد تنهایان بود
و ما همه تنهایانیم
ضحاک مانده است
عمر فریدون گذشته است.»

(*مردان منحنی*:۴۱)

ب) عشق

از دیگر دردهای گریزناپذیر درد **عشق** است که همواره در شعر شاعران مطرح بوده و هست:

«مرا به ساندویچ عشق دعوت کن
خسته‌ام از ناهارهای بزرگ
تدارک‌های بزرگ
وعده‌های بزرگ
من آن مسافرم که سنگینی بار و بنه بسیار را تجربه کرده است

که فقط به کوله بار سبک
معده سبک
خاطره سبک
می‌اندیشد.

(*سد و بازوان*: ۲۳)

ج) دلتنگی

درد و رنج ناشی از دلتنگی نیز می‌تواند انسان را تحت تأثیر قرار دهد و به واکنش وادارد:

«آن رود دل گرفته و مغبون را دیدم
رودی که آشتاب را در خود می‌برد
اما دلتنگی مرا که سنگ حجیمی است
با خود نمی برد.»

(*سفر پنجم*: ۱۰۵)

د) درد زن بودن

یکی از مسائلی که شاعران زن را همیشه آزار می‌داده و باعث رنجش آنان بوده، نگرش تحقیرآمیز جامعه به زن بوده است که گاه این موضوع را به دردی گریز ناپذیر تبدیل می‌کند. در شعر صفارزاده، این درد این گونه بیان می‌شود:

«من زادگاهم را ندیده‌ام
جایی که مادرم
بار سنگین بطنش را در زیر سقفی فرو نهاد
هنوز زنده‌است
نخستین تیک تاک‌های قلب کوچکم
در سوراخ بخاری و درز آجرهای کهنه و پیداست جای نگاهی شرمسار
بر در دیوار اتاق
نگاه مادرم
به پدرم
و پدر بزرگم
صدایی خفه گفت
دختر است!
قابله لرزید
در تردید سکه ناف بران
و مرگ حتمی شیرینی ختنه سوران»

(*شعر زادگاه از مجموعه دفتر دوم*:۲۳)

با این وجود، شاعر در پایان این شعر از زن بودن خویش راضی است و افتخار می‌کند به اینکه مرد نیست:

«در اولین زیارت از زادگاهم
نگاه شرمسار مادرم را
از دیوارها می‌زدایم
و آنجا که نبضم آشکارا کوفتن آغازید
اقرار می‌آغازم که
در دست‌های روشنم
شهوت گره شدن و کوبیدن نیست
عربده نمی‌کشم
افتخار کشتن انسان‌ها را ندارم
بر سفره برتری آدم‌های نر
پروار نشده‌ام.

(همان: ۲٤)

و گاه به نشانه اعتراض به شیوه اجرای قانون در مورد زنان می‌گوید:

«بر دیوار یک جزیره نفتی خواندم
آهوها را نکشید
جزیره هرگز خواب هیچ گیاهی ندیده بود
و آهوان در حمایتی ظالمانه له له می‌زدند
کسی به زیبایی آنان رحمت آورده بود یا زیبایی جزیره
از مردی که با زنش و بچه‌اش و گوسفندش در باتلاق بندری نشسته بود
پرسیدم اینجا چه می‌کنید

گفت زندگی
مخاط گلویم از بوی خاک سوزش مطبوعی دارد
آیا ریشه‌های سوخته جنگل روی گوشواره‌های زنی که در دره می‌افتد
سایه‌ای خواهند انداخت.»

(همان، *سفر زمزم*: ٤٦)

در جایی دیگر محدودیت‌ها و حصارهایی که در جامعه برای دختران وجود داشته به تصویر کشیده می‌شود:

«بادبادک‌های من هرگز آن سوی غروب پرواز نکردند
وگرنه دستهای مرا با خود می‌بردند
و گرنه دست‌هایم با نخ‌های کشیده‌شان می‌رفتند
همیشه صدایی بود که نمی‌گذاشت که فرمان می‌داد
بیا پایین دختر
دم غروبی از لب بوم
بیا پایین، بیا پایین،بیا پایین، بیا پایین، پایین»

(*سد و بازوان*: ٤٥)

۲. دردهای گریزپذیر

الف) غربت

صفارزاده به علت این که مدتی در خارج از ایران و دور از وطن زندگی کرده غم غربت و دوری از سرزمین مادری را چشیده و آن را بارها در شعرش نشان داده است:

«بندری از الفبای چین سر راهم بود
بندری که وطن هیچکس نبود
ساکنینش درد غربت می‌فروختند
و توریست پیراهن پولک دوزی می‌خرید.»

(*سفر پنجم*: ۷۸)

«مه در لندن بومی است
غربت در من
در زمستان توریست اول مه را می بیند و بعد
باغ وحش
بوکینگهام و برج لندن ....و من تلو تلو خوران
ساختمان اداراتی را تنه می‌زنم که با وجود عشق عظیم
شان به مستعمرات آفتابی
اسم مرا غلط تلفظ می‌کنند....»

(*طنین در دلتا*: ۷۰)

ب) درد بی‌اعتمادی

زندگی در دیار غربت، شاعر دردمند ما را گاه چنان به ستوه می‌آورد که چنین می‌سراید:

«ما خسته‌ایم باید به خانه‌هامان برگردیم
زیر درخت خصومت همسایگان بنشینیم
و فنجان‌های اعتماد متقابل را دست به دست بگردانیم
باید برگردیم و جیره عشق را از بازار سیاه ابتیاع کنیم
سفر از یک قاره خون است به قاره دیگر
هرج و مرج غریبی است.»

(*رهگذر مهتاب*: ۲۵)

ج) درد ذلت و خواری

صفارزاده شاعری مبارزه‌طلب و آزاده است و مردان منحنی و خم‌پشتان فرومایه را همواره می‌کوبد:

«و باریابی خم‌پشتان
به آستانه‌ی اهریمن
به آستانه‌ی شب بر جعبه‌های صوت و نئون
درد سؤال را به سینه کشانده
خدای را چه شد آن آفتاب عالمتاب
که آفتاب اینان
از مغرب بر می‌خیزد.»

(*مردان منحنی*: ٢٦)

۱. علل درد و رنج

بررسی علل آلام بشر با توجه به مسئله زمان و دوره به دو نوع کلی تقسیم می‌شود. علل درد در نگاه انسان پیشین و کلاسیک (گناه، دوری از امر قدسی، ناهماهنگی با نظام طبیعت و فطرت و تعلّق خاطر) و در نگاه انسان معاصر (محرومیت از حقوق بشر، محرومیت از حقوق طبیعی، نابسامانی ذهنی و روانی و اینجایی و اکنونی نزیستن است).

دوری از امر قدسی و گناه

در نظر فلاسفه، شعرا و حکما، سرچشمهٔ دردهای بشری ناشی از معصیت و گناهی است که نتیجهٔ آن هبوط از بهشت و تحمّل کفارهٔ گناهی است که در حالتی دیگر از وجود مرتکب شده‌اند. صفارزاده در بخشی از اشعارش به گناه بزرگ دروغ که درد و بیماری را می‌پراکند چنین اشاره می‌کند:

«و سمپاشان
چه سربلند
چه گستاخ
قدم به سوی تو بر می‌دارند
و کوی پاک تو را
پناه سم‌زدگان را
هزار باره
به ننگ مکر و دروغ و قرق می‌آلایند
هوا پر از درد است
هوا پر از بیماری است.»

(*بیعت با بیداری*: ۱۰)

و در شعر دیگری:

«این بومیان تشنگی و حال
اسکلت‌ها، مارها، شن‌ها، چاه‌های دهن بسته
مسافرانی که به پیامبر و نمک سوگند خورده‌اند
بر سر میز بحث‌شان دروغ‌هاشان
کدام شاهزاده را در شیپورهای فرداشان جشن خواهد گرفت
این ددان گردآمده در زیر یک پرچم پاره».

(همان: ۳۹)

همچنین در جایی دیگر با اشاره به واقعه کربلا اینگونه سروده:

«خاکستر تو ای جماعت خاموش
از عمق حنجره‌ام می‌خواند
گریان از آب هم مضایقه کردند کوفیان
این شهر رنجبران است
بهر خودی
خرابه
بهر غریبه
آبادان.»

(همان: ٤٩)

۲. تعلق خاطر

دلبستگی و تعلق خاطر به گذشته و گاه هراس به آینده‌ای مبهم همیشه موجب غم و اندوه بشر بوده است. نوستالژی[1] و احساس تعلّق خاطر به خاطره‌ها و گذشته‌ها جزء لاینفک و گریزناپذیر آلامی است که روح بشر را در دنیای مادی آزار می‌دهد. این دردها که بیشتر ناشی از دلبستگی و احساس ناخوشایند از وضع فعلی است موجب شده که در ادبیات و هنر جایگاه والایی داشته باشد، این موضوع در شعر صفارزاده چنین آمده است:

---

۱. نوستالژی: اندوه و گرفتگی روحی به علت دوری از سرزمین مادری و درد وطن. «نوستالژی» در اصطلاح ادبی به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که بر پایه آن شاعر یا نویسنده در سروده یا نوشته‌ی خویش، گذشته‌ای را در نظر دارد یا سرزمینی که یادش را در دل دارد، حسرت‌آمیز و دردآلود ترسیم می‌کند و به قلم می‌کشد. (انوشه، ۱۳۷٦: ۹-۱۳٥٦)

«فردا من به کوچه‌ای برمی‌گردم که در چارده سالگی میان آن ایستادم
و قلبم را همراه با شب نامه‌ای
به جوانی دوچرخه سوار تقدیم کردم
ارتعاش انگشتانم تا سه کوچه‌ی دورتر
در جیب‌های ارمکم ادامه داشت.»

و همین‌طور در جایی دیگر:

«دلمان تنگ شده‌است
برای خاکی که خوب می‌شناسیم
برای تقلبی که خوب می‌شناسیم
نان، نان خودمان تعارف، تعارف خودمان
هوا، هوای صبحگاهی خیابان‌های تنگ دیروز خودمان»

(*سد و بازوان*: ۲۵)

۳. محرومیت از حقوق طبیعی

با توجه به اشعار صفارزاده این نکته روشن می‌شود که بیشترین دغدغه‌های او در مورد علل درد و رنج متوجه انسان معاصر و محرومیت‌های او از حقوق طبیعی و فطری است. صفارزاده در جای جای اشعارش در صدد دفاع از حقوق بشر است:

«برادران ما در سینا می‌میرند
قبری برای آنان نیست
باغستان‌های دره‌ی نیل را اجاره داده‌اند
در لهستان «حق وتو » به اشراف تعلق دارد.»

(*سد و بازوان*: ۳۲)

٤. گذشته‌نگری و آینده هراسی

دم غنیمت شمردن و فراموشی گذشته و عدم تأمّل در باب آینده از جمله شایع‌ترین موتیف‌های[1] شعر فارسی است. رنج دیروز و غم فردا از جمله مواردی است که ویران‌کنندهٔ لذت‌های زندگی است. انسان همیشه در کشاکش رنج‌های گذشته و غم و اضطراب آینده است . عدم اطمینان انسان معاصر در باب بهبود اوضاع، مدام او را در این کشاکش دردآلود و یأس بار نگه می‌دارد، درد و رنجی که تنها راه رهایی از آن اینجایی و اکنونی زیستن و دم غنیمت شمردن است.

«پیری ز کودکی سراغ شما می‌آید
در روستا
هر کاخ‌گونه
قداره‌ای است در پیش روی کپرها و زاغه‌ها
مسافتی‌ست میان نشستن‌ها
کپرنشین
کلبه‌نشین
چادرنشین
ویلانشین
وقتی تو سوی لانه خود می‌شوی
یک پاره از خیال مرا
همراه می‌بری
کار مسافران درد
همیشه همین بوده ست.»

(*مردان منحنی*:١٤)

۵. نابرابری و ظلم و ستم

یکی از دردهای انسان معاصر، نابرابری و محرومیت از حقوق طبیعی و انسانی است که به علت ظلم و ستم عده‌ای از انسان‌ها از عده‌ای

---

۱. (motif یا motiv) «موتیف» یا «بن‌مایه»: فکر و موضوع یا درونمایه‌ای اکه در اثری ادبی تکرار می‌شود. تکرار بن مایه، تأثیر مسلط اثر هنری را به وجود می‌آورد. این تأثیر مسلط گاه از طریق تصویرهای خیال، عبارت‌ها، شخصیت‌ها و حوادث و اعمالی که در اثر هنری به طور مکرر به کار می‌روند، نیز به وجود می‌آید. (میرصادقی، ١٣٧٦: ٤٢)

دیگر سلب شده است، صفارزاده در جای جای اشعارش به بیان این رنج بشری پرداخته است:

«صدای حرکت توده از بدر است
صدای بت شکن ابراهیم
و رنج ابراهیم از بت نیست
از بت تراشان است
که سلسله‌شان همواره هست
ادامه دارد.»

(*بیعت با بیداری*: ۵۰)

گاهی شاعر ضمن اشاره به درد، مخاطب را به بیداری فرا می‌خواند به مبارزه برای پایان دادن به این درد:

«من قلب پر تپش آسیا در متن شورشی دنیا
کلکته درد غذا دارد
سانتیاگو درد هوا
انسان خواب رفته درد صدا
صدای بیداری
در پای آن مجسمه همبانگ من شدی
در شهر من
گوش دادن به فتنه و شر برخاست.»

(همان: ٣٦)

٦. فقدان آزادی

از دیگر موضوعاتی که باعث رنج انسان معاصر می‌شود، از بین رفتن آزادی و انسانیت است در این باره صفارزاده چنین سروده است:

« و بازسازان دوباره می‌سازند
از کشته
پشته
از کله
مناره
از خون
دجله
وقتی بنای قامت آزادی
بنای قامت انسان
در اتصال ظلم و گلوله
شبانه روز ویرانه می‌شود
در کوی مسجد و کلاس و خیابان
از جعبه‌های جار
تهنیت و مژده می‌رسد
کاینک قبیله ویرانگر
در کار بازسازی بقعه است.»

(*بیعت با بیداری*: ۸)

دردهای اجتماعی و بررسی مشکلات خانوادگی زنان و کودکان در شعر بانوان معاصر جلوه دارد. (حسین‌زاده، ۱۳۸۷: ١٧٦) صفارزاده در شعر چراغانی این گونه می‌سراید:

«در آن مصیبت؟ مؤذنین به قرص خواب پناه بردند
زنان با چهره‌های برافروخته از سرخاب فریاد زدند
مَرد
مَرد
مَرد
به ما مَرد بدهید
حتی کسی از ایشان می‌گریست
مردان سراغ مردان رفته بودند»

(*طنین در دلتا*:١٠٦)

غایت‌شناسی درد و رنج

غایت‌شناسی به این نکات می‌پردازد که نتیجه یا نتایج و احیاناً هدف نهایی درد و رنج چیست و انسان صاحبدل از درد و رنج چه می‌آموزد. درد و

رنج در زندگی انسان با دو رویکرد مثبت و منفی حائز اهمیت فراوانی است. دردها عمدتاً محرّک انسان برای نیل به اهداف والا و رسیدن به تکامل هستند. به تعبیر *اونامونو* آگاهی بشر در گرو رنج کشیدن اوست. رنج راه آگاهی است و موجودات زنده با رنج کشیدن به خود آگاهی دست می‌یابند. زیرا دست یافتن به آگاهی از خویشتن و «منش» یافتن، همانا شناختن خویش است و خود را جدا از دیگران احساس کردن و این احساس جدایی با تکانی شدید همراه است و با کشیدن رنجی کمابیش گران و پی بردن به محدودیت وجود خود به دست می‌آید. (اونامونو، ۱۳۸۵: ٦٧) صفارزاده نیز محصول درد و رنج را بیداری می‌داند:

«در راه صبح
ما زخمیان جنگ جهان‌خواران
از درد خویش و بانگ اذان بیداریم
شب هرگز اینهمه بیداری در پی نداشته
شب این همه بیداران در خود نداشته
بیداری ابتدای دیدن حق است»

(*بیعت با بیداری*:۷۸)

گاه رنج کشیدن و تحمل درد، انسان را به آزادیخواهی و تلاش و مبارزه در راه آن می‌کشاند:

«ما را چه چیز گرد هم آورده‌ست
ما شاکیان
ما زخم خوردگان
ما قله‌های غربت و تنهایی
جویندگان حشمت آزادی
در دست‌مان فقط
فسانه و تاریخ مانده است.»

(*مردان منحنی*: ٣٤)

حرکت و تفکر در جهت پایان بخشیدن به درد و رنج می تواند یکی دیگر از نتایج آن باشد:

«و ما پرندگان پرآواز
سرشار از تهاجم دلتنگی
سرشار از همیشه حرکت
با هم نشسته بودیم
بر سفره تفکر و تکرار.»

(همان: ۳۵)

وظیفه‌شناسی یا اخلاق درد و رنج

وظیفه‌شناسی یا اخلاق درد و رنج به این معناست که انسان باید چه رویکرد اخلاقی در مواجهه با آلام و دردهای بشری در پیش گیرد؟ به عبارت دیگر وظیفهٔ انسان در قبال دردها و رنج‌ها چیست؟ و هر شخصی برای تقلیل مرارت‌ها و رفع آزردگی‌ها باید چه رویکردی را در پیش بگیرد؟ انسان معمولاً در مواجهه با آلام و دردهایی گریزناپذیر چون مرگ باید رویکردی صبورانه در پیش گیرد. به عبارت دیگر انسان چاره‌ای جز قبول این واقعیت که رویارویی با این آلام، خارج از توان او و فراتر از محدودهٔ طبیعی اوست ندارد و باید خاضعانه در برابر این آلام، صبوری پیشه کند.

۱. صبر و پایداری

رویکرد صبورانه در شعر صفارزاده چنین بیان شده است:

«و من
به ساحلی از ماهتاب می‌مانم
که گاه خشم تموج صبور می‌ماند

که درد گم شدن خواب را ز بی‌خوابان به خویش می‌خواند»

(*دفتر دوم*: ۳۲)

«وز وز حشرات کتاب‌خوان
عبور جیغ‌های شکنجه در سیم‌های رابطه
نسوج خواب مرا می‌درید
بیداری ام یگانه یاور من بود
مدام حنجره‌ام ناشناس‌تر می‌شد
و درد در تحمل من می‌مرد.»

(*مردان منحنی*: ۳۸)

۲. امید به آینده

امید به آینده روشن می تواند تحمل درد را آسان‌تر کند. در شعر صفارزاده به دلیل رویکرد دینی، امیدواری به اجر اخروی، صبر و پایداری در برابر درد را امکان‌پذیر می‌نماید:

«آه ای شهید
دست مرا بگیر
با دست‌هایی
کز چاره‌های زمینی کوتاه است
دست مرا بگیر
من شاعر شما هستم
با جان زخم دیده
من آمده‌ام که پیش شما باشم
و در موعود دوباره با هم برخیزیم
در روز فصل
در روز حق
روزی که کوه‌ها
آن میخ‌های صبور
از انزوای نشستن برخیزند.»

(همان: ٤١)

توکل به قدرت جاودانه ایمان برای حق‌خواهان مایه دلگرمی و صبوری است، صفارزاده در شعری چنین سروده است:

«در طرد این شریر
دستی باید باشد
دستی به اقتدار توکل
دستی که دورمی‌شود از دستگیره‌ها
دستی که وصل می‌شود
به جاودانگی ایمان...»

(*دیدار صبح*: ۷۲)

۳. مبارزه و حرکت

در مواجهه با دردهای گریزپذیر می‌توان با رویکردهای مختلفی با آن روبه‌رو شد و با صفتی که بیشتر از شجاعت و جسارت انسان نشأت می‌گیرد برخورد نمود. این مورد با توجه به روحیه مبارزه‌طلبی صفارزاده در شعر او از بسامد بالایی برخوردار است:

«و من که با جهالت می‌جنگم
جنگ و شهادتم ادامه دارد و نهر غم در من جاری خواهد بود»

(*بیعت با بیداری*: ٤٤)

شاعر پایدار ما هرگاه توان مبارزه و قیام را در خویش احساس می‌کند، صبر و نیاز را رها کرده و شور به پا می‌کند:

«رگ‌هایمان کشیده می‌شود از درد
رگ‌هایمان کشیده می‌شود از ریشه در بیکرانه‌ترین هجران
تو آسمان‌گونه شکافتی و ما زمین‌گونه
گسترده‌تر شدیم
و ناگه افکندیم هر چه که در ما بود

از صبر
از سپاس
از بغض
از نیاز
تو شاهد این شوریدن هستی.»

(*بیعت با بیداری*: ۷۵)

و در جای دیگر فلسفه خلقت انسان و اساس زندگی را در حرکت و مبارزه و فریاد می‌داند:

«مکتوب سوگوار تاریخ نسل خام پلوخوری است
که آمدن و رفتنش مثل خنده دیوانگان
بدون سبب و بیهوده ست و زندگانیش خزه را می‌ماند در آب
پر از تحرک ظاهر و رکود باطن
آیا انسان قبیلـه‌ای است که در تصور خوردن می‌کوچد
آیا حدیث معده لبریز
لب‌های دوخته و حنجره خاموش
ربط و اشاره‌ای به مبحث «بودن» دارد.»

(*سفر پنجم*: ۹۸)

و در این شعر خبر از امید و به بار نشستن تلاش‌های عدالت‌خواهانه می‌دهد:

«بیداری من
با هیچ کلمه‌ای تسکین پیدا نمی‌کند
نجوای بچه محله
و حرف نان
آرامش مردابی تل خاکروبه را
آواره می‌کند
روزی بر این درخت
ریسمانی می‌روید با میوه‌های سخت
بر روی این درخت
سرهای خواب رفته
فانوس می‌شوند
هر شب زنی به جنگ آینه می‌خیزد
با تکه سنگ‌های جواه
اما صداقت آیینه
حرف شکست را در نورهای اشک
فریاد می‌کند
در مزرعه
دستان پینه بسته اوراد گنگ عدالت را پرواز می‌دهند».

(*حرکت و دیروز*: ۲۹)

بحث و نتیجه‌گیری

یکی از موضوعات مهم قابل بررسی در اشعار طاهره صفارزاده، پرداختن به مسئله درد و رنج است. از آنجا که او شاعری اندیشه‌گراست، اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی در شعر او نمود زیادی دارد. یکی از این اندیشه‌ها، بیان دردهای اجتماعی است که در نتیجه عدالت‌خواهی و صلح طلبی مطرح می‌شود، پس ماهیت درد در شعر او بیشتر اجتماعی است. در باب انواع درد و رنج در یک تقسیم‌بندی کلی دردهای بشری به دردهای گریزناپذیر و گریزپذیر تقسیم می‌شود که به هر دوی آنها در شعر صفارزاده اشاره شده است. علل درد و رنج را از نظر انسان کلاسیک و انسان معاصر متفاوت است. دوری از امر قدسی، گناه، دلبستگی و تعلق خاطر از علل ایجاد درد و رنج در نظر انسان کلاسیک و اینجایی و اکنونی نزیستن، محرومیت از حقوق طبیعی و فطری و نابسامانی-های ذهنی و روانی را از علل ایجاد درد و رنج در نظر انسان معاصر می‌باشد. صفارزاده درد ناشی از گناه و درد تعلق خاطر و مهم‌تر از همه بر درد محرومیت از حقوق طبیعی بشری تأکید دارد.

باب غایت‌شناسی درد و رنج، صفارزاده معتقد است که درد و رنج به بیداری و آگاهی منجر می‌شود. او در مقابل دردهای گریزپذیر رویکرد شجاعانه و مبارزه‌طلبی را در پیش می‌گیرد و در برابر دردهای اجتناب‌ناپذیر، صبر و شکیبایی را توصیه می‌کند.

منابع

آرمین، منیژه؛ پیوند جاویدان (تابستان ۱۳۸۳). «تأملی در شعر طاهره صفارزاده». *فصلنامه شعر*. شماره ۳۷. صص ۲۹-۲۰.

اکبری، منوچهر؛ خلیلی، احمد (زمستان ۱۳۸۹). «بررسی اشعار طاهره صفارزاده از دیدگاه فکری». *فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. سال سوم. شماره چهارم. صص ٦٧-٤٥.

انوشه، حسن (١٣٧٦). *فرهنگ‌نامه ادبی فارسی*، جلد ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

اونامونو، میگل د. (۱۳۸۵). *درد جاودانگی*. ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: ناهید.

براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*. چاپ اول. تهران: نویسنده ناشر.

حسین‌زاده بولاقی، شهربانو (۱۳۸۷). *بررسی شعر بانوان در ادبیات معاصر*. چاپ او. شیراز: نوید.

زرقانی، سیدمهدی (۱۳۹۱). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. چاپ اول. تهران: ثالث.

صفارزاده، طاهره (۱۳۵۸). *بیعت با بیداری*. چاپ اول. تهران: همدمی.

ـــــــــــ (۱۳۵۷). *حرکت و دیروز*. چاپ اول. تهران: رواق.

ـــــــــــ (۱۳۵۰). *سد و بازوان*. چاپ اول. تهران: کتاب زمان.

ـــــــــــ (١٣٤٩). *طنین در دلتا*. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــ (١٣٦٦). *مردان منحنی*. چاپ اول. شیراز: نوید.

ـــــــــــ (١٣٨٦). *رهگذر مهتاب*. چاپ پنجم. تهران: بیداری انتشارات هنر.

ـــــــــــ (١٣٨٦). *دیدار با صبح*. چاپ دوم. تهران: پارس کتاب.

عرب بافرانی، علیرضا (بهار و تابستان ۱۳۸۹). «بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار احمد شاملو (من زنده‌ام به رنج)». *نشریه مطالعات و تحقیقات ادبی*. سال چهارم. شماره ١٤ و ١٥. صص ١٥٣-١٣٥.

گرجی، مصطفی (۱۳۸۸). *هر که را در دست او برده است بو*. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی.

ـــــــــــ (تابستان ۱۳۸۷). «دردهای پنهانی (بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار قیصر امین‌پور)». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. سال ۵. شماره ۲۰.

ـــــــــــ (اسفند ۱۳۸۸). «افسانه امیری، دردهای نهفته (بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار محمدکاظم کاظمی شاعر افغان)». *کتاب ماه ادبیات*. شماره ۳۵ (پیاپی ١٤٩). صص ٢١-١١.

میرصاقی، میمنت (١٣٧٦). *واژه نامه هنر شاعری*. چاپ دوم. تهران: کتاب مهناز.

بررسی کودک و دوران کودکی در *حدیقـة الحقیقه، مثنوی معنوی و بوستان*

ابراهیم ظاهری عبدوند[۱] جمال‌الدین مرتضوی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۶/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۹/۰۳

چکیده

هدف از نگارش این مقاله، بررسی «کودک و دوران کودکی» در *حدیـقـة الحقیقه، مثنوی معنوی و بوستان* است. در این اشعار، کودک، انسانی ضعیف، ناقص و آسیب‌پذیر به تصویر کشیده شده است و دوران کودکی، مسیری است که باید از آن گذشت تا به بزرگسالی رسید. در شعر هر یک از این شاعران، کودک و دوران کودکی حالت نمادین یافته است و هر کدام از آنها، برای بیان مفاهیم اخلاقی و عرفانی مورد نظر خود به کودک و دوران کودکی توجه کرده‌اند. در *حدیـقـة الحقیقه*، این دوران، نمادی از دوران پیش از سلوک قرار گرفته است، دورانی که انسان‌ها هنوز گرفتار تعلقات دنیوی هستند. در *مثنوی معنوی*، مولانا کودک و دوران کودکی را نمادی از دوران پیش از سلوک، سالکان و پیران قرار داده است. در *بوستان*، کودکی نمادی از دوران نادانی انسان-هاست، افراد باید این دوران را پشت سر بگذارند تا به مرحله آگاهی و شناخت برسند. تولد، جنینی، به مکتب رفتن، عقل، گریه، شادی، تغذیه، بازی، راه رفتن و از شیر گرفته شدن کودک از جمله مسائلی هستند که دستمایه ساختن تصاویر هنری شده است.

کلیدواژه‌ها: کودک و دوران کودکی، نماد، مسائل اخلاقی و عرفانی.

[۱]. دانشجوی دوره دکتری دانشگاه شهر کرد (**نویسنده مسؤول**)
zaheri_1388@yahoo.com
[۲]. استادیار دانشگاه شهرکرد baharahang@yahoo.com

Children and childhood in the Hadigheh, Masnavi and Bostan

E. Zaheri Abdevand [1], J. Mortazavi[2]

Abstract

This article attempts to explore children and childhood in the Hadigheh, Masnavi and Bostan. Child is illuminated as a weak and Susceptible in the poems of these books. Thus, childhood period is considered a stage in life that one should pass to reach adulthood. Child and childhood turned in to a symbolic form in the poem; of these poets .Each of which saw this period as an inspiration for their moral and mystical explications. In the Hadigheh this period of the time is considered as the time that human beings are still gripped with the worldly belongings. Mollana, in the masnavi, sees child hood period as pre-suluk time. In the Bostan childhood is a symbol of ignorance and people should pass this stage of life to arrive at awareness stage. Birth, wisdom, crying, happiness, feeding, playing and toddling are the central imagery themes used in these works.

Keywords: child, childhood, symbol, moral and mysticism.

1. PhD student of Shahrekord University
2. Assistant Professor of Shahrekord University

مقدمه

سرودن شعر و نوشتن داستان برای کودکان در کشور ما از دوره مشروطه آغاز شد. در عرصه شعر، ایرج میرزا از پیشگامان است و در زمینه داستان، طالبوف از اولین کسانی که کتاب برای کودکان نوشت. «داستان کودکان به معنای مصطلح آن از دوران مشروطیت و به همت طالبوف وارد ادبیات فارسی شد و سپس به همت جبار باغچه-بان- بنیانگذار ادبیات کودک در ایران- رو به ترقی نهاد.» (روزبه، ۱۳۸۸: ۱۰۵) تا پیش از مشروطه، کتاب‌های اختصاصی به صورت جدی برای کودک نوشته نشد، علت این امر را نیز باید در فلسفه تعلیم و تربیت گذشتگان نسبت به کودک جستجو کرد. «در ایران نه تنها نویسندگان و محققان، بلکه مربیان نیز تا سال‌های اخیر به کودکی و نوجوانی به عنوان یک دوران آموزندگی و نقش‌پذیری نگریسته‌اند و هرگز آن را به خودی خود، مورد مطالعه و مشاهده قرار نداده‌اند و همیشه آن را مرحله‌ای در راه رسیدن به بزرگ-سالی پنداشته‌اند.» (ایمن، ۱۳۵٦: ۱۹) نتیجه چنین طرز تفکری دربارهٔ کودک و نوجوان، سبب شد تا کوششی علمی در راه شناخت شخصیت کودک صورت نگیرد و در نتیجه، آنچه ظاهراً برای کودک و نوجوان به وجود آمد، با روحیه او نیز سازگار نباشد (همان: ۱۹)، البته باید توجه داشت که در آثار ادبی پیش از مشروطه به خصوص در متون نظم، شاعران به مسائل گوناگون کودکان همچون تعلیم و تربیت کودکان، سرشت و احساسات آنها و بازی‌های‌شان توجه داشته‌اند که بررسی این موضوعات می‌تواند نسبت به شناخت جنبه‌های مختلف زندگی کودک در گذشته مؤثر واقع شود.

در ادبیات شفاهی، قصه و افسانه‌هایی وجود داشته است که متناسب کودکان بوده و برخی از حکایت‌ها و داستان‌هایی از متون نظم و نثر فارسی مانند *شاهنامه*، *بوستان*، *قابوسنامه*، *گلستان* و *کلیله و دمنه* با ذهن کودکان همخوانی داشته است. «غیر از اندرزنامه‌ها که برای فرزندان خواص نوشته شده است و تعداد آنها تا آنجا که ما اطلاع داریم زیاد نیست، کتاب‌هایی نیز در زمره ادبیات کلاسیک ما هست که ضمن آنکه برای کودکان نوشته نشده است، به سبب سادگی سبک بیان، مضمون جالب، کودکان نیز می‌توانند از آنها بهره گیرند. کتاب‌هایی مثل *گلستان* و *بوستان* سعدی، *اسرار التوحید*.» (پولادی، ۱۳۸۷: ۹۲)

شاعران در برخی از این متون مانند متون تعلیمی و عرفانی به «کودک و دوران کودکی» به عنوان وسیله‌ای برای بیان اندیشه‌های گوناگون خود توجه داشته و با کمک واژه‌های و تعبیرات مربوط به کودک و مراحل دوران کودکی، تصاویر زیبایی در اشعار خود خلق کرده‌اند، به گونه‌ای که کودک و دوران کودکی مفهوم لغوی خود را از دست داده و حالت نمادین یافته و نیز اندیشه‌های خود را درباره جنبه‌های مختلف کودک در این آثار بیان کرده‌اند.

هدف از نگارش این مقاله، برداختن به نگرش هنری نسبت به «کودک و دوران کودکی» در *حدیقة الحقیقه*، *مثنوی معنوی* و *بوستان* است.

در شعر سنایی، مولانا و سعدی نه تنها اندیشه-هایی درباره چگونگی تربیت کودکان وجود دارد، بلکه هر یک از مراحلی که کودک پشت سر می-گذارد تا به بزرگسالی برسد، دستمایه‌ای ساختن تصاویر گوناگون قرار گرفته است. در این آثار، شاعران هم به مسائل تربیتی و نحوه تربیت کودکان و علائق و خواسته‌های آنها توجه نموده و هم برای بیان مسائل اخلاقی و عرفانی مورد نظر خود، به کودک و دوران کودکی استناد کرده-اند.

پیشینه تحقیق

تاکنون کتاب یا مقاله‌هایی درباره دوران کودکی به خصوص در آثار کلاسیک نوشته شده است که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: در کتاب «مقدمه‌ای بر ادبیات کودک» از شاه آبادی، در فصل سوم آن اشاره‌ای به وضعیت کودک در دوره میانه در ایران شده است. کتاب مهم دیگر در این زمینه کتاب «تاریخ ادبیات کودکان ایران» از محمدهادی محمدی و زهره قایینی است. در کتاب «فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا» از علی تاجدینی به برخی از نمادهای که مولانا با کمک واژه کودک ساخته، توجه شده است. در دفتر دوم مجموعه مقالات «فردوسی پژوهی» نیز مقاله‌ای را محمدرضا یوسفی با عنوان «کودک و کودکی در شاهنامه» به چاپ رسانیده و «جستجوی کودک در ادبیات سنتی ایران» عنوان مقاله‌ای از سیروس طاهباز در این زمینه است. محمود عطاران مقاله «نظریات علمای بزرگ مسلمان در باب تربیت کودک (ابن سینا، غزالی و خواجه نصیر طوسی)»، بهشتی مقاله «بررسی نقش بازی در تربیت کودک از دیدگاه قرآن و سنت» و محمود صادق‌زاده بررسی اشعار تعلیمی کودک و نوجوان در ابیات معاصر را چاپ کرده‌اند.

کودک و دوران کودکی از نگاه سنایی، مولانا و سعدی

در پرداختن به «کودک» دو رویکرد عمده وجود دارد: رویکرد «کودک هچون هدف» و رویکرد «کودک همچون وسیله». «رویکرد کودک همچون هدف، بر آگاهی (درک مستقیم) کودکان، خلاقیت، تمامیت، کمال و گرایش آنان به عشق و آزادی تأکید دارد. رویکرد کودک همچون وسیله، بر عدم آگاهی، درخودماندگی، کثرت نقص و گرایش کودکان به غرایز پست اصرار می‌ورزد.» (خسرونژاد، ۱۳۸٤: ۱٦۰) در این رویکرد، کودکان ضعیف، ناقص و آسیب‌پذیر فرض می‌شوند و از نظر متمایلان به این رویکرد، قدرت و کمال تنها در بزرگسالی حاصل می‌شود، انسان بودن برابر با بزرگسال بودن است و دوران کودکی پیش درآمدی برای انسان شدن است. کودکی خود چیزی نیست، بلکه مسیری است که باید از آن گذشت تا به بزرگسالی رسید. (خسرونژاد، ۱۳۸۳: ۱۵۸)

سعدی، سنایی و مولانا به رویکرد دوم گرایش دارند و کودک را انسانی می‌دانند که هنوز رشد نیافته است، از جهت عقلی، ناقص و برای رشد، نیاز به هدایت دارد. مولانا، با توجه و براساس همین نوع نگاه است که کودکی را دوران

نقصان آدمی و بزرگسالی را دوران کمال می‌داند، البته باید توجه داشت که دوران کودکی و بزرگسالی در مثنوی حالت نمادین یافته و کودکی در شعر او بیشتر نماد از دورانی است که انسان هنوز به شناخت خداوند و به وصال او نرسیده است. دوران بزرگسالی نیز نماد از دورانی است که شخص از نظر عقل به کمال رسیده و راه سلوک را طی کرده است. از نظر مولانا، کودکی یا بزرگی به سن نیست، بلکه هرکس بویی از حق برده است، بزرگ شمرده می‌شود. «مرز کودکی و مردی در نسبتی است که هر فرد با دنیا دارد». جویندگان ثروت و مقام درست مانند کودکانی هستند که دست‌شان را پر از خاک می‌کنند و با یکدیگر بر سر کمی و زیادی خاک می‌جنگند. مرز کودکی به افق بصیرت انسان نسبت به دنیا و رفتار وی در آن بستگی دارد. [...] ملاک کودک و مردی محجوبی است. هر که محجوب باشد کودک و هر که از شک خارج شود، مرد است.» (تاجدینی،۱۳۸۳: ۷۲٤ و ۷۲٦).

از نظر وی، تا زمانی که انسان گرفتار هوا و هوس است، کودک محسوب می‌شود. زمانی بالغ می‌شود که بتواند از دام هوس‌ها رهایی بیابد:

خلق اطفال‌اند، جز مست خدا
نیست بالغ، جز رهیده از هـوا

(همان: ۱۲۹)

در حکایت «زن کافر و طفل شیرخوار» به این موضوع اشاره شده است که زنی کافر با بچه‌اش نزد پیامبر می‌رود و آن کودک شروع می‌کند به مدح پیامبر. مولانا، چنین کودکانی را بزرگسال می‌نامد:

کـــودک دو مـــاه همچـــون مـــاه بـــدر
درس بالغ گفته چـون اصحـــاب صـــدر

(همان: ٤۰۹)

از نظر این شاعر، همچنین کسانی که به زندگی دنیوی شادند، کودک‌اند و مرد، کسی است که به مرگ و رهایی یافتن از زندگی مادی دلخوش است:

پس رجال از نقل عالم شادمان
وز بقااش شادمان این کودکان

(همان: ٥٦۷)

«کودک، شخصیتی است کاملاً متفاوت با شخصیت بزرگسالان. او تجربه‌های محدودی دارد. از صدق و صفای باطن کودکانه برخوردار است. هنوز با نیرنگ‌ها و سوء نیت‌های اجتماعی بزرگسالان آشنا نیست.» (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۸: ۵۷) مولانا نیز چنین نگرشی نسبت به کودکان دارد، سرشت کودکان را پاک می‌داند و از نظر او، آنها از حیله‌ها و چاره‌اندیشی‌های بزرگان به دور هستند:

پیر پیر عقل باشد ای پسر
نه سپیدی موی اندر ریش و سر
از بلیـس او پیرتر خود کی بـود؟
چون که عقلش نـیسـت، او لاشی بود
طفـل گیـرش، چـون بـود عیـسی نفس

کاش چون طفـل از حیـل جاهـل بـدی
تـا چـــو طفـلان چـنگ در مـادر زدی

(مولوی،۱۳۸٤: ۵۲۳)

سعدی، از متفکرانی است که دربارهٔ کودک و دوران کودکی سخنانی گفته و مسائل مختلف مرتبط

با کودکان را در بوستان بیان کرده است. از نظر او، دوران کودکی، دوران پاکی و معصومیت انسان-هاست و در انسان‌شناسی او، کودک از گوهری پاک و نفیس برخوردار است. به باور وی، دوران کودکی، دورانی است که هنوز سینه انسان به گناه آلوده نشده است، بنابراین مُردن انسان در این دوران - نماد از دورانی است که آدم از گناه مبری است- بهتر از دوران بزرگسالی- نمادی از دوران آلوده شدن به گناهان- است:

برست آن که در عهد طفلی بمرد
کــه پیــرانــه ســر شــرمســاری نبــرد

(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۱۷)

سعدی از انسان‌ها می‌خواهد که نادانی دوران کودکی را پشت سر بگذارند و به دوره بلوغ و آگهی برسند، اما در مقابل، همواره از افراد می‌خواهد که به صفا و پاکی دروان کودکی بازگردند و از آن فاصله نگیرند. در نظر او، سرشت کودک پاک و به دور از حرص است و به همین سبب که در نظر کودک بین زر و خاک تفاوتی نیست. او، در بوستان کودک را بیشتر در تقابل با عاقل قرار داده و در شعرش، کودک نمادی از افراد نادان است. از نظر وی، انسان باید دوران کودکی یعنی دوران نادانی را طی کند و به مرتبه بزرگسالی و آگاهی برسد. نادانی، خودپسندی، ناتوانی و پاکی از جمله صفت‌هایی هستند که او برای کودکان به کار برده و کودک در اشعارش، نمادی از طیف‌های مختلف جامعه همچون اولیای الهی، نادانان، ناتوانان و افراد روی در خلق است.

سنایی، نگاهی منفی به کودک و دوران کودکی دارد و همواره این دوران را در تقابل با دوران بزرگسالی قرار داده است. از نظر او، هر آنچه به دوران کودکی مربوط می‌شود، بی‌ارزش است و مردان باید از آنها دوری جویند، شاید دلیل این نگاه منفی سنایی به دوران کودکی، این است که دوران کودکی از نظر او، نماد از دورانی که افراد دست به سیر و سلوک نزده و به کمال نرسیده‌اند. سنایی، شناخت درستی از کودکان و روانشناسی آنها دارد، می‌داند که کودکان شیفته بازی هستند، به رنگ‌ها توجه ویژه دارند و نازپرورده هستند، اما به سبب اینکه تعلقات دوران کودکی در شعر او، نمادی از دنیا و مظاهر آن قرار گرفته، نگاهش نسبت به آنها منفی است. به باور او، افرادی که بزرگ شده، اما هنوز ترک تعلق نکرده و دنیا را نشناخته‌اند، کودک هستند، چنان که او، از پیران زمانه خود انتقاد می‌کند و آنها را در بی‌خردی مانند کودکان می‌داند:

همــه پــیران ایــن زمانــه‌ی بــد
همچو طفلند خرد و ســاده خــرد

(سنایی، ۱۳۸۷: ۵۱۸)

به اعتقاد وی، کودکان شیفته ظواهر و رنگ‌ها می‌شوند نه مردان، البته در کلام او، رنگ و ظواهر رمزی از زیبایی‌های دنیوی و هر آنچه است که انسان در این جهان به آن دلبسته باشد:

کودک از زرد و سرخ بــشکیــبد
رد را زرد و ســـرخ نــفــریــبــد

(همان: ۱۷۵)

این شاعر عارف، بستر و خواب را متعلق به کودکان می‌داند واز مردان می‌خواهد که از این نوع کارها دوری جویند:

کودکان راست فرش و بستر و خـواب
مـــرد را ذوالفـقـــار همـچـــون آب

(همان: ۱۹۹)

از نظر وی، دعا، تعویذ و نازپروردگی مناسب کودکان است:

حرز و تعویذ و سایه‌ی خانه
بـابت کودک است و دیوانه

(همان: ٤٢٤)

و بازی نیز مخصوص کودکان و مردان را با آن کاری نیست:

لعب و بازی بـرای کـودک راسـت
مـرد بـا لاعبـی یـایـد راسـت

(همان: ۳۰۳)

سنایی، برای گذر از دوران کودکی و رسیدن به دورهٔ مردی، سفر را توصیه می‌کند. از نظر او، کسانی که هنوز به سفر نپرداخته‌اند، کودکانی بیش نیستند:

تـا سـمندت هنـوز بـر در سـت
سـابه‌ی اقربـات بـر سـر تسـت
کـودکی، در سـفر تـو مـرد شـوی
رنجـه ار راه گـرم و سـرد شوی

(همان: ۳٤٥)

در اشعار مورد بررسی، شاعران به جنبه‌های مختلف مسائل کودکان توجه نشان داده‌اند و هر کدام از این جنبه‌ها، در شعر آنها حالت نمادین یافته است.

جنبه عقلانی و اجتماعی کودک

یکی از جنبه‌های کودک که شاعران به آن توجه داشته‌اند، جنبه عقلانی و اجتماعی آنهاست. «آن گونه از فعالیت‌های فرد که مربوط با ادراک و فهم، تشکیل مفاهیم و بررسی معانی کلی، تفکر و تعقل و پیش‌بینی و استنتاج و تعیین هدف و انتخاب وسیله و اقدام به حل مسائل است، جزء جنبه عقلانی شخصیت او قرار دارد.» (شریعتمداری، ۱۳۸۵: ۱۰۹) جنبه عقلانی کودک در زمینه اجتماعی رشد می‌کند و ادامه زندگی انسان جزء در جامعه جریان پیدا نمی‌کند، به همین سبب هدف‌های تربیتی و روش‌های تعلیماتی مختلفی برای کودکان در نظر گرفته می‌شود. (همان: ۱۱۳) شاعران مورد بررسی نیز به جنبه‌های مختلف عقلانی و تربیتی کودکان توجه نشان داده‌اند.

تعلیم و تربیت کودک

یکی از مسائل مهمی که در شعر این شاعران مطرح شده، بحث تعلیم و تربیت کودکان است. آنها هم به بحث نظری درباره نحوه تعلیم و تربیت کودکان پرداخته‌اند و هم به مدرسه رفتن کودک و مسائل مربوط به آن دست‌مایه‌ای شده است تا در تصاویر شعری خود برای تعلیم مباحث اخلاقی و عرفانی مورد نظر از آن استفاده کنند.

از نظر سنایی، همان‌گونه که در تعلیم و تربیت کودک، ابتدا باید از شیوه تشویق و بعد تنبیه استفاده کرد، سالکان راه طریقت نیز ابتدا باید نفس را به بهشت نوید و سپس به دوزخ تهدید

کنند. (سنایی، ۱۳۸۷: ۹۳) انسان در راه شناخت، فقط می‌تواند آن چیزی را بیاموزد که خداوند به او آموخته، همانند کودکی که تنها آن چیزی را می‌تواند بخواند که استاد به او یاد داده است:

هر چه استاد نبشت و براند
طفل در مکتب آن تواند خواند

(همان: ۹۹)

از نظر او، دین در زمان پیامبر همچون طفلی بود که مورد پرورش پیامبر قرار گرفت:

چون در آمد به مرکز سفلی
گفت دین را هنوز تو طفلی
دایگی کرد دین یزدان راؤ
تا بپرورد نور ایمان را

(همان: ۱۳۷)

مولانا نیز به مسائل تربیتی کودکان نظر داشته است. از نظر او، موضوع مهم در تربیت کودکان، این است که باید با کودکان با زبان خودشان سخن گفت و برای تربیت آن‌ها از شیوه تشویق استفاده کرد:

چونکه با کودک سر و کارم فتاد
هم زبان کودکان باید گشاد
که بروّ کتاب، تا مرغت خرم
یا مویز و جوز و فسق آورم

(مولوی، ۱۳۸٤: ٥٦٦)

رفتن کودک به مکتب‌خانه نیز در تصاویر بسیار زیادی از شعر این شاعر نقش داشته است. مولانا، برای اثبات اختیار داشتن انسان به کتک خوردن کودک در مکتب‌خانه اشاره می‌کند. او، از کتک خوردن کودکان به وسیله معلمان در مکتب-خانه نتیجه می‌گیرد که انسان صاحب اختیار است، چرا که اگر کودک در کاهلی‌کردن اختیاری نداشته باشد، هرگز معلم او را تنبیه نمی‌کند:

اوستادان، کودکان را می زنند
آن ادب سنگ سیه را کی کنند

(همان: ۷۳٤)

وی، بیان می‌کند همان‌گونه که اگر کودک با معلم خود جدال کند، به ضرر خود کودک است، دشمنی خلق با پیامبر نیز هیچ‌گونه زیانی را متوجه پیامبر نمی‌کند؛ بلکه زیان این دشمنی به خود آن افراد می‌رسد:

گر شود بیمار دشمن با طبیب
ور کند کودک عداوت با ادیب
در حقیقت رهزن راه خودند
راه عقل و جان خود را خود زدند
مانع خویشتند جمله‌ی کافران
از شعاع جوهر پیغمبران

(همان: ۱۸۰)

مولانا، علت به زور رفتن کودکان به مکتب را این می‌داند که از فواید به مکتب رفتن آگاه نیستند:

کودکان را می‌بری مکتب به زور
آنکه هستند از فواید چشم کور
می‌رود کودک به مکتب پیچ پیچ
چون ندید از مزد کار خود هیچ

(همان: ٤٥٩)

در صورتی که کودک از مزایای رفتن به مکتب آگاه شود، با شور و شوق این کار را انجام می‌دهد:

چون شود واقف، به مکتب می‌دود
جانش از رفتن شگفته می‌شود

(همان: ٤٥٩)

او در تشبیهی، اهل تقلید را کودکانی می‌داند که از منفعت به مکتب رفتن بی‌خبر هستند و باید آنها را به زور به مکتبخانه الهی برد، برخلاف کودک آگاه - نمادی از اولیای الهی - که خود طالب رفتن به مکتب خانه الهی هستند:

هر مقلد در ایپن ره نیک و بد
همچنان بسته به حضرت می‌کشند
می‌شکند این راه را پیکاروار
جز کسانی واقف از اسرار کار

(همان: ٤٥٩)

مولانا، بیان می‌کند کودکان مکتب‌خانه در یک سطح نیستند و از این مسئله استفاده می‌کند تا نشان دهد انسان‌ها و ملایئ نیز با هم همپایه نیستند:

خود ملایک نیز ناهمتا بدند
زین سبب بر آسمان صف صف شدند
کودکان گر چه به یک مکتب‌درند
در سبق هر یک ز یک بالاترند

(همان: ٥٤٥)

همچنین کودکی در شعر او، نماد از دورانی است که انسان به وصال معشوق نرسیده است. عاشق، در این دوره به دلاله و نامه نیاز دارد و کودک به تعلیم، اما در دوران مردی که نمادی از دوران وصال است، دیگر واسطه‌ها حذف می‌شود:

چونکه با معشوق گشتی همنشین
دفع کن دلالگان را بعد از این
هر که از طفلی گذشت و مرد شد
نامه و دلاله بر وی سرد شد

(همان: ٥٤٧)

زبان‌آموزی کودکان از طریق مادر صورت می‌گیرد و زبان آموزی مؤمنان نیز همچون کودکان از حق است:

اُذن مؤمن وحی ما را واعی است
آنچنان گوشی قرین داعی است
همچنان که گوش طفل از گفت مام
پر شود، ناطق شود او در کلام

(همان:٥٨٣)

میزان شناخت و عقل کودک

یکی از ویژگی‌های برشمرده شده برای کودکان، نادانی و ناقص‌العقل بودن است، چنانکه افلاطون کودکان را افرادی ناقص‌العقل توصیف می‌کند: «اینان از همان روز که به دنیا می‌آیند، دارای قوهٔ خشم هستند و حال آنکه بعضی از آنها هرگز صاحب عقل نمی‌شوند و دیگران هم اکثر مدت‌ها طول می‌کشد تا دارای این قوه شوند.» (افلاطون، ۱۳۸۳: ۲۵۳-۲۵۲) در زبان و ادب فارسی نیز توجه به ویژگی جهل و نادانی کودک بیش از توجه به دیگر ویژگی‌هاست. (شاه‌آبادی، ۱۳۸۲: ۹۷) از نظر شاعران مورد بررسی نیز عقل کودکان ناقص است، به همین دلیل آنها را نادان فرض کرده و در دیوان این شاعران نمادی از نادانان هستند. در کلام سعدی، بیش از هر چیزی کودک و دوران کودکی، نمادی از نادانان و دوران نادانی است. سعدی، در این اثر بیشتر افراد را نادان فرض کرده و حرکت شخصیت‌های حکایت-هایش از نادانی به سمت دانایی است، بنابراین کودک و حکایت‌های دوران کودکی بهترین

ابزاری هستند که می‌توانند این موضوع را در ذهن خواننده ملموس جلوه دهند. در *بوستان*، کودکان شخصیت‌های نادان حکایت‌ها هستند، نمونه آن دختری است که پدرش را سگی گزیده و او، از پدرش می‌خواهد که پای سگ را می‌گزید.

