سوره

ماهنامه هنری

● دورهٔ دوم/ شمارهٔ دوازدهم/ اسفند ماه ۱۳۶۹

● یادداشت سردبیر ۴ ● و اما بعد... ایمان یا نیهیلیسم هامونی ۵ ● ادبیات/
عصر فردوسی ۷/ مصاحبه با دکتر یعقوب آژند ۱۲/ کلك نگاه (داستان) ۲۸/
برادرها (داستان- ترجمه) ۳۲/ دریچه‌ای برای قصه‌نویسان ۳۴/ نقد حضوری: گفتگویی با مصطفی
جمشیدی ۳۶/ شاعران سیستان ۳۸/ شعر ۴۳/ در سوگ شاعر عزیز قدسی ۴۶/
● مقالات/ فاوست گوته، آیینهٔ بشریت جدید ۵۰ شخصیتهای نمادین و مقالات حریری ۵۳/
انحطاط هنر ۵۶ ● تئاتر/ طرح در نمایشنامه ۱/۳ ۶۰/ تئاتر شهرستان- نشستی با
صادق عاشورپور ۶۲/ بحثی پیرامون نمایشهای برگرفته از شاهنامه ۶۳/ تئاتریکالیسم ۶۶/
نقد حضوری مجلس تقلید هفت خوان، ۶۸/ اخبار ۷۲

● صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● مدیر مسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سیدمرتضی آوینی
● گرافیك: پرویز اقبالی، احمدرضا هرجی
● آثار و مقالات مندرج در سوره بیانگر آراء مؤلفین خود بوده، الزاماً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌کند.
● نقل مطالب با ذکر ماخذ بلامانع است.
● حروفچینی: تهران‌تایمز/ چاپ و صحافی: آرین، لیتوگرافی صحیفهٔ نور
روی جلد: یکی از آخرین کارهای حسین خسروجردی

■ نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع نجات اللّهی- شمارهٔ ۲۱۳- تلفن ۸۳۲۱۱۱ و ۸۲۰۰۲۴

یادداشت سردبیر

کانون کدام نویسندگان؟

بحث درباره کانون نویسندگان اگرچه آن همه که «نویسندگان پایبند به تعهدات بین‌المللی» می‌خواهند داغ نمی‌شود اما بالاخره مطرح شده است و شاید دیر یا زود بخواهد کار به تشکیل دوباره نیز بینجامد، گفتم حالا که کار به اینجا کشیده لازم است ما هم بعضی حرفهای خودمان- و نه همه آن- را بزنیم. مقصودم از «ما»، کسانی هستند که با «نویسندگان پایبند به تعهدات بین‌المللی تصریح شده در اعلامیه‌های جهانی حقوق بشر» بر سر بسیاری از مسائل و از جمله بر سر همین تعهدات حرف دارند. خوب، بالاخره ما هم هستیم و کسی نمی‌تواند نه وجود ما را انکار کند و نه نویسنده بودن ما را بالاخره هرچه باشد ما هم به قول امروزیها قلم می‌زنیم و چون قلم می‌زنیم پس هستیم! و البتّه قصد انکار وجود آن نویسندگان پایبند به تعهداتِ بین‌المللی را هم نداریم و همان‌طور که وجود خودمان را اثبات کردیم می‌توانیم هرچند بار که بخواهیم وجود آنها را هم اثبات کنیم.

پس می‌بینید که از همین اول صحبت بر سر دو کانون نویسندگان است که همدیگر را قبول ندارند چرا که اصلاً اهداف و اغراض و انگیزه‌های واحدی ندارند و اتفاقاً دولت، خلاف آنچه ممکن است گمان برند از ما که حرفهایشان را می‌فهمیم و بر سر اصول و بسیاری از فروع با هم وحدت و اتفاق نظر داریم، کمتر حمایت می‌کند تا از آنها که هیچ نوع تفاهم و توافقی نمی‌توانند با نظام جمهوری اسلامی داشته باشند.

ما هرگز قصد نداریم که دولت را در برابر روشنفکران و یا به قول خودشان دیگر اندیشان قرار دهیم امّا در عین حال هیچ دلیلی هم نمی‌بینیم که حرفهای خودمان را در سینه نگه داریم و واقعیات را کتمان کنیم. پس ما هم به خودمان اجازه می‌دهیم که بعضی حرفهایمان را درباره تشکیل یك کانون احتمالی برای نویسندگان بی‌پرده برزبان قلم بیاوریم:

۱. ولایت فقیه نمی‌تواند با پارلمانتاریسم و دموکراسی جمع شود و این گفته البتّه به آن معنا هم نیست که ولایت فقیه با استبداد و یا توتالیتاریسم جمع شود، خیر. ولایت فقیه یك نظام حکومتی جدید است که نه با دموکراسی و نه با استبداد جمع نمی‌شود و هرگز در جهان جدید سابقه‌ای نداشته است. ولایت فقیه با حاکمیت کلیسا نیز چه به صورت فعلی و چه در صورت قرون وسطایی خویش نسبتی ندارد. و بنابر این غرب و غربزدگان با معیارها و منطق خویش، هرگز امکان درك آن را ندارند.

ایمان آوردن به ولایت فقیه، منطق دیگری می‌خواهد که از دین کسب می‌شود و دین نیز بر وحی مبتنی است. نمی‌خواهم بگویم که ولایت فقیه عقلایی نیست و یا با استدلال عقلی قابل اثبات نیست اما دین کار را فقط به عقل مردمان واگذار نکرده است و پیامبران، شرایع را نه از راه استدلال عقلی بلکه از طریق وحی درمی‌یافته‌اند. و اگرنه تکلیف ما با عقل کج‌اندیش این عوام عالم‌نما که بت دموکراسی را می‌پرستند چه بود؟

ترجمه دقیق دموکراسی «ولایت مردم» است که در مقابل ولایت فقیه قرار می‌گیرد و با آن جمع نمی‌شود اگرچه «فقیه» نیز برخوردار از آراء مردم است. و به هرتقدیر از آنجا که آراء مردم باید از طریق نمایندگانشان اظهار و اعلان شود وجود نوعی پارلمان نیز در نظام حکومتی ولایت فقیه ضرورت پیدا می‌کند، اما صرف وجود پارلمان به مفهوم پذیرش دموکراسی نیست.

نظام حکومتی ولایت فقیه، نظام جدید و بی‌سابقه‌ای است که اگرچه نوعی حکومت تئوکراتیك- یا به عبارت عامیانه خدامحورانه- است اما با هیچ کدام از قوالب حکومتی تجربه شده انطباق و یا حتی شباهت ندارد.

ولایت فقیه مبتنی بر اسلام ناب است که هم از «حقوق بشر» و هم از «آزادی» دریافتی کاملاً متفاوت با مشهورات و مقبولات بین‌المللی دارد. تفاوت معنای «آزادی و حقوق بشر» در نزد ما با آنچه در جهان امروز معمول است آن همه زیاد است که می‌توانیم با یقین بگوییم که ما و غربیها فقط در لفظ اشتراك داریم و نه در معنا.

۲. حالا شما تصور کنید که اگر در اینجا گروهی از یك صنف بخواهند بر محور «دفاع از معنای غربی آزادی و حقوق بشر و روابط بین‌المللی» تشکل پیدا کنند، چه وضعی پیش خواهد آمد؟ در جامعه‌ای که غایت اصلی خویش را مبارزه با غرب می‌داند اگر گروهی برای دفاع از غرب تشکل پیدا کنند چه پیش خواهد آمد؟ یك چنین تشکلی هرگز در درون چنین جامعه‌ای جذب نخواهد شد.

۳. با این همه باید از تشکّل چنین کانونی استقبال کرد. چرا که نویسندگان این جامعه فقط همینها نیستند که مدافع غرب و متعهد به تعهدات بین‌المللی هستند. در برابر این کانون خواه ناخواه جماعت دیگری از نویسندگان که مؤمن به ولایت فقیه و مدافع دین و معنویت هستند، اجتماع خواهند کرد و بدون تردید برای تعالی و تکامل این اجتماع اخیر نیز وجود آن گروه اول کاملاً ضروری است. انسان در مبارزه تعالی می‌یابد و اگر چنین نبود نظام عالم بر بنیان دیگری استوار می‌شد.

۴. بنابراین با وجود آنکه ما قوانین بین‌المللی را چماق توجیه شده‌ای می‌دانیم که بر سر انقلابیون و دینداران و عدالتخواهان فرود می‌آید تا آنان‌راوادار به پذیرش «وضع کنونی جهان» بگرداند، امّا از «تشکل کانون نویسندگان متعهد به تعهدات بین‌المللی» استقبال می‌کنیم. چرا که این کار می‌تواند در ایجاد وحدت میان نویسندگان مسلمان و مؤمن به ولایت فقیه و تشکل بخشیدن به آنان، کاملاً مؤثّر باشد.

سندیکا، اتحادیه و احزاب سیاسی نهادهای متعلق به دموکراسی و لیبرالیسم هستند چرا که وقتی منافع شخصی و صنفی افراد و گروهها در یك آزادی بلاشرط با یکدیگر تزاحم و تعارض پیدا کند، سندیکاها و اتحادیه‌هایی باید باشند که بتوانند در این نزاع گسترده شرکت کنند.

اگر درست تأمّل کنیم خواهیم دید که حکومتهای لیبرالیستی به خطرناکترین نوع استبداد و توتالیتاریسم گرایش خواهند یافت که می‌توان آن را «استبداد پنهان» نام نهاد.

نظام حکومتی آمریکا مظهر اتّم یك چنین استبدادی است، چرا که به حاکمیت پنهان

و اما بعد...

● فرهاد گلزار

ایمان یا نیهیلیسم هامونی؟

شریـرترین افراد انجامیده است بر جامعه‌ای که خود از بردگـی خویش بی‌خبـر است و به قول «یـونگـر»، اختیـارش تا حد انتخاب میان انواع ناحق تنزّل یافته و حتی این حد از اختیار را هم ندارد چرا که روان جامعـه مسحـور حیله‌هایی اسـت که از جانب شریـرتـرین افـراد آگاه از روان‌شنـاسی اجتماعی، براو اعمال شده است.

آزادی بلاشرط در بیان، خواه ناخواه به این معنـاست که فی‌المثـل نویسنـدگـانی همچـون «هنری میلر» و یا هنرمندانی چون «برگمان» که نجـات بشر را در روی آوردن به علایق جنسی می‌دانند نیز آزاد باشند. و اینکه گفتم مثالی بیش نیست. به اعتقاد من اشاعه افکارپوزیتیویستی که مذهب پرستش علم و تکنیك را تبلیغ می‌کنند از این هم خطرنـاکتر است ولی با این همه باید از وجـود آزادی، مشروط به آنکه به تقدس دین و تهذیب نفوس جامعه لطمه‌ای وارد نیاید حمایت کرد، اگـرچه آزادی حقیقی- حریت- در آزادی از تعلقات و شواغلی است که روح را از رجعت به فطرت یا بهشت مثالی وجود بنی آدم باز می‌دارند. باید از وجود این آزادی مشروط حمایت کرد اگرچه کانـون کذایـی به مرکـزی برای مظلوم‌نمـایی روشنفکران و ننه من غریبم در برابر مجامع غربی و دعـوت آنهـا به داخـل کشور تبدیل شود. که خواهد شد. چرا که این جماعت همچون جنینی که به زهـدان مادر وابستـه باشد با بنـد ناف مشهوراتِ انتلکتوئلیستیِ قرن نوزدهمی به غرب وابسته‌اند و در نشریات خود نیز همواره همین یك مشت اسم و عبارت را به اشکال مختلف غرغره می‌کنند.

آزادی و حقیقت هم از همان الفاظی هستند که قربـانی این جاهلیت توسعـه یافته گشته‌اند و دست یافتن به معنـای حقیقی آنهـا روزبـروز مشکلتر می‌شود.

●

در فصلنامهٔ سینمایی بنیاد فارابی شماره دوم و سوم از دوره دوم مقاله‌ای چاپ شده است که می‌خواهد تلاش فیلم هامون را «ورود در حوزهٔ دین» قلمـداد کنـد. و خوب، علی‌الظاهـر چنین مقاله‌ای نمی‌بایست که مرا برآشفته کند. زیرا این حقیر که فرهاد گلزار باشم نه‌تنها بدم نمی‌آید که همـه چیـز به نفع دین مصادره شود بلکه لذّتی بیشتر از این برای خود سراغ ندارم که مردمان را در حال ورود به حوزه دین! مشاهده کنم. (و البته خوب می‌دانـم که با ایـن حرف تمـام پرستیـژ روشنفکری خود را به باد خواهم داد) امّا آنچه که مرا واداشت تا قلم بردارم و بنـویسم «دفـاع از ساحت دین» است.

گویا این روزها همه چیز نیازمند به دفاع است، حتّی دین، و آن‌طور که معلوم است نیاز دین به دفـاع از همه‌آن چیزهای دیگر بیشتر است. دین چیست؟ و چگـونه می‌توان دریافت که امری در حوزه دین قرار دارد یا خیر؟

در مقـاله مذکـور، نویسنـده هامـون را در نسبتهای مختلف مورد ارزیابی قرار داده است: نسبت هامون با کی‌برکگارد، هامون و نسبت آن با جریانات روشنفکری، هامون و نسبت آن با دین، نسبت هامون با مخاطب و بالاخره جمع همه این نسبتهـا. بنـده خیال جواب گفتن به یکایك این ارزیابیهارا ندارم، چرا که اصلاً نویسنده از همان آغـاز هامون را آن‌سان که خود می‌خواهد دیده است نه آن‌سان که هست و بنابراین، هیچ‌یك از این ارزیابیها نمی‌تواند با واقعیت تطبیق پیدا کند.

اگر نویسنده مقاله «درباره فیلم هامون» همه این کلیّات و اشعار بسیار زیبا اما بدون مناسبت را با توهم خویش از هامـون تطبیق می‌داد ولی این جمله را که خواهم گفت نمی‌نوشت اگـرچه مروارید را در لجنزار انداخته بود و نتیجه قرنها عرفـان و تفکـر ولایی را برای دفاع از امری که اثبات یا عدم اثباتِ آن کوچکترین مسئله‌ای را حل نخواهد کرد، به دور ریخته بود، اما بنده دست به قلم نمی‌بردم و چیزی نمی‌نوشتم، هرچند که بنده هم از این مقاله که می‌نویسم انتظار شقّ‌القمر ندارم.

دل من هنگامی به درد آمد که دیدم نویسنده مقاله، علی عابدینی قارچ مسلك را که از تصوّف و تفکّر و علم و تکنولوژی و اصلاً از حیات جز ظاهری گسسته از باطن برنگـرفته بود و به همین علت توانسته بود تا رو تنبور و آرشیتکتور و تصوّف و زن و موتـور سیـکـلت و ادا و اطوار روشنفکـری و سپهری بازی... را با هم جمع کند، مظهر ولایت انگاشته بود و نوشته بود: «در اینجا ولایت به معـرفت ولی‌عصـر(عـج) اشـاره می‌کند چنانکه مولوی می‌گویـد: پس به هر دوری ولیّـی قائم اسـت/ آزمـایش تا قیـامت دائم است، و علی عابدینی در نظر هامون مظهر ولایت می‌باشد» و پیش خود گفتم: نه آخر تو را به خدا این حرفهای زیبـا چه ربـطی دارد به آن شخصیّت بی‌هویّت مسـخـره‌ای که معـلوم نیـست از کدام ذهـن مغشـوشی تراویـده است؟!. چرا دین را اینقدر تنزل می‌بخشند که اسم مبارك آن بزرگوار در کنار نام این شخصیّت موهوم قرار گیرد؟ و اصلاً این بیت اگر افاضات معجبانه نباشد چه ربطی به این موضوع دارد؟... و قلبم آن همه گرفت که جز با گریه باز نشد. براستی بر غربت دین و هرآنچه با دین پیوند دارد باید هم گریست.

نویسنده آن مقاله لابد خود از دینداران است و مثل من دلش می‌خواهد که همه سخن از دین بگویند امّا چطور این ساده‌ترین مسئله را از یاد برده است که اصلاً دین در نسبت با خدا طلوع و غروب پیـدا می‌کند و اصلاً تا این نسبت ایجاد نشود نمی‌توان سخن از دیگر نسبتها گفت. چرا نویسنـده نسبت هامون با خدا را مورد بررسی قرار نداده است؟ هامـون از همـان اول غافل از خداست و تا آخر هم در همین غفلت می‌ماند و تا این غفلت وجود دارد امکان نجات موجود نیست علی‌الخصـوص هنگامی که منجی هامون یعنی علی عابدینی هم در غفلت مضاعف از خداست.

نویسنـده مجمـوعـه‌ای از احکـام را بدون استـدلال و بدون آنکـه حتی اشاره کند که این احکام چه ارتباطی با فیلم دارند و اصلاً از کجا پیدا شده‌اند، سرهم می‌کند و نتیجه می‌گیرد که «تلاش» فیلم هامون، ورود در حوزه دین است،

اگرچه در طول مقاله اصلاً سخن از تلاش نیست بلکه هامون نه در مرحلهٔ «سعی» که در مرحله «وصول» قرار دارد و با حضرت ابراهیم(ع) و اولیاءالله مقایسه می‌شود. فی‌المثل از همان آغاز اینکه هامون می‌خواهد همسر خویش را فدا کند قیاس می‌شود با قربانی کردن اسماعیل و گذشت کی‌یرکگارد از نامزد خویش رژینا. من نمی‌دانم نویسنده مقاله همین‌قدر که نشان می‌دهد سادطلوح و بی‌تأمّل است و یا این‌گونه وانمود می‌کند و یا شدّت علاقه او به فیلم هامون کار دستش داده و او را نسبت به این مسئله غفلت بخشیده است که اصلاً اگر این فدا کردن همسر «محضاً للّه» نباشد نه تنها «قطع تعلّق» نیست و به «قُرب» منتهی نمی‌شود بلکه فرورفتن در باتلاق تعلّقی دیگر فراتر از تعلّقات پیشین به همسر و فرزندان است. ابراهیم به خاطر خدا از اسماعیل درمی‌گذرد، تو را به‌خدا کسی به من نشانی ارائه دهد از این‌که هامون نیز محضاً للّه از مهشید درمی‌گذرد.

من واقعاً از ساحت دینداران عذر می‌خواهم که ناچارم این‌گونه بنویسم: امّا چاره‌ای نیست نویسنده محترم «مقالهٔ درباره فیلم هامون» دلیلی ارائه نمی‌کند و فقط حکم صادر می‌کند که چنین است و چنان است آخر شواهد این قطع تعلّق برای قرب به خدا- کجاست؟ در سراسر فیلم نشانی از دین نیست، و نویسنده آن مقاله باید توجه داشته باشد که رها کردن همسر و کشتن او منجر به ایمان نمی‌شود بلکه بالعکس اگر ایمان به خدا کار را به آنجا کشد که انسان محضاً للّه روی به قطع تعلّقات بیاورد آن وقت است که این کار می‌تواند مفید فایدهٔ قرب باشد و آن هم نه «کشتن معشوق و محبوب». حضرت ابراهیم از جانب خدا مامور به قربانی کردن اسماعیل می‌شود و تازه از همان اوّلین بار نیز رؤیای خویش را متضمّن حقیقت نمی‌پندارد. این هامون بدبخت گمراه بیچاره را چه کسی مأمور به کشتن همسر خویش کرده است؟ آیا هامون به خاطر خدا ترک خانمان و همسر و آشیانه می‌گوید؟ باز هم تکرار می‌کنم که اگر ترک تعلّقات به خاطر خدا نباشد، به قطع تعلّقات نمی‌انجامد و فرد گمراهتر می‌شود و بیش از پیش اسیر در وابستگیها

دلیلی که نویسنده مقاله می‌آورد آن است که چون هامون موضوع تز خویش راکی‌یرکگارد قرار داده پس همچون او به‌دنبال مسیح زمان خویش است. واقعاً عجیب است! سراسر فیلم حکایت از آن دارد که هم هامون و هم صورت واقعی او، مهرجویی گرفتار ظاهربینی روشنفکری هستند و هیچ چیز را درست نمی‌فهمند نه کی‌یرکگارد را، نه آسیا در برابر غرب را، نه ابراهیم را و... نه حتّی فرانی‌وزویی را. لازمه آنکه هامون ابراهیم و کی‌یرکگارد را فهمیده باشد آن است که ایمان آورده باشد به‌وجود خدا و اگرنه هیچ یك از آن اعمال که ظاهرش شبیه اعمالی است که نویسنده مقاله ذکر کرده است، هویت دینی نخواهد داشت.

عجیب است که در مرحله بعد نیز نویسنده مقاله مزبور، همان استدلال را تکرار می‌کند: «کتابهایی که در فیلم دیده می‌شوند دلالت بر این دارند که هامون در یك مرحله تحقیق به‌سر می‌برد...» نشان دادن کتاب که دلیل نمی‌شود: هامون اصلاً نشان‌دهنده تحوّل مورد نظر نیست و تازه باز هم برای سومین بار تکرار کنم که آن تحول که منتهی به دیندار شدن می‌گردد ممکن است نظراً رخ دهد، امّا هرگز در مرحله نظر توقّف ندارد و آثار عملی آن چه در حرکات و سکنات و چه در گفتار ظاهر می‌شود و تنها تحوّلی که به دیندار شدن می‌انجامد، ایمان آوردن به خداست نه ترك همسر، نشان دادن کتاب! مخالفت با مدرنیسم متظاهر، مخالفت با روشنفکری بوتیك‌دارانه، و غیره... آقای هامون نوعی از روشنفکری را نفی می‌کند و نوع دیگری از روشنفکری را اثبات می‌کند و اتّفاقاً این نوع روشنفکری که خود او به آن گرفتار است خطرناکتر است. این نوع از روشنفکری نیز متظاهر است و اینکه آقای هامون فیلمساز، علاقه به نمایش دادن جلد کتابها و تظاهر به تفلسف دارد ناشی از همین مرض روشنفکری متظاهرانه و لاعلاج است اگرنه با نشان دادن جلد کتابها که نمی‌توان فیلم فلسفی ساخت. هامون سرگردان است، همین و همین. و به همین علت نیز هست که تا آخر فیلم- و حتی بعد از آن- در نمی‌یابد که ریشه همه گرفتاریهای او عدم اعتقاد به دین و دوری از خداست.

یکی از جملاتی هم که سوتیتر شده است و با رنگ خاکستری صفحه را زینت بخشیده، همین است که: «کی‌یرکگارد می‌خواهد رژینا نامزد خویش را در اوج دوست داشتن فدا کند و هامون همسر خویش را. انسان به این طریق است که به مرحله ایمان خواهد رسید.» و این حرفی است سراپا غلط. چرا که «ایمان» دارای مراتب است و با اولین مرتبه آن که «اعتقاد به خدا»ست آدم در جرگه دینداران ورود می‌یابد و در آخرین مرتبه آن همچون ابراهیم درمی‌یابد که هروابستگی غیرربط و تعلّق به حق که عین ذات آدمی است، او را از خدا دور می‌کند و در این مرحله است که آدم درمی‌یابد که «عشق به همسر، تعلق است و آنگاه روی به ترك تعلق می‌آورد و آن هم نه آنکه قصد کشتن همسر خویش را پیدا کند!... و در آخرین منزل که «کمال‌الانقطاع» است نه آنکه انسان همسر و فرزند خویش را دوست نداشته باشد و از مردمان به کوه و دشت بگریزد و خود را به دریا بیندازد! بلکه از آن پس دیگر همسر و فرزند خویش را با عشق خدایی دوست خواهد داشت یعنی او خود در این مرتبه، خلیفةالله است و به واسطه او مهر و لطف خدا به بندگانش تجلّی خواهد کرد و اگر جز این بود هرگز آخرین پیامبر خدا بر مرگ فرزند خویش نمی‌گریست.

هامون به بن‌بست نیهیلیسم مزمن رسیده است و انتحار می‌کند و آنچه نویسنده مقاله مزبور معرفت ورود در حوزه دین و... نامیده است چیزی جز تحقّق این نیهیلیسم پیشرفته و یاس‌انگاری متافیزیکی در حیطه‌های مختلف زندگی هامون نیست.

●

عدّه‌ای نیز پنداشته بودند که آقای مهرجویی در رسیدن به بن‌بست هامونی و طرح شخصیّت علی عابدینی متأثر از انقلاب اسلامی و تفکّر دینی است. خود بنده نیز اگرچه بشدّت از فیلمهایی چون هامون بیزار هستم اما می‌پنداشتم که فیلم هامون انعکاس نوعی کج‌فهمی دینی و به عبارت بهتر انعکاس تفکّر دینی در آیینه کج و معوج وجود کسی است که حتی اوّلین شرط ورود به حوزه دین یعنی «خداپرستی» در وجودش به تمامی محقّق نگشته است. اما بعد، چند روز قبل یك جستجوی اتّفاقی در آت و آشغالهای قبل از انقلاب، بریده‌ای از روزنامه کیهان را به دستم رساند مربوط به سال ۲۵۳۷ یعنی ۱۳۵۷!- تاریخ روز و ماه را هرچه گشتم نتوانستم پیدا کنم- در این بریده روزنامه، متن کوتاه مصاحبه‌ای با آقای مهرجویی چاپ شده است که کلیشه آن را ملاحظه می‌کنید.

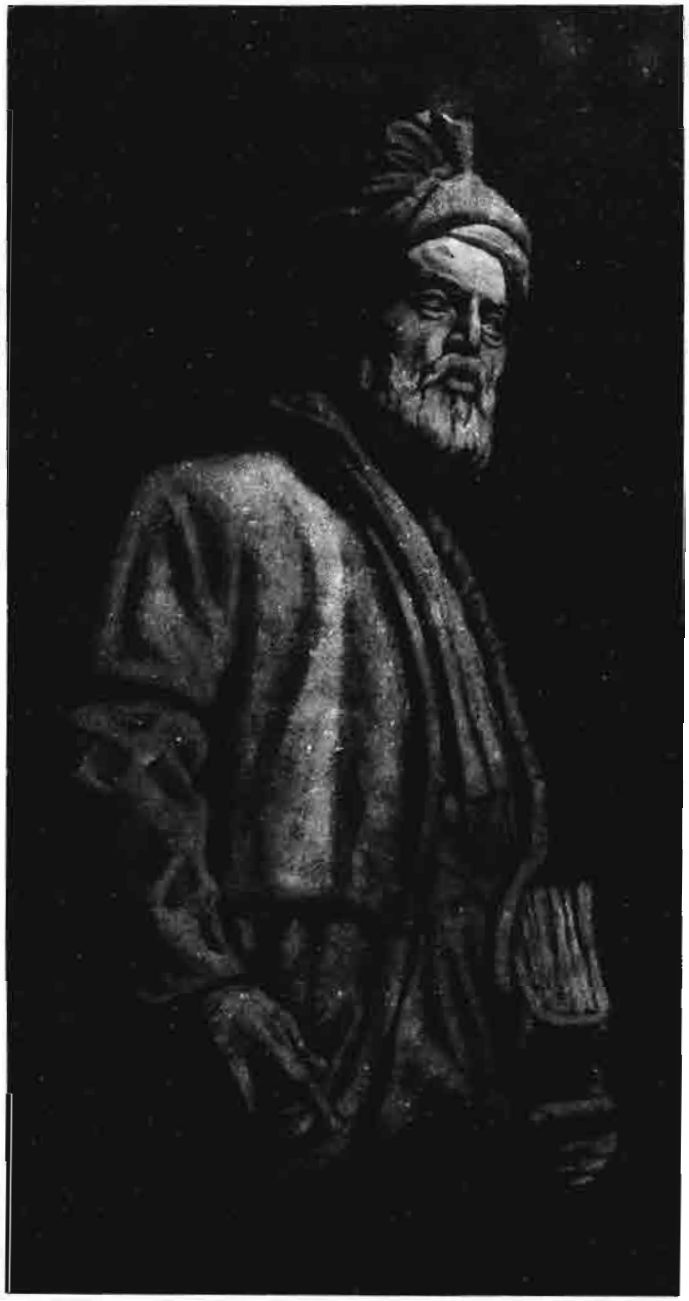
طرح «هامون» از پیش از انقلاب در ذهن آقای مهرجویی وجود داشته است و من فکر می‌کنم در این طرح آقای مهرجویی متأثر از القائاتی بوده است که آن روزها فضای فرهنگ و هنر این مرز و بوم را اشغال کرده بود: نوعی عرفان غیردینی و بی‌ضرر که مظاهر آن افرادی چون سهراب سپهری و پریسا... بوده‌اند. و این سخن منافی این اعتقاد من نیست که بهر تقدیر در شعر سهراب سپهری می‌توان تجلّیاتی زیبا از روح کویری ایران و نوعی واکنش نوستالژیك در برابر غربزدگی و سیطره تکنولوژی پیدا کرد. امّا در فیلم هامون حتّی تجلّیاتی از این نوع نیز وجود ندارد، چرا که نشانی از صداقت در آن نیست.

داریوش مهرجوئی و طرحهای تازه برای فیلمسازی

داریوش مهرجوئی کارگردان صاحب‌نام سینمای ایران سناریو دو فیلم را هم اکنون آماده تصویب دارد که با فراهم شدن امکانات فیلمبرداری یکی از این دو را جلوی دوربین خواهد برد. یکی از این دو فیلم «صافیتکاه» نام دارد که براساس نوشته غلامحسین ساعدی، تنظیم شده است و سناریو دوم که طرح دیگر مهرجوئی برای فیلمسازی است، «هامون» نام دارد و داریوش مهرجوئی شخصاً آن را نوشته است. برخلاف نوشتنها و اشاراتی که اینجا و آنجا شده است مهرجوئی اشاره کرد که بازیگران هیچکدام از دو فیلم‌به خاطر عدم تصویب سناریوها تاکنون و نیز مشکلاتی که هر کدام از سناریوها تا مرحله ساخته شدن با آن روبرو هستند، انتخاب نشده‌اند و تا تصویب قطعی یکی از این دو سناریو، بازیگران ساخته جدیدش را نخواهد توانست معرفی کند.

مهرجوئی ضمناً یک مجموعه تلویزیونی براساس داستانهای فرقه اسماعیلیه و حسن صباح آماده پخش دارد که این مجموعه به گفته کارگردانش نوعی مقاله سینمائی است که به جای کاغذ بر روی نوار سلولوئید نوشته شده است.

دکتر علی اکبر ولایتی



عصرِ فردوسی

● اشاره:

مقالهٔ حاضر ویراستهٔ سخنرانی آقای دکتر علی اکبر ولایتی است که در «کنگرهٔ هزارهٔ تدوین شاهنامه»، ایراد شده است.

بنام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه برنگذرد

ورود اسلام به ایران و شکست ساسانیان مبدا مهمی در تاریخ تحولات ایران شد. واقعیت این است که علت اصلی شکست ساسانیان را باید در اختلاف طبقاتی وحشتناک زمان ساسانی، همکامی روحانیت زردشتی با طبقات حاکم، تحمیل مالیات های سنگین برگرده رعیت، لشکرکشی‌های بی‌معنی شاهان ساسانی بویژه «خسرو پرویز» که موجب خالی شدن خزانه کشورو یاس و سرخوردگی مردم از حکومت و مذهب حاکم شده بود، جستجو کرد.

مذهب «بودا» از سمت مشرق و «مسیحیت نسطوری» از سوی مغرب، مذهب زردشتی را تحت فشار گذاشته بود و موبدان در پناه حکومت منحطی که در آن، شاه (خسرو پرویز) با ۳۰۰۰ زن در حرمسرای خویش مشغول خوشگذرانی بود. از این مذهب منفعلانه دفاع می‌کردند.(۱)

وجود یکی از بزرگترین مجسمه‌های بودا در «بامیان بلخ»، پایتخت «کشتاسب»، اولین حامی معتبر این مذهب، نشان تهاجم دین غیر مهاجم بودایی به پایگاه اولیه دین زرتشتی بود.(۲)

از سوی دیگر مسیحیان نسطوری رانده شده از «بیزانس»، در مهمترین مرکز علمی امپراطوری ساسانی یعنی دانشگاه جندی شاپور نفوذ کرده بودند و در «نصیبین» مدرسه‌ای معظم بنا نهادند و بتدریج جوامعی را در «بلخ» و «سمرقند» تاسیس کردند.(۳)

ظهور «مانی» و «مزدک» در زمان «شاپور اول» و «قباد ساسانی» و تبعیت پرشور مردم کوچه و بازار از حدی که رشته کار را از دست حکومت بدر برده بود خود نشانه دیگری از ورشکستگی مذهب و سیاست حاکم بود.(۴)

اگر این مقدمه را مد نظر نداشته باشیم به‌هیچوجه نمی‌توانیم شکست ۱۵۰ هزار نفر از سپاهیان مجهز ایرانی از سی هزار سپاهی غیر مجهز مسلمان در جنگ نهاوند را توجیه کنیم.(۱)

کسانی که در صدد القاء این شبهه هستند که اسلام به ایرانیان تحمیل شده یا اسلام را

نشناخته‌اند یا ایرانی را و یا اینکه سوء غرض دارند. حضور هزاران غیر مسلمان در سرزمین‌های اسلامی و ادامه فعالیت آتشکده و موبدان حتی تا اواخر قرن چهارم و اوائل قرن پنجم هجری خود دلیل عمده‌ای بر غیر الزامی بودن پذیرش اسلام بود.(۵)

«جورجیس‌بن جبرائیل» پزشک مسیحی و رئیس پزشکان جندی‌شاپور طبیب معالج «منصور» خلیفه عباسی از طرف او دعوت به اسلام می‌شود. او می‌گوید: «می‌خواهم بر دین پدرانم بمیرم و هرجا آنها هستند مایلم آنجا باشم، چه در بهشت و چه در دوزخ!» ...منصور دستور داد که جورجیس به شهر خود برودو ده هزار دینار به او پرداخت شود و غلامی را به‌همراه او فرستادو به‌او دستور داد اگر جورجیس در بین راه مرد، جنازه‌اش را به‌شهر خودش برساند تا مطابق میل خودش در آنجا دفن شود!(۶)

وجود دهریّونی چون «ابن ابی‌العوجاء» و یا روشنفکرمآبانی چون «ابن مقفّع» و علمای مسیحی چون «بوسهل» مسیحی و ادبای زرتشتی چون «دقیقی» شاعر، خاندان «بختیشوع»، «آل ماسویه»، نامداران غیر مسلمان «بیت‌الحکمه» بغداد که به امر هارون یا مأمون ساخته شده بود مانند «یوحناابن ماسویه»، «ابن‌البطریق» و نیز «ابوالبشر متی» و صدها نظایر اینها که همگی از غیر مسلمانانی بودند که در اوج اقتدار اسلام، بدون تقیه معزّز و محترم بودند، همگی دلیل بر آزادی فکر و عقیده در محیط اسلامی بود.(۷)

از طرف دیگر پس از حکومت «معتصم» عباسی دیگر حکومت مقتدری وجود نداشت که به زعم بعضی به تحمیل اسلام ادامه دهد. بلکه به عکس بتدریج مرکز خلافت بغداد عملاً بدست ایرانی‌ها افتاد. بطوریکه از زمان خلافت «مستکفی»، که «معزّالدوله دیلمی» وارد بغداد شد (۳۳۴ هجری قمری) عملاً خلیفه بغداد آلت دست امرای ایرانی آل بویه بود.(۸)

مع‌ذالک اسلام در ایران با قوت پیش می‌رفت. و بالاخره چگونه ممکن است مردمی به اجبار دینی را بپذیرند، سپس در تقویت مبانی آن بکوشند بلکه خود پرچمدار آن شوند و در اقصای نقاط عالم به تبلیغ آن بپردازند و بیشترین سهم را در شکل‌دهی تمدن مبتنی بر آن به خود اختصاص دهند. در «هند»، «سند»، «دکن»، «بنگال»، «جاوه»، «سوماترا»، «چین» و «ماچین» و «ترکستان» و هرکجا که روی جزجای پای مبلّغین مسلمان ایرانی را به‌عنوان مبشرین دین محمدی نمی‌بینی! و این فقط نقل تاریخ و سفرنامه نیست بلکه تجربیات و مشاهدات این گوینده نیز هست!

چگونه است که مهاجمین و مهاجرین دیگر آمدند و خشونت و تحمیل عقاید را از حد گذراندند اما پس از مدتی که آن شدت و حدت به ضعف گرایید بجای اینکه ایرانیان رنگ قوای مهاجم را بخود بگیرند، قوای مهاجم رنگ ایران را گرفتند!

از ابتدای ورود اسلام، مردم ایران برخورد هشیارانه و انتخابی با این موضوع کردند، یعنی هر آنچه را که بنی‌امیه عرضه می‌کردند نپذیرفتند، در جنگ بین احیاکنندگان سنّت‌های جاهلی و ادامه‌دهندگان اسلام محمدی(ص) جانب دسته دوم را گرفتند. بنی‌امیه که داعیان مستقیم و غیر مستقیم تجدید حیات جاهلیت عرب بودند هیچ پایگاه جدّی در میان مردم ما نداشتند. و لذا مردم خیلی سریع دعوت «ابومسلم خراسانی» را اجابت کردند و در مدت کوتاهی سپاهی عظیم فراهم آمد. عامل بنی‌امیه در خراسان یعنی «نصربن سیّار» را از آن دیار بیرون راندند و به‌سرعت تا کوفه پیش رفتند وبه‌سال ۱۳۲ هجری ابوالعباس سفاح از اعقاب عباس‌بن عبدالمطلب را به خلافت نشاندند و در همان سال «مروان‌بن محمد»، آخرین خلیفه اموی را از بین برند.(۹)

در اینجا به چند نکته تاریخی اشاره می‌کنم و در نهایت یک نتیجه‌گیری می‌کنم:

۱ـ دعوت بنی‌عباس به‌نام اهل بیت صورت گرفت و اقبال مردم هم به این دعوت فوق‌العاده بود. ابومسلم را یاری کردند تا بنی‌امیه را برافکند و بنی‌هاشم را به جای آنها به خلافت رساند.

۲ـ هیچ‌یک از حرکتهای غیر اسلامی یا ضد اسلامی نظیر قیام‌های «اسپهبد فیروز»، «استادسیس»، «المقنّع»، «مازیاربن قارون»، «بابک خرّم‌دین»، «حمزةبن عبدالله خارجی»، موجب جلب و جذب عمومی مردم ایران نگردید.

۳ـ در ضعیف‌ترین وضعیت حکومت اسلامی هیچ رغبتی برای احیاءِ مجدّد امپراطوری غیر اسلامی در ایران مشاهده نگردید. و هیچ نشانه‌ای از حسرت عمومی مردم به‌واسطهٔ خاموشی تدریجی آتشکده‌های ایران در تاریخ مشاهده نمی‌شود.

و لذا بی‌جهت هرآنچه بعضی در دل دارند را به عموم مردم ایران، پس از پذیرش اسلام، نسبت ندهند. البته منکر حضور بعضی از گروههای مخالف که عمدتاً صبغه «شعوبی» داشتند نمی‌شویم ولی با این همه شواهد که به جرئی از آنها اشاره شد جایی برای انکار واقعیّت باقی نمی‌ماند.

از بدو تاسیس حکومت بنی‌عباس (۱۳۲ هجری) تا زمان حکومت معتصم ایرانیان سهم اساسی در اداره حکومت بنی‌عباس داشتند. «برمکیان»، «طاهر ذوالیمینین»، «فضل‌بن سهل ذوالریاستین» نقش سیاسی و نظامی مهمی در حفظ حکومت بنی‌عباس داشتند.

در این فاصله زمانی شیعه و معتزله قوت گرفتند. رشد علم و معرفت و کلام در مکتب امام صادق علیه‌السّلام. ظهور بزرگانی از معتزله چون «جاحظ» و «نظام» و «ابوعلی جبائی» (پدر) و «ابوهاشم جبائی» (پسر) و «احمدبن ابی‌داؤاد» (قاضی‌القضاة معتصم) موجب قوت تشیّع و مذهب معتزله و در یک کلمه خردگرایی شد.

از زمان حکومت معتصم، ضد حمله‌ای اساسی‌تر، از طرف خلفای بنی‌عباس علیه ایرانیان، شیعیان و معتزله آغاز می‌شود. مسلمانانی که به غزای ترکان نامسلمان آسیای مرکزی رفته بودند، غلامان ترک را از آن نواحی به ارمغان آوردند و این غلامان از یک طرف و قبائل ترک مسلمان شده به این سوی «سیحون» و «آموی دریا» از طرف دیگر بتدریج نقش مهمی در تاریخ اسلام و ایران پیدا کردند که تا قرنها ادامه داشت. و معتصم عباسی آنها را به عنوان عناصری وفادار وارد حکومت بنی‌عباس کرد. و بتدریج نفوذ آنها در دستگاه خلافت گسترش یافت. در مقابل، فرزندان «سامان خداه» و پسران بویه، سلسله جدیدالتأسیس ترکان غزنوی را حمایت کردند.

یکی از اعقاب ابو موسی اشعری به‌نام «ابوالحسن علی‌بن اسمعیل اشعری» که در سال ۲۶۰ هجری متولد شده بود و ابتدا معتزلی و شاگرد «ابوعلی جبائی» بود و به‌قول «ابن خلکان» در سال ۳۰۰ هجری مقارن با خلافت «مقتدر»، خلیفه عباسی، آدینه‌ای در مسجد جامع بصره بر منبر رفت و چنین گفت:

«...تاکنون معتقد به خلق قرآن بودم و می‌گفتم که خداوند به چشم دیده نمی‌شود و فاعل افعال بدمنم (کنایه است از مسئله اختیار که از اصول عقاید معتزله است.) و اکنون توبه کردم و این اعتقاد را از خویش سلب ساختم و معتقد به ردّ بر معتزله‌ام و از فضایح و معایب آنان دوری جسته‌ام.»(۱۰)

با خلافت «القادر بالله» (۳۸۱ـ۴۲۲) که او را راهب بنی‌عباس گفته‌اند، پیروی از معتقدات اصحاب حدیث و جانبداری از اشاعره و مخالفت با معتزله و قائلین به خلق قرآن و شیعه شدت گرفت. سلطان «محمود غزنوی» در ایران به امتثال امر خلیفه شروع به نفی و حبس و قتل مخالفان مذهبی خود خاصه معتزله و فرق شیعه کرد و فرمان داد که آنان را بر منابر، لعن کنند.

القا در بالله کتابی در اصول تالیف کرده و فضائل صحابه را بنا بر مذهب اهل حدیث در آن آورده بود و معتزله و قائلین به خلق قرآن را تکفیر کرد و این کتاب هرجمعه در حلقه اصحاب حدیث خوانده می‌شد و مردم برای استماع آن حاضر می‌شدند.(۱۱)

در قرن چهارم و اوائل قرن پنجم، قدرت شیعه در جهان اسلام گسترش یافت. «باطنیه» و «قرامطه» و «متصوّفه» مقتدر شدند. «ادارسه»، در شمال آفریقا «فاطمیان»، در افریقیه و مصر، «بنی حمدان»، در شام، «سادات طالبیه»، «آل زیار» و «آل بویه» در مازندران و گرگان و دیلمان و عراق عجم و فارس و خوزستان و همدان و عراق عرب حکومت داشتند. گروهی از «اسماعیلیه» در سند،

«زیدیه» در «یمن» قرامطه در «بحرین» حکومت می‌کردند، که این سلسله‌ها یا شیعه بودند و یا «متشیع».(۱۱ و ۱۲)

اتحاد خلفای عباسی و غلامان ترک و اشاعره بتدریج یکبار دیگر موجب رشد اختناق، تعصب قشری‌گری و تفکر جبری شد.

خلیفه در بغداد بر مسند خلافت اسلامی تکیه زده، محمود غزنوی و سپس «سلاجقه» مشغول جهاد در سرحدات اسلامی و حلق‌آویز کردن معتزله و شیعه در داخل سرزمین‌های اسلامی بودند. در بغداد «حنابله» و اهل حدیث همه روزه بر خردگرایان و عدالت‌خواهان معتزلی و شیعی به اسم مجاهده علیه بدعت و رفض هجوم می‌کردند. محمود از هند برای خلیفه در بغداد هدیه و حصه غنائم مربوط به جهاد را می‌فرستد و خلیفه لقب «یمین‌الدوله» را برروی شاه غزنین می‌گذارد!

بتدریج غزنویان و سلاجقه در ایران و «ایوبیان» در شمال آفریقا جایگزین سلسله‌های یاغی بر خلیفه یعنی آل زیار و آل بویه و فاطمیان شدند و طوق اطاعت از خلیفه را بر گردن انداختند.(۱۳)

مردم ایران که بنی‌امیه را ساقط کردند تا جاهلیت جدید را خفه کرده باشند و هویت خویش را نجات دهند و اسلام راستین را بپا دارند، دوباره با هجوم اتحاد مثلث مذکور مواجه شدند. دوباره مقاومت آغاز شد:

تشیّع، تصوّف، عرفان و بازگشت به خویشتن خویش در اشکال پنهان و نیمه پنهان، به عنوان راههای نجات از این بلای عظیمی که سایه هول خویش را بر ممالک اسلامی افکنده بود دوباره شکل گرفت. استفاده از سلاح «تقیه»، «عیاری» و «ملامتی‌گری» به عنوان سلاحهای مقابله با اختناق مذهبی. بندگی سلطان دربند خلیفه و قشری‌گری و سالوس و ریا بکار گرفته شد.

بتدریج در دهه‌های آخر قرن چهارم که فشار متعصبین قشری و اشعری و احیاکنندگان جاهلیت عرب بر شیعیان و معتزلیان و مردم غیر عرب بویژه ایرانیان افزایش می‌یافت، واکنش‌های گوناگونی را در جهان اسلام و بویژه ایران موجب شد. عده‌ای از عالمان آزاداندیش و صوفیان صافی و بقولی شیعیان اسمعیلی و یا اثنی‌عشری یا سنیان معتزلی و طرفداران آمیختگی علم و دین؛ تحت نام «اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا» که اکثراً ایرانی بودند گروهی را تشکیل دادند. هیچکس دقیقاً نمی‌دانست اینها کیانند ولی آثار قلمی و علمی آنها در اقصا نقاط جهان اسلام از سند و هند تا اندلس به تعداد پنجاه و یک و یا پنجاه و دو رساله در علوم شرعی، ریاضی، فلسفی و طبیعی منتشر شد.

ترس از تکفیر و تفسیق موجب شد که جلسات و نام این متفکرین و آزادگان مخفی باشد و رسالات و کتابهای آنها بدون اشاره به نام مؤلف یا مؤلفین منتشر شود.

«قفطی» در «اخبار الحکماء» آورده است که: «... «ابوحیان توحیدی» (سال ۳۷۳) در پاسخ «ابوعبدالله حسین‌بن احمدبن سعدان» وزیر «صمصام‌الدوله»، پسر «عضدالدّوله دیلمی»، در رابطه با بزرگان اخوان‌الصفا گفت که... چنین یافته که نویسندگان این رسالات، «ابوسلیمان محمدبن معشرالبستی» معروف به «المقدسی»، «ابوالحسن علی‌بن هارون الزنجانی»، «ابو احمد المهرجانی» و «ابوالحسن علی‌بن رامیناس العوفی» و «زیدبن رفاعه» بوده‌اند... رسائل مذکور بر «ابوسلیمان منطقی سیستانی» عرضه شد و او مخصوصاً از باب نزدیک کردن فلسفه و اجزاء آن باشریعت، بر اخوان‌الصفا اعتراض کرد و این را غیر ممکن دانست از آن روی که در شریعت چون و چرا نیست و اهل دیانات را مطلقاً به فلسفه حاجتی نباشد و حتی توجه آنان بدین مقولات، مایه انشعاب و باعث تشتت و افتراق ایشان می‌گردد.»(۱۴) این گروه رسالت عظیمی را در آن دوران سخت به دوش گرفتند و نقش عظیمی در حفظ و بقای علم و فرزانگی و عرفان و وطن‌دوستی و جوانمردی حتی در قرون بعد بازی کردند.

عیّاران، فُتیان و جوانمردان، گروههایی بودند که از قرن سوم هجری در ایران پیدا شدند و اکثراً علیه خلفای عباسی مبارزه می‌کردند.(۱۵) ویار ضعیفان و درماندگان بودند. «معروف کرخی» گفت: در جوانمردی سه علامت است: «وفای به عهد بدون خلافی و ستودن بدون انتظار بخشش و بخشش بدون درخواست.»(۱۶)

سلسله عیّاران و جوانمردان در قرن‌های بعد نیز در شکل‌دهی فرهنگ عرفانی و فتوّت که وسیله‌ای بود برای مقاومت در برابر دین‌فروشان و عمال ظلمه و تجاوز بیگانگان بسیار مؤثّر و موفق بودند.

از پدیده‌های شگرف و عمیق دیگری که علی‌رغم داشتن مشابهاتی در سایر فرق و ادیان و مکاتب از ویژگیهای تاریخ فرهنگ و تمدّن اسلام می‌باشد عرفان است که رنگ و بویی از فلسفه «رواقیون» آتن و «نوافلاطونیان» اسکندریه و «دنیاستیزی» هندی و فتوت و سعه صدر ایرانی را دارد ولی هیچ‌یک از آنها نیست بلکه در یک کلمه اسلام ناب است و به تعبیر مولانا مغز قرآن است. یک چنین فرهنگ والایی اگر پشتوانه قرآن و حدیث و کلام اسلام را نداشته باشد میان تهی می‌شود. یک سیر محقّقانه در کتاب شریف مثنوی معنوی نشان می‌دهد که به ندرت ممکن است بیتی از ابیات آن نشانه‌ای از قرآن کریم، حدیث یا کلمه‌ای از بزرگان اسلام نداشته باشد و به قول مرحوم علامه اقبال لاهوری:

مثنوی معنوی مولوی
هست قرآن زبان پهلوی

متصوّفه، سرسلسله عرفا و صوفیان را اصحاب صفّه، یعنی اصحاب پاک‌باخته رسول اکرم(ص) می‌دانند. صوفیه در ابتدا مردم را دعوت به زهد و امر به معروف و نهی از منکر می‌کردند، مثل «حسن بصری»، «ابن سمّاک» و «حاتم اصمّ»، رابعه بنت اسمعیل عدوی» بر مضمون این دعوت می‌توان پارسایی مبتنی بر خوف و خشیت و معرفت دردآلود مبتنی بر عشق و محبت را نیز افزود.

نوبت به «بشربن حارث» معروف به «بشر حافی» که رسید، با دستگیری از دیگران یعنی نوعی فتوّت و جوانمردی آمیخته شد و به قول استاد زرین‌کوب: «تشکیلات جوانمردان و اصناف، دهلیز تصوّف شد». و تا به آنجا پیش رفتند که می‌خواستند سنّت‌های اخلاقی و جوانمردی را به قیمت ترک بعضی از فرائض احیاء کنند. گویند کسی با بشر حافی مشورت کرد که: «دو هزار درم دارم حلال! می‌خواهم که به حج شوم. گفت تو به تماشا می‌روی! اگر برای رضای خدا می‌روی برو وام کسی بگذار یا بده به یتیم...! که آن راحت، که به دل مسلمانی رسد، از صد حج اسلام پسندیده‌تر است».

به «بایزید بسطامی» که می‌رسیم یعنی نیمه دوم قرن سوم هجری قول به اتحاد و حلول قوت می‌گیرد، بطوری‌که «سبحانی ما اعظم شانی» می‌گوید در اوائل قرن چهارم نوبت به «منصور» که رسید اسرار فناءِ فی‌اللّهی را هویدا کرد و آشکارا «اناالحق» گفت و «از او گشت سردار بلند». و او سر حلقه شهدای صوفیه بود. البتّه به او خاتمه نیافت پس. از او «عین‌القضاة همدانی» و «شیخ شهاب‌الدین سهروردی» نیز به‌همان سرنوشت مبتلا شدند ولی این وقایع، صوفیّه را بسیار محتاط کرد و از آن پس یکدیگر را دعوت به خویشتن‌داری در برابر نااهلان می‌کردند. مع ذالک شیخ ابوسعید ابوالخیر نیز در اظهار مکنونات خویش گستاخ بود و او رقص و سماع را از اهمّ فرائض صوفیه دانست. به حدی که مریدان را گفته بود: «اگر صدای مؤذن بشنوند هم از رقص خویش بازنایستند» و او به روزگار محمود و مسعود غزنوی بود.

آورده‌اند به واسطه افراط در تندرویهای صوفیانه، صوفی معتدلی چون شیخ «ابوالقاسم امام عبدالکریم قشیری» در مقابل او ایستاده بود ولی در این زمان غلبه با صوفیان متشرع معتدل بود. پیر هرات، «خواجه عبدالله انصاری» و «شیخ کبیر ابو عبدالله محمدبن خفیف شیرازی» و «شیخ ابو اسحق کازرونی» از اعاظم عرفای متشرع قرون چهارم و پنجم هجری هستند. در این عهد، بنا به گفته «هجویری» در «کشف‌المحجوب»، سیصد تن از مشایخ بزرگ صوفیه فقط در خراسان می‌زیسته‌اند.

در قرن پنجم بزرگترین حامی صوفیان، ابوحامد محمد غزالی بود که حیثیت و نفوذ معنوی او سبب مزید اعتبار تصوف شد.(۱۷) در

هیچ‌یك از قرون گذشته، علم و حکمت و معرفت به اندازه قرون چهارم و پنجم هجری رونق نداشت. در علم تفسیر، بزرگانی چون «محمدبن جریر طبری»، «ابوعلی جبائی» ابوبکر نقّاش معتزلی» و «عبدالسلام قزوینی» در این عصر بوده‌اند. در بین عرفای قرن چهارم و پنجم نیز امر تفسیر قرآن شایع بوده است. چهره درخشان این عرصه «خواجه عبدالله انصاری» می‌باشد. بعضی از حکمای عظیم‌الشان این دوره نیز، به امر تفسیر قرآن کریم می‌پرداختند. از آن میان می‌توان از «ابوعلی سینا» نام برد که در امر تفسیر، در تطبیق اصول عقاید فلسفی بر مبانی دین اسلام کوشش نمود. از تفاسیر حضرت شیخ‌الرئیس باید از تفسیر «ثُمَّ استوی الی السّماءِ و هی دخان»، تفسیر سوره‌های «اعلی» و «معوذتین» را نام برد.

از دیگر فیلسوفان مفسّر باید از «ابوزید بلخی» متکلّم بزرگ ایرانی قرن چهارم نام برد که شاگرد «کندی» و استاد «ابوبکر محمدبن زکریای رازی» بود. علم حدیث همان رواج و اهمیت سه قرن قبل را داشت. از عامّه، «ابوعبدالرحمن نسائی» مؤلّف کتاب «سنن»، یکی از کتب سته حدیث است. دیگری «ابوحاتم محمدبن جبان سمرقندی» است که گفته است: «شاید ما علم حدیث را از هزار استاد میان «چاج» و «اسکندریه» اخذ کرده باشیم». «ابوالحسن علی‌بن عمرالبغدادی دارقُطنی»، «ابوبکر محمدبن منذر النیسابوری»، «ابوبکر احمدبن الحسین البیهقی»، «ابی نُعَیْم احمدبن عبدالله اصفهانی»، «خطیب بغدادی» و «ابواسحق نیشابوری» و از فقهای عامه در قرن چهارم، «محمدبن علی قفال چاچی» ناشر مذهب شافعی در ماوراءالنّهر، «ابوالحسن عبیدالله الکرخی» رئیس «احناف» عراق، «ابوالحسن علی‌بن احمد بغدادی» مشهور به ابن‌القصار رئیس «مالکیه» عراق، «ابوالحسن علی‌بن محمد الماوردی» مؤلّف کتاب «الحاوی» از مهمترین کتب فقهی شافعی، «احمدبن عمربن سُرَیْج» که شماره تالیفات او به چهارصد می‌رسید را می‌توان نام برد.[۱۷]

قرن چهارم شاید مهمترین قرن برای حیات فرهنگی شیعه باشد زیرا: ابتدای غیبت حضرت ولی عصر(عج) در این قرن بوده و به سبب آنچه که به انسداد باب علم در نزد فقها و اصولیّون اصطلاح شده است، باب اجتهاد مفتوح شد و فقهاء رضوان‌الله تعالی علیهم اجمعین براساس: قرآن، سنت، عقل و اجماع شروع به استنباط احکام نمودند. بسیاری از اعاظم شیعه در این قرن پربرکت زیسته‌اند. دو کتاب از «کتب اربعه» شیعه یعنی کتاب «کافی» توسط ثقة‌الاسلام «کلینی» و «من لایحضره‌الفقیه» توسط شیخ «ابوجعفر محمدبن علی‌بن الحسین‌بن بابویه» (صدوق ثانی) در این قرن تالیف شد. اصول چهارصدگانه شیعه معروف به «اصول اربعماُه» مقبول نزد شیعه در این قرن تدوین گردید. ابن‌جنید، شیخ مفید، سید رضی، سید مرتضی، شیخ طوسی و دهها نفر دیگر از علمای شیعه در این قرن و اوائل قرن پنجم قواعد اعتقادی و علمی شیعه امامیه را ممهد و مرتب کردند. ادبا و حکمای بزرگ شیعه امامیه چون «ابوالحسن عامری نیشابوری»، «صاحب‌بن عباد»، «ابن‌العمید»، «ابوبکر خوارزمی» و «بدیع‌الزمان همدانی» در همین قرن بوده‌اند.

«شیخ صدوق» (ره) ازری به بلخ می‌رود و مورد استقبال اعاظم شیعه و اکابر سادات آن ناحیه قرار می‌گیرد و به خواهش یکی از ایشان، کتاب من لایحضره‌الفقیه را با الهام از «من لایحضره الطبیب» محمدبن زکریای رازی تالیف می‌کند. شیخ در سفر خراسان برای زیارت حضرت رضا(ع) مورد استقبال و اعزاز و اکرام بسیاری قرار گرفت و میهمان «ابومنصور محمدبن عبدالرزاق» حاکم سامانی ربع نیشابوری خراسان بود. و حکایاتی از ابومنصور نقل می‌کند که حاکی از تشیع وی می‌باشد: «... از ابومنصور محمدبن عبدالرزاق شنیدم که به «ابیوردی» حاکم طوس می‌گفت، پسری داری؟ گفت نه، ابومنصور گفت چرا به زیارت حضرت رضا(ع) نمی‌روی؟ و در آنجا از خدا نمی‌خواهی که به‌توفرزندی عنایت فرماید؟ زیرا که من در آنجا حاجات فراوانی از خداوند خواستم، و همه به برکت آن امام معصوم و قبر مطهرش روا شد.»[۱۸]

و هیچ بعید نیست که اصولاً ابومنصور محمدبن عبدالرزاق از جهت تشیع فردوسی، و اخلاصی که به‌عنوان تشیّع آن بزرگوار به او داشته است متن منثور شاهنامه را در اختیار او نهاده و نظم شاهنامه را از وی خواسته است.