در بیت:

اگر کوتهی پای چوبین مبند
که در چشم طفلان نمایی بلند

(همان: ۱٤۲)

طفلان نمادی از افراد نادان قرار گرفته‌اند که نمی‌توانند حقیقت را کشف و به اصل موضوع پی ببرند. سعدی، برای اینکه حقیقت مانندی گفتار خود را بیشتر کند، معمولاً خاطره‌هایی از دوران کودکی خود را به شکل حکایت بیان می‌کند. روزی پدر برای او لوح دفتر و انگشتری می‌خرد، اما فردی با دادن خرما انگشتر را از او می‌گیرد. در این حکایت سعدی، کودک را نمادی از افراد نادانی می‌داند که ارزش عمر را نشناخته و آن را در بطالت به سر برده‌اند:

چو نشناسد انگشتری طفل خرد
به شیرینی از وی توانند برد
تو هم قیمت عمر نشناختی
که در عیش شیرین برانداختی

(همان: ۱۸۹)

از نظر سنایی، کسانی که دنیای همچون مار را نشناخته‌اند، مانند کودکان هستند که هیچ شناختی از جهان ندارند:

طفل چون زهر مار کم داند
نقش او را تتی تتی خواند
همه اندرز من به تو این است
که تو طفلی و خانه رنگین است

(سنایی، ۱۳۸۷: ۳۱۲)

کسانی که نمی‌دانند زمانه به کسی رحم نمی‌کند و امنیت آن ناپایدار است، طفلی بیش نیستند:

چون من و چون تو صد هزاران کشت
ناشده سرخ یک سر انگشت
تو در این راه کودکی و طفلی
نه شراب مروقی ثفلی

(همان: ۳٤۳)

کودک همچنین نمادی از افرادی است که گرفتار هواجس نفسانی‌اند و از نعمت عقل محروم هستند:

تا هوا خواهی و هوا داری
کودکی کن نه مرد این کاری

(همان: ۱۱۷)

از نظر مولانا، عقل انسان‌ها در فطرت با هم متفاوت است و از اهل اعتزال به خاطر اینکه معتقد به عدم تفاوت بین عقول در زمان کودکی- اند، انتقاد می‌کند. دلیل مولانا، این است که ممکن است کودک تدبیر و اندیشه‌ای داشته باشد که پیران بویی از آن نبرده باشند:

بر خلاف قول اهل اعتزال
که عقول از اصل دارند اعتدال
تجربه و تعلیم بیش و کم کند
یکی را از یکی اعلم کند
باطل است این، زان که رأی کودکی
که ندارد تجربه در مسلکی
بر دمید اندیشه‌ای ز آن طفل خرد
پیر با صد تجربه بویی نبرد

(مولوی، ۱۳۸٤: ۳٤٦)

مولانا، کودکان را نمادی از انسان‌هایی می‌داند که تنها متوجه این دنیا هستند و در تقابل آنها افرادی‌اند که دارای عقل‌اند:

کودکـــان خنـــدان دانایـــان تـــرش
غـم جگـر را باشـد و شـادی ز شـش
چشم کودک، همچو خر در آخـر اسـت
چـشم عـاقـل در حـساب آخـر اســت

(همان: ٤٢٨)

وی، عقل همه انسان‌ها را مانند کودکان ناقص وصف می‌کند، چرا که عقل انسان‌ها در شناخت مسائل، محدود است:

عقل جزوی همچو برق است و درخش
در درخشی کی توان شد سـوی وخـش
بـرق عقـل مـا بـرای گریـه اسـت
تـا بگریـد نیسـتی در شـوق هسـت
عقـل کـودک گفـت بـر کتـاب تـن
لیـــک نتـــوانـد بـه خـود آمـوختـن

(همان: ٥٩٤)

کودکان از حالات عقل و کاربردهای آن بی خبر هستند:

گـر نبینـد کـودکی احـوال عقـل
عـاقلـی هـرگـز کند از عقـل نقل

(همان:٧٦٩)

سالکان مبتدی از نظر فکر و اندیشه نیز مانند کودکان هستند که به پیر برای هدایت خود نیاز دارند:

طفل ره را فکرت مردان کجاسـت؟
کـو خـیال او و کـو تحقیق راست

(همان: ٦٦٦)

همان‌گونه که کودکان نسبت به ماهیت بسیاری از امور شناخت ندارند، انسان‌های بزرگسال نیز از ماهیت اوصاف خداوند بی‌خبرند:

هـــیچ ماهیـــات اوصـــاف کمـــال
کـس نداند جـز بـه آثـار و مثـال
طفـــل ماهیـــت نداننـــد طمـــث را
جـز کـه گویی: هست چو حلوا تو را

(همان:٤٢٤)

صورت‌گرایی کودک

یکی از ویژگی‌های کودک، این است که بیشتر به ظاهر امور توجه می‌کند تا به باطن آنها. این موضوع دستمایه‌ای برای شاعران شده است تا کودکان را از این جهت نمادی از افراد ظاهربین قرار دهند. مولانا کسانی را که به ظاهر امور توجه می‌کنند، مانند کودکان، ظاهربین می‌داند:

صوفی! آن صورت مپنـدار ای عزیـز
همچو طفلان، تا کی از جوز و مویز

(همان: ١٦٠)

انسان‌های شیفته به نقش و نگارهای دنیوی همچون کودکان‌اند که عاشق ظاهر اشیاء هستند:

پـس نکـو گفـت آن حکـیم کامیـار
که تو طفلی خانه پـر نقـش و نگـار
افتخـار از رنـگ و بـو و از مکـــان
هسـت شـادی و فـریب کـودکـان

(همان: ٥٦٦)

کودک در شعر مولانا همچنین نماد از افرادی قرار گرفته است که در بند صورت مانده‌اند و

قدمی به سوی معنا بر نمی‌دارند. مرد نیز نماد از کسانی است که به ظواهر امور توجه‌ای ندارند:

صوفی! آن صورت مپندار ای عزیز!
همچو طفلان تا کی از جوز و مویز؟
جسم ما جوز و مویز است، ای پسر!
گر تو مردی، زین دو چیز اندر گذر

(همان: ١٦٠)

ابجد و هوّز چه فاش است و پدید
بر همه طفلان و معنی بس بعید

(همان: ۱۰۳)

بخشش‌های کودکانه

از دیگر ویژگی‌های کودکان که شاعران به آن توجه کرده‌اند، بخشندگی آن‌هاست. از ویژگی‌های کودکان است که وقتی چیزی را به کسی ببخشند دوباره از او پس می‌گیرند. از نظر سنایی، فلک نیز کودکی است که هر چه بدهد، به زودی پس می‌گیرد:

در سخاوت به کودکان ماند
بدهد زود و زود بستاند
خود بخندد به تو سپارد ساز
خود بگرید ز تو ستاند باز
زود بخش و سبک ستان فلکست
پیر با طبع کودکان فلکست

(سنایی، ۱۳۸۷: ۳۱۸)

براساس نظر مولانا، مردم دنیا همچون کودکان هستند. کودکان تا زمانی که چیز بهتری نیابند آن چه را که در دست دارند، از دست نمی‌دهند:

تا نبیند کودکی که سیب هست
پیاز گنده را ندهد ز دست

(مولوی، ١٣٨٤: ٤١٤)

از نظر او، کار مردم دنیا نیز بر این اساس است:

این همه بازار بهر این غرض
بر دکان‌ها شسته بر بوی عوض
بی طمع نشنیده‌ام از خاص و عام
من سلامی ای برادر و السّلام

(همان: ٤١٤)

جنبه جسمانی کودک

از دیگر جنبه‌های کودک که در شعر این شاعران به آن توجه شده است و در تصاویر زیادی نقش دارد، جنبه جسمانی کودک است:

حالت جنینی و تولد کودک

مولانا، جنین در شکم مادر را نمادی از عامه مردم قرار داده است. همان گونه که جنین دنیای بیرون از شکم مادر را منکر است، عامه نیز از عالم معنا بی‌خبراند:

این شاعر، همچنین برای روشن کردن رابطه جوهر با عرض از تمثیل نکاح زن و تولد فرزند استفاده می‌کند. از نظر او، نکاح زن عرض است و تولد فرزند جوهر:

آن نکاح زن عرض بد شد فنا
جوهر فرزند حاصل شد زما

(همان: ١٨٦)

روح انسان تا زمانی که در این دنیا به سر می‌برد، همچون طفل در شکم مادر، و مرگ در این دنیا همچون تولد است:

تن چو مادر، طفل جان را حامله

مـرگ، درد زادن اسـت و زلزله

(همان: ۱۳۲)

تغذیه و شیر خواری کودک

سعدی حکایت می‌کند: روزی زنی از شوهر سرهنگ خود می‌خواهد که برای تأمین معاش فرزندانش به قصر برود تا چیزی برای خوردن آنها بیابد. سرهنگ، در پاسخ می‌گوید پادشاه روزه است و امروز، از خوان او نصیبی نمی‌توان یافت. زن، زبان به شکوه می‌گشاید و می‌گوید که افطار این پادشاه عید طفلان ماست. در این حکایت، براساس بیت‌های آخر می‌توان گفت کودک، نمادی از افراد درمنده و نیازمند به دارایان است:

که از ایـن روزه گـویی چـه خواسـت؟
کـه افطـار او عیـد طفـلان ماسـت
مسـلم کسـی را بـود روزه داشـت
کـه درمنـده‌ای را دهـد نان چاشت

(سعدی،۱۳۸۱: ۸٤)

و پادشـاه نمـاد افـراد ثروتـمنـدی است که می‌توانند نیاز درمندگان – کودکان - را برآورده سازند.

این شاعر، بیان می‌کند که بعد از چند صباحی شیر نوشیدن، دایه کودک را از شیر باز می‌گیرد و او برای این کار، از ماده صبر استفاده می‌کند:

بـه خـونش بـرده دانـدان چـو نـیش
سرشته در او مهـر خونخـوار خـویش
چـو بـازو قـوی کـرد و دنـدان سـتبر
براندایـدش دایـه پسـتان بـه صـبر
چنـان صـبرش از شـیر خـامش کنـد
کـه پستـان شیریـن فـرامش کنـد

(همان:۱۷۲)

از نظر او، توبه‌کاران نیز وضعیتی مانند طفلان تازه از شیر بازگرفته دارند. آنها نیز باید با صبر کـردن خـود را از کارهای که در گذشته انجام می‌دادند، منع کنند:

تو نـیز ای که در توبـه‌ای طفـل راه
بـه صبـرت فـرامـوش گرددد گناه

(همان: ۱۷۲)

از نظر مولانا، انسان‌های مؤمن نیازی به دیدن معجزه از پیامبران ندارند، چرا که برای افراد آگاه از حق، دیدن پیامبر خود برای آنها معجزه است. او، برای باورپذیر کردن این اندیشه خود به شیرخواری کودک از مادر استفاده می‌کند که کودک برای شیر خوردن، از مادر خود دلیل و برهان نمی‌خواهد:

یـا بـه طفـل شـیر مـادر بانـگ زد
کـه: بیـا مـن مـادرم هـان ای ولـد
طفـل گویـد: مـادرا حجـت بیـار
تـا کـه بـا شـیرت بگیـرم مـن قـرار؟
در دل هر امتّی کز حق مزه ست
روی و آواز پیـمبـر مـعجـزه ست

(مولوی، ۱۳۸٤: ۲۷۹)

همچنین در *مثنوی*، شیر و پستان مادر، نمادی از حجاب‌های دنیوی است، طفل نمادی از خلق گرفتار در تعلقات دنیوی‌اند و از شیر بازگرفتن و به بستان رفتن کودک بیانگر رفع حجاب و رسیدن به نعمت‌های الهی و دایه، مظهر پیر است:

دایـه‌ای کـو طفـل شـیر آمـوز را
تا به نعمت خـوش کنـد پـدوز را
گـر ببنـدد راه آن پـسـتان بـراو

برگشاید راه صد بستان بر او

(همان: ۳۲۵)

«فطام در لغت به معنی از شیر بازگرفتن و در اصطلاح‌های صوفیانه کنایه است از انقطاع از عادت‌ها و اخلاق زشت و کف نفس از شهوت‌های جسمانی و تجدید حیات روحانی که در واقع با ولادت ثانیه و حیات دوم متحد می‌شود.» (همایی، ۱۳۵٦: ۲۷۳) در ابیات زیر نیز از شیر باز گرفته شدن کودک نمادی از ترک تعلقات دنیوی و در پناه حق قرار گرفتن است:

شیرخواره چون ز دایه بگسلد
لوت خواره شد مراو را می‌هلد
بسته‌ی شیر زمینی چو حبوب
جو فطام خویش از قوت القلوب

(مولوی،۱۳۸٤: ۳۳۷)

محبت کودکان نسبت به دایه بدون غرض نیست و آنها دایه را فقط برای شیرش می‌خواهند:

این محب دایه لیک از بهر شیر
و آن دگر دل داده بهر این ستیر
طفل را ار حسن او آگاه نه
غیر شیر او را ازو دلخواه نه

(همان:٤٦۰)

طفل در این اشعار، مظهر اهل تقلید و کسانی است که به خداوند از روی غرض محبت می‌کنند.

در ابیات زیر نیز مولانا فکر افراد مقلد را در حد و اندازه فکر کودکان می‌داند که تنها در فکر شیر و دایه هستند:

فکر طفلان دایه باشد یا که شیر
یا مویز و جوز یا گریه و نفیر
آن مقلد هست چون طفل علیل
گر چه دارد بحث باریک و دلیل

(همان: ٦٦٦)

در اشعاری دیگر، کودک نماد از افراد ابلهی است که تنها حرص خوردن دارند، افرادی گرفتار نفس که تا وقتی به مشکلی برنخورند، متنبه نمی‌شوند:

تا به دیوار بلا ناید سرش
نشنود پند دل آن گوش کرش
کودکان را حرص گوزینه و شکر
از نصیحت‌ها کند دو گوش کر
چون که درد دنبلش آغاز شد
در نصیحت هر دو گوشش باز شد

(همان: ٦۹٦)

انسان‌های که تنها به فکر تن خود هستند، همانند کودکانی‌اند که تنها به جوز و مویز می‌اندیشند. مردان، نماد از افرادی‌اند که اهل دانشند و از نعمت عقل برخوردار هستند:

کودکی گرید پی جوز و مویز
پیش عاقل باشد آن بس سهل چیز
پیش دل جوز و مویز آمد جسد
طفل کی در دانش مردان رسد

(همان:۷٤٦)

از نظر مولانا، جان همچون کودکی است که باید او را از شر هوا و هوس‌های شیطانی باز داشت تا به تواند بعد از آن قرین حق شود:

طفل جان از شیر شیطان باز کن
بعد از آنش با ملک انباز کن

(همان: ٦۳)

کودک در جریان رشد خود می‌آموزد که چگونه راه برود. ابتدا چانه را بالا می‌گیرد، بعد سینه را از زمین بلند می‌کند، با کمک دیگران بر روی پاهای خود می‌ایستد، دست به دیوار می‌گیرد و سرانجام خود می‌تواند به راحتی راه برود. برخی از این حالت‌ها، در تصاویر شعری سعدی، سنایی و مولانا به کار گرفته شده است. سعدی، بیان می‌کند همان گونه که کودکان، موقع راه رفتن دست به دیوار می‌گیرند تا بتوانند بر روی پاهای خود بایستند، سالکان نیز برای طی طریق حق، نیاز به دیواری دارند، دیوار آنها در این راه، پیران و مشایخ طریقت هستند:

مریدان به قوت ز طفلان کمند
مشایخ چو دیوار مستحکمند
بیاموز رفتار ازان طفل خرد
که چون استعانت به دیوار برد

(سعدی،۱۳۸۱: ۱۹۲)

در *حدیقه*، نیز سنایی برای بیان حال کسانی که در طی طریق هیچ کاری نکرده‌اند و فقط مدعی هستند، از نماد کودک استفاده می‌کند که هنوز به راه نیفتاده است. همچنین کودک، نماد از کسانی است که در راه عشق فقط ادعایی دارند، اما هنوز در این راه، گامی نگذارده‌اند:

کانکه در عشق شمع ره باشد
همچو شمع آتشین کله باشد
کودکی رو ز دیو چشم بپوش
طفل راهی تو شو ز خود خاموش

(سنایی،۱۳۸۷: ۲۳۸)

کسانی که هنوز ترک تعلق نکرده‌اند، در راه رسیدن به حق مانند طفلی هستند که نمی‌تواند راه برود:

کوشش از تن کشش ز جان خیزد
چشش از ترک این و آن خیزد
تا ابد با قدم حدث طفل است
وان که صافی برون ازین ثفل است

(همان: ۷٦)

اشخاصی که به شناخت حق نرسیده‌اند و گرفتار حیات دنیوی هستند، عذرشان پذیرفته است، چرا که کودکان راهند و از راه حق بسیار دور هستند:

کودکی تو هنوز معذوری
زین طریق دقیق بس دوری

(همان: ۸۷)

طفل زمانی که نمی‌تواند حرکت کند، پدر او را برگردن می‌گذارد و مورد عنایت خودش قرار می‌دهد. در ابیات زیر از *مثنوی*، این دوران، نمادی از هنگامی است که جان بشر هنوز گرفتار تعلقات دنیوی نشده و مورد رحمت حق است:

طفل تا گیرا و تا پویا نبود
مرکبش جز گردن بابا نبود
چون فضولی گشت و دست و پا نمود
در عنا افتاد و کور و کبود
جان‌های خلق پیش از دست و پا
می‌پریدند از وفا اندر وفا

(مولوی، ۱۳۸٤: ۳٦)

ناتوانی کودک

از دیگر صفت‌های به کار رفته برای کودک در شعر سعدی، خصوصیت ناتوانی آنهاست. وی از طریق تشبیه و استعاره به این ویژگی توجه داشته است. در بیت زیر کودکان، نمادی از ضعیف‌ترین افراد هستند:

مزن بانگ بر شیرمردان درشت
چو با کودکان برنیایی به مشت

(سعدی،۱۳۸۱: ٦٣)

در بیت:

یکی طفل برگیرد از رخش بند
نیاید به صد رستم اندر کمند

(همان: ١٥٤)

طفل نمادی از انسان‌های ناتوانی است که ممکن کارهایی انجام بدهند که رستم نمادی از زورمندترین و تواناترین افراد نیز نتوانند کار آنها را دوباره اصلاح کنند.

سعدی، برای متنبه ساختن بزرگسالان آنها را به یاد دوران کودکی می‌اندازد. دورانی که هیچ قدرتی از خود نداشتند و خدواند آنها را در شکم مادران‌شان حفظ می‌کرد. دوران بزرگسالی نیز چنین است و اگر انسان موفق به انجام کاری می‌شود، به توفیق حق است:

نه طفل زبان بسته بودی ز لاف؟
همی روزی آمد به جوفش ز ناف

(همان: ۱۷۲)

از نظر سنایی، دنیاپرستان از جهت ضعف و نادانی مانند کودکان هستند:

مرد دنیاپرست از این سانست
همچو کودک ضعیف و نادان است

(سنایی، ۱۳۸۷: ۲۰)

مراقبت از کودک

مادران، همواره مراقب کودکان خود هستند و آنها را از خطراتی که تهدیدشان می‌کند، دور نگه می‌دارند:

نه طفلی کز آتش ندارد خبر
نگه داردش مادر مهرور

(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۰۹)

این موضوع برای سعدی دست‌مایه‌ای شده است تا مردان حق را به کودکان تشبیه کند و کودک، رمزی از ابدال و مادر نمادی از خداوند است. همان گونه که مادران مواظب کودکان خود هستند و آنها را از خطرها دور می‌سازند، خداوند نیز مراقب اولیای الهی است:

نه طفلی کز آتش ندارد خبر
نگه داردش ما در مهرور؟
پس آنان که در وجد مستغرقند
شب و روز در عین حفظ حقند
نگه دارد از تاب آتش خلیل
چو تابوت موسی ز غرقاب نیل

(همان: ۱۰۹)

سعدی برای اینکه ضرورت تمسک به پیر را برای سالک نشان دهد، حکایتی از دوران کودکی خود بیان می‌کند. روزی سعدی با پدر به بازار می‌رود و به علت بازی گوشی گم می‌شود؛ به همین سبب به گریه و زاری می‌پردازد:

همی یادم آید ز عهد صغر
که عیدی برون آمدم با پدر
به بازیچه مشغول مردم شدم
در آشوب خلق از پدر گم شدم
برآوردم از بی قراری خروش
پدر ناگهانم بمالید گوش

(همان: ۱۹۱)

از نظر وی، سالکان راه طریقت نیز وضعیتی مانند شخصیت کودک این حکایت دارند. آنها، در طی طریق به کسی نیاز دارند تا آنها را در راه نرفته هدایت کند و به سر منزل مقصود برساند:

بتنهـا ندانـد شـدن طفـل خـرد
کـه نتوانـد او راه نادیـده بـرد
تو هم طفل راهی به سعی ای فقیر
بـرو دامـن راه دانـان بـگیـر

(همان: ۱۹۱)

کودکان، در سنین آغازین زندگی نیاز به مراقبت ویژه به خصوص از جانب والدین‌شان دارند. این موضوع در اشعار مولانا حالت نمادین به خود گرفته است. کودک در برخی از اشعار مولانا، نمادی از اولیای الهی است، همان گونه که کودکان تحت مراقبت والدین خوداند، ابدال نیز در پناه حمایت حق هستند:

گفـت: اطفـال مـن انـد ایـن اولیـا
در غریبـی، فـرد از کـار و کیـا
پشـت دار جملـه عصـمت‌هـای مـن
گوییـا هستنـد خـود، اجـزای مـن

(مولوی، ۱۳۸٤: ۲۹۵)

در حکایتی که جهودی فرزند زنی را در آتش می‌افکند، کودک نمادی است از افرادی که مورد رحمت خداوند هستند؛ وی بیان می‌کند مانند این کودک، خداوند از افراد خاص خود به هر نحوی که باشد، مراقبت می‌کند و دشمنان حق نمی‌توانند به آنها آسیبی برسانند:

طفـل از او بسـتد در آتـش در فگنـد
زن بترسـید و دل از ایمـان بکنـد
خواسـت تـا او سـجده آرد پـیش بـت
بانـگ زد آن طفـل کـانی لـم امـت
انـدرا ای مـادر! اینجـا مـن خوشـم
گـر چـه در صـورت میـان آتشـم
چشم بند است آتـش از بهـر حجـاب
رمت است ایـن سـر بـرآورده ز جیـب
انـدرآ مـادر! ببـین برهـان حـق
تـا ببیی عشـرت خـاصـان حـق

(همان: ۳۱)

در ابیات:

بینـی طفلـی بمالـد مـادری
تا شـود بیـدار، وا جویـد خـوری
کـو گرسـنه خفتـه باشـد بـی خبـر
وآن دو پستـان می‌خـلد از بهـر دَرّ

(همان: ۱٦۵)

مادر نمادی از حق و کودک نمادی از خلق است. معمولاً مادران به دلیل ناتوانی کودک، اسباب مورد نیاز او را فراهم می‌سازند:

طفل را چون پا نباشـد مـادرش
آیـد و ریـزد وظیـف بـر سرش

(همان: ۳٤۳)

در بیت مذکور، طفل نمادی از افراد ناتوانی است که نیازهایشان توسط دیگران رفع می‌شود.

اولیای الهی نیز حالتی همچون کودکان دارند. مادران چنانچه کودکان را کتک بزنند یا تشویق نمایند، طفل روی برنمی‌گرداند، اولیای الهی نیز در صورت قهر یا لطف خداوند حرکت‌شان به سوی اوست:

مادرش گر سـیلیی بـر وی زنـد
هم بـه مـادر آیـد و بـر وی تنـد
خاطر تو هم ز ما، در خیر و شـر

التفاتش نیست جاهای دگر

(همان: ۵۷۹)

بازی‌های کودک

یکی از مسائل مهم تربیتی کودکان، مسئله بازی است. بازی در زندگی کودکان نقش مهمی دارد و در رشد و تکامل کودکان بسیار مؤثر است. بازی می‌تواند که به رشد جسمانی، شناختی، زبانی، عاطفی و اخلاقی کودکان کمک کند. (شریدان، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۷) همچنین «طفل چه در بازی فردی و چه در بازی جمعی سرگرم تمرین نقش‌هاست. خود را در نقش‌های مختلف قرار داده و سعی دارد ادای آن نقش را درآورد که این خود وسیله-ای برای تمرین فعالیت‌های اوست و حتی بعدها می‌تواند زمینه‌ساز رشد و فعالیت او باشد.» (قائمی، ۱۳۸٤: ۱۹۲) سنایی با این نگرش به بازی‌های کودکانه می‌نگرد. او، هدف بازی‌های دوران کودکی را آن می‌داند که کودک را برای زندگی در بزرگسالی آماده می‌کند:

طفل دکانک از پی آن کرد
تا به دکان رسد چو گردد مرد

(سنایی، ۱۳۸۷: ۳۳۵)

از نظر سنایی، هدف زندگی انسان‌ها گذر از صورت و رسیدن به عالم معناست. طبع، هوا و هوس همه مانند بازی هستند و انسان‌ها، کودک و هوا و هوس‌ها، برای این است تا فرد از ظواهر بگذرد و به معنا و باطن چیزها پی ببرد:

عالم طبع و وهم و حس و خیال
همه بازیچه‌اند و ما اطفال
این همه نقش دانی از پی چیست
تا به معنی رسی بدانی زیست
تا چو شد مرد و چشم او شد باز
آید از نقش‌ها به معنی باز

(همان: ۳۳۵)

در شعر سنایی، بازی‌های دوران کودکی نمادی از سرگرمی‌های دنیوی قرار گرفته است. او، انسان‌های غافل و مشغول به نعمت‌های دنیوی را مانند کودکان سرگرم گوز بازی می‌داند:

راز دل هر دو بر تو بنموده
تو به غفلت ز هر دو نشنوده
مانده اندر غرور او شب و روز
همچو آدینه کودکان از گوز

(همان: ۳۱٤)

به باور او، کسی که هنوز به شناختی از این عالم نرسیده و در راه حق گام نزده است، طفلی که گرفتار بازی‌های دنیوی، کبر و نخوت است:

تو ندانی ز حال عالم راز
از بلا عافیت ندانی باز
تو حقیقت نه مرد این راهی
طفل راهی ز ره نه آگاهی
کودکی رو به گرد بازی گرد
به بر کبر و بی یازی گرد

(همان: ۹۲)

مولانا نیز بازی را مخصوص کودکان می‌داند و از نظر او، تنها کودکان شیفته بازی هستند:

کودکان چون نام بازی بشنوند
جمله با خر گور هم تگ می‌دوند

(مولوی،۱۳۸٤: ۳۰۹)

او همچون سنایی، نگاه مثبتی به بازهای دوران کودکی ندارد و آن را نمادی از دنیا قرار داده است. بازی‌های دوران کودکی نمادی از دنیا و کودک بازی‌کننده، نـمـادی از دنیا پرستان است:

گفت دنیا لعب و لهو است و شـما
کودکیـت و راسـت فرمایـد خـدا

(همان: ۳۱۱)

مولانا و سنایی، بیشتر به بازی‌های «بازی نمادی» کودکان توجه داشته‌اند. «بازی نمادی» به این معناست که چیزی را به جای چیز دیگر نشان دهند؛ مانند قرار دادن سفال به جای زر و چوب به جای اسب در بازی‌های کودکان. «بازی نمادی که اوج آن در سن ٦-٥ سالگی است، نقش مهمی در زندگی کودک ایفا می‌کند؛ زیرا کودک همواره ناگزیر است که خود را با دنیای اجتماعی بزرگسالان که قواعد آن برای او قابل درک نیست، سازگار کند.» (حجازی، ۱۳۸۷: ٦۰) همان طور که ذکر شد، خصوصیت بازی نمادی، این است که چیزی به جای چیز دیگر قرار می‌گیرد و براساس همین خصوصیت است که این نوع بازی‌ها در اندیشه عارفانی همچون مولانا و سنایی حالت نمادی یافته‌اند. این شاعران، برای بیان بی ارزشی مادیات دنیوی در برابر عالم معنا، از «بازی نمادها» استفاده کرده‌اند. از نظر آنها، خواسته‌های دنیوی در برابر خواسته‌های معنوی و داده‌های الهی مانند بازی‌های کودکانه هستند در برابر اصـل ایـن بـازی‌ها که مربوط به دوران بزرگسالی است.

مولانا، حکایتی را بیان می‌کند که در آن کودکان برای بازی دکان ایجاد می‌کنند و به کسب و کار می‌پردازند. اجزای حکایت، همان گونه که مولانا رمزگشایی می‌کند، حالت نمادین دارد. کودک، مظهر افرادی است که به مشاغل دنیوی سرگرم هستند، از کار جهان دیگر بی خبراند و کسب و کار آنها نمادی از کارهای دنیوی است که احتیاجات تن را برآورده می‌سازد:

کودکـان سـازند در بـازی دکـان
سود نبـود جـز کـه تعبیـر زمـان
شـب شـود، در خانـه آیـد گرسـنه
کودکـان رفتـه، بمانـده یـک تنـه
این جهان بازی گه است و مرگ شـب
بازی گردی، کیسه خـالی، پـر تعـب

(مولوی،۱۳۸٤: ۲٤۳)

کودکان برای بازی گاهی در دامن خود سنگ جمع می‌کنند. مولانا برای آگاهاندن کسانی که گرفتار در مادیات دنیا هستند، می‌گوید که شما همچون آن کودکان هستید و این سیم و زرهایی که یافته‌اید، چیزی جز همان سنگ‌های بازی کودکان نیستند:

سنگ پر کـردی تـو دامـن از جهـان
هم ز سنگ سیم و زر چون کودکان

(همان: ۳۷۳)

کودکـان هنگامـی از ایـن بازی‌ها دسـت می‌کشند و می‌فهمند این سنگ‌ها بی ارزش هستند که عقل آنها رشد بیابد. مردم نیز زمانی پی می‌برند به این که این سیم و زرها چندان ارزشی ندارند که عقل‌شان را به کار بیندازند:

کـی نمایـد کودکـان را سـنگ، سـنگ

تـا نگیـرد عقـل دامنشـان بـه چنـگ
پیـر، عقـل آمـد، نـه آن مـوی سـپید
مو نمی‌گنجـد در ایـن بخـت و امیـد
(همان:۳۷۳)

در شعر مولانا، سفال بازی کودکان نمادی از سیم و زرهای دنیوی است و از نظر او، زر واقعی، زر الهی است که دل انسان به آن غنی می‌گردد:

کودکـان اسـفل هـا را بشـکنند
نـام زر بنهنـد و در دامـن کننـد
اندر آن بـازی، چـو گـویی نـام زر
آن کنـد در خـاطر کـودک گـذر
بـل زر مضـروب ضـرب ایـزدی
کـو نگـردد کـاسد، آمـد سرمدی
(همان: ٤٥١)

در بیت زیر نیز خزف‌های کودکانه نمادی از زر و زینت‌های دنیوی است:

وقـت بـازی کودکـان را ز اخـتلال
می‌نمایـد آن خـزف هـا زرّ و مـال
(همان: ٤٩٧)

کودکان از روی حرص سوار اسب چوبین می‌شوند و خود را سوار می‌پندارند. هنگامی حرص را کنار بـگذارد، بر کار خود می‌خند:

کودکـان را حـرص مـی‌آرد غـرار
تـا شـوند از ذوق دل دامـن سـوار
چون ز کودک رفت آن حرص بدش
بـر دگـر اطفـال خـنده آیـد

افرادی که شب و روز به دنبال تمنیات دنیوی می‌دوند، کارشان همچون کودکان در حال بازی هستند که چیزی نصیب‌شان نمی‌گردد:

آن یکی می گیر و آن می هـل ز دام
وین دگر را صید می‌کن چون لئـام
باز این را می هـل و مـی جـو دگـر
اینـت لعـب کـودکـان بـی خبـر
(همان: ٦٣٢)

انسان‌های حریص نیز همچون این کودکانند:

حـرص کـارت را بیآراییـده بـود
حـرص رفـت و مانـد کار تو کبود
(همان: ٥١٣)

مولانا کودکان نی سوار را نمادی از افرادی قرار داده است که گرفتار ظن خود شده‌اند و به این افراد گوشزد می‌کند بدین وسیله نمی‌توان طریق حق را طی کرد:

جملـه‌شـان گشـته سـواره بـر نیـی
کـاین بـراق ماسـت یـا دلـدل پیـی
همچو طفـلان، جملـه‌تـان دامـن سـوار
گوشـه‌ی دامـن گرفتـه، اسـب‌وار
از حـق «انّ الظـن لایغنـی» رسـید
مرکب ظـن بـر فلـک هـا کـی دویـد
وهـم و فکـر و حـس و ادراک شـما
همچـو نـی‌دان مرکـب کـودک، هـلا
(همان: ١٢٩)

لعبت‌هایی که کودکان با آنها بازی می‌کنند، نمادی از تصور، وهم و خیال است و کودک نمادی از انسان‌های گرفتار وهم و خیال:

ایـن تصـور ویـن تخیـل لعبـت اسـت
تا تو طفلی، پس بـدانت حاجـت اسـت
چون زطفلی رست جان، شد در وصـال
فـارغ از حـس است و تصویـر و خیـال
(همان: ٤٤٢)

تهدیدات کودکان

برخی از خطرهایی که زندگی کودکان را تهدید می‌کند، نیز مورد توجه مولانا قرار گرفته است. در *مثنوی*، در حکایتی زنی نـزد حضرت علی(ع) می‌آید و به او می‌گوید فرزندش بر ناودان رفته است و هر لحظه ممکن که از آنجا به پایین بیفتد. آن حضرت به زن می‌گوید کودکی را بر بام ببر تا کودکت پیش او بیاید. «در این داستان منظوم به یکی از مقوله‌های مهم روانشناسی آموزشی اشاره شده است [...]. در روانشناسی کودک، آموختن از همسال یکی از بهترین گونه‌های آموزش به شمار می‌رود. کودک از همجنس و همبازی خود می‌آموزد و هنگامی که احساس می‌کند همبازی او چیزی می‌داند که خود نمی‌داند، می‌کوشد تا آن را فرا گیرد.» (محمدی، ۱۳۸٤: ۱۱۳) اجزای این حکایت نیز حالت نمادین یافته است: ناودان نمادی از زندگی دنیوی، افتادن رمزی از سقوط در زندگی دنیوی، کودک در حال افتادن، نمادی از انسان‌ها و کودک بر بام آورده، مظهری از پیامبرانی است که از طرف خداوند برای نجات انسان‌ها فرستاده می‌شود:

غژغژان آمد به سـوی طفـل، طفـل
وارهیـد او از فتـادن سـوی سـفل
زآن بـود جـنس بشـر پیغمبـران
تـا بـه جـنسیت رهنـد از نـاودان

(همان:۵۷۰)

جنبه‌های عاطفی کودکان

یکی از جنبه‌های کودک، مسائل عاطفی وی است که در ابتدا این تظاهرات عاطفی نمود سطحی دارد و در ادامه از پیچیدگی‌های خاصی برخوردار می‌شود. از جمله این حالات عاطفی شادی و مسرت است. «مسرت و پریشانی را عده‌ای از روانشناسان اولین تظاهر حالات عاطفی بچه‌ها می‌دانند.» (شریعتمداری، ۱۳۸۵: ۹٦) بـه نظـر می‌رسد شاید به همین دلیل باشد که مولانا، در توصیف‌های که از کودکان می‌کند، آنها را شاد وصف کرده و غم را مخصوص بزرگان می‌داند. از نظر مولانا انسان باید از غم شاد باشد؛ چرا که غم سبب وصال می‌شود و نباید مانند کودکان بیهوده خوش بود، بنابراین در شعر او کسانی که بیهوده شادند، کودک هستند:

شـاد از غـم شـو، کـه غـم دام لقاسـت
انـدرین ره سـوی پسـتی ارتقاسـت
غم یکی گنجیسـت و رنـج تـو چـو کـان
لیـک کـی درگیـرد ایـن در کـودکـان

(مولوی،۱۳۸٤: ۳۰۹)

از نظر او، غم و شادی کودکان به سبب این که دانشی ندارند، فاقد اعتبار است:

چو نباشد طفـل را دانـش دثـار
گریـه و خنـده‌اش نـدارد اعتبار

(همان: ۳۸۷)

در اندیشه مولانا، غم مخصوص افرادی است که اهل دانش هستند، عقل کاملی دارند و شادی متعلق به کودکان است، یعنی کسانی که اهل دانش و دانایی نیستند:

غـم خـور و نـان غـم افزایـان مخـور
زآنکـه عاقـل غـم خـورد و کودک شکر

(همان: ٤۲۸)

مولانا، به گریه کردن کودکان توجه داشته و برای بیان مفاهیم عمیق عرفانی خود از تمثیل گریه کردن کودک و شیر دادن مادر یا دایه استفاده کرده است. از نظر مولانا، برای این که دریای رحمت به جوش بیاید و انسان مورد رحمت حق قرار بگیرد، باید به درگاه حق گریه و زاری کرد، همان گونه که کودکان برای این که مادرشان به آنها شیر بدهند، گریه می‌کنند:

آفتاب عقل را در سوز دار
چشم را چون ابر اشک افروز دار
چشم گریان بایدت، چون طفل خرد
کم خور آن نان را، که نان آب تو برد

(همان:٦٢٢)

در تمثیلی دیگر در مثنوی، دایه یا مادر نمادی از خداوند و طفل نمادی از آن نیازهای که خداوند در وجود انسان پدید آورده و شیر مظهر لطف حق است:

زاری و گریه قوی سرمایه ایست
رحمت کلی قویتر دایه ایست
دایه و مادر بهانه‌جو بود
تا کی آن طفل او گریان شود
طفل حاجات شما آفرید
تا بنالید و شود شیرش پدید

(همان:٢٢٠)

مولانا، در حکایتی بیان می‌کند صوفی بدهکاری به هنگام مرگ، طلبکارانش به دور وی حلقه زده بودند. در این بین کودکی حلوا فروش به نزدیک خانه او می‌آید. صوفی، به خادم خود دستور می‌دهد تا حلوای کودک را بخرد. خادم، حلوا را می‌خرد و بین طلبکاران تقسیم می‌کند. پس از خورده شدن حلوا، شیخ پول کودک حلوا فروش را پرداخت نمی‌کند، به همین سبب کودک شروع به گریه و زاری می‌کند تا این که صاحب مالی، پولی برای شیخ می‌فرستد و او، پول طلبکاران و کودک حلوا فروش را می‌پردازد. مولانا، از این حکایت نتیجه می‌گیرد هر کس بخواهد حاجتش برآورده شود، باید به درگاه خداوند مانند کودک حلوا فروش گریه و زاری کند:

تا نگرید کودک حلوا فروش
بحر رحمت در نمی‌آید به جوش
ای برادر! طفل طفل چشم توست
کام خود موقوف زاری دان درست
گر همی خواهی که آن خِلعت رسد
پس بگریان طفل دیده بر جسد

(همان: ١٦٨)

بحث و نتیجه‌گیری

در ادبیات کلاسیک، بخش خاصی به کودکان اختصاص داده نشده است، اما در این آثار، مسائلی مطرح شده که در شناخت نگاه گذشتگان نسبت به کودکان می‌تواند بسیار مفید واقع شود.

مولانا ضمن اینکه معتقد است کودک از سرشت پاکی برخوردار است، دوران کودکی را دوران گذر به دوران بزرگسالی می‌داند. دورانی که خود به خود ارزشی ندارد و تنها مرحله گذر به دوران پختگی است. نکته قابل ذکر اینکه دوران کودکی در شعر او در تقابل با دوران بزرگسالی و دوران پختگی انسان‌ها قرار گرفته و این دوره در شعر او حالت نمادین یافته است. کودکی در شعر او، نمادی است از زمانی که انسان هنوز به سیر و

سلوک دست نزده و عقل او هنوز به شناخت چندانی نرسیده است، بنابراین، فردی که کودک محسوب می‌شود می‌تواند از نظر سن پیر باشد، البته او برای تبیین مسائل دوران سلوک و رسیدن به مرتبه فنا از این نماد بهره برده است.

در انسان‌شناسی سعدی، کودک از فطرت پاکی برخوردار است. در شعر او، کودک رمزی از نادانی و نقطه مقابل دانا قرار دارد. سعدی، هر چند از مخاطب خود می‌خواهد از نادانی دوران کودکی فاصله بگیرد، اما وی را دعـوت به این می‌کند که همواره سرشت پاک کودکانه خود را حفظ نماید.

در شعر سنایی کودکی نمادی از دوران پیش از سلوک است و کودک در تقابل با مرد قرار دارد، یعنی افرادی که به انتهای طریقت رسیده‌اند.

در شعر این شاعران همچنین هر کدام از جنبه‌های مختلف رشد کودک: جنبه جسمانی، جنبه عاطفی، جنبه عقلانی و اجتماعی توجه شده و هر کدام از این جنبه‌ها حالت نمادین یافته است و آنها برای بیان اندیشه‌های عرفانی و تعلیمی خود به کودک و دوران کودکی استناد کرده‌اند.

منابع

افلاطون، (۱۳۸۳). جمهور. ترجمه فؤاد روحانی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ایمن، لیلی و همکاران (۱۳۵۷). *گذری در ادبیات کودکان*. تهران: شورای کتاب کودک.

تاجدینی، علی (۱۳۸۳). *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا*. تهران: سروش.

پولادی، کمال (۱۳۸۷). *بنیادهای ادبیات کودک*. تهران: کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.

حجازی، بنفشه (۱۳۸۷). *ادبیات کودکان و نوجوانان*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

خسرونژاد، مرتضی (۱۳۸٤). «مفهوم کودکی و هدف ادبیات کودک». *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. دوره بیست و دوم. شماره چهارم. (پیاپی ٤٥).

ـــــــــــ . (۱۳۸۳). *معصومیت و تجربه* (درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک). تهران: نشر مرکز.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۸). *ادبیات معاصر ایران* (نثر). تهران: نشر روزگار.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۱). *بوستان*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات خوارزمی.

سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸۷). حدیقهٔ الحقیقهٔ و طریقهٔ الشریعهٔ. تصحیح محمد روشن. تهران: نگاه.

شاه‌آبادی، حمیدرضا (۱۳۸۲). *مقدمه‌ای بر ادبیات کودک*. تهران: کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.

شعاری‌نژاد، علی‌اکبر (۱۳۸۸). *روانشناسی رشد*. تهران: انتشارات اطلاعات.

شریدان، مری (۱۳۸۲). *بازی و رشد کودکان*. مترجم رضا توکلی و دیگران. تهران: رشد.

شریعتمداری، علی (۱۳۸۵). *روانشناسی تربیتی*. تهران: امیرکبیر.

قائمی، علی (۱۳۸٤). *نقش پدر در تربیت کودک*. تهران: انتشارات امیری.

محمدی، محمد هادی و قایینی، زهره (۱۳۸٤). *تاریخ ادبیات کودکان*. تهران: چیستا.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸٤). *مثنوی معنوی*. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۵٦). *مولوی نامه*. تهران: آگاه.

موانع و مراحل سلوک در *منطق‌الطیر* عطار

مسعودی‌فرد، جلیل[۱]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰٤/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۹/۰۳

چکیده

منطق‌الطیر شاهکار بی‌نظیر عطار در بیان سیر و سلوک عرفانی است. این اثر گزارش یک سفر روحانی دسته‌جمعی است برای یافتن حقیقت و تجربه کمال. انسانی که از فقر معنویت رنج می‌برد و غلبهٔ مادیت بر وجودش برایش ملال‌آور شده است، می‌تواند با مشارکت در این سفر به جستجوی معنا و حقیقت بپردازد. در این مقاله موانع و مشکلات این سفر روحانی تحلیل شده و برای غلبه بر آنها راه‌حل‌های عملی و کاربردی ارائه شده است. انسان‌ها در یک حرکت جمعی با مشارکت مسئولانهٔ همهٔ اعضا و هدایت پیری دردآشنا می‌توانند به تهذیب نفس بپردازند و خود را برای دیدار با دوست و وصال او آماده سازند.

کلیدواژه‌ها: موانع و مشکلات سلوک، هفت وادی، *منطق‌الطیر* عطار.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی پیام‌نور .
jalil.masoudi.fard@gmail.com

The Stages and Obstacles of conduct in Attar's masterpiece "Mantiq al Teyr (the Speech of Birds)

Masoodifar, J.[1]

Abstract

Mantiq al Teyr is the Attar's masterpiece in expressing the mystic conduct. This work is a report about a collective spiritual journey to find the truth and to experience perfection and maturity. The man who suffersspiritual poverty and is weary of the materiality dominance can participate in this journey to search for the truth and the meaning. This paper analyzes the obstacles and difficulties of this spiritual journey; and some practical solutions are also suggested for overcoming these difficulties. Human beings can practice self – purification in a collective movement by the responsible participation of all the members and by the guidance of a suffered leader to prepare themselves to meet and jointhe beloved.

.

Keywords: The obstacles and difficulties of conduct, seven valleys, Attar's Mantiq al Teyr.

1. Assistant professor of Persian language and literature, payame noor university

مقدمه

فرهنگ و تمدن ایرانی با قدمت چندین‌هزار ساله، یکی از شاخه‌های مهم فرهنگی جهان است و شعر فارسی بهترین تجلی‌گاه این فرهنگ دیرینه سال است. از طرفی آموزه‌های ملی و دینی ایرانیان در طول سال‌ها چنان درهم تنیده‌اند که از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند و درختی تنومند از فرهنگ بشری به‌نام فرهنگ ایرانی ـ اسلامی را آفریده‌اند. این فرهنگ، هویت اصلی ایرانیان را در طول سالیان شکل داده و محصولات فرهنگی مهمی به جهانیان عرضه داشته است.

یکی از این محصولات مهم، آثار عطار نیشابوری است. آثار عطار سرچشمه‌ای است از دین و تاریخ و ملیت و عرفان که به زبان هنری بیان شده است و شناخت این آثار برای شناخت رفتار و افکار ایرانیان ضروری است و بازخوانی آن می‌تواند به بخشی از نیازهای انسان امروز پاسخ دهد.

انسان امروز از بعد مادی بسیار پیشرفت کرده، اما از جنبه‌های معنوی زندگی غفلت کرده است. انسان امروز گرفتار رنج و ملال است. رنج وقتی که نیازهایش برآورده نشده است و ملال وقتی که نیازهایش برآورده می‌شود. این چرخه، سوهان روح انسان است و فقط داشتن معنا در زندگی و جستجوی حقیقت و معنویت می‌تواند انسان را از چرخه رنج و ملال نجات دهد.

«به لحاظ تاریخی، شعر عطار بعد از شعر سنایی دومین اوج شعر عرفانی فارسی است و پس از عطار بلندترین قلهٔ شعر عرفانی، جلال‌الدین مولوی است. میراث اندیشگی ایشان، به ویژه عطار و مولانا بالاترین میراثِ معنوی تبار انسان در عرصهٔ جهان‌بینی عرفانی است. شعر عطار و مولوی پالوده از هر شائبه‌ای در خدمت یک جهان‌بینی است و آن جهان‌بینی عرفانی ایرانی است که نخستین تجربه‌های آن با شطح‌ها و شعرهای مشور بایزید و حلاج و خرقانی آغاز می‌شود و در عرصهٔ هنر سنایی و عطار و مولوی به گونهٔ شط شیرین و پر شوکتی تشنگی روحی انسان را در طول قرون و اعصار سیراب می‌کند.» (عطار، ۱۳۸٤: ۳۸، مقدمهٔ شفیعی کدکنی با تلخیص)

«عطار زادهٔ عصر و محیط خویش و پروردهٔ عصر و محیط آرمانی خویش بود. نشان این هردو در جای‌جای آثارش به چشم می‌خورد و از یکدیگر جداست. عصر و محیطی که او در آن زاد و زیست با عصر و محیط ما هشتصد سالی بیش فاصله ندارد، اما بین عصر و محیط ما و عصر و محیط آرمانی او، فاصله‌ای که هست به مراتب از این حد بیشتر است. عصر و محیط آرمانی او عصر و محیط صحابه، تابعین صحابه و تابعین آنهاست ـ عصر و محیط زاهدان معرض از دنیا.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۷)

با وجود این همه فاصله به دلیل دور شدن انسان‌های امروزی از ارزش‌های معنوی و روحانی، و نیاز بیشتر آنان به تقویت این بُعد مهم زندگی، آثاری چون *منطق‌الطیر* می‌تواند نیازهای روحی و معنوی انسان را برآورده سازد.

از طرفی عطار از صوفیانی است که در آثار خویش به آوردن قصه و حکایت اهتمامی خاص

داشته است. هر موضوع اخلاقی یا عرفانی را که می‌خواسته است بیان کند، به نوعی آن را با حکایتی می‌آمیخته تا بهتر در ذهن شنونده بنشیند. او از بزرگانی است که تصوف را به زبان ساده و در ضمن حکایات و روایات مختلف بیان می‌کند تا مردمان ساده‌دل و عامی نیز از عرفان و اخلاق و معنویت برخوردار شوند. (اشرف‌زاده،۱۳۷۳: ۳۱ و ۳۹)

شعر عطار صدای روح و فریاد احساس روحانی است. حتی وقتی شعرش قصه است چیزی از زخم و آزار روح شاعر در شکل و شیوه‌ی بیانش انعکاس دارد. بعضی از قدما این شعر را تازیانهٔ سلوک خوانده‌اند و این گزاف نیست. شاید خوانندهٔ این اشعار بارها آرزو کند که کاش می‌توانست بند تعلقات را از پای روح بگسلد و به آزادگی دست یابد. (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۱۱)

این مقاله در صدد است که گزارشی از ساختار منطق‌الطیر و موانع و مراحل سلوک را از نظر عطار به اختصار بیان کند.

پیشینهٔ تحقیق

پروفسور ریتر عطارشناس بزرگ آلمانی در کتاب *دریای جان* اندیشه‌های محوری عطار را در بیست و سه فصل بررسی کرده است و به اندیشه‌های مهم و برجستهٔ او پرداخته است. این کتاب در معرفی اندیشه‌های عطار اثری بی‌نظیر است.

استاد شفیعی کدکنی علاوه بر تصحیح مثنوی‌های عطار و توضیح ابیات مشکل آنها، بر این آثار مقدمه‌های مفصلی نوشته است که مفصل‌ترین و کامل‌ترین اطلاعات دربارهٔ عطار در مقدمهٔ *منطق‌الطیر* ذکر شده است. این آثار در معرفی افکار و اندیشه‌های عطار بسیار با اهمیت است.

تحقیقات دکتر رضا اشرف‌زاده نیز دربارهٔ عطار بسیار گسترده و باارزش است و به ابهامات فراوانی در حوزهٔ شناخت عطار پاسخ داده است. با این حال تاکنون موانع و مراحل سیر و سلوک در *منطق‌الطیر* در مقاله یا کتابی به طور مستقل بررسی نشده است.

اهمیت *منطق‌الطیر* و ساختار آن

چهار مثنوی عطار ـ *الهی‌نامه*، *اسرارنامه*، *منطق‌الطیر* و *مصیبت‌نامه* ـ دارای مضامین مشترک دینی و عرفانی‌اند که با حکایات و تمثیلات متعددی مزیّن شده‌اند. در ساختار سه مثنوی *الهی‌نامه* و *منطق‌الطیر* و *مصیبت‌نامه* شیوهٔ خاص هندی به کار گرفته شده، یعنی یک داستان اصلی یا مادر که به منزلهٔ قالب و چهارچوب *مثنوی* است و درون آن داستان‌ها و قصه‌های کوچکتری جای گرفته است. در *منطق‌الطیر* داستان اصلی دارای ساختار غنی‌تر و متنوع‌تر است. (ریتر،۱۳۷٤: ۲و۳)

داستان مرغان قبل از عطار به گونه‌های مختلفی بیان شده است. ابن‌سینا، غزالی و سهروردی در این زمینه سرآمد دیگران هستند. تلاش‌های آنان را می‌توان به منزلهٔ پله‌های تجربه‌ای دانست که می‌بایست حماسهٔ عرفانی عطار، *منطق‌الطیر*، را تا بام آسمان ادب عرفانی

فارسی بالا برد و خورشید منظومه‌های عرفانی سازد. عطار طرح کلی داستان خود را از *رسالـة‌الطیر* غزالی گرفته است. (پورنامداریان، ۱۳٦٤: ۳٦۵)

منطق‌الطیر گزارش یک جستجو است ـ جستجوی سیمرغ بی‌نشان – یک اودیسه روحانی که سیر در مقامات و احوال سالک را تصویر می‌کند و مراتب و مدارج این سلوک را در رمز جستجوی مرغان به بیان می‌آورد. یک سیر صوفیانه با ارشاد شیخ که انگیزهٔ آن هم چیزی جز جاذبهٔ عشق که همهٔ ذرات عالم را طالب میل به کمال می‌سازد، نیست. (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۸۸)

از شیوه‌های موفق عطار در این منظومه، پیرنگ داستانی اثر و نحوهٔ بیان نکات اخلاقی و عرفانی است. این *مثنوی* به دلیل ساختار مستحکم و انسجام مطالب، همواره مورد توجه بوده است و در نحوهٔ بیان نکات اخلاقی بسیار موفق عمل کرده است، هم به دلیل اینکه این سخنان از دل برخاسته است و تجربهٔ شخصی عطار است و لاجرم بر دل می‌نشیند و هم به دلیل فضاسازی که در قالب تمثیل و حکایت نمود می‌یابد و بیشتر تعالیم اخلاقی و سلوک عرفانی به صورت غیرمستقیم بیان می‌شود و تأثیر بسزایی در خواننده دارد.

«عطار با آنکه تمام مثنویاتش شعر تعلیمی است داعیهٔ تربیت یا تعلیم اخلاق ندارد. موعظهٔ او ارائهٔ راه‌هایی است که سالک را در سیر الی‌الله کمک می‌کند و به او امکان می‌دهد تا هر قدر ممکن است از دنیای مادی فاصله بگیرد و به دنیای روحانی نزدیک شود... سالک صاحب درد که در واقع طالب نیل به کمال انسانی است در نزد او، تمام همت خود را مصروف آن می‌کند که با التزام درد روحانی تن را به جان برساند و جان را به جانان نزدیک کند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱٦٤)

«کمتر اثری از آثار منظوم ادب فارسی چنین ساختار کاملی دارد. عطار خود دو منظومهٔ برجستهٔ دیگر به‌نام *الهی‌نامه* و *مصیبت‌نامه* دارد که به لحاظ تنوع اندیشه‌ها و طرح دقایق جهان عرفان و ظرایف سخنان اولیا و مشایخ، هیچ کم از *منطق‌الطیر* ندارند... اما دو منظومه کلان پیرنگ‌شان استواری ساختاری *منطق‌الطیر* را ندارند.» (عطار، ۱۳۸٤: ۱۹، مقدمه شفیعی کدکنی)

شاهکار عطار منظومه *منطق‌الطیر* اوست. این منظومه یک سفر دائمی‌است برای یافتن حقیقت، یک سیر و سلوک جسمی و روحی است برای دست یافتن به معنویت، یک تحول درونی و یک تولدی دیگر است. تولدی که انسان از همه دلبستگی‌ها نجات می‌یابد و سفری بی‌پایان را آغاز می‌کند و به مقام فنا می‌رسد و به کشف خود دست می‌یابد و پس از تحقق تجربه کمال به دنیا باز می‌گردد تا دیگران را نیز هدایت کند. برخلاف عارفانی که بعد از مرحلهٔ فنا دیگر حاضر نیستند به دنیا بازگردند، عطار در این تجربهٔ خویش از خدا به سوی خلق باز می‌گردد و به مانند تجربهٔ نبوی در شب معراج می‌خواهد که این تجربه را به دیگران نیز منتقل کند و آنها را به راه کمال

هدایت کند. این ساختار استوار نشانگر دقت نظر عطار و ارزشمندی تأثیرگذاری اثر است.

این مثنوی مقدمهٔ مفصلی دارد که بعد از آن متن شروع می‌شود. متن منظومه را می‌توان به سه بخش اصلی تقسیم کرد:

۱. موانع حرکت: بیان عذرهای مرغان و پاسخ به آنها.

۲. مشکلات راه: که بعد از حرکت مشکلات و ابهامات سفر طرح می‌شود.

۳. اهداف حرکت: هفت وادی یا هفت مقامی که باید طی کرد تا به درگاه دوست رسید.

خاتمه که وصف حال عطار است و بیان درد و سوز او و مناجات با خدا و اشک و ناله و آه در درگاه دوست.

طبق سنت مثنوی‌سرایان از *شاهنامه* تا امروز، عطار *منطق‌الطیر* را با نام خدا آغاز می‌کند:

آفـــرین جـــان‌آفـــرین پـــاک را
آنکه جان بخشید و ایمان خاک را

(عطار، ۱۳۸٤: ۲۳۲)

و درباره توحید ـ ذات و صفات و افعال خداوند، معجزات پیامبران، اهمیت معرفت و در فضیلت انسان و مناجات و وصف پیشوایان دینی و انبیای الهی ۲٦٤ بیت می‌سراید.

سپس در وصف هریک از خلفای راشدین (ابوبکر، عمر، عثمان و علی) ۱۳ بیت می‌سراید و به نکوهش تعصب و کینه‌های مذهبی می‌پردازد و از مسلمانان می‌خواهد که بین خلفای راشدین برتری قایل نشوند و به هر چهار تن احترام بگذارند. دو حکایت ویژه نیز درباره عمر و علی ذکر می‌کند و مسلمانانی را که از بت‌پرستان غافلند و به نکوهش صحابه رسول می‌پردازند سرزنش می‌کند.

از زفانت بت‌پرستان رسـته‌انـد
وز زفـان تـو صحابه خسته‌اند

(همان:۲۳۳)

پاک گردان از تعصـب جـان مـن
گو مباش این قصه در دیـوان من

(همان: ۲۵۹)

بعد از این مقدمات، برخلاف روش شاعران گذشته، اثرش را به پادشاهی و صاحب‌منصبی تقدیم نمی‌کند و متن اصلی را خطاب به هدهد می‌سراید:

مرحبا ای هدهـد هـادی شـده
در حقیقت پیک هر وادی شده

(همان: ۲۵۹)

هدهد، آشفته و بی‌قرار در میان جمع درمی‌آید و استعداد و ظرفیت‌های فطری خود را برمی‌شمارد و ارتباط خویش با سلیمان نبی را یادآور می‌شود و آمادگی خود را برای راهنمایی مرغان برای جُستن پادشاه اعلام می‌نماید. (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۰۹)

موانع حرکت

هدهد در ابیات پنج‌گانه پرندگان مختلفی را مخاطب قرار می‌دهد: موسیجه، طوطی، کبک، تنگ باز، دراج، عندلیب، طاووس، تذرو، قمری، فاختهٔ باز و مرغ زرین؛ و آنها را برای سفر آماده

می‌کند. عطار سپس از مجمع مرغان برای یافتن پادشاه سخن می‌گوید.

هدهد به راهنمایی و ارشاد آنان می‌پردازد و حکایت سیمرغ را برایشان تعریف می‌کند. سیمرغ که معادل عربی آن عنقاست از جمله عناصر اساطیری قابل توجهی است که در ادبیات فارسی به گونه‌های متعددی حضور یافته و به سبب صفات برجسته‌ای که هستی او را شکل و تجسم بخشیده است، امکانات تأویلی بالقوه و متعددی را در اختیار فرهنگ و ادب گذاشته است. (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۵۹)

در ادبیات عرفانی فارسی سیمرغ نمادی پر معناست. در اوستا این پرنده با نام سئنه آمده است و ویژگی‌های عقاب را دارد. در دورهٔ اسلامی سیمرغ نه فقط مرشد عرفانی و مظهر ذات حق بود، بلکه نماد نفس پنهان نیز بود. بر این مبناست که عطار در *منطق‌الطیر* از این پرندهٔ افسانه‌ای به عنوان نماد جستجوی نفس سخن می‌گوید. (شوالیه، ۱۳۸۲، ۷۱۰/۳)

هر صورتی که در صحرای جان آمده است سایهٔ سیمرغ زیباست و اگر سیمرغ جمال خود را به تو بنماید، سایه‌ها یا صور پیدا در صحرای جهان را نیز سیمرغ می‌بینی و در می‌یابی که همهٔ نقش‌ها ازوست. هر نقشی در جهان ناشی از پرتوی از اوست که چون پری در میان جهان در ظلمت عدم فرو رفته افتاد و هرکسی و چیزی از آن پرتو به اندازهٔ استعداد خود دریافت کرد و نقشی مناسب آن نور دریافت کرده به خود گرفت و جمادات و نباتات و حیوانات پدید آمدند. (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۷۹)

گرچه شنیدن وصف سیمرغ همهٔ مرغان را بی‌قرار می‌کند، اما هریک عذری بر زبان می‌آورند و هدهد در ضمن حکایت همه عذرهای بلبل، طوطی، طاووس، بط، کبک، هما، باز، بوتیمار، کوف، صعوه را پاسخ می‌دهد و بعد از این مرحله همه مرغان از ضعف و ناتوانی خود و عظمت سیمرغ می‌نالند.

کی رسیم آخر بـه سـیمرغ رفیـع
گر رسـد از ما کسی، باشد بدیــع

(عطار، ۱۳۸٤: ۲۸۰)

موانع حرکت را در جدول شماره ۱ خلاصه کرده‌ایم. هر پرنده‌ای نمادی از انسان‌ها و سالکان طریقت هستند که عذر و بهانه‌ای را بیان می‌کنند. سپس پاسخ هدهد و راه حلی که در ضمن داستان یا تمثیلی بیان شده، به اختصار ذکر می‌شود.

عمده‌ترین عذر پرندگان این است که ما با سیمرغ (حضرت حق) نسبتی نداریم ما از جنس او نیستیم و نمی‌توانیم او را بیابیم، عشق به چیزهای دیگر با شخصیت ما سازگارتر است و ما را برای همین خلق کرده‌اند. به جز همای که خودش را دارای فر و عظمت و بزرگی می‌داند که سایهٔ او پادشاه‌پرور است و عزت شاهان از سایهٔ پر او مایه می‌گیرد، گرچه او نیز می‌گوید:

کی شود سیمرغ سرکش یار من
پس بــد خسرو نشانی کار مــن

(عطار، ۱۳۸٤: ۲۷۳)

البته مرغان دیگر نیز عذرها و بهانه‌های بی‌حاصلی مطرح کردند. عطار می‌گوید اگر

بخواهم عذرهای آنها را تک‌تک بازگو کنم کار به درازا می‌کشد و از ادامه‌ی سفر بازمی‌مانیم.

جدول شماره ۱

ردیف	پرنده	عذر و بهانه	نماد	پاسخ هدهد	راه حل
۱	بلبل بیت ۷۰۵	بدون دیدن گل نمی‌توانم لحظه‌ای صبر کنم.	انسانی که جمال‌پرست و نظرباز است. «تمام شاعران آن را رامشگر عشق می‌خوانند.» (شوالیه، ۱۳۸۲: ۲/ ۱۰٤)	عشق‌های ظاهری و هوسناک ناپایدارند و موجب گرفتاری می‌شوند.	باید از عشق چیزهای ناپایدار دست بکشی و به عشق خداوند روی آوری.
۲	طوطی بیت۸۰۳	در آرزوی آب حیات در سوز و گذار هستم.	سالکی که به دنبال واردات غیبی و خوارق العادات است.	آب حیات که ارزشی ندارد، جانی ارزش دارد که شایسته دیدار دوست شود.	باید مردانه جانت را فدای دوست کنی تا جاودانه گردی.
۳	طاووس بیت ۸۲۱	من تاب تحمل سیمرغ را ندارم و منتهای همت من رسیدن به بهشت است.	مؤمنی که بهشت منتهای آرزوی اوست. «نماد خودنمایی و خودفروشی و زیبایی و قدرت است.» (شوالیه،۱۳۸۲: ٤/ ۲۰۵)	بهشت قطره‌ای از دریای عظمت حق است و در برابر او ارزشی ندارد.	اگر کل را طلب کنی به جزء نیز دست می‌یابی، اگر به خدا برسی بهشت را نیز خواهی یافت.
٤	بط بیت۸۵۰	من نمی‌توانم لحظه ای بدون آب زندگی کنم و مرد بیابان‌های خشک نیستم.	زاهدی که دچار وسواس است و پی‌درپی جامهٔ خویش را می‌شوید.	تو به آبی دلخوش کرده ای. آب مخصوص ناپاکان است نه انسان های پاک.	آب بسیار ناپایدار است باید بنیاد کار خویش را بر پایه‌های محکمی استوار کنی.
٥	کبک بیت ۸۷۳	عشق گوهر آتشی در دلم ایجاد کرده که نمی‌توانم به چیز دیگری بیندیشم.	انسانی که دلبستهٔ گوهر و ثروت است. «نماد شکوه و زیبایی زنانه و غرور و بی‌نیازی است.» (شوالیه، ۱۳۸۲: ٤/ ٥۲٤)	اصل گوهر از سنگ است و عشق به سنگ موجب گرفتاری می‌شود.	از گوهر دل بکن. گوهر واقعی چهرهٔ جانان است. او را طلب کن.
٦	همای بیت۹۱٦	پادشاهان عزت و قدرتشان را از من می‌یابند. من نیازی به سیمرغ ندارم.	صوفی مغروری که شیفتهٔ اقتدار و نفوذ در حاکمان است.	غرورت تو را گمراه کرده است. پادشاهی دنیا جز گرفتاری و سختی حاصلی ندارد.	سلطنت واقعی سزاوار خداوند است، سلطنت و قدرت دنیایی را رها کن تا به سعادت ابدی برسی.
۷	باز بیت۹٤٤	همنشینی با پادشاهان برای من بس است من با سیمرغ نسبتی ندارم.	عارف مغروری که همنشین شاهان است. «نماد قدرت و زیاده‌خواهی و سلطه‌طلبی است.» (شوالیه، ۱۳۸۲: ۲/ ۲۳)	همنشینی با پادشاهان جز گرفتاری حاصلی ندارد و خطرات آن از منافعش بیشتر است.	از ارباب قدرت دوری کن تا از خطرات آن در امان باشی.

۸	بوتیمار بیت ۹۷۹	من نگران تمام شدن آب هستم عشق دریا برایم بس است من شایسته سیمرغ نیستم.	زاهد افراطی که زندگی را بر خود بسیار سخت می‌گیرد و در غم و حزن عمر می‌گذراند.	دریا از شوق دوست به خروش آمده است دریای ناپایدار نمی‌تواند موجب آرامش کسی شود.	دریا چشمه‌ای از کوی اوست چرا به چیزی جز روی او قانع شده‌ای. فقط در عشق حق آرامش می‌یابی.
۹	کوف بیت ۱۰۰۸	من در خرابه‌ها به دنبال گنج هستم عشق سیمرغ کار مردانه‌ای است که من قادر نیستم.	عارف عزلت‌گزینی که از عجز خویش می‌نالد ولی به دنبال ثروت و گنج است.	عشق گنج و طلا نشانه کافری و بت‌پرستی است هرکس عاشق زر باشد در قیامت به شکل موش محشور می‌شود.	اگر عمر با ارزشت را در راه گنج از دست بدهی حاصلی جز حسرت ندارد به چیزهای پایدار بیندیش.
۱۰	صعوه بیت ۱۰۳۱	سیمرغ در جهان دوستداران فراوانی دارد؛ من ضعیف و ناتوان شایسته او نیستم.	انسان ناتوانی که به عجز خویش تکیه می‌کند و از دیدار حق محروم می ماند.	اقرار به عجز و ضعف، نشانه‌ی سرکشی و غرور توست به بهانه عجز حیله می‌ورزی که در راه او حرکت نکنی.	برای رفتن فقط کافی است پای در راه بنهی و سکوت کنی.

خلاصه پاسخ هدهد

دلبستگی به چیزهای ناپایدار بسیار بی‌ارزش است، فقط خداوند شایسته معشوقی است، همه چیز آفریده و تجلی‌گاه اوست، اگر به کل دست بیابید جزء را نیز خواهید داشت چه غرور و چه ضعف و چه نازیدن به عشق‌های دیگر همه بهانه‌هایی است که انسان‌ها برای ماندن در این دنیا و تلاش نکردن در جهت وصال دوست مطرح می‌کنند.

نمادهایی که عطار مطرح می‌کند بیشتر به زاهدان و عارفان مربوط می‌شود اما او در حقیقت در نقد هم‌قطاران خویش به نقد طبقات مختلف مردم می‌پردازد و دو گرفتاری عمده قدرت و ثروت را در این قسمت به نقد می‌کشد.

راه حل این است که از مظاهر قدرت و ثروت و همهٔ چیزهای ناپایدار دنیا دست‌بکشی و مردانه به جستجوی حضرت حق بپردازی که در این صورت کار بسیار آسان می‌شود، اگر عاشق شوید و جان‌بازی کنید همهٔ موانع برطرف می‌شود.

هر که در عشق چشمی باز شد
پای‌کوبان آمد و جانباز شد

(همان:۲۸۱)

پاکی دل برای وصال او کافی است، چون دلِ پاک، آیینه‌دار اوست.

دل به دست آر و جمال او ببین
آینه کن جان، جلال او ببین

(همان:۲۸۲)

مشکلات راه

با این استدلال‌ها و راه‌حل‌ها دیگر عذری برای کسی باقی نمی‌ماند و حجت تمام می‌شود، مرغان با سیمرغ

احساس خویشاوندی می‌کنند و می‌پذیرند که همگی با هم به سوی او پرواز کنند ولی این بار از توشه و زاد راه سئوال می‌پرسند که ما مرغان ضعیف چگونه حق این راه را ادا کنیم. هدهد یا عطار پاسخ می‌دهد که عشق همراه با درد تنها سرمایه و زاد سفر است و نیاز به توشه دیگری نیست.

عشـق را دردی بایـد پـرده سـوز
گاه جان را پرده در، گه پرده سوز
ذره‌ای عشــق از همــه آفــاق بــه
ذره‌ای درد از همــه عشّــاق بــه

(همان: ۲۸۵)

و برای اثبات این موضوع داستان مفصل شیخ صنعان را بازگو می‌کند که پرداختن به این داستان مجال دیگری می‌طلبد. حال دو نگرانی و بیست مشکل باقی است. نگرانی اول نداشتن راهنما و پیر راه است. در این راه خطرناک نمی‌توان خودسر حرکت کرد. برای انتخاب رهبر قرعه‌کشی کردند و از قضا قرعه به نام هدهد افتاد. (همان: ۳۰۳)

صدهزار مرغ به رهبری هدهد حرکت را شروع کردند اما نگرانی دیگرشان خلوتی راه بود. هدهد می‌گوید خلوتی راه به خاطر عزت پادشاه است که هرکس را به درگاه خودش راه نمی‌دهد.

عـزت ایـن در چنـین کـرد اقتضـا
کـز در مـا دور باشـد هـر گـدا
بـاد اسـتغنا چنـان جَسـتی درو
کآسـمان را پشـت بشـکستـی درو

(همان: ۳۰٤)

مرغان به هدهد می‌گویند که بی‌ادبانه نمی‌توان به پیشگاه شاه رفت، تو سال‌ها در خدمت سلیمان بوده‌ای و رسوم خدمت را می‌دانی، پس بالای منبر برو و آداب سلوک را برایمان بیان کن و مشکلات ما را پاسخ بده و شبهات را از دلمان پاک کن تا بتوانیم آسوده و فارغ به سوی او پرواز کنیم.

چون بپرسیم از تو مشکل‌های خویش
بستریم این شبهت از دل‌های خویش
دل چو فارغ گشـت تـن در ره دهـیم
بـی‌دل و تـن سـر بـدان درگـه نهیـم

(همان: ۳۰٤)

هدهد در پاسخ به این مشکلات، آداب و شرایط سلوک را بیان می‌کند.

جدول۲. مشکلات راه و راه‌حل‌های آن

ردیف	سئوال یا مشکل	راه حل، شرایط سلوک
۱	چرا تو از دیگران سبقت جستی؟ چرا بهره تو صفا و لطف است و بهرهٔ ما درد و قهر؟ (بیت ١٦٦٥)	یک نگاه لطف‌آمیز سلیمان مرا به این مقام رسانید. **نظر پیر و عنایت حق** تعیین‌کننده است البته کسب طاعت و عبادت

		ضروری است، اما تعیین کننده نیست.
۲	راه مشکل و وادی آن دور و منازل آن فراوان و گرفتاری‌هایش بسیار است. (۱۷٤٤)	تعلقات دنیا مانع حرکت می‌شود، اما اگر **طلب کنی و خاک راه** دوست شوی، مشکلات حل می‌شود.
۳	بنده گناهکار را به درگاه او راه نمی‌دهند و من بسیار گناهکارم. (۱۸۳۰)	خداوند با کرم خویش همواره در توبه را بازگذاشته است و انسان نباید از **لطف** او ناامید شود و باید به کرم جاوید او تکیه کند.
٤	نفس دشمن من است. چگونه با این همراهی که راهزن من است این راه دشوار را طی کنم؟ (۱۹۷۷)	**کنترل نفس** کار آسانی نیست و مردم بسیاری گرفتار نفس هستند. نفس از دو راه **شکم و شهوت** تقویت می‌شود. باید اندک‌اندک نفس را رام کرد و به تربیت و تزکیه او پرداخت.
۵	ابلیس در هنگام عبادت مرا فریب می‌دهد و دچار غرور می‌کند. چگونه از شرّ او نجات بیابم؟ (۲۰۳۹)	نفس سگ‌صفت تو از ابلیس هم بدتر است. تا به دنبال آرزوهای دنیایی هستی از فریب ابلیس در امان نیستی باید آرزوها و طمع‌هایت ر ا کنترل کنی.
٦	دوستی طلا و زر مانند مغزی شده در پوستم و همه وجودم را فرا گرفته است. عشق به دنیا مرا پرادعا و بی‌هویت کرده است. (۲۰۹۱)	صورت ارزشی ندارد. معنی و حقیقت جاوید است. اگر می‌خواهی به نیک‌نامی برسی مال دنیا را در راه خدا انفاق کن.
۷	عشق به کاخ و عظمت آن همه وجود مرا گرفته است، چگونه می‌توانم این قدرت و ثروت را از دست بدهم. (۲۱٦۰)	کل دنیا گلخنی بیش نیست. قصر تو در گلخن دنیا چه ارزشی دارد؟ قصر تو حتی اگر مانند بهشت باشد چون که مرگ به دنبال آن است مانند زندانِ محنت جلوه می‌کند.
۸	عشق زیبارویی مرا گرفتار ساخته و عقل و دینم را ربوده است. یک لحظه بی‌او قرار و آرام ندارم. (۲۲۳۹)	تا کی در بند صورت مانده‌ای، عشق ظاهری، عشق واقعی نیست. هر زیبایی که نقصان می‌پذیرد شایسته دل‌بستن نیست. باید در راه عشق حقیقی گام برداری.
۹	می‌ترسم که در اولین منزل جان بدهم. ترس از مرگ همه وجودم را فرا گرفته است. (۲۳۱۹)	از مرگ چاره‌ای نیست، مرگ اجتناب‌ناپذیر است. اگر عمری بر جهان فرمانروایی کنی، باز هم به زاری جان خواهی داد. مرگ برای نرم‌کردن سرکشان ضروری است.
۱۰	من هیچ‌گاه به آرزوهایم نرسیده‌ام و همه ذرات وجودم پر از غم است و عاجز و حیران مانده‌ام. (۲٤۰۳)	نامرادی و مراد این جهان یک لحظه بیش نیست. در جهان ناپایدار غم و شادی یکسان است. در حقیقت رنج‌های دنیا گنج هستند. چون موجب رشد و تعالی انسان می‌شوند.
۱۱	من بر طبق فرمان حق کار می‌کنم. با قبول و رد آن کاری‌ندارم. آیا روش من درست است؟ (۲٤۸۵)	بله وظیفه بنده فرمان‌پذیری است. بنده حق تصرف در کارها را ندارد. بنده‌ای که لاف بندگی می‌زند و فرمان صاحبش را اجرا نمی‌کند، بنده نیست. بنده را برای خدایی کردن خلق نکرده‌اند بلکه برای تواضع و بندگی آفریده‌اند.
۱۲	چگونه می‌توان در راه خدا پاک‌بازی کرد؟ هرچه دلم‌را مشغول‌می‌سازد بر من حرام باد. (۲۵۵٤)	زاد و توشه این راه پاک‌بازی است تا از آنچه داری دست نکشی نمی‌توانی در این راه گامی بنهی. تا پاک‌بازی در وجودت تحقق نیابد، این سفر با شوق پرستش همراه نخواهد بود.
۱۳	آنچه تعیین کننده است، همت بلند است. تن من ضعیف است و طاعاتم ناقص، اما همت بلند من	بله همت عالی مغناطیس عاشقان ازلی است که با آن همه چیز را کشف و جذب می‌کنند. اهل همت جان و دل را در راه

	کارساز است. (۲۶۱۳)	دوست فدا می‌کنند.
۱٤	انصاف و وفاداری در درگاه او چه جایگاهی دارد؟ خداوند توفیق رعایت انصاف و وفاداری را به من عطا کرده است. (۲٦٦٥)	انصاف کلید نجات انسان است. رعایت انصاف بهتر از نماز خواندن است. بزرگان دین اول انصاف را در حق خودشان جاری ساخته‌اند و آنچه برای خود می‌خواهند برای دیگران نیز می‌خواهند.
۱٥	آیا گستاخی در درگاه دوست رواست؟ (۲۷٥۷)	هرکسی که شایستگی اسرار الهی را داشته باشد، گستاخی او پسندیده است، اما اگر کسی رازدار باشد با کمال ادب حرمت دوست را نگه می‌دارد. فقط بر دیوانگان گستاخی پسندیده است.
۱٦	من عاشق او هستم و از همه بریده‌ام و پیوسته از عشق او دم می‌زنم. (۲۸۳۳)	نمی‌توان با ادعا و لاف‌زدن همنشین سیمرغ شد. او در جوال کسی نمی‌گنجد. عشق واقعی از جانب حق شروع می‌شود و انسان‌های لایق را به سوی خودش جذب می‌کند.
۱۷	من می‌پندارم کمال خویش را حاصل کرده‌ام و با ریاضت‌های سخت به آنچه می‌خواستم، رسیده‌ام. (۲۹۱۱)	طبع مغرور تو مانند ابلیس گرفتار خودخواهی است. کمال تو خیالی بیش نیست و تو را از معرفت دور ساخته است. در درگاه دوست از هستی خویش دم زدن نشانه بت‌پرستی است.
۱۸	در این سفر چه چیزی مایه دلشادی انسان می‌شود. اگر این سئوال را پاسخ بدهی، آشفتگی من کم می‌شود. (۳۰۰۹)	مردان بزرگ از همه چیز آزادند و در دو عالم به او دلشادند. اگر عیوب دیگران را نبینی و به برطرف کردن عیوب خویش مشغول شوی، آشفتگی‌ات کم می‌شود.
۱۹	در وصال از او چه طلب کنیم؟ اگر من به وصال او برسم نمی‌دانم که از او چه چیزی درخواست کنم. (۳۰٦۷)	در وصال او، او را بخواه. اگر هنوز دربند ترس از دوزخ و امید به بهشت هستی، تو به وصال او نمی‌رسی.
۲۰	در درگاه او چه کالایی ارزش دارد؟ چه تحفه‌ای به درگاه دوست ببریم؟ (۳۱۸۳)	در درگاه او همه چیز هست. علم و اسرار و عبادت به فراوانی یافت می‌شود. آنچه آنجا کم است سوز و درد است.

در این پرسش و پاسخ‌ها عطار آداب و شرایط سیر و سلوک را مطرح می‌کند. در حقیقت ده سئوال اولی سئوال‌های اصلی است و ده سئوال دوم سئوال‌های مشورتی است. در پاسخ به ده سئوال اول عطار بر عنایت پیر و به خصوص لطف و عنایت حق تأکید فراوانی دارد و دلبستگی‌های به دنیا و مظاهر آن را ناپایدار و بی‌اساس می‌شمرد و سختی‌های دنیا را موجب کمال آدمی محسوب می‌کند. در ده سئوال مشورتی نیز بر داشتن همت بلند و رعایت انصاف و وفاداری و ادعایی نداشتن و به عیب دیگران نپرداختن تأکید می‌کند و در نهایت مهم‌ترین شرط سلوک را داشتن سوز و درد عرفانی می‌داند.

بخشی از عذرهای مرغان در این قسمت به عنوان مشکلات راه تکرار شده است و این تکرار برای خواننده امروزی ممکن است قدری ملال‌آور باشد؛ اما عطار به شیوهٔ واعظان می‌خواهد با تکرار و تلقین و تأکید مرغان یا سالکان را برای سفری سخت ولی اجتناب‌ناپذیر آماده کند.

هفت وادی

آخرین سئوال این است که این راهی که پایانش ناپدید است چند فرسنگ است (عطار، ۱۳۸٤:

۳۸۰) و هدهد پاسخ می‌دهد که هفت وادی در راه ماست. چون که از این هفت وادی بگذری به درگاه حق می‌رسی.

هفت وادی که عطار مطرح می‌کند عبارت‌اند از: ۱. طلب؛ ۲. عشق؛ ۳. معرفت؛ ٤. استغنا؛ ۵. توحید؛ ٦. حیرت و ۷. فقر و فنا.

«قبل از عطار کسی به نام‌گذاری و رده‌بندی عقبات سلوک بدین‌گونه نپرداخته است. در متون قدیمی تصوف، مقام یا مرحله‌ای به عنوان طلب مورد بحث قرار نگرفته است. عشق نیز جزو ابواب و مقامات و منازل تصوف به شمار نمی‌رفته است و از معرفت نیز به عنوان مقام یا حال یا عقبه سخنی به میان نیامده است. استغنا باد بی‌نیازی حق است که می‌وزد و چیزی است که به یک معنی ربطی به سالک ندارد. توحید با همهٔ اهمیتش به عنوان عقبه یا وادای ذکر نشده است. هیچ کدام از قدما حیرت را به عنوان یکی از عقبات سلوک به شمار نیاورده‌اند و فقط مقام فقر در تقسیم‌بندی ابونصر سراج جزو مقامات هفتگانه ذکر شده است؛ ولی آمیختن فقر و فنا از کارهایی است که عطار خود انجام داده و در قدما پیشینه‌ای ندارد.» (عطار، ۱۳۸٤: ۷۰٤-۷۰۰ تعلیقات شفیعی کدکنی، با تلخیص)

وادی طلب

اولین گام برای طی کردن مراحل سلوک و وادی‌های طریقت از نظر عطار طلب است. «از آنجا که طلب حالتی یا مرحله‌ای از سلوک است که تمام احوال و مقامات عارف دنبالهٔ آن به شمار می‌رود، باید قبول کرد که طلب نتیجهٔ هدایت الهی است و بعد از آن که سالک در پرتو هدایت الهی قرار گرفت، ذوق جستجو و طلب در او بیدار می‌شود وگرنه بدون هدایت، طلب هرگز به جایی نمی‌رسد.» (همان: ۷۰۲)

در عین حال عطار در وادی طلب ضمن تأکید بر سختی‌های راه و بلاها و گرفتاری‌های آن از سالک می‌خواهد که تمام دلبستگی‌هایش را در این وادی رها کند و پادشاهی و دارایی و همه چیزش را دربازد.

مُلک اینجا بایدت انداختن
مِلک اینجا بایدت درساختن
جرعه‌ای زان باده چون نوشش شود
هردو عالم کل فراموشش شود

(همان: ۳۸۱)

سالک حتی کفر و لعنت را نیز می‌پذیرد تا بلکه دری بر روی او گشوده شود و در این صورت کفر و دین یکسان می‌نماید (همان:۳۸۱) در این قسمت نیز حکایات و تمثیلاتی دربارهٔ همت بلند طالبان ذکر می‌کند.

مرد باید کز طلب در انتظار
هر زمانی جان کند در ره نثار

(همان: ۳۸۳)

خون خورد در صبر نشین مردوار
تا برآید کار تو از درد کار

(همان: ۳۸٤)

شرط لازم برای طلب کردن، صبرپیشه ساختن است. گرچه طالب صابر کم یافت می‌شود.

طالبان را صبر می‌باید بسی
طالب صابر نه‌افتد هرکسی

(همان: ۳۸٤)

وادی عشق

عطار وادی دوم را وادی عشق می‌نامد. «عشق نه قابل تعریف است و نه قابل انتقال به دیگران» (همان: ۷۰۳) هرکس در این وادی گام بگذارد، باید غرق آتش شود و مانند آتش گرم‌رو و سوزنده و سرکش باشد (همان: ۳۸۵) باید عاشق عاقب‌اندیشی را رها کند و خوش‌خوش صد جهان را در آتش عشق خود بسوزاند. از کفر و دین و شک و یقین بگذرد و نیک و بد برایش یکسان شود. وقتی همه چیز را باخت وصال نقد برایش فراهم می‌شود.

هرچه دارد پاک دربازد به نقد
وز وصال دوست می‌نازد به نقد
دیگران را وعده‌ی فردا بود
لیکن او را نقد هم اینجا بود

(همان: ۳۸٦)

عاشقی که جانباز این راه باشد از دو عالم دست می‌کشد. در این وادی حتی عقل هیچ‌کاره است. چون عقل این وادی را درک نمی‌کند و عشق، کارِ عقل مادی نیست.

عقل در سودای عشق استاد نیست
عشق کار عقل مادرزاد نیست

(همان:۳۸٦)

وادی معرفت

سپس وادی معرفت که بی‌انتهاست نمایان می‌شود. در متون قدیمی تصوف معرفت مقام یا وادی نیست، آنها معرفت را تجربه‌ای ناکام و در کمال ناکامی امری نسبی می‌دانند و آن را قابل تحصیل و رسیدن نمی‌دانند. (همان: ۷۰۳) اما عطار برای معرفت مراتب مختلفی قائل است. سیر هرکس در این وادی در حد توان و کمال اوست.

سیر هرکس تا کمال وی بود
قرب هرکس حسب حال وی بود

(همان: ۳۹۲)

چون معرفت‌ها مختلف است، روش‌ها نیز متفاوت است و هرکس در ادعای خویش ثابت‌قدم و محق است اما وقتی آفتاب معرفت از آسمان متعالی حقیقت پرتوافکنی کند، هرکس قدر و اندازهٔ واقعی خویش را خواهد شناخت (همان:۳۹۲) در این جای تاریک و پرشبهه، علم می‌تواند رهبر جان انسان شود.

رهبر جانت درین تاریک جای
جوهر علم است و علم جانفزای

(همان:۳۹۳)

هست دائم سلطنت در معرفت
جهد کن تا حاصل آید این صفت

(همان:۳۹٦)

وادی استغنا

در وادی استغنا دیگر ادعا و معنایی وجود ندارد و در هر لحظه کشوری نابود می‌شود. (همان: ۳۹۷) «استغنا یکی از دغدغه‌های ارباب سلوک بوده است، اما استغنا باد بی‌نیازی حق است که می‌وزد و سالک احساس می‌کند که حق تعالی از همهٔ کاینات بی‌نیاز است تا چه رسد به اعمال و احوال او» (همان: ۷۰۳) در این وادی انسان به بی‌ارزشی تلاش خویش دست می‌یابد و فقط برگزیدگان خداوند چون انبیا می‌توانند در این وادی جایی داشته باشند.

صدهزاران جان و دل تاراج یافت
تا محمد یک شبی معراج یافت
گر دو عالم شد همه یکبار نیست
در زمین ریـگی همـان انـگار نیست

(همان: ۳۹۷)

این دردی بی‌درمان است و در برق استغنا صد جهان خواهد سوخت.

هیچ سالک راه را پایان ندید
هیچکس این درد را درمان ندید

(همان: ۳۹۸)

برق اسـتغنا چنـان اینجـا فروخـت
کز تف او صدجهان اینجا بسوخت

(همان:۳۹۹)

وادی توحید

بعد از استغناست که وادی توحید و مقام تفرید و تجرید آشکار می‌شود. توحید هرکس به اندازهٔ معرفت اوست، اما هرچند در وادی معرفت راه‌ها متفاوت است، اما مقصد همه توحید است وقتی به این وادی می‌رسند همهٔ راه‌ها به یک مقصد ختم می‌شود.

روی‌ها چون زین بیابـان در کننـد
جمله سر از یـک گریبـان برکننـد
گر بسـی بینـی عـدد گـر انـدکی
آن یـکی بـاشد دریـن ره در یکی

(همان: ۴۰۲)

عطار در این وادی به خودش نهیب می‌زند که تا کی می‌خواهی حرف‌های مجازی بیان کنی، به اسرار توحید بپرداز، گرچه وقتی سالک به این وادی می‌رسد، دیگر جایی برای او باقی نمی‌ماند که از توحید حرف بزند.

گم شود زیرا که پیدا آید او
گنـگ گـردد زآنـکه گویـا آیـد او

(همان: ۴۰۴)

تو در او گرد توحید این بود
گم شدن کم تـــو تفریـــــد این بـود

(همان: ۴۰۵)

ســایه‌ای کــو گــم شــود در آفتــاب
زو کـــی آیـــد خدمتی در هیــچ بـاب

(همان: ۴۰۷)

وادی حیرت

برداشت عطار از مفهوم حیرت نیز مخصوص اوست. حیرت بعد از وادی توحید آشکار می‌شود. هرچه معرفت انسان وسیع‌تر و توحید اوخالص‌تر، حیرت او بیشتر است. وادی حیرت وادی درد و حسرت و آه است. هر نفس در اینجا با دریغی همراه است. هرچه انسان در واحدی توحید کسب کرده است، در اینجا همگی را از دست می‌دهد.

هرچه زد توحیـد بـر جـانش رقـم
جـمله گـم گردد ازو گـم نیـز هم

(همان: ۴۰۷)

به‌گونه‌ای که انسان همه چیزش را درمی‌بازد و حتی خودش را فراموش می‌کند. حیرت سراپای وجودش را فرامی‌گیرد.

گویـد اصـلاً مـن نـدانم چیـز مـن
وان نــدانم هــم نــدانم نیــز مــن
عاشــقم امــا نــدانم بــر کــیم
نـه مسلمانـم نـه کافــر پس چیــم

(همان: ۴۰۷)

سالک با نفی هستی خویش برای مرحله‌ی بعد که فقر و فناست، آماده می‌شود.

نه زمـانی محـو مـی‌گـردد ز جـان
نـــه ازو یـــک ذره مـی‌یابـم نشـان
(همان: ٤١١)

وادی فقر و فنا

آخرین وادی، وادی فقر و فناست. دیگر سخن گفتن جایی ندارد. این وادی، وادی فراموشی و بیهوشی است. صدهزار موجود عالم مانند سایه‌ای هستند که در خورشید حق گم شده‌اند.

صـــدهزاران ســـایه‌ی جاویـــد تـــو
گم‌شده بینی ز یـک خـورشید تـو
(همان: ٤١٣)

هرکسی که از خود رهایی بیابد، به خدایی می‌رسد و هرکس که از خویش فانی شود به بقای حق باقی می‌گردد.

هرکه او رفت از میان اینک فنا
چـون فنـا گشـت از فنـا اینـک بقا
(همان: ٤١٤)

چون نماندت نیک‌و بد عاشق شـوی
پـس فنـــای عشـق را لایـق شـــوی
(همان: ٤١٧)

درگاه دوست

بعد از گذراندن هفت وادی، عاشق به مقام معشوقی می‌رسد و خداوند عاشق او می‌شود. (همان:٤٢٠) در اینجاست که درگاه عظمت حق متجلی می‌شود. درگاهی که برتر از ادراک عقل و معرفت است و از صدهزاران ماه و ستاره و خورشید افزون‌تر است. (همان: ٤٢٣)

در درگاه دوست چاوش عزت به سراغ سی مرغ درمانده و بیچاره و ضعیف می‌آید و از آنان نامشان و آرام و قرارشان را سؤال می‌کند. سی مرغ پاسخ می‌دهند که ما به امید لطف پادشاه به درگاه او آمده‌ایم که یک نگاه بر ما بیفکند. «این سیمرغ مطلق دست‌نیافتنی، و در عین تجرد از خلق به سر می‌برد و شکار او جز از راه ریاضت نفس و طی طریق امکان ندارد.» (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۱۷۰)

با وجودی که استغنای الهی بی‌اندازه است و به چیزی توجه نمی‌کند، چون که سی‌مرغ در عشق مردانه بودند و پای تا سر غرق درد شدند، لطف الهی چهره گشود و نگهبان لطف در را بر روی آنان باز کرد و هرلحظه صدپرده اسرار را آشکار کرد و آنان را به مقام قرب برد و بر تخت عزت و هیبت نشاند.

گرچه استغنا برون زاندازه بود
لطف او را نیز رویی تازه بود
حاجب لطف آمد و در برگشاد
هـر نفس صـد پـرده‌ی دیگر گشاد
(همان: ٤٢٤)

وقتی که آفتاب قرب از درگاه حق تابید و همگی در پرتو آن جانی تازه یافتند و به تولدی دیگر رسیدند، سی‌مرغ در آینه جمال جانان سیمرغ را دیدند.

خویش را دیدند سـیمرغ تمـام
بود خـود سیمرغ، سی‌مرغ مدام

(همان: ٤٢٦)

خطاب از حضرت حق آمد که درگاه ما چون آینه است و هرکس عکس خود را در آن می‌بیند. «بدین‌ترتیب، مرغان در پایان این کوشش پر رنج و سترگ و طولانی آنچه درمی‌یابند و برایشان آشکار می‌شود راز نفس خودشان است، نفسی که از خود تبعید شده و زمینی و آگاه و تجربی‌اش فرامی‌گذرد و لذت دیدار وجود دو را در یک درمی‌یابد.» (پورنامداریان، ١٣٦٤: ٣٦٨)

بحث و نتیجه‌گیری

منطق‌الطیر عطار گزارشی است از سیر و سلوک شخصی عطار به زبان رمز. فراز و فرودهایی که عطار در سلوک عرفانی خویش داشته در این منظومه متجلی است. هدهد یا همان عطار با سلیمان یا پیر بر موانع و مشکلات سفر روحانی غلبه کرده است و به تجربهٔ عرفانی وصال و فنا دست یافته است.

عطار این تجربهٔ گرانقیمت را در ضمن داستان سفر پرندگان برای یافتن سیمرغ به رهبری هدهد بیان داشته و با دقت‌نظر کم‌سابقه‌ای موانع حرکت را طرح کرده است و عذرهای طبقات مختلف اجتماعی را بازگو کرده و مشکلات راه و ابهامات حرکت را پاسخ داده است. او همچون راهنمایی دلسوز و رهبری آگاه و مشاوری امین با دقت و حوصله بر این موانع غلبه کرده و حجت را بر همگان تمام کرده است و بالاخره در هفت وادی، هفت شهر عشق را طی کرده و به درگاه دوست رسیده است.

سیر و سلوک در نظر عطار یک کار فردی نیست، یک حرکت جمعی است که با مشارکت همه اعضا و هدایت پیری راه‌شناس و دردآشنا تحقق می‌یابد. این سیر و سلوک فقط مخصوص صوفیان و یا سالکان خانقاه‌نشین نیست، نیاز همه طبقات اجتماعی است برای تهذیب نفس و آماده کردن توشه آخرت و آماده شدن برای دیدار با دوست و وصال حضرت حق که هدف اصلی حیات آدمیان است.

منابع

اشرف‌زاده، رضا (١٣٧٣). *تجلی رمز و روایت در شعر عطار*. تهران: اساطیر.

پورنامداریان، تقی (١٣٦٤) *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ (١٣٧٥). *دیدار با سیمرغ*. چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ریتر، هلموت (١٣٧٤). *دریای جان*. مترجم عباس زریاب خویی و مهر آفاق بایبردی، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (١٣٧٨). صدای بال سیمرغ، تهران: سخن.

شوالیه، ژان و آلن گربران (١٣٨٢). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضائلی. تهران: جیحون.

عطار، فریدالدین محمد (١٣٨٤). *منطق‌الطیر*. مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

بررسی و تحلیل «رنگ سیاه» در اشعار نیما و محمود درویش

جواد رنجبر[۱]، داود نجاتی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰٤/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۱/۰۷

چکیده

عنصر رنگ، با ادبیات، پیوند تنگاتنگ و عمیقی دارد. رنگ‌ها، احساسات و نشانه‌های گوناگونی را القا می‌کنند که از طریق آن می‌توان بسیاری از راز و رمزها را کشف نمود و از اوضاع سیاسی – اجتماعی عصر شاعر پرده افکند. نیمایوشیج در ادبیات معاصر فارسی و محمود درویش در ادبیات معاصر عربی، با هوشیاری و هنرمندانه از امکان برجستهٔ رنگ‌ها در تصویرسازی‌های خویش بهره جسته‌اند. در این نوشتار برآنیم تا بازنمود «رنگ سیاه» را در تصاویر شعری این دو شاعر بررسی و تحلیل نماییم. نگاه‌های تقریباً همسان و دریافت‌های همگون در به کارگیری رنگ سیاه، بیانگر استفاده آگاهانه این رنگ، در روانشناسی هر دو شاعر است و نشان می‌دهد که در لایه‌های پنهان ذهن این دو شاعر، خوش‌بینی چندانی به تحولات اجتماعی وجود ندارد. در تصویرسازی نیما، عنصر رنگ گسترده‌ترین سمبل‌ها و سیاه پربسامدترین رنگ‌ها است. سیاه اختناق جامعه، ظلم و فساد و استبداد و بی‌عدالتی حاکم بر آن، و همدردی با فقرا است. در رمزگرایی محمود درویش نیز، عنصر رنگ وسیع‌ترین عنصر تداعی است. شاعر، همچون شاعری چیره دست، عمق غم، خشم، آوارگی، و خفقان حاکم بر وطن خود را به وضوح به تصویر می‌کشد.

کلیدواژه‌ها: نیمایوشیج، محمود درویش، رنگ سیاه، خفقان، غم و اندوه، شب.

۱. عضوهیئت علمی دانشگاه پیام نور، گروه زبان و ادبیات عربی. (نویسنده مسؤول)
۲. مدرس دانشگاه پیام نور، گروه زبان و ادبیات عربی.

A study of Black Color Use in Mahmoud Darwish and Nima Yooshij's poems

J. Ranjbar[1] , D. Nejati[2]

Abstract

Color is an important element in poetry and literature. Colors represent different feelings and thoughts from which many unknown things including political and social situations of the period the poets had lived can be discovered. Nima Yooshij in the Persian contemporary poetry and Mahmoud Darwish in the contemporary Arabic literature creatively used colors to illustrate their feelings and imaginations. In this study we aim to study the representation of black color in the poems of these two poets. Both poets' use of the color black shows that there had been no optimism in their mind about the social development of their time. Color was the most common element In Nima's illustration of the world and the color black is the most used among all other colors. Black is the symbol of oppression, injustice and corruption, and sympathy with the poor. For Darwish as well, color is the most abundant element in his symbolic representation of the outside world and black color in his poems depicts deep sadness and sorrow, anger, displacement, and oppression in the occupied land of Palestine the poet had lived.

Key words: Nima Yooshij, Mahmoud Darwish, black color, oppression, sadness and sorrow, night..

1. Faculty member of payam noor university
javadranjbar232@yahoo.com
2. Lecturer at payam noor university

مقدمه

انسان‌ها همواره تحت تأثیر رنگ‌های محیط خود بوده‌اند، که این پدیده همواره علاقه و کنجکاوی بشر را برانگیخته است. رنگ و انتخاب رنگ‌ها و سازش آنها، ارتباطی ناگسستنی با درون فرد و به تبع آن گفتار و افکار فرد از لحاظ علم روانشناسی دارند. چراکه «رنگ‌ها این ظرفیت عظیم را دارند که پیام‌ها را در حوزه‌های گوناگون روان‌شناختی، اجتماعی، فرهنگی، دینی و حتی سیاسی و اقتصادی، در فضایی واقعی، کنایی، رمزی و اسطوره‌ای و در قالب نقاشی، معماری، ادبیات و ... به مخاطبان منتقل نمایند. بنابراین، بسیاری از محدودیت‌هایی را که کلمات عادی دارا هستند، رنگ‌ها در هم می‌شکنند و ظرفیتی وسیع‌تر و امکاناتی غنی‌تر را برای انتقال پیام فراهم می‌آورند.» (قائمی و صمدی، ۱۳۸۹: ۲۶۲) در گسترهٔ ادبیات هر سرزمینی، شعر پیش‌آهنگ بوده است و شاعران از رهگذر زبان شعر، که قدرت انتشار و انتقال از زبانی به زبان دیگر را فراهم می‌نماید به بیان اندیشه‌ها و آرمان‌های خویش پرداخته‌اند. عنصر رنگ نیز که یکی از اجزای مهم صور خیال و همچنین از ابزار کاربردی نمادپردازی در شعر است، به عنوان یکی از عناصر مهم زبان رمزگونه شاعران و بیان نمادین آنها گردید. شاعران و ادیبان در نقل تجربهٔ شعری از تنوع و ظرافت و تأثیر آن بهره برده‌اند. با توجه به وجود ارتباط بین شاعر و نقاش و شعر و نقاشی، و نیز از آنجا که رنگ‌ها، بر عواطف و اذهان مخاطبان تأثیر بسزایی دارند، می‌توان گفت عنصر رنگ، یکی از اجزای مهم در تصویرگری است که ادیبان و شاعران به کمک این عنصر، توانسته‌اند معانی و مقاصد مورد نظرشان را به شکلی ملموس و مؤثّر برای مخاطب تبیین نمایند. با توجه به اینکه دو پیشگام و پیش‌آهنگ حوزهٔ ادب پایداری در ادبیات پارسی و عربی، نیمایوشیج و محمود درویش، از رنگ سیاه در تصویرپردازی‌های خود بسیار بهره جسته‌اند، این نوشتار که به بررسی تطبیقی کارکرد رنگ سیاه در اشعار دو شاعر پرداخته است می‌کوشد چگونگی و دلیل به کار رفتن این رنگ را در رمزگرایی هر دو شاعر تبیین نماید، چرا که بدون تردید، دقت در عنصر رنگ و شیوه‌های کاربرد آن، می‌تواند پنجره‌ای تازه را برای شناخت بیشتر ابعاد ادبیات به ویژه شعر باز نماید.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ کارکرد رنگ‌ها در اشعار دو شاعر، پژوهش‌هایی به صورت جداگانه صورت گرفته است، مانند «روانشناسی رنگ در مجموعه اشعار نیما» (پناهی، مهین، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. شماره ۱۳و ۱۲، سال ۱۳۸۵) و همچنین «بررسی کاربرد رنگ‌ها در تصویرپردازی محمود درویش از مقاومت فلسطین» (قائمی، مرتضی و مجید صمدی، *نشریهٔ ادبیات پایداری*، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال اوّل، شمارهٔ دوم، بهار ۱۳۸۹). اما تا آنجا که نویسندگان این مقاله تحقیق نموده‌اند، پژوهشی مستقل که به صورت

مقایسه‌ای و تطبیقی به بررسی و تحلیل رنگ سیاه در اشعار دو شاعر پرداخته باشد، نوشته نشده است. بنابراین، این نوشتار ضمن توضیح معنای نمادین رنگ سیاه در جهان‌بینی دو شاعر، می‌کوشد به بررسی کارکرد «رنگ سیاه» در اشعار دو شاعر و بررسی شباهت‌های دو شاعر در این زمینه بپردازد و بسامد استفاده از این عنصر شعری در شعر این دو را، تبیین و تحلیل نماید.

کارکرد رنگ‌ها

رنگ‌ها و زمینه‌های نمادین آن

از نظر ادبی، «نماد» نحوهٔ خاصی از بیان و توضیح دربارهٔ چیزی است که در سایهٔ تداعی معانی، مفهومی بیشتر یا اصولاً مفهومی دیگر را بیان می‌کند. با استفاده از نمادگرایی، «عقیده‌ای که ممکن است ظاهری یکنواخت و تکراری داشته باشد، به نظری تازه با بار معنایی بسیار مؤثر و زنده، تبدیل می‌شود.» (سلیمان، ١٣٧٦: ١٧٦) نمادها، همواره در دو حوزهٔ معناگرایی و تصویرآفرینی نقشی عمیق داشته‌اند و همین دو خصلت ارزشمند ادبی سبب شده است تا نمادها در ساز و کار سرایندگی، به شکلی کارآمد مورد توجه قرار گیرند. از این جهت شاعران ادبیات مقاومت نیز برای رهایی از ورطه شعارزدگی، به نمادها متمسک شدند. از آنجا که نماد بیانگر معانی مختلف است و به یک معنا محصور نمی‌شود، رنگ‌ها مهم‌ترین و اصلی‌ترین عنصر نمادپردازی به شمار می‌روند که از دیرباز در ادبیات و تصویرسازی‌های شاعران کاربرد داشته است. نمادها و تشبیهات به درک ما از زبان روزمره و اشکال سخن، کمک می‌کنند. تقریباً هر شیء، کلمه و ایده‌ای، نماد خاصی را در خود پنهان دارد. عنصر رنگ از عناصر ویژه‌ای است که می‌توان از طریق شناخت ویژگی‌ها، خاصیت‌ها و تأثیرات آن، از روی بسیاری از رمزها پرده‌برداری کرد. «بررسی دقیق آثار ادبی، بیانگر این است که در تصویرسازی به کمک رنگ‌ها، تنها برای آرایش کلام نیست، بلکه با تمام زمینه‌های بلاغی و ادبی، ارتباطی کامل دارد.» (عصفور، ۲۰۰۳: ۲/ ۲۸۰) هر یک از رنگ‌ها به فراخور امتیازات خویش متضمن معنایی سمبولیک هستند. می‌توان از رنگ‌ها به عنوان یک زبان جهانی و همگانی استفاده کرد، زیرا رنگ‌ها در هر کجای دنیا که باشند، بیانگر یک پیام هستند. آنها احساسات را بر می‌انگیزند و اشکال می‌توانند به رنگ‌های متفاوت تأثیرات متفاوتی روی انسان بگذارند. به سبب همین تأثیر عمیق و فوق‌العادهٔ رنگ‌ها بر احساسات و عواطف، به عنوان ابزاری مهم و سودمند در خدمت تصویرپردازی شاعر در برانگیختن احساسات و عواطف می‌شوند. در طول قرن‌ها، رنگ برای اشخاص گوناگون معانی مختلفی داشته است. مثلاً «رنگ برای «سنت آگوستن»، انعکاس افلاطونی خدا بود و برای «آلزاک نیوتن»، انرژی نوری، برای «گوته»، یک ادراک ذهنی و برای «جان لاک»، کیفیتی از اشیاء که می‌بینیم.» (کارکیا، ۱۳۷۵: ۱۵) از دیدگاه علم روان‌شناسی، انتخاب هریک از رنگ‌ها معرف

شخصیت افراد است. در ادبیات نیز رنگ‌ها احساسات و نشانه‌های گوناگونی را القا می‌کنند. در زبان شعر معاصر، رنگ‌ها از نظر معنایی تفاوت یافته‌اند، ترکیبات وصفی بدیعی پدید آمده‌اند که معمولاً نتیجه کاربرد مجازی رنگ-هاست و همین امر سبب پیدایش معانی نمادین، کنایی و اسطوره‌ای مختلف از رنگ‌ها شده است. بر این اساس، رنگ یکی از مهم‌ترین عناصر بلاغی در تصویرآفرینی ادیبان و شاعران محسوب می‌شود.

روانشناسی رنگ سیاه

«رنگ سیاه» سمبل شب، ظلمت، غم، وحشت، اضطراب و رنگ اندوه و مرگ است. سیـاه، تیـره‌ترین رنگ است و نمایانگر مرز مطلقی است که در فراسوی آن زندگی متوقف می شود. سیاه بیانگر پوچی و نابودی است. سیاه به معنای «نه» است در مقابل رنگ سفید. سیاه نقطه پایانی است، نشانه ترک علاقه و تسلیم یا انصراف نهایی است. «بر طبق تحقیقات انجام شده، دو رنگ سیاه و سفید اولین رنگ‌هایی هستند که به نماد بدل شده‌اند، زیرا انسان اولیه، بیشترین تأثیر را از سفیدی روز و سیاهی شب اخد کرده بود.» (آیت‌الهی، ١٣٨٤: ٦٨) در تحلیل‌های روانکاوی، کاربرد رنگ سیاه یادآور عدم و نابودی است، اغتشاش و بی‌نظمی را به ذهن متبادر می‌کند و نشانهٔ ظلمت نخستین است. همچنین این رنگ، در ذهن و ضمیر انسان، نشانهٔ حالت کدورت، ناراحتی و پریشانی است. به نظر لوشر «کسی که رنگ سیاه، خاکستری و قهوه‌ای انتخاب اول اوست، انتخاب هنجاری ندارد.» (لوشر، ١٣٧١: ٩٧)

نیما و دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی او

علی اسفندیاری مشهور به نیمایوشیج در سال ١٢٧٤ در یوش دیده به جهان گشود و در سیزدهم دی‌ماه ١٣٣٨ پس از یک دوره کسالت ممتد بدرود زندگانی گفت. (ر.ک. دستغیب، ٢٥٣٦: ٦) از ویژگی‌های بارز شعر نیما، پرداختن به مسائل اجتماعی با زبانی نمادین است، به طوری که شاید بتوان گفت «در میان انواع صورخیال در شعر نیما و به تبع آن شعر معاصر، عنصر نماد (سمبل) بیشترین سهم و نقش را در ابهام‌آفرینی دارد.» (پورنامداریان و خسروی شکیب، ١٣٨٧: ١٥١) شعر نیما از دغدغه‌های پیشین شعر فارسی می‌گسلد و از رمانتیسم فردی و احساساتی به سوی رمانتیسم اجتماعی و مردمی حرکت می‌کند. بدین‌گونه، شاعر محور معنایی شعر پارسی را تغییر می‌دهد و انسان و اجتماع را در کانون توجهات آن قرار می‌دهد، تا آنجا که در نگاه ناقدان، «نیما، تبلور نواندیشی در باب انسان در شعر معاصر است.» (مختاری، ١٣٧٩: ١٧١» تفکر و اندیشه در وضعیت خلق ستم‌دیده، نیما را به سرچشمه‌های تیره‌بختی آنها هدایت می‌کند و از این طریق او را رویاروی کانون‌های قدرت قرار می‌دهد. کارنامهٔ شاعری نیما بیش از هر چیز حکایت تأمّل مداوم او در اوضاع سیاسی – اجتماعی سرزمین خود و

روایتی از کشاکش و ستیز با «کانون قدرت سیاسی» است که نیما آن را آشیانهٔ بیداد و نامردمی می‌داند، و این در حالی است که «این جنبه از زندگی نیما، از جانب زندگی‌نویسان او، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. آنها یا بیشتر به شرح زندگی خصوصی وی پرداخته‌اند؛ و یا به تشریح انقلابی که وی در شعر فارسی پدید آورده است. امّا به اندیشهٔ سیاسی و اجتماعی او توجه زیادی نکرده‌اند، در حالی که اشعار نیما از این نظر شایان بررسی است.» (خامه‌ای، ۱۳٦۸: ۱۵) ادبیات نیما، مقاومت و پایداری در برابر اجتماع خفقان‌زده و سیاست اختناق‌آلود استعمار زمان خویش است، بنابراین، شاعر «بی آنکه بخواهد مثل بسیاری از شاعران دورهٔ مشروطه، شعر سیاسی و اجتماعی، به منظور تنویر افکار و انجام تعهد بسازد، می‌تواند از دریچهٔ نگاه ذهن خود، دردهای خویش و دیگران و اوضاع سیاسی و اجتماعی جامعه را مشاهده کند.» (پورنامداریان، ۱۳۷۸: ۲۳۸)

نیما و کارکرد رنگ سیاه

نیما یکی از مشهورترین شاعران معاصر است که از رنگ‌ها و خاصیت و کاربرد آنها بیشترین بهره را در راستای بیان اهداف و آرمان خویش، در قالب بیانی ادبی و نمادین، جسته است. از این‌رو، انتزاع معنی رنگ‌ها در ساختار شعری نیما یوشیج به فهم اشعارش نیز کمک شایانی می‌کند. سیاهی و تیرگی در شعر نیما بیانگر خفقان و استبداد رضاخانی است و تکرار این رنگ که نفی هر رنگی را می‌کند، مخاطب را به تأمل در تاریخ و فضای سیاسی سال‌های ۱۳۰۰، تاریخ انتشار اولین شعر او تا سال ۱۳۳۸ که سال خاموشی و رحلت اوست، وامی‌دارد. این مقوله طیف رنگ سیاه را بارها و بارها به شعر شاعر فرا خوانده است. «طیف رنگ سیاه و تیره را رنگ‌های سیاه و سیهی و صفات تداعی‌گر رنگ تیره مانند تار و تاریکی، ظلمت، تیرگی، دود و خاکستری و خاکستری تشکیل می‌دهد. این رنگ‌ها ٤٦٦ بار فراوانی دارند و ۵٦/۵۵٪ رنگ‌های مجموعه اشعار نیما را تشکیل می‌دهند. این رقم غیر از بیش از ۵۰۰ واژه شب و دوش، دیشب و ترکیبات دیگر شب است.» (پناهی، ۱۳۸۵: ٥٤) کلمه سیاه و سیه در مجموع ۱۱۷ بار به کار رفته است و تقریباً یک سوم آن در معنای حقیقی و دو سوم آن را می‌توان در معنای غیرحقیقی تلقی کرد. (همان: ٥٤)

نگاهی گذرا به زندگی محمود درویش

محمود درویش، در ۱۳ مارس ۱۹٤۱، در دهـکده-ای از فلسطین به نام «بروه» متولد شد. اسرائیلی‌ها این دهکده را به آتش کشیدند و درویش شش ساله بود که مجبور شد به همراه خانواده‌اش به لبنان پناهنده شود. بعدها در مبارزات مردم فلسطین شرکت کرد. درویش چند سال عضو کمیته اجرایی سازمان آزادی‌بخش فلسطین بود. (ر.ک. الجیوسی، ۱۹۹۷: ۲۲٤) او از مهم‌ترین شاعران معاصر فلسطینی‌ای است که نام آنها با شعر ادبیات مقاوت فلسطین اشغالی ارتباطی عمیق

و پیوندی ناگسستنی دارد. درویش نماد انقلاب و رمز آزادی انتفاضهٔ فلسطین است که در پیشبرد ادبیات معاصر عرب، و وارد نمودن رمز و نماد به آن سهم بسزایی داشته است. نخستین ویژگی چکامه‌های درویش، پیکار با رژیم نژادپرست و مخالفت با همهٔ دستاوردهای آن است.