در چنین شرایطی است که استاد بزرگ سخن پارسی، «ابوالقاسم فردوسی» بنابر اغلب احتمال، در سال ۳۲۹ هجری قمری تولد یافت. او یك ایرانی آزاده، مسلمان و به احتمال زیاد شیعه امامیّه است و برای احیای هویت و شخصیت ملّت خودش مردانه بپا می‌خیزد و در برابر تمام آنچه که به آنها اعتقادی نداشت می‌ایستد و از هرچه که باور داشت به صراحت و صمیمیت و با شجاعت دفاع می‌کند. اینکه می‌گویند او وصف شاهان و گبرگان کرده و دلباخته آنان بوده است سخن بیهوده‌ای است. کسانی او را متهم می‌کردند که خود بشدت آلوده زخارف دنیا بوده و سر در آخور خلیفه فاسقی یا غلامزاده‌ٔ ترکی داشتند. در حالی که او سنین پیری در مقابل محمود غزنوی چون شیر می‌غرد و بنابر بعضی روایات چنین می‌گوید:

مرا غمز کردند کان پرسخن
به مهر نبی و علی شد کهن
اگر مهرشان من حکایت کنم
چو محمود را صد حمایت کنم
پرستارزاده نیاید بکار

او (فردوسی) مورخی است که گذشته‌ها را براساس اسناد و شنیده‌ها بیان می‌کند، و هدفش فقط تاریخ‌نگاری نیست بلکه احیاء هویّت لگدمال شدهٔ ملّتی با فرهنگ و فرهیخته و خداپرست و جوانمرد است. ملّتی که اسلام را انتخاب کرده ولی جاهلین در لوای خلافت را نمی‌پذیرد. او تاریخ گذشتگان را زنده می‌کند که عملاً بگوید حکومتهای موجود بغداد و غزنین را قبول ندارد، فلسفهٔ اشعری را در مورد توحید نمی‌پذیرد و قول مشبّهه را رد می‌کند.

وگر چند باشد پدر شهریار
از این در سخن چند را نم همی
چو دریا کرانه ندانم همی
به نیکی نبد شاه را دستگاه
وگرنه مرا بر نشاندی بگاه
چو اندر تبارش بزرگی نبود
ندانست نام بزرگان شنود

او ذکر شاهان گذشته را می‌کند که اگر هم واقعیت داشتند در زمان حیات فردوسی وجود خارجی نداشتند و نمی‌توانستند در زندگی او تاثیری داشته باشند. مع‌ذالک در جابجای شاهنامه از شاهان و شاهزادگان آنجا که رفتارهای نابهنجار داشتند انتقاد می‌کند. رستم مگرچه کسی بود که قهرمان اصلی شاهنامه است؟ جز جوانمردی از میان مردم سیستان که هرگاه کشور را در خطر می‌بیند دامن همت به کمر می‌زند و از آن مردانه دفاع می‌کند؟ او این کار را نه محض خاطر شاه می‌کند که بنا به رسم جوانمردی و غیرت ملی می‌کند و این وظیفه را هیچ‌گاه فراموش نمی‌کند حتی اگر شاه بی‌مهری و یا نامردی کند. او دفاع از مرزها و شرف و ناموس را حتی اگر نوشدارو را از او دریغ کنند رها نمی‌کند!

او مورخی است که گذشته‌ها را براساس اسناد و شنیده‌ها بیان می‌کند. و هدفش فقط تاریخ‌نگاری نیست بلکه احیاءِ هویت لگدمال شده ملتی با فرهنگ و فرهیخته و خداپرست و جوانمرد است. ملّتی که اسلام را انتخاب کرده ولی جاهلیت در لوای خلافت را نمی‌پذیرد. خردگراست و تعصّب کورکورانه را قبول ندارد. او تاریخ گذشتگان را زنده می‌کند که عملاً بگوید، حکومت‌های موجود بغداد و غزنین را قبول ندارد. و فلسفه اشعری را در مورد خداوند تبارک و تعالی قبول ندارد و قول مشبّهه را رد می‌کند و در مقابل استناد غلطی که آنان به آیات کریمه « وجوهٌ یومئذ ناضرة الی ربها ناظرة» می‌کنند، با استناد به اقوال ائمه هدی علیهم‌السّلام، می‌ایستد و می‌گوید:[19]

زنام و نشان و گمان برترست
نگارنده برشده گوهر است
به بینندگان آفریننده را
نبینی، مرنجان دو بیننده را
نه اندیشه یابد بدونیزراه
که او برتر از نام و از جایگاه[20]

اعتقاد محکم او به اسلام و به تشیعّ را از خلال اشعار محکمی که او در مدح حضرات پیامبر اکرم(ص) و علی(ع) سروده است، می‌توان یافت:

چو خواهی که یابی زهر بدرها
سراندر نیاری به دام بلا
بُوی دردو گیتی زبد رستگار
نکوکار گردی برکردگار
به گفتار پیغمبرت راه جوی
دل از تیرگی‌ها بدین آب‌شوی
چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی
خداوند امر و خداوند نهی
که من شارستانم علیم دراست
درست این سخن گفت پیغمبراست
گواهی دهم کین سخن راز اوست
تو گویی دو گوشم براواز اوست
حکیم این جهان را چو دریا نهاد
برانگیخته موج از و تند باد
چو هفتاد کشتی برو ساخته
همه بادبان‌ها برافراخته
یکی پهن کشتی بسان عروس
بیاراسته همچو چشم خروس
محمّد بدو اندرون با علی
همان اهل بیت نبی و وصی
اگر چشم داری به دیگر سرای
بنزد نبی و وصی گیر جای
گرت زین بدآید گناه منست
چنین است و این دین و راه منست
برین زادم و هم برین بگذرم
چنان دان که خاک پی حیدرم
نگر تا به بازی نداری جهان
نه برگردی از نیک‌پی همرهان
همه نیکیت باید آغاز کرد
چو با نیکنامان بدی هم نبرد
ازین در سخن چندرانم همی
همانش کرانه ندانم همی

ممکن است بعضی سؤال‌کنند که تکلیف چهار بیت شعر دیگر چه می‌شود که با بیت:

که خورشید بعد از رسولان مه
نتابید برکس ز بوبکر به

آغاز می‌گردد چه می‌شود؟

باید عرض کنم که اغلب محقّقین و شاهنامه‌شناسان معاصر، آن را الحاقی می‌دانند که در بعضی از نسخ هست و در بعضی دیگر نیست. ماخذ ما در نقل ابیات فوق، شاهنامه‌ای است که اخیراً به تصحیح آقای دکتر «جلال خالقی مطلق» منتشر شده است و شاید معتبرترین متن انتقادی شاهنامه است و حاصل ۲۰ سال زحمت توان‌فرسای ایشان می‌باشد، در این متن چهار بیت مزبور نیامده است.[20]

این حکیم بزرگوار چنان در جای جای شاهنامه در ستایش خرد سخن گفته که هیچ با مزاج اشاعره و متعصبین قشری سازگار نیست و جز با مبانی اصولی فقه و روش اجتهادی شیعه و خردگرایان معتزله سازگار نیست. که می‌فرماید:

خرد بهتر از هرچه ایزدت داد
ستایش خرد را به از راه داد
خرد رهنمای و خرد دلگشای
خرد دست گیرد بهر دو سرای

و در اولین بیت شاهنامه همان‌طور که در ابتدای سخن گفتم خداوند را به صفت آفریدگار جان و خرد ستوده است:

بنام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه برنگذرد[21]

پاورقیها:

۱ـ ویل دورانت: تاریخ تمدّن. سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی. تهران. چاپ اول جلد چهارم ـ ۱۳۶۶. ص ۱۸۱

۲ـ دهخدا. لغت‌نامه. تحت نام‌های بلخ. گشتاسب. زرتشت.

۳ـ ویل دورانت. تاریخ تمدن ص ۶۲

۴ـ محمدبن جریر طبری. تاریخ طبری (تاریخ الرسل والملوك) ترجمه ابوالقاسم پاینده. انتشارات اساطیر. تهران. چاپ دوم. جلد دوم ۱۳۶۲. ص ۵۹۲ و ۶۳۹

۵ـ صفا، ذبیح‌الله. تاریخ ادبیات در ایران. انتشارات امیر کبیر. تهران. چاپ پنجم. جلد اول ۱۳۵۶. ص ۴۱

۶ـ ابن آبی اصیبعه. عیون الانباء فی طبقات الاطباء. ترجمه سید جعفر غضبان. دکتر محمود نجم‌آبادی. چاپخانه دانشگاه تهران. چاپ اول جلد اول ۱۳۴۹ ص ۳۲۱

۷ـ نجم‌آبادی محمود. تاریخ طب در ایران پس از اسلام. انتشارات دانشگاه تهران. چاپ دوم ۱۳۶۶ ص ۳۰۱

۸ـ استانلی لین‌پول. طبقات سلاطین اسلام. ترجمه عباس اقبال. دنیای کتاب. تهران چاپ دوم ۱۳۶۶ ص ۱۲۶

۹ـ صفا، ذبیح‌الله. خلاصه تاریخ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران از آغاز تا پایان عهد صفوی. انتشارات امیرکبیر تهران. ۱۳۵۶. ص ۶۳

۱۰ـ صفا، ذبیح‌الله. تاریخ ادبیات در ایران. جلد اول. ص ۴۲۰. به نقل از وفیات الاعیان

۱۱ـ همان مدرك ص ۲۴۳.

۱۲ـ صدیق، عیسی. تاریخ فرهنگ ایران. انتشارات دانشگاه تهران. چاپ ششم. ۱۳۵۱. ص (۱۱۸ـ ۱۲۰)

۱۳ـ لوئیس برنارد و همکاران. اسماعیلیان در تاریخ. ترجمه یعقوب آژند. انتشارات مولی تهران. چاپ دوم. ۱۳۶۸. ص ۲۴۵.

۱۴ـ صفا، ذبیح‌الله. تاریخ انتشارات در ایران. جلد اول ص ۳۲۱.

۱۵ـ دهخدا. لغت‌نامه. تحت کلمه عیار.

۱۶ـ فقیهی، علی اصغر. آل بویه. انتشارات صبا. تهران. چاپ سوم. ۱۳۶۶ ص ۵۶۶.

۱۷ـ صفا، ذبیح‌الله ـ تاریخ ادبیات ـ جلد اول ص ۲۶۸

۱۸ـ شیخ صدوق (ره). عیون اخبارالرضا. چاپ سنگی. تهران ص ۲۸۱.

۱۹ـ طباطبائی سید محمدحسین (ره). تفسیر المیزان. مرکز نشر رجاء و مؤسسهٔ انتشارات امیر کبیر. تهران ـ ۱۳۶۳. جلد ۲۰ ـ سوره ۷۵ ص۳۲۴.

۲۰ـ شاهنامه. تصحیح جلال خالقی مطلق نیویورك ۱۳۶۶. جلد اول ص ۲.

۲۱ـ همان مدرك. ص ۹.

● وضع ادبیات داستانی در قبل و بعد از انقلاب

■ دکتر یعقوب آژند

اشاره:

آنچه که در این مقاله می‌خوانید نظرات دوست گرامی ما آقای دکتر یعقوب آژند است دربارهٔ داستان‌نویسی در قبل و بعد از انقلاب که ما با تمام احترامی که برای ایشان قائل هستیم باید بگوییم که نظرات ایشان نمی‌تواند بیانگر نظرات ماهنامه سوره در این باب باشد.

***

من در اینجا با تاریخ بسیار غنی قصه‌نویسی و حکایت‌گویی سنّتی و کلاسیك کشورمان کاری ندارم که خود بحث مفصل و جداگانه‌ای را می‌طلبد. منظور نظرم، بیشتر قصه‌نویسی، بعد از انقلاب مشروطیت است که امروزه برای آن انواع و اقسام تئوریها و قوالب ساخته و پرداخته‌اند.

این قصه‌نویسی به هر حال، گوشهٔ چشمی به قصه‌نویسی غرب داشته است. وقتی که در قرن نوزدهم، تفکّر غرب با تمام شاخ و برگ خود و از راههای گوناگون به کشور ما رخنه کرد و آن را تکان داد و تاثیراتی به‌جا گذاشت، در زمینه مسائل ادبی و کلاً ادبیات هم تاثیرش را نشان داد. این تاثیرات ابعاد و طیفهای گوناگون داشت مکاتب مختلف فلسفی و اجتماعی و سیاسی، وارد مقولات ادبی شد و نویسندگانی چون آخوندزاده، میرزا ملکم خان، میرزا عبدالرحیم طالبوف، میرزا حبیب اصفهانی، میرزا آقاخان کرمانی، میرزا آقا تبریزی و محمد امین رسول‌زاده منادی آن شدند، و در نوشته‌هایشان بنا به اقتضای زمانه از آنها سود جستند.

اینجا هدف آن نیست که کارها و آثار آنها را خانه‌تکانی کرده و ارزیابی کنیم. ولی چیزی که در این میان مشهود است تفاوت و توفیر آثار آنها با ادبیات کلاسیك ماست. همین ویژگیهای محصولات ادبی آنان است که بعدها نضج یافت و تا به ایام ما کشیده شد. تحوّلات جامعه در ایام انقلاب مشروطیت و فکر قانونگرایی و ایجاد جریانهای یك کاسه، پیشرفت مادی و معنوی،

کسترش تعداد منورالفکران آن دوره که اغلب تحصیلکردگان خارجی بودند. این مسائل به همراه فعل و انفعالات سیاسی و نظامی جهان، و نیز دستبرد و دستکاری استعمار در جامعه ما، همه و همه دست به دست هم داد و شرایطی آفرید که بعدها در نهادهای سیاسی و فرهنگی کشورمان بازتابید. فکر مشروطیت و قانونگرایی با انسانها و عقل و منطق آنها سر و کار داشت. عوامل متعدد و از جمله عامل استعمار و بعدها امپریالیسم جهانی نگذاشت که این قانونگرایی دست کم به‌طور نسبی هم شده در فکر و ذکر و جان و دل جامعه ایران نفوذ کند و لذا تاثیرات منفی زیادی به‌جا گذاشت. بالطبع مقوله قصه‌نویسی هم فارغ از این کشاکشهای اجتماعی و سیاسی نبود، و تمام تفکرات موجود غرب از دنیاگرایی و مادی‌گرایی گرفته تا سوسیالیسم و مارکسیسم و ناسیونالیسم را در خود بازتابانید. نسیم مکاتبی چون رمانتیسم، ناتورالیسم، رئالیسم و غیره برآن وزیدن گرفت. و آن را فقط لرزاند؛ یك لرزاندن سطحی نه عمقی. رمان‌نویسانی به عرصه رسیدند و به سبك و شیوه رمان‌نویسان قرن نوزدهم در غرب، آثاری آفریدند و مضامین اجتماعی و تاریخی رادستمایه خودقراردادند. باپیدایش‌و تکوین طبقه جدید متوسط، که خصوصاً از دوره رضا شاه به بعد به اوج خود رسید، داستان کوتاه هم وارد دنیای داستان‌نویسی شد و خواسته‌ها و آرمانها و بریده‌های زندگی این طبقه را به تصویر کشید و همچنین توسط نویسندگان این طبقه، زندگی طبقات دیگر جامعه ترسیم شد.

طبقه جدید متوسط را بیشتر، تحصیلکردگان تشکیل می‌دادند و بعدها مهم‌ترین پایگاههای اجتماعی و سیاسی را از آن خود کردند. همین طبقه، تحوّل عمیقی در قصه‌نویسی ایران به وجود آورد. علاوه برتکنیك و فن داستان‌نویسی، محتوا را نیز البته تا حدی ـ با ترجمه آثار غربیان، از آنها گرفت.

با ترجمه آثار داستان‌نویسان غربی چون «ویکتور هوگو»، «الکساندر دوما»، «چارلز دیکنز»، «ارنست همینگوی»، «جان اشتاین‌بك»، «استفن تسوایك»، «جیمز جویس»، «ویلیام فالکنر»، «گوستاو فلوبر» و داستانهای کوتاه «چخوف»، «گی دومو پاسان»، «او. هنری»، و نیز آثار نویسندگان روسی چون «پوشکین»، «تورگنیف»، «داستایوفسکی»، «تولستوی»، «لرمانتف»، «گوگول»، «شولوخف»، «پاسترناك»، «ماکسیم گورکی» و غیره...، اکثر داستان‌نویسان ایرانی تحت تاثیر آثار این نویسندگان قرار گرفتند و تفکر و شیوه آنها را خواسته و ناخواسته در نوشته‌های خود سرازیر کردند و هنوز هم که هنوز است نویسندگان ما، چشم به دست نویسندگان غربی و این اواخر آمریکای لاتینی هستند که از آنها «گرته»برداری کنند.

ادبیات داستانی قبل از انقلاب ـ خصوصاً در

عصر پهلویها- در یك بستر اجتماعی- سیاسی مختنق، رشد کرد و انواع مختلفی از داستان را بار آورد. داستان کوتاه، بیش از رمان گسترش یافت از این رو با اولین مجموعه داستان کوتاه، یعنی «یکی بود یکی نبود» جمالزاده، تحول زیادی در زمینه داستان‌نویسی چهره نمود و آن را در جهت قصه‌نویسی جدید جهانی قرار داد. حال آن که رمانهای اولیه‌ای چون «تهران مخوف»، «عشق و سلطنت» و غیره، نتوانست آن تحوّل و تکثّر را به وجود آورد و رمان‌نویسی را به راه اعتلا بکشاند.

از درون داستان کوتاه و آرمانهای مستتر در آن بود که رمان‌نویس پیشرو سردرآورد. ولی محدودیت قلمرو فعالیت نویسنده و موانع سیاسی موجود در جامعه، دید و بینش او را در یك چهارچوب محدود قرار داد و تمام هم و غم نویسندگان، مصروف این شد که چگونه بر مضایق و موانع سیاسی فائق آیند و آن را بشکنند. همین موانع سیاسی به داستان‌نویسان دوره پهلوی عموماً رنگ و صبغهٔ سیاسی بخشید و آنها را خواه ناخواه (به‌طور عموم) از خلاقیّتهای هنری دور ساخت و یا دست و بالشان را بست. تمام فکر و خیال داستان‌نویس، معطوف به این شد که با چه ترفندی از زیر تیغ سانسور بگریزد و از چه زاویه‌ای مسائل را ببیند که به تریج قبای صاحبان قدرت برنخورد.

نکته قابل توجه اینجاست که همان نویسنده‌ای که امروز حکم صادر می‌کند که در ادبیات، نه بایستی برحکومت بود و نه با حکومت، خود یك زمانی برحکومت بود و گاه با حکومت. ولی حال مقوله هنر برای هنر را پیش کشیده است آن هم در روزگاری که جامعه ایران پنجه در پنجه امپریالیسم انداخته و شمشیر رویارو می‌زند.

ادبیات داستانی قبل از انقلاب- در حد پیشرو آن- مردم را مطرح می‌ساخت ولی دور از مردم بود و آنچه که به عنوان داستان به دست مردم می‌رسید، سریالهای داستانی مجلات و مطبوعات بود که صورت واقعی جامعه را تصویر نمی‌کرد بلکه آن را به صورت دروغین و مبتذل جلوه‌گر می‌ساخت.

ادبیات داستانی قبل از انقلاب، در انحصار گروههای خاصی بود که به تبلیغ و تکثیر خود می‌پرداختند و از راه گروه‌گرایی و دلالگی فرهنگی، به مطرح کردن خود و آثار خود برمی‌خاستند و چهره می‌ساختند. هنوز هم که هنوز است، این شیوه در بعضی از مجلات بعد از انقلاب جریان دارد و تعریف و تمجید از آثار کم‌بها و افراد کم‌مایه و زیر سکوت کشیدن آثار داستانی پربها، شیوه رایج و نقل محفل آنهاست.

در ادبیات داستانی قبل از انقلاب، می‌توان سبکها و مکاتب گوناگونی را تشخیص داد. ولی برای این مکاتب و سبکها، فعلاً نمی‌توان تعریفی پیدا کرد، گو اینکه می‌توان ویژگیهایی برای هریك از آنها در نظر گرفت.

در ادبیات قصه‌نویسی ما، می‌توان از سبك تهرانی صحبت کرد با نویسندگانی چون: «جمالزاده»، «هدایت»، «آل احمد»، «جمال میرصادقی»، «اسماعیل فصیح»، «علی محمد افغانی»، «بزرگ علوی»، و «ابراهیم گلستان». این سبك از نظر واژگان و زبان التقاطی است. ولی اصطلاحات، تمثیلها، استعارات و خصوصیّات خاصی دارد که ریشه گرفته از منطقه تهران است.

می‌توان از سبك اصفهان هم حرف زد. با نویسندگانی چون: «تقی مدرسی» (در آثار اولیه‌اش)، «بهرام صادقی»، «هوشنگ گلشیری»، «شهدادی» و «کلباسی». این سبك، درون‌گراست و سر به تو دارد. اعماق روح و روان را می‌کاود. از نظر واژگان و زبان غنی است. تکنیك آن نیز تحت تاثیر درون‌نگری است، پیچیده و مرکب و در عین حال سهل و ممتنع.

از سبك جنوب نیز می‌توان صحبت کرد، با نویسندگانی چون: «صادق چوبك» (در قصه‌های جنوبی‌اش)، «احمدمحمود»، «ناصر مؤذّن»، «ناصر تقوایی» و.... این سبك از حیث واژگان و زبان غنی، پر از استعارات و تشبیهات و در عرضه تصاویری از زندگی، صریح و روراست و مستقیم است.

سبك خراسانی هم جای ویژه‌ای دارد، با نویسندگانی چون: «محمود دولت آبادی» و «برادرش»، «اخوان ثالث» در قصه‌هایش، «صابری» در نمایشنامه‌هایش و نویسندگان دیگر. این سبك دارای زبان فخیم، سنگین و واژگان غنی و مطنطن است و خصوصیّات یك زبان کهن را می‌توان از لابلای آثار آن احساس کرد.

مکتب و سبك شمال، با نویسندگانی چون: «محمود طیاری»، «اکبر رادی»، «جسن حسام»، «محسن حسام»، «فرامرز طالبی» و... دارای زبانی نرم و پر از واژگان مردمی و سرشار از زندگی است.

سبك آذربایجان با نویسندگانی چون: «غلامحسین ساعدی»، «بهرنگی»، «براهنی» و... در این سبك مضامین فائق بر زبان است و زبان کوبنده و لغات و واژگان خشن و محکم.

سبك شیرازی با نویسندگانی چون: «سیمین دانشور»، «امین فقیری»، «ابوالقاسم فقیری»، همراه با ملاحت واژگان و استعارات و نرمی زبان و حتی قالب و درون‌نگری خاص.

البته هرکدام از این مکاتب و سبکها، دارای حال و هوای ویژهٔ خود است. مثلاً آن خشونت و برون‌نگری که در سبك آذربایجان دیده می‌شود، در مکتب قصه‌نویسان شمالی به چشم نمی‌خورد و به جای آن، لطافت و ظرافت خاصی از این مکتب حس می‌شود و یا جوشش و گرمی سبك جنوب را سبك خراسانی ندارد و فخامت و حالت تغزّلی سبك خراسانی در مکتب درون‌نگر اصفهان نیست. مکتب شمال لطیف و ملموس با زندگی، مکتب خراسان با لایه‌ای از خشونت، سبك آذربایجان مهاجم و برون‌نگر، سبك شیراز ملیح و شیرین سبك تهرانی ملغمه و التقاطی از همهٔ اینها.

البته گفتنی است که این مکاتب و سبکها شدیداً در یکدیگر تاثیر گذاشته و در بسیاری از ویژگیها و خصوصاً از حیث کاربرد تکنیك و فن قصه‌نویسی با یکدیگر مشترکند. البته از خاطرم رفت که از سبك کرمانشاهی هم صحبتی بکنم. با نویسندگانی چون: «علی اشرف درویشیان»، «منصور یاقوتی» و «لاری کرمانشاهی» از ویژگیهای این سبك، زبان سرراست و مستقیم. توصیفات بی‌تکلف و مضامین اجتماعی فقرگونه و مبارزه‌جویانه است.

در اینجا ادبیات داستانی قبل از انقلاب را با نموداری از رشد و گسترش آن در دهه‌های مختلف نشان می‌دهم و بعد حاشیه‌ای هم براین نمودار می‌زنم تا خوانندگان بهتر و ملموس‌تر با این ادبیات آشنا بشوند. گفتنی است که این نمودار، نسبی است و هیچ نوع ادعایی در مطلق بودن آن وجود ندارد. ولی تا حدی افت و خیزها و فعل و انفعالات این بخش از ادبیات معاصر کشورمان را مشخص می‌سازد.

دهه ۷۰- ۶۰ دهه ۶۰- ۵۰ دهه ۵۰- ۴۰ دهه ۴۰- ۳۰ دهه ۳۰- ۲۰ از آغاز تا سال ۱۳۲۰

از آغاز تا سال ۱۳۲۰ ش. نشانگر آثار نویسندگانی چون «آخوندزاده»، «طالبوف»، «میرزا حبیب اصفهانی»، «دهخدا»، «محمدباقر خسروی»، «بدیع»، «جمالزاده»، «هدایت»، «حجازی»، «دشتی»، «محمد مسعود» و غیره است. این مقطع با افت و خیزهای سیاسی و اجتماعی همراه بود و در نهایت خصوصاً از سال ۱۳۰۴ ش. به بعد گرفتار رژیم دیکتاتوری رضا شاه شد و از حرکت شتابنده خود بازماند.

- هه بیست تا سی نمایانگر آثار «هدایت»، «بزرگ علوی»، «صادق چوبك»، «جلال آل احمد»، «به آذین»، «گلستان»، «شین پرتو»، «پرتو اعظم»، «حجازی»، «علی دشتی» و «محمد مسعود» است. این دوره، دوره‌ای است پر از آزادیهای سیاسی داخلی و کنش و واکنشهای اجتماعی و فرهنگی. نویسندگان در ابراز عقاید خود دست بازی دارند. احزاب مختلفی در کارند و تئوریهای ادبی صادر می‌کنند. ادبیات داستانی حزبی در این دوره، پا می‌گیرد و بعضی از نویسندگان را گرفتار تابوهای ذهنی حزبی می‌کند.

دهه سی تا چهل، دهه کودتای بیست و هشت مرداد ۱۳۳۲ و به تبع آن دوره حکومت نظامی و اختناق فکری و سیاسی است. ادبیات داستانی از تکاپو می‌افتد. صادق هدایت خودکشی می‌کند، علوی از ایران می‌رود. آل احمد چند سالی به سکوت می‌گذراند و مسائل سیاسی را سبك و سنگین می‌کند. از اواسط این دهه داستان‌نویسان می‌جنبند و «آل احمد»، «تقی مدرسی»، «جمال میرصادقی»، «غلامحسین ساعدی»، «شاپور قریب» و «عباس حکیم» آثاری می‌سازند. اکثر این نویسندگان از قلم به‌دستان تازه نفس هستند که بعدها در زمینه ادبیات داستانی نامهای آشنایی می‌شوند.

دهه چهل تا پنجاه را می‌توان از دهه‌های اوج ادبیات داستانی ایران به‌شمار آورد. داستان‌نویسان جدیدی وارد عالم داستان‌نویسی می‌شوندو آثار زیادی در این قلمرو تولید می‌گردد. در زمینه رمان و داستان کوتاه، داستانهایی نوشته می‌شود و گاه نیز سر و صدایی راه می‌اندازد. از چهره‌های داستان‌نویسی این دهه می‌توان از: «آل احمد»، «چوبک»، «گلستان»، «تقی مدرسی»، «اسماعیل فصیح»، «جمال میرصادقی»، «بهرام صادقی»، «غلامحسین ساعدی»، «شاپور قریب»، «سیمین دانشور»، «احمد محمود»، «هوشنگ گلشیری»، «محمود دولت آبادی»، «علی محمد افغانی»، «امین فقیری»، «بهمن فرسی»، «فریدون تنکابنی»، «مهشید امیرشاهی»، «بابا مقدم»، «عباس حکیم»، «قاسم لاربن»، «به‌آذین»، «محمود کیانوش» و... را نام برد.

در این دهه، چشم و گوش قصه‌نویسان به دلیل اتفاقاتی که در جامعه رخ می‌دهد بازتر می‌شود. آل احمد به دیار دیگر می‌شتابد در حالی‌که کل قصه‌نویسی این دوره را زیر چتر تاثیر خود دارد و این دهه را باید «دهۀ جلال آل احمد» نامید. عملکرد گروههای سیاسی در این دوره، رژیم را به تقابل شدیدتری می‌کشاند و اختناق و سانسور ابعاد بیشتری می‌یابد.

قصه‌نویسی دهه پنجاه تا شصت ویژگی دیگری دارد. یعنی تا سال پنجاه‌وهفت تاحدّی فعال است و از سال پنجاه و هفت تا شصت، به دلیل مسائل حاد انقلابی و سیاسی جامعه، تا حدّی به بوته فراموشی سپرده می‌شود ولی بعد یك مرتبه اوج می‌گیرد. سانسور و اختناق تا نیمه‌های این دهه بیداد می‌کند و دست و بال قصه‌نویسان را می‌شکند- با این همه قصه‌نویسان جدیدی وارد عرصه داستان‌نویسی می‌شوند و آثاری منتشر می‌سازند. از نویسندگان فعال این دوره می‌توان از «بهرام صادقی»، «احمد محمود»، «ساعدی»، «گلشیری»، «فصیح»، «میرصادقی»، «دولت آبادی»، «تنکابنی»، «امین فقیری»، «ابوالقاسم فقیری»، «کیانوش»، «شهرنوش پارسی‌پور»، «منصور یاقوتی»، «علی اشرف درویشیان»، «ناصر مؤذّن»، «احمد آقایی»، «محمود گلابدره‌ای»، «بهرام حیدری»، «گلی ترقی»، «امیرحسن چهل‌تن»، «حسن حسام»، «محسن حسام»، «مجید دانش آراسته»، «خاکسار»، «محمد کلباسی»، «احمد سکانی»، «شمس آل احمد»، «اسلام کاظمیه»، «اصغر الهی»، «ناصر ایرانی»، «ناصر شاهین‌پر» و... را نام برد.

و اما ادبیات داستانی دهه شصت تا هفتاد داستان دیگری دارد که فعلاً نیز داریم این داستان را می‌خوانیم و در فضای آن نفس می‌کشیم. این دهه، «دهۀ داستان‌نویسی انقلاب» است. انقلابی که دارای ویژگیها و خصوصیّاتی است. انقلاب اسلامی، انقلابی بود ضد سلطنت، ضد استبداد، ضد امپریالیسم و ضد استکبار، نافی دنیاگرایی و مادی‌گرایی و مبلغ الهیات و اخلاقیات بود. این انقلاب گرفتار جنگ شد. جنگی که از سوی امپریالیستها بدان تحمیل گردید و لذا مفاهیم و مضامینی آفریده که در جای خود تازگی خاصی در دنیای امروزی داشت. شهادت و جهاد را در جبهه‌ها بازتاباند و از حیثیّت خود دفاع کرد. همه این مضامین و مفاهیم عصر انقلاب، در داستان‌نویسی بعد از انقلاب منعکس شد. چهره‌های تازه‌ای وارد عرصه داستان‌نویسی شدند و آثاری آفریدند که در مقایسه با آثار قبل از انقلاب درخور اعتنا و تامّل زیادی است چه از نظر کیفیت و چه از حیث کمّیت.

انقلاب، بین ادبیات داستانی قبل از انقلاب و بعد از آن، خط افتراقی کشید و این خط افتراق هم، در آن تحوّلات انقلابی جامعه نهفته بود که در آثار نویسندگان بعد از انقلاب منعکس گردید. یعنی آن چیزی که آثار قبل از انقلاب تهی و عاری از آن است. این انقلاب بین داستان‌نویسان نیز خط افتراقی کشید.

داستان‌نویسانی که با جریانات و تحوّلات جامعه خود همراه شدند و در پی انعکاس و بازتاب آنها در آثار داستانی خود برآمدند و داستان‌نویسانی که بنا به دلایلی (خصوصاً بینشی و عقیدتی) با تحوّلات جامعه همراهی نشان ندادند و آثاری آفریدند خارج از قلمرو جامعه و روح و روان ایرانی. این‌گونه نویسندگان گویا رسالت تاریخی خود را فراموش کرده‌اند و در این شرایط حاد و انقلابی و پر از تحوّلات اجتماعی- سیاسی، آتش‌بیار مضامین و مفاهیم و مسائلی شده‌اند که با جامعه ایران بیگانه است.

و امّا ویژگیهای ادبیات داستانی بعد از انقلاب را، در آرمانها و اهدافی باید جست که این ادبیات عرضه کرده است. کوشیدن در راه خدا با دست و شکم خالی، تکه پاره شدن در راه ایمان، دفاع از حیثیت انسانها، متبلور شدن ایمان، دفاع از مرز و بوم و خاك وطن و زیستگاه و چهارچوب زندگی، نوید و امید داشتن به یك آتیه و آینده بهتر و سالمتر انسانی، غم و اندوه انسانهای دربند در نقاط دیگر را خوردن، مبارزه با مفاسد اجتماعی و اخلاقی و اقتصادی، ستیز با استکبار و فقر و فلاکت، همه و همه از جمله ویژگیهایی است که در ادبیات داستانی بعد از انقلاب به تفاریق به چشم می‌خورد.

انقلاب در میان مردم وحدت آفرید و این وحدت در ادبیات داستانی ما بازتابید و هم از این روست که اکثر قصه‌های قصه‌نویسان بعد از انقلاب، شباهتهای زیادی با یکدیگر دارد الاّ اینکه در قلم و زبان و لغات مغایر یکدیگرند. درونمایه اکثر این قصه‌ها، جهاد و شهادت، دلاوری و نترسی، کشاکشهای درون خانوادگی شهدا، برخوردهای اجتماعی، بدبختیهای مالی و مادی، برخورد با ضد انقلاب و استکبار داخلی و خارجی است. و بالاتر از همه صداقتی است که کلمات را به هم جوش داده و قصه‌ای را آفریده است، گیرم که از نظر تکنیك و فن، تا حدی سست باشد. این صداقت نیز از تاثیرات بنیادی انقلاب، در ادبیات داستانی ماست.

قصه‌نویس بعد از انقلاب، وقتی که صحبت از جنگ و شهادت کرده، خودش اسوه این صفت بوده و یا وقتی خصوصیّتی از خصایل انسانی را در شخصیت داستانش متبلور ساخته، این خصلت در ذات خود او متجلّی بوده، یعنی چیزی که در نویسندگان قبل از انقلاب کمتر می‌توان سراغ گرفت.

قصه‌نویس بعد از انقلاب، ایمانش را کف دستش گذاشته و آن را با کلمات و جملات، در لابلای قصه‌اش جاری ساخته است. قصه‌نویس بعد از انقلاب، صدای توپ و خمپاره را شنیده، ترکش خورده، در سنگر خوابیده، تفنگ به مشت فشرده، تکه پاره شدن تن خاکی یارانش را دیده، صدای تکبیر هجوم‌بران را شنیده و دهان به تکبیر گشوده، دیده که دوست بغل‌دستی‌اش چسان پودر شده و دست و پای دوست دیگرش چگونه قلم گشته، دیده که یارانش دست از جسم و جان شسته و به شستشوی میدان مین رفته‌اند، او مغز بی‌کاسه، چشم بی‌چشمخانه، پای بریده در کفش و دست قلم شده از کتف را جلو رویش دیده و غم تمامی انسانهای عالم بردوشش سنگینی کرده و تَفِ نفرت از تمام شقیها و قسیهای بی‌چشم و رو را، گلوله گلوله، با چکه‌های مرکب قلمش برکاغذ رانده، تا من بی‌خیال و لمیده در مبل و غلتیده در جامه نازِ قصه‌اش را بخوانم و احیاناً وایی گفته و پیف پیفی راه بیندازم و حکم صادر کنم که ادبیات داستانی باید نه بر حکومت باشد و نه با حکومت. یعنی یك چیز بی‌خاصیّت، و افتادن در دام توهمات مالیخولیایی ذهنی و بازی با کلمات پوچ و توخالی و وقت خواننده را گرفتن.

دیگر قصه‌نویس بعد از انقلاب وقت خود را صرف بازی با کلمات- گیرم زیبا و دلچسب- و موضوعات پیش پاافتاده نمی‌کند. این قصه‌نویس می‌خواهد تحوّل بیافریند و انقلابی درافکند. می‌خواهد آن بتهای ذهنی را که در قبل از انقلاب، ذهن و زبان قصه‌نویسان را گرفتار خود کرده بود بشکند و دور بریزد و درنوردد. می‌خواهد بسیاری از ناهنجاریها، زشتیها و پستیها و ریب و ریا و سالوس را از سکه و رو بیندازد. قصه‌نویسی بعد از انقلاب می‌خواهد براین کژیها، بدسگالیها، و ناراستیها یك شبه بتازد، گیرم که همین تعجیل و شتاب، قصه او را تا حدی از معیارهای قصه‌نویسی دور کند.

قصه‌نویس بعد از انقلاب، مثل خود انقلاب، در آغاز راهش است. او درگیر واگیر و گرفت و گیر انقلابی است که بایستی نمودها و نمادها و رخدادهاومضامین آن‌را به‌تصویربکشد، گیرم که در این کشاکش، گرفتار بعضی از شعارها و سیاست‌زدگیها هم بشود. زمان این‌طور می‌طلبد.

قصه‌نویسان بعد از انقلاب، هیچ وقت از نظر مضمون و موضوع کم نیاورده‌اند و فقط از حیث تکنیک و فن و زبان است که گاه به لقلقه افتاده‌اند. ولی براثر گذشت زمان این نقصان را از خود دور ساخته‌اند و همین امیدآفرین است.

اکثر قصه‌نویسان بعد از انقلاب جوانند. قصه‌نویسی را در جامعه و جبهه انقلاب یاد گرفته‌اند نه اینکه در اتاقی با نسیم ملایم فن‌کوئیل و یا نسیم ولرم و چسبنده هیتر در مبل گرم و نرم لمیده قصه‌های جنگ را، اغلب کسانی نوشته‌اند که خود در جبهه و جهاد بوده‌اند. اینان نه رمان‌نویسان حرفه‌ای بوده‌اند و نه قصه‌گویان خبره که موضوع را پیچ و تاب بدهند و با هزار نوع بست و پیوست خواننده را به خلجان و نشئه وادارند. از اینجاست که گاه به مستقیم‌گویی افتاده و مسائل و مشکلات را رك و پوست‌کنده و عریان عرضه کرده‌اند، چون دیگر برای آنها جای هیچ نوع ابهام دورهٔ شاهی و پیچیده‌گویی وجود نداشته است.

وقتی که می‌بینی دوستانت به یك طرفةالعین پودر شده‌اند؛ دیگر چه جای کش و قوس کلمات. بایستی کلمات را مثل پتك و گلوله برسر و روی خواننده بکوبی تا حس کند گرمی گلوله را. هنوز انقلاب داستان بلند خود را پیدا نکرده و اگر هم پیدا کند، نویسنده آن از میان همان‌هایی خواهد بود که با گوشت و پوست خود آن را حس کرده‌اند، نه آنهایی که به دنبال مطرح شدن خود به دریوزگی خانه‌های غربیان می‌روند تا غربیان هم از سر سیری نام آنها را در بعضی از نوشته‌های خود غرغره کنند و بالا آورند.

به تحقیق می‌توانم بگویم که حجم آثار ادبیات داستانی بعد از انقلاب به حجم ادبیات داستانی ایران تا سال ۱۳۵۷ ش. پهلو می‌زند. در این ده سال، تمام مکاتب داستان‌نویسی جهان، توسط قصه‌نویسان مورد آزمایش قرار گرفت و آثار قابل اعتنایی منتشر گشت. از نویسندگان بعد از انقلاب می‌توانم به افراد و آثار زیر اشاره کنم. بررسی و ارزیابی آثار آنها را می‌گذارم به یك وقت دیگر و در یك کتاب مفصّل که در حال تهیّه آنم.

محسن مخملباف؛ با آثار داستانی «دو چشم بی‌سو»، «حوض سلطون»، «باغ بلور» و «نوبت عاشقی»؛

قاسمعلی فراست؛ با مجموعه داستانهای «زیارت»، رمان «نخلهای بی‌سر» و «خانه جدیدم»؛

سیّد مهدی شجاعی؛ با آثار داستانی «ضریح چشمهای تو»، «دو کبوتر، دو پنجره، دو پرواز»، «ضیافت» و «بر محمل بال ملائك»؛

م. الف. فجر؛ با رمان «نغمه در زنجیر»، «فیلسوفها»، «دره جذامیان» و مجموعه داستان «دو قدم تا قاف»؛

ی. میاندوآبی؛ با رمان «حدیث بودن» و مجموعه داستانهای «جغاتو»؛ «خانواده ما» و «نُوول عافیت خانه»؛

خسرو نسیمی؛ با رمانهای «رقص رنج»، «خبر آن سالها»، «مرگ پلنگ»، «یقه چرکین‌ها» و «تذکره ایلیات»؛

ابراهیم حسن‌بیگی؛ با مجموعه داستانهای «چته‌ها» و «کوه و گودال»؛

حسن احمدی؛ با مجموعه داستانهای «بوی خوش سیب» و «باران که می‌بارید»؛

سید عباس معروفی؛ با رمان «سنفونی مردگان» و مجموعه داستان «رو به روی آفتاب»؛

حسن خادم؛ با رمانهای «غار آسمان»، «پرواز خنجر»، «طاعون زمین» و «دروازه مغرب» (مجموعه داستان)؛

فیروز زنوزی جلالی؛ با مجموعه داستان «سالهای سرد»؛

فریدون عموزاده خلیلی؛ با مجموعه داستانهای «فریاد کوهستان» و «شمشیر کهنه»؟

منیرو روانی‌پور؛ با مجموعه داستان «کنیزو» و رمان «اهل غرق»؛

محسن سلیمانی؛ با مجموعه داستانهای «سالیان دور» و «آشنای پنهان»؛

مصطفی جمشیدی؛ با مجموعه داستانهای «یك سبد گل محمدی»، و «مرغهای دریایی آن سوی آبها می‌میرند»؛

داوود غفارزادگان؛ با مجموعه داستانهای «پرواز دُرناها»، «هوایی دیگر» و «کبوترها و خنجرها»؛

داریوش عابدی؛ با مجموعه داستانهای «آن سوی مه»، «زنگ آخر» و «غم این خفته»؛

مصطفی زمانی‌نیا؛ با داستانهای «راه دراز استانبول»، «کوچ اسماعیل» و «به شب ماه می‌آد»؛

جعفر مدرس صادقی؛ با قصه‌های «گاو خونی»، «بالون مهتا»، «سفر کسرا» و «ناکجاآباد»؛

اصغر عبداللهی؛ با مجموعه داستانهای «در پشت آن مه» و «سایبانی از حصیر»؛

سمیرا اصلان‌پور؛ با مجموعه داستانهای «دو مرغ دریایی»، «کوههای آسمان» و «مبصر بعدی»؛

رضا رهگذر؛ با مجموعه داستانهای «از روستا» و «خداحافظ برادر»؛

امیرحسین فردی؛ با رمان «قرمچمن».

محمد رضا صفدری؛ با مجموعه داستان «سیاسنبو»؛

علی مؤذّنی؛ با مجموعه داستان «کلاهی از گیسوی من»؛

امید مسعودی؛ با مجموعه داستان «شیوان»؛

مریم جمشیدی؛ با مجموعه داستان «عالم و آدم» و «کهواره چوبی»؛

اکبر خلیلی؛ با رمانهای «ترکه‌های آلبالو» و «چرا یکی شاهزاده می‌شود»؛

راضیه تجّار؛ با مجموعه داستان «نرگس‌ها» و «زن شیشه‌ای»؛

عبدالحیّ شماسی؛ با مجموعه داستانهای «نشان آخر» و «شش تابلو»؛

و افراد زیر، که تاکنون حداقل یك مجموعه داستان و یا رمان منتشر ساخته‌اند.

رضا فرخفال، «آه استانبول»؛ مهدی سحابی، «ناگهان سیلاب»؛ بهرام افراسیابی، «آقای ارمغان»؛ محمد بهارلو، «سالهای عقرب»؛ هرمز ریاحی، «گسسته پیوسته و خورشید تابنده»؛ بیژن بیجاری، «عرصه‌های کسالت»؛ پیمانه روشن‌زاده، «نسترنها برشانه دیوار»؛ محسن دامادی، «هفت داستان»؛ محمد زرین، «باغ بی‌حصار»؛ ناصر زراعتی، «سبز»؛ رضا جولایی، «جامه به خونناب»؛ «غلامرضا عیدان، «شبی تا صبح»؛ منصور کوشان، «محاق»؛ مرادی کرمانی، «داستان آن خمره»؛ عزیز معتضدی، «دو داستان»؛ فرخنده آقایی، «تپه‌های سبز»؛ عبدالمجید حسینی‌راد، «خطها و سایه‌ها»؛ ابراهیم نبوی، «دشمنان جامعه سالم»؛ صدرا لاهوتی، «مرگ و حیات»؛ نقی سلیمانی، «حدیث چشم و کوه». محمدرضا شاداب‌رو، «دشت مینا»؛ محمدرضا بایرامی، «وقتی که کولیها برمی‌گردند»؛ هوشنگ عاشورزاده، «این سالها»؛ قاضی ربیحاوی، «از این مکان»؛ حلیمه بردی عادل، «من از تبار ترکمنم»؛ علی اصغر شیرزادی، «غریبه و اقاقیا»؛ شهریار مندنی‌پور، «سایه‌های غار»؛ مرتضی راستی، «سپیده» و پرویز دوائی، «باغ».

براستی که اگر همهٔ این نویسندگان جدی گرفته شوند و گرفتار توطئه سکوت نگردند و مورد تشویق قرار گیرند، در آینده نزدیك شکوفایی ادبیات داستانی ما به تمام و کمال، تحقق خواهد یافت.

●

نقش زن در ادبیات داستانی قبل و بعد از انقلاب

نقش زنان در ادبیات داستانی کشور ما دو رویه دارد، یکی نقش مستقیم زنان به عنوان نویسنده و قصه‌نویس و دیگری نقشی است که زنان به صورت شخصیتهای مختلف یك داستان، ایفا کرده‌اند. در ادبیات داستانی ما، زنان نویسنده نقش مهمّی دارند. آنان توانسته‌اند با احساسات زنانگی خاص خودشان، مسائل و مشکلات طبقه زن ایرانی را، کاملاً در محك آزمایش قرار دهند.

سیمین دانشور، یکی از شاخص‌ترین این زنان نویسنده است. اکثر داستانهای کوتاه وی، درباره زنان ایرانی و گرایشها و برداشتها و رفتارها و تمایلات آنهاست. داستانهای دانشور، زیر و بم فرهنگ زن ایرانی را کاویده و تمام خصوصیّات آنها را برملا ساخته است.

مهشید امیرشاهی نیز از زاویه دیگری به طبقه خودش نگاه کرده و در بعضی از قصه‌هایش خصائل زنان طبقه متوسط و خودباخته جامعه را حلاجی کرده است. گلی ترقی در مجموعه داستان «خواب زمستانی» کاملاً زبان و احساساتی زنانه دارد. مهین بهرامی در مجموعه داستان «حیوان» (یا باغ) خود، طبقه زنان را جدّی گرفته و آمال و آرزوها، افت و خیزها، مصیبتها و بلایای طبقه زنان را از زاویه دید یك زن و یا یك دختر بچه و یا

دختر، حکایت کرده است. غزاله علیزاده هم در چند مجموعه قصه خود، دنیای زنان و ارتباط آنها را با پیرامون خود به خوبی تصویر کرده است.

شهرنوش پارسی‌پور گرچه از نظر رمان‌نویسی و قالب داستان مطرح است و گامی به جلو گذاشته، ولی وقاحت کلام او در داستانهایش: به یك زن ایرانی نمی‌برازد. ایشان باید بدانند که با نوشتن داستان «زنان بدون مردان»، نه یك کار هنری کرده و نه چیزی برکارنامه نویسندگیش افزوده. این اثر او دورویه دارد، و هردو رویه آن در شرایط امروزی جامعه ما ناهنجار است و راه به جایی نمی‌برد. مشکل امروز زن ایرانی آن نیست که وی در این داستان گنجانده. رویه ظاهری این داستان، ضد اخلاق اجتماعی است و رویه باطنی آن نیز که مسئله تناسخ و عرفان، از نوع بودایی و عنقایی را تبلیغ می‌کند، باز ضد اخلاق مذهبی جامعه ماست و چیزی برشعور و اندیشگی خوانندگان نمی‌افزاید.

زنان نویسنده ما باید زیر و بم مسائل و مشکلات زنان ایرانی را روی کاغذ بیاورند و انگشت روی مشکلاتی بگذارند که مردان نویسنده را یارای درك و احساس آنها نیست. آنان بایستی مواظب پیامی که به طبقه زنان و جامعه می‌دهند، باشند. آن خانم مسنّی که در جامعه آمریکا و لابد در یك آپارتمان شیك و تمیز، روی مبل راحت لمیده و قصه «سه هزار و یك شب» را نوشته و کثافتکاریهای مسعود میرزا ظلّ‌السّلطان را بدون جهت‌گیری اخلاقی بالا آورده، چه پیامی به جامعه ما دارد؟ و چه چیزی می‌خواهد به طبقه زنان ایران یاد بدهد تا شعور آنها را بالا ببرد؟ در دوره شاه از این دست رمانها، توسط بعضی از نویسندگان ژورنالیست نوشته می‌شد و نتیجه آن چیزی جز ابتذال و ضربه زدن به اخلاقیات جامعه نبود.

برخلاف پارسی‌پور، امروزه تعدادی از زنان نویسنده با جدیت تمام دست به قلم برده و بریده‌هایی از زندگی طبقه زنان جامعه را ترسیم می‌کنند. «سمیرا اصلان‌پور»، «راضیه تجّار»، «منیرو روانی‌پور» (اگر در دام روشنفکری نیفتد)، «طاهره ابید»، «فرخنده آقایی»، «پیمانه روشن‌زاده»، «مریم جمشیدی»، «مریم سپیدار»، «منصوره شریف‌زاده»، «نسرین ثامنی» و... از امیدهای ادبیات داستان‌نویسی ما از میان طبقه زنان هستند. اینان تاکنون آثار داستانی قابل توجهی منتشر ساخته‌اند و خود را به عنوان قصه‌نویس جدی شناسانده‌اند.

و امّا شخصیت زن در ادبیات داستانی قبل از انقلاب در دو طیف شخصیت‌پردازی شد. یکی طیف مبتذل آن بود که در اکثر داستانها و سریالهای مجلات، متجلی گشت و فراتر از عشق و عاشقی و سوز و گداز و انحراف از راه راست و کشیده شدن به راههای نامطلوب و غیره نرفت. و دیگر طیف واقعی و منطقی آن که در اکثر داستانهای داستان‌نویسان واقع‌نگر ترسیم گشت.

این داستان‌نویسان زن را نه به صورت یك ملعبه اجتماعی، بلکه به عنوان یك وجود جدی و جدانشدنی از پیکره جامعه مطرح ساخته و بدان شخصیت بخشیدند. اکثر نویسندگان قبل از انقلاب داستانهایی دارند که شخصیت محوری آنها زن است و هرکدام گوشه‌ای از مشکلات و آلام و آرزوهای آنها را مطرح ساخته است.

البته شخصیت‌پردازی زن در داستانهای زنان نویسنده، جاندار و با روح است، و مردان نویسنده، گاه در ارائه شخصیت زنان چندان موفقیتی ندارند و یا اینکه به شخصیت ظاهری او بیشتر پرداخته‌اند تا شخصیت درونی‌اش. و حال آنکه نویسندگانی چون، سیمین دانشور و امیر شاهی و تا حدی، پارسی‌پور شخصیت زن را از درون و با شیوه‌های روانشناختی کاویده‌اند.

به هرحال زنان نیمی از شخصیتهای نویسندگان را به خودشان اختصاص داده‌اند و جای پای آنها در داستانهای ایرانی گاه بیشتر از جای پای مردان است.

●

چگونه یك قصه‌نویس جوان می‌تواند در کار نوشتن به موفقیت برسد؟

برای نویسندگان تازه کار توصیه‌ای دارم. این روزها مرشدبازی و پدرخواندگی در ادبیات داستانی باب روز شده، هرداستان‌نویس مسنّ و پیر، عده‌ای از جوانان را دور خود جمع کرده و مدعی ارشاد و هدایت آنها شده و نظریات خود را به آنها حقنه می‌کند و آنان را در یك چهارچوب بسته می‌اندازد، حال آنکه آثار داستانی خود آنها چندان وزنه‌ای در ادبیات داستانی ما نیست.

شیوه مرسوم آنها، بدگویی از رقیب، انگ ارتجاعی و عقب افتادگی زدن به یکدیگر و خلاصه از میدان بدر کردن همدیگر و مطرح ساختن خود است. به هرحال این سنت سیئه از موانع رشد جوانان در قلمرو ادبیات است. جوانی که با یکی از این افراد آشنا می‌شود، زیر چتر او می‌رود و از اوّل بدون اینکه خود تجربه کند و آثار دیگران را بخواند، پیشداوری خود را درباره آثار دیگران طبق نظریات پدرخوانده صادر می‌کند و بتدریج در یك محدوده تنگ و تنگ‌نظرانه گرفتار می‌آید و در نهایت خود را ضایع می‌کند. حال آنکه عالم نویسندگی و داستان‌نویسی، به یك شرح صدر، فکر آزاد، روانیّات فارغ از حبّ و بغض (حتی به صورت نسبی) و ذهن جهان‌نگر، نیاز شدید دارد.

قصه‌نویسان تازه کار، تا زمانی که گول احسنت پدرخوانده خود را خورده و در همان وادی ابتدائی خود درجا می‌زنند و تمام آرزو و هدفشان، تکرار این احسنت‌هاست. نمی‌توانند خود را از پیله نظریات تنگ‌نظرانه پدرخوانده بیرون بکشند و لذا در نهایت (و تازه اگر به آن مرحله برسند) چیزی می‌شوند در حد همان مرشد و پدرخوانده.

جالب توجه اینجاست که اکثر همین مرشدها و پدرخوانده‌های ادبیات داستان‌نویسی ما، خود از مریدان نویسندگان خارجی هستند. من در اینجا سر انگشتی نویسندگان ایرانی را که تحت تاثیر نویسندگان خارجی بوده‌اند، برمی‌شمرم و قضاوت را به خوانندگان وامی‌گذارم. البته این تاثیر و تأثّر، کل کار آنها را نفی نمی‌کند ولی هشداری است برای نویسندگان تازه کار دیار ما.

آخوندزاده، تحت تاثیر «گوگول»، «پوشکین» و «چرنیشفسکی»؛ جمالزاده، تحت تاثیر گوگول و نویسندگان اروپایی: صادق هدایت، تحت تاثیر «ادگار آلن‌پو» و«فرانتس کافکا»؛ بزرگ علوی، تحت تاثیر «فروید» و نویسندگان روسی؛ گلستان، تحت تاثیر «ارنست همینگوی»، بهرام صادقی، تحت تاثیر «داستایوفسکی» و «چخوف»؛ گلشیری، تحت تاثیر «ویلیام فالکنر» و «جیمز جویس»؛ دولت‌آبادی، تحت تاثیر «شولوخف» و دیگران؛ صمد بهرنگی، تحت تاثیر «محمود ماکال» و «ماکسیم گورکی»؛ عباس معروفی تحت تاثیر ویلیام فالکنر؛ شهرنوش پارسی‌پور و منیرو روانی‌پور، تحت تاثیر «گابریل گارسیا مارکز»؛ و...

ما هیچوقت قصه‌نویس متفکر نداشته‌ایم چون الگوی آنها نویسندگان اروپایی و آمریکایی بودند و اینان در نهایت، کار هنرمندانه‌ای که کرده‌اند، راههای کوبیده شده آنها را با رنگ و بوی ایرانی کوبیده‌اند و هنوز هم دستاویز آنان، تکنیك و فن و قالبهای داستان‌نویسی است و حتی در مضامین و درونمایه نیز، تحت تاثیر نویسندگان اروپایی بوده‌اند و تفکر اروپا را در چهارچوب فرهنگ ایرانی قالب زده‌اند. زنان ایرانی را با تصوّرات اروپایی سنجیده‌اند و تصویر کرده‌اند و مردان ایرانی را نیز با پیش‌فرضهای فرهنگ فرنگی.

البته در این میان من به هیچ‌وجه مطلق‌گرایی نمی‌کنم. در اینجا منظور نظر من بیشتر داستان‌نویسان غربگراست که تمام حیثیت و اعتبار ملی خودشان را فدای به‌به و چه‌چه‌گویی غربیان و غرب‌پرستان می‌کنند و از اینجاست که داستان‌نویسان جوان، بایستی در نظریات خود مستقل باشند و سعی کنند تمام آثار و کتب ادبیات داستانی کشورمان را بدون حبّ و بغض و با ذهن و مغز باز و بدون وابستگی، مورد مطالعه و ارزیابی قرار دهند، به هیچ یك از نویسندگان، «وابستگی مریدانه» پیدا نکنند که آفت اثرشان خواهد بود و گول احسنت‌گویی و یا نقّادی توأم با بغض افراد مغرض را نخورند و راه خود را بکوبند و بدانند که تاریخ خود قاضی خوبی است و غثّ و سمین را از یکدیگر جدا خواهد کرد و تایید و تکذیب فلان مجله و بهمان نویسنده، هیچ خدشه‌ای در این قضاوت تاریخ به جا نخواهد گذاشت.