درویش و کارکرد رنگ سیاه

«از آنجا که رنگ قلمرو حس بینایی است، در وصف‌ها و تصویرهای محسوس قوی‌ترین عامل انتقال مشابهت و ارتباط می‌تواند قرار گیرد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ۲۸۰) در اشعار درویش نگرش دقیق و عمیق شاعر و آگاهی او از آثار روانی و فیزیولوژیک رنگ‌ها، جلوه‌ای نمادین به مقولهٔ رنگ بخشیده است. تأمل بیشتر در دیوان شاعر و مقایسهٔ آن با دواوین شاعران عصور گذشته، ما را به این نکته رهنمون می‌سازد که گویی ذهن شاعر در رابطه با مقولهٔ رنگ بیشتر در جستجوی نوعی تعلیل و استدلال بوده، نه به صورت ساده و محسوس آن و به همین دلیل رنگ‌ها در شعر درویش از مفهوم مادی و محسوس خود فراتر رفته است. کاربرد فراوان تعابیری چون؛ پرچم سیاه، زنبق سیاه، برف سیاه، شب سفید، زیتون سیاه و امثال اینها خود دلیلی روشن بر خروج عنصر رنگ از بستر محدود مادی خود و نشانگر دلالت‌های رمزی و نمادین این عنصر در گسترهٔ خیال شاعر است.

به این دلیل که محمود درویش در بیشتر قصایدش از حزن و اندوه و ظلمت و وحشت، سخن می‌گوید، از رنگ سیاه استفادهٔ فراوانی می‌کند. بنابراین می‌توان گفت رنگ سیاه جزء پر کاربردترین رنگ‌ها در دیوان شاعر و اصلی‌ترین آنها محسوب می‌شود. این رنگ چهارمین بار فراوانی را در رنگ‌های مورد استفادهٔ درویش، پس از رنگ‌های سبز، سفید و آبی دارا می‌باشد. جنبه‌های نمادین سیاهی و ظلمت، پرکاربردترین و آشکارترین رنگی است که بر سراسر شعر درویش سایه می‌افکند و گسترده‌ترین حوزهٔ معنایی آن ظلمت است. فضای خفقان‌آور جامعه، زمینه را برای نمادین کردن سیاهی و ظلمت مهیا نموده است. تعابیری چون «الزنبقاتُ السود: زنبق‌های سیاه» نمایانگر تأثیرات منفی این رنگ در تحلیل روان‌شناسانهٔ است. به عقیدهٔ روانشناسان رنگ، «انتخاب رنگ سیاه به عنوان رنگ اصلی، نمایانگر اعتراض به وضع موجود است، اعتراض به وضعی که هیچ چیزی جای خود قرار ندارد.» (لوشر، ۱۳۷۱: ۹۷) این ندای اعتراض همراه با خشم و نفرت، نسبت به استبداد حاکم بر جامعه و سرنوشت ملت فلسطین، بر سر تا سر شعر درویش سایه افکنده است.

بررسی رنگ سیاه در اشعار نیما و درویش

اشارهٔ صریح به مفهوم مرگ

در بیشتر موارد، سیاه مستقیماً بیانگر مرگ و تباهی است. در این معنا، ترکیب کنایی «روزگار سیاه» مفهوم فنا و نیستی را به صورت آشکار القا می‌کند:

ای دریغـــا روزگـــارم شـــد ســـیاه!
آه از ایـــن عشـــق قـــوی پـــی آه! آه!

(نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۲۱)

در این تصویر، رنگ سیاه در معنای غیر حقیقی خود به کار رفته تا علاوه بر القای مفهوم مرگ، کنایه‌ای بر اختناق و خفقان موجود باشد. این نگاه نمادپردازانهٔ نیمایی و به کار گرفتن تعبیر کنایی «روزگار سیاه»، در واقع بازآفرینی حکایت تلخ سرنوشت شوم انسان در روزگاری است که بار سلطهٔ سنگین استبداد را به گرده می‌کشد. بهره‌گیری شاعر از این نماد، زمینه‌ساز داستانی دردناک از هیمنهٔ دیو شب و تیرگی و سیاهی بر اجتماع زمان شاعر است. سیاهی روزگار نیما، هیچ‌گاه از سماجت و اصرار دست نمی‌کشد، تا روزگار تیره با لحظه‌های دیرمانش، انتظار ظهور دوبارهٔ عشق قدرتمند شاعر را در خویش نابود سازد.

در جهان‌بینی محمود درویش نیز تمام رنگ‌ها از سیاه شروع می‌شود. رنگ سرخ از سیاه آغاز می‌شود و همچنین خون:

مِن الأسودِ ابتدأ الأحمرُ ... ابتدأ الدّمُ
هذا أنا، هذه جثّتی ....

(درویش، ۲۰۰۰: ۲٦۷)

[سرخی از سیاهی نشأت می‌گیرد
و خون (نیز از سیاهی) شروع می‌شود.]

شاعر در این قطعه، با اشاره به فضای خفقان و استبداد حاکم بر سرزمین‌های اشغالی، شهادت هموطنانش را نوعی اعتراض و مقابله در برابر تیرگی‌ها و ظلمات ارزیابی می‌کند و با کمک تمثیل رنگ و نمادگرایی آن را بیان می‌نماید. چرا که در فرهنگ امروزی، شهادت اعتراض سرخ رنگ بر حاکمیت سیاه بی‌عدالتی و استبداد است. به عبارت دیگر، رنگ سرخ، رنگ جنایت صهیونیست‌ها است، رنگ خونی است که ریخته می‌شود، رنگ مرگ است، در حالی‌که رنگ سیاه وضعیت تیره و تاریک آن زمان را تداعی می‌کند. دلیل شروع شدن رنگ سرخ از سیاه به این دلیل است که شاعر از این رهگذر، در پی اثبات و تأکید این نکته است که ملت فلسین، جنگ‌طلب و به دنبال خشونت نیست و تنها برای رهایی از یوغ استعمار، اشغال و اسارت، مبارزه می‌کند.

نشانهٔ سوگواری

دین و مذهب در معنابخشی به رنگ سیاه مؤثر بوده است. براساس رهنمودهای مذهبی، رنگ سیاه دلالت بر مفاهیم مثبت نمی‌کند و در نتیجه هرگز آن را در حالات عادی و زمینه‌های روزمرهٔ زندگی، به منزلهٔ یک رنگ برتر، بر نمی‌گزینند. در اشعار شاعران نیز رنگ سیاه به نشانهٔ سوگواری آمده است. نیما آنگاه که سوگوار وضع موجود است جامه‌ای سیاه بر قامت روز می‌پوشاند:

یادم از روزی سیه می‌آید و جای نموری،
در میان جنگل بسیار دوری
آخر فصل زمستان بود و ...

(نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۲۵۷)

در چنین فضایی پُر واضح است که شب شاعر، به مراتب سیاه‌تر و سوگوارتر از روز رخ نماید:

پانزده سال گذشت،
روزش از شب بدتر،
شبش از روز سیه گشته سیه‌تر

(همان: ۳٦۰)

به طور کلی در اشعار نیما، رنگ‌ها به تناسب فضای حاکم بر شعر به کار رفته است. فضای شعر به اعتبار سوگواری سیاه است و رنگ تیره غلبه دارد. در این فضا، رنگ سیاه از دیگر رنگ‌ها چشمگیرتر است و با آن فضای کلی مناسبت بیشتری پیدا می‌کند.

محمود درویش نیز وقتی می‌بیند یوغِ استعمار و خفقان و ظلم بر وطنش هجوم آورده، همه چیز را سیاه می‌بیند:

رایَتی سَوداءُ/ والمیناءُ تابوت/ وَظَهْرِی قَنْطَرَة

(درویش، ۲۰۰۰: ۱٦۹)

[پرچمم سیاه و بندرگاه تابوت من و پشتم پلی است].

شاعر بر این باور است که تا وقتی سایهٔ استعمار و کشتار بر سر فلسطینیان سنگینی می‌کند، پرچمشان نیز به رنگ سیاه است و سوگواری به تمام معنا بر زندگی و اندیشهٔ آنان غلبه دارد. در چنین شرایطی، شاعر معتقد است که همه چیز و حتی اشعارش نیز باید همرنگ سرزمین فلسطین اشغالی لباس عزا بر تن کنند و سیاه‌پوش شوند:

لماذا کَتَبْتَ القصیدةَ البَیضاءَ والأرضُ سوداءُ

(همان: ٤۹۵)

[چرا تو قصیده (شعر) سپیدی را تحریر نمودی در حالیکه زمین سیاه است؟]

در این تصویر، سیاهی تمام فضا را دربرمی‌گیرد. کاربرد این رنگ، بیانگر توقف زندگی برای شاعر است. درویش بر این باور است که در اندوه سرزمین مادری‌اش، فلسطین، پرچم و قصیده و همه چیز باید به نشانهٔ عزا و ماتم، رخت سیاه بر تن کنند؛ تا از این رهگذر، خود را در این اندوه جانکاه، سهیم و شریک گردانند.

یأس و ناامیدی

در میان رنگ‌ها، سیاه و دیگر صفات آن، یعنی «تاریک»، «تیره»، «تار» و... القاکنندهٔ مفهوم ناامیدی و یأس است. از این‌رو، نیما راه را «تاریک» توصیف می‌کند تا نا امیدی از وضع موجود را برای مخاطب ترسیم نماید:

گوش بر زنگ کاروان صداش
دل بر آوای نغز او بسته است
قوقولی قو! بر این ره تاریک
کیست کو مانده؟ کیست کو خسته است؟

(نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ٤۲۱)

در این تصویر هنری، صدای خروس نیز که همواره آوای امید و طلوعی دیگر را در هوا پراکنده می‌سازد؛ در گذرگاه این راه «تاریک» کاری از پیش نمی‌برد. استفهام‌های «کیست کو مانده؟» و «کیست کو خسته است؟» نیز بیانگر لحن اندوهگنانهٔ شاعر در تصویر و توصیف فضای نا امیدی و یأس‌آور حاکم است.

سیاه در نگاه سمبلیک محمود درویش نیز، در بسیاری از موارد نمادی از یأس و ناامیدی است. عبور ترانه‌های شاعر از شهرهای ظلمت و تاریکی آشکارا فضای نا امیدی حاکم بر جامعه را تأکید می‌نماید:

وَیَسْقُطُ فی أغانیکِ البیاضُ
الآنَ أغنیتی تمرُّ ... تمرُّ أغنیتی علَی مُدنِ السَّوادِ

(درویش، ۲۰۰۰: ۲۹۰)

[از تصنیف‌هایت سپیدی می‌ریزد/ الآن ترانه‌ام در حال گذر است ... در حال گذار از شهرهای تاریکی است].

نشانهٔ غم و اندوه

رنگ سیاه در روانشناسی ارتباط نزدیکی با مفهوم غم و اندوه دارد. سیاهی در نگاه نیما سرشار از اندوه و غم است:

به که – ای نقش‌بند فسونکار!
نقش دیگر برآری که شاید،
اندر این پرده در نقش‌بندی
بیش ازین نز غمت غم فزاید
جلوه گیرد سپید، از سیاهی

(نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ٤۹)

محمود درویش نیز آنگاه که می‌خواهد از غم پنهان و درد نهان درونش نقاب افکند؛ کارت آوارگی خویش را به رنگ سیاه توصیف می‌کند:

بطاقةُ التشریدِ فی قبضتِی
زیتونةٌ سوداءُ
وهذا الوطن

(درویش، ۲۰۰۰: ۱٤۹)

[کارت آوارگی در قبضه (اختیار) من است زیتونی سیاه.]

با توجه به دیگر اشعار شاعر که در آنها، زیتون سبز، رمز فلسطین است اما در این قطعه محمود درویش برای وطنش رنگ سیاه را برگزیده، زیرا وطنش زیر یوغ استعما و ظلم و وحشت صهیونیست‌ها سیاه شده و طراوت و سرسبزی خود را از دست داده است. شاعر از این رهگذر، عمق غم و انـدوه خویش را به نعره‌ای بی‌پایان فریاد می‌کشد، و این تصویر تنها با کارکرد رنگ سیاه ظهور یافته است.

سکوت و خفقان

نیما برای القای هر چه بیشتر مفهوم اختناق و خفقان، صفت «تیره» را برای شب به کار برده است:

وای بر من!
به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژندهٔ خود را
تا کشم از سینه‌ی پردرد خود بیرون
تیرهای زهر را دلخون؟
وای بر من!

(نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۲۵۳)

شاعر خونین‌دل، «در چنان تنگنای کشنده‌ای گرفتار آمده است که حتی نمی‌داند قبای ژندهٔ خود را به کجای این شب تیـره بیاویزد تـا دست-کم بتواند تیرگی‌های زهـرآگین را از سینـه‌اش بیرون بکشد. او انگار از همین مقدار مجال نیز بی‌بهره است، خانهٔ او را تسخیر کرده‌اند و دیواری نمانده که قبای خود را بر آن بیاویزد. اینک او می-خواهد قبایش را به دیوار شب بیاویزد؛ اما کجای

دیوارِ شب؟!» (حسن‌لی، ۱۳۹۰: ۱۳۵) به کار بردن صفت «تیره» برای شب، که خود ردای سیاه بر قامت می‌پوشد، فضای اختناق و استبداد شدید حاکم بر فضا را برای خواننده تقویت می‌نماید. این انبوه تاریکی و ظلمت، تصویری از حس غربت را در وطن، برای شاعر تداعی می‌کند که خود در آن با دل سوخته و تن خسته، گرفتار آمده و راه به جایی نمی‌برد.

نحس و شوم بودن رنگ سیاه در شعر محمود درویش، تا جایی است که سپیدی‌ها با پوشیدن رخت سیاه، شاعر را در توصیف فضای خفقان‌آور جامعه‌اش یاری می‌کنند. در فضای خیالی شاعر، همه چیز و حتی برف، از شدت ظلمت و اختناق، سیاه شده است. از این‌رو، «الثلج: برف» در شهر شاعر به رنگ سیاه تصویر می‌شود، که نماد و رمز ظلمت، تاریکی و خفقان موجود است:

رِسالــةٌ.. إلی مَلَکِ الاحتضارِ
لــلـحقـیـقـةِ وَجانٍ، وَالثلجُ أسودُ فوقَ مدینتِنا

(درویش، ۲۰۰۰: ۱۰۹)

[نامه‌ای ... به فرشته مرگ
برای حقیقت (انسان) و جن
و برف بر فراز شهر ما سیاه است].

بدون تردید، رنگ سیاه در جهان‌بینی درویش چندان مطلوب نیست. «در بیشتر جوامع، سیاه، رنگ عزا، توبه و اندوه است و غالباً افرادی این رنگ را بر تن می‌کنند که جامعه را مردود می‌شمارند و با معیارهای آن سر ستیز دارند.» (لوشر، ۱۳۷۱: ۱۳۳) چنین به نظر می‌رسد که شاعر با تیره نشان دادن برف سعی دارد اوج خشم، کینه و نفرت خویش را از خفقان جامعه‌اش نشان دهد، چراکه درویش به عنوان یک شاعر مردمی، برای خویشتن رسالتی اجتماعی قائل شده و در برابر هر ظلم و بی‌عدالتی و نابسامانی و ناراستی، بانگ به اعتراض بر می‌دارد و در بسیاری از مواقع ندای اعتراض‌آمیز خویش را به زبانی نمادین بیان می‌کند. سیاه در شعر درویش گاه نماد عصیان و تکذیب است. به گفته روانشناسان، «سیاه وضع موجود را برخلاف میل خود و بسیار طاقت فرسا می‌بیند، اجازه نمی‌دهد که هیچ چیز در افکار او تأثیر گذارد.» (همان: ۱۵) در چنین حالت خفقان و عصیانی، حتی زنبق‌ها نیز که همیشه در جای جای دیوان شاعر به سپیدی رخ می‌نمودند، این‌بار سیاه‌پوش شده، تا به عنوان نمادی سمبلیک از فضای خفقان‌آور، شاعر را در ترسیم چنین فضایی یاری کند و فریاد عصیان و اعتراض او را نسبت به وضع موجود و تکذیب و نفی آن را از سوی شاعر، رساتر بیان کند تا شاعر به مدد آن مرثیه‌ای دردناک را در دهلیزهای طولانیِ بی‌نشان به هزاران غریو فریاد می‌کشد:

الزنبقاتُ السودُ فی قلبی
وَفی شَفَتی ... اللهبُ
مِن أی غابٍ جئتِ
یا کلَّ صلبان الغضبِ؟

(درویش، ۲۰۰۰: ۱۸٤)

زنبق‌های سیاه در قلبم است
و در لبانم ... زبانه آتش
از کدامین نیستان آمده‌ای
ای تمام توان خشم؟

شاعر در این تصویر، با آوردن ترکیب «الزنبقات السود: زنبق‌های سیاه» عمق غم، خشم و آوارگی خویش را به تصویر می‌کشد. وی با به کار بردن تعابیر زنبق سیاه در قلب و شعلهٔ آتش در لب، به مخاطب خویش چنین می‌نمایاند که تا دیو شومِ صهیونیست‌ها از فلسطین بیرون نرود، غم و اندوه و شکنجه از ملت مظلوم فلسطین رخت برنخواهد بست.

نشانهٔ مفهومی مثبت

در جهان‌بینی نیما، رنگ سیاه به ندرت برای مفهومی مثبت به کار رفته است. مثلا در قطعهٔ زیر:

رفتــه اســت او ز دل ابــر ســیاه
از بــــر قلّــهٔ کهســـار سفیـــد
جسته‌ام من، سخنم هست گـواه،
از خـیالات غــم‌انــگیــز پلیــد

(نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۲۳٦)

در این تصویر، باید «ابر سیاه را به علاقهٔ بارش و نعمت و توانمندی، جوانی معنا کرد» (پناهی، ۱۳۸۵: ۵۵)، که دلالت بر مفهومی مثبت دارد.

در اشعار محمود درویش نیز گاهی سیاه، به عنوان نشانی از هویت فلسطینی، برای تصویر رنگ چشم، مو و ... مردم به کار می‌رود که بیانگر مفهومی مثبت می‌باشد:

یا صاحبی! یا أسودَ العینیین
خُذنی کیفَ نَفترق؟

(درویش، ۲۰۰۰: ۲۷)

[ای دوست من! ای سیه چشم، مرا دریاب. چگونه از هم جدا شویم؟]

و یا در تصویر دیگری:

أنا عربیّ
و لونُ الشَّعرِ فحمی
و لونُ العینِ بنیّ

(درویش، ۲۰۰۰: ۳۷)

[من عربم و رنگ موهایم سیاه است و رنگ چشمم قهوه‌ای]

بررسی عنصر «شب» در شعر دو شاعر

با توجه به فراوانی کارکرد عنصر «شب» در تصاویر هنری نیما و محمود درویش به عنوان یکی از جلوه‌های نمادین رنگ سیاه، به طور مستقل به این جنبه پرداخته شده است.

نیما و کاربرد عنصر شب

یکی از مهم‌ترین و کلیدی‌ترین نمادهایی که بیانگر کارکرد گسترده رنگ سیاه در دیوان شاعر است سمبل «شب» است. شب از موتیف‌های شعر نیما است و گسترده‌ترین و فلسفی‌ترین شکل آن، در منظومه‌هایی که با همین مطلع می‌باشد، جلوه‌گر است. منظومه‌هایی همچون «ای شب»، «کینه شب»، «شب دوش»، «اندوهناک شب»، «کار شب پا» ، «در شب تیره»، «هنوز شب است»، «همه شب»، «شب پره ساحل نزدیک»، «در شب سرد زمستانی» و... بسامد بسیار بالای به کارگیری سمبل شب را بر خواننده آشکار می‌سازد. دیو شب آن‌چنان زمانهٔ نیما و به دنبال آن، اشعار او را تسخیر نموده که دیگر تصاویر شعری شاعر، در حاشیهٔ تصویر و تعریف «شب»، جایگاه واقعی خود را نمایان می‌سازد. مفاهیم

ظلم، استبداد، خفقان، و حتی امیدواری و آمال شاعر نیز همسو و هم‌جهت با مفهوم محوری و مرکزی شب، ایفای نقش می‌نمایند. شب در اشعار نیمایوشیج، عموما بی‌رحم‌ترین و مرگبارترین نمادهاست. گویی آتش آفتاب مغرب را تاب تحمل در برابر انبوه سیاهی شب نیست، پس به ناگاه با افول خورشی روشنی‌بخش، تاریکی وهم‌انگیزی بر همه جا سایه می‌گستراند:

شب است
شبی بس تیرگی دم‌ساز با آن

(نیمایوشیج، ۱۳۷۳: ٤۹۰)

دقت در به‌گزینی صفت «تاریکی‌آور» به جای «تاریک» برای شب نیز، اضافه بر کارکرد هنری آن در تبیین استمرار و ابرام تاریکی، بر وجه عاطفی شعر و تأثیرگذاری بیشتر آن افزوده است. گویی سیاهی عطشان شب را آرامشی از پی نیست، که هر لحظه در ژرفای سیاهی خود بیشتر فرو می‌نشیند:

هست شب، یک شب دَم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است.

(همان: ٥۱۱)

او بارها و بارها و با تصاویر و تشبیهات گوناگون، سیاهی و طولانی بودن این شب را به وصف می‌کشد:

در تمام طول شب
کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد
وز درون تیرگی‌های مزور
سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان درهم می‌آمیزد.

(همان: ٤۲٤)

در این قطعه، «سیاه سالخورد» که دندان‌هایش می‌ریزد استعاره از شب است. دندان‌ها استعاره از ستارگان هستند که به هنگام صبح یک به یک ناپدید می‌شوند. سالخورد نیز هم نشان‌دهندهٔ طولانی بودن شب و هم به انتها رسیدن عمر آن در نزدیکی صبح است. «نیما در این توصیف استعاره‌ای بدیع و زیبا از شب ارائه داده است. رنگ سیاه نیز که رنگ تیرگی‌ها و رنگ شب است در نگاه نیما، بیانگر فریادِ روزگارِ خفقان و اختناق است.» (پناهی، ۱۳۸۵: ٤۹) هرآینه، پیکار و ستیز شاعر با ایـن شب سیاه طولانی ادامه مـی‌یابد تا در واپسین نبرد، با خنجر سپیدهٔ صبح، آن همه سیاهی و تاریکی فرو می‌میرد تا درخشش پیروزی روشنی بر تاریکی، بسان فروزش صبحی دل‌انگیز همه‌جا را روشن سازد:

میشکافد جرم دیوار سحرگاهان
وز بر آن سرد دوداندود خاموش

هرچه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید
می‌گریزد شب صبح می‌آید.

(نیمایوشیج، ۱۳۷۳: ٤۹۷)

و از این پس شاعر، بی‌آنکه از شب ناآشتی، داغ سیاهی بر جگر نهاده باشد، در چمنزار آفتاب فرود می‌آید، و سنگریزه‌های امید در ژرفای زلال می‌درخشند.

درویش و استفاده از عنصر شب

شب در جهان‌بینی درویش، تاریک‌ترین و ظلمت‌بارترین شب‌ها است:

هناک لیلٌ أشدُّ سواداً

(درویش، ۲۰۰۰: ٤۹٦)

[شبی است که بسیار بسیار تیره است]

این تصویر، با تأکید عبارت «هناک لیل: هست شب» آغاز می‌گردد که خود نشانگر درگیری ذهن شاعر با موضوع شب و مرکزیت آن در این بند است. همانگونـه کـه مشاهده مـی‌شود، جان‌مایهٔ این تصویر، هول و هراس و دلهره است. شاعر وضعیتی غیرانسانی را تصویری می‌کند که هیمنهٔ تاریک آن، بر همه جا سایه افکنده است. به کار بردن صفت «أشدّ سواداً: تیره‌ترین»، بر وجه عاطفی شعر افزوده است، گویی سیاهی عطشان شب را آرامشی از پی نیست. دقت در اشعار شاعر نشان می‌دهد بیشترین نقش رنگ سیاه در تضاد و تقابل بین شب و روز، و ظلمات و روشنایی مورد استفاده قرار گرفته است. به ویژه کاربرد عنصر «شب» که یکی از متداول‌ترین نمادهای اجتماعی شعر درویش است، متأثر از خفقان جامعه، و ظلم و فساد و استبداد و بی‌عدالتی حاکم بر آن است:

عُیونُکِ شوکـةٌ فی القلبِ
توجعُنی... وأعبدُها
وَأحمِیها مِن الریحِ
وَأُغْمِدُها وراءَ اللیلِ وَالأوجاعِ... أغْمِدُها
فَیَشْعَلَ جُرحُها ضوءَ المصابیحِ

(همان: ٢٤١)

چشمان تو خاری در قلب من است
مرا رنج می‌دهد ... ولی آن را بندگی می‌کنم
و از باد محفوظ می‌دارم
و آن را از شب و بیماری‌ها مـی‌پوشانم... آن را می‌پوشانم
چراکه جراحت آن روشنی صبحگاهان را شعله‌ور می‌سازد.

این قطعه، بازنمای نمادین تعارضی حل ناشدنی بین ساحت نمادین «شب» و «صبح» است. در این تصویر، شاعر از دو واژهٔ «لیل و ضوء» ارادهٔ سیاهی و سپیدی را نموده است. شاعر با کمک رنگ سیاه می‌کوشد تا زشتی‌ها را بی‌رحمانه در تصاویر و سمبل‌ها بریزد و با کمک سپیدی روزنی به سوی نور و نقبی به روز بزند و نمایندهٔ روح خفقان آور محیط خویش باشد.

بحث و **نتیجه‌گیری**

هر دو شاعر نقش ممتاز رنگ سیاه را در ظرفیت تصویرسازی و توسعهٔ دامنهٔ خیالی به خوبی شناخته و در اشعار خویش، از تنوع دلالی آن، سود جسته‌اند. رنگ سیاه در اشعار نیما اغلب نماد ظلم و ستم و استبداد است. تأکید و تکرار زیاد سمبل شب در اشعار شاعر اشاره‌ای بر وضعیت و دوران تاریک استبداد رضاخانی است که شاعر در آن به سر می‌برد. اگرچه پربسامدترین رنگ شعری نیما تیره و سیاه است؛ رنگ آبی پس از آن نشان می‌دهد شاعر در جستجوی آرامش است و رنگ روح او سیاه نیست؛ بلکه او شاعری واقع‌بین است که درد مردمش را می‌بیند و با آنها همدلی و همدردی دارد و در آرامش آبی و سبز که محیط را فرا گرفته است، خوش نغنوده، بلکه در پی جبران سیاهی است. رنگ سیاه در جهان‌بینی محمود درویش نیز، ظلم و ستم و استعمار و بندهای فلسطین را به تصویر می‌کشد. شاعر با کارکرد این رنگ توانسته به فضای سیاسی– اجتماعی

حاکم بر سرزمین‌های اشغالی که آکنده از رنج و درد، خون و قیام و حاکمیت ظلم و استعمار و استبداد است، تجسم عینی ببخشد. امّا در آن روی سکه، هرچند این رنگ در جهان‌بینی درویش نیز چندان مطلوب نیست، ولی گاهی سیاه، رنگ هویت و جغرافیای مردم فلسطین را به خود می‌گیرد و جنبهٔ مطلوب و مثبت می‌یابد.

منابع

آیت‌الهی، حبیب‌الله (۱۳۸٤). *مبانی رنگ و کاربرد آن*. تهران: بی نا.

پناهی، مهین (۱۳۸۵). «روانشناسی رنگ در مجموعه اشعار نیما». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. شماره ۱۲و ۱۳. دانشگاه اصفهان: صص ٦۳- ٤۷.

پورنامداریان، تقی و خسروی، شکیب محمّد (۱۳۸۷). «دگردیسی نمادها در شعر معاصر». *دوفصلنامه علمی پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شماره یازدهم. تهران: صص ۱۲۸- ۱۱۰.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۸). *خانه‌ام ابری است*. تهران: سروش.

جحا، میشال (۱۹۹۹م). *أعلام الشعر العربی الحدیث*. بیروت: دارالعودة.

الجیوسی سلمی. (۱۹۹۷م). *موسوعة الأدب الفلسطینی المعاصر*. الطبعة الأولی. بیروت: المؤسسة العربیة.

حسن لی، کاووس (۱۳۹۰). «وای برمن پلی» برای «خانه سرویلی». *مجلهٔ بوستان ادب*. سال سوم. شماره اوّل. دانشگاه شیراز: صص ۸۲- ٦۵.

خامه‌ای، انور (۱۳٦۸ ش). *چهار چهره*. تهران: کتاب سرا.

دستغیب، عبدالعلی (۲۵۳٦). *نیما یوشیج، نقد و بررسی*. چاپ دوم. تهران: انتشارات پازند.

درویش، محمود (۲۰۰۰م). *دیوان*. بغداد: دارالحریة.

سلیمان، خالد (۱۳۷٦). *فلسطین و شعر معاصر عرب*. ترجمهٔ شهره باقری و عبدالحسین فرزاد. تهران: نشر چشمه.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳٦٦). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: انتشارات آگاه.

عصفور، جابر (۲۰۰۳م). *النقد الأدبی*. ج ۲. بیروت: دارالکتب اللبنانیهٔ. الطبعهٔ الأولی.

علی‌اکبر زاده، مهدی (۱۳۷۸). *رنگ و تربیت*. چاپ دوم. تهران: انتشارات میشا.

قائمی، مرتضی و صمدی، مجید (۱۳۸۹). «بررسی کاربرد رنگ‌ها در تصویرپردازی محمود درویش از مقاومت فلسطین». *نشریهٔ ادبیات پایداری*. سال اوّل. شماره دوم. دانشگاه کرمان: صص ۲۸۷- ۲٦۱.

قاسم‌زاده، علی و نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۲). «روانشناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. شماره دوم. دانشگاه اصفهان: صص ۹۸- ۷۵.

کارکیا، فرزانه (۱۳۷۵). *رنگ، بهره‌وری و نوآوری*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

لوشر، ماکس (۱۳۷۱). *روان‌شناسی رنگ‌ها*. ترجمهٔ لیلا مهرادپی. تهران: انتشارات حسام.

مختاری، محمّد (۱۳۷۲). *انسان در شعر معاصر*. تهران: توس.

نجاریان، محمّدرضا (۱۳۸۸). «بن‌مایه‌های ادبیات پایداری در شعر محمود درویش». *نشریهٔ ادبیات پایداری*. سال اوّل. شماره اوّل. دانشگاه باهنر کرمان: ۲۲۲- ۲۰۱.

یوشیج، نیما(۱۳۷۵). *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*. تدوین سیروس طاهباز. تهران: انتشارات نگاه.

کند و کاوی در مقامه‌نویسی و *مقامات حمیدی*

سیدعلی کرامتی‌مقدم[۱]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰٤/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۱/۰۷

چکیده

از اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم به تدریج تغییر و تحولی در نثر فارسی پدید آمد که نویسندگان بیشتر به لفظ توجه نمودند و با استفاده از سجع، موازنه، ترصیع، ازدواج و سایر آرایه‌های لفظی بر آهنگ کلام افزودند نویسندگان تلاش کردند سخن را به اوج هنری و ادبی برسانند. آنها با آوردن مترادفات لفظی در توصیف، سخن را به اطناب کشیده و از این طریق سعی در ابراز هنرنمایی و فضل‌فروشی ادبی خویش داشتند. این تغییر نگرش و رساندن نثر به کمال، سبب پیدایش «نثر فنی» گردید. از این شیوه و سبک می‌توان به عنوان نثر شاعرانه نیز یاد کرد. مقامه‌نویسی یکی از انواع نوشته در این سبک است که به تقلید از مقامات عربی در ادبیات فارسی پدید آمد.

سئوال اصلی پژوهش این است که آیا *مقامات حمیدی* یک تقلید صرف از مقامات عربی است؟ چه تفاوت‌هایی بین *مقامات حمیدی* و مقامات عربی وجود دارد؟

در این مقاله سعی بر آن است که با بررسی ویژگی‌های سبکی *مقامات حمیدی* دربارهٔ تاریخچه و چگونگی پیدایش مقامه‌نویسی در زبان و ادب فارسی کندوکاوی دقیق‌تر داشته باشیم.

کلیدواژه‌ها: مقامه، لفظ، سجع، موازنه، ترصیع، نثر فنی، مقامات عربی.

۱. دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علوم اسلامی رضوی(ع)، مشهد

Scrutiny in writing maqameh and Hamidi'smaqames

Keramati Moghaddam, A.[1]

Abstract

at the end fifth century authors gradually emerged a transformation in Farsi prose. They paid more attention to verbal form. They enhanced the music of prose by using prose rhythm, paromoiosis, croosed rhyme and other rhetorical figures. the authors trid to convey to literary and artistic perfection. They used synonyms in descriptions, sentences prolong and created the technical prose that can be called poetic prose. inpersian literature maqameh is arosed to imitate the arabicmaqamehs.The real question is whether Hamidi'smaqames is the pure imitation of the arabic'smaqamehs? what differences exist between arabic'smaqamehs and Hamidi'smaqames?In this article we try to examine stylistic the history and features of Hamidimaqamehs. we do more research and more precisely on the emergence of writing maqameh in Persian literature.

Keywords: Maqameh, words, prose rhythm, paromoiosis, croosed rhyme, technical prose, Arabic's maqamehs.

1. PhD of Persian Language and Literature. Razavi Islamic Science University
karamatiseyedali@yahoo.com

مقدمه

مقامات در اصطلاح ادبی قصه‌هایی کوتاه هستند که در آنها راوی معینی، شخص واحدی را در حالات مختلف توصیف می‌کند. این داستان‌ها که با صنایع لفظی آرایش داده شده مخلوق ذهن نویسندهٔ معینی بوده است. (ابراهیمی، ١٣٤٦: ٩)

روایتگری، قصه‌پردازی، راوی، بن‌مایه و موضوع خاص، لحن بیان، اوصاف زبانی، کنش افراد، ضعف در روابط علت و معلولی، حجم داستان از مواردی است که در داستان‌های مقامات می‌توان به آنها توجه کرد.

در مقامه‌نویسی توجه به شیوهٔ نویسندگی بر تمامی عناصر داستان و ویژگی‌های آن رجحان دارد.

سئوال‌های پژوهش این است که چگونه مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی پدید آمد؟ آیا *مقامات حمیدی* یک تقلید صرف از مقامات عربی است؟ چه تفاوت‌هایی بین *مقامات حمیدی* و مقامات عربی وجود دارد؟

فرضیه آن است که قاضی‌حمیدالدین بلخی در ساختار تحت تأثیر مقامات عربی به خصوص مقامات بدیع‌الزمان همدانی و مقامات حریری بوده است ولی در بسیاری موارد سعی نموده سبک خود را متمایز و برجسته‌تر سازد.

قاضی‌حمیدالدین تنها کسی بود که توانست در نوشتن مقامات به زبان فارسی با تکیه بر ذوق ادبی و توانایی هنری خویش از عهدهٔ این هنر والای ادبی بیرون آید. او با نوشتن کتابی مستقل در فن مقامه‌نویسی جایگاه خاصی در زبان و ادب فارسی به خویش اختصاص داد.

مقامه در لغت

مقامه در زبان عربی از «قام، یقوم» (لسان‌العرب) گرفته شده و به مجالسی اطلاق می‌شده که گوینده در حال ایستاده سخن خود را در پوششی از صنایع لفظی ارائه می‌نموده است. مقامه را می‌توان در اشعار جاهلی عرب جستجو کرد، چنان که در عربی مقامه را به معنی مجلس و مجمع به کار برده‌اند:

و فیهم مقاماتُ حسانٌ وجوهم
و اندیه یتنابها القولُ والفعل

(زهیر، ١٩٩٥: ٧٦)

لبید نیز این واژه را به مفهوم گروهی که در یک مجمع گرد آمده باشند، به کار برده است:

و مقامه غُلب الرقات کانهم
جِنٌ لدی باب الحصیر قیام

در قرآن کریم در آیهٔ ٧٤ سورهٔ «مریم» و آیهٔ ٣٢ سورهٔ «فاطر» این واژه به ترتیب به معنی «مجلس» و «جای ماندن» به کار رفته است.

در دورهٔ اسلامی، زمان بنی‌امیه و بنی‌عباس، واژهٔ مقامه به معنی مجلسی به کار می‌رفت که در آن شخصی در برابر خلیفه یا شخص دیگر ایستاده باشد و به منظور وعظ سخن براند. (مرادی: ١٢٦) در همین رهگذر به‌تدریج این واژه به معنی «سخنرانی» تحول معنایی یافته است و در قرن سوم به «استغاثهٔ گدایان» و «سئوال نیازمندان» که غالباً مسجع بوده اطلاق شده است. (ابراهیمی،١٣٤٦: ٦)

بهار مقامات را ترجمهٔ «گاثه» یا «گاس» یا «گاه» دانسته و بیان کرده است که: «در ایران یکی

از معانی مقام آهنگ موسیقی است و گویند فلان کس مقام می‌زند یا مقام می‌نوازد.» (بهار، ۱۳۷۳: ۲/ ۳۲٤) ایشان در ادامه می‌افزایند: «چنین به نظر می‌رسد که این معنی از مزدیسنان در ایران باقی مانده باشد که روزی «گاه» یعنی گاثه را که یک معنی آن نیز «مقام» می‌باشد به عربی ترجمه کرده و آن را مقام نامیده باشند و چون گاه‌های مذکور با آهنگ موسیقی توأم بوده است و اشعار هجائی آن دارای همان موازنه و فواصل و قراین و قطع و سکوت بوده است. از این‌رو مقام خواندن که ترجمهٔ صحیح گاه خواندن است از قدیم میان ایرانیان معروف گردیده است.» (همان)

در ادبیات فارسی از بلبل نیز با لقب «زند خوان» یعنی خوانندهٔ گاثه و اوستا یاد کرده‌اند. این نکته بیانگر آن است که خواندن اوستا و زند نوعی از موسیقی و مقامات بوده، همچنان که در هند بیدخوانی عنوان خاصی دارد و نیز، خوش‌آواز را «زندخوان» و خواندن خوش را به مجاز «زندخوانی» می‌گفتند. (اشرف زاده، ۱۳۸٦: ۱/ ۸۰۹)

در زبان فارسی کلمهٔ مقامه به معنی «مکتوب» و «تاریخ» نیز آمده است و قدیم‌ترین استعمال کلمهٔ مقامه در *تاریخ بیهقی* است که می‌گوید: «هر کس این مقامه بخواند به چشم خرد و عبرت اندر این باید نگریست ... آنگاه مقامه به تمامی برانم که بسیار نوادر و عجایب است اندر آن دانستنی.» (بیهقی، ۱۳۷٦: ٤٥۰)

زهّاد در مجلس ملک سخنانی می‌گفتند در پند و موعظت ملوک و نیز به معنی مجلس گفتن و موعظه بر منبر یا بر سر انجمن‌هاست که آن را بعدها «تذکیر» یا «مجلس‌گویی» می‌نامیدند.

مقامات که اکنون به صورت کتاب‌های گوناگون در ادبیات عربی و فارسی وجود دارد به معنی روایات و افسانه‌هایی است که کسی آنها را گردآورده و با عباراتی مسجع و مقفی و آهنگ‌دار برای جمعی می‌خوانده یا می‌نوشته است و «دیگران آن را بر سر انجمن‌ها یا در مجالس خاص در حالی که بر عصا تکیه می‌دادند، می‌خواندند و از آهنگ کلمات و اسجاع آن که به سجع طیر و تعزیهٔ کبوتران و قمریان شبیه است لذت و نشاط می‌یافتند.» (بهار، ۱۳۷۳: ۲/ ۳۲۵)

مقامه‌نویسی

مقامه فنی از فنون نثر عربی است که در آن حکایاتی تخیلی شبیه به قصه‌های کوتاه و همراه با سجع نوشته می‌شود. در قرن ششم مقامه‌نویسی به تقلید از ادبیات عرب در ادبیات فارسی رواج یافت. *مقامات بدیع‌الزمان همدانی* و *مقامات حریری* در زبان عربی و *مقامات حمیدی* در ادبیات فارسی از مهم‌ترین آثاری است که به این شیوه و سبک به نگارش درآمده‌اند.

مبتکر مقامه‌نویسی

هرچند حریری در مقدمهٔ مقامات خود، بدیع الزمان همدانی را مبتکر مقامه‌نویسی شمرده است و دیگران نیز به متابعت وی این مطلب را تأیید کرده‌اند. ولی بعضی از دانشوران متأخّر واضع اصلی مقامات را «ابن دُرید»(همان) می‌دانند. حال

اگر بدیع‌الزمان همدانی مشهورتر از ابن‌درید شده به این دلیل است که ابن‌درید مجلس‌های خود را «احادیث» نامیده است. (جمشیدی و دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۱)

هرچند مقامات در قرن چهارم هجری وضع شد اما بدیع‌الزمان مبتکر این فن نیست بلکه او با مهارت و استادی، اجزایی را که از قدیم در جامعه و ادبیات عرب بود، با یکدیگر تلفیق کرد و فن «مقامه‌نویسی» را به شیوه‌ای مستقل به وجود آورد. این سبک نویسندگی از بقایای اشعار هجایی و دشنام‌هایی است که به وسیلهٔ شاعرانی از قبیل حطیئه در صدر اسلام منتشر می‌شده است. (ابراهیمی، ۱۳٤٦: ۱۰)

مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی

خواجه‌عبدالله انصاری در قرن پنجم نخستین نویسندهٔ فارسی است که به علت التزام در سجع‌نویسی از سبک مقامه‌نویسی عربی تقلید کرده و با آمیختن شعر و نثر، مقلّد مقامه شناخته شده است. (رهنماخرمی، ۱۳۸۵: ٦۷)

ابوالفضل بیهقی نیز کتابی به نام *مقامات* یا مقامات محمودی داشته که از بین رفته است[۱].

در قرن ششم قاضی‌حمیدالدین با نوشتن مقامات، مقامه‌نویسی را به عنوان یک شیوهٔ نویسندگی مطرح ساخت که چنان اثری قبل و بعد از او با این گستردگی و کمال پدید نیامده است[۲].

لازم است به دو نکته اشاره کنیم: اول این که خاقانی شروانی نیز در شرح مسافرت خود نوشته است که مجموع رسائل و کتاب‌هایی به نظم و نثر داشته که در بازگشت از ری مفقود گشته‌اند و از آنها با عنوان «مقامات» خویش یاد کرده است. (خاقانی، ۲۵۳۷: ۲۸۱) دوم: تنها کتابی که بعد از *مقامات حمیدی* با عنوان خاص مقامات نوشته شده *مقامات امیری* است که یگانه نسخهٔ خطی آن اینک در اروپا و در مجموعه آثار خطی مرحوم «پرفسور براون» می‌باشد. (ابراهیمی، ۱۳٤٦: مقدمه)

انگیزهٔ حمیدی از نوشتن مقامات

نویسندهٔ *مقامات‌حمیدی* به صراحت اشاره کرده که به قصد معارضه با مقامات بدیع‌الزمان همدانی و مقامات حریری کتاب خود را نوشته و در مقدمهٔ آن آورده است: «این هر دو مقامهٔ سابق و لاحق که به عبارت تازی و لغات حجازی ساخته و پرداخته شده است اگرچه بر هر دو مزید نیست اما عوام عجم را مفید نه... اهل عجم از آن نکات غریب بی‌نصیبند و پارسیان از آن لغات عجیب بی‌نصاب، فسانهٔ بلخیان به کرخیان خوش

۱. در میان مورخان دیگر *مقامات محمودی*، به نام مقامات بونصرمشکان معروف است. این کتاب عبارت بوده است از مجموعهٔ آنچه بیهقی از استاد خود بونصر مشکان درتاریخ محمود غزنوی و پدران وی شنیده بود چرا که طبق گفتهٔ نفیسی مقامات به کتاب‌هایی گفته می‌شد که در آن نویسندگان آنچه را از کسی یا کسانی شنیده بودند ثبت می‌کردند و مقامات در این مورد به معنی مشافهات یا مفاوضات و یا مسموعات آمده است. (نفیسی، ۱۳٤۲: ۹٤)

۲. *گلستان* را می‌توان در برخی موارد مقامه دانست، البته از بین کل حکایات تنها سه حکایت – «جدال سعدی با مدعی» (سعدی، ۱۳٦۹: ۱٦۲)، «سالی از بلخ بامیان» (همان: ۱٦۱) «مشت زنی را حکایت کنند» (همان: ۱۱۹) بیشترین ویژگی‌های مقامات را دارند و می‌توان آنها را مقامهٔ کامل دانست چراکه بیشتر حکایات در *گلستان* کوتاه هستند و تفاوت زیادی با مقامه دارند.

نیاید و سمر رازیان به عبارت تازیان دلکش ننماید.» (بلخی، ۱۳٦۵: ۲۱)

قاضی‌حمیدالدین به هر دو مقامات عربی احاطه داشته و گاهی عین عبارات یا تصاویر را آورده و گاهی ترجمهٔ عبارات عربی را در حکایات خود بیان نموده است و حتی قصد داشته تعداد مقامات خود را به تقلید از *مقامات حریری* تا پنجاه مقامه برساند. هرچند قاضی‌حمیدالدین از ذوق ادبی لازم و گنجینهٔ لغت بالا که لازمهٔ نوشتن مقامات است برخوردار بوده اما از آنجا که ظرفیت زبان فارسی در آوردن کلام مسجع به دلیل ماهیت آن مانند زبان عربی نیست و توانایی مقابله با آن را ندارد، قاضی تلاش برای برابری دادن مقامات خود را با مقامات عربی، باد در قفس کردن دانسته و از ادامهٔ کار منصرف شده است. او در مقامهٔ بیست‌وسوم بیان می‌کند که: «وقت حال را از نسق اول تغییر افتاد. ساقی نوایب در دادن آمد و عروس مصایب در زادن، نه دل را رای تدبر ماند و نه طبع را جای تفکر. غوغای تدبیر از سلطان تقدیر به هزیمت شد. نظم احوال را قوافی نماند و در قدح روزگار شراب صافی نه، خاطر قدرت معنی سفتن نداشت و زبان قوت سخن گفتن.» (همان: ۲۱۳)

ویژگی‌های سبکی در *مقامات حمیدی*

مقامات دارای ویژگی‌های سبکی مختلفی از قبیل: روایت‌گری، قصه‌پردازی، داشتن‌راوی، بن‌مایه و موضوع خاص، لحن و بیان خاص، اوصاف زبانی، لفظ‌پردازی و افراط در کاربرد صنایع‌لفظی است. در این بخش به بررسی ویژگی‌های سبکی *مقامات عربی* و *مقامات حمیدی* می‌پردازیم که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

اطناب و درازگویی در *مقامات حمیدی*: یکی از ویژگی‌های سبکی در مقامه‌نویسی اطناب‌های ملال‌آور و تکرار مطالب با آوردن جملات و کلمات مترادف است که این ویژگی در *مقامات حمیدی* به‌خصوص در مقدمهٔ هر مقامه برجستگی بیشتری دارد به طوری که نویسنده، با یک مقدمه‌چینی نسبتاً طولانی سخن را آغاز می‌کند و با پراکنده‌گویی‌های مختلف سخن را به درازا و اطناب می‌کشاند. هر چند این درازگویی در بسیاری موارد با «فکاهه‌ای ملایم» همراه شده است که باعث جذابیت سخن و مانع از خستگی خواننده می‌گردد. (ابراهیمی، ۱۳٤٦: ۱۲۱) ولی باید بپذیریم که گاهی نیز این زیاده‌گویی‌ها از نشاط و شادابی داستان‌ها می‌کاهد و برای خواننده ملال‌آور می‌گردد.

توصیف گسترده در *مقامات حمیدی*

اسلوب حکایت‌پردازی در مقامات بر توصیف استوار است. قاضی‌حمیدالدین به هر بهانه‌ای سخن را به درازا می‌کشد چنان که مشاهده می‌کنیم به هر طریقی سخن را به روز یا شب یا افول ستارگان و طلوع خورشید می‌کشاند و بعد خورشید و ستاره را در چندین سطر از نظم و نثر توصیف می‌کند.

وصف مهم‌ترین ابزار این گونه نوشته‌ها است. (شمیسا، ۱۳۸٤: ۸۱) داستانی را که در چند

سطر می‌توان نوشت نویسندهٔ مقامه در حالتی شعرگونه در چند صفحه می‌نویسد. برای نویسنده داستان‌پردازی و مطلب اهمیت ندارد بلکه چگونگی بیان و مخیل سخن گفتن مهم است.

این خصوصیات در نثر فنی سبب شده است که بزرگانی همچون بهار و شمیسا بر این سبک انتقادهای شدیدی داشته باشند و اطلاق «نثر» را به این نوع نوشته‌ها اطلاق مجازی بدانند و بگویند: «نثر فنی را نمی‌توان دقیقاً نثر دانست که هدف آن تفهیم و تفاهم و انتقال پیام به صورت مستقیم است بلکه نثری است شعروار که مخیل است و زبان تصویری دارد و سرشار از صنایع ادبی است.» (همان:۷٦)

روحیه تکدّی‌گری در *مقامات حمیدی*

شخصیت‌پردازی در مقامات متاثر از شیوهٔ گدایان و قصه‌گویان است. (خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۵۷) یکی از انتقادات حاکم بر مقامات این است که چون در آن، حکایات مربوط به کدیه و گدایی و فریب دادن مردم با ترفندهای مختلف بیان شده است، این روحیه را نیز در خوانندگان پدید می‌آورد و اخلاقیات منفی را در بین مردم رواج می‌دهد ابن طقطقی می‌نویسد: «مقامات همت خواننده را پست می‌کند زیرا بنای آن بر سوال است.» (شمیسا، ۱۳۸٤: ۷٦)

این قضاوت‌ها ناشی از گستردگی و وسعت روحیهٔ کدیه و گدایی در مقامات عربی است که نظر خواننده را به خود جلب می‌کند به‌خصوص که قهرمان داستان با لطایف‌الحیل به مقصود خویش، گرفتن پول، نایل می‌گردد و بعد در انبوه جمعیت یا هر جای دیگری ناپدید می‌شود. این نکته سبب اعتراض بسیاری از پژوهشگران شده است تا حدی که گفته‌اند: «قهرمان مقامه دغل‌باز است و به این جهت آن را جد اعلای داستان‌های «پیکارسک»[1] در ادبیات غرب به شمار می‌رود. (همان: ۹٤)

این نکته را بپذیریم که سخن یادشده دربارهٔ *مقامات عربی* صحیح است ولی قاضی‌حمیدالدین بسیاری از مقامات خود را از مضمون گدایی خارج کرده و به مسائل دیگری نیز پرداخته و بر جنبهٔ تعلیمی آن افزوده است. «محیط و عصری که قاضی در آن می‌زیسته یعنی خراسان که مرکز تمدن و فرهنگ بوده و نیز غنای مادی و معنوی نویسنده که قاضی‌القضات بلخ بوده» وی را از پرداختن به حکایاتی که روح کدیه‌گری و خدعه و نیرنگ دارد، باز داشته و این ضعف و کاستی را تا حدودی برطرف نموده است. (جمشیدی و دادخواه، ۱۳۸۷: ۲۹)

انتقادات اجتماعی در *مقامات حمیدی*

نکتهٔ دیگر اینکه در مقامه‌ها گاهی با زبان طنز از نابسامانی‌های اخلاقی و اجتماعی و فساد حاکمان و رجال سیاست انتقاد می‌شود. نویسنده با برجسته‌سازی ضعف‌ها و معایب طبقات مختلف سعی در ارشاد و اصلاح مفاسد رایج در جامعه دارد.

1. picaresque norrative

در مقامات عربی پرده‌دری و افشاگری تند و صریح است و نویسنده با بیانی صریح خطاکـار را شرمنده می‌کند و با افتخار می‌گوید که «بگشت دو دیدهٔ او و سرخ شـد دو رخ او.» (حریـری، ۱۳٦۵: ۱٦۷) ولی قاضی در موضوع‌های انتقادی پرده‌دری نمی‌کند، قصد رسـوا سـاختن فـرد یـا طبقـه‌ای را ندارد، به قدح و هجو و مسخره نمی‌پردازد بلکه با اشارهٔ ادیبانه و نکتهٔ حکیمانـه قناعـت مـی‌ورزد و آبروی کسی را نمی‌ریزد.

در *مقامات حمیدی* بر مـلا نمـودن مفاسـد اجتماعی اغلـب در پـردهٔ الفـاظ و تصـاویر بیـان می‌گردد. قاضی‌حمیدالـدین در ایـن مسـئله حـد اعتدال را رعایت می‌نمایـد و در بسـیاری مـوارد شخصیت نویسـنده مـانع پـرده‌دری و افشـاگری می‌گردد.

همدانی و حریری در هجو و نمایش دنائت، گوی سبقت از همهٔ نویسندگان ربوده‌اند. برای نمونه: در مقامهٔ سیزدهم حریری مشاهده می‌کنیم که راوی گدا را تعقیب می‌کند: «فرو شد در میان انبوهی و بگریخت از کودکان نادان. پس بازگشت با دلی بی‌غم به مسجدی خالی. پس باز کرد چادر را و برداشت نقاب را و من می‌نگریستم بدو از فرج‌های در و چشم می‌داشتم که چه پیدا کند از شگفت. چو باز شد ساز پرهیز. بدیدم روی بوزید را که برهنه کرد قصد کردم که ناگاه بدو درآیم.» (همان: ۹۵) راوی پس از تجسس و مشاهدهٔ رفتار ناشایست سائل برمی‌گردد و ماجرا را برای همگان نقل می‌کند و حتی نتیجه‌گیری نادرستی ارائه می‌دهد که تصمیم گرفتیم به هیچ عجوزی کمک نکنیم. اما در *مقامات حمیدی* راوی با بیان نمی‌دانم به کجا رفت و چه شد از دنبال کردن ماجرا صرف نظر می‌نماید و سعی می‌کند ضمن آگاهی‌بخشی به جامعه و افراد، آبروی سائل خطاکار حفظ شود و شخصیت او در پردهٔ ابهام باقی بماند.

در حقیقـت قاضـی‌حمیدالـدین در ضـمن مقامه‌های خود جامعهٔ عصر خـویش را توصـیف می‌کند و آداب و رسـوم و تفکـرات مـردم را در تصاویر ادبی و حوادث داستان انعکاس می‌دهد و تـلاش دارد بـا افـزایش آگـاهی مـردم از رواج ناهنجاری‌های اجتماعی جلوگیری کند.