●

❊ قابل توجه جانبازان عزیز:

جانبازان ۲۵٪ به بالا می‌توانند با پرداخت حدود ۴۰٪ از هزینه اشتراک سالیانه دو مجله: ماهنامه سوره هنری و سوره ادبی- هنری نوجوانان مجلات را از طریق پست دریافت نمایند خواهشمند است طبق جدول زیر مبلغ مورد نظر را به حساب جاری ۱۳۷۹۰/۸۳ بانک تجارت شعبه چهارراه کالج تهران واریز نموده همراه با فرم پرشده اشتراک و فرم بنیاد جانبازان که به تایید بنیاد رسیده باشد ارسال نمایند تا نسبت به آبونمان آن عزیزان اقدام گردد.

واحد توزیع

فرم تقاضای اشتراک ماهنامهٔ سوره

مؤسسه ..... درخواست ☐ یکساله ☐ ۶ ماهه

اینجانب

ماهنامه هنری «سوره» را دارم و مبلغ .....ریال به حساب جاری ۱۳۷۹۰/۱۸۳ بانک تجارت شعبه چهارراه کالج تهران واریز نموده و فیش را به ضمیمه ارسال می‌دارم.
تقاضا می‌شود این مجله را از تاریخ .....به نشانی ذیل ارسال دارید.

استان..... شهرستان.....
خیابان..... کوچه.....پلاک..... تلفن.....

امضاء متقاضی

توضیح اینکه: مبلغ آبونمان در کلیه شعبات بانک تجارت سراسر کشور قابل پرداخت میباشد.

سوره

ماهنامه ادبی، هنری
صاحب امتیاز حوزهٔ هنری
سازمان تبلیغات اسلامی
حق اشتراک
یکساله/ ۳۰۰۰ ریال
۶ ماهه/ ۱۵۰۰ ریال
آدرس
تهران: خیابان سمیه تقاطع نجات اللهی شماره ۲۱۳ تلفن: ۸۲۰۰۲۳ و مستقیم مشترکین ۸۲۸۲۰۷
صندوق پستی
۱۵۸۱۵/۱۶۷۷

۱	نام مجله	بهای اشتراک سالیانه	پرداختی معاونت فرهنگی	تخفیف مجله	پرداختی درخواست کننده
۲	سوره	۳۰۰۰	۱۲۰۰	۶۰۰	۱۲۰۰
۳	سورهنوجوانان	۱۵۰۰	۶۰۰	۳۰۰	۶۰۰

این قسمت بوسیله دفاتر بنیاد شهرستان تکمیل میشود:

بدینوسیله گواهی می‌شود برادر جانباز..... با درصد مجروحیت..... دارای پرونده شماره ..... در شهرستان..... میباشد.

محل مهر و امضاء بنیاد شهرستان

معاونت فرهنگی، اجتماعی و هنری

نقدی بر باغ بلور

● رضا رهگذر

«بچه‌هام شهید شدن ولی می‌آن. رفتن باغ بلور.» (ص ۳۲۶)

مخملباف که پیشتر تنها قصّه بسیار بسیار کوتاه «قصه‌ای برای جبهه» را «پیرامون» جنگ نوشته بود،[۱] این بار با نوشتن «داستان بلند- رمان»[۲] «باغ بلور»، به تکمیل کارنامه خود در این زمینه پرداخت.

باغ بلور نیز در واقع داستانی است «درباره جنگ» و نه «از جنگ». نویسنده در این قصّه، زمینه کار خود را، وضعیت خانواده‌های شهدا و جانبازان قرار می‌دهد، و البتّه با چاشنی انتقادی اجتماعی- سیاسی.

در بخش سرایداری (خدمتکاری) یك خانه مصادره‌ای متعلّق به یك طاغوتی فراری، سه خانوار بازمانده رزمندگان اسکان داده شده‌اند: لایه: زنی روستایی دارای دو فرزند و حامله سومین بچه، که همسرش شهید شده است؛ سوری: دارای دو فرزند، که شوهرش شهید شده است و با مشهدی و عالیه و احمد (پدر، مادر و برادر شوهرش یا به عبارتی، عمو، زن عمو و پسر عمویش) زندگی می‌کند، و حمید- جانباز نخاعی- همراه با همسرش ملیحه. در یکی از اتاقهای این بخش از خانه نیز خورشید و شوهر پیر تریاکی‌اش- قربانعلی- زندگی می‌کنند، که این دو، سابقاً خدمتکاران همان خانواده طاغوتی در حال حاضر فراری بوده‌اند.

در نهایت، لایه، به تشویق خورشید- که زنی هفت خط و کارکشته این‌گونه مسائل است- با مرد مجهول‌الهویه زشت قیافه‌ای به نام کریم ازدواج می‌کند، و مرد بعد از آنکه موفق می‌شود به خاطر این ازدواج، یك وانت‌بار نو از بنیاد شهید بگیرد، لایه را می‌گذارد و فلنگ را می‌بندد. لایه نیز در پایان داستان، همراه خورشید، راهی مشهد می‌شود، و- آنچنان که از قصه برمی‌آید- می‌رود که سرنوشتی حتی شومتر از خورشید پیدا کند (صیغه روی و دربه دری و...).

حمید هماره به خاطر نخاعی بودن و فقدان قدرت مردانگی گمان می‌کند همسرش فقط به خاطر ثواب- و نه علاقه شخصی به وی- به ازدواج با او تن درداده است و نیز می‌بیند که به خاطر فلج بودن و تحمیل شدن بر دیگران، همه دوستان و آشنایان نیز او را به حال خود واگذار کرده‌اند. اما سرانجام پس از نبش قبر اکبر- شوهر شهید سوری- با دیدن جسد عطرآگین او، منقلب می‌شود و نوع نگاهش به خود و زندگی تغییر می‌کند. او و همسرش، همچنین، با پذیرش دختر بچه‌ای بی‌سرپرست- به عنوان فرزند- می‌کوشند بخشی از کمبودهای زندگی خود را جبران کنند.

سوری، با اصرار پدر شوهرش، به همسری برادر شوهرش- احمد- درمی‌آید. امّا بعدازچندی که به او می‌گویند شوهر اولش شهید نشده بلکه اسیر است، دچار بیماری روحی شدیدی می‌شود، و اگرچه با شکافتن قبر و دیدن جسد شوهر اولش، این شبهه برطرف می‌شود، اما تاثیر این قضایا و نیز شهید شدن شوهر دومش، باعث می‌شود که بعد از زایمان بچه‌ای که از احمد در شکم دارد، در بیمارستان روانی، بستری شود. در نتیجه، پرستاری فرزند سومش، از همان بدو تولّد به مادر شوهرش- عالیه- محول می‌شود.

عالیه که هم دو فرزند و هم شوهرش را در جنگ از دست داده و خود نیز مدتی به خاطر بحرانهای روحی شدید ناشی از این قضایا، مدّتی در بخش بیماران روانی یك بیمارستان بستری شده است، با مرخص شدن از بیمارستان، مجبور به نگهداری سه فرزند خردسال، دو پسر شهیدش می‌شود.

صاحب طاغوتی خانه- که با تغییر فضای سیاسی کشور به نفع طاغوتیان و زیان انقلابیها- به کشور برگشته، از طریق قانون و قوهٔ قضائیه، اموال خود و از جمله همین خانه مذکور را پس می‌گیرد و خانواده‌های شهدا را بیرون می‌ریزد.

سه خانواده که تنها در یك اتاق بزرگ در یك هتل مصادره‌ای اسکان داده شده‌اند، با وضعی بسیار فلاکتبار، زندگی مشکلی را می‌گذرانند، که با رفتن لایه همراه خورشید، به دو خانواده تقلیل می‌یابند. صحنه آخر داستان، مواجه با گریه‌های شدید ناشی از گرسنگی نوزاد سوری و استیصال عالیه و دیگران در آرام کردنش هستیم. که در نهایت، با جوشیدن معجزه‌آسای شیر در سینه‌های عالیه، قصّه، پایان می‌پذیرد.

«اگه ارواح شهدا نمی‌آن برای اینه که فقط قسمت سرایداری خونه‌رو دادن‌دست مردم. تا او ن ساختمون اصل کاری ته حیاط روهم ندن، نمی‌آن.» (ص ۵۶)

مخملباف در این قصّه، کوشیده است که توجّه مسئولان و مردم را به وضع- از نظر خودش- اسفبار خانواده‌های رزمندگان، شهیدان و جانبازان جلب کند. او همچنین به انتقاد از نظام- خاصه قوهٔ قضائیه و بنیاد شهید- به خاطر تغییر گرایش آنان به سوی حمایت از سرمایه‌داران و طاغوتیان فراری، بعضی قوانین غلط و نیز گرایش به چند همسرگزینی توسّط بعضی مردان با سوء استفاده از شهادت شوهران عدّه‌ای از زنان پرداخته است. امّا متاسّفانه به خاطر نوع نگاه تیره، تلخ و تا حدودی پوچگرایانه نویسنده به زندگی و مسائل آن، خاصه در زمان انتشار کتاب، این اثر به جای آنکه به دفاع و مقاومت مردم ما در مقابله با هجوم جهانی استکبار به کشور کمك کند، باعث پراکندن بذرهای یأس، تردید و نگرانی در دل بسیاری از خوانندگانی که پایی نیز در جبهه‌ها داشتند و بالعکس، شادمانی مخالفان نظام و دفاع مقدّس و در نتیجه امید بستن آنان به پیدا شدن چرخشی در افکار نویسنده آن به سوی جناح خودشان شد. زیرا این رمان، برای بسیاری از رزمندگان صاحب زن و فرزند، در واقع سوگنامه خانواده و عزیزان بازماندهشان پس از خودشان بود. که یعنی شما می‌روید و همه چیزتان را فدا می‌کنید، در مقابل، نظامی که به خاطر دفاع از تمامیّت و تحقّق اهداف آن این همه ایثار کرده‌اید، این‌چنین با عزیزترین عزیزان شما معامله خواهد کرد. و پرواضح است که در این میان، تنها کسانی که به مرتبه فنای در حق، و اولیاءالله رسیده بودند ممکن بود با وجود پیش‌بینی چنین سرنوشتی برای خانواده‌هایشان، باز هم تن به رفتن به جبهه و گام نهادن در وادی شهادت و اسارت و جانبازی بگذارند. (البتّه شیر در سینه عالیه در پایان و... تلاشی است برای امیدوارانه به پایان رساندن داستان، امّا تلخی زهر یأس و بدبینی پراکنده در سطر سطر اثر، به حدی است که این صحنه کوتاه و مختصر- گرچه در پایان- بیشتر یك چیز انضمامی نویسنده به قصّه، برای کاستن از سنگینی فاجعه‌ای که برخواننده تحمیل کرده جلوه کند تا نتیجه منطقی و پایان طبیعی ماجراهای قبل از خود. تو گویی نویسنده، بعد از آنکه هرچه می‌خواسته برمبنای، نگاه تلخ و بدبینانه‌اش گفته، خود دچار نوعی عذاب وجدان شده یا آنکه تحت تاثیر فشارهای خارجی، تصمیم گرفته آن تیرگی و سیاهی مطلق را با تاباندن پرتوی از امید- منتها از عالم بالا و غیب- برمسئله، قدری کمرنگ کند و... یعنی همان کار و با همان روالی که بعداً در داستان کوتاه «جرّاحی روح» انجام می‌دهد.)

●

پیرنگ

پی پیرنگ باغ بلور، در واقع از «سنگ صبور» صادق چوبك گرفته شده است، گرچه پیرنگ باغ بلور، فاقد آن وحدت و استحکام پیرنگ داستان مذکور است. در ضمن، یکی از بهترین صحنه‌های داستان (نبش قبر) کاملاً انسان را به یاد صحنه نبش قبر در «کلیدر» می‌اندازد.[۳] همچنان که صحنه پایانی آن (گرسنگی نوزاد سوری و...)، صحنه پایانی «خوشه‌های خشم» جان اشتاین بك را به ذهن متبادر می‌سازد.

یك مورد اساسی که به پیرنگ داستان برمی‌گردد، ارتباط خانواده‌های جمع شده در این خانه، با هم است. مخملباف در «باغ بلور» تنها یك ساختمان و محل سکونت مشترك- بدون وجود پیوندها، کشمکشها و مسائل اساسی تنیده درهم شخصیتها با هم- را عامل پیوند و وحدت‌دهنده پیرنگ داستان خود قرار داده است (موضوع احتمال صدور حکم تخلیه،[۴]، جز در اواخر داستان، آنقدرها پررنگ نیست که بتواند عامل ایجاد و حدت موضوع و در نتیجه یکپارچگی و انسجام پیرنگ داستان شود) این خانواده‌ها در واقع جز بعضی رفت و آمدهای سطحی و کاملاً معمولی، عملاً هیچ پیوند اندام‌واری (ارگانیکی) با هم ندارند. تنها این مسئله در مورد رابطه خورشید بالایه، قدری فرق می‌کند. برای مثال. اگر حمید و همسرش، یا حتی سوری و خانواده شوهرش، از این مجموعه همسایه‌ها، به کل حذف می‌شدند، و یا به جای اینها خانواده‌های شهید دیگری با ویژگیهایی متفاوت قرار می‌گرفتند، هیچ اشکالی در استخوانبندی داستان ایجاد نمی‌شد، جز آنکه حجم قصّه، احتمالاً قدری تغییر می‌یافت. حال آنکه در یك داستان با پیرنگی دقیق و حساب‌شده، تك تك افراد و شخصیتها، باید با یکدیگر پیوندهایی اندام‌وار داشته باشند، به طوری که نتوان هیچ یك از آنها را حذف یا تعویض یا جابه‌جا کرد مگر آنکه تغییری اساسی در داستان به وجود بیاید. این، اساسی‌ترین اشکال فنی قصّه «باغ بلور» است، که بنیان آن را سست می‌کند و درهم می‌ریزد.

از این که بگذریم، شکل‌گیری و گسترش پیرنگ «باغ بلور»، تا قسمتهای قابل توجّهی بعد از شروع آن «افقی» است و نه «عمودی». به این معنی که اول، در فصلهایی جداگانه، افراد، تك تك معرفی می‌شوند و تنها بعدهاست که زندگی آنها- آن هم به شکلی سست و ضعیف- به هم پیوند می‌خورد، و نتیجتاً، پیرنگ، شکلی «عمودی» به خود می‌گیرد.

گذشته‌های شخصیتها در این قصه، از اهمیت قابل توجهی برای خواننده برخوردار است. اطلاعاتی که مخملباف از آنها می‌دهد، در مجموع چندان کافی نیست. و این مورد، راجع به حمیده و شوهرش، دیگر بسیار ناقص است. برای مثال ما نمی‌دانیم حمید از چه طبقه اجتماعی بوده است؟ تحصیلات او چیست؟ آیا خویشاوند و آشناهایی ندارد؟ تحصیلات شوهر سوری و یا برادر شوهرش در چه حد بوده است؟ و...

در کل، مخملباف در این قصّه، آگاهانه یا ناآگاهانه، دست به نوعی ساده و خلوت کردن زندگی زده است (درست مثل آن کارگردانهایی که برای گریز از زحمت و درد سر تهیه فیلم در صحنه‌های شلوغ و پرازدحام، اغلب یا به نقاط بسیار خلوت و سوت کور شهرها و... می‌روند و یا آنکه اگر هم مجبور می‌شوند صحنه‌ای را مثلاً در دل یك شهر یا روستا فیلمبرداری کنند، آن صحنه را به کل از مردم عادی خالی می‌کنند و تنها با معدودی هنرپیشه- به قیمت حتی غیر واقعی جلوه کردن آن صحنه خاص- دست به تهیه آن بخش از فیلم می‌زنند.[۵]) خورشید و مشهدی که طبعاً بی‌کس و کار ند. لایه هم که اصلاً روستایی است و لابد نه خود و نه شوهرش، مطلقاً کسی را در شهر ندارند که به لایه و بچه‌هایش سری بزنند یا لایه و بچه‌هایش به آنها

در مجموع، در جزئیات و در مقایسه با آثار دیگر نویسندگان جوان و حتّی بسیاری از نویسندگان قدیمی‌تر، باغ بلور از پرداختی قابل قبول برخوردار است... و از این نظر باغ بلور نمونهٔ آموزشی خوبی برای بعضی از نویسندگان است.

سر بزنند. خویشاوندان روستایی‌شان هم که لابد آنقدر بی‌محبّت و بی‌مسئولیت اند که مطلقاً به فکر این زن شوهر از دست داده جوان و دو یتیمش نیستند، تا لااقل حالی از آنها بپرسند و دیداری و... لایه هم که بعد از آمدن به شهر، چنان از روستایشان- و کلاً روستا- متنفر شده است که حاضر است تن به آن زندگی پوچ و کسل‌کننده و بی‌هدف و خالی از هر شادی و انگیزه‌ای، با آن همه مشکلات و مشقات بدهد، امّا دیگر به ولایت برنگردد («من اگر خدا را هم در ده جا گذاشته بودم، برای برداشتنش برنمی‌گشتم»).

این از اینها. اما حمید و حمیده و سوری و مشهدی و عالیه و... که تهرانی و ساکن تهران اند چرا باید اینقدر منقطع از خویشان و دوستان و یکه و تنها باشند. و آیا با آن یکی دو توجیه کمرنگ و بیرمق، می‌توان خواننده را قانع کرد که آنها آنقدر منزوی و فاقد ارتباطات اجتماعی و خانوادگی با دیگران باشند؟!، خصوصاً مشهدی‌ای که آنقدر اهل تسامح، بیرونی و خونگرم و اجتماعی و... است!

این موارد، جز آنکه ناشی از کم‌حوصلگی نویسنده تلقّی شود، توجیهی نمی‌یابد. زیرا واقعیت این نیست و زندگی در شکل واقعی‌اش با همه آن مسائل و مشکلاتی که در قصّه به آنها اشاره شد- هرگز به این لختی و برهوتی و سادگی نیست.

از اینها که بگذریم، مخملباف با وجود همه طول و تفصیلهایی که جابه‌جا در بیان حالات و احساسات درونی اغلب قهرمانان قصه‌اش می‌دهد، به حمیده که می‌رسد، در این مورد بسیار ممسک می‌شود، و با کمی مبالغه می‌توان گفت ما مطلقاً از حالات و احساسات درونی او در برخورد با آنچه برایش پیش می‌آید، خبردار نمی‌شویم. حال آنکه این موضوع، اهمیّت خاصی دارد. در نقطه مقابل، اختصاص دادن آن همه صفحات به معرفی خورشید، اصلاً ضرورت ندارد. زیرا نه او تا این حد در قصّه نقش دارد و نه داستانی با این حجم، چنین ایجابی می‌کند.

در مورد معیشت و نحوه گذران زندگی مادی این خانواده نیز، قصّه به کل ساکت است. البتّه می‌توان تصوّر کرد که مخارج زندگی سوری، حمید و لایه، از محل مستمری‌ای که از طرف بنیاد شهید به آنان پرداخت می‌شود می‌گذرد، امّا مشهدی و عالیه و احمد یا خورشید و قربانعلی چطور؟...

مخملباف از روی زندگی لایه و کریم، به کلی پریده است: فقط مراسم خواستگاری و بعد صحنه پس از جدایی، و در این میان، اشاراتی پراکنده و روایتی به مسائل پس از ازدواج آنها. زمانی که خورشید مشغول فریب دادن لایه برای بردن او به مشهد است، عکس‌العمل لایه- چه درونی و چه بیرونی آن- بیان نمی‌شود، و نویسنده از روی این فراز مهمّ نیز به راحتی می‌پرد، همچنان که در آغاز، آنقدر به تفصیل به لایه می‌پردازد، امّا بعداً به شدّت او را مورد بی‌مهری قرار می‌دهد و نقشش را آن‌قدر حاشیه‌ای می‌کند... دلایل لایه برای برنگشتن به ده- به‌خصوص با آن شرایط دشوار زندگی‌ای که دارد- خیلی سست و غیرقابل قبول است.

انگیزه احمد برای رفتن به جبهه- پس از ازدواج با سوری- درست بیان نمی‌شود. نویسنده‌ای که گاه بعضی صحنه‌های جزئی و ماهیتاً کم‌اهمیّت را آن‌طور لحظه‌پردازانه وصف کرده است، از آوردن صحنه باخبر شدن عالیه و مشهدی و سوری از شنیدن رفتن ناگهانی و بی‌مقدّمه احمد به جبهه و نیز لحظه مواجه شدن آنها باخبر شهادت او، به کلی پریده است، حال آنکه این دو صحنه می‌توانست دارای بار نمایشی بسیار قوی باشد. در مقابل، بخش برگزاری جشن تولد عالیه، می‌توانست نباشد یا...

در مورد حمید، تحوّلات درونی‌ای که در او رخ می‌دهد و باعث آن دگرگونی اساسی دروی- از یاس و دلمردگی به امید و نشاط و...- می‌شود، مطلقاً به تصویر کشیده و بیان نشده است.

از موارد اشکال منطقی قابل تامّل داستان، علّت زندگی خانواده مشهدی در آن خانه مصادره‌ای است: در قصّه هیچ اشاره‌ای به از کارافتادگی مشهدی و اینکه درگذشته نان‌آور آنها اکبر- شوهر سوری- بوده، نشده است. ضمن آنکه وجود برادر جوان شوهر سوری- احمد- نیز، این شبهه را به کل از بین می‌برد. پس وقتی شوهر سوری شهید می‌شود، طبیعتاً تنها سوری- در صورت نیاز- باید در چنین خانه‌ای زندگی کند و نه هم او و هم پدر و مادر و برادر جوان شوهرش! خاصه که واقعیت عزت نفس خانواده‌های شهدا- خصوصاً چنین خانواده‌ای- این موضوع را شدیداً اجتناب‌ناپذیر می‌کند.

تقسیم‌بندی فصلهای داستان، مطلقاً از فکر و نقشه‌ای حساب‌شده پیروی نمی‌کند و از این نظر، «باغ بلور» به یك داستان «یك بار نویس» بیشتر شبیه است تا قصّه‌ای که نویسنده، روی آن کار و فکر و تامّل کرده باشد. این در حالی است که امروزه بخش‌بندی رمان و داستان بلند به حدی مورد توجه نویسندگان اهل خبره است که بعضی مثل «میلان‌کوندرا»، این کارراتا حد یك عمل دقیق ریاضی‌گونه، پیچیده کرده‌اند (کوندرا دقت مورد نیاز در تعیین طول و آهنگ حرکت فصلهای مختلف یك رمان را با دقّت «مو و مان»های یك سمفونی بزرگ و اصیل، یکی می‌داند و در این راه، خود، مدّعی است روی رمانهایش، کار بسیار دقیق و ریاضی‌واری انجام می‌دهد). مخملباف امّا، مثل کسی که در شروع کار، حوصله و وقت کافی داشته، روی فصلهای آغازین داستانش، نسبتاً خوب کار کرده، حال آنکه بعداً، در این مورد بسیار سهل‌انگار شده است، طوری که خواننده، در بخشهای متعدّدی از قصّه، دیگر چندان با یك بخش‌بندی حساب‌شده داستانی روبه‌رو نیست، بلکه با فصلهای گاه یك صفحه و کمتر از یك صفحه‌ای و یا بعضاً بسیار کوتاه، و گهگاه نیز بلند، رو به روست، و به نظر می‌رسد بخش‌بندی قسمتهای کوتاه، بیشتر تحت تاثیر نوع نگاه یك فیلمنامه‌نویس یاکارگردان و یا تدوین‌کننده سینما و فیلم باشد تا یك قصّه‌نویس،[۷] یا نویسنده‌ای که قبل از منظم کردن افکار خود و ریختن نقشه‌ای دقیق و حساب‌شده برای کارش، دست به قلم برده و بخشهای بریده بریده و تکه پاره‌ای را پرداخته، و بعد مثل یك تدوینگر فیلم، این تکه تکه‌ها را پشت سر هم جاسازی کرده و نظمی صوری به آنها داده است.

از این که بگذریم، بعضی فصلها با یکی از شخصیتها شروع می‌شود و تا قسمتی نیز با او ادامه می‌یابد، حال آنکه بعداً توجه نویسنده از او منفك می‌شود، و در نتیجه، آن فصل، با کس یا کسانی دیگر ادامه و پایان می‌یابد.

●

پرداخت داستان

در مجموع، در جزئیات و با مقایسه با آثار دیگر نویسندگان جوان و حتی بسیاری از نویسندگان قدیمی‌تر، باغ بلور از پرداختی قابل قبول

برخوردار است. به‌خصوص، «گذار»های آن، اغلب بسیار ظریف و هنرمندانه است و دنیای واقعیت و خیال، عین و ذهن و... چنان به نرمی و ظرافت درهم رفته است که عملاً هیچ مرزی میان آنها احساس نمی‌شود، و از این نظر، باغ بلور، «نمونه آموزشی» خوبی برای بعضی از نویسندگان دیگر است.

از جنبه پرداختن به روانشناسی جانبازان- چه به لحاظ پیشگامی در این کار و چه دقت عمل- نیز کار قابل تقدیر است. گهگاه نیز رگه‌های درست و دقیقی از روانشناسی کودکان را در قصّه شاهدیم. همچنین، باغ بلور، به دلیل طرح تیپ جدیدی در ادبیات داستانی ما (خورشید)، از ارزش قابل توجّهی برخوردار است و احتمالاً در صورت محور قرار دادن او و کار دراماتیک بیشتر روی وی، می‌توانست در تاریخ ادبیات داستانی ما به عنوان یك شخصیت جدید ثبت شود.[8] (در حال حاضر، او، عمدتاً به شکلی روایتی و مرده و نه نمایشی و زنده و جاندار، مطرح شده است.)

قصّه فاقد توصیفهایی دقیق و قابل تجسّم از محیط و ظاهر و چهره آدمهاست، به‌طوری که در پایان تصویر روشن و قابل به یادماندنی، نه از آدمها و نه محیط، در ذهن خواننده باقی نمی‌ماند، حال آنکه برای این داستان، این موارد، حائز اهمیّت بسیار است.

برای نمونه، تنها وصفی که از «بینی» یك آدم، در این قصّه داده می‌شود، این است: «دماغ، یك تك انگشت». حال بینی سایر شخصیتهای داستان چه شکلی است، یا آنکه جدا از «کوچك» بودن، سایر خصوصیات شکلی این بینی چیست، معلوم نمی‌شود. و جالب این است که این توصیف، هم برای بینی نوزاد لایه داده می‌شود و هم در جایی دیگر، عیناً برای بینی سوری!

از این که بگذریم، شباهتهای بعضی زنهای داستان به هم نیز یکی دیگر از عوامل عدم حك شدن آنها در ذهن خواننده است. «باغ بلور» از نظر توصیف محل اصلی وقوع قسمت اعظم حوادث داستان، دچار کمبود و کاه اشکال است. اول آنکه خانه‌ای که نویسنده وصف کرده، قاعدتاً باید در یکی از محلّات اعیان‌نشین تهران باشد. حال آنکه می‌دانیم خانه‌های موجود در این قبیل محلات، اگر هم به فرض، دارای بیرونی و اندرونی باشند- که لااقل برای خانواده‌های مثل صاحب اولیه این خانه، با این فرهنگ،[9] چنین چیزی بسیار بعید است- لااقل بافت معماری آنها به این شکلی که در قصّه توصیف شده است نمی‌تواند باشد.

چنین معماری‌ای دقیقاً مربوط به خانه‌های بسیار قدیمی، آن هم در محلات سنّتی شهر است. و تازه، آن هم دقیقاً با تعبیر «بیرونی» و «اندرونی»، و نه «قسمت سرایداری» و «شاه‌نشین». (مخملباف نمی‌داند که «شاه‌نشین» بخشی از اتاقهای مهمانخانه خانه‌های قدیمی بود که سطح آن، بیست- سی سانتی‌متری از سطح بقیه کف اتاق بالاتر بود، و بزرگان خانواده و افرادی که بسیار مورد احترام بودند را در آنجا می‌نشاندند، نه آنکه مثلاً یك قسمت از خانه باشد و...)

دیگر آنکه مخملباف از این خانه و اهالی آن، جزیره‌ای ساخته، که به کل با پیرامون خود بی‌ارتباط است. به این معنی که انگار نویسنده قسم‌خورده است دوربین خود را در داخل این خانه بکارد و کاری با بیرون و احوالی آن نداشته باشد. به طوری که در طول داستان، جز یکی دو اشاره بسیاری جزئی، آن هم عمدتاً ازدور، ما هیچ توصیف و اطلاعی از محلّه‌ای که این خانواده‌ها در یکی از خانه‌های آن ساکن‌اند، نداریم و این، غفلت بزرگی از سوی نویسنده است، که به واقعیت‌نمایی داستان، لطمه قابل توجّهی زده است.

مخملباف از آوردن اصطلاحات و تعابیر جالب و یا کلمات قصاری که این طرف و آن طرف شنیده یا خوانده است (از قول یا در ذهن قهرمانانش) لحظه‌ای تردید نمی‌کند، ولو آنکه آن تعابیر و کلمات، از اندیشمندان و نویسندگان غربی باشد. و این هم جلوه‌ای دیگر از اصرار او برای بیرون ریختن هرآنچه در چنته دارد.

نگاه کنید:

«عصر بدگمانی است حمید» (عنوان کتابی از ناتالی ساروت)،

«کسی که چون کوچه بن‌بستی به خود ختم می‌شود» (از «نامه‌ای به پدر» کافکا)،

«هزارتوهای قنداق» ایضاً «هزارتوهای دلش» (اسم کتابی درباره بورخس، «هزارتوهای بورخس» است)،

«آدم آدم است» (اسم نمایشنامه‌ای از «برشت»)، «شب همچنان شب است» و «شب هنوز شب است» («شب همچنان شب است» اسم قصّه‌ای از حمید گروگان و نیز مصرعی از شعری از شفیعی کدکنی)،

«عرق‌ریزی روح» (از ویلیام فالکنر- که در این مورد، مخملباف منبع اقتباس را ذکر کرده است.)

«به صحرا عشق باریده بود» (از خواجه عبدالله انصاری)

«دل دلایلی داشت که عقل از آن بی‌خبر بود.» (از «پاسکال». که منبع حرف ذکر شده است.)

«آن کس که می‌خندد، هنوز خبر ناگوار را نشنیده است.» (که در زیرنویس صفحه گفته می‌شود «از برشت است». «عاشقان را بگذارید بمیرند همه». (مصرعی از یك شعر)

مخملباف حتی روی رسم‌الخط نوشته‌اش هم حداقل تأمّلی را که لازمه اثری که قرار است چاپ شود، نکرده است، به طوری که بعضی کلمات را در طول کتاب، و حتی گاه در یك سطر واحد، با دو املای کاملاً متفاوت آورده است. و این، به نظر من، نوعی بی‌حرمتی به خواننده است- که دلیلی، جز همان شتابزدگی همیشگی مخملباف در نوشتن و انتشار ندارد-

تغییر زمانهای غلط و نابجا و عدم یکدستی در نثر هم که مشکل عام این نوشته است.

تکرار و استفاده مکرر از بعضی تعبیر و تشبیه‌ها توی ذوق می‌زند.

به لحاظ استفاده از علائم نگارشی مناسب نیز کتاب بسیار فقیر است.

از نمونه تشبیه‌های نازیبا و یا خالی از ظرافت و ذوق:

«مشك رزق ستاره برتن لایه مالامال از شیر.» (ص ۳۹)

«سوزی می‌آمد که آن سرش برف پیدا بود.» (ص ۲۴۲)

«راستی در دل آدمی چیست؟ آیا دل همان راه کوتاه غذاست؟ آیا همان کوره بلعیدن است که دم به دم تافته می‌شود؟» (ص ۲۰۸)

«نه آنقدر دراز و لندهور بود که به درخت عرعر ببرد، نه آنقدر توسری خورده و کوتاه بود که به کلفتی برازنده باشد. (!!)» (ص ۱۰۹)

«صدا از ضبط صوت درمی‌آمد و از کسی درنمی‌آمد.» (ص ۱۰۰)

«سال جوونمرگی ماشینهاست.» (ص ۱۳۲)

نویسنده می‌خواهد بگوید حمید دلش می‌خواهد زنش، او را برای خودش دوست داشته باشد. ببینید: «تو نیمه یك سیب و من نیمه دیگر.

به نظر می‌رسد بخش‌بندی قسمتهای کوتاه بیشتر تحت تأثیر نوع نگاه یك فیلمنامه‌نویس یا کارگردان و یا تدوینگر سینما باشد تا یك قصه‌نویس.

مکمل هم. تو در باش، من لولای آن. تو دستگیره، من چفت آن. این در را بر پاشنه خود بگردان. این در را به آسمان نکشا. ثواب نخواه. این در را به زمین مبند. از لته درنیار. از راه خود باز کن.» (ص ۶۳)

از دیگر مشکلات تشبیه در این قصّه، تکرار بعضی از آنها در مواضع مختلف است: برای مثل، تشبیه «کیسه‌های ناگشوده درد» چندین بار از قول نویسنده، تکرار می‌شود. و این، دلالت بر فقر قدرت تصویرسازی نویسنده می‌کند.

و از موارد سهل‌انگاری در رسم‌الخط:

«ساره جون مامانت زایید. مامانت زائید.» (ص ۲۳)

«الاف» (ص ۳۹) و «عِلاف» (ص ؟)

«شبها گذشت و ساره چیزی از بابائیه [«بابایی»] بابای جدید ندید.» (ص ۱۲۳)

«یه خورده» (ص ۱۸۳ و...) (به جای «یه خرده».)

«ذلقعده» و «ذالحجه» (۱۸۵) (به جای «ذی‌القعده» و «ذی‌الحجه». اگر قرار بود به شکل محاوره‌ای هم نوشته شود که می‌بایست حداقل «ذلقعده» هم مثل «ذالحجه» یا بالعکس نوشته می‌شد. نه آنکه یکی با آن املاء و یکی...)

«یاللا» (ص ۲۰۷)، «یاشه» (ص ۲۰۷)

«بچه گیت» (ص ۲۶۸)، ایضاً «شکسته‌گی» (به جای «بچگیت» و «شکستگی». «ک» چیزی نیست مگر همان «ه» آخر بچه، که به ضرورت تلفظ، تغییر شکل داده است،

«ذغال» (ص ۳۱۳) (به جای «زغال»، که املای درستتر آن است.)

«زفتش کن.» (ص ۳۳۶) (به جای «ظفتش (ضبطش) کن.»)

قصّه، در بسیاری از جاها، بسیار جزئی‌نگر و لحظه‌پرداز است، و به طور طبیعی، انتظار می‌رود این روال، به طوری یکدست، در سرتاسر آن حفظ شود. حال آنکه در مواردی متعدد، این قاعده نقض می‌شود و بیان، روالی کاملاً روایتی و نقالانه به خود می‌گیرد: «مشهدی رفت و حرفهایش را با خود برد. حمید تا پاسی از شب همانجا نشست.» (ص ۵۷)

«لایه از ترس دیگر نخوابید. حتی نگذاشت خواب و بیداری براو مستولی شود. صبح هزار سال بعد سر رسید.»

«شب سنگین سنگین تا انتهای خود رفت. سپیده دیر دمید. آنها تا به آن هنگام هردو به هم گفتند و نشنیدند. از جا برخاستند و به دل گرفتند. قهر کردند و به همدیگر محل نگذاشتند. همدیگر را بخشیدند و هنوز قهر بودند.» (ص ۶۱)

همچنین در صفحه ۱۱۴. بعد از مراسم خواستگاری کریم از لایه، داستان به شکلی پرشی و کاملاً روایی، از آنجا به سفره شام وصل می‌شود. ایضاً بخش مربوط‌به آمدن لحاف‌دوز به خانه و زدن پنبه‌ها و رفتن او (در صفحه ۱۱۷، ۱۱۸)ـ، که تمام این مراحل، در کمتر از یك بند (پاراگراف)، به شکلی کاملاً روایی بیان می‌شود. یا در صفحه ۱۴۳، ۲۰۵ و...

«شب خانه شهدا را شادی گرفته بود. همه نشستند دور هم و اختلاط کردند...» (ص ۱۳۳)

«لایه سه روز و سه شب دربه‌روی خود و بچه‌ها بست.» (ص ۱۵۹) «و همه خندیدند و خوردند و یك به یك رفتند.» (ص ۲۱۵)

«مشهدی کمی سنبل‌طیب و گل گاوزبان را دم کرد و برای تقویت به عالیه داد و حالش سرجا آمد.» (ص ۲۱۸)

«و آنها هردو خوابیدند و خوابهای خوب دیدند. خواب یك اتاق اسباب‌بازی. خواب ماشین کوچکی که[...]» (ص ۲۴۹).

«فردای آن روز برای آنکه جلوی بادلای درز در را بگیرد به در اتاق پتویی آویخت.

[...]

«فردا صبح، خورشید بر سرزنان خود را به حیاط انداخت و جیغ کشید.» (ص ۵ و ۱۶۴)

«لحافی را برروی خود کشید و دیر یا زود به خواب رفت. در دم دید که زیر درخت شکوفه‌ای دراز کشیده است و باد بر شکوفه‌ها می‌وزد و تن او در زیر شکوفه‌ها مدفون می‌شود.» (ص ۲۲۱)

«مشهدی به مشهد آمد. چه زیارتی؟

[...]

در حرم که نبودند. صحن طلا.

[...]

دست از پا درازتر، سه روز بعد برگشت.» (ص ۳ و ۲۵۲)

(یعنی در کمتر از یك صفحه، سه روز رفت و برگشت مشهدی از تهران به مشهد و بالعکس را، شرح می‌دهد.)

«روزهای اول او را همه چیز صدا می‌کردند.» (ص ۳۰۸)

مشکل دیگر در مورد پرداخت، ردپای گهگاه نویسنده و حضور نابجا و بی‌موقع و غیر ضروری او در قصّه است. و این، ظاهراً اغلب ناشی از میل مخملباف به فلسفه‌بافی و به رخ کشیدن دانش خود در مورد زندگی و انسانهاست. این مسئله همچنین در مورد آوردن برخی اصطلاحات، کلمات و ضرب‌المثلهای عامیانه- چه از قول شخصیتها و چه احتمالاً در توصیفها- نیز، به خوبی خود را می‌نمایاند. به طوری که می‌توان گفت قصه، از این نظر، دچار ترافیك چنین مواردی است، و به همین خاطر، قدری مبالغه‌آمیز به نظر می‌آید (خاصه در بخش تك‌گویی بلند خورشید راجع به خودش همچنین در بعضی جاها، توصیفهای قصّه، شکلی روایی پیدا می‌کند و با کمال تعجّب، این کلی و روایی‌گویی، گاه به گفتگوهای مستقیم هم کشیده می‌شود. نتیجتاً در این قبیل موارد، جدا از آنکه ردپا و دخالت و حضور آشکار نویسنده، کاملاً خود می‌نماید، گاه موضوع، شکل تمسخرآمیز نیز به خود می‌گیرد. به مواردی از گفتگوهای از این دست توجّه کنید:

«حرام. حلال. اکبر. احمد. خدا. سوری. عالیه من رفتم.» (ص ۲۶۴)

«حرام‌تر از حرام. زن برادری به برادری دیگر... حامله هم شده است. نزدیك به جنون است. خدا، روز قیامت. شرع. وُجدان.» (ص ۲۶۰)

«آخر اجازه شرعی.»

«می‌گیریم. با ما.»

«الاوشه... ابداً.»

«باشه و شه... ترا خدا.» (ص ۲۶۱)

«دارم. این گوشه مردمشور خانه هست. اما صاحبش ممکن راضی نباشه. خدا قیامت. شب اول قبر. حساب و کتاب...» (ص ۲۶۲)

و از نمونه توصیفهای این‌گونه‌ای نویسنده:

«عمه شصت ساله، دارای چهار بچه و دندان عاریه. با چادر سیاه و پیراهن سیاه خال مخالی که امانتی از همسایه‌شان بود. بفهمی نفهمی دلش گرفته بود.» (ص ۳۱۸)

«خاله جان، چهل و پنج ساله. سرد و گرم چشیده روزگار. دارای غمباد و سیاتیك و واریس. خودش آنقدر غصّه دارد که دیگر جایی برای غصّه دیگران نباشد.» (ص ۳۱۹)

«عزیزالله خان، پسردایی عالیه. از آن پارسال دوست امسال آشناها. فامیل صد سال به این سالها. کی است تا به حال قرار است بیاییم

تقسیم‌بندی فصلهای داستان مطلقاً از فکر و نقشه‌ای حساب‌شده پیروی نمی‌کند و از این نظر باغ بلور به یك داستان «یك بارنویس» بیشتر شبیه است تا قصه‌ای که نویسنده روی آن کار و فکر و تأمّل کرده باشد.

پانداده‌ها.» (ص ۳۱۹)

مخملباف در این قصّه، علاقه زیادی به صدور حکمهای قطعی درباره آدمها و ...ـ در توصیفها یا از ذهن و زبان آدمهای قصه‌اش ـ نشان می‌دهد. (شاید این هم جنبه دیگری از میل او برای به رخ کشیدن معلوماتش و آنچه در چنته دارد، است!)

در توصیفها:

«آنکه خود را در اتاق حبس می‌کند به بیرون حریص‌تر می‌شود.» (ص ۷۳)

«هیچ عضوی پرروتر از دهان نیست و هیچ عضوی خجالتی‌تر از چشم.» (ص ۷۶)

«و مگر زندگی در تفسیر عادی آن چیست؟ گاه ناز کردن و زمانی نازپروردن.» (ص ۸۲)

«بلیزی پوشید و بسوی آینه رفت. یکی از آن کارهایی که آدمی، چه مرد و چه زن، در خلوت می‌کند. به خود نگریست.» (ص ۸۴)

«خنده آنکه پایی برلب گور دارد، گریه‌ای است.» (ص ۱۳۸)

«پیران به حقیقت نزدیکترند. به واقعیت زندگی. به فلسفه آن.» (ص ۱۳۹)

«حرف در دهان زنها نمی‌ماند.» (ص ۱۵۴)

«بعضی از معامله‌گران مغموم را، سنگینی مهریه نگه می‌دارد. و بعضی را حرمت آبرو.» (ص ۲۵۱)

«خنده خود نوعی گریه است. قائم مقامی خنده از گریه.» (ص ۲۹۶)

«مست‌ترین آدمها، از مرگ متأثر می‌شود. مردمشور، عادت روزهای اوست.» (ص ۲۶۴)

از ذهن و زبان لایه:

«همه مردها وسیله‌ای برای زدن دارند. خوبهایش اشیاء اتاق را می‌شکنند. مرد جماعت خشمش که بگیرد سر و همسر نمی‌شناسد.» (ص ۱۱۲)

«مردها همه چیز را به شرط چاقو می‌خرند.» (ص ۱۱۲)

(به خودش:) مردکم. نامرد زیاد است. بد زمانه‌ای است لایه. قحطی مرد است.» (ص ۱۱۴)

«خورشید خانم راست می‌گوید که مردهامثل مثل همند. همه، بچه‌هایی که از زنشان می‌خواهند مادرشان باشد.» (ص ۱۲۳)

حکمهای خورشید:

«مردها بچه‌اند. ناز کشیدن می‌خوان.» (ص ۱۵۳)

«مردها همه جای دنیا از یه خمیره‌اند.» (ص ۱۷۹)

«وقتی می‌گم همه جای دنیا زنها خرند برای همینه.» (ص ۱۸۱)

«این مردها بدشون، بده، خوبشون هم خوبه. میونه ندارند.» (ص ۱۸۴)

«فکر کردی مردها زنها را می‌خوان برای چه کار؟ برای یه کار. برای این که کلفتی شونو بکنن.» (ص ۱۹۳)

«مردهای همه جای دنیا زنهارو می‌خوان برای یك کار. برای عروسك‌بازی.» (ص ۲۰۰)

«مردها زنها رو راست راستی می‌خوان برای یه کار. برای اینکه غصّه‌شونو بخوره [بخورن].» (ص ۲۰۲)

سوری:

«زن جماعت چشم دیدن همدیگرو ندارن. همه‌رو یکسره خدا هوو آفریده. مادر و دختر هم که باشی یکپا هوو هستی.» (ص ۴۸)

«هروقت ـ هر مردی که می‌خواهد باشد ـ سر حوصله نبود، زورش به آنها که باید برسد، نرسید، او [«زنش»] را می‌زند.» (ص ۱۳۱)

عالیه:...

«کلفتو جون به جونش کنی کلفته.» (ص ۵۶)

و...

●

اشکالهای منطقی در بیان و...

«مردمشور بخت تورو ببرند که بسته است. مهره مار. جادو.» (ص ۳۲۳)

(آنچه از نوشته برمی‌آید این است که بخت طرف را با «مهره مار» و «جادو» بسته‌اند. حال آنکه در عرف عوام و رمانها و دعانویس‌ها، «مهره مار» برای جلب علاقه و محبت کسی به خود است و نه بستن بخت کسی.)

در حالی که هنوز ده روز هم از ازدواج سوری نمی‌گذرد، نویسنده می‌گوید: «نبض بچه‌ای در قلب او (سوری) از هم‌اکنون می‌زد.» (ص ۲۷۷)

که این جمله هم اشکال نگارشی دارد و هم اشکال علمی: اولاً ضربان قلب جنین است که احساس یا شنیده می‌شود نه ضربان «نبض» او. در ثانی زدن نبض جنین در «قلب مادر» از آن حرفهاست!! ثالثاً صدای ضربان قلب جنین از حدود چهار ماهگی به بعد شنیده می‌شود و نه از حدود ده روزگی او!

«فکرش مدام روی این جمله دور می‌زد: چگونه این بچه را به بغل اکبر بدهم.» (ص ۲۷۷)

(حال آنکه در این مورد، فکر روی «جمله» دور نمی‌زند، بلکه فکر روی «مسئله» دور می‌زند.)

سوری قاعدتاً شوهر شهیدش را دوست می‌داشته و می‌دارد: زیرا از داستان هیچ نکته‌ای خلاف این برنمی‌آید. ضمناً او هیچ خاطره بدی از پدر یا عمو یا هیچ مرد دیگری ندارد. اما در جایی، از ذهن او می‌خوانیم: «هروقت ـ هر مردی که می‌خواهد باشد ـ سر حوصله نبود، زورش به آنها که باید برسد نرسید، او [«زنش»] را می‌زند. (ص ۱۳۱)

در مورد مراسم «عروسی» مفصل و مجللی که تمام اهل خانه به آن می‌روند، می‌خوانیم: «آقا خطبه عقد را خواند و رفت. زنها که در حجله را به روی عروس و داماد بستند[...]» (ص ۹۸)

حال آنکه خانواده‌های پولدار و حتی تقریباً عموم فقرا، بنابه سنت، عموماً مراسم «عقد» را مدتها قبل و جدا از «عروسی» می‌گیرند. همچنین در مورد همین مراسم عروسی، می‌خوانیم: «خانه عروس کجاست؟» (ص ۸۵) حال آنکه مراسم عروسی، بنابه سنّت، در خانه داماد برگزار می‌شود نه عروس.

در صفحه ۱۳۹ بعد از اتمام «اقامه» نماز، «رحم‌الله من یقرءالفاتحه مع الصّلوات» می‌گویند!!

در قصّه (ص ۱۳۷) برای سوری بیوه، مراسم عروسی می‌گیرند! بر سرش قند می‌سایند!! همچنان که در مورد لایه بیوه نیز چنین می‌کنند! حال آنکه تا آنجا که من می‌دانم این کارها ـ به خصوص سابیدن قند بر سر زن ـ در مورد بیومزنها رایج نیست.

در صفحه ۱۸۰، خورشید می‌گوید که به یکی از شوهرهایش گفته است «رقاصه می‌خواستی[...] می‌خواستی بری ملوك ضرابی‌رو بگیری.»

در حالی که «ملوك ضرابی» خواننده بود و نه «رقاصه».

یا در همین بخش می‌خوانیم که خورشید عامی، آن هم در آن زمانی که او زن آن مرد بوده، برای شوهرش، قصّه «شاهزاده و گدا» را می‌گفته یا در عراق آن زمان به دیدن فیلم «امیر ارسلان نامدار» می‌رفته است!! در صورتی که «شاهزاده و گدا» نه یك قصّه عامیانه ایرانی و یا حتی شرقی، که اثری از نویسنده مشهور آمریکایی، «مارك تواین» است و «امیر ارسلان نامدار» نیز یك

نثر باغ بلور نسبت به آثار قبلی مخملباف یك جهش را نشان می‌دهد و نسبت به آثار بسیاری از نویسندگان چه نسل بعد و چه نسل قبل از انقلاب از برجستگیهای خاصّی برخوردار است، گرچه بشدّت تحت تأثیر نثر دولت آبادی در «کلیدر» است.

مشکل دیگر در مورد پرداخت، ردپای گهگاه نویسنده و حضور نابجا و بی‌موقع و غیر ضروری او در قصه است. و این ظاهراً اغلب ناشی از میل مخلمباف به فلسفه‌بافی و به رخ کشیدن دانش خود در موردزندگی و انسانهاست.

داستان ایرانی است و...

«تازه شنیدم که طرف گبر یا ترسا بوده.» (ص ۱۸۶)

«گبر» به زرتشتی و نیز کفّار گفته می‌شود حال آنکه «ترسا» به روحانیون مسیحی. و مخملباف فکر کرده این هردو، یك معنی می‌دهد. (البتّه نویسنده می‌تواند توجیه کند که این حرف از دهن خورشید عامی درآمده است نه من!)

در جایی، خورشید اشاره می‌کند که «دل درد» داشته. پیش یك دعانویس می‌رود. او بعد از به جا آوردن مراسم خاصش می‌گوید: «کدوم بی‌ناموسی برات پاپوش درست کرده؟» (ص ۱۹۷) و ارتباط «پاپوش درست کردن» با «دل درد» چیست، خدا می‌داند!

«رمل و اصطرلابشو ور می‌داشت سر می‌گذاشت دنبالم(!!)». (ص ۱۹۸)

در جایی، آن هم در زمان بعد از انقلاب، از قول زن سرمایه‌دار فراری صاحب خانه می‌خوانیم: «آقا می‌خواهم صفحه بگذارم چاچا برقصم.» (ص ؟)

یعنی مخملباف نمی‌داند که «چاچا» رقصی بود مال خیلی سالها پیش که مدت زیادی است دمُده شده و بعد از آن رقصهای دیگری آمده و در آن زمان، انواع دیگری از آن مطرح بوده است! و تازه در زمان خودش هم، رقص جوانها بود و نه آدمهای پابه سن گذاشته!

«حتی خطبه‌های سیاسی را هم مثل دعا گوش می‌کرد.» (ص ۲۲۹)

(دعا گوش کردنی نیست، دعا را می‌خوانند، دعا یك ارتباط کاملاً شخصی و خصوصی است بین انسان و پروردگارش، طلب بخشش از او و عذرخواهی، تقاضای چیزی،...)

•

نثر

همچنان که پیشتر اشاره شد، نثر باغ بلور نسبت به آثار قبلی مخملباف، یك جهش را نشان می‌دهد و نسبت به آثار بسیاری از نویسندگان چه نسل بعد و چه قبل از انقلاب، از برجستگیهای خاصی برخوردار است، چه از نظر غنای فرهنگ عامیانه آمده در آن، چه وزن و آهنگ کلام، و چه کهکاه تشبیه‌ها و تعابیر خوب و زیبا، گرچه به شدّت تحت تاثیر نثر دولت‌آبادی در «کلیدر» است. با وجود این، غلطهای نگارشی و لکنتها و نارساییهای بیان، سهل‌انگاری در استفاده از رسم‌الخطی واحد و فقر علایم نگارشی، این چهره زیبا را مملو از آبله‌ها و چاله و چوله‌ها و لك و پیس و جوش‌های توی ذوق‌زن کرده است، به طوری که این موارد، گاه به کل، مانع به چشم آمدن زیباییها و حسنها می‌شود. و متاسّفانه، تعداد این موارد به قدری زیاد است که گمان نمی‌رود هیچ خواننده صبوری نیز حوصله مطالعه همه آنها را بیابد، امّا بنابه دلایلی، چاره‌ای جز آوردن حداقل اکثر آن لغزشها نیست:

«نان به تنور می‌برد («می‌زد»، «می‌چسباند»).» ص ۱۰/ «میل مادری پیش از شوی.» (ص ۱۱) (منظور میل مادری «پیش از شوهر کردن» یا در واقع، «پیش از ازدواج و مادر شدن» بوده است).

«یا ام‌البنی [«البنین»].» (ص ۱۷، ایضاً ص ۳۵۰)/ «بالای پشت بام» (ص ۱۸) (به جای «روی بام» یا فقط «پشت بام».)/ «کلوی مشهدی از این همه زوری که به صدا می‌داد[!] پاره نمی‌شد؟!» (ص ۲۳)/ «مثل مرغ پر کنده می‌مونه.» (ص ۲۵) (به جای «به مرغ پر کنده می‌مونه» یا «مثل مرغ پر کنده است.)/ «دماغ و اخمش به‌غریبه‌ها[می‌برد]» (ص۲۶))ظاهراًازنظر نویسنده، یکی از راههای شناخت غریبه‌ها، شکل دماغ و اخم‌شان است!!)/ «باز هم به ده برگشته بود واز ده بی‌مردشان که قبلاً چهل تا چهل تا دختر درش ترشی افتاده بود آمده بود و یك راست‌کوبه در خانه آنها را زده بود.» (ص ۳۳) («از ده بی‌مردشان... آمده بود و یك راست‌کوبه در خانه آنها را زده بود» تعبیر گویا و درستی نیست.)/ «صدای غیژدری ناچفت در باد.» (ص ۳۶)، ایضاً «جیرجیر دری ناچفت درباد.» (ص ۸۵)/ «گربه‌ای (گربه») سیاه‌از سرما گریخته، دوباره به حیاط گریخت.» (ص ۳۶)/ «سرریز خوف و خطر از جان لایه.» (ص ۳۶) (باز «سرریز خوف» یك حرفی، امّا «سرریز خطر»!؟)/ «دست او را از زیر [تن] بچه‌هایش درمی‌آورد و چون چادری(!) به سویی پرت می‌کرد.» (ص ۳۷)/ «دست لایه را بالا آورد و یك به یك از آستین پیراهن بیرون کشید.» (ص ۳۹) (مفرد و جمع.)/ «آن وقت دودی که چشم خودش را می‌گرفت [«به چشم خودش می‌رفت»] چی.» (ص ۶۸)/ «این نوع در کوفتن مال چه کسی باید [«می‌توانست»] باشد؟» (ص ۷۲)/ «قالی ماشینی لکنته» (ص ۷۹) «لکنته» را برای چیزهایی مثل «ماشین»، «چرخ خیاطی»، «ساعت»، «درشکه» و مانند اینها به کار می‌برند، نه چیزهای پارچه‌ای و پشمی و بافتنی و فرش و...)/ «کاه ناز کردن و زمانی ناز پروردن [«کشیدن»].» (ص ۸۲)/ «خاطرات خودش را می‌شست [به جای «به یاد می‌آورد»].» (ص ۸۳)/ «جزائی سزای آنکه از دیگران می‌گریزد.» (ص ۸۵) در کلمه «جزاء»، «سزا» نهفته هست، بنابراین آوردن «سزا» بعد از آن، زاید است./ «چشمهای ناپیدایی که حضورشان بی‌رؤیت نیز لمس کردنی است.» (ص ۸۵) (نه «چشم» را می‌توان «لمس» کرد و نه «چشم»، چیزی را می‌تواند «لمس» کند.)/ «به رنگ («سر») و روی اتاق دستی کشید.» (ص ۸۱)/ «پنجره را به حیاط بست تا سوز نیاید.» (ص ۴۱)/ «دست از پا بزرگتر («درازتر») ولو شد.» (ص ۴۲)/ «مبادا به تریشه [«تریش»] قبایش بربخورد.» (ص ۴۲) («تریشه»، معادل «تراشه» است: خرده ریزه کاغذ و چوب و...)/ «در واقع احترام خودمو دست خودم نکه می‌دارم.» (ص ۴۳) (منظور: «در واقع، خودم احترام خودمو نگه می‌دارم.»)/ «گیرم سفره دلش را هم پیش کس و ناکس باز می‌کرد. چه حاصلی [«حاصل»]؟» (ص ۴۵)/ «دوباره یکی گفت الاالله. خانم اشکش در مشکش اومد.» (ص ۴۸) (اوّلا «علی‌الله» و نه «الاالله». در ثانی، جای چنین تعبیری، اینجا نیست. «علی‌الله» را معمولاً مترادف «هرچه باداباد» به کار می‌برند)/ «می‌نشست ذکر مصیبت خودش را فکر می‌کرد و می‌گریست.» (ص ۹۲) (کسی «ذکر مصیبت» را «فکر» نمی‌کند.)/ «اسم مرد می‌آد رنگ پس می‌دی [«رنگ می‌اندازی»]؟» (ص ۹۳)/ «این موهارو به [«تو»] آسیاب سفید نکردم» (ص ۹۶)/ «برای دل خوشکنکیه [«خوشکنک»] ماهاست.» (ص ۹۷)/ «هرقدری این عیب جزئی اما عبوری که نیست.» (ص ۱۰۵)/ «چیزی که حتی شاید روزی در آرزوهایش بوده است.» (ص ۱۰۶) (مفرد و جمع)/ «بجای شکم گنده این مرد که چین‌هایش روی هم پلیسه خورده بود، مرد خودش چهار شانه بود و رشید.» (ص ۱۰۹) ایضاً «پنج پلیسه نازك چین بر پیشانی به هنگام اخم.» (ص ۲۸۷) («پلیسه خود یعنی «چین‌دار». در اصطلاح محاوره هم «پلیسه» به نوع خاصی از چین لباس اطلاق می‌شود. بنابراین، در هر صورت، «چین‌هایش روی هم پلیسه خورده بود» صحیح

نیست. ضمن آنکه این مقایسه درست نیست. «چهارشانه و رشید» بودن، لزوماً متضاد «شکم‌گنده» بودن نیست.) / «بجای خجالت اولیه این مرد که حالا زیر چشمی داشت همان‌گوشه‌اتاق جلوی چشم با او ازدواج می‌کرد، مردخودش بود با یك دنیا نجابت.» (ص ۱۰۹) / «گیریم که کمی زشت: یغور. خب باشد.» (ص ۱۱۳) (یغور یعنی درشت و گردن کلفت، ستبر و عظیم‌الجثه، و مترادف «زشت» نیست.) / «هر چه شیر در جانش بود، به کام او ریخت و سیر نشد. رویش را پس می‌انداخت [«می‌زد»].» ایضاً «رویش را می‌کشید.» رویش را کشید.» «رویش را کشید.»،» (ص ۱۱۵) / «هزینهٔ تازگی [«نو کردن وسایل»] زندگی زیاد بود.» (ص ۱۱۷) / «کجی آن را به تقریب حدسی که می‌زد صاف کرد.» (ص ۱۱۸) (منظور: «کجی آن را- به مقداری که حدس می‌زد هست- از بین برد» که تازه، همین هم چندان گویا نیست و در واقع باید ترکیب عبارت را درهم ریخت و آن را از نو ساخت.) / «پس چرا جوابمو نمی‌دی مامان؟» «کدوم جوابتو [«جواب کدوم سؤالتو»] نمی‌دم؟» (ص ۱۲۱) / «شبها گذشت و ساره چیزی از بابابیه («بابایی») بابای جدید ندید.» (ص ۱۲۳) / «محبت او را در خانه، شاید کس دیگری بتواند انجام دهد.» (ص ۱۲۴) («محبت» را «انجام» نمی‌دهند. منظور نویسنده این بوده که «جای خالی محبت او را، شاید کسی دیگر بتواند پر کند.» محبت هم که «در خانه» و «در غیر خانه» ندارد!) / «کودکی بهاره زندگی است.» (ص ۱۳۴) («بهاره» صفت نسبت است، یعنی «منسوب به بهار». به جای آن، «بهار» بایست به کار می‌رفت.) / «غنج می‌زد.» (ص ۱۳۶) ایضاً «در دلش غنج می‌رفت.» (ص ۲۱۸) («غنج زدن» به تنهایی مفهوم خاصی را نمی‌رساند. این «دل غنج زدن» است که «سخت مشتاق و آرزومند چیزی بودن» را می‌رساند.) / «اتاق گردونه‌ای بر [«دور»] سر او.» (ص ۱۵۷) / «آبرویش را از سر راه نیاورده بود تا هرکس می‌خواست به تیپایی به تلنگری بریزد.» (۱۶۲) / («آبرو» به «تیپا» و «تلنگر» ریخته نمی‌شود.) / «لایه به [با] چاقو فلس از ماهی کیلویی[؟!] برگرفت.» / «پسرهای ده کاغذ باد و فانوس هوا می‌کردند. بر بادی که از لای شیب دره بیرون می‌زد.» (ص ۱۶۴) (ترجمه‌اش با شما.) / «باد لای درز در» (همان ص) / «بس که گرم بود هل هل می‌زدیم.» (ص ۱۷۵) (اصلاً در زبان فارسی، فعلی به عنوان «هل زدن» یا ترکیبی مثل «هل هل» نداریم. ظاهراً منظور نویسنده همان «له له» بوده، که وارونه شده است!!) / «چهار تا کلفت بارم کرد و آبرو به امید خدا.» (ص ۱۷۷) (منظور: «و آبرویم رفت به امید خدا»!!) / «تو تشر بیای، من حشر می‌کنم.» (ص ۱۸۰) («حشر» یعنی «گروه، دسته، قشون غیر منظم، چریك». و من نمی‌دانم آیا در گفتگوهای عامیانه مردم تهران یا جاهایی دیگر از کشورمان، چنین اصطلاحی به این شکل که مخملباف به کار برده است- رایج هست؟ و اگر هست، آیا واقعاً به همین شکل «حشر می‌کنم» به کار می‌رود؟!) «چند روزی بی‌سر و خر برای خود گشتم.» (ص ۱۸۴) («بی‌سر و خر» نه، «بی‌سرخر». «و» زاید است.) / «چرك به [«رو»] بدنم وول می‌زد.» (ص ۱۹۴) / «غذایش رو می‌ریخت به («رو») پیرهنش» (۲۰۱) / «آخر عمری افتادم گیر یه پاتیل در رفته[؟!] که دوباره خون به جگر بشم.» (ص ۲۰۳) / «روی هم رو ببوسید. دنیا کرایشش(؟!) رو نمی‌کنه.» (ص ۲۰۶) / «آچین و پاچین. [«هاچین و واچین»] یه، پا تو ورچین!» (ص۲۰۷) «ذهن‌کوچکش» (ص۲۰۷) («ذهن» یعنی «هوش، خرد، فهم، دریافت، حفظ، یاد،...». بنابراین «کوچك» یا «بزرگ» در مورد آن، معنی ندارد.) / «خود با هزار دل غصّه‌دار پا از پاشنه در اتاق بیرون گذاشت.» (ص ۲۰۹) (منظور از «هزار دل غصه‌دار» ظاهراً «دل هزار غصه‌دار» یا چیزی در این مایه‌ها بوده است.) / «مشتلق ما خانوم. شاگردانگی.» (ص ۲۱۵) («مشتلق» «مزدگانی» است نه «شاگردانگی». «شاگردانگی» را اصطلاحاً «انعام» می‌گویند.) / «رازی که حاوی کمیت محبت است[؟!].» (ص ۲۱۵) / «بخشش. تنها عقوبت یك دوست از دوست.» (ص ۲۱۷) («عقوبت از» غلط است. ضمن اینکه ساختمان کل جمله، اشکال دارد.) / «همه چیز را به هم بند و بندیل کرده بود.» (ص ۲۱۸) / «ترا هم بابا گفته‌اند.» (ص ۲۱۸) («به تو هم بابا می‌گویند!؟» یا «به تو هم می‌گویند بابا!؟») / «من سه دوری پلو را یك جا هپلی هپو می‌کردم.» (ص ۲۱۹) («هپلی هپو» برای «به هم ریختگی، آشفتگی، بی‌حساب و کتابی،...» به کار می‌رود. در مقابل «چپو» را به معنی «تاراج کردن» به کار می‌برند. ظاهراً قصد نویسنده «چپو کردن» بوده، حال آنکه همان «چپو» هم برای این منظور نویسنده، درست نیست به کار رود.) / «موج‌ها بر سینه حوض لپر می‌زدند و بر پاشوره حوض می‌کوبیدند.» (ص ۲۲۷) («لپر» نه، و «لب پر». ضمن آنکه آب «بر سینه» چیزی «لب‌پر» نمی‌زند. لب‌پر زدن یعنی «بیرون ریختن مقداری از مایع داخل ظرف.») / «نقاشی‌کشیدن» (ص۲۲۹) (به‌جای «نقاشی‌کردن» در نقاشی، «کشیدن» مستتر است.) / «چادرعربی خیمه‌ای به‌سرداشت.» (ص۲۳۳) (من‌که تابه‌حال چنین تعبیری نشنیده‌ام. خود عربها، به این چادرها «عبا» می‌گویند نه «خیمه‌ای».) / «انگشتهایش را از لابه‌لای شانه‌ها[؟!!] به پشت گردن کشاند.» (ص ۲۳۹) / «زخم زبونهایی که به من هم زدی» (ص ۲۴۱) («زخم زبان» را فقط می‌زنند، به «دل» یا جای خاص دیگری نمی‌زنند.) / «بعضی از معامله‌گران مغموم [مغبون] را، سنگینی مهریه نکه می‌دارد.» (ص ۲۵۱) «سوری دوباره چادر از احمد به سر می‌کشید.» (ص ۲۶۰) (منظور: «سوری دوباره از احمد رو می‌گرفت» یا «سوری دوباره جلو احمد، چادر به سر می‌کشید.») / «مشهدی او را از کنار عالیه صدا کرد.» (ص ۲۶۰) (منظور: «مشهدی او را که کنار عالیه نشسته بود، صدا کرد.») / «مادر را نصف («نصفه») عمر کرده بود. بی‌عمر.» (ص ۲۶۷) («بی‌عمر» در اینجا غلط به کار رفته است.) / «جبران عمر پنجاه رفته را به دمی.» (۲۶۸) («را» زاید است. این غلط دستوری در چندین مورد نوشته وجود دارد.) «ضجه‌های آشنا و نچسب[؟!!]» (ص ۲۷۲) / «هر دو کاسه [«حدقه»] چشم تا به آخر کشود.» (ص ۲۷۷) / «اگر آن صدها باره را که در لحظه‌ای، به دلیلی، جز به خدا نیندیشیده بود، فراموش نمی‌کرد، اکنون از قدیسین بود.» (ص ۲۸۰) (درك روشن منظور نویسنده به عهده خود شما!) / «دیگر فزرتش [«زرتش»] قمصور است.» (ص ۲۸۸) / «من که نمی‌تونم بفهمم احساس شما چی می‌پسنده.» (ص ۳۰۴) / «یکی که مناسب‌تر از همه به [«برای»] ما باشد.» (ص ۳۰۴) / «جذبه بهت نمی‌آد.» (ص ۳۰۹) / «جارو را برداشت و افتاد به [جان] اتاق.» (ص ۳۴۳) / «پاهای بچه را از میانه گرفت و فشار داد.» (ص ۳۵۱) [نگارنده این سطور که منظور نویسنده را نفهمید!] / «قاری[...] دم دم فاتحه می‌گفت.» (ص ۳۱۸) (منظور این است که قاری دم به دم از مردم می‌خواست که برای میت، فاتحه بخوانند.) /

●

چهره زن در باغ بلور

مخملباف باغ بلورش را به زن «تقدیم» کرده است:

«تقدیم به زن،
زن مظلوم این دیار.»

و بعد در صفحه ۱۰۴ قصه می‌خوانیم:

«خود لایه خانم خدا شاهد[ه] ازاون معصوم‌های روزگار[ه]. صدا از دنیا [«دیوار»] دربیاد، از این یکی درنمی‌آد. اونچه در مظلومیت زن گفتند، در وصف ایشون بوده.»

یعنی نمونه و نماد کامل زن مظلوم مورد نظر نویسنده، زنان از نوع لایه است. گرچه از دید او، همه زنان، با تمام قوت و ضعفهای شخصیتی و اخلاقی‌شان، مظلوم‌اند، حتی خورشید فاسد و هرزه.

ببینید وقتی حمید، به اصرار خورشید و با اکراه، تصمیم می‌گیرد تصویری از او بکشد.

«حمید هرچه کرد از او تصویر بدی بکشد، نشد. چیزی از ته طرح او را مظلوم نشان می‌داد. حمید اندیشید، شاید برای دماغ و چشمهای زنانه‌اش باشد.» (ص ۳۱۱)

در طول قصه چندین بار شاهد از آب حوض بیرون پریدن یکی از ماهیها (به تعبیر نویسنده،

«ماهی جسور»!) هستیم. و از قضا، جز یك بار، همه این از آب حوض بیرون پریدنهای ماهی مصادف است با آمدن «لایه» و یا سرزدن عملی از او. به عبارت دیگر، مخملباف، این ماهی را نمادی از لایه گرفته است. به این ترتیب، چنین نتیجه می‌شود که او، آن اعمال لایه (از جمله، فرار او همراه خورشید به مشهد و...) را نوعی «جسارت» تلقی می‌کند! و می‌دانیم که در فرهنگ امروز ما، این، اغلب بار منفی ندارد.

نگاه کنید:

«ماهیها از تصویر ماه ته آب به روی آب می‌گریختند. ماهی جسور همچنان از آب بالا می‌پرید. عاشقان را بگذارید بمیرند همه. لایه به سمتی می‌دوید.» (ص ۵۴)

«لایه با پاهای بی‌جوراب و با دمپایی‌های بندی، بی‌چادر به حیاط آمد. آنها [حمید و مشهدی] را که دید به اتاق دوید. ماهی جسور از آب بالا پرید و به حوض برگشت.» (ص ۶۱)

«ماهی جسور در پاشویه جان داده بود.» (ص ۶۴)

و در واقع، با این نظیرسازی نمادگرایانه، نویسنده از همان اوایل داستان که هنوز تقریباً نشانه‌ای بیرونی وجود ندارد، فرجام کار لایه را پیشگویی می‌کند.[۱۰]

«گله بزرگ ماهیها درون حوض این سو و آن سو می‌رفتند جسورترینشان ماهی دم سرخ، خود را از آب بالا می‌انداخت و دوباره با سر به آب می‌رفت. این همان ماهی است که یك روز در پاشویه افتاده بود و مرده بود؟» (ص ۲۳۰)

تاکید مخملباف در این قصه، به خصوص بر مظلومیت زن «بیوه» در ایران است، یعنی همان چیزی که به شکلی دیگر، در «حوض سلطون» او هم مطرح است:

«لایه چه فکری می‌کرد؟ آیا فراموش کرده بود که بیوه است و بیوه را در سرزمین او، جز زن مرده‌ای، کچلی، کوری، چلاقی، آبله مرغان گرفته‌ای، پیری، کس دیگری آیا گرفته است؟» (ص ۱۰۶)

و می‌بینیم که در «باغ بلور»، خورشید، در دوازده سالگی بیوه می‌شود و به ناچار، از آن به بعد، تمام عمر را به صیغه روی و... می‌گذراند؛ سوری بیوه است، لایه بیوه است، و عالیه هم در آخر بیوه می‌شود.

اما جالب اینجاست که همین مظلومها، گاه خود نیز با هم نمی‌توانند بسازند و خودشان، بر نوع خود، ستم می‌کنند (روابط عالیه و سوری با هم، فریب دادن مکرر لایه توسط خورشید...).

«زن جماعت چشم دیدن همدیگرو ندارن. همه رو یکسره خدا هوو آفریده. مادر و دختر هم که باشی یکپا هوو هستی.» (ص ۴۸)

و جالبتر اینکه هیچ یك از این زنها هم تحصیلات بالا ندارند و اغلب کم‌سواد و عامی‌اند. خورشید شاید حداکثر دو سه کلاس سواد داشته باشد. عالیه نیز اگر کمتر از او سواد نداشته باشد، بیشتر هم ندارد.

سوری، دبیرستانش را نیمه کاره رها کرده، لایه که اصلاً ذکری از سواد و تحصیلاتش نمی‌رود و قاعدتاً نباید حتی به دوره دبیرستان هم رسیده باشد، و تنها ملیحه است که دیپلم دارد. همین! با این وجود مثلاً، سوری حتی در همین حد کم تحصیلات خود هم روشنفکر نیست، و در عمل، بسیار عامی معرفی شده است، طوری که ما از این نظر، تفاوت چندانی بین او و عالیه و یا لایه نمی‌بینیم.[۱۱]

پاورقیها:

۱ـ مخملباف البتّه نمایشنامه «تیر غیب» را نیز در ارتباط با جنگ نوشته بود، که هم متن آن به چاپ رسید و هم نمایش آن در سال ۶۲ در تئاتر شهر به روی صحنه آمد و ضبط تلویزیونی اش نیز از «سیما» پخش شد.

۲ـ با تعاریف فنی‌ای که از «داستان بلند» و «رمان» داریم، «باغ بلور» نه «داستان بلند» به معنی واقعی کلمه است و نه «رمان» کامل: از جنبه‌هایی در چهارچوب اولی می‌گنجد و از جهاتی در مقوله دومی.

۳ـ تا آنجایی که من مطالعه کرده یا دیده‌ام، مخملباف ابایی از این‌گونه استفاده‌ها از آثار دیگران در کارهایش ندارد. همچنان که دیدید، از «قصه‌ای برای جبهه»اش بگیرید تا این قصه و «جراحی روح» که به شدّت آدم را به یاد اواخر ۱۹۸۴ جرج اورول می‌اندازد (البتّه با مزایایی در پرداخت نسبت به آن)ـ تا فیلم «بایسیکل‌ران» که ضعیف شده و شرقی شده «آنها به اسبها شلیك می‌کنند» بود و «عروسی خوبان» و «دستفروش» و...

البتّه این تنها مخملباف نیست که دست به چنین کاری می‌زند. در کشور ما، شاید مخملباف از آخرین نفرهایی باشد که چنین می‌کند. در غرب هم، که بعضی از هنرمندان(!) و منتقدان، این کار را نه تنها تقبیح نمی‌کنند بلکه مورد تشویق هم قرار می‌دهند.

از داستان و شعر و فیلم که بگذریم، ـ به اصطلاح ـ تئوریسینهای هنری و ادبی ما که در مقوله هنر غرب قلم می‌زنند و بعضیهایشان خیال صدور «بوطیقا» نیز به سرشان زده است، می‌توان گفت نزدیك به صددر صد آراء و نظریاتی که عرضه می‌کنند، در واقع ترجمه نظرات اهل فن خارجی و غربی است، منتها آنها را به جای ترجمه، به اسم تألیف به خورد خلق‌الله می‌دهند (این هم از مزایای آشنایی با یك زبان غربی!) در مورد مخملباف امّا، آنچه باعث می‌شود که خیلی زود به منابع اقتباسش پی برده شود این است که آن منابع عمدتاً ترجمه شده به فارسی و انتشار یافته در سطح کشور ـ ولو در سالها قبل ـ است. حال آنکه بقیه، به علت آشنایی با یك یا چند زبان خارجی مستقیماً از منابعی برداشت می‌کنند که به فارسی ترجمه نشده و در اختیار اکثریت مخاطبان آن نیست...

۴ـ اولین اشاره به اخطار در مورد تخلیه خانه ـ آن هم به شکلی نه چندان جدی و حساسیت برانگیز در صفحه ۵۶ کتاب صورت می‌گیرد.

۵ـ این راحت‌طلبی، جدیداً به بعضی تصویرگران کتابهای کودك هم سرایت کرده است. این عده نیز به جای آنکه به ضرورتهای داستان، مکتبی که در آن کار می‌کنند و نیاز و علاقه مخاطبان خود توجّه کنند، از ترسیم صحنه‌ها و فرازهای شلوغ داستان ـ که طبعاً کار و وقت و مهارت بیشتری می‌طلبد ـ می‌گریزند و به تصویرگری صحنه‌های خلوت، مرده و فاقد حرکت، گاه حتی عکسهای ۴×۶ از چهره یك یا دو شخصیت اصلی قصه می‌پردازند.

۶ـ البتّه، مخملباف نسبت به نویسندگان هم سن و سالش، تجارب عرضی به مراتب عمیقتری از زندگی دارد، که همین، به این قصه او ـ نسبت به قصه‌های مشابه ـ غنای بیشتری بخشیده است.

۷ـ مخملباف در یك جا، در توصیف نیز، انگار به کلی فراموش می‌کند که دارد «قصه» می‌نویسد، و به خیال اینکه مشغول نوشتن فیلمنامه است، می‌نویسد: «درنمای دور...»!!

۸ـ در غرب دوران رئالیسم، موزه تیپهای داستانی جدید طرح و تثبیت شده توسط نویسندگان مختلف، مشهور بود. به این معنی که چنانچه نویسنده‌ای موفق به خلق درست، دقیق، عمیق، زنده و جاندار و قابل باور تیپی جدید در داستان (رمان) خود می‌شد، از آن پس، در عرف یا فرهنگنامه‌های ادبی، آن تیپ خاص، با مشخصات کاملش، به نام او ثبت می‌شد (چیزی مثل ثبت اختراعات و اکتشافات). مثل تیپ «زورباتیك» مأخوذ از «زوربای یونانی» کازانتزاکیس یا راسکلنیکف «جنایت و مکافات» داستایفسکی، یا...

۹ـ معمولاً تیپ فراریان سرمایه‌دار ما را، نه بازاریها و تجار و کلاً سرمایه‌داران سنتی ـ که فرهنگ به ظاهر مذهبی دارند ـ، که سرمایه‌داران مدرن (کارخانه‌دارها، صاحبان شرکتهای بزرگ راه‌سازی و ساختمانی و...) تشکیل می‌دهند. چنین افرادی نیز عمدتاً در محله‌های اعیان‌نشین می‌توان گفت جدیدالتأسیس شمال شهر زندگی می‌کردند و نه مثلاً در محلاتی مثل اطراف میدان خراسان یا خیابان ایران و...، که بافتی قدیم و گاه نایکدست ـ از نظر فقر و غنا ـ دارد.

۱۰ـ البته در همین ضمن شاهدیم که مشهدی، برخورد و تلقی کاملاً واقعگرایانه‌ای با این قضیه دارد، حال آنکه حمید نسبت به ماهی جسور (لایه) دل می‌سوزاند و برایش گریه می‌کند.

۱۱ـ برای نمونه، عالیه «آل» دیده، لایه «آل» دیده، سوری، هم «آل» و هم «جن» دیده است.

● کتابهای تازه

حکایتهای هفت شهر عشق

موسوی زنجانرودی

نویسنده با مروری بر مجموعه کتابهای عطار، حکایتهایی را با مایه‌های اخلاق و عرفان از نظم به نثر درآورده است. این کتاب توسط انتشارات کتاب سعدی منتشر شده است.

* عقابهای تپه ۶۰

■ «محمدرضا بایرامی»

رمانی است جنگی که بیشتر زنگ تفریحهای جبهه را بیان می‌کند. حوادث داستان در اطراف دو نوجوان که برای اولین بار به جبهه رفته‌اند و در آنجا از بچه عقابی نگهداری می‌کنند اتفاق می‌افتد نثر محکم و صمیمی در کنار پرداختی خوب، داستانی جذاب و خواندنی را به وجود آورده‌اند این کتاب را حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در ۲۱۵ صفحه چاپ و منتشر کرده است.

* الفبای قصه‌نویسی (جلد ۱)

■ «رضا رهگذر»

نویسنده در این کتاب سعی نموده آموزش قصه‌نویسی را به شکلی منظم و ساده برای نوجوانان بیان نماید. این کتاب که بعضی از بخشهای آن قبلاً در مجلات «رشد نوجوان» و «آیش» چاپ شده است می‌تواند راهنمای خوبی برای نوآموزان و نوقلمهای قصه‌نویسی باشد.

سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در ۱۲۷ صفحه این کتاب را منتشر کرده است.

ریخت‌شناسی قصه‌های پریان

ولادیمیر پراپ

این کتاب پژوهش و بررسی مفصلی است درباره ساختمان منطقی و دیگر عناصر قصه‌های عامیانه.

کتاب توسط فریدون بدره‌ای ترجمه شده و انتشارات قدس آن را منتشر کرده است.

* فردا پسرم برمی‌گردد

■ «رحیم مخدومی»

داستانی است که با الهام از بازگشت آزادگان نوشته شده محور اصلی داستان شخصیت مادر یك اسیر است.

از ویژگیهای این داستان نثر و توصیفهای زیبای آن است.

این کتاب را حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در ۳۱ صفحه منتشر نموده است.

* مقتل

■ «محمد بکائی»

مجموعه داستانی است حاوی ۷ داستان کوتاه که محور اصلی تمامی آنها جنگ می‌باشد. از ویژگیهای این کتاب فضای صمیمی و قابل حس آن است.

این مجموعه به همت حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در ۷۲ صفحه منتشر گردیده است.

تأملی در باب داستان

ترجمه: محسن سلیمانی

چاپ پنجم این کتاب که به جنبه‌های تئوریك داستان‌نویسی پرداخته است، توسط حوزه هنری منتشر شده است.

● فرهنگ داستان‌نویسان ایران

■ حسن عابدینی

کتاب حاضر اطلاعات مفیدی دربارهٔ مشخصات زندگی و آثار داستان‌نویسان معاصر ایرانی ارائه می‌دهد. کتاب توسط «تهران دبیران» منتشر شده است.

* عشق زندگی است

■ «سامرست موام»

در مقدمه کتاب آمده است: «در داستان عشق زندگی است، هدف موام یك برداشت درون‌نگر از حالات روحی و عاطفی یك زن در درون اجتماع و در روابط زناشویی است». این رمان را سوسن افشار ترجمه و نشر رسام در ۴۲۷ صفحه آن را به بازار عرضه نموده است.

* کودك سیاه

■ «کامارالی»

این کتاب در واقع حکایاتی است غریب از ایام کودکی نویسنده که در عین حال زندگی و آداب و رسوم مردم گینه علیا را به همراه تصاویری زیبا و بکر از جنگلها و بیشه‌ها و صحراها به خوانندگان می‌نمایاند.

مترجم کتاب فرهاد غبرائی و نشر همراه در ۱۵۰ صفحه آن را انتشار داده است.

● برج

مجموعه شعری است از «محمدرضا سهرابی نژاد» که به وسیله «انتشارات برگ» در ۱۲۳ صفحه و ۵۵۰۰ نسخه و با قیمت ۴۰۰ ریال انتشار یافته است.

* زن شیشه‌ای

■ راضیه تجار

مجموعه داستانی است با داستانهای گل‌ریزان- راز آن ستاره- هفت قدم رنج تا باغ نارنج و ترنج- عروج- زن شیشه‌ای- ریزش زردها- رویش سبزها- رهایی- این کتاب دومین اثر نویسنده است. از ویژگیهای قصه او نثر لطیف و شاعرانه و طرحهای بکر و تازه‌ای که نقش زنان در آنها برجسته و چشمگیر است.

انتشارات برگ در ۱۲۰ صفحه این کتاب را منتشر نموده است.

* برهنه میان گرگها

■ «برونو آپیتز»

در این رمان واقعگرا، نویسنده سعی نموده وضعیت یکی از بازداشتگاههای آلمان و اسراء آن را در آخرین ماههای جنگ جهانی دوم به رشته تحریر درآورد.

ماجرای اصلی پیرامون کودکی است که توسط اسراء مخفیانه نگهداری می‌شود عبدالحسین شریفیان آن را ترجمه و انتشارات نگاه در ۵۳۵ صفحه آن را منتشر کرده است.

* روزینیا، قایق من

«ژوزه مائورودواسکونسلوس»

این رمان را می‌توان بیانی لطیف از اعتقادات و علائق قلبی انسانهای پاك دانست.

در این رمان نویسنده برزیلی با توصیفهای زیبای خود، خواننده را به تماشای مناظر طبیعی کشورش می‌برد و او را با اعتقادات سرخپوستان آنجا آشنا می‌سازد.

قاسم صنوبری این کتاب را ترجمه و انتشارات سروش در ۲۴۴ صفحه آن را منتشر کرده است.

کلکِ نگاه

■ ابراهیم حسن‌بیگی

هر روز می‌آمد. با چشمهایی تیز و مشکوک، که همه چیز را قیچی می‌کرد، بخصوص نگاههای پراضطراب ما را که از سر قهر و غضب، نگاهش می‌کردیم. بلند قد بود و چاق، با شکمی ورقلمبیده که حتم داشتیم نمی‌تواند نوک پاهایش را ببیند.

هر روز می‌آمد. با انبری به دست و با حلقه‌ای از سیمهای خاردار، که چون تار آنها را روی هم می‌تنید، حصارها را در حصار می‌بافت و غروب که می‌شد می‌رفت. با همان نگاههای مشکوک که من از روزنه چسبیده به سقف می‌دیدمش.

وقتی می‌آمد طعم گس شوربا، تلخ می‌شد و کسی در پیت حلبی ادرار نمی‌کرد. نگاهش مثل نگاههای مشعل بود ـ که او هم هر روز می‌آمد ـ اما مشعل ریزنقش بود و به‌گونه دیگری می‌آمد. با دستانی پر از کابلهای سیاه و خاکستری می‌آمد. با ضربا ضرب کابلهایش می‌آمد و به جان بدنهای بی‌رمق و آفتاب ندیده ما می‌افتاد.

مشعل را با کابلهایش می‌شناختیم و آبشار سبیلهایش، که همیشهٔ خدا زیر چنگ و دندانهایش بود، و او را با سیمهای خاردارش و آن انبردستِ دسته قرمزش، که خط‌الراس نگاهها را قیچی می‌کرد.

هر دو می‌آمدند و می‌رفتند: مثل شب که هر غروب می‌آمد و ما را به درون خیمه‌های بدبوی خود پس می‌زد. ستاره‌های شب را نیز، مشعل از ما دزدیده بود و ماهش را که فقط نور آن را در روی تیغه‌های سیم خاردار می‌دیدیم. همانجایی که «سرگرد» ما را مثل یك مرتاض هندی روی آنها می‌نشاند، تا خیارش را با نمك گاز بزند.

همه هر روز می‌آمدند. فیصل با سیمهایش، مشعل با کابلهایش و سرگرد با چکشی که همیشه دسته فلزی‌اش را توی مشت می‌فشرد و با دست دیگرش سیگار برگ آمریکایی می‌کشید. می‌آمدند و جای پاس بخشهای شب را می‌گرفتند. جای همانهایی که مجبورمان می‌کردند که در پیتهای حلبی ادرار کنیم و نماز شبمان را با بغضهای خفته در گلو بخوانیم.

●

حسین گفت: «آ... آ... آخ...» مهدی آهی کشید و حرفی نزد و من پشتم را به دیوار تکیه دادم. دیوار سرد بود و استخوانهای پشتم را خراشید. حالا دیگر نگاهم روی نگاههای حسین و مهدی نبود. آنها، نگاههایشان تیز بود و کشدار. از سیمهای خاردار می‌گذشت. حتی از لابه‌لای انبردست فیصل هم عبور می‌کرد، بی‌آنکه قیچی شود. همین‌طور می‌رفت و می‌رفت. یعنی خودشان می‌گفتند که می‌رود. تا به کجا؟

اول حسین حرفی نزد. مهدی هم منّ و منّی کرد و کلامش را خورد. بعد حسین دستش را گذاشت روی شانه‌ام، درست همانجایی که روز قبل کابل مشعل اول کبودش کرده بود. گرمای دهان حسین. روی لاله گوشم نشست. آهسته پرسید: «تو ندیدی؟» شاید هم گفت: تو نمی‌بینی. و من ندیده بودم. شاید هم نمی‌دیدم. آن روز نگاههای من پر نمی‌کشیدند جلوی سیمهای خاردارِ فیصل می‌ماندند.

مهدی هم نگاهش را جمع کرد و کنارم ایستاد. به چشمهایم زُل زد. از نگاهش ترحّم می‌بارید. باور نمی‌کرد که من نمی‌بینم. می‌گفت: همه می‌بینند، تو هم قبلاً می‌دیدی. حتماً می‌دیدی باید می‌دیدی. از پشت خاکریزها، وقتی که نکاهت را روی دشت «دهلاویه» پهن می‌کردی، و یا آن روزهایی که در غرب بودی، از نوك کوههای «بازی‌دراز» می‌دیدی. امکان ندارد. حالا هم حتماً می‌بینی. فقط باید کمی فکر کنی و باور کنی که می‌بینی. مثل من، مثل حسین، مثل سید، مثل خیلی از بچه‌ها.

امّا من گیج بودم منگ بودم، هنوز استخوانهای بدنم پوك بودند. هنوز ضربه‌های کابل مشعل روی تنم بود. هنوز سیمهای فیصل نگاهم را می‌بریدند. چطور می‌توانستم مثل آنها ببینم. آنها پنج سال بود که می‌دیدند. حتی سید هشت سال است که می‌بیند. شاید ماههای اول مثل من بودند و چیزی جز سیمهای خاردار و دشت وسیع پشت آن را نمی‌دیدند. من تنها چند ماهی است که اینجا هستم هنوز گرد و غبار سنگر، روی مژه‌هایم است. هنوز بوی گلاب می‌دهم، بوی جبهه.

حسین گفته بود: نگران نباش، تو هم روزی مثل ما می‌شوی. و من گفته بودم: کی؟ چگونه؟ گفته بود از طریق دلت. چشمهایت را ببند و در دلت ذکر بگو. شوربا را شیرین بخور و نمازت را به امامت «امام» بخوان. بگذار ضربه‌های کابل تو را دوست داشته باشند. تو هم دوستشان داشته باش. اجازه بده مشتهای سرگرد دندانهایت را خرد کنند. شقیقه‌هایت را ته سیگار آنها کن. بعد خواهی دید که تو هم می‌بینی. آن وقت است که زندگی در اینجا برایت شیرین می‌شود. و مهدی هم آهسته گفته بود: ببین عزیز، نگذار دلت تاول بزند. وقتی سوسوی دلت را بردی توی چشمهایت آن وقت نگاهت از دشت می‌گذرد و «گلدسته‌ها» را می‌بیند...

●

سید، با آن پای مجروح و دستهای کبودش، تخت را کشید کنار دیوار تا از روزنه زیر سقف، شب را تماشا کند. گفت:

«دلم گرفته. ستاره‌ام نیست.» پیش از این هم گفته بود که با ستاره‌ای حرف می‌زند. یعنی حرف می‌زد. در آن شبهای شرجی جنوب، وقتی که تنش را روی شیب خاکریز رها می‌کرد و چشم به آسمان می‌دوخت، با ستاره‌ای حرف می‌زده است. راز آن ستاره را به کسی نمی‌گفت. حتی نگفته بود که به آن ستاره چه می‌گوید و چگونه حرف می‌زند. کسی هم نمی‌دانست که آن ستاره خودش است یا ستاره دیگری. دوستان همسنگرش حدس می‌زدند که آن ستاره دیگری است. او کسی نیست که با خودش- ستاره خودش- حرف بزند. از این عادتها نداشته است و حکایت او و ستاره‌اش از جبهه‌های جنوب، از اوایل جنگ، تا این سوی مرزها آمده بود. به همراه خودش تا زیر این سقف سنگی اردوگاه آمده بود. پیرمرد ۶۰ ساله‌ای بود با موهای یك دست سفید، و جثه‌ای ضعیف و بیمار و با ترکشهایی که در شکم داشت و مرگی که در پهلوی خود می‌پروراند. آن‌قدر لاغر بود که می‌توانست در زیر ضربات مشعل بشکند، امّا نمی‌شکست و دم نمی‌زد.

آن شب باز دلش هوای ستاره‌ای را کرده بود. می‌گفت: در این سالهایی که اینجاست ستاره‌اش را ندیده است. از پشت روزنه گوشه‌ای از شب را می‌دید و در خیال خود ستاره‌اش را در دامن شب می‌نشاند. می‌گفت: شب چه کمرنگ است. اگر بگذارند چراغهای خوابگاه را خاموش کنیم، شب سیاهتر می‌شود و آن وقت ستاره‌های کوچك را در آسمان می‌شود دید.

وقتی آن یك مشت استخوان صورتش را به روزنه چسباند، و لابد نگاهش از بالای سیمهای خاردار فیصل، در دل شب رم کرد، دلم شورش را زد. اگر نگهبانهای روی بُرجك می‌دیدندش، سر و

کارش با کشیک شب بود که مثل همه کشیکهای شب، خواب‌آلود بودند و عصبی. آنها بیداری را به بهانه کوچکی می‌خریدند. با ضربا ضرب کابلهایشان و مشت و لگدهایشان برجان خسته بچه‌ها. نماز شب‌خوانها را همان شبانه می‌بردند و با زوزه کابلهایشان بیدار می‌ماندند.

گفتم: «سید. می‌بینند.»

جوابم را نداد گویی، از خود بیخود بود چند شب قبل صدای اذان نابهنگامش همه را از خواب پراند. هرچه سعی کردیم تا صدایش را زیر پتو خفه کنیم تا به گوش نگهبانها نرسد نشد. نگهبانی آمد، تا طعمه شبشان را ببرد. وقتی سید را دید رفت. او فقط طعمهٔ مهربانترین نگهبانی بود که ضربه‌هایش کشنده نبود و استخوانهایش را خرد نمی‌کرد. آن شب نیز سید را نبردند و او از دیدن ستاره‌اش محروم شد.

صدای حسین، سید را به خود آورد. سید برگشت و زُل زد به چشمهای حسین که دستش را لبه تخت گرفته بود و سرش رو به بالا بود: «ببین سید، همان‌طور که نگاه می‌کنی بیا که ما جلسه داریم.»

بعد با مهدی و اکبر و چند نفر دیگر دور هم نشستیم. صحبت مُحرم بود که می‌آمد. حرفهایشان مثل نگاههایشان برایم تازگی داشت. برنامه نوحه و سینه‌زنی تصویب شد. نوحه‌خوانشان در سالهای قبل مهدی بود و امسال نیز. صحبتها کشید به آنجایی که امسال نیز مثل سال قبل، در روز عاشورا، در محوطه اردوگاه، جلوی چشمهای عراقیها و تفنگهایشان برنامه‌ای داشته باشند. متحیر مانده بودم که اینها چه می‌گویند؟ وقتی نماز جماعت ممنوع بود و اجتماع بیش از سه نفر قدغن، آن وقت دسته‌های سینه‌زنی در محوطه اردوگاه، چیز غریبی بود.

حسین گفت: «آقا بزرگ هم خوابگاههای دیگر را آماده کرده. برنامه‌ها از فردا شب که شب اول محرم است شروع می‌شود.»

هرچه فکر کردم دیدم این کار شدنی نیست. سینه‌زنی و نوحه‌خوانی بی‌صدا نیست. صدا دارد. صدای بلند و کوبنده که از دیوارهای سنگی تا آخرین برجک نگهبانی هم نفوذ می‌کند. وقتی نظرم را با حسین در میان گذاشتم تنها لبخندی زد و سکوت کرد. اما مهدی گفت: «باید نگاهت را عوض کنی عزیز، ما هم سال اول مثل تو فکر می‌کردیم.»

●

محرم در نگاه بچه‌های اردوگاه موج می‌زد. علم و کتل محرم امسال قطرات اشک بود که از دل می‌جوشید.

مشعل با آن نگاه خاکستری‌اش بو می‌کشید و می‌آمد و پرس‌وجو می‌کرد. تعداد نگهبانها زیادتر شده بود و استراحت در روز ممنوع بود، حتی نشستن در اردوگاه و تکیه بر دیوار و احیاناً چرتی کوتاه، جرم بود و به غیر از مشت و لگد نگهبانها و ضربات کابل مشعل، گاهی در چنین لحظات بحرانی، چکش سرگرد هم به کار می‌آمد و بر قوزک پا فرود می‌آمد و صدای شکستن استخوان را در فریاد دلخراش اسیری خفه می‌کرد. بعد هم زانویی شکسته و عصایی به دست و درد و درد که چون خوره به جان آدمی می‌افتاد.

به همراه سید تن خسته‌مان را می‌کشیدیم و در محوطه اردوگاه قدم می‌زدیم. من چشم از فیصل و سیمهای خاردارش برنمی‌دارم. سید سرش را روی گردن باریکش خم کرده است و به نوک کفشهایش و شاید به ریگهای روی زمین نگاه می‌کند. گفتم: «سید تو هم می‌بینی؟» رد نگاهم را گرفت و چشم به سیمهای خاردار دوخت و پرسید: «چی را؟» گفتم: «کربلا را.» ایستاد. من هم ایستادم. هردو رودرروی دشتهای ناهموار آن سوی سیمها. آفتاب چشمهایمان را می‌زد. سید دستش را سایبان کرد و من چشمم را تنگ. گفتم: «حسین و مهدی می‌گویند، کربلا در آن نقطه است. اگر نگاهت را از سیمهای خاردار فیصل عبور دهی، می‌رسی به کربلا. به همان جایی که شبها از پشت دیوار خوابگاه رو به آن زانو می‌زنیم و زیارت عاشورا می‌خوانیم. می‌گویند تا کربلا راهی نیست. و آنها هر روز این راه را می‌روند و امام را زیارت می‌کنند. اما من سید! من هنوز نگاهم کوتاه است نمی‌رود. بیش از آن تپه‌ای که آن سوی سیمهاست جلوتر نمی‌رود.»

گفت: «در جبهه بودی چه؟ آن وقت هم نمی‌دیدی؟»

گفتم: «آن وقتها در فکر نگاهم نبودم. گاهی رو به کربلا می‌ایستادم و زیارت عاشورا می‌خواندم. آن روزها به فتح کربلا فکر می‌کردم.»

سید چرخشی به اندام تکیده‌اش داد. آهی کشید قبل ازاینکه‌حرفی بزندنگاهفیصل گره خورد. فیصل شکمش را رو به ما گرفته بود. زل زده بود به ما و لابد گمان می‌کرد که در فکر فرار از بین آن سیمهای خاردارش هستیم. سید نگاهش را از او دزدید و زیر بازویم را گرفت: «برویم.»

رفتیم. با قدمهایی سست و خسته. به همراه خمیازه‌ای بلند و آهی از سینه سید. و من در فکر آنچه دیدنی بود و نمی‌دیدم. در فکر کبوتری که اوج می‌گیرد و از پهنه آسمان پر می‌کشد و بر گنبد طلایی حرم می‌نشیند، در زیر پرچم سبزی که در میله بالای گنبد، بی‌تابی می‌کند، مثل دل من که گاهی به یاد پدر و مادرم و تنها خواهرم زهرا، بی‌تاب است. و گاهی نیز در هوای تف‌آلود جنوب، پشت خاکریزهای پرهیاهو، پرسه می‌زند و به یاد دوستان پشت جبهه، می‌تپد.

سید می‌ایستد و من نیز دوش به دوشش. رد نگاهش را می‌گیرم و چشم به مشعل می‌دوزم که یقه پیراهن مهدی را در مشت دارد و غضبناک، او را می‌کشد. مهدی با زانوهایی خمیده و پشتی شکسته، یک سر و گردن از او بزرگتر است و مشعل با جثهٔ چاق و کوتاهش، به سختی پنجه در یقه پیراهن او دارد.

مشعل تند و یک ریز غر می‌زند و گاهی هم با دست دیگرش مشتی حواله صورت مهدی می‌کند: «مهدی چه کرده است؟» این را من از سید می‌پرسم که جوابی نمی‌شنوم. سید از خشم به خود می‌لرزد و چشم به آن دو دارد. هرچه هست خطای مهدی باید آن‌قدر بزرگ باشد که مشعل تا او را به فلک نبندد و کف پایش را چاک ندهد و زمین‌گیرش نکند، آرام نخواهد گرفت. باید نوحه‌خوانی مهدی‌لو رفته باشد مهدی آرامتر و خبرتر از آن است که بی‌گدار به آب بزند.

از کنار ما که می‌گذرند، سید به دنبال آنها به راه می‌افتد. به‌عربی چیزهایی به مشعل می‌گوید، اما مشعل بی‌آنکه مهدی را رها کند، با دست دیگرش کابل سیاهش را بالا می‌برد که سید کنار می‌کشد و زوزه کابل این بار کشدارتر می‌شود.

سید کنار می‌کشد و می‌ایستد، و مهدی در چنگ مشعل به سمت اتاق سرگرد می‌رود. سید را تنها می‌گذارم. تکیه بر دیوار آسایشگاه می‌نشینم. دیگر نای ایستادن ندارم. لرزشی تنم را گرفته است و ضعفی دارد از پا درم می‌آورد. احساس حقارت می‌کنم. مرا چه شده است؟ آیا سقوط کرده‌ام؟

●

باز هم صلیبی‌ها آمده بودند. آمدند و یکراست رفتند به اتاق سرگرد. بچه‌ها، دور از چشم نگهبانها، سعی می‌کردند از پنجره اتاق سرک بکشند، دستهای صلیبی‌ها را ببینند که بسته‌های نامه را آورده‌اند یا نه: اما دستها خالی بود. پوک بود. فقط‌رنگ روشن و سفید دستهایشان توی چشم می‌زد و گاهی هم چشمهای آبی و موهای بورشان، که لابد هیچ وقت آن موها توی دست سرگرد کشیده نشده بود، و یا مشعل، آن دستها را به ضرب کابل، چاک نداده بود.

صلیبی‌ها که آمدند و لوله‌ای در اردوگاه پیچید. برخلاف همیشه که حق تجمع نداشتیم این بار می‌توانستیم هر چند نفر که دلمان بخواهد، دور هم جمع شویم. از امروز صبح پیتهای حلبی را برداشتند و شبش هم هیچ نگهبانی در اطراف خوابگاه کشیک نداد و ما براحتی و با صدای بلند نوحه خواندیم و سینه زدیم.

سید چنان سینه‌ای می‌زد که پوست استخوانهای قفسه سینه‌اش، خون گرفته بود. به رسم تهرانیها پیراهنش را درآورده بود و لخت، وسط جمع ایستاده بود. و چشم از چشم باز نمی‌کرد. قبلاً گفته بود: چقدر دلم برای یک سینه زدن حسابی لک زده است. برای یک غش کردن و افتادن و لحظه‌ای زمین‌گیر شدن. همین دیشب بود که پس از سینه‌زنی دور هم نشستیم و برای فردا و پس‌فردا، که تاسوعا بود و عاشورا، برنامه‌ریزی کردیم. از خوابگاههای دیگر هم خبرهایی می‌رسید که آنها هم برای عاشورا

برنامه‌هایی دارند و قرار یك سینه‌زنی دسته جمعی در محوطه اردوگاه را گذاشته بودیم. حالا که امروز صلیبی‌ها آمده بودند، غلغله و شادی بچه‌ها حدی نداشت. چون طبق معمول، آنها سه یا چهار روزی در اردوگاه می‌ماندند و می‌شد حسابی دلی از عزا درآورد. سید می‌گفت چنان دسته‌ای راه بیندازیم که صلیبی‌ها بروند و برای پاپشان تعریف کنند! مهدی هم خودش را آماده کرده بود تا تازه‌ترین نوحه‌اش را بخواند و اشك بچه‌ها را دربیاورد. ظاهراً همه چیز داشت جفت و جور می‌شد. من هم علی‌رغم زخمهای تازه‌ای که در پشت و کف پاهایم جاخوش کرده بودند، نگاهم شفاف بود و رونده. آن شب وقتی سید داشت زخمهای تنم را می‌شست و با پارچه می‌بست، گفت: «این بار اگر صلیبی‌ها آمدند این زخمها را نشانشان می‌دهیم». و من گفتم: «اگر صلیبی‌ها آمدند می‌گوییم برای ما تعدادی طبل و سنج و زنجیر بیاورند و بلندگویی که بشود با کمك آن نوحه مهدی را تا مغز استخوانهای سرگرد و مشعل فرو کنیم تا نگویند که امام حسین عرب بود و از ما و ما خودمان او را کشتیم و شما عجمها چه کار به او دارید.»

و حالا صلیبی‌ها آمده بودند. مثل همیشه سرخ و سفید و خندان، با لباسهایی مرتب و اطوکشیده و ادا و اطوارهای سیاسی که حنایش پیش ما بی‌رنگ بود.

من در کنار سید ایستاده بودم. شاید هم سید در کنار من ایستاده بود تا بر زمین نیفتم و دوباره خون از کف پاهایم بیرون نزند. سید لب فروبسته بود و به نقطه‌ای دور، به آن سوی سیمهای خاردار چشم دوخته بود که ما برای اوّلین بار در چنین ساعتی از روز فیصل را در حال جفت و بست آنها نمی‌دیدیم. فیصل آن روز خودش را از چشم صلیبی‌ها دور کرده بود.

آن روز صلیبی‌ها تا عصر از اتاق سرگرد بیرون نیامدند. برخلاف همیشه سوت شامگاهی را به صدا درنیاوردند. یك ساعت بعد، به دستور سرگرد همگی به خط شدیم. حضور و غیاب طبق معمول انجام شد با این تفاوت که این بار در مقابل صلیبی‌ها و خود سرگرد، بدون داد و فریاد و خشونت، به پایان رسید. بعد گفتند که برای انجام واکسیناسیون در آسایشگاههایمان منتظر باشیم.

با ورود صلیبی‌ها به داخل آسایشگاه، بچه‌ها به دور آنها حلقه زدند و طبق معمول درد دلهایشان را با کسانی در میان گذاشتند که هیچ احساسی نداشتند و تنها سرهای آنکادر شده‌شان را تکان می‌دادند و به اصطلاح ابراز همدردی می‌کردند. به قول سید، صلیبی‌ها خودشان در اینجا در صلیب هستند چه کار می‌توانند برای ما بکنند.

گوش دادن به درد دلها و تماشای زخمهای روی بدن بچه‌ها کاری بود که به خاطرش پول می‌گرفتند و می‌آمدند و می‌رفتند. مثل حالا که رفتند و پس از آنها دو نفر با روپوشی سفید و واکسنهایی به دست به همراه دو نگهبان مسلح، وارد آسایشگاه شدند. فیصل را اول بار با آن شکم ورقلمبیده‌اش در روپوش سفید پرستاری نشناختم. شاید هم شناختم و باورم نشد که فیصل برای واکسن زدن به ما تغییر شغل داده باشد. بهت و حیرت را می‌شد در نگاه یکایك بچه‌ها دید و قیافه حق به جانب فیصل و مکانیك همراهش را در لباس سفید پرستاری نادیده گرفت.

فیصل و وردست مکانیکش، خیلی جدی بساط خود را روی تختی پهن کردند و هر یك با سرنگی به دست آماده کار شدند. صدای اعتراض و نق و نوق بچه‌ها به جایی نرسید و با فریاد نگهبانها خاموش شد. فیصل جدی‌تر از همیشه دست به کار شد و با یك سرنگ نیمی از بچه‌ها را واکسن زد و به شوخیها و متلکهای بچه‌ها، وقعی نگذاشت و به روی مبارکش نیاورد که چرا جای انبردست سرنگ به دست گرفته است و چرا با یك سرنگ این همه را واکسن می‌زنند. آن هم بیخ گوش صلیبی‌ها که لابد حالا در اتاق سرگرد دور هم نشسته‌اند و برنامه سور و سات شب را می‌چینند.

سید که واکسنش را زد کنارم ایستاد و زل زد به چهره پریشان من و گفت: زیاد به فکرش نباش. این چیزها خیلی عادی است.»

گفتم: «آخر فیصل و آن مکانیك...»

لبخندی زد و گفت: «بی‌خیال عزیز. در عوض فردا شب، شب عاشورایمان یك چیز دیگری می‌شود.»

●

درد این بار از نوع دیگری بود. با دردهای کابل مشعل و چکش سرگرد فرق می‌کرد. درد از تیره پشت شروع می‌شد و تا مغز سر آدم رسوخ می‌کرد. سردرد کشنده، با سرگیجه و حالت تهوع، چشمها را تیره و تار می‌کرد و دل و روده را بهم می‌پیچاند. درد غریب بود و ناآشنا. درد همه‌گیری بود که صدای ناله بچه‌ها را بلند کرده بود. درد اینْ بار بوی توطئه می‌داد. توطئه صلیبی‌ها و بعثیها. این را می‌شد از بی‌تفاوتی و لبخند مرموز نگهبانهایی فهمید که هرچند یك بار به داخل آسایشگاه سرك می‌کشیدند و می‌رفتند.

شب با چنین دردی دراز بود و خواب از چشمها رفته بود و آنهایی که جثه درشت‌تری داشتند و درد را بیشتر از بقیه تحمل می‌کردند، به بیمارها و ضعیفترها سر می‌زدند. کاسه‌ای به دستشان می‌دادند تا در آن استفراغ کنند.

من خودم را روی زمین کشیدم و سینه‌خیز به طرف تخت سید رفتم. سید از تخت افتاده بود و در کف آسایشگاه به خود می‌پیچید. سفیدی چشمهایش به زردی می‌زد. رنگش پریده بود و مرتب بالا می‌آورد. خوناب بود که از دهانش بیرون می‌زد. چه کاری از من ساخته بود؟ مهدی و حسین هم اگر بودند چه می‌کردند؟ سید هر لحظه رنگش سفیدتر می‌شد. حالا آرامتر شده بود و استفراغ نمی‌کرد. رگهای گردن و شقیقه‌هایش کبود و متورم از زیر پوست بیرون زده بودند. سید چشمهایش را بسته بود و صدای ناله ضعیفی از دهان بسته‌اش به گوش می‌رسید.

دستهایم را به میله تخت حلقه زدم و به سختی روی دو پا ایستادم. آسایشگاه به هم ریخته بود و صدای ناله با صدای تکبیر، یکی شده بود. چشم گرداندم تا از حسین یا مهدی کمك بگیرم. مهدی که دستهایش را روی دو شقیقه‌اش فشار می‌داد، رو به سقف آسایشگاه، فریاد تکبیرش را خالی می‌کرد. چشمش که به من افتاد، سعی کرد لبخند بزند، اما این بار درد مرا زمین‌گیر کرد و افتادم کنار سیّد. چشمهایم سیاهی می‌رفت و زبانم خشك شده بود. خواستم بلند شوم و به مهدی بگویم که حال سید خراب است، تقلایم به جایی نرسید. اما مهدی را در کنار خود دیدم که بالای سر سید زانو زده بود و به او نگاه می‌کرد. از او هم کاری ساخته نبود. مهدی فقط توانست عرق پیشانی سید را پاك کند و دوباره شقیقه‌هایش را در دست گرفت و در کنار سید دراز شد.

●

درد و سرگیجه سه روز بعد رفت. اما سید زودتر از درد رفته بود. سید با دردی که خوناب را از حلقومش بیرون می‌ریخت مرده بود. سید را به همراه اشکهای بچه‌ها، بردند، روی برانکار درازش کردند و به نقطه‌ای نامعلوم بردند. اما بوی سید با ما بود. ما که سه روز و سه شب را از درد به خود پیچیده بودیم. از گیجی سر و حالت تهوع، در آسایشگاه، زمین‌گیر شده بودیم و به یاد عاشورایی که از دستمان رفته بود به خود می‌پیچیدیم. بعثیها این بار به بهای مرگ سید و درد سه روزه ما، کار خودشان را کرده بودند. در این سه روز کسی را به اتاق شکنجه نبردند. فیصل دوباره برگشته بود و در کنار سیمهای خاردارش به کار مشغول بود، و ما به همراه دردهایمان، سوار بر سوسوی نگاههایمان از دشت گذشته بودیم و در پای گلدسته‌های حرم اشك می‌ریختیم و به یاد سید، هریك ستاره‌ای با کلك نگاههایمان می‌کشیدیم.

آبان ۶۹

●برادرها

از: بکریلدیز (نویسنده ترک)
ترجمه: جعفر بدلی

«بکر یلدیز» نویسنده نامدار ترک در سال ۱۹۳۳ در «اورفا» بدنیا آمد. او در سال ۱۹۶۶ کتاب «ترکها در آلمان» را انتشار داد که درباره مسائل کارگران ترک در آلمان بود. در همین سال او کتابی بنام «ارباب رشو» منتشر ساخت که سخت مورد توجه صاحبنظران واقع شد. مجموعهٔ داستان «واگن سیاه» این نویسنده نیز در سال ۱۹۶۸ جایزه ادبی «مای» را نصیب خود کرد. و داستان «قاچاقچی» داستانی دیگر از نویسنده باز هم برشهرت او افزود. بکر یلدیز در سال ۱۹۷۱ جایزهٔ «سعید فائق» را از آن خود ساخت.

●

با عجله گام برمی‌داشت. می‌خواست قبل از تاریك شدن هوا به مقصد برسد. سرانجام طاقتش طاق شد و افتاد. پیش روی او زمینهای خشك و لم یزرع تا افق دوردست گسترده بود. در این صحرای خالی که تا چشم کار می‌کرد امتداد داشت او یکه‌تاز و تنها بود. گرسنه‌اش شده بود. تشنگی هم رهایش نمی‌کرد. سرش را بالا برد و به آسمان نگریست. خورشید درحال غروب بود. باید شتاب می‌کرد! برخاست و براه افتاد. در اطراف او باز هم صحرای خشك و بی‌آب دیده می‌شد. در سمت راست او واپسین روشناییهای روز کم‌کم به خاموشی می‌گرایید. روستا را دید. می‌بایست تا فرا رسیدن شب منتظر می‌ماند.

●

در باز شد. پسر «آقا» (صاحبخانه) در آستانهٔ در پیدایش شد. او در زیر نور کمرنگ چراغ لامپا مهمان را خوب برانداز کرد:

ـ تویی؟!

ـ مهمان شادمانه لبخند زد:

ـ شناختی!

ـ بیا تو.

سرانجام سر و صدای آن دو «آقا» را هم بدانجا کشاند. آنها مدتی هاج و واج به چهره همدیگر خیره شدند. سپس آقا رو برگرداند و به طرف اتاق براه افتاد و در همان حال با دست به پسرش و مهمان اشاره کرد که به دنبال او بروند.

بعد از اینکه «آقا» جای خود را روی تخت مرتب کرد به مهمان هم در کنار خود جا نشان داد مهمان نشست. پسر «آقا» در آستانهٔ در همچنان سرپا ایستاده بود.

ـ بسپار برای مهمانان سفره بگسترند!

پسر «آقا» رفت. «آقا» اندکی به سوی مهمان خم شد:

ـ ها! چه خبر شده؟

ـ میخواهم بروم آن طرف مرز.

ـ قاچاقچیگریه؟

ـ نه...

ـ فهمیدم... یقین از حاکمیت ناراضی هستی...

ـ یك همچو چیزی...

«آقا» دستی به پشت مهمان زد: «عیبی نداره». ما خیلی به مادر تو بدهکاریم.

خانهٔ مرا خانهٔ خودت بدان. تا وقتی هم که اینجا هستی از هیچ‌کس و هیچ چیز واهمه‌ای نداشته باش. الان هم پاشو دست و صورت خود را بشور که می‌خواهیم غذا بخوریم. راستی حال مادرت چطوره؟

ـ تابستان پارسال مرد.

●

پسر آقا فتیلهٔ چراغ لامپا را پایین کشید و در را پشت سرش بست. نور ضعیف چراغ بر اشیائی که در اتاق قرار داشت می‌تابید و سایه‌های بزرگی تشکیل می‌داد. بعد از روزهای متوالی این اولین باری بود که او در جایی امن و در بستری گرم و نرم غنوده بود. تازه آقا هم قول داده بود که از او محافظت کند. غوطه‌ور در فکر، این سخنان را با خود زمزمه می‌کرد: «در این صحرا که کسی به کسی نیست آیا می‌توان سخنان آقا را باور داشت.» دیگر رمقی نداشت. از کوفتگی تابی در او نمانده بود. سرانجام خستگی براو چیره گشت و خوابی شیرین او را در ربود.

●

پاسی از شب گذشته بود که پسر آقا با احتیاط به داخل اتاق سرك کشید و بعد از آنکه اطمینان حاصل کرد که مهمان به خواب سنگینی فرو رفته است. در را بست و آهسته‌آهسته روی پنجه‌های پا به اتاق پدرش برگشت و کنار او زانو زد:

ـ خوابیده.