قاضی در برخی موارد نتوانسته است رذایل اخلاقی را از گفتار خویش بزداید چنانکه از زبان قهرمان داستان – که معمولاً پیری است – عباراتی همچون: «ای کودک نوآموز، ای صید رام نشده و...» بیان می‌گردد که از آن بوی غرور و تفاخر احساس می‌شود و خواننده – به خصوص جوانان را – از آن کدورتی در دل پدید می‌آید، گاهی جوانان را به شیطان تشبیه می‌کند: «در مبادی عهد براعت و تمادی دور خلاعت که شیطان صبی متمرد بود و سلطان هوی متقلد.» (همان: ۵۲) در مقامهٔ ششم نیز «شیطان شباب» می‌آورد همین‌طور قصد خود را از مسافرت، نشاندن غرور و زایل کردن جهل جوانی بیان می‌کند. (همان: ۳۳)

تنوع موضوع در *مقامات حمیدی*

تنوع موضوع از دیگر مواردی است کـه *مقامـات حمیدی* را از *مقامات عربی* متمایز می‌کنـد. ایـن

تنوع به حدی است که می‌توان بسیاری از مقامه‌ها را طبقه‌بندی کرد و مطالب آنها را به بخش‌هایی همچون: ادبی، عرفانی، دینی، آموزشی، پند و اندرز، فکاهه، انتقادی، اجتماعی و تاریخی تقسیم نمود ولی در مقامات عربی مضامین و محتوا محدود و یکنواخت است و نویسنده بیشتر به ساختار لفظی توجه دارد.

حمیدی حتی در نامگذاری مقامه‌های خود به مضمون و محتوای آن توجه داشته و عنوان بیشتر مقامه‌ها بر مبنای موضوع آن انتخاب شده است.

توجه به صنایع لفظی در *مقامات حمیدی*

از دیگر ویژگی‌های مقامات توجه به صنایع لفظی است. افراط در این پدیده به حدّی است که برخی از ناقدان تنها فایدهٔ فن مقامات را «تمرین در فن انشا و آشنایی با اسالیب مختلف سخن» (ابراهیمی، ۱۳٤٦: ۱۲۷۲) دانسته‌اند که هدف از آن جمع‌آوری الفاظ زیبا و لغات مشکل است و به صراحت گفته‌اند که در مقامه‌نویسی از محتوا و مضمون خبری نیست. ولی نگارنده اعتقاد دارد که حداقل قاضی‌حمیدالدین این نقص و ضعف را در اثر خویش برطرف نموده است چراکه در بسیاری موارد در عین توجه به لفظ از محتوا و تعلیم و آموزش خواننده غافل نشده است؛ برای نمونه: در مقامهٔ پنجم، فی اللغز، از زبان پیر انواع شعر و صنعت‌پردازی و تفننات ادبی را بیان می‌کند. «نظم را طبقات است و شعر را درجات...» (حمیدی، ۱۳٦۵: ۵۷) گاهی یک نکتهٔ عرفانی بیان نموده، مثل: «عاشق را جان بر دست باید و مرید را حلق در شست.» (همان: ۱۳۵) در این عبارت سجع توأم با معنی بر زیبایی کلام افزوده و کوتاهی عبارت به همراهی موسیقی ملایم آن سبب جاودانگی و ماندگاری این عبارت شده است.

از طرفی صنایع بدیعی و محسّنات لفظی و معنوی به‌خصوص، جناس، سجع و ازدواج به حد قابل توجهی وارد نثر می‌شود و ذهن خوانندهٔ مقامات را به خود معطوف می‌کند و نثر را به شعر نزدیک می‌گرداند. برای مثال: «ما هنوز در شکر آن مقالت و در شکر آن حالت بودیم که صدای کلامی به هوش‌ها رسید و ندای کلامی به گوش‌ها، چون جاسوس سمع بشنید و صاحب ولایت چشم بدید. پیری در زیّ و زینت غربت و ره زده‌ای در هیئت کربت. متحلّی به حلیه ذلت و فتنه قلت. خلقانی در بر و خرقه‌ای بر سر. شعار و دثار او خلقانی، و زاد و راحلهٔ او عصا و انبانی.» (همان: ۵۵)

جملات موزون و کلام آهنگین در متن مقامات گوش را می‌نوازد و به خواننده و شنونده لذت می‌بخشد، برای مثال: از زبان بنفشهٔ مطرا به لالهٔ رعنا می‌گوید: «دل این کار نداری و تن این بار نداری» (همان: ٤۸) این عبارت بر وزن: «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن» می‌باشد. خصوصیاتی از این قبیل خواننده را بر آن می‌دارد که کلام را شاعرانه و ادبی بپندارد چرا که حس می‌کند توجه نویسنده به «انشاء شعر منثور و تنظیم جمله‌های خیال‌انگیز» بوده است و سخن

سعدی را در گلستان بـه یـاد مـی‌آورد کـه گفتـه است: «در لباسی که مترسـلان را بـه کـار آیـد و متکلمان را بلاغت افزاید.» (سـعدی، ۱۳٦۹: ٥٤) حمیدی هر چند از سجع بسیار خوب و گسترده اسـتفاده کـرده اسـت و کمتـر عبـارتی از او را می‌توان یافـت کـه از ایـن زیـور و زینـت ادبـی بی‌بهره باشد، ولـی در بعضـی مـوارد بـه خـاطر رعایت سجع، معنی مبهم و دچـار کاسـتی شـده است؛ برای مثال: «اگر همه سیر فرسـنگ اسـت، علـم و فرهنـگ اسـت تمـام اسـت.» (حمیـدی، ۱۳٦٥: ۱۲۹) اما در عبارتی همچون: «هر کـه نـه در جامهٔ علم پوشیده است، بی جامه است و هـر که نه به عمامـهٔ حلـم آراسـته اسـت، بـی‌عمامـه است.» (همان: ۱۰۸) به‌رغم زیبایی سجع از معنی نیز غافل نشده و آن را تا حد ترصیع پـیش بـرده است.[۱]

در بسیاری موارد برای رعایت سجع، ارکان دستوری جمله جابه‌جا می‌شود و نظم طبیعـی آن به هم می‌ریزد.

گاهی در بطن یک جملـهٔ مسـجع از آرایـهٔ دیگری استفاده می‌کند که سجع را تحـت‌الشـعاع خویش قرار می‌دهد. برای مثال: «آتش از سینه‌هـا در دیده‌ها می‌رسید و آب از دیده‌ها بـه سـینه‌هـا می‌چکید.» (همان: ۱۰٦) که در جملـهٔ یـاد شـده صنعت «عکس مطلب» به طور بارزی خودنمـایی می‌کند و بر سجع سایه می‌افکند.

قاضی از تشبیه نیـز بـرای وصـف منـاظر و حالات مختلف به طور مناسب استفاده مـی‌کنـد. برای نمونه: در توصیف کمـک افـراد بـه پیـر در مقامهٔ چهاردهم می‌گوید: «هر که بود، چـون مـار از پوست، از جامه بیرون آمد و از بند و کفـش و عمامه آزاد شد و شیخ چون سیر صد عمامه شـد و چون پیاز ده جامه.» (همان: ۱۱٦)

قاضـی‌حمیدالـدین آن‌چنـان ماهرانـه و هنرمندانه در توصیف وقـایع، قلـم را بـر صـفحهٔ کاغذ لغزانده کـه گـویی تـابلو نقاشـی در مقابـل خواننده نهاده و با قلم‌های رنگارنـگ بـه ترسـیم فضا و صحنه پرداخته است: «جمعی دیدم انبوه و هنگامه‌ای به شکوه. برسر مربـع پیـری دیـدم در مرقع، انبانی بر دوش و طفلی در آغوش، سـبلتی پست و عصایی در دست، گلیمی در بر و کلاهی بر سر.» (همـان: ۷۷) یـا در مقامـهٔ یـازدهم بیـان می‌کند که: «چون قامـت خورشـید بلنـدتر آمـد، شیخ از در حجره به درآمد، عصـایی در مشـت و انبانی در پشـت، کـوژتر از هـلال و سـیاه تـر از بلال، در نهایت ضعیفی و غایت نحیفی.» (همان: ۱۱۳)

قاضی‌حمیدالـدین در کـاربرد صـنایع ادبـی حتی تناسب بین صـنایع و موضـوع آن مقامـه را رعایت می‌کند. برای مثال: اگر موضوع یک مقامه توصـیف زمسـتان اسـت، تمـام اسـتعارات و تشبیهات را در مورد زمستان مـی‌آفرینـد: «زمـین سیمای سیمابی داشت و فلـک ردای سـنجابی و عطار سپهر به پرویزن سحاب کافور می‌ریخـت.» (بلخی، ۱۳٦٥: ۱۸۹) بـه ایـن جهـت اسـت کـه

۱. در چنین مواردی سجع را در دو قسمت آورده که هر قسمت از دو پاره تشکیل شده است و از زیبـاترین سـجع‌هـا بـه‌شـمار می‌رود.

کاربرد صنایع ادبی را در *مقامات حمیدی* اعجاز ادبی به شمار آورده و نوشته‌اند: «در مقامهٔ شتویه، زمستان با زیباترین الفاظ نقاشی شده است.» (ستوده و شهرامی، ۱۳۸۸: ۸) این هنرآفرینی قاضی‌حمیدالدین است که صحنه‌ها را تجسمی و زنده ترسیم می‌کند و خواننده را به خواندن حکایات ترغیب می‌نماید.

آمیختن شعر با نثر در *مقامات حمیدی*

قاضی‌حمیدالدین همچون خواجه‌عبدالله‌انصاری نثر را با شعر در می‌آمیزد. او در این مسیر گاهی شعر را برای زینت نثر به کار می‌برد و همان مطلب فارسی را به شعر بازگو می‌کند. برای مثال: «نه هر که پای گام زدن دارد، دست حسام زدن دارد و نه هر که در مسالک گام تواند گشود، در مهالک اقدام تواند نمود. بیت:

نه هر که گام تواند زدن به بیدا در
سنان و تیغ تواند زدن به هیجا در

(بلخی، ۱۳٦۵: ٤۰)

گاهی برای تکمیل نثر از شعر استفاده می‌کند. برای مثال: «خطیب‌وار ثنایی بگفت و عندلیب‌سان نوایی بزد و چون مغنیان رباب طبع را بساخت و این قطعه بدین گونه بپرداخت. قطعه:

روز جنگ است جنگ باید کرد
کوشش نام و ننگ باید کرد
تا شود عرصهٔ مراد فراخ
تنگ بر اسب تنگ باید کرد

(همان: ٤۲)

کاربرد شعر در *مقامات حمیدی* محدود به اشعار فارسی نیست بلکه گاهی از اشعار عربی نیز استفاده می‌کند و جالب است که گاهی برای تفنّن یک بیت عربی و یک بیت فارسی را به صورت پی‌درپی و بدیع نقل می‌کند. برای نمونه:

قد قامت القیامه یا ایهام النیام
هبوا عن المنام و کفوا عن الحرام
ای زمرهٔ معارف و ای رفقهٔ کرام
تا کی حدیث باده و تا کی سماع و جام

(همان: ۲۸)

با این توصیف در مقامات عربی خواننده با یکنواختی زبان مواجه است ولی در *مقامات حمیدی* با دو زبان فارسی و عربی هم در نثر و هم در نظم روبه‌رو است و این پدیده تنوع خاصی را برای خواننده ایجاد کرده است.

کاربرد عربی در *مقامات حمیدی*

قاضی‌حمیدالدین علاوه بر شعر عربی از نثر عربی، آیه و حدیث نیز به تناسب نیاز خویش استفاده می‌کند. از اشعار و عبارات عربی، آیات و روایات، همچون اشعار فارسی گاهی در تکمیل سخن، گاهی برای زینت و گاهی به تناسب مخاطب از آنها بهره می‌گیرد. برای نمونه: در یکی از مقامات، قهرمان داستان فردی غریب است که جمعیتی از عرب و عجم را گرد خویش جمع آورده است و برای آنان سخن می‌گوید به نحوی که با عرب‌ها به زبان عربی و با غیر اعراب به زبان خودشان سخن می‌گوید: «روی به حجازیان آورد و گفت: یا فتیان العرب و

خلصـان الادب و ابنـاء السـیف... پـس روی از طوایف اهـل طـایف بگردانیـد و سلسـله سـخن بجنبانید و گفت ای اهل بلاد عجم و قادحان زناد کرم و ارباب فتوت و مروت.» (همان: ۲۸)

قاضی‌حمیدالدین علاوه بر اشعار و عبارات عربی، شمارهٔ مقامه و نام مقامه‌ها را نیز به عربـی آورده است. او حتی در جمله‌بندی خویش تحت تأثیر زبان عربی فعل یا مسند را در آغاز یا میانـهٔ جمله می‌آورد. مثل: «حکایت کرد مرا دوستی» در جای‌جای مقامات خود از امثـال و حکـم عربـی، آیات قرآن، اخبار و روایات استفاده می‌کند.

همـهٔ ایـن نکـات حـاکی از آن اسـت کـه قاضی‌حمیدالدین به زبان عربی تسلط کامل داشته ولی همان‌طور که خود نیز اعتـراف کـرده، بـرای استفاده فارسی‌زبانان مقامات خود را بـه فارسـی نوشته است هر چند او سعی داشته به شیوهٔ سهل و ممتنع بنویسد و از لغـات دشـوار و عجیـب و غریب استفاده نکند ولی مقتضیات زمان و سـبک نوشته او را وادار کرده است از ترکیبات، عبارات و ابیات عربی نیز به وفور استفاده نماید. امـا هـر وقت اراده می‌کند کـه فارسـی سـره بنویسـد، بـا قدرتی تمام در این وادی گام برمـی‌دارد و اسـب راهوار سخن را بدین سو می‌کشاند چنان کـه در مقامهٔ دوم می‌نویسد: «پیر گفت: ای جوان، پیـران را حرمت دار، تا ثمرات جوانی بیابی و با بزرگان بساز، تا دولت زندگانی بیابی، بـر امیـران پیشـی مجوی تا پایمال نگردی و با پیران بیش مگوی تا بدحال نشوی.» (همان: ١٤)

عباراتی از این قبیل بیانگر آن است که هـم زبـان عربـی و هـم زبـان فارسـی بـرای قاضـی حمیدالدین همچون مومی نرم و نقش‌پذیر اسـت و او می‌تواند با احاطهٔ خـویش بـر هـر دو زبـان آنها را به هر شیوه‌ای که بخواهد به کار ببرد و هر مضمونی را بهترین شکل ارائه نماید.

مکان و زمان در *مقامات حمیدی*

مکان و زمان در *مقامات حمیدی* مبهم و نامعلوم است. دربارهٔ زمان وقوع حـوادث داسـتان همـین قدر اشاره می‌شود که وقتی از اوقات در ناحیه‌ای دور چنین حکایتی اتفاق افتاده است. حوادث هر داستان در یک مکان و یک زمـان خـاص اتفـاق می‌افتد اما هـر حکایـت در نقطـه‌ای از شـهر یـا کشوری رخ می‌دهـد بـه ایـن جهـت پراکنـدگی مکان در مجموعهٔ مقامـات زیـاد اسـت؛ هرچنـد مکان تأثیری بر داستان و شکل و نتیجه آن ندارد.

این نکته به‌خصـوص در *مقامـات حمیـدی* بیـانگر نـوعی پریشـانی در حکایـات اسـت و مشخص می‌شود که راوی داستان روح مضطرب و ناآرامی داشته و اوضاع اجتمـاعی در آن عصـر آشفته و نابسامان بوده اسـت و راوی پیوسـته در تکـاپوی مـأمنی از مکـانی بـه مکـانی دیگـر در حرکت بوده است. بنا به گفتهٔ خودش: «گه چون سکندر در سیاحت خاک ظلمات، گه چون خضر در سیاحت آب حیات، وقتی به بطحـای یثـرب، گاهی به بیدای مغرب. بیت:

هر روز به دیگر ره و هر شب به دگر رای
هر پی به دگر منزل و هر دم به دگر جای
(بلخی، ۱۳٦۵: ۲۵)

راوی در *مقامات حمیدی*

از دیگر خصوصیات مقامه داشتن فردی به عنوان «راوی» است که حکایات را روایت می‌کند. در مقامات عربی شخصی موهوم با نامی معین، راوی داستان است که تا پایان مقامه‌ها ثابت و بدون تغییر باقی می‌ماند. برای مثال: در مقامات بدیع‌الزمان همدانی، «عیسی بن هشام» – فردی خیالی – راوی است. طرز بیان و روایت حکایات نیز کلیشه‌ای و یکنواخت است.

در *مقامات حمیدی* یکی از دوستان تخیلی نویسنده، نقش راوی داستان را به عهده دارد که به طور ناشناس داستان‌ها را بیان می‌کند: «حکایت کرد مرا دوستی» در هر مقامه این راوی عوض می‌شود بدون اینکه نامی برای او بیان شود و یا خواننده دربارهٔ او چیزی بداند.

قهرمان در *مقامات حمیدی*

یکی دیگر از ویژگی‌های مقامه، قهرمان‌پردازی و تعدّد شخصیت است که در *مقامات عربی* شخص خاصی قهرمان می‌باشد. برای مثال: در مقامات بدیع‌الزمان شخصی به نام «ابوالفتح اسکندری» قهرمان است که باز هم فردی تخیلی است.

قهرمان در *مقامات حمیدی* غالبا پیری ژنده‌پوش، خوش‌برخورد و خوش‌سخن است. (همان: ۱۰٦) این قهرمان تخیلی به طور مبهم و کلی در پوشش پیر، جوان، پسر، پدر و حتی یک دوست از طبقات مختلفی چون طبیب و قاضی پدیدار می‌شود و نقش خویش را ایفا می‌کند و بعد هم ناپدید می‌شود.

اگرچه قهرمان و سایر شخصیت‌ها در مقامات تخیلی هستند ولی نویسنده با هنرآفرینی و مهارت خویش آنها را واقعی جلوه می‌دهد به نحوی که خواننده می‌تواند مشابه آنها را در جامعه و پیرامون خویش مشاهده کند. نویسندهٔ مقامات از این طریق سبب تأثیر بر خواننده می‌گردد. (نبی‌لو، ۱۳۹۰: ۲٤۵) قاضی با توصیف هنری مکان و زمان و صحنه‌پردازی‌های جذاب و دلنشین، خواننده را در بطن داستان قرار می‌دهد.

داستانی بودن *مقامات*

هرچند جنبهٔ داستانی در مقامات ضعیف است ولی یکی از ویژگی‌های اصلی مقامه، داستانی بودن آن است، برای مثال: مقامهٔ چهاردهم از *مقامات حمیدی*، فی العشق و المعشوق و الحبیب و المحبوب، از لحاظ محتوا و مضمون بسیار ضعیف و از لحاظ جوهرهٔ داستانی نیز چهارچوب و اصول داستان‌نویسی را رعایت نکرده است، یکی از این موارد آنکه عاشق بدون هیچ سختی و تنها با یک دعای پیر به طور جادوگرانه و معجزه‌آسایی به معشوق می‌رسد. (بلخی، ۱۳٦۵: ۱۳۷) با وجود تمام ضعف‌ها و انتقاداتی که بر مقامه‌ها حاکم است ولی به سبب نداشتن عناصر خارق‌العاده و غیر طبیعی توانایی خاصی در جذب مخاطب دارد و خواننده را به ادامهٔ داستان و دنبال کردن ماجرا ترغیب می‌کند.

بحث و نتیجه‌گیری

مقامه‌نویسی یکی از شیوه‌های نویسندگی است که به‌رغم انتقاداتی که از آن شده است و بسیاری از آنها نیز پذیرفتنی و غیر قابل‌انکار می‌باشد ولی از جنبهٔ ادبی قابل اعتنا است و اهمیت فراوانی دارد. نویسنده در این نوع نوشته‌ها سخن را از حد یک سخن معمولی بسیار فراتر برده و با هنرورزی خویش آن را به شعر نزدیک کرده است تا حدی که این نوع نثر با شعر یک قدم بیشتر فاصله ندارد و حتی در بسیاری موارد ارزش و درجهٔ آن با شعر هم‌سان و هم‌طراز می‌گردد.

مقامه‌نویسی را با آثار ادبی مکتب پارناسین در اروپا می‌توان مقایسه کرد که بر شعار «هنر برای هنر» تأکید می‌ورزیدند و ساختار هنری کلام برای آنان اهمیت بسیار زیادی داشت. به اعتقاد آنها تنها چیزی زیباست که به درد کاری نمی‌خورد و هدفی را دنبال نمی‌کند. هر چیزی که سودی دارد، زشت است چون یکی از نیازمندی‌ها را بیان می‌کند و نیازمندی‌های انسان همه پست و نفرت‌انگیز است. از این دیدگاه می‌توانیم بگوییم که مهم‌ترین فایدهٔ مقامات، لذت بردن خواننده از هنرنمایی‌های ادبی و ساختار هنری آن است. نویسنده نیز پیوسته سعی می‌کند با سخن‌پردازی‌های بدیع و هنری خویش و با تکلف‌های فضل فروشانهٔ خویش خواننده را به اعجاب و شگفتی وا دارد.

خواننده اغلب از این گونه نوشته‌ها به التذاذ ادبی دست می‌یابد. در بسیاری موارد اگر لفظ‌پردازی‌ها، سجع، جناس، موازنه و سایر تکلف‌های ادبی را از مقامات عربی کنار بزنیم دیگر چیزی باقی نخواهد ماند که به خواننده لذت ببخشد. از این‌رو بسیاری از آثاری که به نثر فنی و متکلف نوشته شده‌اند و جوهرهٔ هنری و ادبی در آنها بالاست وقتی که به نثر ساده و روان بازگردانی می‌شوند، خوانندگان زیادی را از دست می‌دهد. اما حمیدی ضمن توجه به ساختار ادبی و هنرنمایی در این حیطه از محتوا نیز غافل نبوده است. او با بیان مضامین گوناگون و متنوع از حدّ تقلید فراتر رفته و بسیاری از نقص‌ها و کاستی‌های موجود در مقامات عربی را برطرف نموده و سبک مقامات خود را از آنها متمایز نموده است.

منابع

ابراهیمی‌حریری، فارس (۱۳٤٦). *مقامه نویسی در ادبیات فارسی و تأثیر مقامات عربی در آن*. تهران.

اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۳). *حکایت شیخ صنعان*. تهران: اساطیر.

ـــــــــــ (۱۳۸٦). *فرهنگ یافته‌های ادبی از متون پیشین*. ج اول. مشهد: سخن‌گستر.

بلخی، قاضی‌حمیدالدین (۱۳٦۵). *مقامات حمیدی*. تصحیح رضا انزابی‌نژاد. چاپ اول. تهران.

بهار، محمدتقی (۱۳۷۳). *سبک شناسی*. ج ۲. تهران: امیرکبیر.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۷٦). *تاریخ بیهقی*. دانش‌پژوه، منوچهر. تهران: انتشارات هیرمند.

جمشیدی، لیلی و حسن دادخواه (۱۳۸۷). «عنصر صحنه در مقامات حریری و مقامات حمیدی». *فصلنامهٔ کاووش نامه*. سال نهم. ویژه‌نامهٔ عربی. ضمیمهٔ شماره ۱۷. صص۳۱-۹.

حاکمی، اسماعیل (۱۳٦٤). *گزیده‌ای از نثرهای مصنوع و مزین*. دانشگاه تهران.

حریری، مقامات (۱۳٦٥). ترجمهٔ علی رواقی. تهران.

خاقانی‌شروانی، افضل‌الدین (۲۵۳۷). *تحفه‌العراقین*. تصحیح یحیی قریب. تهران: امیرکبیر.

خطیبی، حسین (۱۳۷۵). *فن نثر در ادب پارسی*. تهران: زوار.

رهنماخرمی، ذوالفقار (۱۳۸۵). *پژوهشی کوتاه در مقامه نویسی*. سبزوار: آژند.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳). *نقد ادبی*. چ پنجم. تهران: امیرکبیر.

زهیر، ابن ابی سلمی (۱۹۹۵م). *دیوان*. بیروت: دارالفکر.

ستوده، غلامرضا و محمدباقر شهرامی (زمستان ۱۳۸۸). «تفاوت سبک شخصی مقامات حمیدی و حریری». *بهار ادب*. سال دوم. شماره چهارم. صص ١٤-١.

سعدی (۱۳٦۹). *گلستان*. تصحیح غلامحسین یوسفی. چ دوم. تهران: دیبا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸٤). *سبک شناسی نثر*. تهران.

مرادی، محمدهادی «فن المقامات، النشاه و التطور، دراسه و تحلیل»، التراث الادبی، السنه الاولی، العدد الرابع، صص ١٣٤-١٢٣.

معین، محمد (۱۳۷۱). *فرهنگ فارسی*. چ هشتم. تهران: امیرکبیر.

نبی‌لو، علیرضا (تابستان ۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی عناصر داستان در مقامات حریری و مقامات حمیدی». *نشریه ادبیات تطبیقی*. دانشگاه شهید باهنر کرمان. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. سال دوم شماره ٤. صص ۲۵۷-۲۲۷.

نفیسی، سعید (۱۳٤۲). *در پیرامون تاریخ بیهقی*. مجلد اول. کتابفروشی فروغی.

آسیب‌شناسی کار کودکان در آثار هوشنگ مرادی کرمانی

مجید پویان[۱]، الهام صفی جهانشاهی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۵/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۱/۰۷

چکیده

بازتاب پدیدهٔ «کودکان کار» در آثار هوشنگ مرادی-کرمانی گستردگی زیادی دارد. از آنجا که خود مرادی-کرمانی از کودکی برای گذران زندگی ناچار به کار کردن بوده است، با آسیب‌ها و تأثیرات مخربی که کار بر روی جسم و روح کودک دارد، آشناست. وی با بیانی ساده و صمیمی و نثری روان به روایت آزارها، چالش‌ها و دشواری‌های زندگی کودکان و نوجوانان بسیاری می‌پردازد که عمدتاً شخصیّت‌های اصلی آثار او را تشکیل می‌دهند. در آثار این نویسنده، توجّهٔ ویژه‌ای به «کودکان‌کار» شده است. مرادی کرمانی در داستان‌های خود به روایت آسیب‌پذیری کودکان در برابر کار و عوامل زمینه‌ساز کار کودک و نیز تأثیرات منفی اقتصادی و اجتماعی این پدیده شوم پرداخته است. نویسنده در به تصویر کشیدن بی‌عدالتی‌ها و نیز محرومیت‌ها و کمبودهای زندگی این قربانیان کوچک بی‌پناه بر روی شخصیت‌های داستانی‌اش، توفیق واالایی یافته است.

پرسش کلان در این جستار واکاوی آسیب شناسانه کودکان کار در داستانهای هوشنگ مرادی کرمانی است.

کلیدواژه‌ها: مرادی کرمانی، کودکان‌کار، فقر، آسیب شناسی اجتماعی

۱. استادیار دانشگاه یزد (نویسنده مسؤول)
majid_puyan@yahoo.com
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد
elhamjahanshahi_90@yahoo.com

Pathology of Child Labour inHoushang Moradi Kermani'sworks

M. Pouyan[1] , E. Safi Jahanshahi[2]

Abstract

Child labour is reflected widely in Hoshang Moradi Kermani's works. Having had to work hard for a living from his childhood, Moradi Kermani is familiar with damages and destructive effects of work on child's body and soul.His narrative language enjoys simplicity, intimacy and fluidity, with which he narrates sorrows, challenges and difficulties of the life of his fictional characterswho are mainly children. His works have paid special attention to "child labour". children's vulnerability to work, the factors which predispose childlabouras well asthe negative social-economicinfluences of this ominous phenomenon have beenreflectedin his fictional works. Moradi Kermani has attained great success in depicting injustice,deprivation and deficiencies in the life of these helplesslittlevictims in his stories.The Main concern in this article is the pathological analysis of child labour in Moradi Kermani's works.

Keywords: Moradi Kermani, Child labour, poverty, social pathology**.**

1. Assistant Professor of Yazd University .
2. Master student of Persian Literature. Yazd University

مقدمه

زندگی‌نامه

هوشنگ مرادی کرمانی در ١٦ شهریور ماه، سال ۱۳۲۳ در روستای سیرچ از توابع بخش شهداد کرمـان متولد شـد. وی به عنـوان یکی از مطـرح‌ترین نویسندگان آثار کودک و نوجوان در دنیا شناخته شده است. (هاشمی، ١٣٨٦: ٢٨)

مرادی کرمانی فعالیت هنری خود را در سال ۱۳۳۹ در رادیو محلی کرمان شروع کرد و در سال ١٣٤٧ با چاپ داستان در مطبوعات فعالیت مطبوعاتی‌اش را آغاز نمود. اولین داستان وی با نام *کوچهٔ ما خوشبخت‌ها* با حال و هوایی طنزآلود در مجلهٔ «خوشه» منتشر شد. (همان‌جا) دو سال در مطبوعات به صورت حرفه‌ای کار کرد. طی همکاری با مطبوعات نثرنویسی را تمرین کرد و راه برقراری ارتباط با مردم را با ساده‌نویسی آموخت. (مرادی‌کرمانی، ۱۳۸۸: ۷۰- ۷۲) در سال ۱۳۵۲ همکاری خود را با برنامهٔ رادیویی «خانه و خانواده» که سردبیر آن خانم ویکتوریا بهرامی بود، آغاز کرد. نگرش و نوع نوشته‌های او تناسب بیشتری با رادیو داشت به همین دلیل او نوشتن در مطبوعات را رها کرد. مرادی کرمانی معتقد است که نثرپردازی را از مجله خوشه و همکاری با مطبوعات و ارتباط با مخاطب را از نشریات هفتگی و گفتگونویسی را از رادیو آموخته است. (همان: ۷۳- ۷۲)

مرادی کـرمانی نخـستین جـایزه نویسندگی‌اش را برای نگارش داستان *بچه‌های قالیباف‌خانه* در سال ۱۳۵۹ از شورای کتاب کودک دریافت کرد. همچنین این کتاب، جایزه هانس کریستین اندرسن را در سال ١٣٦٤ش/ ١٩٨٦م. به سبب تأثیر عمیق و گسترده‌اش در ادبیات کودک و نوجوان جهان به نویسنده‌اش اختصاص داد و مرادی کرمانی به عنوان نویسندهٔ برگزیدهٔ سال انتخاب شد. این کتاب همچنین جایزهٔ «خوزه مارتینی» (نویسنده و قهرمان ملی آمریکای لاتین) را در کشور کاستاریکا در سال ۱۳۷۳ش. /۱۹۹۵م. به جهت اصالت بومی و قدرت خلق آثار متنوع از آن مرادی کرمانی کرد. (هاشمی، ١٣٨٦: ٢٩) داستان *بچه‌های قالیباف خانه*، سرگذشت کودکانی را بیان می‌کند که به خاطر وضع نابسامان زندگی خانواده مجبورند در سنین کودکی به قالیباف‌خانه‌ها بروند و در بدترین شرایط کار کنند.

داستان‌های مرادی کرمانی ریشه در زندگی او دارند و حاصل تلاش او در زندگی‌اش هستند. وی از ۸ سالگی برای گذران زندگی، سخت کار کرده است. داستان‌های او تنها گوشه‌ای از رنج‌ها و دردهای صیقل خورده زندگی‌اش را نشان مـی‌دهند که آنها را با چاشنی طنز آمیخته تا تحمل تلخی نهفته در آن مصایب را برای خواننده، میسر سازد. (همان: ۲۸)

بدون شک هوشنگ مرادی کرمانی از برجسته-ترین داستان‌نویسان ایران، در زمینهٔ ادبیات کودک و نوجوان است. وی تا حد زیادی مورد استقبال کودکان و نوجوانان و محافل و مطبوعات خارجی قرار گرفته است. آثار او مرزها را در نوردیده است و به زبان‌های مختلف از جمله آلمانی، انگلیسی، هلندی، اتریشی، اسپانیایی، فرانسه، ترکی و عربی ترجمه شده است. (بی‌نام، ۱۳۸۲: ١١٦)

اولین اثر مرادی کرمانی به زبان انگلیسی ترجمه شد و آن داستان *سماور* از مجموعهٔ «قصه‌های مجید» بود که برای یونیسف فرستاده شد. (هاشمی، ۱۳۸٦: ۲۹) همچنین در سال ۱۳۷۲ش. /۱۹۹٤م. کتاب خمره مرادی کرمانی در اتریش کتاب سال شد و داستان *طبل* او نیز در سال ۱۳۸۱ش./۲۰۰۳م.، در مجلهٔ «کریکت» به عنوان بهترین داستان شناخته شد. (بی‌نام، ۱۳۸۲: ۱۱۷)

کودکان‌کار و برخی از آسیب‌های کار برای کودکان در آثار مرادی کرمانی

طبق ماده یک پیمان‌نامه حقوق کودک، «کودک، شامل هر موجود بشری است که کمتر از هجده سال داشته باشد، مگر اینکه سن بلوغ به موجب قانونی که برای کودک لازم‌الاجراست، کمتر تعیین شده باشد.» (روفو، ۱۳۷۹: ۹۰) کودکان‌کار، همهٔ کودکان زیر هجده سال را شامل می‌شوند که به منظور کسب درآمد برای تأمین معاش خود یا خانواده در خیابان‌ها و یا کارگاه‌ها مشغول کار هستند. (موسوی چلک، ۱۳۸۵: ۲۰) مفصل‌ترین معاهده بین‌المللی در تعریف حداقل سن پذیرش کودک به کار در سال ۱۳۵۲ش./ ۱۹۷۳م. در بین کشورهای عضو این سازمان به تصویب رسید. این معاهده به کشورهای در حال توسعه اجازه می‌داد تا در یک طیف سنی تعیین شده، حداقل سنی که در آن نمی‌توان، هیچ کودکی را به کار گرفت، بر حسب شرایط و مقتضیات کشور خود تعریف کنند. براساس این معاهده حداقل سن کار برحسب سطح رشد کودک و نوع اشتغال او تعیین می‌شود. طبق این معاهده حداقل سن اشتغال نباید کمتر از سن اتمام تحصیلات اجباری پانزده سال باشد، اما در کشورهایی که از لحاظ اقتصادی ضعیف هستند، به کار گرفتن کودکی که سن او چهارده سال تمام باشد، بلامانع است. همچنین این معاهده به کشورهای عضو این امکان را می‌دهد که کودکان بین سن سیزده تا پانزده سال را برای انجام «کارهای سبک» به کار گیرند، به شرط آن که به سلامت و رشد و حضور کودک در مدرسه لطمه وارد نشود، اما سن اشتغال به کارهای سنگین و خطرناک را حداقل هجده سال اعلام کرد و در شرایطی که «ایمنی»، «سلامت» و «اخلاقیات» آنان حفظ شود، همچنین «تعلیمات حرفه‌ای کافی» داشته باشند، شانزده سال تعیین شده است. (وامقی، ۱۳۸۲: ۲٤۱) با وجود این قوانین کودکان زیادی در سراسر جهان، به‌ویژه در کشورهای در حال توسعه، برای کسب درآمد، مشغول کارند. پسران و دختران از سنین پایین به کار در مزارع، کارگاه‌ها، کارخانه‌ها، دستفروشی، پادویی، کار در خانه‌ها و ... گمارده می‌شوند. (همان: ۲۳۱)

«یونیسف»، سازمان حمایت از کودکان در سال ۱۳٦۵هش کارهایی را که برای کودک جنبهٔ استثماری پیدا می‌کند، مشخص کرد: ۱. کار تمام وقت در سنین کم؛ ۲. ساعات طولانی کار؛ ۳. کاری که مستلزم فشار نامناسب جسمی، اجتماعی و یا روانی بر طفل باشد؛ ٤. کار و زندگی در خیابان‌ها در شرایط نامطلوب؛ ۵. مزد

ناچیز؛ ٦. مسئولیت بیش از حد؛ ۷. کاری که مانع از تحصیل شود؛ ۸. کاری که شرف و عزت نفس کودک را نابود سازد؛ ۹. کاری که برای رشد کامل اجتماعی و روانی زیان‌آور باشد.» (بی‌نام، ۱۳۷۸: ۳)

در داستان‌های مرادی کرمانی، واقعیت‌هایی در مورد سن کودکانی که به کار می‌پردازند، بیان شده است. بیشتر این کودکان زیر سن قانونی کار هستند. «مراد» شخصیت اصلی در داستان «نخل» دوازده سال دارد. نزد خاله‌اش زندگی می‌کند و خاله نمی‌تواند از او نگهداری کند. بنابراین او را به شخصی به نام «رضایی» می‌سپارد، قرار است مراد برای خدمت‌کار شدن توسط آقای رضایی به شهر آورده شود. (مرادی کرمانی، ۱۳۸۸: ۱۰۹) همچنین در داستان *بچه‌های قالیباف‌خانه* سن کودکانی که در کارگاه قالیبافی کار می‌کنند، نشان دهندهٔ این واقعیت است که بسیاری از کودکان زیر سن قانونی، مجبورند، برای امرار معاش به کار بپردازند. کودکانی که از تغذیهٔ سالم و کافی، تحصیل، بازی و حتی تنفس هوایی سالم محرومند و سرنوشت برایشان کار در محیطی مخوف را رقم زده است و مرادی کرمانی این محرومیت‌ها را به تصویر کشیده است.

«صفرو از یک هفته پیش آمده بود سر کار و نمکو روز اولش بود ... صفرو از نمکو بزرگ‌تر بود. نه سال داشت». (همو، ۱۳۹۰: ٦٦)

حتی کودکانی که در قالیباف‌خانه متولّد می‌شوند و همان‌جا، پشت دار قالی شیر می‌خورند، وقتی چهار پنج ساله شدند، همان جا مشغول کار می‌شوند، «خجیجه» زن «اسدو» است که در کارخانه متولد شده، در آنجا بزرگ شده و کار کرده است:

«... زنشم من بزرگ کردم. مادرش تو همین کارخونهٔ من، زاییدتش، با نون و نمک من بزرگ شد.» (همان: ۹۸)

و حتی ممکن است برای کودکی که هنوز متولد نشده و در بطن مادر است، قرارداد کار امضا کنند و قول کار کردن او را به کارفرما دهند. در داستان *بچّه‌های قالیباف خانه* پدر «رضو» قبل از تولد او، قول کار کردن بچه‌اش را در آینده به «اوستا» می‌دهد.

«اوستا او را از توی شکم خریده بود، پدرش زارع دست به دهانی بود، زنش که آبستن شده بود آمده بود پیش اوستا که زنم اِشکم داره اوستا. یه چیزی به من بده، وقتی بچه‌م دو سه ساله شد می‌دمت که ببریش پشت کار و پنجاه تومن گرفته بود ... .» (همان: ۱۰۱)

در قوانین و مقررات مختلف در زمینهٔ کار کودکان، طبق ماده ۷۹ قانون کار کشور، کار کودکان زیر ۱۵ سال ممنوع است، اما اگر نوجوانی بنا به دلیلی قصد دارد مسیر آینده خود را تعیین کند و شروع به کار نماید، بر طبق ماده ۸۰ قانون کار کشور، نوجوان ۱۵ تا ۱۸ سال، «کارگر نوجوان» قلمداد می‌شود و باید از بدو استخدام و نیز حین خدمت، مورد آزمایش‌های پزشکی توسط سازمان تأمین اجتماعی قرار گیرد. همچنین طبق ماده ۸۱ قانون کار، آزمایش‌های پزشکی باید سالی یک بار تجدید شود و مدارک مربوط در پرونده استخدامی کارگر نوجوان ضبط گردد. همچنین پزشک در مورد تناسب نوع کار

با توانایی او نظر دهد و اگر کار را در حد توانایی او نداند، کارفرما مکلف است تا حد امکانات خود شغل کارگر را تغییر دهد. قانون‌گذاران بر انجام آزمایش‌های این نوجوانان تأکید زیادی دارند و دلیل تأکید این است که این نوجوانان در طول مدت کار خود، با آسیب‌هایی که ممکن است به جسم یا روان‌شان وارد شود، از چرخهٔ فعالیت و اقتصاد کشور خارج نگردند، زیرا همین نیروی‌های جوان، آینده کاری کشور را رقم خواهند زد و در صورت از دست دادن زودهنگام آنان، کشور با مشکلات جدی در بحث کار و نیروی کار جامعه مواجه خواهد شد. همچنین طبق ماده ۸۲ قانون کار، ساعت کار کارگر نوجوان، نیم ساعت کمتر از کارگران معمولی است. همچنین براساس ماده ۸۳ قانون کار ارجاع کار اضافی، کار شبانه و کارهای خطرناک را نیز برای کارگران نوجوان ممنوع کرده‌اند. (مهدوی مزینانی و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۳٤- ۱۳۲) با وجود این قوانین، بسیاری از کودکان با بیماری‌هایی مانند زخم‌ها، شکستگی‌ها و قطع عضو، سوختگی، بیماری‌های پوستی، آسیب‌های بینایی و شنوایی، بیماری‌های تنفسی و گوارشی و ... روبه‌رو هستند، اما با این وضعیت‌های ناگوار، باز هم به کار گرفته می‌شوند. (وامقی، ۱۳۸۲: ۲۳٦)

خانواده‌هایی که کودکان خود را برای کار به کارفرما می‌سپارند، به نوعی کودکان خود را به اجاره می‌دهند، آنان هیچ کنترل و شناختی از محیط کار و کارفرمای او ندارند. بیشتر کارفرمایان نیز توجهی به این قوانین ندارند و نه تنها سن کودک کارگر را در نظر نمی‌گیرند؛ بلکه این کودکان را ساعات زیادی در محیطی که فاقد حداقل امکانات رفاهی و بهداشتی است به کار می‌گمارند و دستمزدی ناچیز و غذایی ناسالم و اندک به آنان مـی‌دهند. مرادی کرمانی ایـن بـــی‌عدالتی‌ها و سوء استفاده از کودکانی که بـی‌پناه‌اند را به خوبی نشان داده است.

«بچه‌ها پیش از آفتاب، هوا تاریک، خواب آلود و گیج می‌تپیدند تو کارگاه و سه ساعت از شب رفته بیرون می‌آمدند. روزها، در کهنه و چفت و بست‌دار کارگاه از تو بسته می‌شد. آفتاب، لوله باریک نوری بود، که از سوراخ سقف چوبی یا گنبدی پایین می‌خزید و به کف و دیوار کارگاه و روی قالی‌ها و نخ‌ها [سرک می‌کشید]، رنگ می‌باخت و خودش را از همان سوراخ سقف یا پنجرهٔ به سقف چسبیده بیرون می‌کشید. وقتی می‌رفت چراغ دستی می‌آمد. نور زرد و پت پتی چراغ دستی نمی‌توانست صورت لاغر و تاسیده، چشم‌های قی کرده و واپس رفته بچه‌ها را رنگ کند ناهار را همانجا می‌خوردند، توی کارگاه پشت کار.» (مرادی‌کرمانی، ۱۳۹۰: ٦٤)

کودکان‌کار با فقر شدید و تجربهٔ خطرهایی که اثر مخربی بر سلامت آنها دارد، مواجه‌اند. گرسنگی و تغذیهٔ نامناسب، یکی از مشکلات جدّی است که این کودکان از آن رنج می‌برند و مرادی کرمانی حکایتِ این قشر بدبخت را که درگیر پیدا کردن «یک لقمه» نان هستند، به خوبی به تصویر کشیده است. داستان‌های او حکایت

کمبودها و محرومیت‌هاست و مرادی کرمانی با توصیف نوع و مقدار اندک غذایی که به این کودکان داده می‌شود، فقر و بی‌عدالتی و مشکلات آنان را نشان داده است.

«شام، شام خوشحالی بود، نان گندم، نان گندم. قالیباف‌ها، زن و مرد، دختر و پسر ذوق خوردن نان گندم داشتند. هفته‌ای یک بار، یک شب، شب جمعه نان گندم می‌خوردند و آن شب، شب نان گندم بود ... «صفرو» لقمه‌ای از نان گندم، می‌شکست و به دهانش می‌گذاشت، آنقدر می‌جویدش، آنقدر آب دهانش را قاتی خمیره‌های خوشمزه نان می‌کرد که لقمه لای دندان‌ها و روی زبانش گم می‌شد و به حلقش نمی‌رسید.» (مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ٦۳)

کودکان، آینده هر کشوری را رقم می‌زنند. آینده شکوفا و رو به رشد در هر جامعه‌ای فقط با سرمایه‌گذاری بر کودکان آن جامعه تضمین می‌شود، اما در برابر محرومیت‌های چندگانه اقتصادی، آموزشی و بهداشتی، آسیب‌های روحی جبران‌ناپذیری بر کودکان جامعه برجا می‌ماند که هزینهٔ این آسیب‌ها در آینده، به هر کشوری که وضعی چنین داشته باشد، تحمیل خواهد شد. (داورپناه و دیگران، ۱۳۸۸: ١٤٠)

کودکان به‌ویژه در کشورهای جهان سوم که بخش قابل توجهی از جمعیت هر کشور را تشکیل می‌دهند، همیشه مجبورند بار سنگینی از زندگی خانوادهٔ خود را بر دوش کشند، از آنجا که این کودکان نمی‌توانند مانند بزرگسالان از حقوق خود دفاع کنند و کسی را ندارند که از آنان حمایت کند، بیشتر مورد بهره‌کشی و استثمار کـارفرمایان و حتی والدین خود قرار می‌گیرند. (قاسم‌زاده، ۱۳۷۸: ۲۲) سازمان بین‌المللی کار، براساس یافته‌های حاصل از پژوهـش‌ها و نیز نتایج زمینه‌یابی‌های ملی، تعداد کودکان‌کار را در کشورهای در حال توسعه در آخرین تخمین‌ها ۲۵۰ میلیون کودک در سنین پنج تا چهارده سال، اعلام کرده است. (وامقی، ۱۳۸۲: ٢٣٤– ٢٣٣)

کار برای بزرگسالان یک ضرورت محسوب می‌شود، امّا برای کودکان و نوجوانان که هنوز به حدّ کافی رشد نکرده‌اند، زمینهٔ عقب‌ماندگی در ابعاد متعدد رشد را فراهم می‌سازد. برخی از جنبه‌های رشد کودک که ممکن است در نتیجهٔ کار او به مخاطره بیافتد، عبارت است از: ۱. رشد جسمی که در آن سلامت عمومی کودک تهدید می‌گردد؛ ۲. رشد شناختی، نظیر دانش لازم برای زندگی؛ ۳. رشد عاطفی، مانند عزّت نفس کافی؛ ٤. رشد اجتماعی و اخلاقی، نظیر درک صحیح از شرایط و برقراری رابطه انسانی مناسب. (قاسم-زاده، ۱۳۸۸: ٤٠) کودکان به دلیل اندام ضعیف-شان بیش از بزرگسالان در مقابل آسیب‌ها و بیماری‌های ناشی از کار آسیب‌پذیرند و به دلیل سن کم از خطرات برخی کارها، آگاهی ندارند و یا آگاهی کمی دارند. (وامقی، ۱۳۸۲: ٢٣٦) تعداد زیادی از این کودکان به مشاغل غیر رسمی و گاه غیر انسانی مانند قاچاق، تکدی‌گری، سرقت، فحشا و ... اشتغال دارند، بنابراین نه تنها به بزهکاری روی می‌آورند و خود را در معرض انواع امراض و آفت‌های اجتماعی قرار می‌دهند؛ بلکه مشکلات زیادی را نیز برای جامعه به وجود می‌آورند. (قاسم‌زاده، ۱۳۷۸: ۲۳) تحصیل و

آموزش کودک با پرورش و تکامل شخصیت او ارتباط مستقیم دارد، بنابراین عـدم ایـن امـر مـی‌تواند عواقب جبران‌ناپذیری را برای جامعه در برداشته باشد. (مهدوی مزینانی و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۳۵) جرم‌شناسان یکی از عوامل بزهکاری نوجوانان را عدم آموزش و پرورش صحیح می‌دانند، زیرا هدف از آموزش، تربیت افراد در جهت مصالح فردی و اجتماعی است تا در مسیر تکامل گام بردارند. (شامبیاتی، ۱۳۸۵: ۲۳۳– ۲۳۲) بیشتر کودکان‌کار به دلیل پرداختن به کار از آموزش و تحصیل محروم‌اند و عده‌ای نیز از تحصیل کافی برخوردار نیستند و این امر تأثیر منفی زیادی بر روی رشد شناختی و ذهنی آنان دارد. کودکان‌کار به دلیل شرایط زندگی‌شان گاهی دارای روحیه پرخاشگری، انتقام‌جویی و تخریب هستند. (قاسم‌زاده، ۱۳۸۸: ٤٠)

مرادی کرمانی عقده‌ها و رفتار خشن این کودکان و نوجوانان را در داستان‌هایش به نمایش گذاشته است. در داستانی «حسن» و «جعفر سیاه» هر دو شغل‌شان آب‌فروشی است، جعفر برای اینکه حسن را از میدان کار خارج کند به جان او می‌افتد، حسن نیز کوتاه نمی‌آید و یکدیگر را به شدت کتک می‌زنند. روحیهٔ پرخاشگر «جعفر سیاه» و اینکه این نوجوان معتاد است، نشان دهندهٔ تأثیرات منفی و مخرب کار بر روی اوست.

«روز بعد که رفتیم بشکه را آب کنیم، جعفر سیاه به حسن گفت:

– اوهوی، میخ طویلهٔ خروس بیا اینجا ...

و آمد جلو، پس گردن حسن را گرفت. حسن داشت به چرخ گاری ور می‌رفت، سرش را بالا گرفت:

– چیه؟

پاشد. ایستاد. جعفر سیاه، بغل دماغش را خاراند ... جعفر سیاه نه گذاشت و نه برداشت، جلد، جفت کشیدهٔ آب‌دار، چپ و راست، خواباند تو صورت حسن ...

– این مزد کار دیروزت. تا تو باشی نری به مشتری‌های ما آب بدی.

و راهش را کشید و رفت. سیگاری گیراند. حسن رو برگرداند. باریکه‌ای خون از لولهٔ دماغش بیرون زده بود ... حسن رفت طرف گاری. چماقی را که جلوی گاری قایم کرده بود، برداشت. جعفر سیاه داشت قدم می‌زد و سیگار دود می‌کرد ... حسن صاف چماق را بالا برد، گذاشت تو گردنش، بی‌هوا. امانش نداد ...

– مجید، دیدی چه جوری جعفر سیاه رو زدم! الان باید بره خونه، کلک دو مثقال تریاک رو بکنه، تا حالش جا بیاد.» (مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۳۵۱– ۳٤۸)

توجه به انواع کارهای سخت کودکان، به خصوص بدترین شکل‌های آن فوریّت دارد، انواع بردگی، مانند: فروش و تجارت کودک، بندگی به علّت دین (بدهی والدین به کارفرما)، رعیتی و کار اجباری یا ناخواسته کودکان، همچـنین استفاده یـا عرضه کودکان برای روسپی‌گری، پورنوگرافی یا اعمال زشت و غیرانسانی، استفاده یا عرضه کودک برای

فعـالیت‌های غیرقانونی، به ویژه تولید و قاچاق مواد مخدر و کاری که به دلیل ماهیّت یا شرایط آن برای سلامت، ایمنی و یا خلاقیت کودکان مضر باشد، بدترین نوع کار برای کودک به حساب می‌آیند. به کارگیری کودکان در شرایط خطرناک، کارآیی اجتماعی آنان را تحلیل می‌کند و چشم‌انداز رشد بلندمدت آنان را به خـطر مـی‌اندازد. کار کودک نه تنها پیامد فقر، بلکه خود، علت فقر و توسعه‌نیافتگی است. کودکانی که بدون آموزش و یا حداقل آموزش پایه‌ای به کار گرفته می‌شوند و در معرض بهره‌کشی قرار می‌گیرند، به بزرگسالانی بی‌سواد و عقب‌مانده از رشد جسمی و روانی مبدل می‌شوند که هیچ‌گونه چشم‌اندازی از شکستن حلقه فقری که در آن متولد شده‌اند، ندارند. کودکان این افراد نیز مانند والدین خود، شانس اندکی برای رهایی از این فقر دارند. (وامقی، ۱۳۸۲: ۲٤٥- ۲٤٤)

در تمـام داستـان‌هـای مرادی کـرمانی بزرگ‌ترین عاملی که کودک را به سوی کار سوق می‌دهد، «فقر» است. کودکانی که در خانواده‌های فقیر متولد می‌شوند، مانند والدین فقیر خود در سیطرهٔ فقر گرفتارند و چاره‌ای جز کار کردن ندارند. «یدالله» پدر «نمکو» برای گذران زندگی فقیرانهٔ خود الاغ «مم‌جعفر» را کرایه می‌کند تا هیزم بیاورد و بفروشد و امرار معاش کند، اما «عبدالله» مباشر سرهنگ، هیزم‌ها را با الاغ به آتش می‌کشد و «یدالله» برای پرداخت خسارت الاغ به «مم‌جعفر» و سایر بدهی‌های خود، مجبور به فروش کودک هفت هشت ساله خود به «ماش شیطونـو» می‌شود تا او را بـرای کـار در قالیبـاف‌خانه ببرد. در اینجا کار کودک واژه‌ای است که برای برده‌سازی واقعی کودکی هشت ساله، جهت باز پرداخت بدهی پدرش، مورد استفاده قرار گرفته است.

«اینجانب یدالله ... فرزند خود نصرالله معروف به «نمکو» را دادم به اجیر شغل قالیبافی به مدت چهار سال و مبلغ یک هزار و دویست ریال ... و قرار گردید سال دوم صد و هفتاد تومان صاحب قالیباف‌خانه بدون هیچ عذر و بهانه‌ای به اینجانب عندالمطالبه بپردازد. در ضمن صاحب قالیباف‌خانه تعهد می‌کند که از سال دوم، سالی دو دست لباس که عبارت از دو پیراهن و دو شلوار که یک دست از جنس کرباس و یک دست از جنس متقال باشد و از سال سوم سالی یک جفت گیوه و از سال چهارم یک کت نو برای اجیر شده مذکور تهیه نماید و رسید دریافت دارد ... .» (مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ٤۰)

علل و عوامل تبدیل کودکان به کودکان‌کار

عوامل متعددی مانند عوامل اقتصادی (بیکاری چشم‌گیر جمعیت فعال، فقر، بی‌عدالتی، فاصله زیاد طبقاتی، مشاغل کم‌درآمد پدران، دستمزد کم کودک، عدم دستیابی افراد به شغل مطلوب در شرایط رونق اقتصادی)، عوامل اجتماعی (نگرش مثبت جامعه به کار کودکان، ازدیاد جمعیت، مهاجرت‌های برنامه‌ریزی نشده، ساختار جمعیت، کمبود قوانین حمایتی از کودکان)، عوامل خانوادگی (خانواده‌های پرجمعیت، خانواده‌های پرتنش، فوت یا جدایی والدین، اعتیاد در خانواده، سابقه بزهکاری در والدین، خشونت

والدین، وجود ناپدری یا نامادری، بیماری روانی والدین، فساد اخلاقی پدر یا مادر) و عوامل زیستی و روانی (بحران هویت، بحران بلوغ، فرار از خانه و مدرسه، اعتیاد و بزهکاری که تحت تأثیر عوامل اجتماعی و خانوادگی قرار دارد)، تمام این عوامل در پیدایش کودکان‌کار نقش بسزایی دارند. همچنین سطح سواد کم کودک و بی‌سوادی والدین نیز بر شکل‌گیری پدیدهٔ کودکان‌کار و خیابان، تأثیر گذار است. (افشانی و دیگران، ۱۳۹۱: ۸۹) «یونیسف»، عوامل عمدهٔ پدید آمدن کودکان‌کار و خیابان را جنگ، بلایای طبیعی مانند زلزله و سیل و یا از هم پاشیدگی و خشونت خانواده و ایدز، عنوان کرده است. (اسفند فرد، ۱۳۸٦: ٤)

مرادی کرمانی تا حد زیادی، در داستان‌های خود، به عواملی که باعث ورود کودک به محیط کار می‌شود، اشاره می‌کند. کمبود یا نداشتن پول و غذا، بدهکار بودن والدین، مرگ یا بیماری سرپرست خانواده، کمبود برداشت محصول، آرزو برای مصرف کالای بیشتر و زندگی بهتر و فشار به کودک برای کار کردن از سوی خانواده، از جمله عواملی است که کودک را به سوی کار می‌کشاند و مرادی کرمانی تمام این عوامل را در داستان‌های خود به تصویر کشیده است.