آقا سیگاری را که در دست داشت و نرم می‌کرد، آتش زد. نگاهی از سر بدگمانی به گرد خویش افکند. لحظه‌ای مردد ماند و گوش فرا داد. هیچ صدا نبود:

ـ کار خدا را چه دیدی پسرم شاید من فردا افتادم و مُردم. ببینم تو حاضری جای پدرت را بگیری؟

ـ تو راجع به چی داری حرف می‌زنی پدر؟

ـ می‌خواهم بدانم که بعد از مرگم موجب شرمساری من می‌شوی یا اینکه سربلندم می‌کنی؟

پسر سر بلند کرد و پدر را نگریست. در یك لحظه نگاه آنها در هم گره خورد:

ـ بخواب.

لحظه‌ای سکوت بین آن دو برقرار شد. سرانجام پسر آقا سکوت را شکست:

ـ اگر به من اعتماد نداری...

ـ این را می‌دانی که، می‌خواهد برود آن طرف.

ـ قاچاقچیه؟

ـ نه.

ـ آدم کشته؟

ـ آن هم نه.

ـ پس برای چی؟

ـ نه تو نمی‌توانی «آقا» بشوی!

آقا بشدت عصبانی شد و به هیجان آمد:

ـ حالا هرچیزی ممکنه، اما تو از حساب پرتی.

ـ پس چه اتفاقی ممکنه افتاده باشه؟

ـ تو یك لحظه درست فکر کن. برو تو نخ یارو ببین او به چه کاری مشغوله.

ـ من این چیزها را نمی‌دانم. فقط می‌دانم که من و او از پستان یك مادر شیر خوردیم.

ـ همه چیز تمام شده. مادر رضاعی دیگر مفهومی نداره. آن زن تابستان سال گذشته مرده.

ـ خدا بیامرزدش.

ـ می‌دانی پسر! بخت با مایار بوده که طرف با پای خودش پا شده آمده سراغ ما.

یك زمانی مادرش تو را از مرگ حتمی نجات داده، حالا هم ما با کمك او سر و سامانی به کار و زندگیمان می‌دهیم.

پسر آقا از جایی که نشسته بود برخاست و رفت پهلوی پدرش نشست، گویی پنداشت که هرچه به پدرش نزدیکتر باشد بهتر به مقصود او پی خواهد برد:

ـ من سراپا گوشم پدر.

آقا آرنجش را بر بالش رختخواب نهاد:

ـ تو باید او را بکشی!

به خاطر چی؟

آقا کفری شد. پا شد و به پیمودن طول و عرض اتاق پرداخت. پسر آقا هم بلند شد و ایستاد. رعایت ادب به او اجازه نداد که وقتی بزرگتر سرپا ایستاده او همچنان برزمین نشسته باشد:

ـ تو خود بهتر می‌دانی که ما این روزها به خاطر حمل قاچاق به تله افتاده‌ایم، حالا ما می‌توانیم با استفاده از این فرصت گرانبها صداقت خودمان را به حکومت ثابت کنیم.

پسر به پدرش نزدیك شد، دست او را گرفت و با احترام برآن بوسه زد و با لکنت زبان گفت: «آرام باشید پدر.»

آخر او با پای خودش پا شده آمده اینجا... چنین فرصتی را نباید از دست داد.

ـ اینجا... الان؟

ـ آه، تو، توله‌سگ! تو هیچ وقت نمی‌توانی «آقا» بشوی! در خون تو و در تمامی حرکات تو مادر رضاعی، خود را بروز می‌دهد. الهی که آن زن به جهنم برود. انگار تو پسر من نیستی.

ـ ناراحت نباش پدر، بجای این حرفها بگو کجا بهتره کارش را تمام کنم.

هردو مدتی لب فرو بستند و به صدای قور و قور قورباغه‌ها گوش دادند. سرانجام آقا لب به سخن گشود: «نمی‌شود او را در خاك خودی کُشت. باید حکومت را هم راضی نگاه داریم و همچنین نباید جای حرفی هم برای سخن‌چینها باقی بگذاریم که همه جا شایع کنند که مهمان خدا را تحویل حکومت دادند.

●

مهمان یك لحظه چشمانش را گشود و دوباره چشم روی هم گذاشت. خمیازه‌ای کشید و در زیر لحاف به آهستگی تکان خورد. تازه فهمید که برای چه و چگونه به اینجا آمده و در این منزل اقامت گزیده است. او سالها قبل روستا را ترك کرده بود. آن زمان حتی تصورش را هم نمی‌توانست بکند که به روستایی که در آن از مادر زاده شده بود مثل یك فراری برگردد. نه بهیچ وجه نمی‌توانست با دامی که او را فراری داده و به اینجا کشانده بود آشتی کند.

در صدای جیرجیر مانندی کرد. مهمان در همان حال چشمانش را گشود:

ـ کیه؟

ـ من هستم.

پسر آقا این را گفت و وارد اتاق شد.

ـ تا هوا روشن نشده تو باید از اینجا بروی... تو را راهی می‌کنم.

پسر آقا خیلی آهسته و به نجوا سخن می‌گفت.

ـ سلامت باشی برادر. من‌الساعه لباس می‌پوشم.

پسر آقا از اتاق بیرون رفت. مهمان از پنجره اتاق به بیرون نگریست. در تاریك روشن صبح نقش کلبه‌های روستا محو و مبهم پیدا بود. او همه آن خانه‌ها را می‌شناخت. الان برادر رضاعی او می‌خواست او را به آن طرف مرز ببرد. چقدر با برادرش در کنار خانه‌شان بازی کرده بودند.

ـ من آماده‌ام.

مهمان خود را از دست و پنجه خیال رهانید:

ـ زود باش ببینم تا کسی از خواب بیدار نشده.

آنها بیرون آمدند پیرامون آنها حتی کورسوی چراغی دیده نمی‌شد.

ـ من می‌خواستم مراتب قدردانی خودم را از پدرت بجا آورم. شاید هرگز نتوانم دوباره او را ببینم.

با شنیدن این سخنان، حالت مشمئز کننده‌ای به پسر آقا دست داد. خواست به طرف اتاق پدرش برود اما زود از این فکر منصرف شد.

ـ پدرم خوابیده من سلام تو را به او می‌رسانم.

اسبها را در حیاط خانه زین کردند. سوار شدند و بیرون آمدند. مه خنکی یال اسبان را به بازی گرفته بود. به سمت جنوب راه افتادند. راه از میان زمینهایی که در آن غله کاشته بودند می‌گذشت. پسر آقا روی زین خم شده و محکم نشسته بود. اما مهمان در اسب سواری چندان مهارتی نداشت.

مدتی در سراشیبی تنگاتنگ هم اسب راندند. آندو گهگاه به همدیگر خیره می‌شدند.

پسر «آقا» اندوهگین بود. روستا خیلی دور مانده بود. حالا باید قطعاً خیالش راحت می‌شد که از حدود ملك پدرش خارج شده‌اند. او گفتگوی شبانه خود را با پدرش درنظر مجسم کرد، و به خاطر هر احتمالی مصلحت دید که مقداری نیز دورتر بروند.

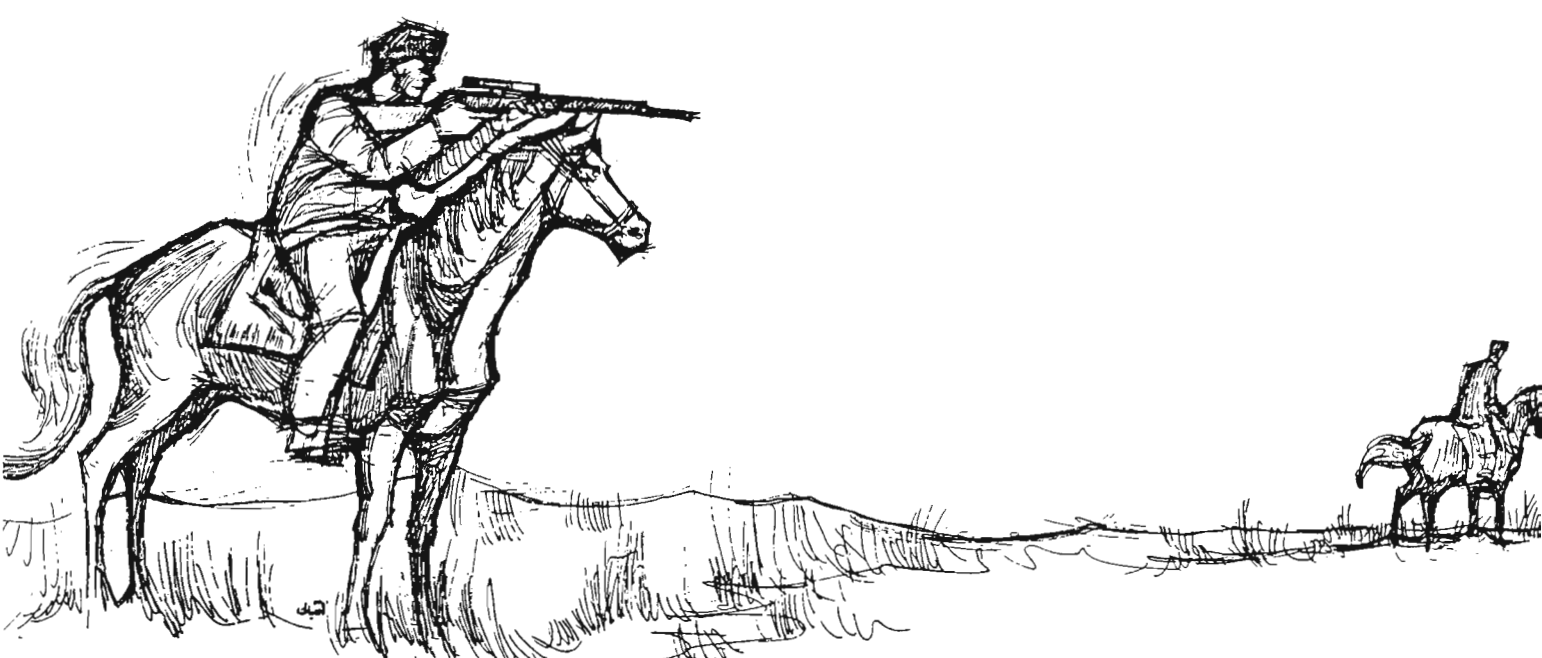
ـ کم مانده برادر.

یك کمی هم جلو رفتند. پسر آقا دهنه اسب را کشید:

ـ همین جا باید وداع کنیم و از همدیگر جدا شویم.

آنها از روی اسبها خم شدند و همدیگر را محکم در بغل گرفتند. مهمان همچنانکه از برادرش جدا می‌شد با لحن ملاطفت‌آمیزی گفت: «ما از پستان یك مادر شیر خوردیم به همین خاطر برادر به حساب می‌آییم. آخر نصف شیر مادرم نصیب تو شده است. تو الان اینجا خیرخواهی کردی و الحق که دین خود را نسبت به مادرم خوب ادا کردی. زنده باشی برادر!» و تازیانه براسب فرود آورد. چشم پسر آقا به تفنگ دوربین داری که از کیف دستی آویخته بود، افتاد. دستان او کم‌کم بطرف تفنگ دراز شد.

●



● دربارهٔ داستان‌نویسی

توماس هاردی:

...هدف واقعی ولی ناگفته داستان لذّت بخشیدن از رهگذر ارضاء عشق آدمی به عنصر نامعمول در تجربه بشری است.

مشکل نویسنده آن است که چگونه میان نامعمول و معمول توازن برقرار کند به طوری که داستانش از یک سو شوق برانگیزاند و از سوی دیگر واقعی بنماید.

در حل این مشکل نویسنده هرگز نباید سرشت آدمی را غیر طبیعی بنمایاند، چه با این کار داستان خود را باورنکردنی جلوه خواهد داد. عنصر نامعمول می‌باید در حوادث باشد و نه در قهرمانها، و هنر نویسنده در آن است که بعد نامعمول را شکل بخشد و عنصر نامحتمل را پوشیده بدارد، البتّه اگر داستانش نامحتمل باشد. همه راز داستان و نمایش- از جنبه ساخت و پرداخت- در این نهفته است که چیزهای نامعمول را در آن با چیزهای جاوید و جهانی سازگار کنند، و رمان‌نویسی که دقیقاً می‌داند حوادث داستانش را تا چه حد می‌باید نامعمول جلوه دهد و تا چه حد معمول، بی‌گمان کلید این هنر را در دست دارد.

دیوید دیچز:

مسلّماً ادبیات چیزی است که «در درون» انسان پدید می‌آید امّا آنچه «در درون» او پدید آید تا حدی بستگی دارد به آنچه به اعتبار موضع و رفتار او «از برای» وی روی می‌دهد. سرانجام ادبیات خطابی است از سوی یک فرد از موضع او به معاصرانش که در موضعی هستند که می‌توانند به سخنان او گوش فرا دهند...

تولستوی:

کار هنر این است: آنچه را که ممکن است در قالب استدلال و تعقل نامفهوم و دور از دسترس باقی بماند مفهوم سازد و در دسترس همه مردم قرار دهد. معمولاً وقتی انسان تاثری را که حقیقتاً هنری است می‌گیرد تصور می‌کند این حالت را قبلاً در خود احساس می‌کرده امّا از بیان آن عاجز بوده است.

...سرایت فقط وقتی حاصل می‌شود و تا آن حد میسّر است که هنرمند دقایق بسیار کوچک و حساسی را که اثر هنری از آنها ترکیب می‌گردد پیدا کند. لیکن امکان ندارد با وسیله خارجی طریقه کشف این حقایق بی‌اندازه کوچک را به کسی تعلیم دهیم: این حقایق فقط وقتی پیدا می‌شوند که انسانی خود را تسلیم احساس بکند.

گوستاو فلوبر:

...می‌گویی به قالب بیش از حد توجه می‌کنم. دریغا! قصه قصه روان و تن است: شکل و محتوا نزد من یکی است. من نمی‌دانم این یکی بدون آن دیگری چه هست. اندیشه هرچه ظریفتر باشد جمله هم به همان میزان خوش آهنگ‌تر می‌شود: هیچ تردیدی هم به خودت راه مده. دقت و درستی اندیشه ضامن دقت و درستی کلام است (نه بلکه خود آن است).

گوستاو فلوبر:

«موضوع خوب برای رمان آن است که یکباره و یکپارچه بیرون بریزد، در یک فوران، چنین موضوعی حکم اندیشه‌ای مرکزی را پیدا می‌کند که از دل آن، همه اندیشه‌های دیگر به بیرون جاری می‌شود. آدم اصلاً آزاد نیست که هرچیزی را بنویسد. آدم موضوع خود را انتخاب نمی‌کند. این چیزی است که نه عامه مردم می‌فهمند و نه منتقدان و راز خلق هر شاهکار ادبی نیز درست در همین جا نهفته است. در این که موضوع و خلق و خوی نویسنده با هم سازگار از کار درآیند.

موپاسان:

«هرچیزی حاوی مایه‌ای کم یا زیاد از آن جنبه‌های هستی است که هنوز کاویده نشده‌اند چون ما عادت داریم چشمهایمان را در پرتو محفوظاتی به کار بگیریم که خود هیچ نیستند جز آنچه دیگران بیش از ما درباره اشیائی اندیشیده‌اند که ما اینک برآنها چشم دوخته‌ایم. بی‌مقدارترین چیزها نیز از آنچه ناشناخته مانده است اندکی در خود دارند. بگذار همین را کشف کنیم. برای آنکه بتوانیم آتشی را وصف کنیم که دارد شعله می‌کشد یا درختی را که در مزرعه سر به آسمان کشیده است بگذار در برابر آن آتش و آن درخت چندان بایستیم که دیگر هیچ کدام به چشممان چنان جلوه نکنند که گویی با هر آتشی یا هر درختی برابرند.

ارنست همینگوی:

کتاب را جوهری از بی‌پایانی است. برکنارند از اکثر فرآورده‌های آدمی. معابد درهم می‌شکنند، تابلوها و پیکره‌ها تباه می‌شوند، امّا کتابها برقرار می‌مانند. زمان را با اندیشه‌های بزرگ برخوردی نیست، آن اندیشه‌ها که امروزه روز هم‌چون آن دم که در اعصار پیش از مغز نویسنده آن گذشتند تازه‌اند. همان که از صفحات چاپی چنان زنده‌اند که گفته و اندیشیده می‌شوند.

توماس هاردی:

«کار شاعر و نویسنده آن است که غم نهفته در دل شکوهمندترین چیزها را باز نماید و شکوه نهفته در درون غمبارترین اشیاء را.

● واژه‌نامه ادبیات داستانی

زبان استعاری (زبان مجازی، زبان کنایی، زبان رمزی، figurative language بیان، علم بیان)

زبانی که غیر صوری یا غیر لغوی، و دارای صنایع بدیع و محسنات کلام فراوانی است از قبیل استعاره و تشبیه و تشخص، و صور خیال را به فراوانی به کار می‌بندد. زبان استعاری، نه تنها برای انتقال اطلاعات و معلومات که همچنین برای برانگیختن پاسخها و واکنشها و تداعیهای گوناگون به کار می‌رود.

ایماژ (تصویر خیال، صورت خیالی، صورت ذهنی، تصویرپردازی، نگاره، نگاره‌های ذهنی، خیال‌بندی) Image

واژه‌یاگروهی ازواژه‌ها که‌برای بیان یك تجربه حسی به صورت تجسمی یا لغوی یا مجازی به کار می‌رود. ایماژ، نمایانگر تصویرهای ذهنی گسترده یا هر نوع کاربرد زبان استعاری برای القاء تصویرهای بصری است. گاهی نویسنده‌ای با استفاده از یك رشته تصویرهای خیال، به داستان خود وحدت و یکپارچگی و به درونمایه آن وضوح بیشتر می‌بخشد. در هملت شکسپیر، صور خیال بیماری به طرز نافذی دیده می‌شود، حال آنکه در گروه محکومین اثر کافکا، صورخیال مذهب بر داستان مسلّط است.

بیانی تجسمی و ملموس از چیزی که به طور ذهنی و حسی ادراك شده است با استفاده از تشبیه، استعاره، زبان مجازی.

شرح استعاری در مقابل شرح لغوی. واژه‌هایی که تصویر ذهنی یا تجربه‌ای حسی می‌آفرینند.

ژانر (شاخه در هنر و ادبیات، نوع، گونه، نوع ادبی) gener

در زبان فرانسه از لحاظ لغوی به معنی نوع یا قسم. از این رو در واژه‌شناسی نقد ادبی نوع یا قسم یا شاخه یا موضوعی مستقل مانند نمایشنامه، شعر یا داستان معنی می‌دهد. این ژانرها را البتّه می‌توان به اجزاء کوچکتر و فرعی‌تر نیز تقسیم کرد.

فانتزی (وهمی، توهّمی، تخیّلی) fantasy

روایت یا حوادث واقع در روایتی که در واقعیت، وجود محتملی ندارد و نمی‌تواند دردنیای واقعی رخ دهد ولی برای سرگرمی و نشاط خواننده و گاهی به عنوان تصویر یا تفسیری از بعضی از جنبه‌های واقعیت، و زمانی برای ارائه نتیجه‌ای اخلاقی بیان می‌شود.

کاری که در دنیایی که وجود خارجی ندارد اتفاق می‌افتد.

فوتوریسم (آینده‌نگری، آینده‌گرایی، نهضت رو به آینده) futurism

جنبشی که در حدود ۱۹۱۰ در ایتالیا به وجود آمد و خواهان حذف شکلهای سنّتی ادبی و درونمایه‌های عاشقانه و شورانگیز و احساساتی بود تا بتوان پویایی و سخت‌کوشی زندگی معاصر را بهتر و مستقیم‌تر تصویر کرد.

بذله‌گویی (شوخ طبعی، طنز، مزاح، خوش‌طبعی) humour

در اصل یکی از چهار مزاج یا آب‌کونه بدن آدمی که طبایع چهارگانه یعنی خون و بلغم و صفرا و سودا را از آنها می‌دانستند و نارسایی هرکدام موجب بروز اختلالاتی در طبع انسان می‌شد. این واژه بعدها در نمایش و نقد این‌گونه اختلالات در اطوار اجتماعی به کار گرفته شد و بن جانسون شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی برای نخستین بار در نمایشنامه خود «هرکس به طبع خویش»، شخصیتهایی نمونه‌وار برای نمایش چهار طبع نوشت.

امروز به معنی سبك نویسندگی بذله‌گویانه‌ای است که به شیوه‌ای تلخ و گزنده از نارسایی‌های اجتماعی و صفات پنهانی غیر انسانی انتقاد می‌کند.

انگیزه (انگیزش، بن‌مایه، مایه اصلی، مضمون اصلی) motivation

ارائه کنشهای شخصیتها به صورتی پذیرفتنی به وسیله فراهم کردن مستقیم یا غیر مستقیم علیتهای روانشناختی آن کنشها. عنصر روایتی که به عنوان زیرساخت یك اثر ادبی به کار گرفته می‌شود. نیروهای بیرونی (صحنه، موقعیت) و نیروهای درونی (خلق و خو، اخلاقیات، آگاهی) که شخصیتی را در داستان وادار به عمل می‌کند.

شخصیت یك رویه (شخصیت یك بعدی، شخصیت خنثی، flat character شخصیت ساده)

شخصیتی ساده و یك بعدی و معمولاً تغییرناپذیر که فقط یك ویژگی یا صفت مشخص و مسلّط از خودنشان می‌دهد و فاقد عمق، درك بشری، پیچیدگی، تضاد و حساسیت بیشتر آدمهای واقعی است.

●

● نقد حضوری: گفتگویی با مصطفی جمشیدی

■ جواد جزینی

● به نام خدا. شاید این شکل گفتگو تا حدودی با مصاحبه‌های متعارف ژورنالیستی، متفاوت به نظر برسد. اعتقاد من این است که گونه نقد ادبی بدون حضور هنرمند، احیاناً می‌تواند در شکل ظاهری‌اش حق نویسنده را ضایع کند. ولی در این شکل- نقد حضوری- نویسنده و منتقد در کنار هم می‌نشینند، گپ می‌زنند، منتقد هم حرفهایش را می‌زند، حالا بیشتر به شکل سؤال و نویسنده هم حق دفاع دارد و پاسخ می‌دهد. من شاید اکثر قصه‌های شما را خوانده باشم. در مجموع به یك وجوه مشترك کلی رسیده‌ام و آن اینکه به لحاظ ساختار و محتوا، قصه‌های شما با روند عمومی قصه‌نویسی، کمی نامتعارف به نظر می‌رسد. یقیناً این تفاوت حاصل دو نوع طرز تفکر و دو طرز تلقی از قصه باید باشد، برای اینکه محدوده بحث را کمی گسترده‌تر کرده باشم با این سؤال شروع می‌کنم که:

از نظر شما وظیفه قصه‌نویس چیست؟

■ من حقیقتاً در آن مقامی نیستم که بتوانم وظیفه‌ای برای قصه‌نویسان روشن کنم ولی به‌طور کلی هنرمند باید در پرتو همان اخگری که خداوند در دلش روشن کرده است مسیر هنری خودش را ادامه بدهد و باید به آن فروغی که در وجودش شعله می‌کشد وفادار باشد. این پنجره‌ای است که خداوند در وجود هنرمند به سوی یك آسمان گسترده‌تری باز می‌کند، یك پنجره‌ای که هنرمند با آن به مکاشفه جهان می‌پردازد. به مکاشفه «حقیقتِ لحظه‌ها»، «حقیقتِ اشیاء» و «حقیقتِ روابط زندگی و اجزایش».

این پنجره برای هنرمند، مختصات خاصی دارد. هر هنرمند با بینش خودش به دنیا نگاه می‌کند. و از یك واقعیتهایی می‌گذرد، تا در دنیایی که خودش آن را ترسیم کرده است، بتواند زندگی کند و نفس بکشد و احیاناً بتواند احیاگر باشد. من هم دنیا را با بینش خودم نگاه می‌کنم. من آن چیزی هستم که فراهم شده‌ام از چکیدهٔ همهٔ میوه‌هایی که در من به ثمر نشسته است.

مقوله داستان‌نویسی اصلاً مال ما نبود بلکه مثل اغلب چیزهای دیگر وارد این جامعه شد. ما می‌توانیم مثلاً به قصه‌های کهن خودمان متکی باشیم و مهمتر از همه قصص قرآن مجید و حکایات مختلف. اما وقتی به عنصر داستان می‌رسیم، دستمان خالی است و یقیناً ما نمی‌توانیم با فرهنگ آنها فکر کرده و زندگی بکنیم، بلکه باید مقولات خودمان را در آن تزریق بکنیم. سعی من در چنین کاری است.

● پیشینه ادبی ما پر از قصه است مثل داراب‌نامه، سمك عیار و... اگر منظورتان از قصه همان قالب شورت استوری است، برای این هم اسنادی هست که قابل مقایسه باشد با آن چیزهایی که شما به عنوان عنصر داستانی از آن نام برده‌اید؟

■ البتّه بحث برسر این نیست که در گذشته ما قصه به معنای اروپایی داشته‌ایم یا نه، این وظیفه منتقدان است که بنشینند تکلیفشان را با این مقوله، روشن بکنند که آیا قصه یك فرآورده غربی است یا نه. ما در گذشته قصه داشته‌ایم یا نداشته‌ایم، اگر داشتیم چه کار باید بکنیم و حالا که نداریم باید چه کار کنیم. امّا چون بحث به اینجا کشید باید عرض کنم که این مقوله مال ما نبوده است، عنصر داستانی را عرض می‌کنم نه قصه، چون وقتی می‌گوییم قصه، عنصر روایت در آن بیشتر نقش را بازی می‌کند، و الاّ طبعاً ما پشتوانه محکمی از قصص داریم.

● یك ویژگی دیگر قصه‌های شما نوعی تعقیدات عمدی است یا قول خودتان «تفکربرانگیز بودن» وقتی قصه‌نویس وظیفه دارد با مردم دردمند جامعه‌اش ارتباط برقرار کند، فکر می‌کنید این چنین آثار با این همه پیچیدگی چه مقدار موفق خواهد بود؟

■ مملکت ما به یك سطح بسیار بالایی از تفکر نائل شده است. در سطوح مختلف و خصوصاً جوانان. اینکه می‌گویید «نوع خاصی» است، می‌پذیرم اما اینکه نمی‌تواند با مخاطبش ارتباط برقرار کند با هم اختلاف داریم اگر شما به روش استقراء معتقد باشید و بتوانیم طریقه آماری را در پیش بگیریم فکر می‌کنم کتابهای من تا حدودی موفق بوده‌اند مثلاً یك «سبد گل‌محمدی» یك تیراژ بسیار بالایی داشت، هرچند در ایران نمی‌شود به تیراژ هم چندان امیدوار بود. اما به هرحال مخاطبان خودش را پیدا کرد.

در مورد کتابهای بعدی، من عناصری از ادبیات جهانی را وارد کارهایم کرده‌ام مخصوصاً در «مرغهای دریایی...» ادبیات جهانی به معنای رئالیزم. حالا اگر بگویم «رئالیزم جادویی» انگ می‌خورم که تقلید است. در حالی که این‌طور نیست. من فکر می‌کنم رسوب آثار جهانی در بطن هر نویسنده‌ای وجود دارد. هیچ هنرمندی نمی‌تواند تفکر و ذهنیّت خود را در برخورد با ادبیات جهان ببندد، بعد برود مستقلاً قصه بنویسد. البتّه من مدعی نیستم از رئالیزم جادویی تاثیر گرفته‌ام اما می‌گویم این کارهای نوی است.

● منظور من «نو» بودن یا کهنگی نیست. من روی صواب وناصوابی این تاثیرات نظر دارم این تفکر در غرب صاحب یك فلسفه محکم و متقنی است، و هنرمندانشان رسیده‌اند به اینجا که چاره‌ای جز این شیوه گفتاری ندارند، امّا در مملکت ما آیا این روند طی شده است یا خیر. به هرحال تکامل و تحول هنری هم برای خودش منطق خاصی دارد. این نمی‌شود که به موازات ترجمه چند اثر، سیل‌آسا مونتاژگونه‌ای از آنها روانه بازار شود و اصلاً باید این حد و مرزها مشخص شود.

■ من این ادعای شما را نمی‌توانم قبول کنم، نه ادبیات وهمی را و اینکه آثار من عکس‌برگردان ترجمه آثار جهانی است. اصلاً شما بفرمایید که در ایران چه آثاری ترجمه شده است. ما سلاح ترجمه‌مان بسیار ضعیف است.

● اما شدت تاثیرپذیری خیلی زیاد است. من همیشه دعا می‌کنم که چقدر خوب است به فرموده شما سلاح ترجمه ما ضعیف است. اگر این‌طور نبود نمی‌دانم همین تتمهٔ روند اصیل ادبیات ما چه سرانجامی پیدا می‌کرد.

■ شما بگویید چه کسانی این تاثیرات را نگرفته‌اند؟

● موضوع این نیست که چه کسی تاثیر گرفته است و چه کسانی نگرفته‌اند. بحث بر سر درستی یا نادرستی آن است. یك منتقد باذوقی لیستی از آثار نویسندگان آمریکای لاتین را تهیه کرده بود و در مقابلش آثار نویسندگان ایرانی که آن آثار از روی آنها مشابه‌سازی شده بود آورده و اسمش را گذاشته بود- طرح ژنریك در ادبیات داستانی...

■ نترسید این جریان خطرناکی نیست، چون تقلید زیربنای محکمی ندارد بزودی این کاخ پوشالی تقلید فرو می‌ریزد.

● مثلاً در مرغهای دریایی، هجو زمان- تکیه بیش از حد به گفتگو و سیال ذهن...

■ من این را قبول دارم، شکست زمان و تکیه بیش از حد به گفتگو را می‌پذیرم، در مرغهای دریایی من می‌خواستم نوع خاصی از گفتگوی داستانی را تجربه کنم، حالا موفق بودم یا نه را باید خوانندگان و منتقدین بگویند. من این را اذعان دارم که تاثیر گرفته‌ام از فالکنر. البتّه اشاره کنم که من ابداً مطالعه زیادی در زمینه ادبیات جهانی ندارم. به نظر من اینها تاثیر نیست، نوعی از تکنیك است. اصلاً کار هنری نمی‌تواند ابتدا به ساکن خلق شود، هنرمندان برشانه‌های یکدیگر می‌ایستند، در ضمن اینها اصول تکنیکی محسوب می‌شود و ارتباطی با رسالت هنرمند و موفقیت آنها در ارتباط با مخاطبانش ندارد.

● من این استفاده از تکنیك را با تعریفی که از «صنعت مونتاژ» شده است بشدّت نزدیك می‌بینم.

■ نه این صنعت مونتاژ نیست، این تاثیرپذیری است. ما نمی‌توانیم بدون جهان خارج زندگی کنیم.

● ولی ما نمی‌توانیم مثل آنها زندگی کنیم. توی مملکت ما که هنوز کرور کرور بی‌سواد وجود دارد و مردم نیم عمرشان را توی صف می‌گذرانند. این نحوه نوشتنها را چگونه توجیه می‌کنید؟

■ آنها قصه نویسند یا قصه‌خوان؟

● آنها مخاطبان قصه‌نویسان هستند.

■ امروز دیگر نسلهای معاصر دارد می‌رود به سوی این نوع مخاطبان، انسان امروز نیازهای پیچیده‌تری دارد و به این زبان نیاز دارد.

● آیا عمومی شدن یك چیز دلیل برصدق آن است؟

■ پس خاص بودنش هم دلیل بر کذبش نیست...

● مخاطبان قصه‌های شما چه کسانی هستند، آیا آنها عامند یا خاص؟

■ نمی‌توانم بگویم خاص. اصلاً اینها را باید شما که منتقد هستید روشن کنید. من مخاطبان آثارم را کسانی مثل خودم می‌دانم. کسانی که با قصه آشنا هستند.

● یعنی شما فقط برای قصه‌نویسان می‌نویسید؟

■ نه شاید این تعبیر درستی نباشد. ولی اکثر روزنامه و مجلات کنونی زبان ادیبانه دارند و از ادیبان می‌نویسند و فقط برای ادیبان.

● خوب شما چه می‌کنید؟

■ من نه ادیبم و نه از ادیبان می‌نویسم و نه برای ادیبان. کسی که ادیب نباشد، از عموم مردم می‌نویسد. البته نه برای عموم، چون عموم مردم شاید فرصت قصه خواندن پیدا نکنند. من معتقدم دیگر عصر زبان کوچه در داستان‌نویسی به سر آمده امروز دیگر نیازها پیچیده شده...

● این فرمایش شما که فرمودید «عصر زبان کوچه به پایان رسیده» در کتاب «وظیفه ادبیات» هم گفته شده است. امّا نظر آنها ناشی از طرز تفکّر فرهنگ غالب فکری و جامعه خودشان می‌شود که فریاد می‌کنند «عصر ارتباط با مردم به سر آمده». ما در مملکتی زندگی می‌کنیم که مردم به نویسندگان نیازمندند، اتّفاقاً برعکس نظر شما، من معتقدم دهه انقلاب، دهه با مردم بودن است. و برای ارتباط با مردم هم، نویسنده به عناصری نیاز دارد که مردم بپذیرند. یعنی زبان مردمی.

■ شما ده سال اول انقلاب را دیدید ان‌شاءالله ده سال آینده را هم خواهید دید.

● بعضی قصه‌نویسان در نثر دست به یك زیبایی‌نمایی ریاکارانه‌ای می‌زنند. این بازی با نثر مایه ضلال است نه مایه دلال. نثر آنها کلکسیونی از کلمات پرتکلف است بی‌هیچ نشانی از نثر به معنای کاربردی و داستانی‌اش‌به نظر می‌رسد نثر قصه‌های شما هم به این شیوه نزدیك شده است.

■ در قصه، نثر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و به‌معنایی، از عنصر تکنیك مختص‌تر، نثر قصه است. من این تعبیر منتقدین را می‌پذیرم که «کلمات نباید زیاد شیك باشند، بعضیها واقعاً افراط کرده‌اند اینها نقش مخرّبی در ادبیات دارد. من نثر را با این شوری هم که مطرح می‌کنند قبول ندارم. به نظر من برش عاطفی و اتحاد عاطفی با خواننده وقتی ایجاد می‌شود که کلمات از جایگاه و نهاد درونی قلب نویسنده بجوشد. وقتی نویسنده نثرش برخاسته از صمیمیتهای درونی‌اش باشد به عرصه قصه‌نویسی گام نهاده است. شما در نثر من شاید به لغات قلمبه سلمبه بربخورید ولی سعی کردم که کم باشد. شما کافی است چند سطر از نوشته‌های مرا پله‌کانی‌اش بکنید. می‌شود شعر نو...

● پس شما می‌فرمایید هرنثری که پله‌کانی نوشته شود می‌شود شعر نو؟

■ نه من چنین ادعایی ندارم. این را منتقدی در اولین نقدی که برآثار من زده بود گفت.

● به هرحال ایشان یا فهم درستی از شعر نو نداشته‌اند و یا به تعریف تازه‌ای رسیده‌اند. اگر اجازه بدهید من سؤال دیگری را مطرح کنم. شما شخصیتهای قصه‌هایتان را چطور می‌آفرینید. آیا شخصیتها در یك عمل داستانی شکل می‌گیرند یا از پیش به آنها و هویتهایشان فکر کرده‌اید؟ اغلب شخصیتهای قصه‌های شما زیاده‌گویی می‌کنند. انگار که نویسنده حرف دهان آنها می‌گذارد. و به تعبیری شخصیت وسیله‌ای است برای اینکه نویسنده حرفهای خودش را بزند.

■ من دوباره روی این واقعیت صحه می‌گذارم که به التزام در ادبیات معتقدم. هرکس مفسر چیزهایی است که بدان اعتقاد دارد. و به اصطلاح از هرکلمه‌ای که طرح می‌کند تعمد و حرفی را دنبال می‌کند. من سعی کرده‌ام شخصیتها در عمل داستانی خودشان را نشان بدهند و در یك ایجاز به فرجام برسند. در کتابهای نخست من شاید این اشکال وجود داشته باشد امّا در «باورم کن سلیمان» به‌طور یقین از بین رفته است.

● مثلاً در همین داستان «باورم کن سلیمان» شما شخصیتها را در مقابل هم قرار داده‌اید و آنها با هم حرف می‌زنند، اما حضور نویسنده پشت سر آنها کاملاً مشهود است.

■ در آنجا مقصود من بیشتر فکر بود، ایده بود. به هرحال داستان بر مدار فکرها و جهان‌بینی‌ها می‌چرخد. طبعاً در اینجا افکار تبادل می‌شود و نویسنده هم در این بین طرفدار فکر صحیح‌تر است.

● در واقع شما قصه را وسیله‌ای برای بیان و ترویج «ایده» می‌دانید و یا استقلالی برای خود قصه قائلید؟

■ آمیزه‌ای از این دو...

● از بابت فرصتی که به ما دادید، سپاسگزاریم.

شاعران سیستان

■ عباس باقری

پیش‌درآمد:

از آن زمان که به قول مؤلف تاریخ سیستان، «یعقوب» هرات را گرفت و «محمدبن طاهر» به قصد دلجویی از او «سیستان و کابل، کرمان و پارس، او را خلعت فرستاد»[1] و «شعرا» او را شعر گفتند به تازی[2] که:

«قد اکرم الله اهل المصر والبلد
بملك یعقوب ذی الافضال والعدد»[3]

و یعقوب «درآن عالم نبود، در نیافت»[4] تا آنگاه که «محمدبن وصیف» دبیر رسایل او، به حسب پرسش یعقوب که: «چیزی که من اندر نیابم چرا باید گفت؟»[5]، اول شعر پارسی را سرود و بگفت:

«ای امیری که امیران جهان خاصه و عام
بنده و چاکر و مولای و سگ بند و غلام
ازلی خطی ور لوح که ملکی بدهید
بی‌ابی یوسف یعقوب‌بن اللیث همام»[6]

تا امروز که خیل شاعران متقلب و متهعد، در تاریک روشنای اندیشه‌های خود، گاه به معرکه‌گیری دل خوش داشته‌اند و گاه نهال ظلم ستیزی را در برهوت بی‌صدایی جهان معاصر کاشته‌اند سالیانی به درازای تاریخ پررمز و راز بشریت می‌گذرد. در این فاصله زمانی چه قصیده‌ها که سربر آستان ملوکی نساییده و چه حکایتها که از دیگدانهای طلای مطبخ‌خانه‌ها برزبان نرفته.

منطقه سیستان هم که به هزار و یك بلای کوچك و بزرگ از جمله، حمله ربیع‌بن زیاد ـ مغول ـ تیمور ـ احمدخان ابدالی و در ازمنه نزدیکتر: یورشهای استعماری روس و انگلیس و سیطره سیاسی «مك‌ماهون»ها ـ «گلد اسمیت» به دستیاری «میرزاحسین خان سپهسالار» ـ «میرزا آقاخان نوری» و انعقاد عهدنامه‌های استعماری پاریس و... سل، وبا، طاعون، قحط آبی، یخبندان، گرسنگی و تیفوس و... دچار شده و به تبع از آن بافت اجتماعی و فرهنگی منطقه، به سبب این گونه ابتلائات بارها از هم پاشیده و باز آیینه‌ای که بردهان این مختصر گرفته‌اند، بخار کمرنگ زیستنی دشوار را به ماندگان بشارت داده.

مردمانی با طبایع متنوع زندگی را تجربه کرده‌اند، بزرگانی زنده مانده‌اند و زندگان مرده‌ای به تنفس هوای مسموم آستان دریوزگی و نوالەخواری، دل بسته‌اند.

آری آری... از آن زمان که «محمدبن وصیف سگزی» شعر پارسی‌اش را به مدح «یعقوب لیث سجستانی» آراست، تا به امروز، سیستان شاعران بسیاری را به دامن این خاك طربناك پرورده و پروردگانش را به اقتضای شرایط اعتبار بخشیده تا یا دستارهای رمه‌گیرشان را بر داغگاه‌ها بگسترانند یا در حلقه تنگ مشربی‌ها بردار زبونی و ذلت آونگ شوند.

امروز هم اگرچه تنگناهای معیشتی، فقر اقتصادی و فرهنگی حاصل دهها سال ماندگاری درسکون القایی، بی‌عنایتی و بی‌عدالتی‌های کوچکتران قوم، سیستان را به ورطه نابودی و تشتت کشانده و جایی برای حضور طبقه فرهنگدار، در عرصه تجلی افکار خیرخواهانه و دلسوزانه بازنگذارده، اما هنوز ریشه تحقیق و تتبع و شعر و ادب، درجان پربلای امیدواران این طبقه راست قامت نخشکیده، و ناروواییها را پیراهن صبوری برقامت اندیشه خود پوشانده، و دل به آینده این بوم و بر سپرده‌اند.

از این میان، سهم مظلومترین اندیشه ورزان این منطقه دردخیز و رنج‌پرور، همواره ندیده انگاشته شده. همانان که نه سایه دولتمردهای فرهنگی وارشادی را ـ با همه پیشوندهای مطنطن و برانگیزاننده ـ برسر دارند و نه چشم‌انتظار مدد آنانند، که گویی آب و گل این مردم را با پایاب آلوده رودخانه «هیرمند» و خاك شوره‌بسته کویر سیستان، به‌هم آمیخته‌اند بگذریم...

تقلا و تلاش جوانان شاعر ـ و به تعبیری: شاعران جوان ـ منطقه، یادآور حضور آنان در عرصه جهاد و زیر ساخت فرهنگ منطقه است. بدین سبب، برخود واجب می‌دانم تا به معرفی چهره‌های نجیب، مظلوم و کم توقع آنان بپردازم. شاید «از ما بهترانی» که به دفتر و دستک اداری‌شان و به موی سر و خانه و اتومبیلشان دلبستگی دارند، مردم ما را از پس سالیان درد و داغ دیروز و غبار فراموشی امروز ببینند.

●

سیاوش پرواز:

محقق، شاعر و آیینه تمام‌نمای پیکره تعهد و اندیشمندی، با حضور بیست ساله در عرصه تحقیق و ترجمه و گستره ادب، از شاعرانی است که جای پای آلام کویر سوخته سیستان را، در رگه‌های کلامش می‌توان دید. در سال ۱۳۶۰ مجموعه شعر «خوشه‌های فارس» را منتشر کرده، چند سالی است به لحاظ مسئولیت خطیر شغلی در امر قضاوت، پایتخت‌نشینی را برگزیده است:

شبیخون

در گوشه پلاس سیاهی که روی دشت
خمیازه می‌کشد
جایی چکیده خون
سویی فتاده با تن پرزخم و پرگره
مردی ستیزگر،
پیکارجو، دلیر.

■

در پیچ و تاب کوره ره یك تل بزرگ
چندین سوار ستم‌جوی مرگ‌خواه
یك نوعروس را
ـ در حجله هراس ـ
تا سرزمین دور، به همراه می‌برند.
شبق
یك روز، ای سیاهی شوم،
ای کبود رنگ!
خواهم شکستنت
با ضربه‌های سنگ.
تا از دل سیاه تو، یاقوت روشنی
خودرامگر نشان دهدوافتدم به‌چنگ

●

ابراهیم سرحدی:

دبیر ادبیات دبیرستانهای سیستان و از جمله مفاخر ادب و هنر، که حتی اگر با شعر مؤانست و معاشرت نداشت، زیباترین شعرش، زندگی بی‌آلایش و دغدغه‌های ارجمند انسانی و هنجاری‌هاری رفتاری او بود. رسالت را از چشمهای منتظر کودکان زاغه‌نشین و سرانگشتان ترك خورده روستاییان آموخته و همین او را بس، که عصمت قلم را به سودای نان و نام نفروخته:

غنچه‌جان

همچوگل کرده‌عیان حالت پنهانی خویش
شد مبارك به‌تو پیدایی و عریانی خویش
گل خوشبوی چمن نیك بداند این راز
کز پس خنده ببیند غم ویرانی خویش
مهلت عمر تب آلوده گل طی شد نیست
لیك درباغ تویی غرق گل افشانی‌خویش
عمرپرمایه شد از کف به رهفیض چوشمع
نشدی چون دگران پیرتن فانی خویش
کنش وگویشت ای غنچه‌جان یکسان است
زین سبب دادمزکف جیرمدیوانی خویش
شرف‌وخلق نکودرتوبه‌اوج است،به‌اوج
حق‌بکویم تونداری به‌وطن ثانی خویش
عطرخود بویدونبود به‌بیانم محتاج
طبله‌چون است؟تومی‌دانی‌ازاین‌کانی‌خویش
خواست این قطره زند پنجه‌به‌چنگ‌دریا
نیست‌شداز‌پس بی‌ذوقی‌وحیرانی‌خویش
من کجا وصف توای برتر ازاندیشه‌کجا
علم‌ودانش کند اقراربه‌نادانی خویش

فاطمه خاوری:

با پنج سال توشه‌برداری از سفره گشوده شعر، از استعدادهای جوان و بالنده کویر سیستان محسوب می‌شود. کارمند کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان است و در پرورش ذوق ادبی روستازادگان، بی‌تاب و دلسوز. درادامه راه، زایری صبور، سخت‌کوش و صمیمی است و این همه را از فیض چله‌نشینی در خانه جان بیدارش دارد:

پرستار

درون کومه تارم هماره بیداری
ندیم لحظه لب تشنه عطش زاری
زیاد رجعت یاس سپید می‌گریی
زداغ سرخ شقایق همیشه خونباری
تو از کدام بهاران سبز می‌آیی
که از شمیم لطیف بنفشه سرشاری
به آیت نگهت ای خدای خوبیها
تو در حریم محبت یگانه سالاری
انیس لحظه پردرد من تویی ای خوب
چنانکه یاور گلبوته‌های بیماری
صدای سبز دعایت سکوت شب بشکست
به‌گاه صبح تسلی، به وقت دلداری
زساقسار دو دستت گل نوازش رست
کنار بستر غم با ردای غمخواری
نگاهروشن دل رابه‌چشم جان دیدم
به کار زیور اندیشه‌پرستاری

●

محمدرضا آرمین:

دبیر دبیرستان، و از غزلسرایان موفق معاصر در بیست و پنج ساله اخیر. شعر او، شعر وقوف و پیام‌رسان انسان شاعری است که در رنجها و آرزوهای مشترك مردم، شکوفا می‌شود. کلام ساده و در عین حال، آگاهانه او، نه به «نام»، که به جوهر معرفت بشری تکیه دارد. در شعر «سهی» تخلص می‌کند:

بلور بغض

بلور بغض مرا گریه شبانه شکست
چنانکه خلوت آیینه را ترانه شکست!
تورفته‌ای و بهانه فتاده دست دلم
که همچو کودك نالنده بی‌بهانه شکست
نمی نماندمدرآوند جوی هستی،ازآن

زداغ تشنه‌لبی‌ها دل جوانه شکست
شکوه آبی پرواز عاشقانه در اوج
به کنج هرقفسی زیر تازیانه شکست
صدای پای تو تا آمدی به‌خوابم باز
چوروزگارگذشته سکوت خانه‌شکست
گسست سینه‌ام از هم زرنج بی‌نفسی
صدف تهی چوشد از دانه،برکرانه‌شکست
فتادچینی احساس دل چو از رف عشق
حباب جان مرا آه غمگنانه‌شکست
کلیدگنج سعادت شود به‌دولت فقر
دلی که دروه عشق تو عاشقانه شکست
«سهی» چه‌شکوه کنی از شکست گردش چرخ
بلور بغض مرا گریه شبانه شکست.

محمدنبی مشایخی:

در شعر به مضامین حکمی، اخلاقی و سنت نظر دارد. این دیدگاه شاید به دلیل پوشیدن بیش از بیست و پنج سال کسوت دبیری دبیرستانهای زابل و القاء مفاهیم اخلاقی و ارزشی به دانش‌آموزان سوخته جانی باشد که از جویبار کلام پاکیزه‌اش سیراب می‌شوند. مشرب وسیع و صفای روح و جان دردمندش زبانزد همگان است:

خلقت انسان

از تو پرسم این سخن، برگو جواب
تا به کی باشی به فکر خورد وخواب
خلقت تو کی بود سهو و لعب
یا تو خود خلقت نموده بوالعجب!
گرتو خود را زنده کردی پس نمیر
جان شیرین را زخود واپس مگیر
نقش بی‌نقاش هرگز دیده‌ای؟
بی‌منادی یك ندا بشنیده‌ای؟
خانه بی‌بنّا کجا تعمیر شد؟
خواب نادیده کجا تعبیر شد؟
ناظم ار نظمی نیارد در وجود
نیست نظمی، حق بگو، آورسجود
این همه مخلوق در ارض و سما
کمتراست ازآنچه گفتم مرحبا
تابه غفلت زندگی بسپرده‌ای
زندگی نبود برادر، مرده‌ای

مسعود میری:

شاعری راست کردار و پاك‌اندیش که تبعیت از مبانی اخلاق را در راستای تعریف هنر متعهد، مصداق عینی بخشیده. با همه جوانی، شعری مستحکم و اندیشه‌ای ملتزم دارد. هفت سال است شعر می‌سراید. کارمند وزارت نفت است و به موازات مشغله اداری، تلاشی صبورانه و ممتد در جهت رشد و ارتقاء استعدادهای جوان منطقه دارد:

پرسش

ـ «آنان کیانند
که ترانه‌خوان
از حریم سحرگاه،
نارام می‌گذرند؟»
ـ «جمعی ستاره نامیرا
از کهکشان روشن دانایی»
ـ «اینان، کیانند
که شبانگاهان
در کوچه‌های قریه دلهامان
عطرغزل به‌حنجره‌هادارند»
و خواب را
دربرکه‌های راکد دلها
آشفته می‌کنند؟»
ـ «پیغمبرانی
که پیغام
ازسرزمین قدسی آواز
آورده‌اند
و با مرکب نسیم
از کوچه‌های شهر می‌گذرند

موسی شیرزایی:

شاعر نیکخواه و توانمند معاصر، که مضمون اشعارش نمایانگر اندیشه‌ها و آراء انسانی او است. یازده سال است که آثارش را در مطبوعات به چاپ می‌سپارد. مناعت او زراعت را به کار اداری ترجیح داده و اینك در روستای «جزینك» زابل روزگار می‌گذراند:

سخن می‌گوید

سخن می‌گوید
بی که لب بگشاید
با عریانی سیاه شانه‌هایش
و زخم عتیق اهانت
در چین پیشانی‌اش.
و خاموش می‌ماند
بی‌که لب فرو بندد
که صدایش را
دیوار فقر
خاموش کرده است.

جستجو

سینه‌ام ترك برمی‌دارد
و گلویم می‌سوزد
وقتی به پاهایم نگاه می‌کنم
و ترا نمی‌یابم
با کلیدی در دست.

فرحناز خمری:

روستازاده است و پرورده دامان پاك طبیعت روستای زهك زابل، چهار سال است که شعر می‌گوید و اگر از «عرق‌ریزی روح» و رنج راه درازخسته نگردد، آینده‌ای روشن فرارو دارد. با وجود جوانسالی، چشمه‌ساری از زلالی و پاکی در ذات نجیب شعرش جاری است.

زندگی

زندگی چیست؟ شربتی شیرین
همچو صهبای آرزو خوردن
زندگی چیست؟ لحظه‌ای غمگین
زیر دیوار شب به سربردن
زندگی چیست؟ شعر پاکی را
در کتاب حماسه آوردن
زندگی چیست؟ با ترنم آه
خویشتن را هماره آزردن
زندگی چیست؟ در تلاطم غم
همچو گلهای تشنه پژمردن
زندگی چیست؟ صحنهٔ بودن
نغمهٔ خویش خواندن و مردن

سید عباس علوی:

فارغ التحصیل دانشکده علوم انسانی که به قول صفارزاده: «شاعر به واقعه هستی» است با فهم روشنی که از قضایا دارد، شعرش را چراغانی راه زایران گمشده در وادی جهل می‌خواهد. کم‌گو، اما گزینه‌گر اندیشه‌های انسانی است:

بیدار دلی

روزی آمد که لب سوخته‌اش
آیه تشنگی مردم بود
تیغ دانایی عالم در کف
زخمه موسیقی آگاهی
به سرانگشت کلامش پنهان
و کلامش
ـ تك درختی که سرآورده به پهنای کویر ـ
سایه‌ای دارد تا وسعت دشت
و شکوهش را
آسمان آبی
معنی پاك اهورایی بود

●

شب که از راه رسید
با خود از چشمه عشق
کاسه‌ای نور آورد
و میان همه شب زدگان، قسمت کرد

●

و سیاهی را

دیگر آن تاب نبود
که غبار عطشی برلب بیدار دلان بنشاند.

غلامحسین لکزایی:

دانشجوی رشته مکانیک دانشگاه سیستان و بلوچستان، جوانی پاک اندیش و شاعری جستجوگر در حوزه شناخت و شعور هنر شعر، که با وجود جوانسالی بیش از پنج سال است تلواسه‌های کویری جانِ مردمان را، صبغه و لعاب مضمون آفرینی در قالبهای کلاسیک و آزاد شعر می‌بخشد:

ای رزمنده

در زیر پوتینهایت
بهار خواهد رویید
و از لوله تفنگت
یاسهای امید، جوانه خواهد زد
گرد و غبار لباست
بوی خدا
بوی عشق
بوی مردانگی می‌دهد
اراده‌ات،
سترگ، چون کوه
و خلوصت
همچون نسیم سحرگاهی.
اینک
خشم خداست
کزلوله تفنگت، جاریست
در سنگرت
زندگی، به عشق می‌رسد
و تو
خون همسنگرت را
سند مظلومیت ما می‌دانی.
تو بیش از خورشید
بیش از ماه
در پشت خاکریز، بیداری
و خواب و خستگی
درمانده نگاه توست.

مهدی مشایخی:

جوان است و دانشجوی راه و ساختمان دانشگاه سیستان و بلوچستان و شعرش آیینه‌ای که کویر سوخته سیستان، نیازها و آلام خود را در آن می‌نگرد. با چهار سال سابقه سرایش و استعدادی درخور تامل، از نجابتی شاعرانه و قابل تحسین برخوردار است:

در آستانه باغ بهار

نگاه آبی باران به ابر پنهان بود
به متن تشنه گل نانوشته باران بود
زدور دست کدورت نوای سادصنی
سرود بغض غریب گلوی چوپان بود
کلام پنجره خالی زحرف روشن نور
لبان شاخه‌زگلخند برگ عریان بود
زمین نهایت دلگیری قفس را داشت
زمان‌نشانه‌ای ازظلمت غریبان بود
سؤال سبز سپیدار را جواب تبر
در آستانه باغ بهار تاوان بود
دریغ خطبه گل در محاق پرپر شد
در ارتفاع نگاهش قیام توفان بود
به ذهن مزرعه‌جاری تمام فصل عطش
خدای راچه‌کسی یادداس دهقان بود؟

مصطفی دهمرده:

پنج سال است که به آستان شعر روی آورده، اشتغال به تحصیل در رشته پزشکی دانشگاه مشهد، مانع آن نشده تا از تعالی هنر مالوف خود غافل بماند. صداقت و مسئولیت را در عرصه هنر شعر می‌شناسد. به همین دلیل در بافت مضمونی شعرش، صمیمیتی انسانی متبلور است:

آواز

کودك یك روزه
الفاظ شهادت را
همرهُنُتهای تلخ انفجار، آهسته‌می‌خواند.
آری، اینجا
کودك یك روزه هم آواز می‌خواند.

دو رباعی

از چشمه سرخجوش خون آمده‌ایم
جاری به مسیری از جنون آمده‌ایم
تا دشت بهار عشق را دریابیم
بی‌واهمه جمله لاله‌گون آمده‌ایم

●

آیات ترا چو برزمستان خواندند
سرو و گل و لاله از بهاران خواندند
در حنجره‌ای به وسعت داغ کویر
صدها گل تشنه شعر باران خواندند

علیرضا پودینه:

شاعری که داغ تشنه‌کامی دشتها، او را به روستای «ازدار تپه» دشت مازندران کوچانده و در چله حسرت‌واریها نشانده امّا غفلت و پژمردگی هنوز برشاخه جانش غبار رخوت ننشانده و در ابتدای جوانی تشنه آموختن است. پنج سال است که معصومانه، عصمت شعرش را به مخاطبین عرضه می‌کند:

سراب

دلم چون ذهن زرد باغ بیند خواب ساحل را
ندیدی آرزو کردم لب پایاب ساحل را
به شب خاموش می‌گشتم بسان قایقی تنها
نمی‌خفتم مگر بینم تن مهتاب ساحل را
زبس نوشیده‌ام آب کفن در باغ گورستان
زیادم برده نقش آشنای آب، ساحل را
کنون در قاب رؤیاهای تن محبوس تقدیرم
سراب زندگی برده زچشمم خواب ساحل را.

قدسیه سرگزی:

کارمند صدا و سیما، پرتلاش و مشتاق بالندگی و حرکت به سوی تعالی در جوهر شعر است. واژه‌های شعرش انباشته از صمیمیت و خلوص شاعری جوان، آگاه و جستجوگر است. به اعتبار ایماژ، عنصر خیال، عاطفه، کاربرد زبان و محتوا در کلیت شعر واقف است و از همین منظر، به کشف و شهود در هنر، معتقد.

سه رباعی

دریای زلال سینه، توفانی عشق
ابری زحریم دیده بارانی عشق
این آتش و آب سربر آورده به هم
هرجا که بود همیشه ارزانی عشق

●

سرشار شکوفه‌های بارانی تو
آیات بلوغ سبزمزارانی تو
بغض دل ما به وقت باریدن نور
گوید که زنسل بیقرارانی تو

●

من گلپر آفتاب را می‌بویم
با دیدن گل، گلاب را می‌بویم
در وادی بی‌پرنده چون دشت عطش
گلبرگ زلال آب را می‌بویم.

فاطمه مخملی:

با همه جوانسالی در عرصه شعر، ذهن تصویرگر او در جستجوی کشف فضاهای تازه حسی و تصویری است. زبان صمیمی و دور از تعقیدهای مخل دارد. دلبستگی‌اش به شعر آزاد، به او مدد می‌رساند تا در ارائه عناصر اندیشگی و خلق ایماژ، موفق باشد:

قفس

کفتری
در گذرگاه سپیده پَر زد.
شاخه‌هایی لرزید
و قفس
با دلازاری خود، تنها ماند.
و من اندیشیدم
که کبوتر
روزی دیگر
در هبوطی خونین
بسته پای قفسهای دگر خواهد بود.

●

ـ فاطمه بزی حسین‌زاده (غزاله بزی):

با هجده سال سن و استعدادی فراشمول، از شاعران هوشمند و نوجویی است که می‌تواند آینده شعرش را با ذهن روشن و جستجوگرش آبرو دهد. پنج سال است شعر می‌سراید و شکوفایی آغازینش، در مرکز آفرینشهای فرهنگی و هنری کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان زاهدان و زابل میسر شده است.

«حصار»

وسعت قلبم حصار اندر حصار
دستهایم رو به شهر ماهتاب
خانه‌ام دلگیر از بوی ملال
در حصار میله‌های آفتاب.
گیسوی اندوه من افشان به خاک
خانه‌ها آبستن آوار شب
گل اسیر پنجه‌های شیشه‌ای
اینک افتد سایه بردیوار شب.
ریشه‌ام سرشار از فریاد شب
می‌رسد غمناله‌ام تا شهر خواب
این صدای خسته جان من است
خفته در انبوهی از هرم و سراب.

«صدای جاری»

در آبی همه دریاها
در ابر بغض‌آلود همه بارانها
و
در بیکران هرچه اندیشه
صدایت،
همیشه را در آغوش دارد.
صدایت
در نسیم جاری‌ست
در همه پنجره‌های صداقت، جاری‌است
در پیکره دیوارها
و پهنه سبز رؤیاها، جاری‌است.
صدا را. تو به من آموختی
ای معنای زیبایی.

رضا افشاری:

شاعر و نقاش جستجوگری که سالیان بسیاری را به مکاشفه و جستجو در خویشتن خویش و سفر به دیار «شدن»ها گذرانده. برپایی چندین نمایشگاه نقاشی به سبک سوررئالیزم، در کشورهای ایتالیا و سوئد، حاصل این کشف و شهود است. دلبستگی او به واقعیت‌گرایی در شعر، نمایانگر روح زخم‌دیده و کویری شاعر است.

مجموعه شعر «سفری بر موج» و مقالات «پیامی از هنر» و «مقاله‌ای در رنگ» از آثار نشریافته اوست:

«رگبار»

با دردهای چند هزار ساله
کپک‌زده
پوسیده
ریشه در فقر دوانده
از تیغها
ستیغها
گذشتیم
تا از جوهر دل
با سر انگشتانی بارانی
از سرخ و آبی
با ضربه‌های کبود برجان
ازآنکونه که زادراه بردگان تاریخ است
عشق را
و صلح را
اینچنین رقم زدیم.

«طرح ۲»

عشق، ترا اصل باد
اصل، ترا عشق باد

از جمله اساتید و شعرای پیش‌کسوت سیستان که قدم برصراط اخلاق و تعهد اجتماعی به پاکی و پاک جانی هشته‌اند، می‌توان از بزرگان ذیل نام برد:

استاد غلامعلی رئیس‌الذاکرین: دبیر دبیرستانها، محقق و شاعر، نویسنده و سراینده کتب «پنج ارغن»، «کورنامه نیمروز»، «عیدک جمازه سوار شب‌رو» و ترجمه کتاب «سیستان» نوشته «جی‌پی تیت».

وی اولین اندیشمندی است که به پاسداری از فرهنگ و ادبیات فولکور منطقه سیستان برخاست و نسل جوان را با آداب و عادات مقبول قومی و پیوندهای اندیشگی‌شان آشتی داد. در شناخت تعهد ایشان همین بس که چراغ هنر را همواره زینت‌بخش خانه‌های تاریک مردم خواسته است.

استاد غلامعلی خائف‌زاده: با کسوت سی ساله در حوزه شعر کلاسیک، از شاعران پاک خصلتی است که اهتمام و سعی بلیغ ایشان در حمایت از استعدادهای جوان منطقه و شرکت در جلسات ادبی مورد احترام و تحسین همگان است. شعر او روان، سهل ممتنع و بهرمور از صمیمی‌ترین عناصر عاطفی و انسانی است. در فضایل اخلاقی نمونه، و در مکارم بشری، آفتابی دیگرگونه است. استاد از جمله کسانی است که شخصیت ایشان در تعریف واژه «شاعر» می‌گنجد.

استاد غلامحسین کاظمی: سراینده مجموعه «شعر ناله»، در سال ۱۳۴۸، به سبک و سیاق گلستان سعدی و دبیر دبیرستانهای زابل از دیگر چهره‌های غبار نسیان گرفته و در محاق فراموشی سپرده شده این منطقه می‌باشد. با همه فرسودگی جسم که ناشی از آتش درون‌تاب عشق به حقیقت است، روح و روان پرطراوت ایشان در باغسار شعر، ترغیب آیندگان را باعث می‌گردد. استاد کاظمی، انسانی است وارسته، نیک‌خلق و خالی از منّیت‌های نفس محوری.

استاد سید اقبالشاه سجادی: دبیر دبیرستانها، عارف و شاعر ملتزم و منقبت‌گوی آستان ملائک مفرش آقا علی‌بن ابیطالب(ع)، با سابقه بیست ساله در کسوت مقدس شعر. از غزلسرایان موفق و چیره‌دستی که دلبستگی او به شیوه «عراقی» نمایشگر ارادت و اخلاص ایشان به شعر عارفانه و مظاهر معرفتی آن است. انزوای استاد از هیاهو، تبلیغات و جنجالهای دنیاطلبان عافیت‌جو، به ایشان روحی آشنا به مبانی عقیده و اخلاص بخشیده است.

ماشاءالله جلایی‌زاده: معلم و دانشجوی دانشگاه سیستان و بلوچستان و شاعری پایبند به اصول اخلاق و تزکیه، که سالهاست سمند سخن بر جاده‌های آفتاب خورده این کویر بلا دیده می‌تازاند. صداقت در ارائه مفاهیم، نوآوری در ایماژ، و توجه به ترکیب‌سازی که بعضاً شعر او را به «رستاخیزی از کلمات» تبدیل می‌کند از مشخصات بارز او ست.

از دیگر شعرای سیستان که می‌توانند در چهارچوب این مقوله بگنجند می‌توان از خواهر «فرشته سردار شهرکی، غلامعلی ارباب بیکس، محمدعلی فراهی و رضا گل محمودی که جملگی به خدمت مقدس دبیری دبیرستانها کمر اشتیاق بسته‌اند و از جوانترها: زهرا آتش پنجه، غزاله بزی و مریم (فرناز) فاطمی» نام برد.

انتظار دارد اگر نامی که به حق شایان آذین‌بندی پیشوند «شاعر» است، به سهو در حوزه این قلم‌راه‌نجسته. ضمن اعتذار، با نمونه‌ای چند از شعرشان مرا در ثبت شناسنامه شعری عزیزان همشهری یاری دهند. والسلام

بیست و یکم بهمن ماه ۶۸ـ زابل

■ مجید محسنی وادقانی- کاشان

● باغ مهر

وقتی که چشم آینه در خون نشسته است
تصویرهای عاطفه درهم شکسته است
در باغهای چشم من ای نوبهار عشق
دیری است بوته‌های نگاهت نرسته است
تا پا نهی دوباره به باغ نگاه من
چشمان من همیشه به درهای بسته است
با خود مرا ببر به تماشای باغ مهر
آنجا که قلب سنگ چو شیشه شکسته است
در انتظار دیدن خورشید روی تو
صدها ستاره چشم به راهت نشسته است

■ محسن بافکر لیالستانی- لاهیجان

● کشور عشق

بدرخشید چو خورشید من از خاور عشق
سایه‌سار من غمگین شده بال و پر عشق
جلگه تا کوه و فلق تا به شفق دام بلاست
ره سپاریم چسان، بی‌خطر از کشور عشق؟
نه مرا داده به باد آتش این غم که شدند
سوسن و سرو و صنوبر همه خاکستر عشق
دوست را پاس نگه دارم و حرمت دارم
که نشانده‌است به روی دل من خنجر عشق
لاله و خون و شقایق تو چو نیکو شمری
شرف هستی ما هست و نمایشگر عشق
چارسوی همه آفاق تهی از اغیار-
- باد دنیا همه یکپارچه در چنبر عشق
باز کن پنجره را تا که بتابد خورشید
که تماشایی و زیباست مرا منظر عشق.

■ اکبر بهداروند- کرج

● عطسهٔ سحر

بر سراپرده‌اش نشانی نیست
بی‌ستاره شبی دلم دارد
مرکب زانوان من بی‌تاب
نای رفتن به سوی یاری نیست
شهربانو و زینب و مادر
همه در فکر آش نذری من
*
بانگ مرغی ز دور می‌آید
و سحر عطسه می‌کند در شب

■ تقی رشیدی - باختران

● حکایت شیرین

اگرچه، مرغ حق آسا شبانه می‌خوانی
حدیث نور به گوش زمانه می‌خوانی
تو باحکایت شیرین نمی‌کنی خوابم-
که بادهان حقیقت فسانه می‌خوانی
دمی که‌ماندنمایی دمی که‌خاموشی
تورود واره‌عمیق وروانه‌می‌خوانی
چگونه‌وصف‌توآرم‌که‌چون‌هزارآوا-
هزارشیوه ولیکن یگانه می‌خوانی
به‌عکس طوطی خوش‌بین که‌خواهد‌آیینه
تو بلبلی وبه‌ذوق جوانه می‌خوانی
بخوان برای دل من شبانه‌روز بخوان
که تازه‌تازه و نونو ترانه‌می‌خوانی

■ حسین ابراهیمی- بم

● مذهب آیینه

می‌کشم بردوش بار عشق را
می‌زنم سرخوش سه تار عشق را
عاشقی هستم ز ایل نسترن
بوی باران می‌دهد احساس من
من خراب شور احساسات خوب
کوچه باغی در دهستان غروب
مثل باران و شقایق ساده‌ام
وسعت عرفانی سجاده‌ام
بغض تلخی در گلوی کوچه‌ام
برمشام غصه بوی کوچه‌ام
عشق تُرد سینهٔ سبزینه‌ام
من نگاه آبی آیینه‌ام
سر به سنگ عاطفه کوبیده‌ام
لاله از باغ صداقت چیده‌ام
خویش را در عشق خونین جُسته‌ام
چهره در نهر شقایق شُسته‌ام
با زبان غم تکلّم می‌کنم
خویش را در سادگی گُم می‌کنم
من زلال چشمه‌سارم سبزسبز
رنگ چشمان بهارم سبزسبز
کولی سرگشتهٔ شوریده‌ام
تا به دشت گریه‌ها کوچیده‌ام
ژرف شعر و عمق هراندیشه‌ام
نازکای پیکر هرشیشه‌ام
یاکی پندار دشت پونه‌ام
شور معصومانهٔ بابونه‌ام
نالهٔ شوقم به نای زنجره
بیقرارم از نگاه پنجره
بید مجنونی به دشت غصه‌ام
قصهٔ غم، سرگذشت غصه‌ام
کاوهٔ عشق و سیاووش غمم
آه بی‌تو من هماغوش غمم
جنگل عشقم همه انبوه سرخ
کوچه باغی غرقه در اندوه سرخ
دست من در دست خاتون غم است
در رگ اندیشه‌ام خون غم است
با شقایق الفتم دیرینه است
مذهب من مذهب آیینه است
من صداقت پیشه‌ای کولی‌تبار
عاشق نجوای غمگین سه‌تار
با رسول عطر گل همسایه‌ام
ساده و معصوم و بی‌پیرایه‌ام
در دیار عشق تو تبعیدیم
صاحب منظومه‌ای خورشیدیم

■ تیمور ترنج ـ بوشهر

● پریشانی

من از تفسیر آیه‌های عشق عاجزم
باورم کنید!
در سینه من
سرخ گلی است
که با سلام سپیده‌دمان می‌شکوفد
و با شیون شب
پژمرده می‌شود.
آه... ای که در گلویت
قناری غمگینی است
که در تنهایی تاریکش
از آسمانی آفتابی
ترانه می‌خواند!
من از تفسیر آیه‌های عشق عاجزم
باور کن!
و خلوت خاموشم را
صدای بال زدنهای پروانه‌ای
پریشان می‌کند.

■ فتح‌الله شکیبایی ـ کرج

● عطر یاس و نارنج

خورشیدگونه می‌گذری از باغ
با عطر یاس و نارنج
گویی چکیده
از آبی بلورین
آن ناب لاله‌فام
کاینك
صد آفتاب آمده پیشم
وینگونه سایه‌آسا
در جستجوی خویشم

■ مجید زمانی‌اصل ـ اهواز

● در کوره راه قریه...

سارای سلالهٔ ستاره‌های بی‌سوسو
این چشمهای من ـ
بگذار
دست برکتف تو بگذارم
این عصای مهربانی‌ام
این دم که ابر
از موی خویش می‌تکانم.
نترس!
با من که هستی
نترس!
از دو سوی کوره راه
تا راندن سگها و گرگها
با من!
با این «جنایه»ی خیزرانی*
که در دست دارم.
من دهاتی‌ام
از عشیرهٔ چعب
هم قوم و خویش «حته‌ام»**
و زندگی ساده‌ام
در نی چوپان ورمه‌ای
خلاصه می‌شود.
اینك امّا
چون مرغی شکسته‌بال نیستم
که به قریه باز می‌آیم.
در جانم،
اندوه ماندگاری ندارد.
من پیوسته
از نفسهای خورشید نفس دارم.
و دلم
رو از روی سپیده برنمی‌گیرد؛
که کلامهای بسیاری را
از فرشتگان
در سینه دارم.
کلام خود را مختصر کنم
هرچند که از عتابها
کتابها
می‌توان نوشت
اما لال می‌مانم و
می‌روم.
با دستی بر کتف تو
از کوره راه قریه
با این دو سوی راهی
که انبوهی خارها و
فرسنگهاست.

■ پاورقی:

* «جنایه» چوب‌دستی است.
** «حته» مرد مبارزی از جنوب که برابر ستم شاهی ایستاد.

■ افشین سرفراز ـ تهران

● روح بهار

در آینه رخ بنما ای خوب تماشایی
تا زنده شوم با تو در حد توانایی
تو روح بهارانی در باغ تنم چون گل
پاییز مرا افسرد ای کاش که بازآیی
هرچند که خاموش است مرگ دل من اما
شب مرثیه می‌خوانم در گوشه تنهایی
چون شمع فرو مرده در وحشت توفانم
بی‌صبح نگاه تو سخت است شکیبایی
بی‌جوش چو مردابم در دشت سکون ای یار
برخوان غزلی آبی‌ای شاعر دریایی!
وادی عزیز عشق هرچند که نزدیك است
هرگز نرسی ای دل! تا راه نپیمایی

■ دکتر منوچهر شعبانی- ماهشهر

● ترانه‌های کوچک مهر

ترانه‌ای
برمدار دهانم می‌چرخد
از روشنای ماه
که شب را
آوار می‌کند
●
لحظه‌هایم را
روشن می‌کند
ترانه‌ای از جنس آفتاب
●
بی‌خرام عشق
تنهاست عمر من
با انبوهی
از ترانه‌های سوخته!

■ حسین چهارلنگ «دلجو»- اندیمشک

● ساحل حضور

دلا اگر هوس ساحل حضور کنی
زشط خون و بلا بایدت عبور کنی
بساط وصل میسر نمی‌شود الا
کتاب رنج بخوانی و غم مرور کنی
دلا به گردنه هجر می‌شود نابود
اگر زپیچ و خم عاشقی قصور کنی
سزای سرکشی بید و سرو بی‌ثمری است
چرا به جای تواضع تب غرور کنی
زشر و شور حوادث نمی‌شوی ایمن
مگر که تکیه به اندیشه و شعور کنی
ظهور عکس عبور از فضای تاریک است
برو به ظلمت خضرانه، تا ظهور کنی
به فیض شوکت تقوی نمی‌رسی (دلجو)
مگر که دیو هوا را به کام گور کنی

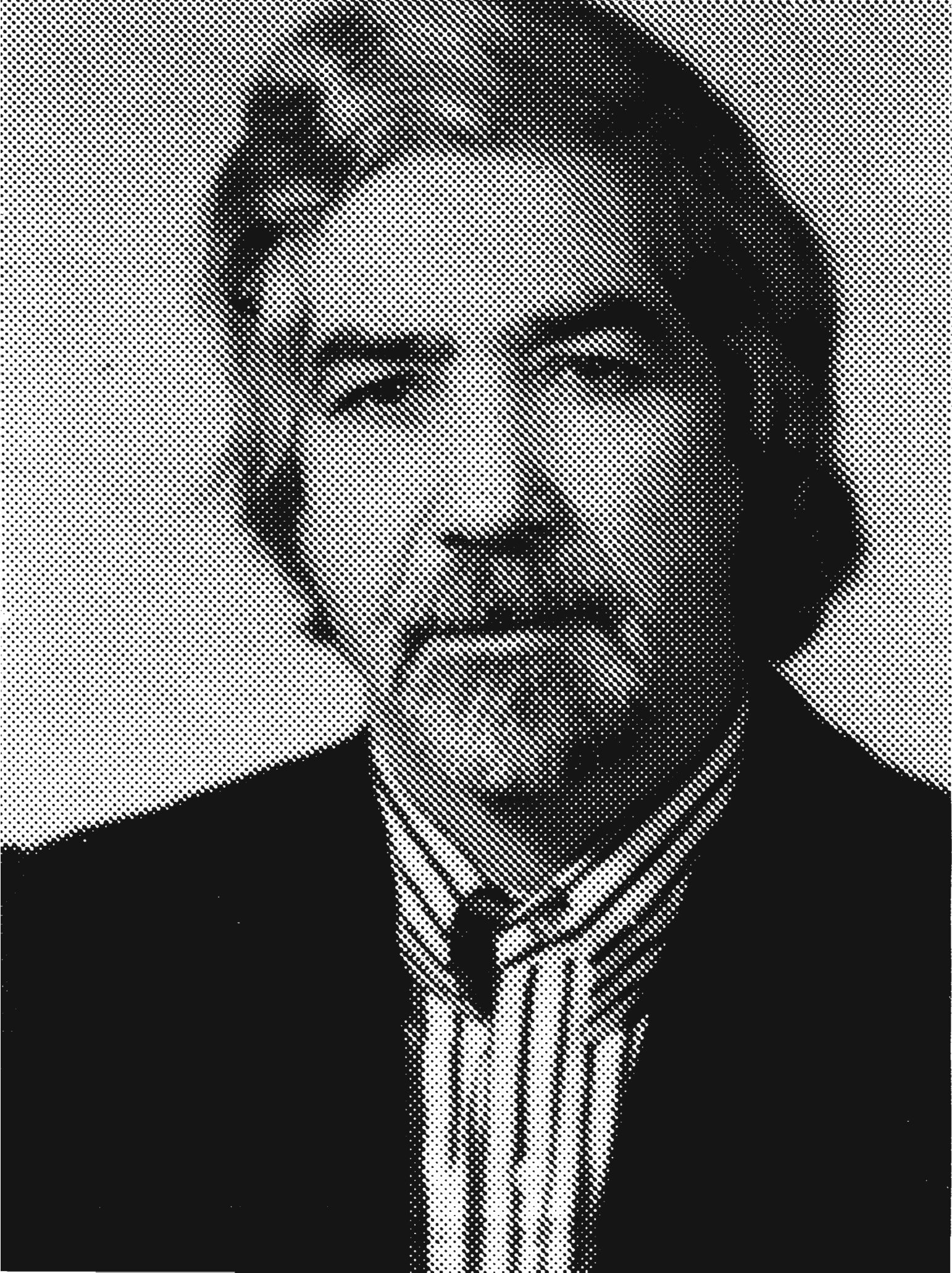
■ عباس باقری- زابل

● راز

هزار سال از این پیشتر
که ماه
دخیل غربت خود را به آسمان می‌بست
و کودکان
به تماشای ماه می‌رفتند
زپشت پنجرهٔ ارغوان
به من گفتند:
«تو می‌توانی
- تو...-
دهان حیرت نظارگان پر از ستاره کنی»
افق کبودترین است و
باغ نیلوفر
پر از پرندهٔ خاموش بال خاکستر
و من، سکوت کردم و دیدم
که ماه زنگاری
چگونه تنها شد.
هزاره‌ای دیگر
دوباره زاده شدم
و ماه
هنوز
دخیل غربت خود را به آسمان می‌بست
و کودکان
درون صحن شبستان آسمان بودند
و مادران
خروسهای لال سحر را
نظاره می‌کردند
که باز، از پس دیوار مه
برآشفتند:
«تو آبروی طلوعی
پرنده با تو رهاست
و در گلوی تو
نیلوفر صدای خداست
تو می‌توانی
- تو...-
شکوفه‌های درونتاب صبح را
به دور گردن فرداییان بیاویزی»
و من، سکوت کردم و
تاریکوار باریدم
دوباره زاده شدم.
زمین
هنوز نفس می‌کشید در شبانهٔ خویش
و کودکان
به تماشای ماه می‌رفتند
و مادران
به تماشای مردهای عقیم.
دوباره
حاجات برنیامده،
تا سایه‌سار، جاری بود
که باز
در پس توفان اشک،
دُر سفتند:
«تو می‌توانی
- تو...-
سپیده را به نخ آسمان گره بزنی
و در صدای کبوتر
درختهای جوان را شکوفه درفکنی
تو می‌توانی، تو...»
و من سکوت کردم و، دیدم
ضریح شب، خالی است.

هزار سال گذشت
نه ماه، زخم زمین را
به اشک چاره نشست
نه صبح
قفل دخیل از بقاع شب واکرد
و کودکان
هنوز، به دیدار ماه می‌رفتند
و مادران
هنوز با حسرت
خروسهای لال سحر را نظاره می‌کردند.
و کوچه‌های کبود
از عطر حنجرهٔ تلخ چاووشان پُر بود:
«تو می‌توانی
تو و و...»

و من
هنوز، سکوت می‌کنم ای انتظار پنهانی
که راز کهنهٔ ما را
فقط تو می‌دانی.



در سوگ شاعر عزیز قدسی

● مگر خواب اجل شیرین کند افسانهٔ ما را

■ مهرداد اوستا

نیفتد در زبانها نام ما در زندگی قدسی
مگر خواب اجل شیرین کند افسانه ما را

●

سالها از آن پیش که «قدسی» را دیده باشم، با غزلهای ناب و ابیات شورانگیزش آشنایی پیدا کرده بودم و آرزومند دیدارش. دیدار شاعری که سخنش، سرگذشت درد وی بود.

آشنایان و دوستانم که با وی دیداری داشتند، از بزرگواری و صفای او داستانها می‌زدند، چندان که شوق زیارت مشهد علی‌بن موسی(ع) درک محضر قدسی را به آرزوی شورانگیزی بدل ساخته بود. زیارت هشتمین آفتاب آسمان ولایت، که آرزوی هر دلسوخته‌ای است و دیدار با قدسی که دلی سرشار از فیضان مهر آن خورشید منیر داشت!

در سالهای سی و پنج و سی و شش بود که بختم یار آمد و در انجمنی‌ادبی قدسی را دیدم. هنگامی که از وی درخواستند که با غزلی چند دل مشتاقان را بنوازد، هنوز از نزدیک آشنایی حاصل نیامده بود. و او غزلی را آغاز کرد، که این دو بیت از آن غزل نقش خاطر شد:

کاش بودم همچو گوهر، تا زند دریا دلی
دل به دریا، تا بیابد در دل دریا مرا
کاش بودم شمع، تا هر شب پی روشنگری
در میان جمع سوزانند سر تا پا مرا

خدایا! چه شباهت شگفتی‌انگیز و دلپذیری با سخنانش داشت احساس می‌کردم، درد غربت نسلهای انسان از هر دوده و دودمان بود، که بر لبان او جاری می‌شد.

آنگاه که دیدار سرآمد قدسی را به بالای مردی جوان می‌دیدم آکنده از جوانی و نشاط بهاران عمر، و سرشار از حیات و هستی، لبریز اززندگی‌و زندگی‌زا که با طلوع و غروب خورشید، در آفاق وجود و اندیشه وی سر بر می‌آورد، و دامن می‌گسترد و در امواج گلگون شفق شناور می‌شد، تا در دامن سرمه‌فام شب، هزاران کهکشان را جلوه‌گر سازد!

و او را می‌دیدم که، به سبب کرامت ذاتی، خلاف بی‌دردانی که به هرجا و هرگاه، آه و فغان سر می‌کنند و از حساسیّت نداشتهٔ خود همچون غولان مردم‌گریز، زبان شکوه‌شان بر کاینات دراز است، هرگز با خودنمایی راهی نداشت، چنانکه:

بس که سبک می‌گذرم چون نسیم
نیست به جایی اثر از پای من

بی‌تردید آنان که با قدسی آشنایی و دوستی داشته‌اند بهتر از هرکسی گواه این سخن‌اند. که او شاعر دردمندی بود، در فقر و غنا همواره مستغنی.

یك شاعر به همان اندازه بزرگ و برتر است که با سخنش هرکسی با تعبیری جداگانه اشراف پیدا می‌کند، و به همان اندازه نیز ناشناخته است که منشهای گونه‌گونه او، در خلوت و حضور! آن کس که در افق اندیشه او غریبانه شکوه سر می‌کند.

چو من افتاده‌ای در روزگاری برنمی‌خیزد
سراپا خاکم و از من غباری برنمی‌خیزد

زندگی او سرگذشت دردهای نهفته انسان در مفهوم کلی و بی‌آغاز و فرجام خویش است و شعرش بیان عمیقترین شکوه‌های غربت آدمی است.

سالها گذشت تا فروردین ماه ۴۳ به مشهد مشرف شدم، و مدیح قبلهٔ هشتم آزادگان، دو قصیده سرودم و به شکوه از بیدادی که بر سر مردمی، آزادگی ایمان و کرامت می‌رفت تظلم بردم.

هورا بیار کلك سخندان را
آن عقل سیر ناطقه جولان را
تا
مر صبحدم نماز برد خورشید
زی آستان قدس، خراسان را
و بدین شکوه
در شهر بند اهرمنی بنگر
روح خدا و حجت یزدان را

پس از بردن زیارت، و درد دلِ مشتاق و خاطر اندوهبار، با امام ابوالحسن علیِ‌بن موسی‌الرضا(ع) به نشانی دوست بزرگوار و شاعر هنرآفرین کمال رهسپار شدم... باری، حجره کمال، مجلس ارباب ذوق و شعر بود! و بدیهی است که چشم نهاده بودم تا قدسی را ببینم! قدسی! قدسی کجاست؟

غمی در چهره‌ها دوید، و آهی بر لبها نشست! که:

- قدسی در زندان است

خدای من! می‌دانستم که پس از وقعه خونین و اندوهبار قم در پانزده خرداد ۱۳۴۲ بسیاری از جوانمردان مؤمن یا شهربند، به تبعیدند، یا اسیر دست دژخیمان شکنجه‌گر به زندانها گرفتار.

افرشته‌ای به سجن منم اندر
قدسی، خلاف دانش ایمان را
تا خود چه می‌رود به سر از بیداد
آن مردم دو دیده عرفان را

و در این سفر، هم نخستین بار بود که با سیدی در تشریف روحانی که هم به دیدار و هم به گفتار و هم به رفتار، جان را به تجلیل و تکریم می‌آورد آشنایی حاصل آمد، زیارت آیة‌الله خامنه‌ای، که در مطاوی ادبیات، آن چکامه ارادتم را تقدیم داشتم و آن دیدار نیز به ارادتی پایدار همچنان برجای ماند.

که سایه بلندپایه‌اش برسر محرومان و آزادگان پایدار باد.

و پس از آن که به تهران باز می‌گشتم خبردار شدم، از تبعید و زندان آن عزیز!

باری، سالها گذشت و قدسی از این زندان بدان زندان و از این شهر بدان شهر، گرفتار می‌بود! و از دستبرد زمانه‌ای چنان تاریك و بیدادگر بود، که چند دفتر از اشعار قدسی نابود شد! چه بزرگ لطمه‌ای به عالم فرهنگ و ادب و هنر!

و پس از سالها و انتشار دو مجلد کتاب، یکی منظوم و دیگری منثور، که هردو در محاق توقیف درآمدند، به هرچند روز یك بار، می‌بایست حضور خود را، در خانه شماره... کوچه معیر، خیابان ثریای آن روز اعلام بدارم و به تهدید و توقیفهایی چند گرفتار آیم، تا بدانجا که وزارت آموزش و پرورش، حقوقم را ضبط کرد، و از تدریس در دانشگاه کنار گذاشته شدم و به هرحال سال پنجاه و هفت رسید و پیروزی انقلاب اسلامی ایران! بدین قرار، پس از بیست سال در سال پنجاه و سه، قدسی را دیدم.

بنال ای کهن بلبل سالخورد
که رخساره سرخ گل گشت زرد

قدسی، با آن سرافرازی بالا، و آن دیدار برافروخته که سرشار از توانایی و بهار زندگی بود، با سختیهای زندان و شکنجه‌های جسمی و روانی آن محنت سرای شوم، به یك بار

برباد رفته بود.

خدایا، این پیر نیم خمیده، و لنگان از نقرس رهاورد زندان، آن موی سراسر سپید، که با آن سرمایه جوانی دست کم می‌باید پیری نود ساله و نه علیل را بازنماید، همان قدسی جوان بود؟ او براستی به نحو دردناکی، گرانبهاترین، عزیزترین و کمیاب‌ترین سالهای جوانی را، در شکنجه زندان، در تاریکترین روزگاران از دست داده بود.

دیدار دوباره قدسی، پس از مدتی کمتر از بیست سال آنچنان برای من تکان‌دهنده و باورنکردنی بود که نگفتنی! به یك ناگاه در دو زمان، یکی، جوانی برومند و درست بالا و ستبر بازو، با چشمانی درخشان و نگاهی سرشار از عطوفت و مهر، در منظره خاطره‌ام دیدار می‌نمود و دیگری! پیری شکسته و خورد شده به معنی واقع کلمه، تنها چیزی که از آن همه نشاط و زندگی برجای مانده بود، همان منش پیروز و کبریایی گوهر و مروت و آزادگی او بود!

●

از برای کسانی که با قدسی دیداری داشته‌اند، یا روزگاری را دوست و همدم و دمساز با وی بوده‌اند، یاد او پیوسته با خاطراتی شورانگیز سرشار از مهر و گذشت و بزرگواری بوده است. از آن گروه برگزیده‌ای که، برعهده وجدان هردوست و آشنایی حقوق ثابت کردند یکی قدسی بوده است و آنگاه که فضایل فطری در پرتو تعالیم آسمانی اسلام باشد چنان است که قدسی بوده است. ذهن خلاق این سخنور بزرگ با پشتوانه‌ای از دانش به عالم شعر و ادب، فلسفه، فقه و اصول فقه را در مدرس فقهای بزرگ و ادبای نام‌آور خراسان بیاموخت و همین اعتقاد به حقانیت اسلام بود که وی را برآن می‌داشت تا با هرگونه الحاد و کج اندیشی به مبارزه میان بربندد و از عدالت و آزادی و ایمان به دفاع برخیزد و گرانبهاترین لحظه‌های جوانی را در تبعید و زندان همراه با شکنجه‌های جسمانی و روحی به‌سر آورد.

هرگاه آثار یك هنرمند صدیق و شریف را: زندگی‌نامه یا بیان استعاری زندگی او دانسته باشیم، قدسی از آن معدود، خاندانهای شرف و بزرگمردی است که بیت بیت غزلهای ناب، مثنوی و قصاید او بیان این سرگذشت خواهد بود.

او از این گروه بود:

آنان که پاك در دل خاك آرمیده‌اند
طی طریق کرده به منزل رسیده‌اند
آرام چون نسیم، سبکبار رفته‌اند
چون بوی گل زباغ جهان پر کشیده‌اند

سبك هنر قدسی، هرچند از شیفتگان شیوه صائب است لیکن از نقطه نظر تفکر، با آثار عارف نیشابور فریدالدین عطار و حکیم غزنه سنایی و مولانا جلال‌الدین محمد بلخی! پیوند دارد و این ابیات از حکیم غزنوی را به مناسبت می‌خواند:

برگ بی‌برگی نداری لاف درویشی مزن
رخ چو عیاران میارا، جان چو نامردان مکن
هرچه بینی جز هوا، آن دین بود برجان نشان
هرچه یابی جز خدا، آن بت بود درهم شکن...

و این قطعه را از عارف نیشابور برزبان جاری داشت:

یکی پرسید از آن شوریده‌ایام
که تو چه دوست داری، گفت: دشنام
که در گیتی هرآنچه می‌دهندم
بجز دشنام، منت می‌نهندم

از این هردو شاعر گذشته، با استقرائی که وی در ادب داشته است با آثار نظامی، خاقانی، منوچهری و حافظ آشنایی بسیاری داشت و با این وجود، شعرش از نظر رقت تخیل و لطافت معانی و مضمون، دلبستگی فوق‌العاده‌ای به طرز صائب. یا هندی. لیکن او سرودن شعر را در این شیوه نه از برای ساختن مضمون، یا بازنمایی بدایع و صنایع لفظی بلکه از برای بیان سرگذشتی که خود قهرمان آن است به کار می‌گرفت.

قدسی هرچند یکی از شیفتگان سبك صائب است لیکن از نظر اسلوب شعر وی به سلف عارف خود محمد جان قدسی نزدیکتر از پیروان شیوه هندی است، چرا که سخن محمد جان قدسی، جدا از آرایش لفظی، دارای معانی عرفانی و اشراقی نیز هست:

دارم دلی اما چه دل
اشکی و خون در آستین، آهی و توفان در بغل
بوی ترا یك صبحدم، گر باد آرد در چمن
گل غنچه گردد تا کند بوی تو پنهان در بغل

«محمدجان قدسی»

از ابیاتی که هریکی بیان زندگی معنوی و مادی وی تواند بود، می‌توان دوری وی را از تکلف و روی دلش را به سادگی به‌روشنی دریافت:

تکلف چون نباشد خوش توان زیست
تعلق چون نباشد خوش توان مرد
در استغنای طبع و بلند نظری:
زبی‌نیازی‌ام این بس، که با تهیدستی
گمان برند که دارای گنج قارونم

*

بگذر از رنگ و بو که دام دل است
بلبل از شاخ گل قفس دارد

*

اندوختم و فاو محبت در این چمن
مانند گل به دامن خود زر نداشتم

*

جستم زفیض فقر طریق توانگری
جز پاکبازی از من یك لاقبا مجوی

*

طاقت آزار موری هم ندارم در جهان
گر ندارم زور و زر اما سلیمان خودم

*

سایه فقر مبادا که زسر دور شود
ورنه چشم دل صاحبنظران کور شود
در صنعت سهل ممتنع چنانکه دیده می‌شود از منظر بلاغت یا حد یك «مَثَل سایر» بالا می‌گیرد و آنان که ذهنی آفریننده در سرودن شعر دارند، به خوبی احساس می‌کنند که طبع قدسی در آفرینش سخن تا چه پایه، آسان از عهده مفاهیم و معانی منظور برآمده است.

بیداردلان را همه شب صبح امید است
بیدار شو ای خفته دل، از خواب چه خیزد
منشین زتکاپوی، اگر رهرو عشقی
چون آب روان باش، زمرداب چه خیزد

*

سبك زخواب گران ای فسرده دم برخیز
پی شکست سیاهی چو صبحدم برخیز

شعر این شاعر حدیث آن غریب ناشناسی است که در تنگنای غربت، غریبانه شکوه سرکرده است، با خود سخن دارد، با خود سرگذشت خویش را به میان می‌گذارد، با انسانی مصاحبت دارد که از هرکسی یا هرچیزی با وی آشناتر و شناخته‌تر است، انسانی که «من» او«تشخص» او است، نگران این «من» و این آفریدهٔ والاست، نگران اوست، دلواپس او، و منتظر، می‌خواهد که از هرلغزش او پیش‌گیری کرده باشد رنج و فاجعه بزرگ این عصر، هراس‌انگیز و مالیخولیایی است، درد بزرگی که آدمی را با آن «گوهر» یعنی حقیقت، ناآشنا ساخته است. انسان این روزگار، که به هرچیز یا هرکسی از خویشتن خویش آشناتر است. آفریده شگفتی‌انگیزی که به محاسن و معایب هرچیز یا هرکس بیشتر آشناست تا به عیب و حسن خود و تنها هنروران اصیل‌اند که از این مصیبت برکنار هستند و قدسی یکی از این گروه شریف است.

پایبند تن بود از جلوه جان بی‌نصیب
هرکه شد بیگانه از خود با حقیقت آشناست

این «خود» یا «خودی» آن «خودی» که شاعر لاهور، اقبال را مقصود است، نیست، بل آن خواهشها و هواهایی است، که ناشی از امور پست مادی می‌باشد، لاجرم، غرض از «جلوه‌های جان» آن اشراق روحانی است که دیدار و آشنایی با «خویشتن» است، یا آن حقیقتی که به «دل» کنایه می‌شود.

بر در دل هرکه بنشیند به جایی می‌رسد
خاك کوی مردم صاحبنظر چون کیمیاست
بوسه بررخسار جانان می‌زند پیوسته اشك
بهره دنیا نصیب مردم بی‌دست و پاست

*

اشارت به «جمال» او بدین تلمیح:

روشن اگرچه از رخ تو روی عالم است
آیینه‌دار جلومحسن تو آدم است

*

از نای ما، نوای محبت توان شنید
کی باخبر فرشته از اسماء اعظم است
سرسبز شد درخت وجود از سرشك ما
شادابی جمال گل از فیض شبنم است

وچنین‌سیری‌درمکتب خواجه شیراز او را پیش می‌اید:

شد لاله سرخ رو که می از جام خویش زد
کامی ز جام غیر مجو گرچه از جم است

*

غم برندارد دست از سر من
راحت نیابد دل در بر من
سرشار شوق است سر تا به پایم
لبریز عشق است پا تا سر من
دل در ره عشق لبریز خون شد
خون می‌زند موج در ساغر من

نومیدی او برخاسته از عدم کامیابی مادی نیست، آنچه، او را وجههٔ همت است، رسیدن به «کمال» است آن «کمال» که نه علم را، نه فن را و نه هیچ آگاهی مادی دیگر را دسترس به آن میسّر نیست، همان‌گونه که حجت‌الحق ابوعلی سینا در این رباعی بدان اشارت دارد:

دل گرچه دراین‌بادیه بسیار شتافت
یك موی ندانست ولی موی شکافت
اندر دل من هزار خورشید بتافت
آخر به «کمال»، ذرّه‌ای راه نیافت

چرا که سیر اشیاء و امور در عالم طبیعت، به سوی تکامل است. لیکن آن مقصد عالی که وجهه محبت علم به مفهوم معنوی آن و عرفان است سیری به سوی «کمال» خواهد بود.

اگر بودی «کمال» اندر تو بینایی و خوانایی
چرا آن قبلهٔ کل نانویسا بود و، ناخوانا

و رسیدن بدان، موقوف به خواست پروردگار است چنانکه خواجه شیراز گوید:

ما بدان «مقصد عالی» نتوانیم رسید
هم مگر لطف شما پیش نهد گامی چند
هرگز مرا امید به صبح وصال نیست
نازم به شام هجر که هیچش زوال نیست
مانند خامه پیروی از هرخطی مکن
در دفتر زمانه خط اعتدال نیست

غمی که در وجود او شعله می‌کشد هرگز از جمله غمهای مرسوم و معمول نیست، غمی است خاصه انسان آن انسان که همچون سیمرغ و اکسیر نایاب است.

بجز غم دلم آشنایی ندارد
که شادی دراین‌خانه جایی ندارد
چنان بندبند من از درد سوزد
که چون نی به غیر از نوایی ندارد

در کلام قدسی و عرصه اندیشه و تخیل او همدردی و غمگساری با همهٔ اصناف و طبقات مردم از بدایع اخلاقی و خصال والای مردمی در آثار منظوم او موج می‌زند.

حاصلم از زندگی جز خدمت مردم نبود
عمر خود را وقف کار دیگران کردیم ما

*

تا نصیب مردم آزاده بی‌سامانی است
کافرم گر لحظه‌ای در فکر سامان خودم

*

آنکه دستش خاری از پای کسی بیرون نکرد
اعتبار سوزنی در دیده بینا نداشت

شعر ناب قدسی به دلیل همین وسعت نظر و کرامت اخلاقی در تالیف موسیقی کلمات و ترکیب هندسی الفاظ بدین ویژگی هم یك عارف‌را همآوابا زمزمه حالات عرفانی است و هم یك استاد هنر موسیقی را خوشترین و دلاویزترین سرود و هم یك خطیب را زیور خطابه. لاجرم غالب ابیات او راویان و مداحان خوش‌آواز را گرمی‌بخش مجالس، در بیان فضایل اولیای دین و مصائبی که بر پیشوایان بزرگ عالم انسانی رفته است همنوا و همدم آمده است. آنگاه که یك ادیب سخندان در آثار وی از غزل، قطعه و مثنویهای او به تامّل می‌نشیند قدسی را در استخدام کلمات، تمثیلها و کنایات و استعارات مصداق هنرمندی بزرگ می‌بیند. هنر وی آیینه روشنی است که هرکسی می‌تواند سیمای آرمان خویش را در آن بازنگرد.

اشرافیتی که با گوهر این شاعر بزرگ سرشته شده است و همتی که از بلندای تبار و گوهر وی حکایت سر می‌کند در بافت و پیوند سخن او و با نسیمی که از خاستگاه فطرت والایش می‌وزد با رایحه‌ای آنچنان شگرف و ناآشنا دامنه روان بشری را می‌نوازد، که بیان‌ناشدنی است.

این اشرافیت، برخورداری وی از همان گنجینه‌ای است که حکیم و عارف غزنوی، سنایی بدان اشارت دارد،

«برگ بی‌برگی نداری لاف درویشی مزن
گنج استغنای قدسی آکنده از همین ره توشه درویشی و برگ بی‌برگی است.

از سروش قدسی این آوا به گوش دل رسید
تا سرافرازی کنی افتادگی چون خاك کن

*

به سرفرازی‌ام این بس که در جهان قدسی
چو خاك جامهٔ افتادگی به تن دارم

*

خاکساری پیشه در این خاکدان کردیم ما
کسب فیض از آفتاب آسمان کردیم ما

*

شده‌ام قدسی اگر سایه صفت خاك‌نشین
آفتابی به دل از مهر هنر دارم من.

رایحه نوشین این نسیم دل‌افروز که از تخیّل قدسی برمی‌خیزد از عطری چنان معنوی بهره‌ور است که حاصل آب و هوایی دیگر، سوای این عالم است، آب و هوایی پاکیزه‌تر و روشنتر و زندگی‌بخش‌تر از هوای و آب و آفتاب جهان معمول و مرسوم؛ رایحه گلهایی که دامن پرورد آفتابی است جوانتر و تابانتر از این خورشید که برزمین خاکی‌ما، می‌تابد و از خاکی می‌بالد حیات‌آفرین‌تر از خاکی که در عرصه این زمین گسترده است، پرورده سرزمینی که گلهای دل‌انگیزش با ترنمی الهی می‌بالد و برمی‌آید و شکوفا می‌شود. با ترنم آن موسیقی اسرارآمیزی که در فضای کاینات نغمه زندگی و هستی را نوا سر می‌کند.

نوای آن مرغ اسرارآمیزی که گاهی سیمرغش نام می‌نهند و گاهی ققنوس، کامسمندر و با زبانی دیگر آذر مرغ نامیده شده است، مرغی شگفتی‌انگیز که از هرپر او نوایی دیگر مترنم است، نواهایی آنچنان شورانگیز و آتشین که بر پر و بال مرغ شراره درمی‌افکند و سراپا در شعله‌های برانگیخته از سرودهای خود می‌سوزد و می‌افروزد و خاکستر می‌شود و مرغانه‌ای از خود باز می‌نهد که در لهیب آن خاکستر به مرغی شگفتی‌انگیز بدل می‌گردد.

با اشك بست دیده شب زنده دار من
پیوند الفتی که صدف با گهر نبست
از بخت هم امید بریدم که از نخست
هرگز کمر به خدمت اهل هنر نبست
منشین زپای و دامن کوشش مده زدست
کوشش اگرچه دست قضا و قدر نبست
نازم به کلك عشق که در لوح خاطرم
جز نقش دلپذیر تو، نقشی دگر نبست

در عرصه خاطر این شاعر و هر هنرمند راستینی، پیوسته غمی چهره‌گشایی می‌کند، که با وجود، گرانجانی و دردناکی از هرشادی و نشاطی دلپذیرتر است، غمی اسرارآمیز و ناشناخته برای دیگران، غمی که سرشت آن با خلاقیت هنرمند ملازمه پیدا می‌کند.

غم برندارد دست از سر من
راحت نیابد دل در بر من
دمساز شوق است سر تا به پایم
لبریز عشق است پا تا سر من
تا گلشنی را شاداب سازد
شبنم فشاند چشم تر من

از مطالعه اشعار دلاویز این استاد ممتاز و توانای شعر و ادب دری در چشم‌انداز خداوندان نظر و درد شیوه خاص هنر او ـ که دریغا با دست یغماگر دشمنان دانش و آزادگی، و دین و مروت بسیاری از آن نابود گشته است و اینك بجز اندکی برجای نمانده است ـ سرچشمه در داغ و دردی دارد، که جامعه بشری از آن پیوسته در رنج و شکنجه بوده است.

دامن سخن را به بیتی چند از غزل «غم آشنا»ی وی زیور می‌دهد:

بجز غم دلم آشنایی ندارد
که شادی در این خانه جایی ندارد
چنان بند بند من از درد سوزد
که چون نی به غیر از نوایی ندارد
سحرگه سروشی به آواز گفتا
دل بی‌محبت صفایی ندارد
خوشا آنکه بر چشم دریا نهد پا
بسان حباب و، هوایی ندارد

●

● فاوست گوته، آیینه بشریت جدید

■ شهریارِ زرشناس

«من جراح دملی هستم که زندگی نام دارد»

«مفیستو»، بخش اول «فاوست»، اثر «گوته»

«آواز فرشتگان به گوش می‌رسد: آن که آموخته است همواره در کوشش و جنب‌و جوش باشد، شایسته آمرزش و بخشایش است».

بخش آخر فاوست اثر گوته

یکی از متفکّران معاصر گفته است: «غرب، رؤیایی است که شیطان به فاوست القاء کرده است»[1]، «اشپیگلر» زمان شروع انحطاط تمدن غربی را پس از انتشار «فاوست» گوته می‌داند. در این عبارات حقیقتی نهفته است. فاوست گوته، تجسّم بشریّت جدیدی است که از دل رنسانس پدید آمده است، بشریّتی که با فروش روح خود به شیطان، در جستجوی قدرت و اقتدار مطلق برای تصرّف در عالم مادّه برآمده است.

به‌واقع این تصادفی نبوده است که برای اولین بار حکایت تمثیلی دکتر فاوست در قرن شانزدهم در اروپا مطرح می‌شود. قرن شانزدهم، دوران اوج جنبش رنسانس و غلبه کامل اومانیسم است، در این دوره بشریّتی جدید متولّد می‌شود که حوالت تاریخی او اسارت در نفسانیّت و نیهیلیسم است. ماجرای دکتر فاوست در تاریخ ادبیّات جدید غرب چند بار به صورت نمایشنامه و منظومه دراماتیک (و با دخل و تصرفات اندک) بازنویسی شده است. «غمنامه دکتر فاوست» اثر «کریستوفرمارلو» یکی از مشهورترین بازنویسی‌های این حکایت است.

«با انتشار منظومه مارلو، افسانه فاوست بیش از پیش رونق گرفت و توجه ادب دوستان را برانگیخت. در همان حال گروههای سیّاری از هنرپیشگان در شهرهای انگلیس و آلمان به راه افتادند و سرگذشت فاوست را بر صحنه تماشاخانه اجرا کردند... بزرگسالان اشعار آن را از برمی‌کردند و به سرنوشت انسان درمانده می‌اندیشیدند. بدین‌سان مدّت دویست سال (تا ظهور گوته) اروپا از یاد دکتر فاوست و قصّه دلنشین او غافل نماند...»[2]

راستی چرا بشر غربی از حکایت فاوست غافل نمی‌شد؟ بشر جدید در غرب، حکایت فاوست را آیینه تمام‌نمای زندگی و بودن خود می‌دانست، اما آیا بشر غربی هم چون فاوست سرانجام رستگار خواهد شد؟

●

نگاهی کوتاه به حکایت فاوست

نمایشنامه فاوست اثر گوته یك سال قبل از مرگ او سروده شده است، به واقع گوته از آغاز جوانی به سرودن این منظومه پرداخت و با وقفه‌های مختلف، سرانجام به سال ۱۸۳۱ میلادی آن را به‌پایان برد. فاوست دانشمندی عالیقدر و نام‌آور است. کتابهای بسیار خوانده و دانش کیمیاگری آموخته است. سالها مطالعه و دانش‌آموزی و تدریس، هیچ یك او را شاد و خرسند نساخته است، او همیشه افسرده و حرمان‌زده است. شیطان که در این داستان مفیستوفلس نامیده می‌شود در کسوت مردی مسافر به سراغ فاوست می‌رود. مفیستو با فاوست پیمانی می‌بندد که در ازاء برآوردن خواستها و آرزوهای «فاوست» و شاد ساختن او، روح وی را در اختیار خود بگیرد. بخش نخست از نمایشنامه، داستان کامجوییهای پی‌درپی فاوست از دنیاست. او با یاری شیطان به ارضاء هواهای نفسانی خود می‌پردازد و جمعی را نیز به ورطه ناکامی و مرگ می‌کشاند. در بخش دوم نمایشنامه، فاوست به یاری مفیستو به روزگار باستان بازمی‌گردد و عاشق «هلن» بانوی زیبارویی یونانی می‌شود.

«در بخش دوم، فاوست می‌کوشد به کارهای شگفت‌آوری دست بزند برای مثال می‌خواهد به یاری مفیستو، طبیعت را به خدمت انسان بگمارد و یا سرزمینی را به‌وجود آورد که همه مردم آن سعادتمند باشند اما این تلاشها بیهوده است و هیچ‌یك نهاد او را شاد نمی‌سازد... فاوست انسانی است سرکشته که نه به شادیهای این عالم خوشدل است و نه در او چنین شهامتی هست که از دلبستگیهای این زندگی بگذرد و به فراسوی حیات (دنیوی) گام نهد[3]».

گوته به لحاظ تاریخی و فکری سخنگوی اندیشه اومانیستی در دوران نضج و شکوفایی آن است. گرایشهای نیرومند «پراگماتیسم و نیهیلیسم» به خوبی در اندیشه‌های گوته و در منظومه فاوست خودنمایی می‌کند. عمل‌گرایی فاوست به‌گونه‌ای است که حتی انجیل را هم بر

مبنای آن تفسیر می‌کند.

فاوست کتاب را می‌گشاید و بر انجیل یوحنا نظری می‌افکند. باب اول چنین آغاز گشته: در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود... فاوست سخت به اندیشه فرو می‌رود. آیا بهتر نبود گفته می‌شد در ابتداء شعور بود و یا در ابتداء نیرو بود.

و بعد از اندکی تامل می‌گوید بهترین این است که گفته می‌شد در ابتداء عمل بود.»

مفیستو رفیق و همدم و راهنمای فاوست هنگامی که به صورت میهمانی ناخوانده وارد می‌شود، خود را این‌گونه معرفی می‌کند:

«روحی که جز افکار نمی‌شناسد»

و آن گاه با غرور می‌افزاید که:

«آنچه را که من بر آنها ارج می‌نهم، گناه است و ویرانی و شرارت»

گوته در روزگاری زندگی می‌کرد که اندیشه «روشنگری» بنیانهای فکری و فلسفی تمدن جدید را تحکیم می‌کرد، در این دوره شاعران بزرگ و ادیبان نام‌آور به مبارزه با اندیشه‌های دینی می‌پرداختند و در اشعار خود شیطان را مورد تقدیس قرار می‌دادند. گوته از دوران نوجوانی این اشعار «کلوپشتوک» (استاد محبوب خود)رادر مدح شیطان از حفظ داشت:

«مرا یاری ده! ای ابلیس مرا یاری ده!

بر دامنت می‌آویزم و تو را ثنا می‌گویم!

و اگر تو طلب کنی تو را خواهم پرستید، ای رانده از خدا!

تو را ستایش خواهم کرد، ای هیولا! ای سیه‌فرجام!

مرا یاری کن! من از شکنجه مرگ می‌هراسم!

در روزگاری که نیهیلیسم حاکمیت یافته و طغیان و عصیان در برابر خداوند، افتخار و ارزش محسوب می‌گردید، پرستش شیطان به جای خداوند، پربیراهه نمی‌نمود. دنیای نیهیلیسم، دنیایی وارونه است که شیطان بر آن فرمان می‌راند. شخصیّت فاوست به خوبی کاراکتر و شخصیّت بشر غربی (بشر جدید) را نشان می‌دهد، بشری که فقط و فقط در جستجوی لذّت و راحتی یك دم است، بی‌آنکه به تبعات و پیامدهای آن در دنیایی دیگر بیندیشد، او خود می‌داند که تمامیَ این لذّات، فریبی بیش نیست امّا فقط و فقط به «اکنون» و «امرون» فکر می‌کند:

فاوست: «آنسوی» تو مرا نمی‌ترساند، وقتی با ضربه‌ای این دنیا را از هم متلاشی کردی، دیگر بیم دنیای دیگر را نداشته باش. شادکامیهای من از درون این خاك برمی‌خیزد و این تابش خورشید است که بر نامرادیهای من می‌تابد. اگر زمانی رسید که من باید با اینها وداع کنم، بعد از آن هرچه می‌خواهد بشود بگذار بشود. بهتر است از آن سوی حرف نزنیم. دلم نمی‌خواهد بدانم که در آن دنیا هم از همان غم و شادیهایی هست که در این دنیا هست. از فراز و نشیب آنجا برایم سخن

نگو!

اگر تو بتوانی فریبم دهی و مسرّتی به من ببخشی ولو دروغین، چه غم که بعد از آن ساعت مرگم فرارسد.»

گوته شاعر و نویسنده‌ای است که بشدّت از اندیشه‌های «مارتین لوتر» و «اسپینوزا» متاثر است، درك او از مذهب آمیخته‌ای از پروتستانتیزم‌لوتری و فلسفه اسپینوزاست اسپینوزا خدا را با طبیعت یکی می‌کند و با پرستش او بواقع به پرستش طبیعت می‌پردازد. گوته خود بارها بر تاثیرپذیری خویش از اندیشه‌های اسپینوزا و لوتر، تاکید ورزیده است.

«اسپینوزا بین طبیعت و خدا علامت تساوی می‌گذاشت و می‌گفت: طبیعت همانا خداوند است. گوته، جوان با سمت‌گیری و اقتدا از این نظریه می‌گوید: ای طبیعت راهنمای من باش»[۴]

یکی از مفسّرین آثار گوته درباره او می‌نویسد:

«گوته در کتاب «اگمونت» و کتاب «ویلهلم مایستر» و دیگر کتابهای کوچك و بزرگش از خود می‌پرسد: کجا می‌رویم؟ چرا می‌رویم؟ و همواره می‌کوشد جواب مناسبی برای این سؤالات بیابد ولی هرگز قانع نمی‌شود. عصیان، افکار گوشه‌گیری، تسلیم، تجاوز، پیروزی، شکست... هیچ یك از اینها، رازی از این معمّای ابدی نمی‌گشاید. دنیایی است بی‌معنا و مبتذل و آکنده از بغض و کینه و کارهای بی‌فایده و امیدهای واهی که همه‌اش بیهوده و ناهماهنگ و بی‌خردانه است...» به زور به جهان آورده شده‌ایم، به اجبار و برخلاف میل خود گناه می‌کنیم و از گناهی که به اکراه مرتکب می‌شویم رنج می‌بریم»... این است فلسفه گوته. به جای آنکه دستگاهی از افکار مجرّد بوجود بیاورد فلسفه خویش را برمبنای سرگذشت واقعی انسان پایه‌گذاری کرد. سرگذشت فاوست، پاسخ گوته به این سؤال است که مقصود از حیات پرحادثه آدمی در این خاکدان چیست. گوته می‌گوید: انسان بر صفحه شطرنج ابدیّت چون پیاده‌ای در دست خدا و شیطان است... شیطان مدعی است که خراب کردن مهمتر از آباد کردن و عدم بهتر از وجود است: من جرّاح دملی هستم که زندگی نام دارد».[۵]

●

گوته و رمانتیسیسم

رمانتیسیسم جریان ادبی، فلسفی و هنری است که شاخصهای اصلی آن تکیّه بر تعبیر اومانیستی ناخودآگاهی، فردگرایی افراطی و مخالفت با قواعد عقلی و قوانین اخلاقی

می‌باشد. امّا این فقط ظاهر جریان ادبی و فلسفی رمانتیسیسم است. رمانتیسیسم بواقع همان نیهیلیسم منفعل است نیهیلیسمی است که در مرحله نفی و پرخاشگری‌است و به‌برقراری‌نظم و سازمان نیهیلیستی موفّق نگردیده است.

اگرچه نیهیلیسم در ذات خود امکان تحقّق نظمی گسترده و فراگیر را دارد و این را به‌وضوح نشان داده است، امّا رمانتیسیسم به لحاظ تاریخی چنین امکانی را از خود بروز نداده است. رمانتیسیسم همیشه در مقام پرخاش و اعتراض و طغیان بوده است گاه با اعلام آشکار اعتراض و گاه با به تصویر درآوردن ایده‌ها و آرزوهای خود.