تقریباً کمبود غذا که یکی از اصلی‌ترین نیازهای هر انسان است و بی‌سرپرستی و یتیمی در تمام جاهایی که کودکان در آثار نویسنده کار می‌کنند، به چشم می‌خورد.

«- اصلاً دست من نمک نداره. من در حق این اسدو پدری کردم. کاسبش کردم، نقش‌گوش کردم، حالا امروز جلوی اون همه آدم لغت زد ور تو ... من. ای بی‌حیا، ای ... نمک به حروم! کاشکی اون وقتی که عموش به اجیر من دادتش، دیده بودیش. دوشت از گشنگی می‌مرد. پوزه‌ش از گشنگی عین روباه قشو کرده شده بود. اشپش از سر و کله‌اش بالا می‌رفت. پنج سالش بود ... .» (مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۹۸)

خانواده

در قرن بیستم به دلیل شناخت علمی خانواده و رشد جامعه‌شناسی، خانواده مهم‌ترین مکان آمادگی برای ورود کودک به زندگی در اجتماع شناخته شد. (اسفندفرد، ۱۳۸٦: ٤) این خانواده است که فرزند خود را تحت حمایت و سرپرستی ویژه، قرار می‌دهد. اگر ساختار و سیستم خانواده منسجم باشد و تعادل در آن حاکم باشد، قدرت نفوذ و اعتبار والدین نیز در کودک بیشتر خواهد بود، در غیر این صورت ارتباط بین والدین و کودک، آسیب‌پذیر خواهد بود. (ملکی، ۱۳۸۵: ۷۳)

رفتار نامناسب والدین با کودکان و خانواده بدسرپرست

مشکلات خانوادگی مانند بدرفتاری و خشونت با کودکان در خانواده و نبود سرپرست مؤثر و مسئول از جمله عواملی است که باعث روی

آوردن کودک به کار می‌شود. (وامقی و دیگران، ۱۳۹۰: ۱٤۰) هرگونه نابسامانی در نهاد خانواده در بروز توسعه و تکوین شخصیت کودک و پیدایش مسائل اجتماعی دخیل است. (زارع‌شاه آبادی، ۱۳۸۸: ٤۰) بنابراین رفتارهایی چون بداخلاقی، ملامت از سوی والدین، عدم به کارگیری راهکارهای تربیتی صحیح و بروز مشکلات متعدد، تبعیض بین فرزندان، کمبود محبت، تنبیهات فیزیکی، سوءاستفاده جنسی و ... زمینه‌ساز جدا شدن کودک از محیط خانواده است و سبب می‌شود کودک کار را به تأمین نیازهای معیشتی خود برگزیند. کودکان و نوجوانانی که از محبت والدین خود محروم می‌شوند و مورد بدرفتاری والدین قرار می‌گیرند، بیشتر در معرض ترک منزل و در نهایت، بهره‌کشی جنسی و فحشا قرار می‌گیرند. (قائمی، ۱۳٦٦: ٥٦)

مرادی کرمانی، بدسرپرستی را که نتیجهٔ فقر، کم‌درآمدی پدر و بدرفتاری اوست، در شخصیت داستانی پدر «رضو»، به نمایش گذاشته است. «رضو» یکی از شخصیّت‌های داستانی کودک‌کار است که از سوی پدر طرد شده است. وقتی پدری حاضر به نگهداری فرزند خود نیست، کودک، راهی جز کار کردن برای ادامهٔ حیات خود ندارد. ترکیبی از شرایط نامطلوب زندگی در خانواده، عدم مسئولیت پدر و بداخلاقی او و شرایط بد اقتصادی، سبب حضور «رضو» در کارگاه قالیبافی است.

«اوستا، [رضو] را از توی شکم خریده بود، پدرش زارع دست به دهانی بود، زنش که آبستن شده بود آمده بود پیش اوستا که زنم اشکم داره اوستا. یه چیزی به من بده، وقتی بچه‌م دو سه ساله شد می‌دمت که ببریش پشت کار و پنجاه تومن گرفته بود. هر وقت می‌آمد اوستا برای ثواب پول می‌داد. قراردادی نوشته بود. قرار شده بود رضو از پنج سالگی تو قالیباف‌خانه کار کند. مریض بود از شش سالگی آمده بود پشت کار. مادر نداشت. پدرش بداخلاق بود. یک بار که فرار کرده بود، پدرش با ترکه حسابش را رسیده بود و گفته بود: اگه دیگه اینجا پیدات بشه، زیر چوب شل پلت می‌کنم، برو پی کارت پدرسگ لندره از جون من چی می‌خوای؟» (مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۱۰۱)

بسیاری از کودکان‌کار در داستان‌های مرادی کرمانی بی‌سرپرست هستند و یکی از نزدیکان مسئولیت نگهداری آنان را بر عهده دارد، اما آنان نیز به خاطر فقر، قادر به نگهداری از این کودکان نیستند، بنابراین کودک را برای کار به جایی می‌سپارند و در چنین شرایطی این کودکان قربانی به شدت مورد استثمار قرار می‌گیرند. «صفرو» یکی از این کودکان بی‌سرپرست است. دایی او را برای کار در قالیباف‌خانه، آورده است.

«– من بابا ندارم، ولی دایی دارم. داییم گفته اگه اینجه بمونم وشم کفش می‌خره از اون کفشای شهری که برق می‌زنن. بند هم دارن. داییم رفته شهر به عملگی. زن و بچه‌شم برده ... .» (مرادی‌کرمانی، ۱۳۹۰: ٦۷)

در داستان‌های نویسنده نقش یتیمی و بی‌سرپرستی شخصیّت‌ها دست به دست می‌چرخد. «مراد» نیز پسر بچه‌ای بی‌سرپرست

است و خاله‌اش مدّتی از او نگهداری کرده است، اکنون می‌خواهد او را برای خدمتکاری به شهر بفرستد.

«- ... آقای رضایی به کل رمضان می‌گوید که «پسر بچّه‌ای می‌خواهم با خودم ببرم شهر که کمک دست زن و بچّه‌هایم باشد ... کسی را هم نداشته باشد که هر روز مزاحم بشود» کل رمضان هم می‌گوید: » مراد پسر خوبی است ... .»

مراد دنبالهٔ حرف خاله را گرفت.

- پدر و مادر و کس و کاری هم ندارد که هر روز سراغش بیایند و چیزی بخـواهند. خـاله‌اش بزرگش کرده و حالا می‌خواهد از سر بازش کند ... .» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۸: ۱۱۱)

مهم‌ترین مسئله عمومی که در خانواده، به ویژه برای کودکان، مطرح است، تأمین نیازهای عاطفی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی است. در تأمین این نیازها، عوامل اقتصادی تأثیر زیادی دارند. در خانوادهٔ «پرجمعیّت»، عوامل اقتصادی که به شکل‌های مختلف مانند تورم که قدرت خرید را به شدت کاهش می‌دهد، بیکاری و یا عدم ثبات شغلی، فقر فرهنگی و فقر عاطفی را به دنبال دارد. در چنین فضایی، علاوه بر کودکان، بزرگسالان نیز دچار تنش‌های اقتصادی، اجتماعی و روانی می‌شوند و ممکن است به مواد مخدر روی آورند. در این شرایط پی‌آمدهای مختلف از جمله بروز خشونت، ناسازگاری والدین و غیبت پدر یا مادر را باید انتظار داشت. در صورت ادامهٔ غیبت پدر که مسئله‌ای مهم است، خانواده به صورت «تک-سرپرست» درمی‌آید. خانواده‌های تک‌سرپرست در جوامع شهری و نزد اقشار کم درآمد بسیار دیده می‌شود. (سید میرزایی، ۱۳۷۸: ٦- ۵)

در آثار مرادی کرمانی بیشتر بچه‌ها تنها و یتیم و تک‌سرپرست هستند و با کسی مانند: پدر یا مادر، مادربزرگ و ... زندگی می‌کنند. در هیچ یک از داستان‌های وی اشاره به «طلاق» نشده است. اصولاً دلیل تک‌سرپرستی فوت یکی از والدین است.

«- تازه بابامان مرده بود. دکان سبزی فروشی‌اش را من و حسین می‌گرداندیم. شده بودیم نان بیار خانه، من ۱۲ سالم بود و حسین ١٦ سال. ساعت ۲ بعد از نیمه شب با وانت مـی‌رفتیم میدان چه عذابی بود. زن‌ها و مردهای محل، نوبت به نوبت می‌آمدند کمکمان ... .» (مرادی‌کرمانی ۱۳۹۰: ۳۲)

همان‌طور که گفته شد بیشتر خانواده‌ها در داستان‌های نویسنده، شکل ناقصی دارند و مادر سرپرست خانواده است و توانایی پرداخت هزینه‌ها را به تنهایی ندارد، بنابراین چاره‌ای جز وادار کردن کودک به کار ندارد.

«مادر زرد و سیاه و مریض احوال بود. پا درد داشت. می‌لنگید و آبپاش سنگین آب را مـی‌کشید و می‌برد که بریزد سر قبری. چشمش افتاد به موشو:

از صبح تا حالا کدام گوری بودی؟ نرفتی پی کار؟ چیزی خوردی یا نه؟ ... .» (مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۳۹- ۳۸)

اعتیاد والدین به مواد مخدر

اعتیاد یکی از عوامل مهمی است که براساس زیربنای شخصیتی والدین بر نظام خانواده به

شدت مؤثر است و سوء رفتار نسبت به کودکان را دامن می‌زند. (احدی، ۱۳۸۲: ۲٦۹) علل گرایش به مواد مخدر را می‌توان در روابط خانوادگی، فقر و نداشتن یا ناکافی بودن درآمد، افزایش بی‌رویه جمعیّت و بحران بیکاری، نوع و محیط شغل، جستجو کرد. یکی از مهم‌ترین علل گرایش فرد به مواد مخدر را باید در «خانواده» مورد بررسی قرار داد. افراد در خانواده‌های فقیر، دچار مشکلات زیادی هستند. احساس محرومیت برای افرادی که در این خانواده‌ها زندگی می‌کنند، آنها را در برابر مشکلات و مسائل ناشی از فقر، آسیب‌پذیر می‌کند و به سوی انحرافات که یکی از آن انحرافات، «اعتیاد» است، می‌کشاند. مشکل اقتصادی خانواده تا حد زیادی به کار والدین بستگی دارد. می‌توان عامل مهم دیگر که باعث گرایش افـراد به مـواد مخـدر می‌شود را در بحران‌ها و بی‌سازمانی اجتماعی جستجو کرد. بحران‌های اجتماعی ناراحتی‌ها و استرس‌هایی را به وجود می‌آورد و افراد به منظور کاهش این فشارها به مصرف مواد مخدر روی می‌آورند. (اورنگ، ۱۳٦۷: ۱۰۵) یکی از پیامدهای اعتیاد تحلیل نیروی انسانی و افزایش بار تکفل در جامعه است. فرد معتاد، سلامتش به شدت لطمه می‌خورد و قادر به انجام وظایف شغلی خود نیست. کفایت و ثبات شغلی خود را از دست مـی‌دهد و به یک موجود مصرف کننده در اجتماع تبدیل می‌شود، در نتیجه با کمبود نیروی انسانی مولد، جامعه به سوی انحطاط و عقب ماندگی پیش می‌رود. (میری‌آشتیانی، ۱۳۸۵: ۵۱)

مرادی کرمانی در برخی از داستان‌های خود رفتار والدین معتاد را به تصویر کشیده است. این والدین رفتار طبیعی نسبت به فرزندان خود ندارند. آنان یا بیش از حد نسبت به فرزند خود سخت‌گیر و مراقب هستند و یا بیش از حد بی-توجّه و سهل انگارند. وی در داستان «نان»، رفتار غیرطبیعی یک فرد معتاد را نشان داده است. «اصغر»، نوجوانی که پادوی نانوایی است، بر اثر ضربه‌ای، پلک چشمش پاره شده، وقتی «مجید» دربارهٔ زخم می‌پرسد، «اصغر» دلیل زخم را این گونه بیان می‌کند:

«پدرم زده. هفت هشت سال پیش. سر نون و پنیر. یه تکه بزرگ پنیر ورداشتم گذاشتم رو یه تکه نون کوچولو، پدرم اوقاتش تلخ شد. داشت تریاک می‌کشید، انبر رو پرت کرد طرفم، خورد تو چشمم، نزدیک بود کور بشم. گفت: از قدیم گفتن، نون و پنیر، نگفتن پنیر و نون یه ذره پنیر وردار بگذار لای یه تکه بزرگ نون.» (مرادی کرمانی۱۳۹۰: ٦۰٤)

در داستان *مشت بر پوست* نیز جنبه‌های ناخوشایند زندگی نابسامان و اندوهبار «موشو» که پدری معتاد دارد و برای امرار معاش تنبک می‌زند و در واقع گدایی می‌کند، به نمایش گذاشته است. نویسنده، محرومیت‌ها، آزارها و چالش‌های زندگی این کودک را نشان داده است.

«موشو سال‌ها روی شانه پدر نشسته بود، صبح تا شب ... دست زده بود و پدر تنبک زده بود. بزرگ‌تر که شد، سنگین شد. پدر پیر و بیمار شد. شانه‌هایش قوت نداشت، خسته شد، نفـس

نداشت، صدایش در نمی‌آمد، دراز به دراز کنار بازار می‌خوابید. موشو از دکانی چای می‌گرفت، توی چای شیرهٔ تریاک می‌ریخت، به هم می‌زد، آب می‌کرد و می‌ریخت تو حلق پدر. پدر چشم‌هایش را می‌بست، حالش کمی بهتر می‌شد. پا می‌شد. موشو را می‌گذاشت روی شانه‌هایش و راه می‌افتاد. کم‌کم موشو از روی شانه‌های پدر پایین آمد. همپای پدر راه رفت. همراه صدای تنبک دست زد. بعد، خودش تنبک زد. پدر کنار بازار و کوچه و خیابان می‌خوابید. حالش خوش نبود. موشو بالای سرش می‌نشست پدر را نگاه می‌کرد و تنبک می‌زد. حال پدر روز به روز بدتر می‌شد. نفسش می‌گرفت. رنگش زرد و سیاه می‌شد و موشو نمی‌دانست چه کند. از چای و شیرهٔ تریاک هم کاری ساخته نبود.» (مرادی‌کرمانی، ۱۳۹۰: ۱۰– ۹)

جامعه

کودکان، یکی از قشرهای آسیب‌پذیر هر جامعه را تشکیل می‌دهند و بی‌توجّهی نسبت به آنان عواقب جبران‌ناپذیری را برای جامعه به دنبال دارد، در این میان، کودکان‌کار و خیابان که زیر فشار و در سایهٔ سختی‌های زندگی، به کار روی آورده‌اند، فرآیند رشد و تکامل شخصیّت و اجتماعی شدن‌شان به خطر افتاده است. آنان نیازمند توجّهٔ ویژه و ضروری هستند.

دوران کودکی در رشد و سلامت کودک و تکامل شخصیّت او اهمیّت زیادی دارد و توجّه به نیازها و حقوق کودک در حساس‌ترین سال‌های زندگی او، نقشی مهم، در پرورش کودکانی توانمند و شایسته برای جامعه‌ای که همین کودکان، سازندگان فردای آن هستند، ایفا می‌کند. (افشانی و دیگران، ۱۳۹۱: ۸۸) تضادهای طبقاتی و توزیع ناعادلانه ثروت، سبب پیدایش معضلات زیادی در جوامع می‌شود، وجود کودکان‌کار و خیابان از جمله آنهاست. کودکان کار، نخستین قربانیان بی‌عدالتی هستند که به شکل‌های مختلف مورد تعرض و تجاوز قرار گرفته‌اند. وقتی ثروت تنها در دست عدهٔ کمی از مردم یک جامعه جمع شود، بیشتر افراد، از آن محروم می‌شوند. در این فضا که نابرابری بر آن سایه افکنده، «فقر»، به مردم اجتماع تحمیل خواهد شد. (بهبهانی، ۱۳۸۷: ٤۳)

نگاه مرادی کرمانی به فضاهای اجتماعی، به خوبی در داستان *بچّه‌های قالیباف‌خانه* متجلّی است. در این داستان، اجتماعی که توصیف شده، حول دو قطب می‌گردد: نمایندهٔ طبقهٔ حاکم در افرادی مانند «سرهنگ»، مباشر او «عبدالله»، «کدخدا» و «خلیفه» نشان داده می‌شود. در قطب دیگر خانواده‌های فقیری مانند: خانوادهٔ «نمکو»، «اسدو»، «رضو» و ... قرار دارند. اندیشهٔ حاکم بر اثر، در نابسامانی امور، سیستم حاکم بر روابط غلط اقتصادی و ضعف حکومت و آسیب‌هایی که به کودکان و زنان در اثر کار وارد می‌شود را نشان می‌دهد.

بحران‌های پی‌درپی داستان، نتیجهٔ شرایط زندگی روستاییانی است که در چنبرهٔ ظلم اربابان قرار گرفته‌اند. این داستان، زیر تأثیر تفکّر دو

قطبی برآمده از تضاد طبقاتی شکل گرفته است. «شخصیّت‌های قطب دوم با نوعی معصومیت و بی‌قراری، در جهانی که با آنها سر دشمنی دارد، سرگردانند.» (کائدی، ۱۳۷۹: ۲۳)

«یدالله» پدر نمکو در بحرانی که «عبدالله» مباشر ارباب برای او ایجاد می‌کند، گرفتار می‌شود. «عبدالله» با سوختن خری که «یدالله» کرایه کرده است تا با آن هیزم بیاورد و بفروشد و امرار معاش کند او را به سیاه‌روزی می‌اندازد و «کدخدا» حکم می‌کند که «یدالله» باید خسارت صاحب الاغ و مباشر سرهنگ را بپردازد به و «کدخدا» نیز پول بدهد تا برایش رضایت بگیرد. «یدالله» که از بی‌عدالتی و قضاوت ناعادلانهٔ «کدخدا» به ستوه آمده است، می‌گوید که برای دادخواهی به عدلیه می‌رود و شکایت خواهد کرد.

«[کدخدا]،- به نظرم تو زبون خوش حالیت نمی‌شه.

این را کدخدا گفت و اشاره کرد به پاکارش که یدالله را بیندازند تو کاهدان ... لیلو گریه می‌کرد و پیش کدخدا و عبدالله التماس می‌کرد که یدالله را ول کنند. آن‌قدر التماس کرد و کرد و گریه کرد و خودش را زد ... تا عبدالله راضی شد از سر تقصیر یدالله بگذرد به شرط اینکه در حضور کدخدا التزام بدهد تا دیگر از صد قدمی زمین‌های سرهنگ نگذرد. پول خر مم‌جعفر را تا شاهی آخر بدهد. پنج تومن پول و ده من زردآلو هم موقع تکاندن، به کدخدا پیشکش کند ... .» (مرادی‌کرمانی، ۱۳۹۰: ۲۶- ۲۵)

در این داستان نمودی از کشمکش طبقاتی نشان داده می‌شود. کشمکشی که جز سازش تحمیلی یا نبردی منجر به شکست، برای شخصیت‌های فرودست داستان حاصلی ندارد.

فقر

تحولات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی که در کشورهای جهان سوم پدید آمده است، مشکلات فراوانی را برای این کشورها به دنبال داشته است. «فقر» از جمله پدیده‌هایی است که به دنبال این تحولات، کشورهای در حال توسعه را تحت‌الشعاع قرار داده است. نابرابری‌های اجتماعی و اقتصادی شدید که در این کشورها مشاهده می‌شود، زمینه را برای بروز آسیب‌های اجتماعی متعدد مساعد می‌کند. (اسفندفرد، ۱۳۸٦: ۳) فقر، پدیده‌ای است که سبب می‌شود، کودک و خانوادهٔ فقیر او، از دستیابی به حداقل‌های یک زندگی انسانی، محروم شوند.

فقر و محرومیت و عوارض ناشی از آن در کشورهای در حال توسعه در جهان امروز، مسئله‌ای است که اقشار وسیعی از مردم را در برمی‌گیرد. گروه وسیعی از مردم در این نوع کشورها با وجود کار و زحمت فراوان همیشه دچار رنج، گرسنگی و تغذیهٔ ناسالم، مرگ و میر زودرس افراد خانواده، نبود مسکن و سرپناه مناسب، فقدان تأمین اجتماعی و اقتصادی و عجز و درماندگی‌اند. جلوگیری از به کمال رسیدن انسان‌ها، ممانعت از رشد اجتماعی، بروز بیماری‌ها و آسیب و معلولیت جسمی و روانی و

اجتماعی، کاهش میزان تولید، افزایش بزهکاری و فساد، اعتیاد، خودکشی، گسستگی خانواده، عقب‌ماندگی علمی و آموزشی، از جمله اثرات فقر در اجتماع است. (ملکی، ۱۳۸۵: ۸۰)

«فقر» یکی از ارکان ثابتی است که در تمام آثار مرادی کرمانی وجود دارد و بزرگ‌ترین عاملی است که در داستان‌های او کودک را به سوی محیط کار می‌کشاند. ترسیم فضای مخوف قالیباف‌خانه و کودکانی که مثل مارمولک به دار قالی چسبیده‌اند، حکایت از زندگی حزن‌آلود، فقر و نداری این کودکان و خانواده‌های آنان دارد. «نمکو»ی هشت ساله، «رضو»، «عفتو»، «اسدو»، «خجیجه» و ... همگی قربانی فقر خانوادهٔ خود هستند. «نمکو»، بعد از جمع کردن پرزها در گوشهٔ کارگاه قالیبافی نشسته است. نقل‌ها و انجیرهایی که مادرش به او داده بود، تمام شده است. دلش برای خانه‌اش تنگ شده است. کودک با فرا رسیدن شب در حالی که هنوز غذایی نخورده به خواب می‌رود و «خلیفه» او را با زنجیر کتک می‌زند.

«آفتاب پریده بود و لولهٔ نور، از میان کارگاه برداشته شده بود. سه چراغ دستی جور لولهٔ نور را می‌کشید ... نمکو خوابش می‌آمد و دلش از گرسنگی مالش می‌رفت ... نمکو چرت می‌زد. که ضربهٔ زنجیری چرتش را پاره کرد.» (مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ٦۲)

شخصیّت‌های فقیر داستان‌های او هر یک به نحوی کار می‌کنند و رنج ناشی از فقر و نداری را تحمّل می‌کنند. رد پای فقر را در تمامی آثار مرادی کرمانی می‌توان دید. فقری کـه سبـب می‌شود انسان فرزند عزیزش را حتی به بردگی و اجیری دهد.

«در بهار «ماش شیطونو» می‌آید که بچه‌ها را برای قالیبافی به «گوک» ببرد ... پدر و مادرها از بدبختی و نداری بچّه‌های ناز کرده‌شان را به قالیبافی می‌فرستند.» (مرادی‌کرمانی، ۱۳۹۰: ۱۸٦)

مهاجرت

یکی از ویژگی‌های جوامع در حال توسعه این است که در آنها تعادل زندگی و طبقات بر هم می‌خورد. به دلیل رشد اقتصادی ناهمگون، معمولاً شهرهای بزرگ مورد توجّه قرار می‌گیرند و سرمایه‌گذاری در آنها انجام می‌شود و متناسب با آن، امکانات رفاهی، بهداشتی، تفریحی و ... در این مناطق متمرکز می‌شود. در این جوامع صنعت و تکنولوژی رشد می‌کند، اما پیشرفتی در روابط انسانی شکل نمی‌گیرد. بر اثر تمرکز خدمات در شهرها و عدم توجه به مناطق روستایی و شهرهای کوچک، ساکنین مناطق محروم به شهرهای بزرگ و دارای امکانات روی می‌آورند. (ملکی، ۱۳۸۵: ۱۰۰) همچنین مهاجرت‌ها، از شهرهای کوچک و روستاها با جاذبه‌های اقتصادی پایین، مناطق بد آب و هوای شهری و روستایی یکی دیگر از علت‌های مهاجرت است. (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۷۰)

در داستان‌های مرادی کرمانی، روستاییان، بنا به دلایل متعددی مجبور به ترک روستا و مهاجرت به شهر هستند. در داستان «نخل» علت مهاجرت روستاییان به شهر کم‌محصولی و

شرایط نامساعد آب و هوا برای کاشت محصول بیان شده است. «... رودخانه پر بود از قوطی خالی و زنگ زده، برگ‌ها و چوب‌ها و میوه پلاسیده، پِهِن و لاشهٔ سگ و گربه و کلاغ مرده ... برگ درخت‌ها زرد و شل شده بود. زمین زیر تفت آفتاب کباب می‌شد و ترک می‌خورد ... . (مرادی‌کرمانی، ۱۳۸۸: ۸۰- ۷۹) از دور، از حاشیهٔ رودخانه، صدای زنگوله و سم چند الاغ می‌آمد ... حسن میرزا بود، پایین آبادی می‌نشست. خانه و باغش را فروخته بود، زن و بچه‌اش را برداشته بود و می‌رفت تا در شهر زندگی کند.» (همان: ۹۰)

آسیب شناسی کار کودکان

آسیب‌شناسی، دردها و نابسامانی‌های اجتماعی، مسائل مربوط به نقش و آثار جرائم و جنایات، فقر، اعتیاد، فحشاء، خودکشی و ... را مورد بررسی قرار می‌دهد. این علم عوامل پیدایش و تشدید این انحرافات را بیان می‌کند و راهکارهایی برای حل بحران‌ها و انحرافات مطرح می‌سازد. (قائمی، ۱۳٦٦: ۲۲)

علل و ریشه‌های وجود کارکودکان

کار کودک ریشه در فقر او دارد. فقر مهم‌ترین عاملی است که کار کودک را سبب می‌شود. در جامعه‌ای که براساس شکاف‌های طبقاتی فقر عمومی، هر لحظه گسترش می‌یابد، نمی‌توان انتظار داشت کودکان فقیر وارد بازار کار نشوند. (عابدی، ۱۳۸٤: ۱۱۹) همچنین کار کودکان از سوی کارفرمایان به دلیل به صرفه بودن و سودآوری موردنظر است، زیرا به کودکان از گذشته تاکنون کمترین مزد پرداخت شده است. به دلیل آنکه براساس مادهٔ ۷۹ قانون کار، به کار گماشتن افراد کمتر از ۱۵ سال تمام ممنوع است، کارفرمایان از این مسئله بهره جسته و علاوه بر مزد کم، آنان را از سایر حقوق بیمه‌ای و مزایای کارگری محروم کرده‌اند. از بعد کوچک نقش خانواده‌ها و شخصیت فردی افراد نیز در بروز این پدیده مهم است. خانواده که اولین رکن حیات هر جامعه را تشکیل می‌دهد، با آسیب‌هایی چون بیکاری، اعتیاد، پرجمعیت بودن، فقدان مهارت-های حرفه‌ای، طلاق یا فوت والدین و مهاجرت از روستا و شهرهای کوچک به امید بهبود اوضاع معیشتی که در واقع بدتر می‌شود و ... از هم پاشیده می‌شود و بدون شک مقدمهٔ ورود کودک به بازار کار را فراهم می‌کند، اما نکته‌ای که در اینجا قابل توجه است، عدم حمایت مالی، رفاهی و آموزشی دولت از والدین این کودکان و خود آنها است. (مکی‌علمداری، ۱۳۸۹: ۱٤۱)

آسیب‌هایی که کودکان‌کار را تهدید می‌کند

بسیاری از کودکان با شرایط استثماری کار می‌کنند، به طوری که نه تنها کار مانع از تحصیل آنان می‌شود؛ بلکه بر سلامت جسمی و بهداشت روانی آنان نیز تأثیر منفی می‌گذارد. (اسفندفرد، ۱۳۸٦: ٦) مرادی کرمانی وضعیت این قربانیان کوچک و جنبه‌های غیر انسانی این پدیده شوم را در داستان‌هایش به خوبی به تصویر کشیده است.

کودکانی که برای کار به کارگاه‌های قالیبافی فرستاده می‌شوند دچار بیماری و آسیب‌های جبران‌ناپذیری می‌شوند که مرادی‌کرمانی توانسته این آسیب‌ها را در شخصیت‌های داستانی‌اش به نمایش گذارد. بی‌شک یکی از دردناکترین جنبه‌های کار کودک، استثمار جنسی اوست که معمولاً به دلیل ضعیف و تنها بودن کودک قربانی به بدترین شکل ممکن صورت می‌گیرد.

«- تازه شل شدن یه درد بی‌درمونشه، خیلیاشونم که کور می‌شن. تازه اینا که خوبه، بی‌ناموسیا ره بگو، خودت می‌دونی که سر دخترا چی می‌آرن! اوستاهایی که پسر دارن، خدایا از سر تقصیرشون نگذر. رخسارو جوون‌مرگ شده تعریف می‌کرد می‌گفت: «هفت ساله دوشتم که پسر اوستا اذیتم می‌کرد البته پنهون از باباش». می‌گفت: «برای اینکه یکهو نرم به باباش بگم زبونمه مهر می‌کرد. یه انگشتونه می‌گذاشت رو زبونم. توش خاک می‌ریخت. خاکا از کت‌های انگشونه می‌ریخت رو زبونم، اون وقت انگشتونه ره ور می‌داشت و می‌گفت: «حالا زبونته مهر کردم ... .» می‌گفت: «وقتی زبونمو مهر می‌کرد از ترس دو روز لال می‌شدم و حرف نمی‌زدم. می‌ترسیدم مهر بشکنه و بفهمه». خدا ذلیلشون کنه از بس کارهای ناجور سرش آوردند، مریض شد و مرد. راحت شد.» (مرادی‌کرمانی، ۱۳۹۰: ۱۰٤- ۱۰۳)

پیشگیری از کار کودکان

شکی نیست در بسیاری از کشورها به علت گسترش فقر نمی‌توان از کار کودک که به عنوان منبع درآمدی برای خانوار محسوب می‌شود، جلوگیری کرد، اما دولت‌ها ملزم هستند این کودکان را در کشورهای خود مورد حمایت قرار دهند. (بی‌نام، ۱۳۷۲: ۳٦) مسئلهٔ رفع فقر و حل معضل کار کودک، موضوعی است که تنها با همکاری بین‌المللی دولت‌ها، سازمان‌های بین‌المللی دولتی و سازمان‌های غیردولتی بین‌المللی؛ مانند عفو بین‌الملل و دیده‌بان حقوق بشر و همکاری مشترک با فعالان حقوق کودک حل و فصل خواهد شد. (قراچورلو، ۱۳۸٦: ۱۲)

«یونیسف»، مهم‌ترین اقدامات در جهت حذف کار کودک را این چنین بیان کرده است: «۱. رفع فوری کار خطرناک و بهره‌کشانه کودک ...؛ ۲. تدارک آموزش رایگان و اجباری ...؛ ۳. گسترش حمایت قانونی ...؛ ٤. ثبت تولّد همهٔ کودکان ...؛ ۵. گردآوری و نظارت بر اطّلاعات ...؛ ٦. قواعد رفتار و سیاست‌های خرید.» (بی‌نام، ۱۳۷٦: ۳۰- ۲۹) بدون شک در جهان امروز جامعه‌ای که نتواند تدابیر اساسی و ریشه‌ای برای مهار آسیب‌های اجتماعی اتخاذ کند، زیان‌های جبران‌ناپذیری را به لحاظ اقتصادی، سیاسی و اجتماعی متحمّل خواهد شد. این زیان‌ها، نه تنها جامعهٔ امروز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؛ بلکه نسل‌های بعد را نیز دچار مشکلات زیادی خواهد کرد. (اسفندفرد، ۱۳۸٦: ۵) اگر «آموزش و پرورش» در دسترس خانواده‌های نیازمند باشد، در آینده کودکان کمتری به کار روی می‌آورند، زیرا کودکان آموزش یافته در آینده به بزرگسالانی آگاه و فعّال تبدیل می‌شوند و انتخاب‌هایی از روی آگاهی خواهند داشت.

«آموزش، یگانه، ضروری‌ترین و تأثیرگذارترین ابزار، برای محو کار کودکان است. وجود کار کودک، نشان‌گر زنجیره‌ای از قصور بزرگسالان در انجام تعهدّات‌شان نسبت به کودکان است؛ [یعنی قصور دولت و خانوادهٔ آنها سبب ورود کودک به محیط کار است].» (بی‌نام، ۱۳۷۸: ٦)

مرادی کرمانی ارزش آموزش را در داستان-های خود هرجا که کودکی مشغول کار است، نشان داده است. در بیشتر آثار او کودکان علاوه بر انجام کارهای سخت به تحصیل نیز می‌پردازند. «موشو» یکی از شخصیّت‌های داستانی وی است که برای امرا معاش خود و مادرش از کودکی در خیابان تنبک می‌زند و سپس در آسیا مشغول به کار می-شود و به تحصیل نیز می‌پردازد.

«- من .. من جعفر رضانژاد، کارگر آسیا هستم. ضمناً تنبک هم می‌نوازم و شب‌ها هم درس می‌خوانم.

- چند سال دارید آقای رضا نژاد؟

- پانزده سال

- ... استاد مشهدی اکبر آسیابان که در حق من پدری کردند. مرد مهربان و باگذشتی هستند، خدا خیرشان بدهد. اجازه دادند که من همراه کار کردن به درس و تمرین ساز هم برسم. پدرم که مرحوم شده و مادرم در حد توان خودشان در حقم کوتاهی نکردند.» (مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۱۰۰)

بحث و نتیجه‌گیری

بیشتر کودکان در آثار مرادی کرمانی از سنین کودکی ناگزیرند، در محیط‌هایی مانند، کارگاه‌ها، خیابان‌ها، منازل و ... که فاقد امنیت، رفاه و بهداشت است در شرایط نامساعد به کار بپردازند. وی با انعکاس شرایط کار این کودکان رنج‌ها و تلاش آنان را برای مخـاطب نمایـان می‌سازد. در صحنه‌هایی که کودک مشغول به کار است، قربانیان سرنوشت‌هایی، مشابه دارند. نقش بدبختی، در بین شخصیّت‌های کودک کار، دست به دست می‌گردد، از خودکشی کودکان، معلولیت آنها، تنبیه و فلک شدن کودکان کارگر گرفته تا تنهایی و رنج عمیق و تحقیر شدن آنها، توسط مردم جامعه.

ارتباط مرادی کرمانی با دوران کودکی‌اش که آن را با کار و سختی سپری کرده، باعث شناخت نیازها، رفتار و ویژگی‌های کودکان‌کار شده است، بنابراین او توانسته حقایق زندگی این کودکان را به خوبی نشان دهد. مرادی کرمانی با به تصویر کشیدن نابسامانی‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی، دلایل کار این کودکان را نشان داده است. کودکان بی‌پناهی که از آموزش، بهداشت، امنیت و تغذیهٔ سالم، بازی و برابری در برخورداری از نیازهای سنی خود، نسبت به همسالان‌شان در طبقات دارا، محروم هستند.

منابع

احدی، حسن (۱۳۸۲). «کودکان خیابانی». مندرج در بزه‌دیدگان به کوشش حسن احدی، احمدعلی فروغی ابری، اصغر آقایی، ابراهیم بهداد. اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان. صص ۲۸٦- ۲۵۹.

اسفندفرد، سیدمحمود (۱۳۸٦). «کودکان‌کار و خیابان». *نشریهٔ روان‌شناسی و علوم تربیتی؛ اصلاح و تربیت*. شمارهٔ ٦۹ . صص ۸- ۳.

افشانی، علی‌رضا؛ عسکری ندوشن، عباس؛ حیدری، محمد؛ نوریان نجف آبادی، محمد (۱۳۹۱). «تحلیلی بر وضعیت کودکان خیابانی و کار در شهر اصفهان». *جامعه‌شناسی کاربردی*. سال ۲۳. شمارهٔ ٤. صص ۱۰۲- ۸۵.

اورنگ، جمیله (۱۳٦۷). *پژوهشی دربارهٔ اعتیاد*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بهبهانی، سروناز (۱۳۸۷). «کودکان در آغوش سرد خیابان». *اجتماعی*. سال هفدهم. شمارهٔ ۲۰٤. صص ٤۳- ٤۲.

بی‌نا، (۱۳۷۲). «کودکان کارگر در جهان». *نشریهٔ اقتصاد؛ کار و جامعه*. شمارهٔ ۳. صص ۳۹- ۳۵.

بی‌نا، (۱۳۷٦). «کار کودکان». مترجم محمدحسین حافظیان. *نشریهٔ اقتصاد؛ کار و جامعه*. شمارهٔ ۲۳. صص ۳۰- ۲۵.

بی‌نا، (۱۳۷۸). «کودکان رنج و کار». *نشریهٔ اندیشه جامعه*. شمارهٔ ۷. صص ۲۱- ۲.

بی‌نا، (۱۳۸۲). «بازتاب آثار مرادی کرمانی در مطبوعات خارجی». مترجم کمال بهروز کیا، *مجله پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان*. شماره ۳٤ و ۳۳. صص ۱۱۸- ۱۱٦.

حسینی، حسن (۱۳۹۰). «وضعیت کودکان‌کار و خیابان در ایران». *فصلنامه علمی- پژوهشی رفاه اجتماعی*. سال ۵. شمارهٔ ۱۹. صص ۱۷۳- ۱۵۵.

داورپناه، صفورا؛ راغفر، حسین؛ نخعی، منیژه (۱۳۸۸). «فقر کودکان و بازار کار در ایران». *فصلنامه علمی- پژوهشی رفاه اجتماعی*. سال نهم. شماره ۳۵. صص ۱۵۹- ۱۳۹.

روفو، آندره (۱۳۷۹). *و سرانجام ... بچه‌ها*. مترجم سیف‌الله گل‌کار. تهران: نشر پژوهنده.

زارع‌شاه آبادی، اکبر؛ حاجی‌زاده میمندی، مسعود؛ اکبری قورتانی، مسعود (۱۳۸۸). «نقش خانواده نابسامان بر پدیدهٔ کودکان‌کار (مطالعهٔ موردی: استان یزد)». *فصلنامهٔ علمی- پژوهشی انتظام*. سال اول. شمارهٔ ۳. صص ۵۲- ۲۹.

سیدمیرزایی، سیدمحمد (۱۳۷۸). «کودکان آسیب‌پذیر شهری». *نشریهٔ جامعه‌شناسی و علوم اجتماعی جمعیت*. شمارهٔ ۲۸- ۲۷، صص ۱۹- ۱.

شامبیاتی، هوشنگ (۱۳۸۵). *بزهکاری اطفال و نوجوانان*. چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات مجد و انتشارات ژوبین.

عابدی، مینا (۱۳۸٤). «کار کودک». *نشریه اقتصاد، کار و جامعه*. شماره ٦۵. صص ۱۱۵- ۱۲.

قائمی، علی (۱۳٦٦). *آسیب‌ها و عوارض اجتماعی: ریشه‌یابی، پیشگیری، درمان*. تهران: انتشارات امیری.

قاسم‌زاده، فاطمه (۱۳۸۸). «کودکی سوخته». *نشریهٔ روان‌شناسی و علوم تربیتی بهداشت روان جامعه*. سال چهارم. شمارهٔ ۷. ص ٤۰.

ـــــــــ (۱۳۷۸). «کودکان کار». *اندیشهٔ جامعه*. شمارهٔ ۷. صص ۲۳- ۲۲.

قراچورلو، رزا (۱۳۸٦). «وضعیت کودکان کار و خیابان در ایران». *نشریهٔ حقوق؛ وکالت*. شمارهٔ ۳۳- ۳٤. صص ۱۷- ۱۲.

کائدی، شهره (۱۳۷۹). «با این طنز چه کارها که نمی‌توان کرد؛ نگاهی به آثار هوشنگ مرادی کرمانی». *نشریهٔ اطلاع‌رسانی و کتابدرای کتاب ماه کودک و نوجوان*. شمارهٔ ٤۰. صص ۲۵-۲۰.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۰). *بچه‌های قالیباف-خانه*. چاپ دهم. تهران: ناشر معین.

ـــــــــ (۱۳۹۰). *قصه‌های مجید*. چاپ بیست و سوم. تهران: ناشر معین.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *کبوتر توی کوزه*. چاپ ششم. تهران: نشر نی.

ـــــــــ (۱۳۹۰). *مشت بر پوست*. چاپ ششم. تهران: ناشر معین.

ـــــــــ (۱۳۹۰). *مهمان مامان*. چاپ دهم. تهران: نشر نی.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *نخل*. چاپ نهم. تهران: ناشر معین.

ـــــــــ (۱۳۹۰). *شما که غریبه نیستید*. چاپ پانزدهم. تهران: انتشارات معین.

مکی علمداری، سارا (۱۳۸۹). «کودکان‌کار؛ آسیب‌ها و راهکارها». *نشریهٔ چشم انداز ایران*. شمارهٔ ٦٥. صص ۱٤۳- ۱٤۱.

ملکی، حسن (۱۳۸۵). *کودکان و نوجوانان خیابانی*. تهران: انتشارات آییژ.

موسوی چلک، حسن (۱۳۸۵). «رشد روزافزون کودکان کار نگران‌کننده است». *نشریه اقتصاد*. شمارهٔ ۱۹۳. صص ۲۱-۲۰.

مهدوی مزینانی، زهرا؛ مزینانی، مجتبی (۱۳۹۰). «آسیب‌شناسی حقوقی کار کودکان و نوجوانان در کسب و کارهای خانوادگی». *فصلنامه خانواده پژوهی*. سال هفتم. شماره ۲٦. صص ۱٤۳- ۱۲۵.

میرآشتیانی، الهام (۱۳۸۵). *جامعه‌شناسی اعتیاد در ایران امروز*. تهران: نشر مهاجر.

وامقی، مروئه (۱۳۸۲). «کار کودک، مفاهیم و رویکردها». *نشریهٔ جامعه شناسی رفاه اجتماعی*. شماره ۸. صص ۲٤٦- ۲۲۹.

وامقی، مروئه؛ رفیعی، حسین؛ سجادی، حمیرا؛ رشیدیان، آرش (۱۳۹۰). «مرور نظام‌مند مطالعات کودکان خیابانی در دههٔ اخیر در در ایران؛ عوامل خانوادگی مرتبط و پیامدهای خیابانی شدن کودکان». *نشریهٔ جامعه‌شناسی و علوم اجتماعی ایران*. شمارهٔ ۳. صص ۱٦٦- ۱۳٤.

هاشمی، محمد (۱۳۸٦). «نگاهی به زندگی و آثار مرادی کرمانی، نویسنده‌ای برای کودکان و برای سینما». *مجلهٔ نقد سینما*. شمارهٔ ٤۹. صص ۳۰- ۲۸.

بررسی معماری استحکامات در *سفرنامه* ناصر خسرو

سعیده حسینی زاده مهرجردی[۱]، آسیه ذبیح نیا عمران[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۷/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۱/۰۷

چکیده

حکیم ناصر خسرو قبادیانی در سال ٤٢٧ ه.ق، بر اثر خوابی که در جوزجانان دید عزم سفر حجاز کرد. سفر او هفت سال به طول انجامید؛ کتاب *سفرنامه* ره آورد اوست، که از حیث اطلاعات معماری و شهرسازی برخی جوامع از متون معتبر فارسی است. او علم معماری و شهرسازی به معنای امروزی را نخوانده بود، اما طی سفر، درباره نوع استحکامات و سیستم تدافعی شهری برخی شهرها و دیه‌ها، هرچه را که دیده و شنیده، درست یا نادرست، واقعیت یا افسانه و خوش یا ناخوشایند، همه را ثبت و یادداشت کرده و از مسائلی سخن گفته که در آن دوران حائز اهمیت بود. این مقاله به شیوه توصیفی و تحلیلی نگاشته شده و روش گردآوری اطلاعات آن مبتنی بر ابزار کتابخانه‌ای است، که مباحث ذیل را شامل می‌شود: نوع استحکام بخشی شهرها و دیه‌ها، نوع مصالح به کار رفته در استحکامات، جزئیات معماری استحکامات، برخی تزئینات به کار رفته در معماری آنها، تأثیر سیستم تکنیکی (و یا تاکتیتیکی) حمله و دفاع در معماری و شهرسازی.

کلیدواژه‌ها: سفرنامه، ناصر خسرو، دیوار شهر، باره، دروازه، جنگ‌گاه.

۱. عضوهیات علمی،گروه هنر و معماری, دانشگاه پیام نوریزد (نویسنده مسؤول) archisad@pnu.ac.ir

۲. عضوهیات علمی, گروه ادبیات, دانشگاه پیام نور یزد asieh.zabihnia@gmail.com

To Explain The Architecture of Fortifications in the Hakim Nasser Khosrow Qbadyany's Logbook In The City Travels

Saeideh Hoseinyzade Mehrjardi[1]
Asieh. Zabihnia Omran[2]

Abstract

In the year 1035 A.C Nasser Khosrow's dream of seeing Jose Janan He traveled continually to resolve the Hejaz trip lasted seven years. Book Travelogues, Outcomes Some information as to his architectural and urban communities Persian authentic texts has.

His science architecture was meant to read today about the journey of Some towns and urban fortifications and defensive systems of blood money, what they watch And heard, true or false, fact or fiction, and all the good or bad Record and talked about issues that were important at the timeThis article is a descriptive and analytical methods and data collection Through a library of documents and includes the following topics: types Blood of the fortifications and cities, the type of materials used in fortifications Details of its architecture, the impact of technical systems (or tactical) Attacks and Defense Architecture and Urbanism ...

Keywords: Nasser Khosrow, Fortifications , city walls, Gateways, the Congress, Crenate

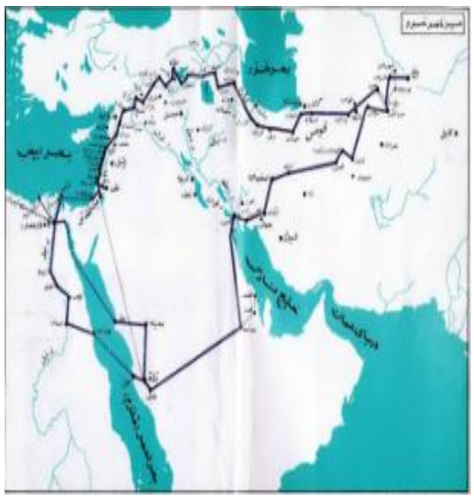
1. Faculty Member Of Payame Noor university of yazd
2. Assistant Professor of Payam noor University

مقدمه

تذکره‌ها و سفرنامه‌ها منابع مهمی برای دیدن تصویرهایی از گذشته شهر و معماری هستند. (جبارنیا، ۱۳۸۸: ۹۲) ناصربن خسرو (۳۹۱-۴۸۱ ه.ق) از شاعران و نویسندگان قرن پنجم زبان فارسی است؛ وی در قبادیان بلخ به دنیا آمد. در ابتدا به کار دبیری مشغول بود «و در دربار محمود و مسعود غزنوی و مدتی نیز در دربار چغری بیگ سلجوقی، خدمت دیوانی کرد. در حدود سن چهل سالگی، تحولی در اندیشه وی روی داد که به تعبیر خود، از خواب چهل ساله بیدار شد.» (شعار، ۱۳۶۸: ۷) و به سفر هفت ساله پرداخت و شهرهای مختلف اسلامی را سیاحت کرد. او در مصر به اسماعیلیه پیوست و به بلخ بازگشت و به تبلیغ آیین اسماعیلی پرداخت، مخالفانش افزونی گرفتند، او به دره یمگان پناه برد و در همان جا، وفات یافت.

سفرنامه، گزارش سفر هفت سالهٔ ناصر خسروست که با «انشایی روان» (بهار، ۱۳۶۹: ۱۵۲) و ساده به رشته تحریر در آمده است. همه نویسندگان کتب تاریخ ادبیات فارسی بر این اتفاق نظر دارند که *سفرنامه* حاوی اطلاعات دقیق و معتبر است.

ناصرخسرو در سفر هفت سالهٔ خود، چهار بار حج کرد و شمال شرقی، شمال غربی، جنوب غربی و مرکز ایران، ممالک و بلاد ارمنستان، آسیای صغیر، حلب، طرابلس، شام، سوریه، فلسطین، جزیرة العرب، مصر، قیروان، نوبه و سودان و... (شکل ۱) را سیاحت کرد.



شکل ۱. مسیر سفر ناصرخسرو
(مأخذ: وزین پور، ۱۳۵٤)

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون درباره *سفرنامه* ناصرخسرو چند مقاله منتشر شده است، اما دربارهٔ انواع استحکامات شهری و معماری در *سفرنامه*، تاکنون مقاله‌ای منتشر نشده است. برخی از مقاله‌ها در زمینهٔ *سفرنامه* عبارت‌اند از: مقاله «بازار در *سفرنامه* ناصرخسرو احسن التقاسیم مقدسی»، از مینو امیرقاسمی که در سال ۱۳۸۲ در نشریه علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه تبریز منتشر شد، هم چنین مقاله «اقتصاد در سفرنامه ناصرخسرو»، از آسیه ذبیح‌نیا که در سال ۱۳۸۹ در همایش ملی دانشگاه پیام‌نور مشهد ارائه و چاپ شد. مقاله «واحد اندازه‌گیری مسافت‌های بین شهری و درون شهری و ابعاد ابنیه در سفرنامه ناصرخسرو» از سعیده حسینی‌زاده که در سال ۱۳۹۲ در نشریه تخصصی دانشوران چاپ شد.

معرفی معماری بلاد جهان در *سفرنامه*

هرچند تاریخ تألیف *سفرنامه*، کاملاً روشن نیست، اما تاریخ سیاحت در اماکن و شهرها ودیه‌های نامبرده کاملاً روشن است. این مجموعه حاوی اطلاعاتی در مورد معماری و شهرسازی برخـی از این شهرها در عصر وی است که کامل‌ترین آنها مربوط به معماری و تکنیک ساخت استحکامات است، همچنین در مورد دیوار و برج و باره[1] شهرها، بازارها، مساجد آدینه، اماکن زیارتی و سایر در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

نویسنده *سفرنامه* با وجود اینکه علم معماری و شهرسازی به معنای امروزی را نخوانده و «دانش وی تنها در حد سیاق و نقاشی و شعر و ادب و لوازم دبیری بوده» (نظری، ۱۳۸٤: ۲) اطلاعات دقیق و جالبی در زمینه معماری و شهرسازی ارائه می‌دهد. وی برخلاف عامه مردم «دروغ نمی‌بافد[2]. بدین‌سان کتاب از لحاظ جغرافیای تاریخی و از جهت آشنایی به اوضاع و احوال جامعه‌ها و مراکز مهم تمدن اسلامی در روزگار مؤلف مزایای فراوانی» (وزین‌پور، ۱۳٥٤: ۱۹) دارد، چـراکه خود در پایان سفر اعـلام مـی‌دارد «و این سرگذشت آنچه دیده بودم به راستی شرح دادم و بعضی که روایت‌ها شنیدم... .» (همان: ۱۲٥)

شکل ۲. تصویری از شهر بطلیس در گذشته
(مأخذ : www.sehirler.ne)

البته مطالعه برخی از اسناد مشابه و تطبیق آنها با *سفرنامه* وی نیز صحت نظریات فوق را تأیید می‌کند، به عنوان نمونه مطالعه اطلاعات تاریخی توصیف شده در باب شهر قزوین در رساله‌های *صورالارض* ابن حوقل و *المسالک و الممالک* اصطخری با مطالب ارائه شده توسط ناصر خسرو هماهنگی دارد، چنان که اصطخری در کتاب *المسالک و الممالک* که آن را براساس *صورالاقلیم* بلخی در فاصله ۳۱۸ تا ۳۲۱ ه.ق. تألیف کرده است، می‌نویسد: قزوین شهری است و بارویی دارد... و کاریزی خرد برای آشامیدن.» (ارباب، ۱۳۹۰: ۱۳) ابن‌حوقل نیز می‌نویسد: قزوین شهری است که قلعه‌ای دارد ... آب جاری قزوین اندک ... و این آب در قناتی ... جاری است[3]. ناصرخـسرو نیز در ایـن باب چـنین مـی‌نگارد: «و قزوین را شهری نیکو دیدم، باروی حصین ... الّا آنکه آب در وی اندک بود و منحصر به کاریزها در زیر زمین.» (ناصرخسرو، ۱۳٥٤: ۱۹)

۱ . باره: دیوار قلعه. (دهخدا، ۱۳٦۲: ذیل واژه)

۲ . در بخشی از *سفرنامه* ناصرخسرو به حدیث « قولوا الحقّ و لو علی انفسکم» اشاره می‌کند و به این ترتیب صداقت خود را در نوشته‌هایش ابراز می‌دارد.

۳. به نقل از دبیر سیاقی، ۱۳۸۱: ٤٥-٤٤

او همچنین برخلاف برخی دیگر از نویسندگان که روش و شیوه مناسبی برای ارائه یک موضوع به کار نمی‌گیرند، از روشی استفاده کرد که به ویژه در بررسی مسائل جغرافیایی کاربرد دارد: یعنی به شهرها و مکان‌هایی که داخل می‌شد، به دقت مشاهده می‌کرد، می‌پرسید، اندازه می‌گرفت، می‌نوشت و شرح می‌داد و بدین سان است که وصف شهرهایی مانند دیاربکر، بیت‌المقدس، مکه و قاهره در هزار سال پیش از این به دست ما رسیده است. لازم به ذکر است که با توجه به توانی که وی در هنر نقاشی داشته و دقتی که در توصیف استحکامات شهری بلاد جهان و حتی «معماری مساجد و برخی مکان‌ها به کاربرده چنین توجهی را به معماری و وضعیت بازارها معطوف نکرده است.» (امیرقاسمی، ۱۳۸۲: ۳۶)

در این مقاله سعی شده به ویژگی استحکامات شهری در بلاد مختلف عصر ناصرخسرو از دیدگاه و مشاهدات او بررسی و تبیین شود.

بلاد مورد اشاره در سفرنامه

ناصرخسرو که سفر خود برای حج را از مرو[۱] آغاز کرده در طی مسیر سفر از ایران[۲] به عنوان نقطه آغاز سفر و شهرهای سرخس، نیشابور، قومس[۳]، دامغان، ری، قزوین، خرزویل[٤]، سفید رود، سراب، تبریز، مرند[٥]، خوی[٦] گذر کرده است.

پس از آن وارد **ترکیه** امروزی شده و از وان، وسطان، اخلاط که هر سه در نزدیکی سواحل دریاچه وان قرار داشتند یاد می‌کند. از شهر بطلیس[۷]، بطلیس[۷]، ارزن[۸]، میّافارقین[۹]، آمد[۱۰] نیز گذشته و آنها آنها را توصیف می‌نماید. مثلاً در مورد شهر بطلیس می‌نویسد: «از آنجا به بطلیس رسیدیم. به دره‌ای در نهاده بود... قلعه‌ای دیدیم که آن را «قف انظر»[۱۱] می‌گفتند... .» (شکل ۳)

شکل۳- تصویری از شهر بطلیس امروز واقع در یک دره
(مأخذ : www.ogrensek.com)

۱. مرو: از شهرهای بزرگ و آباد خراسان قدیم اکنون در ترکمنستان. (معین، ۱۳۵٦: ذیل واژه)

۲. لازم به ذکر است که این دسته‌بندی مکانی براساس موقعیت‌های جغرافیایی فعلی تنظیم شده است.