برتراندراسل درباره رمانتیکها می‌نویسد:

«هدف رمانتیکها صلح و آرامش نبود، بلکه هدف آنها عبارت بود از زندگی فردی سودایی و پرشور... در دوره پس از انقلاب رمانتیکها به واسطه مرام ناسیونالیسم رفته‌رفته به سیاست کشانده شدند... طغیان غریزه‌های فردی بر ضد قیدهای اجتماعی نه فقط‌کلید فلسفه و سیاست و احساس آن امری است که «جنبش رمانتیک» نامیده می‌شود، بل‌کلید عواقب و نتایج آن جنبش تا عصر حاضر نیز هست.»[۶]

رمانتیسیسم فرزند جهان‌بینی روشنگری بود، اما از طریق اعتراض و نفی به اثبات مبانی آن جهان‌بینی می‌پرداخت، رمانتیسیسم با دامن زدن به امواج اندیشه‌های نژادپرستانه و ناسیونالیستی تاثیری دیرپا در سیاست و تاریخ اروپا به‌جا گذارد.

«شاتوبریان»، «آلفونس لامارتین»، «آلفرد دوموسه»، «شیللر»، «شوپنهاور»، «نیچه»، «لرد بایرون»، «کانت» و تا حدی «هگل» و «زیگموند فروید» میراث‌داران رمانتیسیسم در قلمرو و تمدّن اومانیستی هستند.

رمانتیسیسم برخی از بنیادی‌ترین شاخصهای تفکّر اومانیستی چون: فردگرایی، مخالفت با مابعدالطبیعه و حیوانیت آشکار و غریزه‌گرایی را در شکلی افراطی مطرح می‌کند.

فردریش نیچه، آرتورشوپنهاور و امانوئل کانت هریک به نحوی به تحکیم مبادی نیهیلیستی تمدّن جدید کمک کرده‌اند. مفهوم «اراده» در اندیشه شوپنهاور و «اراده معطوف به قدرت» در اندیشه نیچه نمودهای بارز تفکّر پراکسیستی و درک نیهیلیستی از طبیعت آدمی است. کانت نیز با سوبژکتیویسم افراطی خود مبانی اتمیستی تمدّن جدید را (به لحاظ معرفت شناختی) سامان بخشید.

رمانتیسیسم با نوعی هوسرانی و عشق‌بازی مبتذل ملازم است، آثار و نیز زندگی شخصی تمامی شاعران و نویسندگان رمانتیک از شاتوبریان تا «آلفرد دوموسه» و ویکتورهوگو هریک به‌نوعی با هوسرانی و ابتذال آمیخته است.

«یوهان ولفگانگ گوته» اگرچه در تمامی آثار خود به رمانتیسیسم وفادار نبوده است، امّا به لحاظ روحیه و صفات شخصیّتی کاراکتری رمانتیک دارد. زندگی شخصی گوته نیز سرشار است از تجربیات عشقهای مبتذل و هوسبازی‌های سطحی و شهوانی. سبک ادبی «گوته» نیز در برخی ادوار حیات ادبی او، آمیزه‌ای از رمانتیسیسم و کلاسیسیسم است، آثاری چون «اگمونت» و «ایفی‌ژنی» به این دوره از حیات ادبی او تعلّق دارد. در مقابل، برخی از آثار او نظیر «رنجهای ورتر جوان» نمونه تمام‌عیار یک اثر رمانتیک است. در یک نگاه کلّی گوته را به لحاظ فلسفی، ادبی و ویژگیهای روحی می‌توان نویسنده‌ای رمانتیک دانست. اگرچه رمانتیسیسم او به دلیل پیوند آن با برخی گرایشهای کلاسیک، از رمانتیسیسم افراطی «بایرون» و «شللی» متمایز است.

تجربه فاوستی بواقع تجربه فردی خود گوته و تجربه انسان پس از رنسانس است. روح تمدّن جدید، روح فاوستی است. نیهیلیسم به عنوان صفت ذات تمدّن جدید در شخصیّت و تجربه‌های فاوست تجسّم یافته است. اهمیّت منظومه فاوست به لحاظ فلسفی و تاریخی نیز در همین جنبه آن است.

دکتر رضا داوری در این باره می‌نویسد:

«این بشر (جدید) از آن حیث که تصرّف در عالم می‌کند به وجود موجودات و نفس‌الامر کاری ندارد بلکه به مدد احکامی که صورت ریاضی دارد، طرحی را که برای تغییر و تصرف در افکنده است واقعیت می‌بخشد. امّا متفکّران دوره رنسانس غالباً متذکّرند که بشر چه خطری باید بکند. فاوست باید روح خود را به ابلیس بفروشد و از بهشت دل بریده و دوزخ بخرد تا مفیستوفلس به او کمک کند که با بالهای عقاب سراسر زمین و زمان را درنوردد و بسیار چیزها بداند. امّا فاوست همواره سنگینی بار گناه را بر دوش خود احساس می‌کند آیا فاوست مظهر بشر جدید است؟ آری هست، شاید هم نباشد. او به این اعتبار مظهر بشر جدید است که این بشر هم می‌خواهد آسمان و زمین را مسخّر کند، امّا فاوست در قید تسلیم مفیستوفلس نمی‌ماند و بالاخره از سودای دانش و قدرت آزاد می‌شود. پایان کار بشر غربی را نمی‌دانیم، به سیر تاریخ جدید که نگاه می‌کنیم فاوستی را می‌بینیم که همدم مفیستوفلس است و به این تعبیر، البته فاوست مظهر بشر جدید است. این بشر در «کوژیتو» و با کوژیتوی دکارت، عهد قدیم را می‌شکند و بنای عهد با مفیستوفلس را می‌گذارد و آن را استوار می‌کند. خدای دکارت هم بر این عهد صحه می‌گذارد و استحکام آن را ضمان می‌شود... مفیستو علم و قدرت را توأم به او داده است، و اگر از بهشت زمین منصرف شود و در عهد خود شک و تردید کند، ابلیس با نیشخند تحقیر خود، عهد را به یادش می‌اندازد.»[۷]

●

گوته در یک نگاه:

گوته همچون دیگر بزرگان عصر روشنگری از فرهنگ یونان تاثیر عمیقی پذیرفته است. اساساً تمدّن جدید به احیاء میراث اومانیستی عهد باستان پرداخته است و گوته به عنوان نویسنده و متفکّر تفکّر جدید به مهد این تمدّن عشق بسیاری داشته است. خودآگاهی گوته، همیشه خودآگاهی‌ای اومانیستیک بوده است. او در چهارچوب این خودآگاهی تلاش می‌کرد تا آمیزش و پیوندی مابین وجه «اورفئوسی» و «آپولونی» پدید آورد، اگرچه روح سودا زده گوته بیشتر به وجه اول متمایل بوده است.

گاه دیده شده است که برخی نویسندگان با تکیه بر ارادتی که گوته در اواخر عمر نسبت به حافظ شیرازی پیدا کرده بود، نوعی روح شرقی در او جستجو کنند.[۸] در این باره لازم به ذکر است که روح شرقی (بویژه روح تمدّن و تفکّر اسلامی) بیشتر برمبنای تجربه عمیق معنوی و تفکّر شهودی قرار دارد، حال آنکه روح غربی بیشتر دنیوی، مادی، ظاهر اندیش و سطحی‌نگر است. به قول یکی از متفکّران «غرب مظهر اسم ظاهر و شرق مظهر اسم باطن است.»[۹]

گوته مالامال از روح غربی و جهان‌بینی روشنگری و پراکسیس نیهیلیستی بود. او هرگز امکان فهم تجربه عمیق معنویّت شرقی و اسلامی را نداشت. بواقع گوته حتّی آنگاه که به ستایش حافظ و اشعار او برمی‌خیزد نیز، برداشتی غربی از آنها دارد. او معشوقه خویش را «زلیخا» می‌نامد او با او به‌گونه‌ای غربی سلوک می‌کند و (به خیال خود) به تقلید از حافظ می‌سراید:

«بدون زن و شراب، همان بهتر که شیطان ما را با خود ببرد»[۱۰]

و این خود بهترین گواه بر این حقیقت است که او هرگز حافظ‌را نشناخته و به فهم اشعار او نائل نیامده است.

پاورقیها:

۱ـ دکتر رضا داوری اردکانی، کتاب عصر اتوپی، صفحه ۱۹

۲ـ حسن شهباز، تراژدی فاوست، صفحه ۲۴

۳ـ منبع پیشین، صفحات ۳۱ و ۴۱

۴ـ پیوندهای گزیده، مقدمه، صفحه ۶

۵ـ هنری‌توماس، ماجراهای جاودان در فلسفه، صفحات ۳۰۱ تا ۳۰۳

۶ـ برتراندراسل، تاریخ فلسفه غرب، جلد دوم، صفحات ۹۲۹، ۹۳۰ و ۹۳۵

۷ـ عصراتوپی، صفحات ۱۸ و ۱۹

۸ـ رجوع کنید به شجاع‌الدین شفا، مجموعه مقالات ادبی

۹ـ سیدمرتضی آوینی، آخرین دوران رنج!. یادداشتی بر کتاب عبور از خط

۱۰ـ توماس‌مان، برگزیده مقالات، صفحه ۲۸

■ رضا ناظمیان

●شخصیتهای نمادین و مقامات حریری

● اشاره:

این مقاله در دو قسمت مجزا که هریك به خودی خود تقریباً کامل است تقدیم حضورتان می‌شود.

مقصود از شخصیت نمادین، ارائه تصور کاملی از یك شخصیت ادبی است، به طوری که مجموعه‌ای از فضیلتها یا رذیلتهای اخلاقی که در جهان خارج پراکنده و متفرق است در او متبلور باشد. چنین شخصیتی آن‌گاه ارزشمند است، که نویسنده بتواند از آن الگویی بسازد که از رهگذر تصویر هنری، نبض زندگی باشد به گونه‌ای که از جنبه‌های روحی، غنی‌ترین و از نظر تصویر، زیباترین و از نظر معنوی، ژرفترین و از جهت خصوصیات و ویژگیها در بین انسانهای جامعه، نمایانترین و روشنترین جلوه را داشته باشد.

شخصیتهایی چنین نمادین، معمولاً در موطن اصلی خود باقی نمی‌مانند بلکه به ادبیات کشورهای دیگر نیز راه پیدا می‌کنند و چهره‌ای جهانی به‌خود می‌گیرند، این شخصیتها، گاهی کلی و برخاسته از بینش عمومی انسانها هستند و گاهی نیز برگرفته از داستانهای ملی یا دینی.

ما در این پژوهش کوتاه، ابتدا نمونه‌هایی از این شخصیتها را ذکر کرده و سپس به بررسی شخصیت ادبی کتاب «مقامات حریری» ـ که انبوهی از عاطفه و احساس غربت و انتقادهای گزنده اجتماعی را به همراه دارد ـ می‌پردازیم.

●

شخصیتهای کلی

یکی از این شخصیتها، شخصیت «خسیس» است. به نظر می‌رسد که شاعر یونانی «منادر» در این زمینه نمایشنامه‌ای داشته که به‌دست ما نرسیده است، و شاعر رومی «پلوتوس» در نمایشنامه مشهورش به نام «اولولاریا» یا «ظرف طلایی» از آن حکایت کرده و «مولیر» در «خسیس» تاثیر زیادی از آن پذیرفته است. «مولیر» در این نمایشنامه «هارپاگون» را قالبی برای صفت خسّت قرار داده است. ژرفای تصویر او از «خسیس» بیش از «پلوتوس» است به طوری که این صفت زشت انسانی در پیوند با فرزندان و دیدگاه او به جامعه متبلور و آشکار شده است، تا آنجا که در شخصیت او، عشق و عاطفه بر خسّت طغیان نمی‌کند و همین ویژگی و تاثیر آن بر فرزندان موجب می‌شود که این نمایشنامه کمدی، خنده‌ای تلخ بر لبان خوانندگان بنشاند و در حقیقت در خلال این نمایشنامه خنده‌آور، یك تراژدی اجتماعی پدیدار شود. پس از نمایشنامه «مولیر» نمایشنامه‌های دیگری در ادبیات اروپا ظاهر شد که شخصیت خسیس را تصویر می‌کرد. مشهورترین این نمایشنامه‌ها، نمایشنامه کمدی شاعر ایتالیایی «کارلو گولدونی» است با عنوان «خسیس»

یکی دیگر از شخصیتهای نمادین، انسان گناهکاری است که در عشق‌ورزی خلوص دارد و همین عشق پاك به مثابه پوششی است بر گناهان گذشته‌اش، چه، این عشق راهی است برای اظهار فضیلتهایی که شرور جامعه و نظام ظالمانه‌اش برآن طغیان کرده است. این موضوعی «رمانتیك» است که اصحاب مکتب «رمانتیسم» بر آنند تا با طرح آن، گناهان انسانها را توجیه کنند و شرور اجتماعی را مقصر بدانند. اولین کسی که این شخصیت انسانی را در ادبیات مطرح ساخت «ویکتور هوگو» بود با نمایشنامه رمان «ماریون دولرم» در این نمایشنامه «ماریون» گناهکار، جوانی را دوست دارد و خالصانه به او عشق می‌ورزد و سعی دارد او را از مرگ برهاند. این شخصیت در قصه «مادام کامیلیا» اثر «الکساندر دوما»ی پسر، از نظر هنری به اوج خود می‌رسد.

●

شخصیتهای نمادین در اساطیر یونانی

۱ـ شخصیت «ادیپ» در نمایشنامه‌های «سوفوکلیس» و «ائوریپیدس» و «آریستوفانس» طرح داستانی این نمایشنامه معروف «سوفوکل» با شخصیت نمادین «ادیپ» این‌گونه است که شاه «لیپوس» و همسرش «جوکاستا» صاحب فرزندی می‌شوند به نام «ادیپ». کاهنه معبد درباره شاه «لیپوس» اینچنین تفال می‌زند که او به‌دست پسرش کشته خواهد شد. شاه «لیپوس» به همین دلیل پسرش را به یکی از خدمتکارانش می‌سپرد تا او را بکشد. با رخ دادن حوادثی، ادیپ کشته نمی‌شود و در دربار شاه دیگری به پسرخواندگی پذیرفته می‌شود. به او خبر می‌دهند که سرنوشت او چنین رقم خورده که پدرش را می‌کشد و با مادرش ازدواج می‌نماید. لذا از آن دیار می‌گریزد و در راه با پدر واقعی‌اش شاه «لیپوس» برخورد می‌کند و چون وی را نمی‌شناسد بر سر یک موضوع ساده او را به قتل می‌رساند و به محل حکومت پدرش می‌رود. مردم «ادیپ» را به دلیل شجاعت و تیزهوشی و دانش او، جانشین پادشاه مقتول می‌کنند. ادیپ با ازدواج با جوکاستا یعنی همسر شاه، ندانسته با مادر خویش ازدواج می‌کند و از او صاحب چند فرزند می‌شود که یکی از آنها دختری است به نام «آنتیگون» هنگامی که آن دو از حقیقت مطلع می‌شوند، جوکاستا خود را حلق‌آویز می‌کند و ادیپ چشمان خود را کور می‌کند، ادیپ به کلونوس تبعید می‌شود و در این تبعید دخترش آنتیگون او را همراهی می‌کند.

۲ـ شخصیت «پگمالیون» او یکی از پادشاهان قبرس بود و عاشق مجسمه زنی شد که خود ساخته بود. براثر این عشق در یکی از جشنها از «افرودیت» تقاضا کرد که همسری شبیه آن مجسمه، نصیب وی سازد. چون به خانه آمد مشاهده کرد که مجسمه مزبور جان گرفته است... اولین کسی که در ادبیات به این شخصیت اشاره کرد «اپیدرومانی» بود با مجموعه داستانهایش به نام «درمسخ». پس از او شاعران و نویسندگان دیگری از نقاط مختلف جهان موضوع او را مضمون شعرها و نوشته‌های خود قرار دادند که مشهورترین این نوشته‌ها، نمایشنامه‌ای است از «برنارد شاو» به نام «پگمالیون» و اولین بار در سال ۱۹۱۲ در لندن چاپ شد.

۳ـ یکی از غنی‌ترین شخصیتهای نمادین که از اساطیر یونان نقل شده «پرومته» می‌باشد. پرومته در اساطیر یونانی یکی از خدایان آتش بود و علی‌رغم نظر «زئوس»ـ خدای خدایانـ مقداری از بذر آتش را از چرخ خورشید ربوده و آن را در ساقه گیاهی پنهان کرده و به زمین آورد زئوس به دلیل این گستاخی او را با زنجیرهای پولادین در «قفقاز» زندانی ساخت و عقابی را مامور کرد تا جگر او را پاره کند و ببلعد و برای آنکه عذاب بیشتری بکشد هربار که جگرش پاره می‌شد جگر دیگری برجای آن می‌رویاند سرانجام هنگامی که «هراکلس» از آن حدود می‌گذشت با تیری عقاب را کشت و «پرومته» را نجات داد.

«پرومته» برای اولین بار در نمایشنامه شاعر یونانی «اسفیلوس» پدیدار شد. نمایشنامه‌ای با عنوان «پرومته در زنجیر». سپس «گوته» در نمایشنامه ناتمام خود به نام «پرومته» این شخصیت را مطرح ساخت «شرلی» شاعر معروف انگلیسی نیز در نمایشنامه‌ای به نام «پرومته آزاد» این شخصیت را موضوع داستانش قرار داد. «آندره ژید» فرانسوی نیز از کسانی بود که از این موضوع، در نمایشنامه کمدی «پرومته در زنجیری سست» سود جست.

●

شخصیتهای مذهبی

این شخصیتها نوعاً برگرفته از کتابهای آسمانی هستند و شعرا و نویسندگان در طرح این شخصیتها در گفته‌ها و نوشته‌هایشان معمولاً از منابع اصلی آنها دور می‌شوند.

۱ـ یوسف و زلیخا

این دو شخصیت ابتدا در آثار شاعران پارسی‌گوی مطرح شده‌اند که «عبدالرحمن جامی» نیز از جمله این شاعران است. او به شخصیت «یوسف و زلیخا» چهره‌ای صوفیانه بخشید و در اشعارش برخی از عقاید صوفیان را برزبان آنان جاری ساخت.

۲ـ شیطان

یکی دیگر از شخصیتهایی که جایگاه وسیعی در ادبیات معاصر جهان را به خود اختصاص داده است، «شیطان» است. شیطان با پا گذاشتن به وادی ادبیات، از قالب مذهبی خود بسیار دور شد. بخصوص توسط رمانتیک‌ها. اولین ادیب رمانتیک که «شیطان» را در آثارش مطرح ساخت، شاعر انگلیسی «میلتون» بود که داستان «بهشت خمشده» را نوشت. شخصیت اصلی این داستان «شیطان» است. رمانتیکها شیطان را موجودی سرکش تصویر کردند که به اجبار از جهان نیکی‌ها طرد شده و یأس و ناامیدی او را به ورطه بدیها کشانده است. اینان افکار خود را از زبان شیطان به خوانندگان منتقل می‌کردند چرا که در وجود او نگرانی و بیچارگی و تردید و دلتنگی از دیگران را می‌دیدند.

در آثار «ویکتور هوگو»، شیطان تبلور انسانیتی رانده شده از خداست. بزرگترین عذاب او این است که دشمنش را دوست دارد و به او عشق می‌ورزد. او به آدمیان حسد می‌ورزد چون در چشمانشان آرزو و در دلشان امید موج می‌زند و آنگاه که خیر و نیکی در جهان پیروز می‌شود خداوند شر و بدی را از وجود شیطان محو می‌کند تا او را به صورت فرشته‌ای آسمانی مبعوث کند.

۳ـ قابیل

نمونه دیگری از این شخصیتهای نمادین برگرفته از کتب مذهبی، شخصیت «قابیل» است. اولین قاتل روی زمین، موجودی سراپا خشم و سرکشی. او نیز در آثار رمانتیسم از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. چنانکه در نمایشنامه «قابیل» اثر «لی رون» جلوه می‌کند. «بودلر» نیز در اشعارش چنین شخصیتی را طرح کرده است قابیل در آثار رمانتیکها نشانه حیرت وسرگردانی انسان و شورش او بر ظلم و ستم و گمراهی است.

●

شخصیتهای نمادین در اساطیر مردمی

۱ـ شهرزاد

«شهرزاد» نمونه‌ای از این گروه است. او به عنوان کسی که به حقیقت رسیده و دیگران را از راه قلب و عاطفه به حقیقت رهنمون می‌شود، در ادبیات کشورهای اروپایی شناخته شده است. اروپاییان برآنند که قصه‌های شهرزاد در کتاب هزار و یک شب» به موضوع رمانتیکی پیروزی قلب و عاطفه براندیشه محض، اشاره دارد.

۲ـ فاوست،

«فاوست» نیز شخصیتی است که منبع اصلی آن، داستانی از مردم آلمان است. او شخصیت پیچیده‌ای دارد و جادوگری است که می‌تواند با مردگان سخن گوید. او با خونش با شیطان پیمان می‌بندد که از او اطاعت کند و شیطان نیز جوانی را به او بازگرداند داستانها و اساطیر مردمی، هریک سرنوشت جداگانه‌ای را برای فاوست برگزیده‌اند. «مارلو» شاعر انگلیسی معاصر «شکسپیر» در تراژدی‌اش و «گوته» شاعر آلمانی و «بول فالیری» و «توماس مان» این شخصیت را مطرح ساخته‌اند امّا پرداخت جالب گوته از شخصیت فاوست او را به شخصیتی جهانی و قالبی برای تصویر افکار فلسفی و ارزشهای انسانی در ادبیات تبدیل کرده است.

۳ـ رستم

«حکیم ابوالقاسم فردوسی» نیز، شخصیتی جذاب و حماسی به نام «رستم» را در شاهنامه آفریده است.

رستم در شاهنامه شخصیتی است که خالصانه به وطنش عشق می‌ورزد و هیچ گاه برق سیم و زر او را نمی‌فریبد و در پهلوانی و جوانمردی نیز شهره آفاق است. سرنوشت، او را در برابر فرزندش سهراب قرار می‌دهد و او نادانسته سهراب را در یک مبارزه به قتل می‌رساند. فردوسی از این مبارزه تصویر دل‌انگیزی ارائه می‌دهد و نظریات حکیمانه‌ای را در باب قضا و قدر و تراژدی انسانی در آن می‌گنجاند. شاعر انگلیسی «مایتو آرلوند» این

موضوع را از فردوسی به عاریت گرفته و شخصیت رستم را در شعرهایش مطرح ساخته است.

۴ـ دون خوان

«دون خوان» نیز شخصیتی است نمادین که در ادبیات جهان جایگاه ویژه‌ای دارد. دون خوان با گرایشهای مختلفی مطرح شده است. عشق مفرط، دلتنگی سرکشی متافیزیکی، گونه‌های متفاوتی از اخلاق هستند که در آثار مختلف به او نسبت داده شده است. محقّقان درباره کشوری که داستان دون خوان از آن سرچشمه گرفته است نظرات متفاوتی دارند عده‌ای «پرتغال» و برخی «آلمان» و گروهی دیگر «اسپانیا» و بعضی نیز «ایتالیا» را موطن اصلی این داستان می‌پندارند. کهن‌ترین نمایشنامه‌ای که از دون خوان سخن گفته و او را در قلمرو ادبیات مطرح ساخته، نمایشنامه‌ای است منسوب به نویسنده اسپانیایی «تیرسود مولی‌نیا» به نام «ضیافت پطرس». مولیر و بودلر از فرانسه و «بایرون» از انگلستان و کارلو گولدونی از ایتالیا و «موزار» و «هاوپتمان» از آلمان، از جمله کسانی هستند که شخصیت دون خوان را در آثار خود مطرح ساخته‌اند.

مولی‌نیا، دون خوان را سمبل انسان شهوت‌پرستی می‌داند که همتی جز فریب زنان ندارد، زنانی که پس از مدتی کوتاه آنان را رها کرده و در عشق خود می‌گذارد. مولیر او را شخصیتی تصویر می‌کند که زنان را می‌فریبد ولی نیکی را دوست دارد و علی‌رغم به استهزا گرفتن جامعه به مردم کمک می‌کند «دون خوان» در آثار «گولدونی» قهرمانی فاسد است که اخلاق در زندگی‌اش نقش و ارزشی ندارد.بایرون نیز دون خوان را با ارزشهای خود می‌شناسد و او را حامل فلسفه و اندیشه خود می‌گرداند بایرون از دون خوان شخصیتی می‌سازد که بر ریاکاریها و سنتهای جامعه می‌شورد و به عشق آزاد و مقدس فرا می‌خواند. بدین‌سان شخصیتهای برگرفته از اساطیر مردمی از معانی و مفاهیم اولیه خود فاصله می‌گیرند و وسیله‌ای می‌شوند برای تعبیر اندیشه‌های نویسندگان و شاعران.

شخصیتهای تاریخی

۱ـ کلئوپاترا

«کلئوپاترا» شخصیتی تاریخی است که جایگاه وسیعی را در ادبیات جهان به خود اختصاص داده است. نویسندگان و شاعران از زمانهای قدیم به این شخصیت اهمیت داده و آن را قالب دلپذیر و جالبی برای طرح ایده‌ها و افکار خود یافته‌اند. کلئوپاترا با زیبایی خیره‌کننده خود «قیصر» و «آنتونیوس» را شیفته خود ساخت ولی پس از شکست آنتونیوس در «اکسیوم» خود را با نیش افعی کشت.

«گودل» در داستان «کلئوپاترای اسیر» و «ساموئل دانیل» در نمایشنامه «کلئوپاترا» و «شکسپیر» در «انتونی و کلئوپاترا» و «ژان دردن» در تراژدی «همه چیز در راه عشق» یا «جهان گمشده» و برنارد شاو در نمایشنامه کمدی «قیصر» او را مطرح ساخته و چهره‌ای جهانی به او بخشیده‌اند. به عنوان مشهورترین نمایشنامه‌های فرانسه در طرح این شخصیت، می‌توان از این نمایشنامه‌ها نام برد:

«مرگ کلئوپاترا» از «لاشابل»

«کلئوپاترا» از «مارمونتل»

«کلئوپاترا» از «الکساندر سومیه»

«کلئوپاترا» از «ژیراردن»

۲ـ لیلی و مجنون

«لیلی و مجنون» را نیز باید دو شخصیتی دانست که ویژگی الگوهای شخصیتی مطرح در ادبیات جهان را دارا می‌باشند. البته این دو شخصیت، با نامهای لیلی و مجنون بیشتر در ادبیات فارسی و عربی مطرح شده‌اند ولی موضوع عشق پاک و آتشین میان این دو، الگوی بسیاری از شعرها و داستانهای جهانی بوده است.

۳ـ هیباتیا

اولین فیلسوف زن مصری است که در قرن چهارم میلادی در شهر «اسکندریه» می‌زیسته است. «هیباتیا» رئیس دانشگاه کهن اسکندریه بود و نمونه زیبایی و دانش و اخلاق. تا آنجا که «دیدرو»ی فیلسوف درباره او می‌گوید: طبیعت به هیچ انسانی به‌اندازه این دوشیزه‌عقل وحکمت و اخلاق عطانکرده‌است. «هیبایتا»ازسوی شاگردانش مورد تعظیم و تقدیس و از سوی دشمنان عاقل خود مورد تقدیر و ستایش قرار می‌گرفت. او همه کوشش خود را به کار گرفت تا فلسفه یونان را تبلیغ کند و آن را بر مسیحیت ترجیح دهد و همین امر موجب شد که به بدترین شکل ممکن به دست مسیحیان اسکندریه ترور شود. با قتل او مسیحیت پیروز شد و سلطه فلسفه یونان بر اسکندریه از بین رفت. موضوع شخصیت هیباتیا به شکل کاملاً ادبی از قرن هجدهم به دست «ولتر» و «دیدرو» در فرانسه و «تولاند» در انگلستان وارد وادی ادبیات شد.

از: مرحوم دکتر علی شریعتی

● انحطاط هنر

● اشاره:

مقاله‌ای که می‌خوانید، قسمتی از متن یکی از سخنرانیهای مرحوم دکتر علی شریعتی است که اخیراً در جزوه‌ای به مناسبت سیزدهمین سال وفات او برای اولین بار چاپ شده، و برای اینکه بیشتر قابل استفاده باشد تلخیص و تنقیح گردیده است.

●

وقتی می‌گویم فرهنگ و تمدن جدید، مقصودم فرهنگ و تمدنی است که الآن در آن هستیم و از قرن شانزدهم و هفدهم تشکیل شده و امروز به سراسر دنیا سرایت کرده و ما الآن در جوّ چنین فرهنگ و تمدّنی بسر می‌بریم.

فرهنگ و تمدن جدید از قرون وسطی زاییده شد، یعنی بر روی ویرانه‌های قرون وسطی بناشد. هر فرهنگی، هر تمدنی یا هر مذهب تازه‌ای که پیدا می‌شود بر روی جنازه یك فرهنگ، یك تمدن یا یك مذهب قدیمی و کهنه برپا می‌شود. چنانکه قرون وسطی یك فرهنگ و تمدن مسیحی داشت و بر روی جنازه فرهنگ و تمدّن رومی بنا شده بود. و تمدن و فرهنگ رومی برروی تمدّن و فرهنگ یونانی، و فرهنگ و تمدّن یونانی بر روی فرهنگ کرت، و تمدّن و فرهنگ کرت بر روی فرهنگ و تمدن بین‌النهرین بنا شده بود. اروپا در قرن پانزدهم و شانزدهم مشرق زمین را کشف کرده بود، آفریقا را کشف کرده بود، آمریکا را کشف کرده بود، یك بینش تازه پیدا کرده بود و دنیا را بزرگتر از پیش می‌دید. و برای همین بود که اولین پایه‌های فرهنگ و تمدّن جدید که جهانی بودن جزء خصوصیاتش هست، به‌وجود آمد.

وقتی می‌گویم فرهنگ، مقصودم هم مذهب، هم هنر و ادبیات و هم علم و تکنیك است. همه اینها مجموعاً فرهنگ است بنابر این وقتی می‌گویم فرهنگ جدید، باید هم مذهبش را، هم علمش را وهم هنر و ادبیاتش را تعیین کنیم. مذهب تمدّن جدید، یعنی تمدّن سه چهار قرن اخیر، یك نوع گرایش زمینی است، یك نوع اعتقاد به اصالت زمین است، برخلاف مذاهب گذشته که همه اصالت آسمانی داشته‌اند، یعنی زندگی را پست‌تر از آخرت و دنیای دیگر رابرتر از دنیای فعلی می‌دانستند و همیشه کوشش می‌کردند انسان را متوجه دنیای برتر کنند.

مذهب رنسانس، یعنی مذهب تمدّن جدید، عبارت است ازبازگشت انسان‌ها از آسمان به زمین و پرستیدن زندگی، نه خدا و اندیشیدن به مادیت، نه به معنویت. این است که یك روحیه ضد مذهبی، یعنی ضد مسیحی داشت. چرا؟ چون مسیحیت بود که با فرهنگ و تمدّن جدید و با هر فکر و هر کشف علمی جدید و با هر استقلال و آزادی تعقلی مبارزه می‌کرد. بنابر این تمدّن جدید که براساس تعقل و علم به‌وجودآمد، نمی‌توانست با مذهب میانه خوبی داشته باشد. و هرچه بیشتر رشد کرد، مذهب را بیشتر عقب راند.

وقتی فرهنگ امروز- بعد از قرنها رنج، که از کلیسا برد- از کلیسا و مذهب مسیح نجات پیدا کرد، دیگر نسبت به هر مذهبی به نظر تردید و سوء ظن نگاه می‌کرد و می‌پنداشت که این دشمن تمدن و علم است. بعداً این نتیجه گرفته شد که مذهب با تمدن مغایر است و دین با علم دشمن است. این حرف که دین با علم دشمن است و مذهب با تمدن مغایر است، حرف یکی دو قرن اخیر است. در قدیم چنین توهّمی هیچ وقت وجود نداشته است. در هیچ یك از آثار اسلامی یا از آثار شرقی قبل از اسلام نمی‌خوانیم که یك نفر خواسته ثابت کند که دین و علم یکی است یا تمدّن و مذهب با هم سازگارند. می‌بینیم همه تمدن‌ها و فرهنگ‌های جهان یا براساس یك بینش مذهبی است یا اگر براساس آن نباشد دارای روح شدید مذهبی است. این فقط و فقط تجربه تلخ رنسانس بود که تمدّن و فرهنگ را نسبت به مذهب بدبین کرد. تمدن اروپایی با مذهب اروپایی کلنجار رفت، بعد که این تمدّن در همه دنیا گسترش پیدا کرد، در همه دنیا اعلام کرد که باید با مذهب مبارزه کرد.

رسالت علم در قدیم همیشه مشخص بود، یك رسالت بیشتر نداشت و آن کشف حقیقت بود. هر وقت از عالمی در تمدّن قدیم، چه در شرق و چه در غرب، چه در یونان، چه در اسکندریه و چه در طوس می‌پرسیدیم علم برای چیست و هدفش چیست، می‌گفت: کشف حقیقت، کشف حقیقت عالم، کشف حقیقت انسان، و کشف حقیقت زندگی. در تمدّن جدید، برعکس، «فرانسیس بیکن» و امثال او اعلام کردند که کشف حقیقت امکان ندارد و هرچه علم را برای کشف حقیقت معطل کنیم، خودمان را معطل کرده‌ایم؛ چنانکه علم قرن‌ها دنبال کشف حقیقت بود و هیچ حقیقتی را هم کشف نکرد. بنابر این باید سر علم را از طرف آسمان به طرف زمین برگردانیم. مقصود از آسمان همهٔ اسرار پنهانی، همهٔ حقایق غیبی و همهٔ هدف‌های اساسی و حقایق اولیهٔ زندگی است. آنها را ول کنیم چون قابل تحقیق نیستند. بنابر این بجای اینکه علم را در کشف حقایق معطل کنیم، در کسب قدرت مأمورش کنیم. بنابر این در تمدن قدیم شعار علم عبارت بود از کشف حقایق، اما در فرهنگ جدید شعار علم عبارت است از کشف قوانین.

قوانین یعنی چه؟ یعنی روابط بین اجزاء طبیعت که غیر از حقایق است. حقایق یعنی معنی واقعی انسان، معنی واقعی زندگی، معنی واقعی مسیر و هدف همه هستی و اینکه ما واقعاً چه هستیم. امّا در تمدّن جدید کوشش علم تنها و تنها کشف روابط میان پدیده‌های طبیعت است برای به‌دست آوردن قوانینی که به‌وسیله بشر استخدام بشود تا بشر بر طبیعت مسلّط بشود و از این تسلّط به نفع زندگی روزمره‌اش هرچه بیشتر بهره بگیرد. این خلاصه بینش علمی جدید

است.

شعـار علم جدیـد این شد: دانـایی، یعنی توانایی. در صورتی که در قدیم دانایی به معنی بینایی بود. و می‌دانیم که بینایی با توانایی فرق دارد، چه بسیار کسانی که بینا هستند اما توانا نیستند و چه بسیار کسانی که توانا هستند امّا بینا نیستند. نمی‌بینیم کسانی را که در یك رشته علمی در علوم طبیعی یا در علوم انسانی چقدر پیشـرفته هستند اما از نظر فهم مسائل انسانی عامی محض‌انـد؟! به‌خـاطر اینکـه امـروز علم بینایی نمی‌دهد بلکه فقط و فقط توانایی می‌دهد.

●

هدف هنر امروز

وقتی علم کشف حقیقت را کنـار می‌گذارد آیا امکان دارد که هنر و ادبیات دنبال کشف حقیقت برود؟ نه. بزرگتـرین چیـزی که مسئـول کشف حقـایق در تاریخ بشر است چیست؟ علم و عقل است. وقتی علم و عقـل از کشف حقیقت سرباز می‌زنند، ادبیات و هنر مسلماً زودتر از آنها این بار مسئولیت را از دوششان می‌اندازند ـ و انداختند. درقدیم ادبیات و هنر برای کشف و بیان حقیقت دنبـال علم و فلسفه بود. می‌بینیم که هنر قدیم غالباً یك مبنای متافیزیکی و فلسفی دارد، یعنی هنـرمنـد همکار فیلسـوف است، شاعر همکار متفکر است، و حتی مجسمه‌سازی جزئی است در خدمت فلسفه یا در خدمت مذهب.

هدف ادبیات و هنر چیست؟ الآن هدف ادبیات و هنر تفنّن است. تفنّن یعنی چه؟ انسان همیشه طالب تغییر است. اما در زندگیش با تغییر همواره سر و کار ندارد. می‌بیـنیم که در یك روز هشت ساعت یك کار مکرر را باید انجام بدهد یا در طول یك سال هر روز یك کار مشابـه را انجـام دهد: ساعت هفت صبـح سر کارش می‌رود و اعمـال تکراری دائمی انجام می‌دهد تا ظهر، بعد از ظهر تا نصف شب همینطور، باز صبح همینطور، باز عصر همینطور، یك احساس تنوع جویی دارد، اما یك کار یکنـواخت. این کار تا سی سال دیگـر به همین شکـل است، پنجـاه سال دیگر همین جور است. یك راننده یك نوع اعمال تکراری را همیشه بایـد انجام بدهد یا یك معلم حرفهای تکراری را باید سی سال تکرار بکند. مهندس یا هرکس دیگر همین وضـع را دارد. امّا او به عنوان انسان یك روح تنوع جو دارد. این روح تنوع‌جویی در کار و شغـل ارضـاء نمی‌شود. به میـزانی که کارها یکنـواخت می‌شود میـل تفنّن‌جویی در انسـان بیشتر می‌شود. در گذشته کارها کمتر یکنواخت بود، چرا؟ برای اینکـه آدمی که می‌خواست در صحرا زراعت بکند یا گوسفندان را آب بدهد، در اعمال، در رفتار، در حرکت در پا شدن، در نشستن و در لبـاس پوشیـدنش آزاد بود. امّـا می‌بینیم امـروز حتی در پیـراهن پوشیدن هیچ‌کس آزاد نیست، در انتخاب رنگ هیچ کس آزاد نیست، در آرایش هیـچ کس آزاد نیست، حتی در ژست‌ها هیـچ کس آزاد نیسـت (مـی‌بینیم که از روی بخشنامه همه ژست می‌گیرند!). قالبهای شغلی و قالبهـای اجتمـاعی روزبـروز یکنـواخت‌تر و تکراری‌تر می‌شود، اما روح آدم عوض نمی‌شود روح آدم میل به آزادی و تنوع دارد. بنابر این در اینجـا نیاز به هنر احساس می‌شود. هنرمند در کنـار زندگی یکنواخت انسان، به وسیله خلق و ابتکـار هنـری، یك نوع زندگی فرضی و موهوم متنوعی را در برابر احساس انسان پدید می‌آورد. به میزانی که قالب‌های زندگی و شکل‌های زندگی و کار یکنواخت و تکراری می‌شود، روح انسان بیشتـر نیـازمنـد می‌گردد به تنـوع. کسانی که کارگـرنـد به تفـریح و تنوع و رقص و موسیقی بیشتر احتیاج دارند تا دهقان‌ها. چرا؟ برای اینکه کارشان تکراری‌تر و مشابه‌تر است. شهری‌ها به تنـوع بیشتـر می‌پردازند تا دهاتی‌ها. شهرهای بزرگ بیشتـر تنـوع جوینـد تا شهرهای کوچك. شهـرهـای صنعتی بیشتـر کابـاره، دانسینـگ، رستوران و تنوع‌های عجیب دارند. ملوان‌ها در دنیا معروف‌اند که عیاش‌ترین تیپ‌های اجتماعی هستند به خاطر اینکه کار ملوان از همه تکراری‌تر است. او گاهی در ظرف سه ماه، شش ماه فقط و فقط باید در عرشه بنشیند و موج را تماشا کند و تا پایش به ساحـل می‌رسـد، اول می‌رود دنبال تماشاخانه تا تفریح بکند. به میزانی که انسان در اشکال زندگی و قالبهای کار سخت‌تر، یکنواخت‌تر و فشـرده‌تـر می‌شود، روحش نیـاز بیشتری به تنـوع پیـدا می‌کنـد. نقش تنـوع از لحـاظ روانشناسی و تحلیل روانی چیست؟ تنوع فریبی است که نیاز آدمی را که می‌کوشد تا خود را از اسـارت قالبهـای یکنواخت و مکرر زندگی و کار برهاند، تشفی می‌بخشد یا سیراب می‌کند.

در جامعه امروز چه کسانی مامورند که نیاز آدمی را به تفنّن، یعنی به نجـات موقتی از قید یکنواختی و تکرار، برآورده کنند؟ هنرمندان. در طول تاریـخ بشـر یك مقدار زمان فراغت همیشه وجود دارد. زمان فراغت یعنی زمانی که در آن آدم نه می‌خوابد، نه کار می‌کند و نه به امور شخصی می‌پردازد، در جامعـه‌شناسی و روان‌شنـاسی ـ هردو ـ زمان فراغت بینهایت مسئله حساس و قابل مطالعه‌ای است. زیرا هر فردی و هر جامعه‌ای در اوقات فراغتش بیشتر خودش است تا در اوقات کارش. وقتی وارد یك اداره می‌شوید می‌بینید همه آدم‌ها درست مثل کله قند همینطور نشسته‌اند، همه یك جور به شما جواب می‌دهند: «برو فردا بیـا»، مثـل ضبط صوت‌اند. همه یك جور ژست می‌آیند، همه یك جور اطوار دارند همه یك جور رفتار دارند، همه یك جور رابطه و برخورد دارند، بنابراین در موقع کار نمی‌توانید خصوصیات این کارمندان را از هم تشخیـص بدهید، چون شکل کار، شکـل آنها را تعیین و مقیّد کرده است. چه موقع آنها از هم متفرق می‌شوند تا هر کدام یك شکل، یك روح و یك خصوصیت از خودشان نشان

بدهند؟ در اوقات فراغت. می‌بینیم در موقع کار همه کارگران یکنواخت‌اند، اما در اوقات بیکاری وقتی می‌ریزند توی یك کافه یا می‌روند سیزده‌بدر، نشان می‌دهند که هرکدام چه تیپی هستند. بنابراین جامعه‌شناس و روانشناس در اوقات فراغت بهترین فرصت‌ها را پیدا می‌کنند تا با روح عریان انسان تماس داشته باشند.

اوقات فراغت (یعنی زمان آزاد، زمان خالی) معمولاً به وسیله چه کسی پر می‌شود؟ باز به وسیله یك هنرمند. مگر در اوقات فراغت نیست که موزیك گوش می‌دهید؟ در اوقات فراغت نیست که به تئاتر می‌روید؟ هنرمندان کالاهایشان را چه موقع بر انسان عرضه می‌کنند؟ در ایام فراغت انسان‌ها، نه در ایام کارشان. بنابراین ایام فراغت یك ظرف خالی است در اختیار هنرمند که آن را پر می‌کند. پس هنرمند، بمعنای اعم- نقاش و شاعر و مجسمه‌ساز و موزیسین- کارش فقط و فقط یك تفنّن است، یك نوع تخدیر و تسکین است برای احساس کاذب آزادی انسان از قید کار یکنواختی که به او داده‌اند.

اگر می‌بینیم که یکی از خصوصیات فرهنگ و تمدّن جدید سقوط ارزش معنوی هنرمند و دانشمند- هردو- است، بیهوده نیست. در گذشته مردم به دانشمند احساس تقدس نداشتند؟ به او احساس پرسش نداشتند؟ خیال نکنید که فقط دانشمندان مذهبی در جمع احترام و معنویتی داشتند. هرگز! در گذشته حتی دانشمندانی که به شاگردان خود موسیقی یا زبان و یا ادبیات درس می‌دادند، معبود شاگردانشان بودند، شاگردانشان در مقام یك قدیس اینها را می‌پرستیدند و برای آنها یکی از مقدسین مذهبی بودند. چرا؟ زیرا همه در چهره کسی که دانستنی داشت یك نوع تقدس ماوراءالطبیعی خدایی می‌خواندند. این تقدّس در نگاه‌ها و اذهان از کجا آمد؟ به‌خاطر رسالتی که علم داشت و آن کوشش برای کشف حقیقت بود. اما وقتی که خود علم هدفش را به جای حقیقت‌پرستی فقط و فقط قدرت پرستی و استخدام نیروهای طبیعت برای زندگی مادی تعیین می‌کند، آیا طبیعی نیست که مردم به عالم به عنوان یك کارگر ورزیده نگاه کنند؟ شما به کارگری که در معدن کار می‌کند و برایتان الماس استخراج می‌کند، احساس تقدس معنوی می‌کنید؟ نه. او همانقدر تقدس دارد که کارگری که باغچه‌تان رابیل می‌زندمنتهی او روزی صد تومان می‌گیرد و این رزی ده تومان، پنج تومان، یك تومان. ارزش این دو به‌طور مطلق با چه سنجیده می‌شود؟ با پول، منتهی بیشتر یا کمتر. بنابر این عالم از غیر عالم ارزش اقتصادی بیشتری دارد. امّا ارزش معنوی بیشتری ندارند. چرا؟ برای اینکه عالم کسی است که ابزار علم دارد و محصول بیشتری از طبیعت برمی‌دارد، ولی کارگر کسی است که چون آن ابزار را ندارد محصول کمتری برمی‌دارد. والا از نظر تقدس هر دو کارشان مساوی است چون جنس و رسالت کارشان یکی است.

از این جهت است که وقتی علم هدفش را برخورداری مادی هرچه بیشتر انسان از مادّیات زندگی تعیین کرد و نه معنویت انسان، نه تکامل روحی و نه تکامل احساس انسانی، از نظر تلقی‌یی که از او در جامعه می‌کنند به صورت یك کارگر و عمله درمی‌آید و حتی بدتر از این خودبه‌خود در اختیار پول قرار می‌گیرد.

اگر من خواسته باشم به‌عنوان عالم فکر شما را بالا ببرم، بینش شما را گسترش بدهم، روح شما را صیقل بدهم، از نظر تکامل روحی و معنوی روی روح شما کار بکنم و روابط انسانی را معنوی‌تر و متعالی‌تر بکنم، آیا احتیاج به سرمایه‌دار دارم؟ احتیاج دارم در اختیار کسی قرار بگیرم؟ نه، خودم با یك جبه پشمینه و با نان خالی می‌توانم کار بکنم، زندگی بکنم و رسالتم را به نحو احسن انجام بدهم- رسالتی را که سقراط انجام می‌داد. امّا اگر علمی داشته باشم که همه هدفش این باشد که از تکه‌ای از زمین محصول بیشتری درآورد یا از این قانون طبیعی ابزاری برای وسیله حمل و نقل و ارتباط اختراع کند، خودبه‌خود من به چه احتیاج دارم؟ به سرمایه‌دار. خودم که سرمایه ندارم، سرمایه من علم است. بنابراین ارزش سرمایهٔ من و سرمایهٔ سرمایه‌دار درست مساوی می‌شود. وقتی او پول می‌دهد و من هم علم می‌دهم کارخانه‌ای راه می‌افتد، یك ابزار مادی ساخته می‌شود و یك محصول تازه به بازار می‌آید. آیا من هیچ دلیلی دارم که سرمایه‌ام، که علم است، از سرمایه او، که پول است، فضیلتش بیشتر است؟ برای این دلیلی دارم؟ نه، هیچ دلیلی ندارم. چون هر دو داریم یك کار انجام می‌دهیم.

ارزش هر فرد یا هر شیء بسته به چیست؟

به نقشی است که در زندگیش بازی می‌کند. پول و علم- هر دو- یك نقش را در زندگی بازی می‌کنند: بنابراین هر دو یك موقعیت و مقام را دارند. آن وقت که می‌گفتم من علم دارم، ولو پول نداشته باشم و تو علم نداری ولو همه گنج‌های دنیا در دستت باشد، اما تو از من پست‌تری و خود تو هم قبول می‌کردی، موقعی بود که علم خدمتی به روحهای انسانی و به اخلاق انسانی می‌کرد که از دست پول ساخته نبود، یعنی علم برخلاف جهت پول حرکت می‌کرد.

در ادبیات قدیم، در مذاهب قدیم و در فرهنگ‌های قدیم پول و دانش در برابر هم‌اند و همیشه به صورت بدبینانه و دشمنانه به هم نگاه می‌کنند. امّا حالا در خدمت هم‌اند و حتی علم در خدمت پول است. وقتی سرمایه‌دار سرمایه می‌گذارد و من علم را رویش می‌گذارم، چه کسی هدف را تعیین می‌کند؟ سرمایه‌دار.

عالم کوچکترین حقی ندارد که بگوید: «من می‌سازم، من نمی‌سازم، این خوب است، آن بد است. «بدترین و کثیف‌ترین سرنوشت برای علم در تمام تاریخ دنیا امروز است، که اسمش «قرن

هنر للهنر

علم» است، و چه دروغی بزرگتر از این! «قرن پول» است و علم نوکرش است. آن موقع هم قرن پول بود اما عالم برای خودش آدمی بود، درست است که هیچی نداشت، قدرت نداشت و کس و کاری نداشت، ولی خودش و شاگردانش و عدّه‌ای که با او سر و کار داشتند یك اقلیم مستقل بودند انسان‌های آزادی بودند، نوکر کسی نبودند ـ مگر خودشان می‌خواستند بشوند و این، یك بحث دیگر است ـ امّا امروز در دنیا هیچ عالمی نمی‌تواند نوکر پول نباشد ـ هیچ کس. یك فیزیکدان و یك شیمیست چه جور می‌تواند خودش را در اختیار پول قرار ندهد؟! اگر او پول نمی‌خواست و علمش تبدیل به پول نمی‌شد، کسی نمی‌رفت فیزیك بخواند به خاطر فهم حقایق عالم کسی نمی‌رفت فیزیك یا شیمی و یا طب بخواند. اینها کشف حقایق زمین است!... وقتی علم در خدمت پول قرار بگیرد و عالم نوکر پولدار باشد، هنر و ادب که تنها دنیای پاك انسان بود و او می‌توانست خود را با آن هنر و ادب از این کند زندگی مادی نجات بدهد و در آن دم بزند، حالا فقط و فقط مأمور پر کردن ایام فراغت مردم و کارگرها و کارمندها و مأمور دروغ گفتن به مردم ـ که شما در این ساعات از قید بندهای خشك زندگی آزادید، یعنی تفنّن ساختن! ـ شده است. بنابراین آیا در مواقعی که علم به این سرنوشت و هنر و ادب به این سرنوشت دچار می‌شوند، می‌توان گفت که اخلاق و معنویت ممکن است زنده بماند؟ و ممکن است در چنین تمدّنی انسان هنوز وجود داشته باشد؟ آیا ممکن است انسان باقی بماند و رشد کند؟

در طول تاریخ انسان‌ها را چه کسانی تربیت می‌کردند؟

از نظر اخلاقی، مذهب‌ها انسان‌ها را در دنیا تربیت می‌کردند؛ از لحاظ رشد فکری، فلاسفه و دانشمندان؛ از لحاظ تلطیف روحی و زیبایی احساس، هنرمندان. امّا امروز مذهب از جامعه اروپایی به کلی رخت بربسته، بنابراین اخلاق بی‌صاحب است، و علم در دنیای متمدّن در خدمت پول قرار گرفته و تسلیم محض آن است، و هنر و ادب به صورت وسایل تفریح یا تفنن درآمده است. کسی که هشت ساعت کار می‌کند برای اینکه یك ساعت را خوش بگذراند، به دامن هنر یا به دامن کالاهایی که هنرمند در دسترسش می‌گذارد، می‌رود، موسیقی گوش می‌دهد به خاطر اینکه یك ساعت رفع خستگی بکند. بنا براین برای رفع خستگی است؛ این رسالتش است.

باچنین وضعی آیاامکان دارد هنرنیز ازآسیب پول‌پرستی و انحطاط مادی مصون بماند در حالی که علم به این شکل خودش را فروخته و مذهب به این شکل میدان را خالی کرده است؟ امکان دارد ادب و هنر پاك و سالم بمانند؟

مسلّماً وقتی شغلی به این پستی داشته باشند هرگز امکان ندارد سالم بمانند. یعنی چه؟ یعنی هنر و ادب به تسکین و تخدیر افراد می‌پردازند. این افراد وقتی کار عملگی می‌کنند به عنوان یك کار اساسی جدی واقعی به آن نگاه می‌کنند، ولی وقتی به کار هنری می‌پردازند به عنوان یك کار تفریحی و تفننی و فانتزی به آن نگاه می‌کنند. وقتی هنر تا این مرحله پایین بیاید، مسلّماً دیگر نمی‌تواند تقدسش را حفظ بکند.

بنابراین قرن ما قرن فرو ریختن همه تقدسها و بلندیها و شکوه‌ها است. چرا می‌گویند هنرمند نمی‌تواند رسالت و تقدس خودش راحفظ کند؟ برای اینکه الآن هدفش کشف نفس زیبایی و عظمت که رسالت اساسی‌اش بود، نیست؛ بلکه مأمورش کرده‌اند که سر مردم را برای دو ساعتی که بیکارند و برای پنج ساعتی که کار ندارند، گرم کند. پس بجای اینکه هدفش رسیدن به زیبایی‌های تازه یا خلق زیبایی‌های تازه باشد، تفنن بیشتر درست کردن و سر مردم را بیشتر گرم کردن است. این است معنای بازاری شدن هنر. می‌بینیم در خود اروپا ـ شرح زندگی هنرمندان را بخوانید از همه جای دنیا رقت‌بارتر است ـ هنرمندانی که در اختیار اوقات فراغت مردم و در اختیار تفنن‌سازی برای مردمی که کار می‌کنند قرار گرفتند، جزء بزرگترین سرمایه‌داران هستند. امّا هنرمندی که خودش را نخواسته بفروشد و به خلق و کار هنری اصیل مستقل از تفریح و خوشگذرانی و عیاشی دیگران بوسیله هنر، پرداخته از گرسنگی مرده است. شاید دهها نفر از هنرمندان بزرگ مردند. اما بعد چه شدند؟ بعد آثارشان گل کرد. چرا بعد گل کردند؟ خیال می‌کنید که بازکشف هنری شده که این آثارگل کرده‌اند؟ نه؛ این آثار باز رایج و مد شده؛ بعد از مرگ هنرمند این آثار باز برای تفریح خاطر دیگران هست که به فروش می‌رود یا به نمایش گذاشته می‌شود. بزرگترین تابلوهای هنری را چه کسانی می‌خرند؟ آیا هنرمندان می‌خرند؟ مشتریان بزرگترین تابلوهای هنری در حراجی‌ها کیستند؟ سرمایه‌داران. این بزرگترین بردگی هنر و نهایت انحطاط هنر است.

طرح در نمایشنامه ۱/۳

■ نصرالله قادری

عمده‌ترین نکته در یك نمایشنامه «طرح» آن است و عمده‌ترین «عنصر»، «شخصیت». از دیدگاه نویسنده آنچه در یك نمایشنامه مهم است «طرح» و «عمل» نمایشنامه است. هرچند که نویسنده برای «شخصیت» اهمیت اساسی قائل است. تشخیص «طرح» در بعضی از نمایشنامه‌ها بسیار مشکل و گاه غیر ممکن است. چه بسا منتقد نیز در بعضی از نمایشنامه‌ها «طرح» را پیدا نکند.

قدیمی‌ترین کسی که از «طرح» سخن گفته است، ارسطو می‌باشد. او این مطلب را در «بوطیقا» مطرح کرده است. ارسطو معتقد است که آنچه در نمایشنامه مهم است «طرح» می‌باشد. در اصطلاح نمایشنامه‌نویسی «طرح» را «پلات» می‌گویند. طرح خلاصه نمایشنامه نیست. طرح در اصل اسکلت نمایشنامه است که براساس آن در «وضعیت» حرکتی صورت می‌گیرد که به حرکت بعدی دامن می‌زند. «اسکیچ-SKETHC» هم همان طرح است اما با طرح یك فرق دارد. اسکیچ یك حادثه جالب توجه بدون ساختمان است. در حالی که طرح ساختمان دارد.

ارسطو در «بوطیقا»، «طرح» را چنین تعریف می‌کند: «...به چگونگی ترکیب وقایع می‌پردازیم. زیرا که نخستین و مهمترین قسمت تراژدی است. تراژدی تقلید عملی است که کامل، تمام و دارای طول معین باشد... آن چیز را تمام گوییم که دارای آغاز و میان و پایان باشد. آغاز آن است که ناگزیر، پس از چیز دیگر نیاید، ولی بالطبع پس از آن، چیز دیگری باشد. بالعکس، پایان آن است که خود ناگزیر- و یا برحسب معمول- پس از چیز دیگر بیاید، ولی پس از آن، چیز دیگر نباشد. میان، آن است که پس از چیز دیگر بیاید و خود نیز چیز دیگری در پس داشته باشد.»[1]

پس «طرح» چیزی است که کامل و تمام باشد. در «طرح» وقایع اولیه، گسترش می‌یابند و به اشخاص مورد نیاز هویت بخشیده می‌شود. و رویدادهای داستان تا رسیدن به هدف مورد نظر مرحله به مرحله پشت سر هم- و البتّه با تاکید بر روابط علّی و معلولی- قرار می‌گیرند. طرح باعث می‌شود عناصر و مصالح پراکنده در ذهن نویسنده، جمع‌آوری شوند و در یك الگوی واحد تشکل و یگانگی یابند. به طور کلی طرح، آرایشی است که نویسنده به رویدادهای نمایشنامه می‌دهد، تا به نتیجه دلخواه برسد.

در مرحله «طرح» مسائل زیر باید روشن و تبیین گردد:

۱. شخصیت اصلی کیست؟

۲. نیاز شخصیت اصلی چیست؟

۳. او چه تصمیمی دارد و چه راهی را می‌خواهد برود؟

۴. بر سر راه این تصمیم و انجام آن چه موانعی وجود دارد؟

۵. نتیجه کار چیست؟

پس «طرح» ساختمان جامع یك نمایشنامه است، که آغاز، میانه و پایان دارد.

آغاز

آغاز یك نمایشنامه، محل، موقعیت، شخصیت یا منش، خلق و خو و سطح واقعیت یا امکان و احتمال را تعیین می‌کند. در آغاز هر نمایشنامه، نمایشنامه‌نویس با مسئله‌ای دوگانه روبرو است.

۱. او باید اطلاعات اساسی را به مخاطب بدهد.

۲. باید انتظاراتی در تماشاگر به وجود آورد که او را وادارد که بماند وبه تماشای ادامه کار بپردازد.