۳. قومس: واقع در دامنه کوه های طبرستان که این ایالت شامل سمنان، دامغان، شاهرود، بسطام و سرخه بود.(خلف تبریزی، ۱۳٤۲: ذیل واژه)

٤. خرزویل: نام قصبه‌ای نزدیک دهستان منجیل سفیدرود. (مصاحب، ۱۳٤٥: ذیل واژه)

٥. مرند: یکی از شهرهای استان آذربایجان شرقی و مرکز شهرستان مرند است.

٦. خوی: از شهرهای استان آذربایجان غربی ایران و مرکز شهرستان خوی است.

۷. بطلیس: بـتلیس یا بدلیس یکی از شهرهای ترکیه و مرکز استان بتلیس اَست. (معین، ۱۳٥٦: ذیل واژه)

۸. ارزن: نام شهری در ولایت دیاربکر، نزدیک رود دجله در میّافارقین (دیاربکر یا آمِد یکی از شهرهای کردستان ترکیه است)

۹. میافارقین یک شهر باستانی در نزدیکی دیار بکر، در کشور ترکیه بود. این شهر امروزه شهر سیلوان نامیده می‌شود.(پاشا، ۱۳۳٥: ذیل واژه)

۱۰. آمد از قدیم شهر مهم و عمده‌ای در جنوب شرقی ترکیه بود که در بستر و جلگه‌های رودخانه دجله واقع بود و مرکز ایالت دیاربکر بود.

۱۱. یعنی بایست بنگر.

مسیر بعدی سفر ناصرخسرو بین‌النهرین در سرزمین عراق فعلی است. وی از شهرها و دیه-های حرّان[۱] و سروج[۲] نام می‌برد.

پس از آن شهرهای سوریه، لبنان و فلسطین امروزی را نام می‌برد و به ویژگی‌های معماری و شهرسازی برخی از آنها اشاره می‌کند. شهرها و دیه‌هایی چون حلب[۳]، طرابلس، طرابرزن، جبیل، بیروت، صیدا، صور، عکّه، حیفا، قیساریّه، رمله، بیت‌المقدس. در نهایت وارد حجاز شده و در طی سفر چهاربار به حج مشرف شده و از شهرهای مکّه، مدینه، اسیوط، قوص، اخیم، اسوان، عیذاب، جدّه گذر می‌کند.

شکل ٤. دورنمایی از استحکامات و حصار و باروی دیار بکر
(مأخذ : www.yurtgundemi.com)

در طی مراحل چندگانه سفر خود از راه خشکی به مصر رفته و در بازگشت از راه دریا به سرزمین[٤] مصر وارد شده و به گفته خود بسیار بسیار شهرها و دیه‌ها دیده بدین شرح که خود به تفصیل آورده است، شهرهایی چون: رمله[٥]، عسقلان[٦]، تنیّس[۷]، اسکندریّه، قیروان[۸]، مهدیه[۹]، مهدیه[۹]، اندلس، سقلیه، قاهره. در بین شهرهای یاد شده برخی از آنها متعلق به ایتالیای امروز (مثل جزیره سقلیه یا سیسیل) و برخی متعلق به اسپانیای امروز (مثل اندلس)، برخی در فلسطین اشغالی امروز (مانند عسقلان و رمله) و برخی از آن متعلق به مصر امروز (مثل اسکندریه، قاهره، مصر) است که در زمان ناصرخسرو همانگونه که خود به آنها اشاره می‌کند، و بدین تاریخ به دست

۱. حران: شهری باستانی در بین‌النهرین در قسمت جنوب شرقی ترکیه که منزل ابراهیم پیغمبر بود.

۲. سروج: شهر اکدی و محدوده‌ای به نام سروج در غرب حران که براساس یوبیل، نخست نام آن روح (عبری: סאראה) بوده است و پس از بنای شهر اور نامش به سروج تغییر یافته است. (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل واژه)

۳. حلب: این شهر در زمان ناصرخسرو باجگاه (گمرک خانه) میان بلاد شام و روم و دیار بکر و مصر و عراق بوده است. (همان: ذیل واژه)

٤. به تعبیر خودش ولایت مصر

۵. رمله: قسمت مرکزی فلسطین اشغالی امروزی نزدیک تل آویو. آویو.

٦. عسقلان: یا اَشکِلون نام شهری بندری در کنار دریای مدیترانه و در استان جنوبی فلسطین اشغالی است. (معین، ۱۳۵٦: ذیل واژه)

۷. تانیس نام یونانی شهر باستانی جانت در شمال خاوری دلتای دلتای نیل در مصر می‌باشد. این شهر در کنار شاخه قهوه‌ای نیل جای‌گرفته است. این شهر به مدت طولانی پایتخت مصر بود تا اینکه در سده ششم میلادی سیلاب دریاچه منزله باشندگان آن را تهدید کرد. پس این شهر خالی از مردمان شد و ساکنانش شهر تنیس را در نزدیکی آن ساختند و در آن جاگیر شدند. (انجوی شیرازی، ۱۳۵۱: ذیل واژه)

۸. قیروان: از شهرهای مهم و تاریخی کشور تونس است. این شهر مرکز استان قیروان در تونس است و نخستین شهری است که اعراب مسلمان در سال ٦۷۰ میلادی در تونس بنا نهادند. (پاشا، ۱۳۳۵: ذیل واژه)

۹. مهدیه: شهری است در تونس که پایتخت امپراتوری فاطمی در شمال آفریقا بود. (معین، ۱۳۵٦: ذیل واژه)

سلطـان مصـر بـود، از توابـع مصـر به شمـار می‌آمدند. (ناصرخسرو، ۱۳۵٦: ۵۱)

در راه بازگشت از سفر، از طایف، ناحیه فلج، شهر یمامه، شهر لحسا، ولایت عمان، بصره و اُبُلّه و عبّادان[۱]، خشاب[۲]، مهروبان[۳]، ارّجان[٤]، لودرغان، لودرغان، خان لنجان[۵]، اصفهان، نایین، طبس، تون، قاین، سرخس، مروالرّود، فاریاب و بلخ گذر نموده و به موطن خود باز می‌گردد.

تبیین اصطلاحات تخصصی حوزهٔ استحکامات شهری متن *سفرنامه*

ناصرخسرو به کرات در متن *سفرنامه* از برخی لغات یا اصطلاحات تخصصی در حوزه معماری یا شهرسازی استفاده کرده که بررسی و تدقیق لغوی آنها جهت تطبیق ویژگی عناصر از حیث معماری در عصر ناصرخسرو و شرایط کنونی مؤثر خواهد افتاد. از سویی در روزگاران گذشته شهرها و «طرح‌های ساختمانی بیشتر براساس معلومات و تجربه کلی نسبت (سیستم) حمله و دفاع ریخته می‌شد تا سنت‌های محلی.» (بهشتی و همکاران، ۱۳۸۸: ٤۱) مطالعات باستان شناختی نشان می‌دهد در «شهرهای قرون اولیه تا میانی اسلام، برج و بارو و حصار و ارگ از عناصر اصلی بافت شهر محسوب می‌شدند.» (تقوی، ۱۳۸۹: ۱۱) از این نظر در ادامه ضمن تعریف استحکامات به بررسی مهم‌ترین عناصری که کاربرد بیشتری در متن *سفرنامه* ناصرخسرو دارد پرداخته خواهد شد:

۱. **استحکامات**: «ساختمان‌های دفاعی که از بدو پیدایش جنگ‌های متشکل به وجود آمد.» (مصاحب، ۱۳٤۵: ذیل واژه) ساختمان‌ها، سنگرها، خاک‌ریزها، و مانند آن که برای هدف-های دفاعی ایجاد می‌شدند. (انوری، ۱۳۸۳: ذیل واژه) ابنیه‌ای از قبیل قلعه‌ها و برج‌ها که برای دفاع از شهر یا قصبه بنا می‌کردند. (دهخدا، ۱۳٦۲: ذیل واژه)

۲. **بارو**: دیوار گرداگرد یک شهر یا دژ (انوری، ۱۳۸۳: ذیل واژه) دیوار قلعه، حصار. (معین، ۱۳۵٦: ذیل واژه) میان بارو و سایر استحکامات کهـن مـرسوم در ایران که برای محافظت قسمت‌های مختلف قلعه ساخته می‌شد باید فرق نهاد.» (بهشتی و همکاران، ۱۳۸۸: ٤۰)

– نمونه در *سفرنامه*: چهار باروی قوی از پس یکدیگر در گرد او کشیده است. (ناصرخسرو، ۱۳۵٦: ۱۰۵)

۳. **باره**: «دیوار و حصار قلعه و شهر را گویند. دیوار درون حصار.» (دهخدا، ۱۳٦۲: ذیل واژه)

---

۱. عبادان: نام آبادان تا پیش از ۱۳۱٤ش که به پیشنهاد فرهنگستان ایران و تصویب دولت، تلفظ و رسم‌الخط امروزی را پیدا کرد، به شکل عَبّادان خوانده و نوشته می‌شد. همچنین باید دانست که عبادان از ولایات تابعه بصره به شمار می‌آمده است. البته راه «بصره ـ عَبّادان» به طور جزئی، چنین بود که از بصره تا ابلّه، دو برید (پیک)، سپس تا «بیان» یک مرحله، و بعد تا عبادان یک مرحله دیگر راه بود. (معین، ۱۳۵٦: ذیل واژه)

۲. خشاب (اندیمشک): روستایی از توابع بخش الوار گرمسیری شهرستان اندیمشک در استان خوزستان ایران است.

۳. ماهرویان یا مهروبان بندر قدیمی و تاریخی در کوره قباد فارس قدیم بوده است. موقعیت کنونی مهرویان در قریه امامزاده عبدالله فعلی و از توابع شهرستان هندیجان استان خوزستان می‌باشد.

٤. ارجان: یکی از شهرهای فارس است نزدیک خوزستان. (احتمالاً همان بهبهان باشد)

۵. خان لنجان: شهرستان مبارکه امروز در استان اصفهان.

– نمونه در سفرنامه: «باره‌ای عظیم داشت از سنگ سفید برشده.» (ناصرخسرو، ۱۳۵٤: ۱۰)

٤. **بلاد**: «شهرها، ناحیه‌ها، نواحی، این کلمه برای افـاده مفهـوم مملکـت و کشـور به کار می‌رود.» (معین، ۱۳٥٦: ذیل واژه)

– نمونه در *سفرنامه*: شهر باجگاه است میان بلاد شام و روم و ... . (ناصرخسرو، ۱۳٥٤: ۱۳)

٥. **جنگ‌گاه**: «جایی در بالای دیوار قلعه‌ها برای تیراندازی و جنگ.» (بهشتی و همکاران، ۱۳۸۸: ۸٦)

– نمونه در *سفرنامه*: «بر سر هر برجی جنگ-گاهی ساخته.» (ناصرخسرو، ۱۳٥٤: ۱۱)

٦. **در**: دروازه. (همان: ۱۷۲)

۷. **سور**: دیوار، باره شهر (همان: ۱۷۲) «دیواری که در اطراف شهر می‌کشیدند، حصار (سخن)، باره، گرداگرد شهر.» (معین، ۱۳٥٦: ذیل واژه)

– نمونه در *سفرنامه*: «و بیرون این سور، سوری دیگر است.» (ناصرخسرو، ۱۳٥٤: ۱۱)

۸. **شارستان**: «(مقابل ربض)، قسمت اصلی شهرهای قدیم که بر گرداگرد کهندژ (قلعه حکومتی) ساخته می‌شد ... بر گرداگرد شارستان حصار می‌کشیدند و خارج از حصار را ربض می گفتند.» (بهشتی و همکاران، ۱۳۸۸: ۱٥۹)

۹. **شرفه**: کنگره قلعه و بام (دهخدا، ۱۳٥۲: ذیل واژه)

۱۰. **فصیل**: دیوار کوچک درون حصار یا باره شهر. (همان: ذیل واژه)

– نمونه در *سفرنامه*: در فصیل بباید رفت تا به دروازه سور دوم رسند. (ناصرخسرو، ۱۳٥٤: ۱۱)

۱۱. **کنگره**: داندانه‌های بالای دیوار شهر. (معین، ۱۳٥٦: ذیل واژه)

– نمونه در *سفرنامه*: «و کنگره بر آن نهاده و بازارهای خوب» (ناصرخسرو، ۱۳٥٤: ٥)، از مشاهده آثار سکونت گاه‌های نخستین در ایران پیداست که شکل آنها به موازات پیشرفت سلاح-های تهاجمی و تدافعی تکامل یافته است. در دوران پیش از تاریخ و اوایل دوران تاریخی نوعی استحکامات عموماً تابع مقتضیات ناشی از محل قلعه یا دهکده و اوضاع طبیعی سرزمین بود. در همه دوره‌ها استحکامات را در مرتفع‌ترین نقطه بنا می‌کردند تا به سبب وجود شیب‌های تند تپه یا کوه، دستیابی به آن دشوار باشد و مدافعان هم در بالا قرار گیرند و از لحاظ دید مسلط باشند.» (بهشتی و همکاران، ۱۳۸۸: ٤۲-٤۱) این روش استحکام بخشی شهر که جنبه تدافعی داشته در *سفرنامه* ناصرخسرو به خوبی توصیف شده است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

تبیین انواع استحکامات شهری از نگاه ناصرخسرو

در شهرسازی بسیاری از بلاد کهن، از استحکامات شهری جهت دفاع از شهرها استفاده می‌کردند. این آثار معماری شهری و متأثر از تمدن هر سرزمین، دارای اجزای کوچک و بزرگی بوده که ناصرخسرو تا حدودی به بررسی

برخی از این اجزاء نیز پرداخته است. آنچه از متون *سفرنامه* وی برمی‌آید حاکی از آن است که معمولاً شهرهایی دارای استحکامات هستند که هم آبادان و دارای باغات و امکانات بسیار بوده و هم از امنیت لازم برخوردار بودند. وی در توصیف شهر لحسا می‌نویسد: «و شهری جلیل در میان این حصار نهاده است با همه آلتی که در شهرهای بزرگ باشد. در شهر بیش از بیست هزار مرد سپاهی باشد.» (ناصرخسرو، ۱۳۵٤: ۱۰۵) لذا اشاره می‌نماید که: «لحسا شهری است که همه سواد[۱] و روستاهای او حصاری است و چهار باروی قوی از پس یکدیگر در گرد او کشیده است از گل محکم.» (ناصرخسرو، ۱۳۵٤: ۱۰۵) و یا در توصیف شهر اصفهان: «و من در همه زمین پارسی‌گویان شهری نیکوتر و جامع‌تر و آبادان‌تر از اصفهان ندیدم.» (همان: ۱۱۸) و در مورد استحکاماتش نیز: «و شهر دیواری حصین بلند دارد و دروازه‌ها و جنگ گاه‌ها ساخته و ... .» (همان: ۱۱۷) در مورد شهر تون می‌نگارد: «و بر جانب شرقی باغ‌های بسیار بود و حصاری محکم داشت.» (همان: ۱۲۰) و همین طور در مورد سایر شهرهایی که از استحکامات آنها یاد می‌کند. او همچنین به شهر سرمین اشاره می‌کند که بدون بارو است و توضیح قابل توجه دیگری در مورد شهر ارائه نمی‌دهد و به نظر می‌رسد شهر چندان آبادی نبوده و گرنه ناصرخسرو از وصف آن دریغ نمی‌نمود چنانکه در مورد سایر شهرها قصور نداشته است.

۱. سواد: آبادی‌های اطراف شهر.

انواع استحکامات شهرها و دیه‌ها و قصبه‌هایی از شرق و غرب که ناصرخسرو در طی این سفر هفت ساله آنها را مشاهده نموده و طی مشاهداتش به توصیف و ثبت ویژگی‌های معماری آنها پرداخته به شرح ذیل قابل تقسیم است:

۱. قلاع در سفرنامه

قلاع در شهرها و دیه‌ها از مهم‌ترین استحکامات شهری است که ناصرخسرو آنها را معرفی کرده است. او در بخش‌هایی از متن *سفرنامه* به ولایت طارم اشاره کرده می‌نویسد: «و به کنار شهر قلعـه‌ای بلند، بنیادش بر سنگ خاره نهاده، سه دیوار بر گرد او کشیده.» (ناصرخسرو، ۱۳۵٤: ٦) و در رابطه با قلعه شهر حلب: «... و قلعه‌ای عظیم همه بر سنگ نهاده.» (همان: ۱۳) محل ارگ یا قلعه در بعضی از شهرها در مرحله نخستین احداث قلعه به گونه‌ای بود که حداقل یک ضلع قلعه در لبه خارجی حصار شهر قرار داشت. (سلطان‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۵۱) قلعه‌ها، گاه دروازه مخصوص به خود داشتند که یک یا چند دروازه آن در داخل شهر بود.

شکل ۵. قلعه شهر حلب
(مأخذ: www.iranboom.ir)

۲. بررسی انواع حصارها در *سفرنامه*

حصارها و فضاهای پیرامونی آنها از عناصر مهم کارکردی شهری به شمار می‌آمدند و به سبب موقعیت و نقش ارتباطی خاصی که داشتند، مکان استقرار و جریان برخی از فعالیت‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی نیز محسوب می‌شدند. البته همه عناصر حفاظتی شهر دارای خصوصیات کالبدی و کارکردی یکسانی نبودند. حتی ناصرخسرو نیز در نوشته‌هایش به این موضوع اشاره می‌کند. این حصارها در متون سفرنامه تحت عناوین «باره، بارو، سور، حصار و دیوار» مورد توصیف قرار گرفته‌اند. نکته حائز اهمیت در این خصوص آن است که به ویژگی‌های معماری این حصارها نیز اشاره می‌کند، چنانکه می‌نویسد: شهر میّافارقین «باره‌ای عظیم داشت از سنگ سفید برشده[۱]، هر سنگی مقدار پانصد من[۲]» (ناصرخسرو، ۱۳۵٤: ۱۰)، یا در جایی دیگر اشاره می‌کند: «و قزوین را شهری نیکو دیدم، باروی حصین[۳] و کنگره بر آن نهاده و بازارهای خوب» (همان: ۵)، همچنین: «بنیاد شهر (آمد) بر سنگی یک لخت[٤] نهاده ... و گرد او **سوری** کشیده است از سنگ سیاه که خشت‌ها بریده است از صد منی تا یک هزار منی.» (همان: ۱۰) در مورد شهر اربل می‌نویسد: «و این شهر را دیوار حصین است، چنان که از لب دریا گرفته‌اند و گرد شهر گردانیده» (همان: ۲۲)، همچنین در مورد شهر تون: «... و حصاری محکم داشت.» (همان: ۱۲۰)

شکل ٦. باروی شهر میافارقین
(مأخذ : www.iranboom.ir)

وی در اشارات خود به برخی از این حصارها به دو لایه بودن دیوار که می‌توان دیوار بیرونی و درونی نام‌گذاری کرد تأکید می‌کند: «و بیرون این سور، سوری دیگر است.» (ناصرخسرو، ۱۳۵٤: ۱۱) و گاه تعداد این دیوارهای حصار را بیش از این برمی‌شمارد مثل شهر لحسا، «... آن چهار باره دارد.» (همان: ۱۰۷)

برخی از این دیوارها و باروها دارای تزئینات کنگره‌ای بود، مثل شهر میّافارقین: «و سر باره همه کنگره برنهاده» (وزین‌پور، ۱۳۵٤: ۱۰) و شهر اصفهان: «... و بر همه بارو کنگره نهاده.» (همان: ۱۱۸)

۳. دروازه

معرفی دروازه‌های متعدد در شهرهای مختلف که معمولاً تعداد آنها از دو عدد بیشتر است از دیگر

---

۱. برشده: ساخته شده.

۲. من: از واحدهای وزن قدیمی ایرانی. (ملکی، ۱۳۵۸: ۲۹٤)

۳. حصین: مستحکم. (معین، ۱۳۵٦: ذیل واژه)

٤. یک لخت: یک پارچه. (همان: ذیل واژه)

بخش‌های معرفی استحکامات مورد بحث است، وی در وصف شهر آمد می‌گوید: «و چهار دروازه بر این شهر است همه آهن بی چوب، هر یکی روی به جهتی از جهات عالم.»[۱] (ناصرخسرو، ۱۳۵٤: ۱۱) در اشاره به شهر صیدا نیز می‌نویسد: «باره‌ای سنگین[۲] و محکم دارد و سه دروازه و مسجد آدینه خوب.» (همان: ۲۲) وی حتی به شهرهایی اشاره می‌کند که دارای دروازه بوده اما دیواری گرداگرد شهر ندارند: «شهر قاهره پنج دروازه دارد... و شهر بارو ندارد.» (همان: ۵۵)

وی دروازه‌ها را به دو جزء بیرونی و درونی تقسیم می‌کند: «و این سور بیرون را نیز دروازه-های آهنین بر نشانده‌اند مخالف دروازه‌های اندرونی، چنان که چون از دروازه‌های سور اول روند مبلغی[۳] در فصیل بباید رفت تا به دروازه سور دوم رسند.» (همان: ۱۱) به ظاهر جهت برقراری امنیت بیشتر در شهر (چنان که وی اشاره می‌کند) دروازه‌های دو حصار بیرونی و درونی که به ترتیب دارای دروازه‌های اصلی (شارستان) و فرعی (ربض) بودند در روبه‌روی یکدیگر قرار نداشتند.

دروازه‌ها دارای کارکردهای گوناگون داشتند. کارکرد ارتباطی، و دفاعی و امنیتی آنها مهم‌ترین کارکرد دروازه بود، اما به غیر از آن به لحاظ اقتصادی و اجتماعی نیز دارای اهمیت بودند. به عنوان مثال ناصرخسرو به یکی از کارکردهای اقتصادی دروازه در شهر حلب اشاره می‌کند، «و آن شهر باج‌گاه[٤] است میان بلاد شام و روم و دیاربکر و مصر و عراق. و از این همه بلاد، تجار و بازرگانان آنجا روند. و چهار دروازه دارد..» (ناصرخسرو، ۱۳۵٤: ۱۳) او به شهرهای مستحکم عیذاب و مهروبان نیز به عنوان باجگاه اشاره می‌کند. از آنجا که یکی از منابع مهم کسب درآمد در گذشته وصول مالیات و عوارض از کالاهای وارداتی و صادراتی بوده، گاه چنین عوارضی «در کنار دروازه‌ها از بازرگانان و صاحبان کالاهای تجاری دریافت می‌شد.» (سلطان‌زاده، ۱۳۸۵: ۱٤۵)

٤. برج

برج‌ها از عناصر مهم کارکردی دروازه‌ها به شمار می‌آمدند که معمولاً در اطراف دروازه‌ها ساخته می‌شدند و «در روی آنها مأموران مواظبت از شهر را به عهده داشتند و در هنگام جنگ از بالای آنها به سوی دشمن تیراندازی می‌کردند.» (سلطان‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۵۹) بر روی برج‌ها گاه از عناصر تزئینی و کارکردی خاص جهت حمله یا دفاع استفاده می‌کردند که ناصرخسرو هم به آنها اشاراتی داشته است، «شهر آمد... به هر صد گز[۵] برجی ساخته که نیم دایره آن هشتاد گز باشد و کنگره او هم از این سنگ[٦] ... و بر سر هر برجی جنگ گاهی ساخته.» (ناصرخسرو، ۱۳۵٤: ۱۱)

---

۱. منظور چهار جهت شرق و غرب و شمال و جنوب است.

۲. سنگین : سنگی.

۳. مبلغی : مقداری.

٤. باج‌گاه: محل وصول عوارض، گمرک خانه. (ملکی، ۱۳۵۸: ۷۲)

۵. گز: واحد طول در قدیم معادل ۲٤ انگشت. (نشاط، ۱۳٦۸: ۱۰٤).

٦. منظورش سنگ سیاه است که در سطور قبل متن آمد به آن اشاره می‌کند.

وی به عناصر جنگی چون عرّاده[1] و مقاتلات[2] در جوار برج‌ها و دیوار شهر سخن به میان می‌آورد، چنان که در مورد شهر طرابلس می‌نویسد: «...و کنگره‌ها و مقاتلات هم چنین، و عرّاده‌ها بر سر دیوار نهاده.» (همان: ۱۱)

۵. خندق

«پیرامون حصار بیشتر شهرهای متوسط و بزرگ و گاه کوچک خندقی وجود داشت که معمولاً در هنگام خطر در آن آب می‌انداختند تا مهاجمان نتوانند به شهر دسترسی پیدا کنند.» (سلطان‌زاده، ۱۳۸۵: ١٦٤) این تکنیک که بیشتر در سرزمین‌های فارسی زبان از آن استفـاده مـی‌شد نیاز به آب فراوان داشت. لذا در مناطق کم آب ابعاد خندق و به خصوص عمق آن را تغییر می‌دادند تا در موقع دفاع قابل استفاده باشد. برای عبور از آنها گاهی از پل‌های چوبی یا آهنی که در روبه‌روی دروازه‌ها تعبیه می‌شد، استفاده می‌کردند. ناصرخسرو به خندق اطراف شهرستان قائن، و خندق سمت خشکی در شهر طرابلس اشاره می‌کند.

٦. استفاده از خود بناها جهت استحکام‌بخشی شهر

ناصرخسرو با اشاره به شهر قاهره می‌نویسد: «و شهر بارو ندارد، که بناها چنان مرتفع است که از بارو قوی‌تر و عالی‌تر است.» (ناصرخسرو، ١٣٥٤: ۱۱) به مناره اسکندریه نیز به عنوان نماد تدافعی اشاره می‌کند، «و آنجا مناره‌ای است که من دیدم آبادان بود به اسکندریه و آنجا یعنی بر آن مناره، آیینه‌ای حرّاقه[3] ساخته بودند که هر کشتی رومیان که از استنبول می‌آمدی، چون به مقابله آن رسیدی آتشی از آن آیینه در کشتی افتادی و بسوختی.» (همان: ۵۱)

۷. استفاده از عناصر طبیعی جهت استحکام بخشی شهر

او همچنین به شهرهای ساحلی اشاره می‌کند که سمت دریای آن شهر بدون استحکامات است و به نوعی استفاده از ساحل دریا (عنصر طبیعی) بخشی از استحکامات شهر به حساب می‌آمد، «... به شهر جبیل رسیدیم، و آن شهری است مثلث، چنان که یک گوشه آن به دریاست و گرد وی دیواری کشیده بسیار بلند...» (همان: ۱۷) یا در مورد بصره «... به شهر بصره رسیدیم. دیواری عظیم داشت الّا آن جانب که با آب بود دیوار نبود.» (همان: ۱۰۸)

وی همچنین به ژرفای زمینی اشاره می‌کند که همچون خندقی طبیعی برای شکل‌گیری شهر نوعی استحکام بخشی محسوب می‌گردد: «... وادی است عظیم ژرف و در آن وادی ـ که همچون خندقی است ـ بناهای بزرگ است بر نسق پیشینیان.» (همان: ۲۷) در مورد شهر مکه می‌گوید که از کوه اطراف شهر به عنوان

۱. عراده: آلتی جنگی کوچک‌تر از منجیق که در جنگ‌های قدیم برای پرتاب سنگ به کار می‌بردند.

۲. مقاتلات: جنگ گاه‌ها. (معین، ١٣٥٦: ذیل واژه)

۳. حراقه: سوزان. (معین، ١٣٥٦: ذیل واژه)

استحکامات استفاده می‌کردند و هر کجا شکافی در کوه وجود داشته جلوی آن را با استحکامات مسلح می‌کردند، «... و هر کجا رخنه‌ای به میان کوه در است دیوار باره ساخته‌اند و دروازه بر نهاده.» (ناصرخسرو، ۱۳۵٦: ۸٦).

شکل ۷. حصار و دیوار شهر جبیل
(مأخذ: www.iranboom.ir)

بحث و نتیجه‌گیری

ناصرخسرو از علم معماری و شهرسازی به معنای امروزی آشنا نبوده و از سیستم دفاعی شهرها و قصبات اطلاعات زیادی نداشته است، اما با تکیه بر دیده‌ها و شنیده‌ها یا به اصطلاح امروز با مطالعه میدانی (و مشاهده و مصاحبه) از نکات بسیار دقیق و ظریفی در باب استحکامات شهری و معماری و شهرسازی برخی ولایات و شهرها سخن گفته است. به طورکلی از مباحث مطرح شده در مقاله نتایج ذیل حاصل می‌شود:

– در *سفرنامه* ناصرخسرو، اغلب شهرهای آبادان و دارای ثروت و جمعیت بسیار دارای استحکامات قوی بودند.

– مرزبندی با استحکام‌بخشی هر شهر و یا دیه و قصبه به صورت مجزا انجام می‌شده است. (برخلاف امروز که این مرزبندی‌ها اختصاص به سرزمین‌ها و کشورها دارد.)

– نوع و میزان استحکام‌بخشی شهرها به میزان امنیت هر شهر و دیه بستگی داشته چنان‌که برخی شهرها دارای چند بارو و برخی شهرها بدون استحکامات بوده است.

– بنا بر نوشتهٔ ناصرخسرو، نخستین کارکرد استحکامات شهرها مربوط به کنترل آمد و شدها و محدود ساختن راه‌های ورود و دسترسی به شهر و انحصار رفت و آمد به دروازه‌ها بوده است. انواع حصارهای بیرونی و درونی و چند لایه بودن آنها حاکی از این مطلب است.

– منطبق با متن *سفرنامه*، دروازه‌های بیرونی و درونی که دارای کارکردهای مهم ارتباطی (ارتباط راه‌ها با هم و با شهر)، دفاعی، اقتصادی و اجتماعی هستند به لحاظ کارکردی در دسته دوم استحکامات شهری قرار می‌گرفتند.

– برج‌های پیرامون حصار شهر یا برج‌های اطراف دروازه‌ها و نیز خندق‌های پیرامون شهر و حصار به عنوان استحکامات شهری معرفی شده‌اند. برج‌ها جهت دفاع از شهر در مرحله‌ای که شهر مورد حمله قرار گرفته و خندق جهت ایجاد مانع در راه پیش‌روی و دسترسی سریع دشمن به شهر مهم‌ترین عناصر تدافعی این استحکامات یا قلعه‌ها به شمار می‌رفتند، اما برخی از شهرها یا دیه‌ها خود دارای قلعه‌های نظامی بودند که سیستم دفاع و حمله را در مواقع جنگ یا کشورگشایی تعریف می‌کردند که ناصرخسرو هم به آنها اشاراتی داشته است. استفاده از عناصر معماری مثل دیوارهای بلند

محیـط بر شهـر یا دیـگر تدابیـر معمارانه نیز می‌تواند سیستم دفاع یا حمله را به لحاظ تکنیکی حمایت کند، همچنین استفاده از بستر طبیعی زمین (مثل شیب زمین یا توپوگرافی محل یا خندق‌های طبیعی ایجاد شده در دل زمین) یا ساحل دریاها و ... از دیـگر عناصر استحکامات شهری که وی برخی از آنها را مشاهده و معرفی کرده، محسوب می‌شوند. تزئینات این استحکامات و اجزای آن نیز در تحقق هدف ایجاد امنیت در شهر تأثیر بسزایی داشته است. وی از جنگ‌گاه‌ها و کنگره‌ها و قرارگیری عرّاده و منجیق به عنوان عنصر جنگی متصل به معماری استحکامات، و نیز جزء تزئینی آن مواردی را نام برده است.

منابع

امیرقاسمی، مینو (۱۳۸۲). «بازار در سفرنامه ناصرخسرو و احسن التقاسیم مقدسی». *فصلنامه جغرافیا و برنامه‌ریزی* (علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه تبریز). شماره ۱۲. ص ۵۰-۳۵.

انوری، حسن (۱۳۸۳). *فرهنگ روزسخن*. تهران: سخن.

بهار، محمدتقی (۱۳٦۹). *سبک‌شناسی*. جلد دوم. تهران: امیرکبیر.

بهشتی، سیدمحمد؛ قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۸۸). *فرهنگ‌نامه معماری ایران در مراجع فارسی*. جلد اول. تهران: انتشارات متن.

تقوی، عابد (۱۳۸۹). «بازتاب تحولات اجتماعی در ساختار فضایی شهر قدیم گرگان در دوران اسلامی». *دوفصلنامه مطالعات اجتماعی ایران*. شماره ۱۱. ص ۱۵-٦.

توکلی صابری، محمدرضا (۱۳۹۲). «پا به پای ناصرخسرو بر جاده ابریشم». www.iramboom.ir.

جبارنیا، فریبرز (۱۳۸۸). «سفر در تاریخ با ناصرخسرو». *فصلنامه جستارهای شهرسازی*. شماره ۳۰. ص ۹۲.

حسینی‌زاده، سعیده؛ میرنژاد، سیدعلی (۱۳۹۲). «واحد اندازه‌گیری مسافت‌های بین شهری و درون شهری و ابعاد ابنیه در سفرنامه ناصرخسرو». یزد. *نشریه دانشوران*. سال سوم. ش ٤. ص ٦۷.

خلف تبریزی، محمدحسین (۱۳٤۲). *برهان قاطع*. به اهتمام محمد معین، تهران: ابن سینا.

دبیرسیاقی، سیدمحمد (۱۳۸۱). *سیر تاریخی شهر قزوین از آغاز تا سال ۱۳۲۰ه.ش*. قزوین: اداره کل میراث فرهنگی استان قزوین.

دهخدا، علی‌اکبر (٦۲-۱۳۲۵). *لغت‌نامه*. تهران: چاپخانه مجلس و دانشگاه تهران.

ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۳۸۹). *اقتصاد در سفرنامه ناصرخسرو*. (زلف سخن) مشهد. نخستین همایش ملی ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور. به کوشش محمدجواد عرفانی بیضائی. ج ۱. ص ۳٦۵.

شعار، جعفر (۱۳٦۸). *گزیده قصاید ناصرخسرو*. تهران: علمی.

شیرازی، انجو (۱۳۵٤-۱۳۵۱). *فرهنگ جهانگیری*. ویراسته رحیم عفیفی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

محمدپادشا، محی‌الدین محمد (۱۳۳۵). *آنندراج*. زیر نظر محمد دبیرسیاقی. تهران: خیام.

مصاحب، غلامحسین (۱۳۵٦-۱۳٤٥). *دائرة المعارف فارسی*. تهران: فرانکلین.

معین، محمد (۱۳۵٦). *فرهنگ فارسی*. تهران: امیرکبیر.

ملکی، خلیل (۱۳۵۸). *فرهنگ اصطلاحات اجتماعی و اقتصادی*. تهران: رواق.

ناصرخسرو (۱۳۵٦). *سفرنامه*. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: انجمن آثار ملی.

ـــــــــ (۱۳۵٤). *سفرنامه*. به کوشش نادر وزین پور. تهران: فرانکلین.

ناظم‌الاطباء (۱۳۱۸). *فرهنگ نفیسی*. تهران: خیام.

نشاط، سیدمحمود (۱۳٦۸). *شمار و مقدار در زبان فارسی*. تهران: امیرکبیر.

نظری، جلیل (۱۳۸٤). «جهان‌بینی ناصر خسرو». *فصلنامه علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. دوره بیست و دوم. شماره سوم.

Burdasın, Sen (2013). Bitlis telefon kodu. www.ogrensek.com
www.sehirler.net (29/4/2013)

آیرونی زبانی در *مقامات* ابوسعید ابوالخیر

غلامرضا اصفهانی[۱]

تاریخ دریافت:۱۳۹۲/۰۹/۲۳

تاریخ پذیرش:۱۳۹۲/۱۱/۰۷

چکیده

آیرونی زبانی یکی از انواع شناخته شدهٔ آیرونی است. این پژوهش بر آن است تا با شناخت این پدیدهٔ بلاغی و دقت در تعاریف آن ابتدا تعریف دقیق آیرونی زبانی را روشن کند و سپس کرانه‌های آن را با تفکیک میان تعریف کلاسیک و مدرن مشخص نماید. سپس به بررسی این پدیدهٔ بلاغی در کلمات روایت شده از ابوسعید ابوالخیر در نوشته‌های مقامات‌نویسان بپردازد. نویسنده برآن است که بوسعید واجد اندیشه‌هایی‌ست که در تقابل با مشهورات رایج عرفانی دوران خود قرار دارد. این اندیشه‌ها در رفتارها و زبانی نمود یافته‌اند که کاملاً بازنمایانندهٔ افکار او هستند. شاید هماهنگی اندیشه و زبان بوسعید را در آیینهٔ مفهوم *آیرونی* بهتر از هر مفهوم دیگری بتوان توضیح داد. نویسنده در این پژوهش بر آن است تا با معرفی و شناخت مفهوم آیرونی راهی به توضیح این هماهنگی ببرد. می‌توان مدعی شد که شخصیتی که در مقامات‌ها از ابوسعید ابوالخیر ترسیم شده است یکی از بهترین شخصیت‌های آیرونیک ادبیات جهان و سرآمد شخصیت‌های آیرونیک ادب پارسی است. وی هم در اعمال و رفتارهای خویش و هم در سخنان و گفته‌های خود از رویکردی آیرونیک نسبت به جهان و هستی برخوردار است تا جایی که می‌توان موقعیت وجودی آیرونیک ابوسعید ابوالخیر را برخوردار از ذاتی آیرونیک دانست. لازم به ذکر است که تمام نمونه‌های آیرونی بوسعید از متن مقامات بوسعید که با عنوان «چشیدن طعم وقت» به چاپ رسیده بیرون آورده شده است.

کلیدواژه‌ها: آیرونی زبانی، بی‌اعتنایی آیرونیک، بیش-اعتنایی آیرونیک، تفسیر پژواکی، سکوت آیرونیک، بوسعید.

۱. دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاداسلامی مشهد

Gholamreza.Esfahani@yahoo.com

Verbal Ironv in Abu-Said's quotations

Gh. Esfahani[1]

#

Abstract

Verbal Irony is one of the types of irony. This study at first explained rhetorical trope thoroughly to distinguish between its traditional and modern definition. After that, Abu-said's quotations examined by the author. It seems that Abu-Said takes issues with his contemporary Sufism. His disagreements with Sufism, revealed in Abu-Said's words and deeds, might be considered ironically.

The author in this paper wants to explain the releationships between this harmony with the explaination of the meaning of Irony. It seems the personality of abu-said in *Maghamat* is one of the best Ironic personality in the worlds of literature. His point of viewe in his words and activities was ironic and his nature's was Ironic.

It should be noted all of the samples of abusaeed's Ironic Words, extracted from *Maqamat* with title of *Cheshidan –e- tame vaght* (Tasting time).

Keywords: Verbal Irony, Ironical understatement, Ironical Overstatement, silence, Abu-said.

1. PhD of Persian Language and Literature Of Islamic Azad University Of Mashhad

مقدمه

اگرچه در میان پژوهش‌های فارسی مقالاتی درباره آیرونی و مصادیق آن در برخی متون ادبی به چشم می‌خورد اما این برای نخستین بار است که به طور مشخص آیرونی در حالات و مقامات ابوسعید ابوالخیر بررسی می‌گردد. مقالاتی که درباره آیرونی در آثار دیگر تا به این لحظه نگاشته شده‌اند به شرح زیر است:

۱. مقاله آیرونی در مقالات شمس نوشته غلامحسین غلامحسین‌زاده و زهرا لرستانی چاپ شده در مجله علمی-پژوهشی مطالعات عرفانی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان، شماره نهم، بهار و تابستان ۸۸، صص ۹۸-٦۹.

۲. مقاله نگرش آیرونیک شمس تبریزی به گفتمان‌ها و نهادهای جامعه عصر خود نوشته داوود پورمظفری، چاپ شده در دوفصلنامه علمی-پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا، صص ١٦١-١٣٧.

۳. مقاله آیرونی و تفاوت آن با طنز و صنایع بلاغی مشابه نوشته زهرا بهره‌مند، چاپ شده در فصلنامه زبان و ادب پارسی، ش ٤٥، پاییز ۱۳۸۹، صص ۹-٣٦.

٤. مقاله مقایسه تحلیلی آیرونی و کنایه در ادبیات فارسی و انگلیسی نوشته زهرا آقازینالی و دکتر حسین آقاحسینی، چاپ شده در فصلنامه علمی- پژوهشی کاوش‌نامه، ش۱۷، سال نهم (۱۳۸۷)، صص ۱۲۷-۹۵.

۵. مقاله آیرونی و کارکرد آن در دستگاه فکری ناصرخسرو، نوشته سیدعلی قاسم‌زاده، سعید حاتمی، احمد محمودی اشکوری چاپ شده در فصلنامه تخصصی علمی- پژوهشی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ش۲، سال ۵، تابستان ۱۳۹۱، صص ٣٣٤-٣١٥.

درباره طنز بوسعید از میان نوشته‌های معتبر به نوشته کوتاه شفیعی کدکنی در مقدمه *اسرارالتوحید* می‌توان اشاره کرد که در آن نوشته به هیچ روی به وجه آیرونیک کلمات و رفتارهای بوسعید به طور مشخص اشاره‌ای نشده است.

آیرونی(Irony)

آنچه در فلسفه و نقد بلاغی مدرن به نام آیرونی شناخته شده است همچون بسیاری از مفاهیم فلسفی و بلاغی دیگر ریشه در تمدن یونان باستان دارد. لفظ ایرونیا *(ειρωνεια)* صورت باستانی کاربرد این واژه است که در متون کلاسیک یونان باستان از جمله در آثار آریستوفانس، افلاطون، ارسطو و بعدها در آثار سیسرو و کویین تیلیان به کار رفته است. ایرونیای یونانی در آثار افلاطون و هم‌روزگاران او معنایی معادل نیرنگ، چربک، خدعه، استهزاء، طفره رفتن، ریشخند و تن زدن از مسئولیت‌های شهروندی دارد و چنان که مشهود است بار معنایی کاملاً منفی دارد. نمونه مشهور این کاربرد در رساله *جمهوری* افلاطون قرار دارد، آنجا که ثراسوماخوس سقراط را بدین صفت متصف می‌کند و بر او برمی‌آشوبد. (*جمهوری*: ۳۳۷) این لفظ در آثار ارسطو معنایی تعدیل یافته‌تر از

معنای زننده پیشین خود در آثار افلاطون دارد اگرچه یک‌سره از آن بارمعنایی تهی نگشته است. اما ارسطو با در نظر گرفتن معنایی در حدود «خود ناچیزشماری (Self-deprecation)» برای این واژه، آن را در برابر لاف‌زنی قرار می‌دهد و جنسی از فروتنی می‌شمارد که از سیرت‌های ظریفی همچون سقراط برمی‌خیزد (*اخلاق نیکوماخوس*: ۱۱۲۷b) و در فن خطابه آن را متناسب مرد معقول می‌شمارد. (*فن خطابه*: ۱٤۱۹a) این واژه در آثار سیسرو و کوین‌تلیان به سمت یک اصطلاح تراش‌یافته بلاغی پیش می‌رود و معنایی در حدود «مدح شبیه به ذم (praise-by-blame)» به خود می‌گیرد که برای تحلیل بلاغی خطابه‌ها و تأثیر در درخشش سبک‌ها به کار می‌آید. کوین‌تلیان آن را یکی از زیرمجموعه‌های تمثیل (αλληγορια) می‌داند و برخی به چهار نوع طعنه (*σαρκασμός*)، متلک (*αστεισμος*)، شوخی کنایه‌دار (*χλευασμος*) و ریشخند (*χλευασμος*) تقسیمش می‌کرده‌اند. (Anderson 2000:39-40) اگرچه در دوران مدرن این واژه معنای بلاغی پیشین خود را کم و بیش حفظ می‌کند اما در فلسفه غرب و به ویژه نزد فیلسوفان رمانتیک به یک مفهوم عمیق برای توضیح موقعیت معرفتی و زیستی انسان مدرن تبدیل می‌شود. نیز سورن‌کیرکگور فیلسوف و متاله اتریشی با اختصاص دادن عنوان رساله دکتری خود به آیرونی تأثیر بسزایی بر فهم عمیق و فلسفی این مفهوم بر آیرونی‌پژوهان بعد از خود نهاد. آنچه ذکر آن مهم است این است که درک مفهوم آیرونی از یونان باستان تا دوران مدرن بدون شناخت شخصیت و اندیشه سقراط میسر نیست و این مفهوم در طول قرون به هر معنایی در نسبتی تنگاتنگ با منش و اندیشه سقراطی قرار دارد.

آیرونی زبانی (verbal irony)

آیرونی زبانی در بلاغت کلاسیک یونان چونان یک صنعت یا فن بلاغی (trope) به شمار می‌آمده است. که تعریف ابتدایی آن همان «گفتن چیزی و اراده‌ی معنایی خلاف آن» بوده است. آنچه که این نوع آیرونی را با صفت «زبانی» همراه کرده است گزاره‌ای بودن این آیرونی است. آیرونی زبانی در طول یک گزاره به اتمام می‌رسد و به شرط آنکه مخاطب نسبت به بافت (context) نیز آگاهی داشته باشد معنای آن را به زودی درخواهد یافت. از این‌روی می‌توان گفت باستانی‌ترین نوع آیرونی که هنوز در دوران مدرن در طبقه‌بندی‌های این مفهوم وجود دارد آیرونی زبانی است.

ویلسون و اسپربر در مقاله‌ای با عنوان «آیرونی زبانی» این نوع از آیرونی را توضیح داده‌اند و به انواع جزئی‌تری نظیر «بی‌اعتنایی آیرونیک»، «نقل قول آیرونیک»، «تعجب آیرونیک»، «آیرونی چونان اشارات پژواکی» تقسیم‌بندی‌اش کرده‌اند و آیرونی زبانی را براساس تعریف باستانی و مدرن آن بر رسیده‌اند. آنان بر این باوراند که برخلاف تصور کلاسیک از آیرونی زبانی که آن را «گونه‌ای از انحراف از

نرم» می‌پنداشته و جاری شدن آن را امری خودبه خودی تلقی نمی‌کرده است بلکه امری اختیاری و بر مبنای قواعد بلاغی زبان به حساب می‌آورده، امروزه آیرونی زبانی امری طبیعی است که بی قصد آموزاندن یا آموختن چیزی در زبان جاری می‌گردد. آنان اضافه می‌کنند که:

در این صورت به تعریف جدیدی از آیرونی و کسی که دوباره آن را توضیح دهد احتیاج داریم. (W.Gibbs, Jr 2007:38)

آیرونی زبانی با این تعریف در حقیقت گونـه‌ای «انحراف از هنجار» (deviation from the norm) است که در یک گزاره و برخلاف هنجار بافت صورت می‌پذیرد. این انحراف از هنجار در لحظه اول وقفه‌ای ایجاد می‌کند و مخاطب را در یک دست‌انداز معنایی می‌افکند. مخاطب با جمله‌ای مواجه می‌شود که با بافت سازگار نیست بنابراین می‌بایست آن را بـه گونـه‌ای بخواند که با بافت سازگار باشد. آنگاه به ظرفیت‌های زبانی موجود در کلام توجه خواهد کرد و براساس ظرفیت‌های زبانی‌ای که در کلام می‌یابد، جمله را به گونه‌ای مورد تفسیر قرار می‌دهد که معنای آن با بافت سازگار باشد و هماهنگی و انسجام معنایی بافت را مختل نکند.

تفاوت تعریف آیرونی زبانی در دوران کلاسیک و مدرن را می‌توان در پرتو مسئلهٔ «معنا» و «دلالت» به خوبی درک کرد. آنچه روشن است روزگار باستان به تک‌معنایی متن باور دارد و در روزگار مدرن باب تأویل و چندمعنایی به روی متن گشوده شده است. اگرچه در روزگار باستان آیرونی به طور کلی «گفتن چیزی و ارادهٔ معنایی ضد آن» تعریف می‌شده است اما همچنان باور به تک‌معنایی حضور داشته است. درست است که معنا ممکن است به صورت سر راست به مخاطب منتقل نشود و جنسی از وارونه‌گویی در کلام وجود داشته باشد اما معنا یکی است. یا معنای متن آن چیزی است که به صورت سرراست به مخاطب منتقل می‌شود یا آن چیزی است که غیرمستقیم و بر مبنای وارونه‌گویی ارائه می‌گردد. اما در روزگار مدرن با گشوده شدن باب تأویل و چندمعنایی به روی متن، خواننده بر آن است که دلالت‌های متضاد را در کنار هم حفظ کند و خود را در تفسیرهای گوناگون از متن سهیم گرداند و در خوانش متن، کنش‌گرانه و فعال عمل کند. درست برعکس خوانندهٔ منفعل روزگار باستان که تنها در حُکم مخاطب معنای متن - چونان مرجعی دگرگون ناپذیر- با متن مواجه می‌شد. بدین ترتیب می‌توان گفت در روزگار باستان سخن از «معنا» می‌رود و در روزگار مدرن سخن از «دلالت». بر این اساس اگر خوانش آیرونیک (Reading Ironically) از متن در پرتو رویکرد کلاسیک فهمیده شود معنای آن توانایی فهم آیرونی متن است، اما براساس رویکرد مدرن، توانایی تأویل متن براساس پیش‌فرض‌های متفاوت و فهم متن در بافت‌های گوناگون خواهد بود.

نکته‌ای که توجه به آن ضرور می‌نماید این است که آیرونی زبانی درکل به گزاره‌ها یا موقعیت‌هایی گفته می‌شود که عامدانه از سوی آیرونیست برزبان می‌آید یا خلق می‌گردد. موکه با تعریف دو نوع آیرونی زبانی با نام‌های

«آیرونی‌ابزاری (Instrumental Irony)» و «آیرونی مشاهده‌ای (Observable Irony)»، آیرونی زبانی‌ای را که با ابزار قرار دادن زبان در سطح گزاره شکل می‌گیرد از آیرونی زبانی‌ای که براساس خلق رفتار عامدانهٔ آیرونیک مخاطب را در برابر رفتار یا موقعیتی آیرونیک قرار می‌دهد و به مشاهدهٔ آن می‌نشاند جدا می‌کند. (Muecke, 1986: 56)

ویلسون و اسپربر، سپس در مقالهٔ «آیرونی زبانی» انواعی از آیرونی زبانی را برمی‌شمرند و راجع به آنها توضیح می‌دهند. در این پژوهش سعی بر آن است تا برخی انواع آیرونی زبانی که آنان برشمرده‌اند به همراه برخی انواع دیگر که نویسنده شناسایی کرده است توضیح داده شود و مصداق همهٔ آن انواع آیرونی زبانی در کلمات منقول مقامات نویسان از ابوسعیدابوالخیر نشان داده شود. کلمات بازمانده از ابوسعید ابوالخیر در قالب مقامات‌ها یکی از بهترین نمونه‌های آیرونی زبانی و جذاب‌ترین آنهاست. شخصیت بوسعید و طنز عمیقی که در مرکز شخصیت او قرار دارد این نگاه آیرونیک را شکل داده است. توجه به وضعیت طنزآلود او که گاه حتی زبان جانوران را نیز به شکلی طنازانه تفسیر می‌کند[1] در راه بردن به مفهوم آیرونی در اندیشه و زبان وی سهمی بسزا دارد. این شخصیت آن‌چنان شیفته طنز و آیرونی است که آنگاه که کسی به طنز با او سخن می‌گوید و گرفتارش می‌سازد نیز به وجد می‌آید و به تعبیر مقامات‌نویسان «وقتش خوش می‌شود». یکی از نمونه‌های این خوش وقتی‌های او حکایت جذاب زیر است:

ازو می‌آید که روزی [مستی] را دید افتاده. گفت «دست به من ده!» گفت «برو شیخا که دست‌گیری کار تو نیست!» شیخ را وقت خوش شد. (همان: حکایت ٦٣)

در ادامه سخنان و رفتارهای آیرونیک او تحت انواع آیرونی زبانی طبقه‌بندی شده‌اند.

آیرونی زبانی ساده (کلاسیک)

در این نوع آیرونی زبانی – چنان که اشاره شد– آیرونی‌پرداز (ironist) کلامی را در معنای مخالف ادبی آن به کار می‌برد. اما نکتهٔ مهم اینجاست که این تعریف می‌تواند شامل برخی مفاهیم دیگر نظیر طعنه، تهکم، مدح شبیه به ذم و ایهام تضاد نیز بشود. از قضا کوین‌تلیان آیرونی را در معنای مدح شبیه به ذم نیز به کار می‌برد. وی در «*Institutio Oratoria*» میان آیرونی چونان یک فن یا تکنیک زبانی (trope) و آیرونی چونان یک شیوهٔ رفتار و نوعی برجستگی زبانی

---

۱. حکایت چنین است: گویند صوفیی سگی را عصایی سخت بزد چنان که دست سگ بشکست. سگ پیش شیخ آمد و در خاک می‌غلتید. شیخ صوفی را بخواند که «چرا چنین کردی؟» گفت «بر راه گذر خفته بود، هرچند گفتم برنخاست. عصایی برو زدم.» سگ هیچ خاموش نمی‌شد. بعد از آن شیخ با سگ می‌گوید «به جایِ او چه عقوبت کنم؟» سگ گفت – به زبانی که شیخ می‌دانست – که «من جامهٔ اهلِ سلامت دیدم در بر او. از او پرهیز نکردم، گفتم مرا ازو هیچ گزندی نرسد. هیچ عقوبت بیش از آن ندانم که جامهٔ اهل سلامت ازو برکشی تا مردمان بدانند که او عوان است نه صوفی.» شیخ [سخن] سگ باز گفت. صوفی به استغفار باز ایستاد و همه را وقت خوش شد. (چشیدن طعم وقت، حکایت ٦٤)

(figure) تفکیک قائل می‌شود و بر سر ویژگی-های این دو تعریف بحث می‌کند.[۱] در نوع نخست آیرونی چونان یک تکنیک زبانی در یک واژه یا جمله خلاصه می‌شود. واژه یا جمله‌ای که می‌خواهد معنایی مخالفِ آن‌چه گفته می‌شود را برساند. برای نمونه کسی که می‌گوید: «این مردِ گرامی اسب مرا دزدیده است» واژۀ گرامی را در خلاف معنای خود به کار برده است و این مسئله از روی قرینۀ «دزدیده است» قابل فهم است. چرا که آن که می‌دزدد نمی‌تواند گرامی باشد. یا در این بیت حافظ:

ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق؟
گفتـم ای خواجـۀ عاقـل هنـری بهتر ازیـن؟

پیداست که آنکه تنها ویژگی عشق را غمبار بودن آن می‌داند عشق را نمی‌تواند هنر بنامد، چراکه آنچه غم به بار می‌آورد از هنری برخوردار نیست. پس مشخص است که هنر را در معنای مخالف آن به کار برده است. از سوی دیگر حافظ عاشق‌پیشه، کسی را که چنین دیدگاهی دربارۀ عشق دارد نمی‌تواند عاقل یعنی محترم بشمارد. از این‌روست که عاقل را در معنای مخالف آن و به قصد طعنه می‌تواند به کار برده باشد. این نمونه‌ها در نظر کوین‌تلیان نمونه‌هایی هستند که در ذیل تعریف آیرونی چونان یک فن یا تکنیک زبانی (trope) طبقه‌بندی می‌شود. اما گاهی ممکن است که آیرونی به یک کلمه یا جمله محدود نباشد و یک بند یا یک گفتار بلند را در بر بگیرد. یعنی روشن است که یک گفتار بلند در معنایی مخالف آنچه گفته می‌شود ارائه می‌گردد و مخاطب، این مسئله را نه از روی تک‌تک واژه‌ها و جملات که از روی حالتی که بر کل گفتار سایه افکنده است در می‌یابد. این تعریف، آیرونی را چونان یک برجستگی‌زبانی (figure) در نظر کوین‌تلیان طبقه بندی می‌کند.

منظور از آیرونی زبانی ساده هر دو نوع آیرونی در نظر کوین‌تلیان است البته با اضافه کردن این تبصره که بافت (context) عمیق عرفانی‌ای که سخنان بوسعید در آن بافت بر زبان می‌آید و فهمیده می‌شود کلمات آیرونیک او را از حالت یک تکنیک یا فن بلاغی و زبانی ساده درمی‌آورد و به آن ژرفایی تأمل برانگیز می‌بخشد. در حقیقت آیرونی زبانی بوسعید در خدمت یک نگاه ایمانی ژرف است و آنگاه که رویکردهای مخالف این نگاه ژرف را به سخره و استهزاء می‌گیرد بسیار تأمل‌برانگیز می‌گردد و مخاطب را در حالتی حیرت‌ناک قرار می‌دهد که آغاز اندیشه است.

یکی از بهترین نمونه‌های این آیرونی سادۀ زبانی در کلمات بوسعید سخنی است که در واکنش به ادعای عارف صحوی مشرب روزگار خودش یعنی ابوالقاسم قشیری صاحب رسالۀ قشیریه به زبان می‌آورد. هرچه آگاهی مخاطب از بافتی که این کلام در آن متولد شده است بیشتر باشد ژرفای آیرونی بوسعید نیز مشهودتر است. ابوالقاسم قشیری نمایندۀ عرفان صحوی مشرب قرن پنجم نیشابور است که صاحب منابر پر رونقی در نیشابور آن روزگار بوده است و

---

۱. برای تفصیل مطلب رجوع شود به (Glossary of Greek Rhetorical Terms) صفحۀ ۳۹ ذیل مدخل *ειρωνεια*

پیرامون او خالی از پیروان و مریدان شهر نبوده است. براساس گزارش مقامات‌نویسان مشرب سکری بوسعید او را چندان خوش نمی‌آمده است تا حدی که در بدو ورود بوسعید به نیشابور از مریدان خویش پیمان می‌ستاند که در مجالس بوسعید حاضر نشوند.[۱] به زبان عارفانه او بر راه شریعت و طریقت می‌رفته است و بوسعید دیـری بوده که در دامان حقیقت آویخته بوده است. با این همه مقام بلند و کرامات او در عرفان برای اهل تصوف آن روزگار امری انکار نکردنی بود و خود بوسعید نیز با همه اختلاف مشربی که با او داشت گاه او را می‌ستود و جاسوس درگاه خداوندش می‌خواند که در لسان عارفانه حاکی از تأیید مقام معنوی اوست.[۲] در یکی از منازعه‌هایی که گاه و بی‌گاه میان او و بوسعید جاری می‌شد چنین رفته است:

یک‌روز بر سر منبر گفت: «فرق میان من و بوسعید آن است که بوسعید خدای را دوست دارد و خدای بوالقاسم را دوست می‌دارد، پس بوسعید ذره‌ای بود و ما کوهی». آن سخن با شیخ بگفتند. شیخ روز دیگر بر سر منبر گفت:« استاد چنین تشریفی فرموده است و چنین گفته. مـا می‌گوییم: راست می‌گوید آن گونه است و آن ذره هم اوست، ما هیچ نه‌ایم.» (چشیدن طعم وقت، حکایت۲۸)

پیداست که کلام بوسعید در پاسخ بوالقاسم قشیری آیرونیک است. بوسعید به بوالقاسم که با نخوتی صوفیانه خود را در پیشگاه خداوند بسی عزیزتر از بوسعید دانسته است تا حدی که خداوند او را دوست دارد اما بوسعید خدای را، و از این مسئله نتیجه گرفته است که عظمت او در برابر بوسعید چونان کوهی در برابر ذره‌ای است، می‌گوید: آن ذره هم تویی، ما هیچ نیستیم، و بدین وسیله مخاطب را در درک معنای سخن خویش در دو راهی حیران کننده‌ای قرار می‌دهد. آیا بوسعید به شیوه‌ای آیرونیک می‌خواهد با کلام بوالقاسم مخالفت بورزد و به او بگوید که تو هنوز در شناخت امر ایمانی و عرفانی کاهلی؟ یا نه بر بنیاد فروتنی‌ای عارفانه با سخن بوالقاسم کاملاً موافق است؟ بافت کلام می‌تواند به نفع هر دو دیدگاه شواهدی را دراختیار خواننده بگذارد. از سویی کسی که ابوالقاسم را جاسوس درگاه خدای می‌خواند به مقام عرفانی او معترف است و دور نیست که خود را در برابر او چونان ذره‌ای در برابر کوهی بداند. از سوی دیگر رفتارهای طنازانه و آیرونیک بوسعید در دیگر موارد هم در مواجهه با بوالقاسم و هم در مواجهه با هم‌سخنان او که گاه آنـان را «دانشمنـد خـون کیک»[۳] مـی‌نامد شواهدی است که اجازه تفسیر آیرونیک کلام بوسعید را به مخاطب می‌دهد. اگرچه کفه

۱. رجوع شود به چشیدن طعم وقت، حکایت ۲. نکتهٔ جالب اینکه بوالقاسم پس از شناخت بوسعید خلاف این سخن خود را به مریدان می‌گوید: «هرکس به مجلس بوسعید نرود او مهجوری یا مطرودی بود. اگر از آنچه اول بر ضدّ این می‌گفتیم اکنون چنین می‌گوییم. آنک می‌گفتیم رفت. (همان، حکایت ۲۹)

۲. رجوع شود به چشیدن طعم وقت، حکایت ۳۲.

۳. چشیدن طعم وقت، حکایت ۳۶.

شواهد در تأیید کلام آیرونیک بوسعید کمی سنگین‌تر است اما شواهد تأیید آن سوی معنا نیز کم نیست. این نیروی نسبتاً برابری که دو سوی معنای مخالف به هم وارد می‌کنند مخاطب را در شرایطی گیج‌کننده قرار می‌دهد و بر ژرفای آیرونی بوسعید می‌افزاید. با این حال اگر مخاطب پشت دریچهٔ تفسیر آیرونیک از کلام بوسعید قرار بگیرد نمی‌تواند انکار کند که این شیوهٔ مواجهه با نخوت صوفیانهٔ بوالقاسم شیوه‌ای به لحاظ اخلاقی تسامح مدارانه و فروتنانه و به لحاظ بلاغی تأثیرگذار و انگیزاننده و به لحاظ ادبی و شاعرانه زیباست. به لحاظ اخلاقی این دقیقاً همان رفتاری است که ارسطو می‌ستاید و آن را مناسب سیرت‌های ظریف و مردان معقولی (Gentleman) چون سقراط می‌شمارد.[۱] اما از دید بلاغی تأثیرگذاری آن بسیار زیادتر از کلام سرراست است. بوالقاسم در موضعی بسیار جدی و برافروخته قرار دارد و بوسعید در مقابل موضعی رندانه به خود می‌گیرد. این همان چیزی ست که گرگیاس به شاگردان خود سفارشش را می‌کرد: خنثی کردن جدیت حریف با شوخی![۲] به لحاظ ادبی و شاعرانه نیز ذهن مخاطب درگیر کشف معنای مجازی کلام می‌شود و پس از کشف از لذتی روانی و خوشایند بهره‌مند می‌گردد. در سطحی بالاتر نیز رویارویی با این حقیقت ناب که اساساً چند و چون کردن بر سر مقام عرفانی و نزدیکی به خداوند از حوصلهٔ عارف واقعی بیرون است و اینکه او عرفان را نه برای کسب مقامات و کرامات که فی‌نفسه برای خود عرفان و به کف‌آوردن آن ساحت ایمانی و قرار گرفتن در آن زاویهٔ دید پیشه کرده است، جایی که خود را با ابدیت یگانه می‌بیند و پروای خوب و بد هیچ چیز را ندارد، برای مخاطب تأمل برانگیز و آموختنی است.

از دیگر نمونه‌های این نوع آیرونی زبانی بوسعید را می‌توان در این حکایت باز جست:

نقل است که یک روز فقیهی منکر در مجلس شیخ بود. یکی سؤال کرد که «با خون کیک نماز روا بود؟» شیخ گفت: «دانشمند خون کیک اوست. ما را سؤال جمال و جلال و انس و هیبت پرسند.» (چشیدن طعم وقت، حکایت ۳۶)

منازعهٔ عرفان و فقه یک منازعهٔ دیرینه است و فقیهان از دیرباز منکران اهل عرفان بوده‌اند. نگاه فقهی دربند سطح احکام و قواعد شریعت است و نگاه عرفانی به باطن دین و امر اخلاقی و ایمانی مشتاق است. مسئلهٔ طهارت و نجاسات از دید عرفا برای اهل تفقه از مهم‌ترین موضوع‌ها است. موضوعی که اهل عرفان آن را غایت دینداری نمی‌دانستند و چه بسا در سپهر جنون‌آمیز امر ایمانی گاه پروای نجاسات و طهارت را نداشتند. با سگی می‌نشستند و از او

---

۱. عین عبارات در اخلاق نیکوماخوس و فنّ خطابهٔ ارسطو چنین است: مردمانی که از روی فروتنی مزایای خود را کوچک‌تر از آنچه هست می‌نمایند سیرت ظریف‌تری دارند و به تجربه می‌دانیم که آنان برای جلب نفع چنین نمی‌کنند بلکه از خودنمایی و لاف‌زنی بیزارند و خصوصیت عمدهٔ آنان این است که منکر داشتن صفاتی می‌شوند که در نظر مردمان ارج و اعتبار دارند و مایهٔ شهرت و احترام‌اند. سُقراط همیشه چنین می‌کرد (اخلاق نیکوماخوس ۱۱۲۷*b*). طعنه[آیرونی] بیش از مسخرگی متناسب یک مرد معقول است، زیرا طعنه‌زن، برای سرگرمی خود مزاح می‌کند و تمسخرگر به منظور سرگرمیِ مردم (فنّ خطابه ۱۴۱۹*b*).

۲. رجوع شود به سوفسطائیان (۲)، گاتری، صفحه ۶۷.

می‌آموختند. در این موضع، اطلاق لفظ «دانشمند» از سوی بوسعید به آن فقیه منکر آیرونیک به نظر می‌رسد: دانشمند خون کیک! این ترکیب اضافی یعنی اضافه شدن دانشمند به خون کیک آن هم از این جهت که نجس است یا نیست، ترکیبی مسخره‌گون و طعنه‌آلود است. دانشمندی که غایت دانش او شناخت نجاست خون کیک است. بنابراین از جهتی بوسعید واژهٔ دانشمند را در اینجا در خلاف معنای آن به کار می‌برد و مراد او بیشتر نشان دادن بی‌اعتباری دانش فقیه است نه اصالت آن. اما چیزی که دوباره آیرونی بوسعید را ژرفا می‌بخشد این است که فقیه از جهتی در میان دینداران دانشمند نیز محسوب می‌شود و دانش فقه یکی از دانش‌های مهم و مرسوم و متداول دینی از روزگاران کهن تا امروز به حساب می‌آید و نشان دادن بی‌اعتباری یا کم‌اعتباری آن در حکم نشان دادن کم‌اعتباری فهم عرفی است که این دانش را جدی و چه بسا غایت شناخت امر دینی می‌شمارد. بدین ترتیب مخاطبی که امر دینی برای او اهمیت دارد دوباره بر سر این دوراهی حیرت‌آور قرار می‌گیرد و بدین‌وسیله باب اندیشه دوباره گشوده می‌گردد.

در نمونهٔ نخست، آمدن جملهٔ «ما هیچ نیستیم» به دنبال «آن ذره هم تویی»، جنبهٔ خود ناچیز شمارانهٔ (self-deprecation) آیرونی بوسعید را تقویت می‌کند: نوعی فروتنی آیرونیک. اما در نمونهٔ دوم آمدن جملهٔ «ما را سؤال جمال و جلال و انس و هیبت پرسند» کاملاً جنبهٔ طعنه‌گونهٔ واژهٔ «دانشمند» را آشکار می‌سازد. برای آیرونی زبانی ساده به نمونه‌های دیگری نیز از حکایات مربوط به بوسعید می‌توان اشاره کرد که یکی از بهترین آنها حکایت بوسعید و ابوالحسن تونی است:

نقل است که در نشابور امامی بود کرامی او را ابوالحسن تونی گفتندی. شیخ را منکر بودی. چنانک لعنت کردی و تا شیخ در نشابور بود به سوی خانقاه فرو نیامده بود. روزی شیخ گفت «اسب زین کنید تا به زیارت امام بوالحسن تونی رویم.» جمعی به دل انکار می‌کردند که «شیخ به زیارت کسی می‌رود که او بر وی لعنت می‌کند.» جماعت برفتند. در راه منکری بیرون آمد. شیخ را دید، لعنت کرد. جماعت قصد زخم او کردند. شیخ گفت «آرام گیرید که خدای بدین لعنت بر وی رحمت کند.» جمع گفتند «چه گونه؟» گفت «او چنان می‌داند که ما بر باطلیم بر آن باطل می‌کند برای خدای را.» آن مرد که آن سخن بشنود در پای اسب شیخ اُفتاد و توبه کرد. شیخ گفت «دیدیت که لعنت که برای خدا کنی چه اثر دارد؟» چون برفت کسی را از پیش بفرستادند تا بوالحسن تونی را خبر دهد که شیخ به سلام تو می‌آید. آن درویش برفت و خبر داد. بوالحسن شیخ را نفرین کرد و گفت «او به نزدیک ما چه کار دارد؟ او را به کلیسیا باید رفت که جای او آن بود.» اتفاق را روز یکشنبه بود. درویش بازآمد و حال باز گفت. شیخ عنان بازگردانید و گفت «بسم‌اللّه! چنان باید کرد که پیر می‌فرماید» و روی به کلیسا نهاد. ترسایان آنجا جمع بودند به کارِ خویش مشغول گشته. چون شیخ دررفت

همه گرد او درآمدند، تا به چه کار آمده است و صورت عیسی و مریم بر قبله‌گاه خویشتن کرده بودند. شیخ بدان صورت‌ها بازنگریست و گفت «ءَاَنتَ قُلتَ للنّاسِ اِتَّخِذونی وَ اُمّی اِلهَینِ مِن دونِ اللّه ۱۱۶/۵» تو می‌گویی که مرا و مادر مرا به خدای گیرید؟ اگر دین محمد حق است این لحظه هر دو سجده کنید، حق را. در حال، آن هر دو صورت بر زمین افتادند چنانک روی‌هایشان از سوی کعبه بود. فریاد از ترسایان برآمد. چهل تن زنار ببریدند و ایمان آوردند و مرقع درپوشیدند و جماعت که با شیخ بودند جامه‌ها ایثار کردند. شیخ روی به جمع کرد و گفت «هرکه بر اشارت پیران رود چنین باشد. این همه از برکت اشارت آن پیر است.» شیخ باز خانقاه شد و نومسلمانان با او به هم برفتند. این خبر به بوالحسن تونی رسید که شیخ را چه افتاد و در حق او چه سخن گفت. حالتی به وی درآمد و گفت «آن چوب‌پاره بیارید.»- یعنی محفه - «و مرا پیش شیخ برید» او را در محفه پیش شیخ بردند. چون به در خانقاه رسید به پهلو می‌گشت و نعره می‌زد تا پیش شیخ رسید. در دست و پای او افتاد و حالتی عظیم پدید آمد و توبه کرد از آن انکار و مرید شیخ شد. (همان، حکایت ۳۹)

چنان که دیده می‌شود حکایت با رفتاری شگفت‌آور از سوی بوسعید شروع می‌شود. او با آنکه می‌داند ابوالحسن تونی منکر اوست دستور می‌دهد تا اسب زین کنند که به دیدار او برود. به دیدار کسی رفتن که منکر آدمی است آن هم از سوی بزرگان در نظر عرف عام غیرمنتظره می‌آید و این امر در این حکایت نیز بازتافته است: «جمعی به دل انکار می‌کردند!» در میانهٔ راه حکایتی فرعی روایت می‌شود که در طی آن روحیهٔ بوسعید برای مریدان آشکار می‌شود و آن انکار از دل آنان برمی‌خیزد و از جهتی رفتارهای آیرونیک بوسعید در این حکایت برای دومین بار تکرار می‌شود. واکنش بوالحسن و تندخویی او نسبت به بوسعید زمینه‌ای است تا رفتار آیرونیک بوسعید به چشم بیاید و دیده شود. درست آنجا که همگان چشم دارند که بوسعید از شنیدن سخنان درشت بوالحسن به عتاب بیاید بوسعید همه را شگفت‌زده می‌کند و به فرمان بوالحسن به کلیسا می‌رود. نکتهٔ جالب این جاست که سخن بوالحسن که «او را به کلیسا باید رفت» سخنی است طعنه‌آلود و مجازی که از سَرِ خشم بر زبان می‌آید و معنای آن این است که بوسعید از نظر او مسلمان نیست. اما بوسعید این سخن را جدی تلقی می‌کند و روانهٔ کلیسا می‌شود. رفتارهای غیرمنتظرهٔ بوسعید از آغاز حکایت یکی پس از دیگری در حال وقوع است و زمینه برای نقطهٔ اوج آیرونی زبانی او کاملاً فراهم آمده است. پس از آنکه آن کرامت در کلیسا از او سر می‌زند و همه را شگفت‌زده می‌کند، اضافه می‌کند که: «این همه از برکت اشارت آن پیر است»! این جمله که کاملاً براساس بافت کلام می‌تواند آیرونیک برداشت شود نقطهٔ اوج آیرونی حکایت است. اگر بوسعید – چنان که بوالحسن می‌گوید- مسلمان نیست و جایگاه او کلیساست پس این کرامات که تنها از اولیاء سر می‌زند چگونه از او برمی‌آید؟ و اگر این کرامات نتیجهٔ عرفان اوست پس جایگاه او کلیسا نیست. بر این

اساس سخن بوالحسن نقض می‌شود اما نکته این جاست که آنکه این کرامت از او سرزده اتفاقاً آن را از برکت نفس کسی می‌داند که بدو باور ندارد. بنابراین سخن او آیرونیک است. از سوی دیگر اگر با توجه به حکایت فرعی داستان قبول کنیم که هرکس کاری را برای خدای انجام دهد ولو آن کار انکار بزرگان باشد به رحمت خدا نزدیک است، می‌توان نتیجه گرفت که سخن بوسعید سخنی غیرآیرونیک و حقیقی است. در سطحی عمیق‌تر همین حرکت میان این دوخوانش آیرونیک و غیرآیرونیک آیرونی عمیقی است که خواننده بدان دچار است و خوانش در پرتو این دو معنای متضاد از متن دقیقاً آن چیزی است که کولبروک در کتاب *آیرونی* از آن به نام آیرونیک-خوانی (reading ironically) یاد می‌کند.[۱] (Colebrook, 2004: 3)

نکتهٔ جالب توجه دیگر در ساختار نوشته‌های مقامات‌نویسان این است که در جهان معنایی‌ای که آنان آفریده‌اند شخصیت‌هایی که در برابر عارفانی نظیر بوسعید قرار دارند از «بلاغت مخاطب»[۲] برخوردارند. یعنی سخنان بوسعید و فحوای آیرونیک آن را به‌خوبی درک می‌کنند و تحت تأثیر قرار می‌گیرند. این عنصر بلاغت مخاطب در آنان به پررنگ شدن آیرونیِ بوسعید بسیار کمک می‌کند.

سکوت آیرونیک

سکوت می‌تواند یکی از عناصر بلاغی به شمار آید. به سخن دیگر سکوت می‌تواند همچون کلام، معنادار باشد و از این جهت یک عنصر زبانی باشد.[۳] معنایِ سکوت با توجّه به بافت قابل فهم است. گاهی سکوت فقط یک سکوت است و معنایی جز سکوت ندارد. امّا گاهی سکوت با توجّه به بافت، معنادار است. سکوتی است که در موضعِ سخن‌گفتن اتّفاق می‌افتد. از این جهت سکوتِ بلاغی (rhetorical silence) در بنیادِ خود امری آیرونیک است. یعنی گفتنِ چیزی است و ارادهٔ چیزی ضد آن. به همین دلیل در این پژوهش ذیلِ انواع آیرونی زبانی طبقه-بندی شده است. یکی از بهترین نمونه‌های بلاغت سکوت (rhetoric of silence) در این حکایت از رفتار بوسعید دیده می‌شود:

یک روز در طوس مجلس می‌داشت. خلق را جای نبود. مُعَرِّفی بر پای خاست و گفت: «خدایش بیامرزاد که از آنجا که هست یک قدم فروتر نهد.» شیخ گُفت: «هر چه انبیا و اولیا گفته-اند همه این مرد بگفت، در یک کلمه. پس ما چه

---

۱. عین عبارات کولبروک در کتاب *آیرونی* چنین است:

Reading ironically means, in complex ways, not taking things at their word; it means looking beyond standard use and exchange to what this or that might *really mean* (Colebrook 2004:3).

۲. برای آشنایی مفصل با بحث بلاغت مخاطب رجوع شود به مقالهٔ «بلاغت مخاطب و راه‌های گفت‌وگو با متن» از تقی پورنامداریان چاپ شده در فصلنامهٔ نقدادبی، سال۱، شماره ۱.

۳. برای تفصیل مطلب رجوع شود به مقالهٔ «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی داستان کوتاه» نوشتهٔ لیلا صادقی و فرزان سجودی. فصلنامهٔ مدرس علوم انسانی، د. ١٤. ش ۵. تابستان ۱۳۸۹.

گوییم؟» دست به روی خویش فروآورد و از منبر فرود آمد. (همان، حکایت ۹۰)

در این موضع، بوسعید با تأویلی شخصی از سخن آن مُعَرِّف – که کار همیشگی اوست– در حالتی که همگان برای شنیدن سخنان او به مجلس آمده‌اند آن‌هم به طوری که «خلق را جای نبود»، به جای مجلس‌گفتن و سخن راندن سکوت پیشه می‌کند و اعلام می‌نماید که لُبّ لُبابِ سخن انبیا و اولیا و نیز خود او را آن مرد گفته است. این سکوت سکوتی معمولی نیست و در حقیقت سرشار از کلام است. او با ایجاد وقفه‌ای بلاغی مخاطب را به فکر فرو می‌برد و او را با نتیجهٔ این رفتار تنها می‌گذارد تا خویشتن دریابد که آنچه بوسعید می‌خواست بگوید از چه اهمیتی برخوردار است؟ نمونه‌ای دیگر از این سکوت‌ها در این حکایت آمده‌است:

و یک‌بار دیگر بر سر منبر شد. خلق بی قیاس جمع بودند. شیخ گفت، بیت:

رغی به سرِ کوهی نشست و برخاست
بنگر که از آن کوه چه افزود و چه کاست

مجلس همین بود و دست به روی فرو آورد و فرود آمد. (همان، حکایت ۹۱)

نویسنده با اشاره به این مسئله که «خلق بی قیاس جمع بودند» به انبوه مشتاقان سخنان شیخ که در آنجا گرد آمده‌اند اشاره می‌کند. در چنین حالتی موقعیت ایجاب می‌کند که سخنور خطابه‌ای مبسوط و پرآب و رنگ برای خیل شنوندگان مشتاق خویش ارائه دهد تا حس خطابه دوستی آنان را ارضا کند. در چنین شرایطی شیخ برعکس دیگر خطیبان کل مجلس خویش را به خواندن بیتی منحصر می‌کند و با ختم سخنان خویش دیگران را شگفت زده و به اندیشه فرو می‌برد. شگفت‌زدگی مخاطبان و نویسنده که خود از جملهٔ آنان است از این جمله پیداست که «و مجلس همین بود». سکوت شیخ دربارهٔ خطابهٔ خویش و تقلیل آن به تنها یک بیت شعر که در ساختار خطابه‌گویی صوفیانهٔ آن روزگار بی سابقه بوده است در حقیقت واجد سخنان عمیق بلندی است و یک سکوت عادی نیست.

بی‌اعتنایی آیرونیک

(**Ironical understatement**)

بی‌اعتنایی یا دست کم گرفتن حقیقت از روزگاران باستان یکی از مشخصه‌های رفتار آیرونیک برشمرده می‌شده است. ویلسون و اسپربر نیز در مقالهٔ خود آن را ذیل آیرونی‌زبانی طبقه‌بندی کرده‌اند. در این نوع آیرونی، آیرونی‌پرداز وانمود می‌کند که به واقعیت پیرامون خود که در حال وقوع است بی‌اعتناست. اما حقیقت امر چنین نیست. بلکه این بی‌اعتنایی در حقیقت از سر یک اعتنای جدی است که به گونه‌ای وارونه نمایان شده‌است. یعنی به گونه‌ای گفتن یا انجام دادن چیزی یا کاری در معنای مخالفش است. از دیرباز در آموزه‌های صوفیان از این جنس بی‌اعتنایی‌ها بسیار دیده می‌شده است امّا یکی از بهترین نمونه‌های آن در این حکایت منقول از بوسعید اتفاق افتاده است:

و چنانک نقل است که رئیس بچه‌ای را در مجلس او گردش اُفتاد و درد این حدیث دامنش

بگرفت. مبالغی زر و سیم و اسباب که داشت همه در راه شیخ نهاد. تا شیخ هم در آن روز جمله بر درویشان نفقه کرد، که هرگز شیخ هیچ ننهادی از برای فردا را. و روزهٔ بر دوام و ذکر بر دوام و نماز شب بر دوام فرمودش و سالی خدمتِ مبرز و کلوخ راست کردن و یک سال دیگر خدمت درویشان کردن و حمام تافتن و یک سال دریوزه فرمود و مردمان، به رغبتی تمام، زنبیل او پر می‌کردند که مُعتَقَدٌفیه بود. تا یک سال برآمد. بعد از آن بر چشم مردمان خوار شد. هیچ بدو نمی‌دادند و شیخ یک سال بود تا اصحاب را گفته بود تا بدو التفات نمی‌کردند و او همه روز از ایشان می‌رنجید. امّا شیخ با او نیک بود. بعد از آن شیخ او را رنجانیدن گرفت و بر سرِ جمع سرد گفت و زجر کرد و بِراند و او همچنان می‌بود. پس چنان اتّفاق افتاد که سه روز متواتر به دریوزه می‌شُد و مویزی بدو نداده بودند و او در این سه روز به شب هیچ نخورده بود و روزه نگشاده بود، که شیخ در خانقاه گفته بود تا هیچش ندهند. شبِ چهارُم در خانقاه سماعی بود. طعام‌هایِ لطیف پُخته بودند. شیخ مطبخی را گفت تا او را هیچ ندهد و اهل سُفره را گفت اگر او بیاید او را راه مدهید. پس شب چهارم آن جوان از دریوزه رسید زنبیل تُهی و خجِل و سه شبانه روز گرسنه بوده و ضعیف به غایت شده. خویشتن را در مطبخ انداخت. راهش ندادند. چون سفره بنهادند اهل سفره او را جای نکردند. او بر پای می‌بود. شیخ و اصحاب هیچ‌یک در او ننگریستند. چون نان بخوردند شیخ را چشم برو افتاد گفت: «ای ملعونِ مطرودِ بدبخت چرا از پسِ کاری نروی؟ چون افتادی به ما؟ شرم نداری؟ از تو هیچ نخواهد آمد تو را ننهاده‌اند.این بار اگر بدین خانقاه درآیی بفرمایم تا چندان عصا بر سرت زنند که کشته گردی.» در حال بانگ بر اصحاب زد که «این شوم را بیرون کنید.» آن جوان را در غایت ضعف و شکستگی بیرون کردند و بزدند و درِ خانقاه دربستند. جوان نقطهٔ درد و شکستگی گشته و سیلاب خون از دیده‌ها گُشاده و اومید از خلق منقطع کرده مال و جاه و قبول نامانده، دین به دست نیاورده و دنیا پاک رفته، و از شیخ و اصحاب چنان سخن‌ها شنیده. به هزار سستی و ضعف و عجز اشک‌ریزان در مسجدی خراب شد و روی برخاک نهاد و گفت: «خداوندا می‌دانی و می‌بینی که چگونه رانده شدم. کَسَم نمی‌پذیرد و کَس ندارم هیچ دَرَم نماند الّا دَرِ تو و هیچ پناهی ندارم الّا به تو» و از این جنس زاری همی‌کرد و جملهٔ زمین مسجد به خون چشم آغشته گردانید. همی ناگاه آن حدیث فروآمد و آن دولت – که می‌طلبید– روی نمود. شیخ گفت «شمع برگیرید.» برگرفتند و شیخ می‌رفت تا بدان مسجد. جوان را دید در سجده روی برپایش نهاد و اشک باریدن گرفت. جوان از پس نگریست شیخ و اصحاب را دید، شمع آورده. گفت: «ای شیخ! ما را چه می-شولی؟» شیخ گفت «تنها می‌بایدت که خوری؟» گفت: «ای شیخ! آخر دِلَت می‌داد که مرا آن‌همه جفا گفتی؟» شیخ گفت: «از جملهٔ خلق امید بریده بودی و از اصحاب خوی باز کرده و لکن

به مُراعاتِ ما زنده بودی. حجاب میان تو و خدای، بوسعید بود و جز این یک بُت در راه تو نمانده بود. آن حجاب چنین بر توانست گرفتن و آن بُت چنین می‌توانست شکستن. اکنون برخیز که مبارکت بادا!» (همان، حکایت ۲٤)

چنان که دیده می‌شود حکایت با بی‌اعتناییِ بوسعید به «رئیس بچّه» و گماشتن او به کارهایی سخیف آغاز می‌شود. هرچه حکایت به پیش می‌رود میزانِ بی‌اعتناییِ بوسعید روی در تزایُد دارد. بعد از آن به اصحاب می‌گوید به او التفات نکنند. بعد به مطبخ دستور می‌دهد که به او غذا ندهند. سپس خودِ بوسعید با او عتاب می‌کند و آخرین حلقهٔ پیوند را می‌گسلد و بی‌اعتنایی به اوج می‌رسد. پس از آن که مرید از همه امید می‌بُرَد و روی به درگاه خدا می‌آورد بوسعید به دیدار او می‌رود و ماهیتِ آیرونیکِ بی‌اعتنایی وی آشکار می‌گردد و مخاطب شگفت‌زده می‌شود. این بی‌اعتناییِ آیرونیک که در نظرِ بوسعید یک هدفِ تربیتی در پیش دارد برای مخاطبی که از دور می‌نگرد و همزمان با جریان داستان به پیش می‌رود شگفت‌آور به نظر می‌رسد تا در لحظهٔ پایانی ماهیتِ آن آشکار می‌گردد و مخاطب از این کشف خرسند و خشنود بازمی‌گردد. درک این حقیقت که بی اعتنایی و ناسزاگویی و محروم کردن دیگران از التفات و خوراک که در ظاهر اموری ناخوشایند و غیرانسانی به شمار می‌آیند می‌تواند از جهتی خوشایند و انسانی باشد برایِ مخاطب همراه با حیرت و تامّل خواهد بود و از سویی آیرونیِ حکایت را شکل می‌دهد.

بیش اعتناییِ آیرونیک

(Ironical overstatement)

بیش اعتناییِ آیرونیک دقیقاً خلافِ بی‌اعتناییِ آیرونیک است. در این نوع آیرونی، آیرونی‌پرداز وانمود می‌کند که به امری اعتنای فراوان دارد در صورتی که حقیقتِ امر چیزی خلافِ آن است. چنان که دیده می‌شود دوباره مفهومِ وارونه‌گویی در این نوع آیرونی نیز دیده می‌شود و آن را در عِدادِ انواعِ آیرونیِ زبانی قرار می‌دهد. در حکایات منقول از بوسعید یکی از بهترین نمونـه‌های این نوع آیرونی دیده می‌شود:

و گویند که استاد درویشی را خرقه برکشید و بسیاری برنجانید و از شهر بیرون کرد؛ به سبب آنکه آن درویش را به برادرِ قومِ استاد نظری بود. شیخ که این بشنید دعوتی ساخت با همه تکلُّفی. و لوزینهٔ به شَکَر فرمود کردن و اُستاد را بخواند و جمعی انبوه گرد آمدند و بوطاهر پسرِ شیخ جمالی عظیم داشت و آن درویش که در کار او سوخته بود شیخ در میانِ جمع بر سرِ سُفره جامی لوزینه به دستِ بوطاهر داد و گفت: «یک به یک نیمه‌ای می‌خور و نیمهٔ دیگر در دهان فلان درویش می‌نه.» بوطاهر طبق برداشت و پیشِ درویش به زانو درآمـد و جـمله جـمع نگـاه می‌کردند و او نیمه‌ای می‌خورد و نیمه‌ای به دست خویش در دهان درویش می‌نهاد. آن درویش خَجِل شد. فریاد برکشید و جامه پاره کرد و نعره می‌زد و از خانقاه روی به در نهاد. شیخ بوطاهر را گُفت: «تو را وقفِ آن درویش کردیم. هرجا که فرود آید او را مغمّزی می‌کُن و

خدمت به‌جای می‌آور تا به کعبه.» پس بوطاهر عصا و ابریقِ درویش برگرفت و بـا وی می‌رفت. درویش بازپس نگریست. بوطاهر را دید. گفت: «کجا می‌آیی؟» گفت: «شیخ مرا بر تو وقف کرده است و چنین و چنین گُفته.» درویش بازگشت و در پیش شیخ در زمین افتاد که «او را بازگردان که من می‌روم.» شیخ پسر را بازخواند و درویش برفت و شیخ استاد را گفت «چون درویشی به لوزینهٔ شکر از شهر بیرون توان کرد و به حجاز افکند چه باید چندان رنجانیدن و خرقه برکشیدن و رُسوا کردن؟ این ما را از برایِ تو پیش آمد و اِلّا چهارسال بود تا آن درویش در کارِ بوطاهر بود و ما بر او آشکار نمی‌کردیم و اگر نه به سبب تو بودی هم با کس نگفتمی.» استاد استغفار کرد و گفت: «هر روز به نو ما را صوفیی از تو می‌باید آموخت.» (همان، حکایت ۳٤)

ساختارِ این حکایت نیز با تفاوت‌هایی اندک کم و بیش به‌سانِ حکایتِ قبلی است. تفاوت آن در این است که در حکایت پیشین بوسعید در فرایند تربیتی خویشتن در حال درس‌آموزی به یک تن [رئیس‌بچّه] است امّا در این حکایت از سویی درویش را ادب می‌کند و از سویِ دیگر به استاد [امام ابوالقاسم قشیری] درس می‌آموزد. مریدان هم که در هر دو حکایت وجود دارند. امّا شباهت ساختاری دو حکایت در آهنگِ تزایُدی آنان است. در این حکایت نیز ابتدا بوسعید با بیش‌اعتناییِ آیرونیک خویش در مجلسی که ترتیب داده است درویش را شرمسار می‌کند. امّا بدین حد قانع نمی‌شود و همچنان بیش‌اعتنایی را می‌افزاید و بوطاهر را وقف او می‌کند تا اینکه کار به جایی می‌رسد که درویش از فرط شرمساری شهر را ترک می‌کند. مخاطب در ابتدای داستان با بیش‌اعتناییِ عارف به شخصی مواجه می‌شود که سزاوار اعتنا نیست. از این امر شگفت‌زده می‌شود. رفتارهای بوسعید همچنان بر شگفت‌زدگی مخاطب می‌افزاید تا جایی که در پایانِ داستان بوسعید ماهیتِ آیرونیکِ رفتار خویش را بر استاد [بوالقاسم] آشکار می‌کند. کشف علّت این وارونگی در رفتار و درکِ این حقیقت که الزاماً برای تأدیب بدکاران نمی‌بایست بدانان بی‌اعتنایی کرد و می‌توان از اعتنا بلکه بیش‌اعتنایی نیز در تأدیبِ آنان سود جُست برای مخاطب همراه با حیرت‌زدگی و تامّل و اندیشه خواهد بود.

آیرونیِ تأویل پژواکی (Irony as echoic interpretation)

ویلسون و اسپربر در این مقاله از دو نوع آیرونیِ پژواکی به عنوان شاخه‌هایی از آیرونیِ‌زبانی یاد می‌کنند. نخستینِ آن اشارهٔ پژواکی (echoic mention) است و دومی تأویلِ پژواکی (echoic interpretation). چنان که در این مقاله آمده است اشاره‌های پژواکی چیزی از جنس نقیضه (parody) است و به تکرار در فُرم زبانی محدود می‌شود. فی‌المثل دیوانِ سبکِ نیشابوری یا بواسحق اطعمه سراسر پژواک فُرم شعر شاعرانی چون حافظ و سعدی و خواجو است که به شکلی نقیضه‌گون ارائه شده است و

نقیضه‌سرا (parodist) هدفی جز خنداندن و شگفت‌کاری‌های شعبده‌بازانه برای مخاطبان خود نداشته است. اگرچه این اشاره‌های پژواکی در ساختارهای مناسب خود مخصوصاً در داستان‌ها می‌تواند تأثیر خاصّی به سبک و رتوریکِ نویسنده ببخشد. امّا تأویل‌های پژواکی پژواکِ سخنان گوینده‌ای است با تأویلی که آیرونی‌پرداز از آن می‌کند. از این جهت می‌توان گفت تفسیری جدید در آن وجود دارد و به حوزهٔ معنا مربوط می‌گردد. ممکن است پنداشته شود که این شکل از آیرونی چیزی شبیه جناس تام است. امّا نباید فراموش کرد که تفاوت آیرونی با صناعات بلاغی دیگر به ریشه در بافت داشتنِ آن و نیز ساختار دراماتیک و اجرا (performance) یی است که در آن وجود دارد در صورتی که فنون بلاغی دیگر به شکلی صوری و در سطح گزاره شکل می‌گیرند.

گویند یک روز به کویِ حرب نشابور بگذشت. گفت: «این چه جای است؟» گفتند «کویِ حرب.» گفت: «خداوندا! کویِ حربت چنین خوش است کویِ صُلحت چگونه خواهد بود؟» (همان، حکایت ۸۶)

کوی‌حرب بر رویِ هم نام محلّه‌ای در نیشابور آن روزگار بوده است. بوسعید قراردادِ میان دالّ و مدلولی را که برای همگان شناخته شده است به هم می‌زند و قراردادی تازه وضع می‌کند. کوی حرب را که بر محلّه‌ای در نیشابورِ آن روزگار اطلاق می‌شود به معنایِ کویِ جنگ می‌گیرد و آنان را چونان دیگر نقاط زمین در تملّک خداوند می‌داند نه در تملّک نیشابور. اینجاست که با این تأویل جدید خطاب به خداوند می‌گوید اگر کویِ جنگ تو چنین خوش است کویِ صُلح تو چگونه خواهد بود؟ این بازی‌های زبانی عادت همیشگی بوسعید است.[1] گویی برای او هم چنان که در عالم معنا چیزها آن چنانی که برای دیگران حاضر می‌شوند حاضر نمی‌شود و حقیقتی دیگرگونه دارد در سطح زبان نیز که بازنمایانندهٔ آن حقایق است کلمات آن معنایی را ندارد که برایِ دیگران دارد. او در جهانِ معنایی ویژهٔ خویش می‌زید و لاجرم زبان ویژهٔ خویش را نیز دارد. امّا تقابل این دو جهان، یعنی جهان عارف و جهان عرف عام و تصادُم آنان با یکدیگر موقعیتی آیرونیک برای مخاطبی که در عرف عام به سر می‌برد ایجاد می‌کند در صورتی که جهان معناییِ خودِ بوسعید جهانی یک‌دست و به دور از اضداد و ایمانی است. تفاوتی که آیرونی او با آیرونیِ کسانی چون حافظ دارد نیز در همین است. چرا که برای حافظ آن جهانِ حقیقی نیز سراپا آیرونیک و تناقض است.

نمونهٔ دیگری از این آیرونی در کلمات بوسعید این حکایت است:

«نقل است که در نشابور به در دهی رسد. گفت: «این را چه گویند؟» گفتند: «درِ دوست.» گفت: «از درِ دوست برنتوان گذشت.» آنجا فرو آمد و جایگاهی بساخت. (همان، حکایت ۸۷)

---

۱. برای نمونه رجوع شود به چشیدن طعم وقت، حکایات۹۶ و ۱۳۹.

بحث و نتیجه‌گیری

آیرونیِ زبانی یکی از انواعِ آیرونی است که ریشه دارترین آنـان در روزگارِ باستـان بـه شمـار مـی‌آید. می‌توان گفت نخستین تعاریفِ بلاغی آیرونی در روزگار باستان نزد دانشمندانِ رتوریکِ روم نظیر سیسرو و کوین تلیان به تعریفِ آیرونیِ زبانی نزدیک‌تر است. تفاوت تلقّیِ کهن و مدرن از آیرونیِ زبانی در مسئلهٔ «معنا» و «تأویل» است. در روزگار باستان با توجّه به باور به تک‌معناییِ متن، آیرونی هرچه بود از یک معنایِ واحد برخوردار بود امّا در روزگار مدرن با برجسته شدن مسئلهٔ تأویل معانی متّضاد در کنارِ هم حفظ می‌شود و مخاطب در تأویل‌های متفاوت از متن سهیم است. کلماتِ بازمانده و گزارش شده از بوسعید در نگارشِ مقامات‌نویسان یکی از بهترین نمونه‌هایِ آیرونیِ زبانی در انواعِ مختلفِ آن است و شخصیتی که آنان از بوسعید به دست داده‌اند یک شخصیتِ آیرونیک با سخنانی آیرونیک ـ بیشتر از جنسِ آیرونیِ زبانی ـ است.

چنان که مشاهده شد نقطهٔ قوّت در بلاغت مقامات ذکر شده از ابوسعید ابوالخیر وجود «آیرونی» در شخصیت و گفتار او است. این شخصیتِ آیرونیک در موضع‌هایِ گوناگون دست به اعمالی می‌زند و لب به سخنانی می‌گشاید که مخاطب خود را غافلگیر می‌نماید و به طور غیرمنتظره‌ای انتظارات وی را نقـش بـر آب مـی‌کند. این عنصر غافل‌گیری در کلمات و رفتارهای بوسعید پیامد اصلی وجود آیرونی در مرکز شخصیت اوست و این آیرونی که در مرکز شخصیت وی وجود دارد برآمده از نوع مواجههٔ وجودیِ خاصّ وی با حقیقت دارد. بدین ترتیب وضعیت وجودیِ آیرونیک بوسعید شخصیت آیرونیک او را ایجاد می‌کند و این شخصیت آیرونیک اعمال و سخنان آیرونیک او را موجب می‌شود. این اعمال و سخنان نوعی آیرونی را تولید کرده‌اند که از میان انواع سه‌گانهٔ مشهور آیرونی بیشتر با آیرونیِ زبانی مطابقت می‌کند. آیرونیِ زبانی‌ای که در مرکز وجود او نهفته است با در هم شکستن عناصر و باورهای رایج عرفان و تصوّف روزگار او مخاطب را در لحظهٔ حیرت قرار می‌دهد و موجد اندیشه می‌شود.

آیـرونیِ زبانی خود می‌تواند به انواعی جزئی‌تر تقسیم شود که پنج نمونه از این انواع جزئی‌تر در میان مقامات بوسعید قابل اشاره است. در حقیقت حجم بیشتر اعمال و سخنان آیرونیک او در گزارش مقامات‌نویسان ذیل این پنج نوع قرار می‌گیرد و درصد زیادی از علّت تأثیر بلاغی این سخنان مرهون این عنصر بلاغی و انواع آن است.

منابع

آقاحسینی، حسین (۱۳۸۷). «مقایسه تحلیلی کنایه و آیرونی». یزد: *فصلنامه علمی- پژوهشیِ کاوش‌نامه*. ش ۱۷.

ارسطو (۱۳۸۹). *اخلاق نیکوماخوس*. ترجمه محمّدحسن لطفی. چاپ سوم. تهران: نشر طرح نو.

ـــــــــ (۱۳۸۹). *فنّ خطابه*. ترجمه پرخیده ملکی. چاپ دوم. تهران: نشر اقبال.

افلاطون (۱۳۸۰). *دوره آثار*. ترجمه محمّدحسن لُطفی. چاپ سوم. تهران: انتشارات خوارزمی.

بهره‌مند، زهرا (۱۳۸۹). «آیرونی و تفاوت آن با طنز و صنایع بلاغیِ مُشابه». تهران: *فصلنامه زبان و ادب پارسی*. ش ٤٥.

پورمظفّری، داوود (۱۳۸۹). «نگرش آیرونیکِ شمس تبریزی به گُفتمان‌ها و نهادهایِ موجود عصرِ خود». تهران: *دوفصلنامه علمی- پژوهشیِ ادبیات عرفانی دانشگاه الزّهرا*.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۵). *چشیدن طعم وقت* (مقامات کهن و نویافته بوسعید). از میراث عرفانی ابوسعید ابوالخیر. تهران: نشر سخن.

صادقی، لیلا (۱۳۸۹). «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندیِ داستانِ کوتاه». تهران: *فصلنامه مدرّس علومِ انسانی*. د ١٤. ش ۵.

غُلامحسین‌زاده، غُلامحُسین (۱۳۸۸). «آیرونی در مقالاتِ شمس». تهران: *فصلنامه مُطالعات عرفانی*. ش ۹.

قاسم‌زاده، سیّدعلی (۱۳۹۱). «آیرونی و کارکرد آن در دستگاه فکریِ ناصرخُسرو». تهران: *فصلنامه تخصّصی سبک‌شناسی زبان و ادب فارسی* (بهارِ ادب). س ۵. ش ۲.

گاتری، دبلیو. کی. سی (). *سوفسطائیان (۲)*. دیدگاه-های اخلاقی شخصیت‌های برجسته. ترجمه حسن فتحی. تهران: انتشارات فکر روز.

Anderson J. R.; R. Dean (2000). *Glossary of Greek Rhetorical Terms*. peeters.

Colebrook, Claire (2004). *Irony*. the new critical idiom. first published. Routledge.

Muecke, D. C. (1986). *Irony and The Ironic*. The critical idiom. Methuen.

W. Gibbs. Jr.; Roymond & L. Colston; Herbert (2007). *Irony in language and Thought*. Lawrence Erlbaum Associates.

#
#

نمایه نویسندگان

اصفهانی، غلام‌رضا
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۱٤۳-۱۲٦

بارانی، محمد ؛ زهره جعفری قورتانی
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ۲۰-۱۱

پورالخاص، شکراله؛ فاطمه نجفی
دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲، صفحه ٤٦-۳۷

پورخالقی چترودی، مهدخت؛ سیما ارمی‌اول
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ۸۷-۷۰

پویان، مجید؛ الهام صفی جهانشاهی
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۱۱۱-۹۲

پیامنی، بهناز؛ مهری بیابانگرد
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲، صفحه ۵۵-٤٦

جعفری، مرتضی
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲، صفحه ۷۲-۵٦

چرمگی عمرانی، مرتضی
دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲، صفحه ۸۰-٦۲

حسینی‌زاده مهرجردی، سعیده؛ آسیه ذبیح‌نیا عمران
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۱۲۵-۱۱۲

حسینی معصوم، سیدمحمد ؛ شیرین آزموده
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ۳۱-۲۱

خاتمی‌پور، حامد
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ۱۱۰-۸۸

خلیلی جهانتیغ، مریم؛ زهرا صادقی
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ٤۰-۳۲

ذبیح‌نیا، آسیه
دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲، صفحه ۹۱-۸۱

رنجبر، جواد؛ داود نجاتی
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۷۸-٦٤

رویانی، وحید؛ اردشیر سنچولی
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲، صفحه ٤۰-۲۷

شریفی صحی، محسن؛ حسن بساک
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲، صفحه ٤۵-۳۸

ظاهری عبدوند، ابراهیم؛ جمال‌الدین مرتضوی
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ٤۷-۲٦

عرفانیان قونسولی، لیلا؛ شهلا شریفی
دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲، صفحه ۲۵-۱۱

علوی مقدم، مهیار؛ مسلم رجبی
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲_ ، صفحه ۹٦-۷۳

قائمی، فرزاد
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ٦۹-۵٤

کرامتی مقدم، علی
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۹۱-۷۸

مجد، امید
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ۵۳-٤۱

محمدی‌بدر، نرگس؛ سمیه ارشادی
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲، صفحه ۲٦-۱۱

مرادی ایوب ؛ سارا چالاک ,صفحه ٤۷-٦۱, دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲

مسعودی‌فرد، جلیل
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ٦۳-٤۸

مقداری، صدیقه سادات
دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲، صفحه ۳٦-۲٦

میرزائی، طاهره؛ مصطفی گرجی
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۲۵-۱۰

نمایه عناوین

آسیب‌شناسی کودکان کار در آثار هوشنگ مرادی کرمانی
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۱۱۱-۹۲

آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبانی در غزلیات مولانا شمس‌الدین محمد وحشی بافقی
دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲، صفحه ۳٦-۲٦

آیرونیِ زبانی در مقامات ابوسعید ابوالخیر
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۱٤۳-۱۲٦

از خراسان تا همدان بررسی تأثیر احمد غزالی بر عین‌القضات همدانی
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ۱۱۰-۸۸

اقتباس‌ها و سرقات دیگران از انوری
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲_ ، صفحه ٤٥-۳۸

بازتاب زیباشناختی مکتب باروک در شعر حافظ
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲، صفحه ۹٦-۷۳

بر پلکان شعر سایه (بررسی موسیقی بیرونی در شعر هوشنگ ابتهاج
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲، صفحه ٥٥-٤٦

براعت استهلال در تاریخ جهانگشای جوینی
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲، صفحه ٤۰-۲۷

بررسی تطبیقی عنصر فضا در منظومه‌های *لیلی و مجنون* نظامی گنجوی و مکتبی شیرازی
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲، صفحه ۲٦-۱۱

بررسی روایت و تصویرگری در گرشاسب‌نامه
دوره ۱، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲ ، صفحه ۷۲-٥٦

بررسی کودک و دوران کودکی در *حدیقه الحقیقه*، *مثنوی معنوی* و *بوستان*
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ٤۷-۲٦

بررسی ماهیت و مفهوم «درد و رنج» در اشعار طاهره صفارزاده
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۲٥-۱۰

بررسی معانی پنهان در ورای لایه داستانی هفت خان رستم
دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲، صفحه ۲٥-۱۱

بررسی معماری استحکامات در *سفرنامه* ناصر خسرو
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۱۲٥-۱۱۲

بررسی نشانه‌شناسی ساختارگرای شعر «ارغوان» هوشنگ ابتهاج
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ۳۱-۲۱

بررسی و تحلیل عناصرِ داستانِ غنایی *حُسن و دل* سیبک نیشابوری
دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲، صفحه ۹۱-۸۱

تحلیل الگویی نمودهای رمانتیسم در شعر سپهری
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ۸۷-۷۰

تحلیل و بررسی «رنگ سیاه» در اشعار نیما و محمود درویش
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۷۷-٦٤

تصویر مرگ در اندیشه صائب تبریزی
دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲، صفحه ٦۱-٤۷

ریخت‌شناسی داستان *همسفر* اثر هانس کریستین اندرسن
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ٤۰-۳۲

زیباشناسی تمثیل و تحلیل ساختاری ادبیات تمثیلی مولانا بر مبنای نظریهٔ فلسفی صورت‌های مثالی
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ٦۹-٥٤

کندوکاوی در مقامه‌نویسی و مقامات حمیدی
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ۹۱-۷۸

شخصیت‌پردازی در داستان کوتاه گرگ از هوشنگ گلشیری
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ۲۰-۱۱

موانع و مراحل سلوک در *منطق‌الطیر* عطار
دوره ۱، شماره ٤، پاییز ۱۳۹۲، صفحه ٦۳-٤۸

مولانا محمد ولی دشت بیاضی در گستره تاریخ ادبیات فارسی
دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲، صفحه ۸۰-٦۲

نقد روانشناسی باورهای خرافی در دیوان فرخی سیستانی و منوچهری دامغانی
دوره ۱، شماره ۲، بهار ۱۳۹۲، صفحه ٤٦-۳۷

نگاهی به سبک شعری، شعرای آذربایجانی عهد قاجاریه با اتکا به تذکرهٔ بهجت‌الشعرا
دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۱، صفحه ٥۳-٤۱

فرم اشتراک

علاقه‌مندان به اشتراک مجله می‌توانند از طریق قسمت اشتراک در سایت اصلی و یا تکمیل فرم زیر اقدام نموده و فیش بانکی واریزی به ازای هر نسخه ۲۰۰۰۰ ریال به شماره حساب ۲۱۷۸۶۰۹۰۰۱۰۰۷ نزد بانک ملی ایران: شعبه بنفشه، کد ۱۵۰۸ را به دفتر مجله ایمیل یا ارسال نمایند تا مجله برای ایشان فرستاده شود.

نام خانوادگی	
نام	
نشانی	
شماره تماس	
کد پستی	

«رونوشت فرم قابل‌قبول می‌باشد»

نشانی پستی: مشهد، مقدس بلوار معلم، معلم ۷۱، ص. پ.۴۳۳-۹۱۷۳۵

شماره تماس: ۰۵۱۱۸۶۸۳۹۰۰ داخلی ۶۱۳ و ۶۱۲، نمابر ۰۵۱۱۸۶۸۳۰۰۱

وبگاه: http://pab.journals.pnu.ac.ir **رایانامه:** pabjournal@gmail.com

Table of Contents

Investigating the Nature and Concept of Pain and Suffering in Poems of "Tahereh Saffarzadeh" 10
Tahere Mirzaee/ Mostafa Gurji

Children under Kvdkydr *Hdyqh Alhqyqh*, Rumi's *Masnavi Park* and *Boostan* 26
Ebrahim Zaheri Abdevand/ Jamal-e-din Mortazavi

Barriers & processes of conduct in *Manteqotteir* of Attar 48
Jalil Masoodifar

The analysis of black color in the Nima's poetry and Mahmoud Darwish 64
Javad Ranjbar/ Davoud Nejati

Scrutiny in writing maqameh and *Hamidi's maqames* 78
Seyed Ali Keramati Moghaddam

Pathology Child labour in his works houshang Moradi Kermani 92
Majid Pouyan/ Elham Safi Jahanshahi

The Architecture of Fortifications in Naser Khosrow Logbook 112
Saeedeh Hoseinyzade Mehrjardi/ Asiyeh Zabihnia Omran

Verbal Irony in Abu-Said's quotations 126
Gholamreza Esfahani#

Index 144

Journal of Literary and Rhetorical Studies
Payame Noor University

Managing Director:
Mohammad Javad Erfani

Editor-in-Chief:
Morteza Charmagi Omrani

Editors:
M. Ramezanzadeh (English)
Fateme Taher (Persian)
Typesetting: Payame Noor University
Executive Manager: Mohsen Rahimi

Editorial Board:
Aydenloo Sadjad (Associate Professor of Payame Noor University of Urmia)
Bassak Hassan (Assistant professor of Payame Noor University)
Charmagi Omrani Morteza (Associate Professor of Payame Noor University)
Ekhtiyari Zahra (Associate Professor of Ferdowsi University of Mashhad)
Erfani Mohammad Javad (Assitant professor of Payame Noor University)
Khalili Jahantigh Maryam (Associate Professor of Sistan & Balouchestan University)
Koupa Fatemeh (Professor of Payame Noor University)
Madan Kan Masoumeh (Professor of Tabriz University)
Majd Omid (Assistant professor of Tehran University)
Naseh Mohammad Mahdi (Retired Professor of Ferdowsi University of Mashhad)

Scientific advisers of this issue:
Dr. M.M.Naseh, Dr.M.Mahdavi, Dr.J.Masoudi Far, Dr. N. Naseri Mashhadi, Dr. H. Khatamipour, Dr. M. Sadeghi MohsenAbad, Dr. M .Nourooz, Dr.M.S.Vahedi Far, Dr.M. Barani

Address:
Moalem71, Moallem Blvd., Mashhad, Payame Noor University of Mashhad
P.O.Box: 91735-433
Tel: (+98511) 8683900
Fax: (+98511) 8683001
Website: http://pab.journals.pnu.ac.ir
E_mail: pabjournal@gmail.com