آغاز یك نمایشنامه، اطلاعات اساسی لازم را درباره حوادث قبلی، هویت اشخاص و وضعیت حاضر را توضیح می‌دهد. امّا این امر محدود به آغاز نیست. در اغلب نمایشنامه‌ها این مسائل به‌تدریج روشن می‌شود.

شکسپیر نمایشنامه‌نویسی است که نمایشنامه‌هایش را پس از آغاز، به ترتیب تاریخی ادامه می‌دهد. امّا مثلاً در تراژدیهای یونان مثل «ادیپوس شهریار» آغاز داستان قبل از آغاز نمایشنامه است و حوادث گذشته نقل و روایت می‌شود. در آغاز، نمایشنامه‌نویس مطالب توضیحی را از راه یك سلسله تدابیر نمایش می‌دهد.

آغاز یك نمایش، شامل چیزی است که می‌توان از آن به عنوان یك حادثه محرك، یا رویدادی که عمل اصلی را به حرکت درمی‌آورد، نام برد. برای مثال در ادیپوس شهریار بلایی به شهر «تب- THEBES» نازل شده‌که‌تنهادرصورت پیداشدن‌قاتل «لایوس- LAIUS» پایان خواهد گرفت. این حادثه عمل نمایش را به وجود می‌آورد و نمایشنامه با این حادثه محرك، حرکتش را آغاز می‌کند.

●

میانه

میانه یا وسط نمایشنامه، متشکل از یك سلسله پیچیدگیهاست. پیچیدگی عنصری از عناصر نمایشنامه است که به تغییر جهت عمل می‌رود. پیچیدگی ممکن است و می‌تواند از کشف اطلاعاتی تازه، تقابل غیر منتظره بعضی اشخاص و... سرچشمه بگیرد. پیچیدگی حالت تعلیق و انتظار را در تماشاگر به وجود می‌آورد.

در آغاز نمایشنامه، امکانات تقریباً نامحدود است، زیرا داستان ممکن است در جهت یك سلسله و توالی معین پیش برود. ولی هنگامی که پیچیدگی به وجود می‌آید، انتخاب مسیر اشخاص محدود شده و در نتیجه مخاطب در

جهت عمل قرار می‌گیرد. این مسیر هرچه محدودتر شود ما به بحران نزدیکتر می‌شویم. در نهایت لحظه‌ای می‌رسد که سلسله مسیرها به قدری کم می‌شوند که کشف نهایی به سؤال اساسی دراماتیک پاسخ خواهد داد. این اوج قله‌ای است که نمایشنامه به طرف آن می‌رود و آنگاه هیجان فروکش کرده و «کنش» پایان گرفته است.

جوهر، هر پیچیدگی کشف است. کشف در مورد حوادث مهمی که مسیر و جهت عمل را تغییر می‌دهد به کار برده می‌شود. برای روشن شدن این مورد به چند مثال اشاره می‌کنم. کشف ممکن است شامل این امور شود:

کاراکترها: برادری کشف می‌کند که برادر دیگرش رقیب شغلی اوست.

واقعیت: زنی در لحظه جدایی پی می‌برد که همسرش سرطان دارد.

اشیاء: مردی کشف می‌کند که دستمالی را که به همسرش هدیه داده است گم شده است.

ارزشها: مردی کشف می‌کند که حسادت باعث کوری چشم عقل او شده است.

کاراکتر: شخص کشف می‌کند که حسادت باعث شده که همسر محبوبش را به قتل برساند.

خودیابی اغلب از همه کشفهای دیگر نیرومندتر است. و در نمایشنامه می‌توان به غیر از کشف، از امور دیگری هم برای تسریع پیچیدگی و رسیدن به بحران بهره برد.

پایان

در پایان نمایشنامه به نتیجه‌گیری و حل نهایی می‌رسیم که این فصل معمولاً از اوج تا پرده آخر بسط پیدا می‌کند. قسمت نهایی نمایشنامه، معمولاً کوتاه است اما ممکن است که به اندازه قابل توجهی هم طولانی شود. در این قسمت به مسائلی که قبلاً طرح شده پاسخ داده می‌شود و انتظارات تماشاگر را برآورده می‌کنیم. گره‌گشایی باید انجام نمایشنامه را به معنای کامل عهده‌دار باشد و مخاطب باید به‌روشنی درک کند که چگونه پایان فرا می‌رسد. حتی اگر مخاطب نتواند از پیش نتیجه کار را پیش‌بینی کند، باید تمام امور پرده آخر به احتمال گره‌گشایی کمک کند و یک نمایشنامه باید واحد کاملی باشد که به طور روشن از آغاز به طرف میانه و پایان برود.

ارسطو درباره طول یک نمایشنامه می‌گوید: «درازی داستان باید تا حدی باشد که طی یک سلسله مراحل احتمالی[۲] و یا ضروری[۳] قهرمان داستان را از نیکبختی به بدبختی و یا از بدبختی به نیکبختی برساند. این اندازه بزرگی برای داستان بس است.»[۴]

یک «طرح» خوب باید ویژگیهایی از قبیل آنچه که در ذیل می‌آید را در خود جمع داشته باشد:

۱. ساده بودن.

۲. بدیع و تازه بودن.

۳. باورکردنی.

۴. جذاب و دارای کشش بودن.

«برنارد گریباینر» ـ استاد نمایشنامه‌نویس آمریکا، بحث مفصلی راجع به «طرح» در کتاب نمایشنامه‌نویس خود دارد. او به این قضیه صورت منطقی و عملی داده است. «گریباینر» با مثلی می‌گوید: «۱. انسان فانی است. ۲. سقراط انسان است. ۳. پس سقراط فانی است.» او طرح را با این قضیه منطقی شرح می‌دهد. ۱ قسمت اول، ۲. قسمت دوم و ۳. قسمت سوم.

آنچه که در این قدمها مشترک است، زمینه دراماتیک نمایشنامه است. برای روشن شدن مفهوم نمایشنامه، «هملت» را بررسی می‌کنیم. در «هملت» حوادث زیادی رخ می‌دهد امّا عمده‌ترین حادثه «اطلاع به وسیله شبح و دعوت به انتقام» است. طرح باید از حوادث «ابتدا» و «انتها» خبر دهد. عمده‌ترین خبر بعد از باز شدن پرده، همین اطلاع است. قبل از این برخورد حوادثی رخ داده است امّا عمده‌ترین حادثه این است که «هملت» به وسیله روح مطلع می‌شود، پدرش کشته شده است امّا او تردید دارد. برای غلبه بر تردید، نمایشی ترتیب می‌دهد تا به یقین برسد. در این فاصله اتفاقاتی رخ می‌دهد اما باز نکته قابل اشاره همین است. سؤال اساسی نمایشنامه این است که: «آیا هملت به اطمینان می‌رسد یا نه؟» و تنها در نهایت است که ما به پاسخ این سؤال می‌رسیم.

عمده‌ترین حوادث نمایشنامه هملت عبارتند از:

۱. آگاهی به وسیله روح و دعوت به انتقام.

۲. تردید هملت در صحت گفتار، و برای غلبه بر تردید، ترتیب نمایشی در حضور شاه برای رسیدن به یقین.

۳. به آگاهی رسیدن و انتقام گرفتن.

قدم اوّل را شرط عمل گویند. حادثه‌ای که خود معلول هیچ حادثه‌ای در نمایش نیست، فقط حادثه میانی نمایش را دامن می‌زند و باعث اتفاق عمده میانه نمایشنامه می‌شود که در نهایت پاسخ را در قدم سوم می‌گیریم. قدم دوم را «علّت عمل» گویند، و قدم سوم را «عمل نتیجه» می‌نامند.

نامگذاری «گریباینر» را می‌توان به این صورت نشان داد:

نامگذاری گریباینر: قدم اول: شرط عمل، قدم دوم: علّت عمل، قدم سوم: عمل نتیجه.

حادثه آخر نمایشنامه، پاسخ اساسی نمایشنامه است. سؤال اساسی نمایشنامه چیست؟ نمایشنامه به چه سؤالی باید پاسخ بدهد؟

«گریباینر» معتقد است که ما، در هر نمایشنامه دو شخصیت اساسی داریم و سؤال اساسی و اصلی درباره این دو شخصیت است. به نمایشنامه «هملت» برمی‌گردیم. دو شخصیت اساسی، هملت و عمویش. هملت که تردید دارد، یقین می‌کند که عمویش قاتل است و از عمویش انتقام می‌گیرد. شخصیت اول و دوم باید در هر سه مرحله نمایشنامه حضور داشته باشند و حتماً در هر سه مرحله باید «فاعل» باشند. البتّه روشن است که شخصیت اصلی فاعل است. برای توضیح این مسئله به هملت برمی‌گردیم.

هملت از قتل مطلع می‌شود.

هملت برای غلبه بر تردیدش نمایش ترتیب می‌دهد.

هملت انتقام می‌گیرد.

اگر هر حادثه‌ای در «طرح» بر مبنای زمینه دراماتیک اتفاق نیفتد، نمایشنامه به وجود نمی‌آید. «شرط عمل» و «علّت عمل» که زمینه دراماتیک دارد، باعث می‌شود تا «عمل نتیجه» شکل بگیرد. پس «طرح»، شاکله اصلی ساختمان نمایشنامه است و خلاصهٔ آن نیست. هر طرحی آغاز، میانه و پایانی دارد و نویسنده بدون «طرح» قطعاً نمایشنامه‌ای نخواهد داشت.

پاورقیها:

۱. بوطیقا/ ارسطو- ترجمه فتح‌الله مجتبائی/ ص ۷۶

۲. VRAISEMBLABLE - به انگلیسی PROBABLE (EIKOTA)- مقصود آنکه هر مرحله به نحوی قانع‌کننده و قابل قبول به مرحله بعد منجر گردد و گفتار و کردار هریک از اشخاص با نحوه فکر و خصوصیات اخلاقی وی سازگار و متناسب باشد.

۳. NE' CE' SSAIRE (ANAGKAION)- مقصود آنکه هر مرحله نتیجه ضروری مراحل قبل از خود باشد و گفتار و کردار هریک از اشخاص از طرز فکر و خصوصیات اخلاقی وی تبعیت کند.

۴. بوطیقا/ ارسطو- ترجمه فتح‌الله مجتبائی/ ص ۷۹.

نشستی با صادق عاشورپور

● با تشکر از شما که دعوت ما را پذیرفتید، لطفاً معرفی اجمالی از زندگی خودتان برای خوانندگان ما داشته باشید.

■ با نام و یاد خدا، من هم از شما سپاسگزارم که به یاد بنده بودید، صادق عاشورپور هستم، اهل همدانم و در سال سی و دو در همین شهر متولد شده‌ام، متاهل هستم و دو فرزند دارم، یکی پسر و دیگری دختر، فرهنگی‌ام و ادبیات تدریس می‌کنم، کار تئاتر را تقریباً از سال چهل و چهار شروع کردم و از آن زمان تاکنون بی‌وقفه کار کرده‌ام، و اگر خدا عمر و توفیق بدهد و یاریم کند باز هم کار خواهم کرد بخصوص در زمینه نوشتن.

● از چه زمانی شروع به نوشتن کرده‌اید؟ و چه عاملی باعث جذب شما به این کار شد؟

■ نوشتن را حدوداً از سال پنجاه و یک با نمایشنامه‌ای تحت عنوان «فرشته و آدم» شروع کردم، و عاملی که باعث جذب من شد، قصه همین نمایشنامه بود، به این ترتیب که قصه را پدرم برایم تعریف کرده بود و این قصه به همراه «کلید در خانه استیجاری» میراثی بودند که از پدرم برای من مانده بود، کلید را در سال پنجاه و دو به آقای جعفر والی هنرمند خوب تئاتر کشورمان دادم و قصه برایم ماند، در ذهنم با آن مشغول زندگی شدم، دلم می‌خواست این تنها میراث و یادگار پدر را به‌نوعی حفظ کنم، زیرا برایم عزیز بود، و گذشته را برایم تداعی می‌کرد. اما نمی‌دانستم چطور و چگونه، چندین بار برای دیگران تعریفش کردم ولی دیدم فایده‌ای ندارد، سرانجام به فکرم رسید که بنویسم و به نمایشنامه تبدیلش کنم، به هر تقدیر جسارت کردم و شروع به نوشتن قصه نمودم، و خوشبختانه نمایشنامه خوب هم از آب درآمد و به وسیله یکی از دوستان کارگردانی شد و در جشنواره ساری به اجرا درآمد و مقام دوم را کسب کرد و علاوه برآن به دعوت اداره برنامه‌های تئاتر وقت، گروه به تهران دعوت شد و مدت بیست شب در تالار سنگلج کار روی صحنه بود و خوشبختانه با استقبال عموم هم مواجه شد. و همین امر باعث شد که از آن پس، بنده کار نوشتن را جدی‌تر گرفته و بیشتر کوشش کنم.

● چه کارهایی از شما چاپ شده است؟

■ دو نمایشنامه، یکی «ابوذر تنها»، و دیگری «اسب»، و چند تایی هم در حال چاپ و نشر است.

● زمینه تخصصی کار شما چیست؟ بازیگری، کارگردانی یا نویسندگی؟

■ من در هرسه زمینه کار کرده‌ام و هنوز هم کار می‌کنم، ولی باید عرض کنم کار تخصصی‌ام نوشتن است و نوشتن را بیشتر دوست دارم.

● چند تن از نمایشنامه‌نویسان جوان را می‌شناسید و چه کارهایی از آنها خوانده‌اید؟

■ اگر منظور شما شناخت حضوری باشد، بیشتر از چند نفر نیستند که بنده خدمتشان رسیده و ارادت پیدا کرده‌ام، مانند آقای حسین جعفری، تاجبخش فنائیان و مهدی پوررضائیان، ولی اگر ازراه نوشته منظور باشد که نوشته اکثر عزیزان را خوانده‌ام و یا لااقل اجراهایی از کارهایشان دیده‌ام.

● شما به عنوان یک نویسنده، آیا با نویسندگان و همکاران قدیمی‌تان ارتباط دارید؟

■ سعی کرده‌ام که با اکثر همکاران خود ارتباط داشته باشم و خوشبختانه چنین هم هست. و با آنها هم که نتوانسته‌ام ارتباط برقرار کنم به دنبال کردن فعالیتهایشان سعی کرده‌ام که ارتباط فکری داشته باشم و به نظر من ارتباط از این دست، کمتر از ارتباط نوع اول نیست. زیرا که ارتباط از طریق اثر، یعنی ارتباط با تفکر یکدست و نهایت سعی یک نویسنده.

● فکر می‌کنید چگونه می‌توان از نویسندگان شهرستانی حمایت کرد؟

■ با بها دادن به آنها و دادن امکانات و ایجاد موقعیت مناسب، جهت اجرای کارهایشان؛ با ایجاد زمینه مساعد جهت چاپ کارهایی که دارند، و این خود یکی از عمده‌ترین و مؤثرترین راههای حمایت از نویسندگان شهرستانی است. البته بنده یادآوری می‌کنم که منظور ایجاد موقعیت و زمینه مناسب و مساعد جهت اجرا و چاپ آثار درخور توجه، منسجم و استخوان‌دار و دارای تفکر سالم و مثبت این نویسندگان است نه هرچکیده ناشیانه احساس.

● شما چند منتقد تئاتر را می‌شناسید؟

■ تعدادی را می‌شناسم مثل: آقای حسن فتحی، پرویز زاهدی، اردشیر صالح‌پور و نصرالله قادری.

● نظر شما راجع به نقد تئاتر ایران چیست؟ و چه کمکی می‌تواند به پیشرفت فن نمایشنامه‌نویسی

بکند؟

■ خبرنگاری از آنتون چخوف نویسنده بزرگ روس پرسید، شما کدامیك از آثار خود را دوست دارید؟ چخوف به جای جواب، از وی پرسید: شما بچه دارید؟ خبرنگار پاسخ داد: بله، چخوف پرسید: کدامیك از بچه‌هایتان را بیشتر دوست می‌دارید؟ خبرنگار پاسخ داد: همه برایم یکسانند و فرقی ندارند. و چخوف نیز پاسخ داد: نوشته‌های من هم مانند بچه‌های من هستند و همه را دوست می‌دارم. حال اگر به این گفته چخوف استناد کنیم، نمایشنامه‌نویس پدر و نمایشنامه نامه فرزند اوست. و به گمان بنده منتقد مربی و معلم این فرزند است که رشد معنوی وی را باعث می‌شود. از طرفی قوت و قدرت و نیز ضعف و سستی‌های نویسنده را به وی گوشزد می‌کند. و نویسنده با یك نقد خوب است که متوجه می‌شود، چه کرده و ارزش نوشته‌اش تا چه حد است. این امر البته پله‌ای است که نویسنده را به سوی تعالی و تکامل سوق می‌دهد و رهنمون می‌شود و سبب می‌شود تا آثاری خوب و به یاد ماندنی از سوی نویسنده و یا نویسندگان به وجود آید، پس با کمی دقت متوجه می‌شویم که نقش نقد و منتقد در نوشتن، کمتر از خود نویسنده نیست. البته قابل ذکر است که این گفته شامل هرنقد و هر منتقدی نمی‌شود، بلکه نقدی کارساز می‌تواند بود که دور از هرگونه حب و بغض صورت گیرد که به گمان بنده در شرایط فعلی بهترین نقد، نقد حضوری است، که قادری پی‌گیر آن است و حسن این نقد این است که نقاد به تنهایی به قاضی نمی‌رود و تنها دیده‌هایش را در صحنه نقد نمی‌کند بلکه نویسنده و یا کارگردان، با وی رودررو می‌شوند و قضایا را بهتر می‌شکافند و بهتر نتیجه‌گیری می‌کنند.

● در حال حاضر چه می‌کنید؟

■ در حال حاضر مشغول تصحیح و تدوین بازیهای قدیمی مردم شهرم هستم که سالها عمر صرف جمع‌آوری آنها کرده‌ام، که اگر خدا توفیق پایان کار را بدهد نتیجه آن دائرةالمعارفی از بازیهای قدیمی خواهد بود. دیگر اینکه مشغول تدارك و آماده‌سازی مجموعه تلویزیونی مکتب‌خانه هستم که در سیزده قسمت خواهد بود، متن آن را خود بنده نوشته‌ام و کارگردانی آن هم به عهده خودم می‌باشد.

● چه پیام خاصی برای مخاطبان دارید؟

■ خودم را در حد پیام دادن نمی‌بینم، تنها از خدا برایشان سلامت و توفیق آرزو می‌کنم.

●

● محمدرضا الوند

بحثی پیرامون نمایشهای برگرفته از شاهنامه در سالگرد هزارهٔ تدوین شاهنامه

در شماره قبل به بهانهٔ اجرای نمایش «تراژدی اسفندیار»، در راستای طرح نکاتی که دربردارنده چگونگی تبدیل متون کهن ادبی- شاهنامه- به زبان تئاتر بود، مقدّمه بحثی مفصل را در این باب، گشودیم. حال در تفصیل و بررسی این نظریات به ادامه بحث در این شماره می‌پردازیم.

ابتدا برای یادآوری، به انگیزه‌ام جهت طرح این مطلب می‌پردازم. آنچه که مسلّم است، متون کهن ادبی ایران مشحون از حکمت و عرفان و اندیشه‌های ناب انسانی است، ولیکن درهم آوردی با عالم نمایش، دقت و تأمّل بسیار می‌طلبد. این تأمّل و تعمق در درجه اول به کیفیت زبانی نمایش مربوط می‌شود، و در درجه دوم به حفظ ارزش و امانت ادبی بازمی‌گردد.

از ویژگیهای نمایش و مسببات آن بسیار گفته‌اند یا فراوان شاهد بوده‌ایم. به هرحال هرچقدر هم بدانیم وجود نمایشنامه یا به اصطلاح فرنگی آن «پی‌یس» همواره جزء لاینفك در اجرا و به ثمر رسیدن این فن و هنر به شمار می‌رفته است. از طرفی هم اوّلین اصول تئاترشناسی و هنر نمایش از مکتوب شدن نمایشنامه (درام) آغاز شده، و تئوریهای اولیه تراژدی، کمدی و حماسه اول بار در زمانی حدود صدها سال پیش از تولّد مسیح(ع) (یعنی همان تئوریهای نقد ارسطویی در اصول درام) شکل مدوّنی به خود گرفته است. شاید «افلاطون» مبدع گفتگونویسی در یك اثر ادبی شد.[1] چیزی که بیش از همه واضح است ادبیات به تنهایی در حوزه تاریخ به صورت افسانه و حماسه یا اشکال دیگر نیز وجود داشته و چه بسا که مایه فخر و مباهات اقوام به شمار می‌رود. اولین کسانی که از رقصها و آداب آیینی قوم خود الهام گرفته و برپایه آن به گفتگونویسی و خلق کاراکتر نمایشی پرداختند تاریخ برخاستشان به ملل یونان و روم می‌رسد. همین جنبشها بود که نویسندگان خوش‌ذوقی در هنر آیینی نمایشی خود، دست به تحوّل و تکامل ادواری زده و درام را به صورت یکی از گونه‌های قابل اجرای ادبی به رسمیت رساندند. بعدها هرکدام از اقوام و ملل با تقلید یا بهره‌گیری از تجربیات قومی، این گونهٔ ادبی را سازمان داده و رونق بخشیدند. هنگامی که هنر نمایش، هنری قابل بحث و تامّل شد، نمایشنامه نیز لازمه و خمیرمایه اجرایی آن به شمار می‌رفت.

امروزه نیز حتی با پشت سر گذاشتن نزدیك به یك قرن از تجربیات موفق و دامنه‌داری که در حوزه نمایش بدون نمایشنامه و اصولاً تئاتر تجربی در تاریخ هنر ملل غرب و شرق می‌گذرد، قدر مسلم همان نمایشنامه است که با شکل و درونمایه‌ای برآمده و مشخص شده، همواره خود را پیش از نمایش محك می‌زند.

با این همه نمایشنامه‌های بزرگ تاریخی نیز قبل از اینکه به اجرا درآیند، افتخار و بزرگی خود را در حوزه ادبیات محك می‌زده‌اند. و امروزه دیگر نمایش خود یك زبان ارتباطی اجتماعی در عرصه هنر ملل به شمار می‌رود که همواره سایه نمایشنامه را بر سر خود داشته است. حال اگر امروزه در این هنر توجهی به ارزشهای مکتوب گذشته برای بهره‌گیریهای مختلف نمایش می‌شود، از دو راه امکان‌پذیر است؛ یا از طریق نمایشنامه نوشته شده‌ای براساس یك اثر کهن آغاز می‌شود، و یا اینکه در حوزه امکانات صحنه‌ای و بازیگری تنها اجرایی برگرفته از

مفاهیم این متون کهن به صحنه می‌آید. اما چرا در هر دوره عنایت خاصی به این آثار ملی و کلاسیک می‌شود، خود دلایل چندی به دنبال دارد. مهمترینش دلیل بازگشت به ارزشهای کهن و ذوق زنده ساختن داستانها و افسانه‌های آن است. در مراحل بعد می‌رسیم به دلایل دیگر اعم از اهداف تربیتی، اخلاقی، اجتماعی، مذهبی و سیاسی یا از این قبیل که لزوماً ادبیات کهن را چون ابزاری برای ابزار اندیشه بکار می‌برند.

با توجه به کارکردهای مختلفی که متون کهن ادبی در زبان نمایش دارند به جرأت می‌توان گفت که ورود ارزشهای ادبی چون شاهنامه فردوسی در صحنه تئاتر، هیچ‌گاه نمی‌تواند همان اندیشه ادبی با خصائص کاربردی خود باشد، بلکه از طریق زبان واسطه‌ای یعنی نمایش، دستخوش کم و زیاد یا تغییر و تحولات چندانی خواهد شد. هنر نمایش اگر نتواند به نوبه خود ارزشهای مکنون ادبیات کهن را بارور ساخته و در شیوه‌ای منزّه و متقن ارائه گرداند، همان بهتر که دست از سر ادبیات کلاسیک بردارد. البتّه این نکته مهم را نباید فراموش کرد که ادبیات یک سنت مکتوب شده و توصیفی در فرهنگ ملل به شمار می‌رود و با شکل و ساختمان خود کارکردهای مناسبی در طول تاریخ را سبب شده است. بنابراین نمایش اگر به قصد احیاء آن دست به کار می‌شود، موظف است که ارزشی برارزش دیگر بیفزاید. ادبیات از تخیّل، جاذبه، حادثه‌پردازی و دست آخر کلام یا همان واژه بهره برده و معنایی وسیع را در چهارچوب خویش می‌آفریند. حال اینکه نمایش از حرکت (اشاره)، نور، لباس، کریم، صورت، دکور، بازیگر و از همه مهمتر تماشاگر بهره برده و قادر به تضمین، تجزیه، هماهنگی و یا خلاصه کردن یک اثر ادبی است.

بنابر این هنر نمایش علاوه برادبیات (در حول و حوش گفتگونویسی، قصه، حادثه و اندیشه ادبی) از هفت الی هشت نشانه یا ابزار دیگر برخوردار است که بخوبی قادرند یک معنی کوچک را به چندین برابر ارزش خود بارز گردانند. علاوه بر آن هنر نمایش چون ادبیات، هنر روز است، و در هر دوره و عصری مناسبت و اقتضای خود را می‌طلبد. پس اگر در دوره‌ای خاص به جانب ادبیات کلاسیک روی می‌آورد می‌بایست زبانی امروزی و ملموس را در برقراری ارتباط با مخاطب خویش برگزیند و به اصطلاح کارکردی معاصر از یک ارزش کهن به‌دست بدهد. با این تفصیل اگر نمایش‌پردازان امروزی‌قادر به نمایاندن ارزشهای اصلی آثار کلاسیک نیستند روشنترین علت آن، عدم آشنایی با دو گونه زبان ارتباطی و فرهنگی است. به عبارتی آنان نه نمایش را به درستی می‌شناسند و نه ادبیات را، چرا که ادبیات نیز کنکاش نقد و تفسیری را می‌طلبد، تا بتواند به زبان نمایش برگردانده شود. حتی اگر از این دو یکی هم به خوبی شناخته می‌شد، قادر به حصول نیمی از مقصود خود نبود.

هنرمندی در این میان موفق است که بتواند با آشنایی تلفیق این دو زبان، معنایی هرچند ملموس‌تر و خلاقانه‌تر را ارائه دهد. همچنانکه در تاریخ نمایش بوده‌اندهنرمندانی که، چه‌درزمینه ادبیات نمایشی و چه در زمینه نمایش و کارگردانی قدرت خلاقه خود را در بهره‌برداری از ادبیات کلاسیک ثابت کرده‌اند. به عنوان مثال «ژان آنوی» درام‌نویس فرانسوی در برگردان نمایشهای عهد کلاسیسیزم خلاقیتهای شگرفی از خود به جای گذاشته است. و بسیارند در ملل شرق و غرب و جنوب و شمال که با استفاده از هنر نمایش یا حتی نمایشهای عروسکی، آیینی در بهره‌برداری از ادبیات کلاسیک توانایی‌های خود را نشان داده‌اند.

به این ترتیب هنگامی که به خیل نمایشهای برگرفته از شاهنامه فردوسی که در هزارمین سالگرد سرایش این اثر عظیم، شاهد بوده و هستیم، نظری بیندازیم، شاهد فقدان زمینه‌های مورد اشاره در این بحث خواهیم بود.

این نمایشها که یکی بعد از دیگری از شهرستانها و تهران به سالنها راه می‌یافت اغلب از یک ضعف عمده در رنج بودند. این ضعف در واقع مقهور ماندن در برابر زبان پرارزش شاهنامه است. زبان فارسی اصیل که از خواص شاهنامه است در قالب مثنویهای حماسی فردوسی همواره زبانزد خاص و عام بوده است. این زبان، زبان پرمعنا و استعاره‌ای است که خواندن بی‌عیب و نقص آن مستلزم آشنایی با ادبیات است. یک چنین زبان پرباری مسلماً در هیئت اشعار، پیچیده و مبهم می‌نماید و برای هرقشری قابل فهم نیست. نمایشهای مذکور گرایش خاصی به همین زبان داشتند. به این ترتیب که برخی با شباهت زیاد، تعدادی با عین ابیات شاهنامه و بعضی ناآگاهانه به کژتابی در معنای اشعار گرفتارشده‌بودند. به عنوان نمونه اول از «کبودان و اسفندیار».[۲] و «راز سپهر»[۳] می‌توان نام برد، و در نوع دوم «رستم و اسفندیار»[۴] و «هزاره هزاره‌ها»[۵] و نوع سوم «تراژدی اسفندیار» و همان «هزاره هزاره‌ها» قابل بررسی هستند.

تمامی این نمونه‌ها از نمایشنامه‌ای نوشته شده براساس داستانهای شاهنامه برخوردار بودند. «کبودان و اسفندیار» یک درام در اصول درام‌نویسی نیست بلکه‌تنهاقطعه‌ادبی زیبایی با زبانی پر از واژگان فارسی و صناعی به شمار می‌رود که هرکدام برای مخاطب امروزی دچار مشکل تفهیم می‌شود. این نمایشنامه (و نمایش) خلق سه شخصیت «کبودان»، «اسفندیار» و «پشوتن» بر صحنه است. این سه از همان ابتدا تمامی کردارهایی را که می‌بایست به نمایش درمی‌آمد و درنیامده بود، با زبانی ادبی روایت می‌کردند و پیوسته حامل اطلاعات زیادی از گذشته و آینده خویش بودند. و تماشاگر در نهایت شاهد آمد و رفت خسته‌کننده آنها بدون هیچ تحرکی در یک زندان فرضی (گنبدان دژ) بود. حال اینکه نمایشنامه و نمایش، روایت کردن افعال نیست، بلکه مقعطی است در به عمل آوردن همانها که تماشاگر به جای شنیدن به انتظار دیدنشان نشسته است. «راز سپهر» نیز از همین مشکل رنج می‌برد. البته به علاوهٔ غلط‌خواندن یا شاید غلط‌نوشتن زبان.

زبان پر از صناعت و قدیمی در کنار اعمال و کردارهای پرشتاب، تنها عذابی است برای تماشاگر در فهم وقایع و شواهدی که بر صحنه می‌گذرد. پس چه بهتر که صحنه را با زبانی سلیس و روشن به ورطه عمل نمایشنامه تبدیل کنیم.

نمایش «رستم و اسفندیار» را به جرأت در حد یک پرده‌خوانی بدون راوی نیز نمی‌توان محسوب کرد، این نمایش تنها با آوردن آدمهایی در نقش اسفندیار، رستم، پشوتن، گشتاسب و... توانسته بود همان ادبیات شاهنامه را البته با خواندنی سراسر غلط و اشتباه در زبانشان بگذارد. همین اندازه که تماشاگر در ارتباط با این نمایش، رنگ و جلایی می‌دید و رفت و آمدی. و هرچقدر هم می‌کوشید که از گفتار جاری در صحنه بهره‌ای ببرد، ناتوان‌تر می‌شد.

«هزاره هزاره‌ها» علاوه بر اغتشاش اثر نوشته شده که چون «رستم و اسفندیار» نه یک نمایشنامه بلکه قطعه‌ای گمشده و فاقد ارزش دراماتیک محسوب می‌شد، از زبانی پیچیده و افاده شده از شاهنامه برخوردار بود. این نمایش در تفسیر و توجیه حوادث شاهنامه نیز به رأی شخصی نویسنده یا کارگردان، آن هم مغایر با شاهنامه بسنده کرده بود ـ همچنان که«تراژدی اسفندیار»[۶] می‌خواست یک اثر جانگداز را از یک نبرد پهلوانی به دست دهد و متاسّفانه در معرفی شخصیتهای اصلی ناتوان مانده بود ـ این دو نمایشنامه اخیر، در بهره‌گیری از زبان مغشوش، آن هم به روایت نقالانی که نه یک نقال، بلکه مضحکه‌پرداز بودند، دچار اشکال می‌شدند و در نوع سوم به شمار می‌رفتند.

از اشاره مختصر به زبان که بگذریم به لزوم معاصرسازی داستانهای کهن شاهنامه می‌پردازیم که متاسّفانه تمامی نمونه‌های اخیر نه تنها نتوانسته بودند با زبان خود یعنی نمایش ارزشی نوین و برتر از این حماسه را به دست دهند، بلکه در همطرازی با اصل اثر نیز ناتوان مانده بودند.(این‌گونه‌تعبیر از شماری نمایش که با زحمات طاقت‌فرسا به صحنه آمده بودند، شاید شرط انصاف نباشد، ولیکن شرط واقعیت و لزوم بازنگری دست یازیدن به آثار کهن ادبی برای نمایش می‌باشد. بنابراین اگر ما به اشکالات کار

در این مقاله بسنده می‌کنیم قصدمان آوردن نمونه‌هایی است در توضیح مقدماتی که از نمایش و رویارویی آن با ادبیات داشتیم.)

هنرمندان نمایش اگر به این مهم که تماشاگر به عنوان عضو ملی مذهبی، قومی در کنار کار او به قضاوت خواهد نشست، توجه کنند، ناچارند در کنکاشی دیگر براین آثار به ارتباط صحیح‌تر و پرفایده‌ای برسند. تماشاگر در عین کم‌توجّهی‌اش به تئاتر، هنگامی که از نام و نشان آثار کلاسیک و شناخته‌شده‌ای چون شاهنامه، اشاره‌ای در عناوین نمایشها می‌بیند، شوق بیشتری برای دیدار از نمایش، در خویش احساس می‌کند. چرا که او در فرهنگ دیرینه خود همواره با این‌گونه آثار فرهنگی همراه و هماهنگ بوده است. تماشاگر تنها برای زنده شدن قصه‌ها و روایتهای کهن به دیدن نمایش نمی‌رود، بلکه می‌خواهد از فرصتهایی که در پرداختن به این گنجینه‌های ادبی انسانی از کفش رفته، جبران خسارت هم کند. تماشاگر در حین تجربیات روزمره خود بایستی از راه سهل و روشنی با دنیای ادب و فرهنگ و اساطیرش ارتباط برقرار کند. تماشاگر نیز خواستار برقراری دیالوگ با حماسه رستم و اسفندیار است. او می‌خواهد چگونه رستم شدن را بفهمد، و اینکه چگونه پهلوانی با بهره‌گیری از عالم غیب راز مرگ خود سری را درمی‌یابد. اینکه نمایش بتواند رمز رویین‌تنی، آیین‌پروری، و آسیب‌پذیری از راه «چشم»[۷] را باز کند، حق مسلم تماشاگر امروزی است. بنابراین بی‌دلیل نیست اگر نگارنده تنها به کاستیهای بزرگ اینگونه نمایشها می‌پردازد. این نگاه در واقع درددلی است در اثر کم‌توجهی هنرمندان نمایش به اینگونه دنیای ژرف معانی استعارات، سمبلها، اساطیر و پهلوانان حماسی که می‌بایست در زبان توانای نمایش به سمع و نظر تماشاگر می‌رسید. هنرمند تئاتر در واقع خود را موظف می‌داند در قبال ابزار و زبان توانای نمایش. به مطالعه دقیق پیرامون اثر برگزیده خویش بپردازد و با احاطهٔ نسبتاً کامل خود، نکته‌ها، ظرایف و رازهای خفته در بطن داستانهای شاهنامه (یا هراثر دیگر) را بیرون کشیده و با جهت‌بخشی و تقسیم‌بندی مفاهیم، نمایش خود را هرچه موجزتر و پخته‌تر به مخاطب ارائه دهد. در همین راستا مهمترین تلاش تئاتر در نزدیک کردن و به عبارتی این همانی فضا و تبدیل کلام آن زمانی‌به فرآیندها و قابلیتهای رساننده این زمانی است. در تئاتر هشیاری و آگاهی در کنار عمل مناسب قرار می‌گیرد تا تخیّلی متضمن بینش یا الگویی از جهان، بدان صورت که ممکن است در ذهن مخاطب پرورانده شود، به دست دهد.

نمونه «کبودان و اسفندیار» علی‌رغم ضعف دراماتیک و نمایشی خود به مدد زبان یکدست خود که با آگاهی انتخاب شده بود، تخیلی شاعرانه را

بر صحنه فراهم کرده بود. راز سپهر، نمونه‌ای هرچند ناتوان، در پرداخت عاطفی به رستم، تخیل دیگرگونه‌ای از پهلوانان حماسی به نمایش درآورده بود. بنابراین امتیاز ویژه نمایش «مجلس تقلید هفت‌خوان»[۸] در عین بی‌توجهی به اصل اثر با استفاده از تخیلی کودکانه و انتزاعی به تقلید مطایبه‌آمیزی از هفت‌خوان رستم پرداخته بود، و در شیوه کار خویش از قید و بند رنگ و لعاب کاذب برحذر بود.

در یک جمع‌بندی با مشاهده نمایشهای برگرفته از شاهنامه باید گفت که تا رسیدن به مرحله برداشت نمایشی از قصه‌های کهن در نمایش امروز ایران راهی بس دراز مانده است. نمایشهایی که غالباً در چنبره کلام وامانده و در این همانی اثری قدیمی پهلوانی به زبان امروز ناتوان بودند. شاید تنها امتیاز آنها را در عشق و علاقه و خلوصشان به گنجینه‌های فرهنگی میهن و مذهب بتوان یافت، ولیکن چه جای گلایه اگر نمایشی آنچنان که دربر دارنده تاریخ تطور و تحول در هنر خود باشد نداشته‌ایم و از آنجایی که فاقد شناخت ضرورت نمایش از دیرباز تاکنون بوده‌ایم. حتی این تلاشهای ناتوان هم قابل تقدیر است. خاطرنشان می‌کنم که با این نظر ما فاتحه‌ای برنمایش نمی‌خوانیم، بلکه تلنگری می‌زنیم برانگیزه هنرمندان به مقتضای هنر نمایش، و مقصودمان آرزوی رسیدن به درجه والایی از تحقیق و تطوّر، در خاستگاه نمایش ایرانی است.

نکته مهم دیگری که در راستای اشاره به چند نمایش از پرداختن به آن پرهیز کردم و مجال ارزیابی آن را با نمونه‌های اخیر نیافتم، لزوم درک حقیقی از انسان در بستر حماسه، تاریخ و اساطیر است. چه بسا که درونکاوی اینگونهٔ انسان، در اثری بزرگ چون حماسه ابوالقاسم فردوسی نیازمند مطالعه و تدقیق بسیاری است. چه اکر هنرمند نمایش، انسان حماسی و انسان تراژیک را در حد و مرزهای افسانه کهن شاهنامه بشناسد، اصرار زیادی بر تراژدی‌نمایی سرنوشت اسفندیار در رویارویی با رستم نمی‌بیند و ای بسا که از تلقی تراژیک اسفندیار منصرف شود.

از همین نکته گرفته تا هدایت به بستر بحثی وسیعتر می‌باید، تا شناخت صحیح اسطوره و افسانه در نمایش ملحوظ شود. گرچه این بحث از حقیر برنمی‌آید ولیکن لزوم پرداختن به آن را در حیطه نمایش از نظر به دور نمی‌دارم. اگر بخواهیم مغایرت ادراک از این مفاهیم را در نمایشهای اخیر با اصل واقعیت بسنجیم جای هیچ شکی در ردّ بنیادی بسیاری از آنها نیست. و ما در این مقاله تنها اشاره به ضعف زبان درخور نمایشی در به صحنه آوردن این اثر بزرگ داشتیم، هرچند که این دو در یک بحث اصولی از هم جدا نیست.

■ پاورقیها

۱ـ یکی از رسالات فلسفی افلاطون که به شیوه محاوره و گفتگو نوشته شده است.

۲ـ کبودان و اسفندیار ـ نوشته: آرمان امید، کارگردانی: سهراب سلیمی

۳ـ راز سپهر ـ نوشته و کارگردانی فرشاد فرشته حکمت.

۴ـ نمایش رستم و اسفندیار ـ نویسنده و کارگردان: بخشی‌زاده

۵ـ نمایش هزارهٔ هزاره‌ها ـ نویسنده: کیهان اصلاح‌پذیر ـ کارگردان: جرجانی

۶ـ تراژدی اسفندیار نوشته: علی چراغی، کارگردانی حسین فرخی

۷ـ اشاره به مرگ اسفندیار به وسیله چوب زهرآگین گز

۸ـ مجلس تقلید هفت‌خوان به کارگردانی آتیلا پسیانی

● تئاتریکالیسم

* میرهولد

■ علی ابوذری

وسولد میرهولد[1] «۱۹۴۰ـ ۱۸۷۴» یکی از بزرگان تئاتر شوروی است. عدّه‌ای معتقدند که اگر میرهولد نبود «برشتی» به وجود نمی‌آمد. او در آغاز عضو گروه «استانیسلاوسکی» و شاگرد او بود. میرهولد از بازیگران «تئاتر هنری مسکو» بود. نقش «کنستانتین» در نمایش «مرغ دریایی» را او جان داده بود.

هنگامی که نشان دادن واکنش در برابر «رئالیسم» در تئاتر، بسیاری از هنرمندان روسی را به خود مشغول داشته بود و آنها در فکر این بودند تا اصول و رهنمودهای «استانیسلاوسکی» و ضوابط «تئاتر هنری مسکو» را رد کنند، «میرهولد» به عنوان نماینده شاخص این گروه جلوه‌گر می‌شود. او که از پیشتازترین مخالفان تئاتر رئالیستی است، و کسی است که مکتب «تئاتر یکالیسم»[2] را بنیان می‌گذارد.

میرهولد در سال ۱۹۰۲ از «تئاتر هنری مسکو» جدا می‌شود و در کنار آن، کارگاهی برای تجربه نظریات نمایشی خود ایجاد می‌کند. البتّه در این راه «استانیسلاوسکی» با بلند نظری او را یاری می‌دهد و امکانات کار در کنار گروه خود را برایش فراهم می‌کند.

میرهولد شدیداً تحت تاثیر نهضتهای نوهنری است. تکنیک صحنه‌گردانی او استفاده از عناصر نمایشهای سیرک، نمایش چین، تئاتر «کابوکی» ژاپن، «کمدیا دلاریه» و همچنین رقص «کاتاکاکی» هند می‌باشد. او با استفاده از این عناصر و تکنیک چند رسانه‌ای[3] که یکی از ویژگیهای کار اوست تکنیک صحنه‌گردانی خود را تکمیل می‌کند.

او «با استفاده از عناصر نمایشهای سیرکی، فیلم صامت و نمایش چینی، بین سالهای ۱۹۲۱ تا ۱۹۳۰، تکنیک صحنه‌گردانی خود را تکمیل کرده و با طرح شیوه‌هایی تحت عنوان «بیومکانیک»[4] در بازیگری و «کنستراکتیویسم»[5] در طرّاحی، به قول خود، نمایشی متناسب با عصر ماشین را پیشنهادمی‌کند.»[6] ماشینی کردن عوامل روی صحنه برای میرهولد بسیار اهمیت دارد. عدّه‌ای معتقدند که صحنه او مثل کارگاه آهنگری است. گفتیم که او از بنیان‌گذاران «تئاتریکالیسم» است. تئاتریکالیستها سعی دارند با نمایش وسائل تئاتری و صحنه‌پردازی تئاتری مثل چرخها، قرقره‌ها و کارافزارهای دیگر از این ابزار برای صحنه‌پردازی استفاده کنند. میرهولد هم با نشان دادن کار ماشینهای گوناگونی که در صحنه‌پردازی و صحنه‌آرایی به کار می‌روند شگردهای خاصّ خود را اعمال می‌کند. او عمد دارد که همه این وسایل را به تماشاگر نشان دهد تا تماشاگر بداند که در حال دیدن تئاتر است نه واقعیت.

ابتکارات و ابداعات میرهولد بسیار زیاد است. او پایه‌گذار بسیاری از شیوه‌ها و روشهایی است که در سالهای ۱۹۶۰ در غرب به صورت مکتبهای متفاوتی متداول شد. میرهولد نظریه «دیوار چهارم»[7] را که از دیدگاه رئالیستها اساس صحنه‌پردازی است دگرگون می‌کند. جوهر صحنه‌پردازی در رئالیسم برداشتن دیوار چهارم است، آنها هرگز صحنه را در حضور تماشاگر عوض نمی‌کنند. و میرهولد سعی می‌کند این دیدگاه را در تئاتر عوض کند.

شیوه بازیگری میرهولد سیستم «بیومکانیک» است. او اساس تئاتر را «میم» می‌داند و آن را بهترین پادزهر برای سوء استفاده از کلمات تلقّی می‌کند. از دیدگاه او صرف استفاده از متن، ادبیات است نه نمایش دراماتیک. میرهولد با استفاده از حرکت به بیان فشرده احساسات می‌رسد. او بازیگر را از راه حرکات زاویه‌ای و فشرده به احساس می‌رساند. میرهولد به بازیگرش فکر می‌دهد. او فکر نمایش را می‌گیرد و به حرکت تبدیل می‌کند، آن را درهم می‌ریزد و چیز تازه‌ای را به وجود می‌آورد. بازیگر برای او مثل ماشین و عروسک است و به همین دلیل در کارهایش از ترکیب انسان و عروسک بهره می‌برد.

او از دیدگاه «زیستی- مکانیکی» انسان را ماشین می‌بیند و معتقد است که اگر این ماشین درست تربیت شود می‌تواند در سیستم نمایشنامه مفید واقع شود. دیدگاه میرهولد از تئاتر دیدگاهی سیستماتیک است. یعنی مجموعه‌ای ماشینی یا مکانیکی که در آن بازیگر نیز به ماشین مبدّل شده و نقش خود را در این مجموعه بازی می‌کند. بنابراین میرهولد با تاکید بر حرکتهای ناشی از ماشینی بودن می‌خواهد بازیگر به‌نوعی سبک برسد و این سبک با تئاتریکالیسم هماهنگ شود تا نمایش با نظمی فوق‌العاده به اجرا درآید و این نظم بتواند بیانگر تمدّن صعنتی باشد. میرهولد برای رسیدن به این سیستم از تمام شیوه‌هایی که فکر می‌کند می‌توانند او را در این راه یاری دهند بهره می‌گیرد. به همین جهت است که از تئاتر «کابوکی» ژاپن گرفته تا شگردها و ترفندهای «موزیک هال» و«وودویل»[8] و «سیرک» و... را به خدمت می‌گیرد. او چون معتقد است که تئاتر نباید واقعیت را آینه‌وار تصویر کند به بازیگر خود پیشنهاد می‌کند خصوصیّات روزمرّه را با غلو عمدی و ب از بین بردن واقعیت و استفاده از روشهای تئاتری استلیزه نماید تا آنگاه بتواند با تاکید و تمرکز در طرّاحی به معنای وسیع آن و با استفاده صحیح از حرکت به بیان قوی تئاتری برسد. میرهولد معتقد است که از تمام عوامل بصری و حرکات زاویه‌دار و پررنگ تنها برای ارتباط بیشتر با تماشاگر بهره می‌برد. شیوه میرهولد از حرکت و سکوت و عکس‌العمل سکوت برای رسیدن به احساس استفاده می‌کند. او حرکات را قطعه قطعه کرده و در کنار هم می‌گذارد تا یک معنی حرکتی تازه به آن بدهد. مثلاً «مردن» در کار او با احساس واقعی که در کار

«استانیسلاوسکی» مشهود است، صورت نمی‌گیرد، او با دو حرکت، بازیگر را می‌میراند. میرهولد از ارزش بازیگری می‌کاهد، ولی به کارگردانی بهای زیادی می‌دهد. شیوه «بیومکانیک» میرهولد را «لئون موسیناك» در کتاب فنّ صحنه‌سازی تئاتر چنین توضیح می‌دهد:

«تئوری بیومکانیسم» BIO- MECANISME که بخصوص از طرف «میرهولد» به دنبال تجربیات «استانیسلاوسکی» ساخته و پرداخته شده، به مثابه مکمل نظریه «گوردون کرگ» است که بازی بازیگر را مافوق خیمه‌شب بازی می‌داند... «میرهولد» چون «استانیسلاوسکی» و «رین هارت» عقیده داشت که بازیگر نه تنها لازم است فنّ خود و سنن آن را کاملاً بشناسد بلکه باید بتواند آواز هم بخواند و برقصد و دارای آنچنان نرمشی و استعدادی باشد که صحنه‌ساز بتواند، آن‌طور که می‌خواهد، از او استفاده کند.

«میرهولد، سمبولیسم گوردون کرگ و اکسپرسیونیسم آلمانها را زیر پای می‌گذارد و تئاتر را به حدود اساسی خود بازمی‌آورد. آنچه را او به نام «بیومکانیسم» می‌خواند تنها کوششی است برای «نمایشی کردن» همه چیز به طور کامل. او عقیده دارد که «موفقیّت بازی دراماتیك، بیشتر بسته به سلطه‌ای است که بازیگر روی عضلات و اعضای خود دارد، نه به نمایشنامه و دکور.»(۹)

«طبق نظریّه و تجربه عملی میرهولد، بیومکانیك عبارت از روشی است برای پرورش بازیگر براساس حرکات و کنترل آکروباتیك بدن، به‌طوری که پاسخگوی صحنه‌ای ماشینی باشد. در این روش، میرهولد از حرکات ژیمناستیك، سیرك و بالت استفاده می‌کرد.»(۱۰)

میرهولد در طرّاحی، شیوه «کنستراکتیویسم» را به کار می‌برد. اصولاً تئاتریکالیسم تحت تأثیر مکتب «کنستراکتیویسم» هنرهای تجسّمی است. در گزیده‌ای از تاریخ نمایش جهان در این رابطه آمده است: «کنستراکتیویسم» هم از مکاتب هنرهای تجسّمی بود که از سال ۱۹۱۲ به بعد در روسیه در زمینه مجسّمه‌سازی با استفاده از مواد صنعتی و صور هندسی باب شده بود. «میرهولد» تحت تأثیر این مکتب نمایش کنستراکتیویستی را پیشنهاد می‌کند. «آرواتف»(۱۱) از ستایشگران این مکتب، در باب آن می‌نویسد:

کنستراکتیویسم در نمایش وظیفه دارد که زندگی را کپی نکرده، بلکه دست به ساختمان فرمولهای تازه بزند. بدین‌ترتیب است که نمایش فرصت پیدا می‌کند تا تجاربی در حرکت، نور، رنگ، خط و حجم به‌طور عام و جسم آدم به‌طور خاصّ کسب کند.»(۱۲)

برای تئاتریکالیستها و کنستراکتیویستها پارامترهای زیر بسیار مهمّ است:

۱. شکل هندسی اجزائی که اثر هنری را به وجود می‌آورند.

۲. ابعاد آن شکل هندسی.

۳. این اشکال باید بیان ماحصل تمدّن بشری را نمایش دهند.

۴. برای رسیدن به این مهمّ باید از معنای عاطفی شخص دوری گزید.

۵. در این راه باید اجسام و جانداران را با هم اختلاط کرد تا به هدف نهایی رسید.

«در طرّاحیهای کنستراکتیویسمی، میرهولد از سکوهایی بدون شکل معیّن و ناهمگون، سطحهای شیب‌دار، چرخهای گردنده و بندبازی در یك آرایش هندسی برای ایجاد «ماشینی برای بازیگری» که بیشتر کاربردی عملی داشته باشد تا اینکه حالتی صرفاً دکوراتیو، استفاده می‌کند. مشهورترین اثری که میرهولد به این شیوه اجرا کرده، «بازرس کلّ» نوشته «گوگول» است که در سال ۱۹۲۶ به معرض نمایش درآمده است.»(۱۳)

وسولد میرهولد به عنوان بنیانگذار تئاتریکالیسم و کسی که به «ضد رئالیست» شهره شده، بعد از انقلاب اکتبر روسیه و روی کار آمدن کمونیستها به خاطر افکار و عقاید خاصّ خود و محتوایی که تئاتر او داشت زیر سؤال کشیده می‌شود، و همین زیر سؤال رفتن و افکار نوی که در تئاتر دارد باعث می‌شود که او را یك «منحرف» بدانند و به سیبری تبعید کنند. امّا ماجرا به همین جا خاتمه نمی‌یابد، همسرش را در خانه مضروب کرده و به قتل می‌رسانند و سرانجام میرهولد جان برسر عقاید خود گذاشته و در تبعید می‌میرد.

زندگی جسمانی او در زندان تمام می‌شود امّا فکر نوی که ارائه داده همچنان زنده می‌ماند و در شکل‌گیری شیوه‌های تئاتری بعد از او نقش بسزایی بازی می‌کند. نمونه بارز تأثیر «میرهولد» را در کار «گروتوفسکی» می‌توان دید:

«در شکل‌گیری نظرات گروتوفسکی»، بدون شكّ می‌توان جای پای میرهولد و تجارب او در زمینهٔ بازیگری به شیوهٔ «بیومکانیکی» که انعطاف‌پذیری بدن بازیگر شرط اوّل است را یافت.»(۱۴)

پاورقیها:

۱. VESVOLD MEYERHOLD.

۲. THEATRICALISM.

۳. تکنیك چند رسانه‌ای یا شکرد MOLTI- MEDIA یعنی استفاده از فیلم، اسلاید، عکس و اصوات در کار نمایش.

۴. BIOMECHANICS.

۵. CONSTRUCTIVISM.

۶. گزیده‌ای از تاریخ نمایش جهان ـ صفحه ۳۵۶.

۷. THE FOURTH WALL THEORY.

۸. VOVDEVILE.

۹. فن صحنه‌سازی تئاتر ـ صفحه ۲۷ ـ ۲۶.

۱۰. گزیده‌ای از تاریخ نمایش جهان ـ صفحه ۳۵۷.

۱۱. VOVDEVILLE ARVATOV

۱۲. گزیده‌ای از تاریخ نمایش جهان ـ صفحه ۳۵۷.

۱۳. همان مأخذ ـ صفحه ۳۵۷.

۱۴. همان مأخذ ـ صفحه ۴۳۶.

● درجستجوی کدام زبان؟

نقد حضوری «مجلس تقلید هفت خوان»
کارگردان: آتیلاپسیانی

■ محمدرضا الوند

اشاره:

بحث تازه‌ای نیست اگر بخواهیم از فقر بنیادین نمایش ایرانی بگوییم. اما در رهگذر تماشاخانه‌های پررفت و آمد پایتخت مشتاق حرفها و زبانهای تازه‌ای هستیم تا شاید رخوت را از تن نمایشها در کند و برای خاطر خودمان هم که شده روشی هرچند ملموس‌تر و زنده‌تر جهت رونق نمایش بیابیم.

هرچند درکنار این هنر نیز مانند سایر هنرها جای خالی نقد و انتقاد حس می‌شود و نباید به خیال روزی نشست که شاید نرسد. باید حرکتی کرد و پایه‌های سنت نقد را در این دیار استوار کرداند. ما به سهم خود نه به ادعا بلکه به حکم وظیفه طالب سرسخت این نعمت بزرگ هستیم.

نیکوتر آنکه در رهگذر فعالیتهای نمایشی به دنبال نوجویان و فعالان با سابقه این هنر باشیم، شاید با تاملی در حرکت آنها حکم مخاطب و مخاطب را از ابتدا دریابیم و با شناخت ضرورتها روشی برتر را برگزینیم.

● به نام خدا. خدمت اقای «آتیلاپسیانی» رسیدیم تا درباره «مجلس تقلید هفت خوان» صحبتی در حوزه نقد و انتقاد برنمایش ایشان داشته باشیم. اول از همه به شما و گروهتان خسته نباشید می‌گویم و اولین سؤال من این است که آیا نمایش شما نمایشنامه هم دارد؟

■ نه متن به آن شکل معمول نداشتیم، متن ما در واقع به شکل یکسری طرحها و یادداشتهایی بود که بعضی مواقع با انتخاب پاره‌هایی از ابیات شاهنامه همراه می‌شد. بعضی وقتها هم با انتخاب نثرهایی که خودم داشتم یا با گروه به نتایجی می‌رسیدیم نمایش را تدوین می‌کردم.

● پس بیشتر در اجرا، به شکل نهایی رسیدید؟

■ بیشتر هنگام تمرین درآمد، غیر از چهارچوب و طراحی‌اش که از اول مشخص شده بود.

● شیوه خاصی که در این نمایش اتخاذ کرده بودید، در واقع در تاریخ تحوّل هنر غرب به جایی رسیده است که می‌توان گفت از مفهوم و محتوا دور شده و بیشتر به شکل می‌پردازد. حالا بفرمایید اولاً تلقی شما از هفت‌خوان یا اصولاً از چنین آثار مکتوب کلاسیک چیست؟ و بعد ارتباط این گونه آثار با شیوه «استلیزاسیون» را بیان بفرمایید.

■ سؤال شما در واقع سه بخش دارد. قسمت اول در مورد قضیه‌ای است که این شیوه یك مقدار مفهوم و محتوا را می‌کاهد و شاید صحیحتر باشد که بگوییم، این شیوه مفاهیم را به شکل «فرم Form» بیان می‌کند. یعنی حالا دیگر بازیگر، بازی کنندهٔ یك مفهوم نیست. بازیگر شکلی را می‌سازد که در کنار آن شکلی دیگر را می‌سازد. این دو شکل در کنار هم یك مفهوم را القاء می‌کنند ولی مفهوم به آن معنی رئالیستی‌اش در تئاتر وجود دارد ولی ما در درجه اول فرم در خدمت متن را داریم که باید به آن بپردازیم. معمولاً همیشه این طور است که ما یك مفهوم و محتوا را داریم که براساس آن فرم مطلوب را می‌سازیم. درحالی که اینجا برعکس است. فرمی را داریم که در حکم ظرف است و مظروف آن محتوایی است که آرام‌آرام ایجاد می‌کنیم. شاهنامه اصولاً برای من جنبه‌های نمایش گونه دارد در اینجا نه به مفهوم بُعد دراماتیك نمایش که ما تلقی می‌کنیم. نمایش، دراینجا به مفهوم یك بازی است. بازیهای سنتی که می‌شود پیاده‌اش کرد و به همین نحو من سعی می‌کردم هرچه ممکن است مفاهیم دورتر باشد تا ما بتوانیم بازی‌ای بکنیم که باستانی باشد. چون من به جامعه‌شناسی و روان‌شناسی در اساطیر اعتقاد ندارم و معتقدم این مضامینی که سینه به سینه در میان مردم گشته و به همان شکل ظرافت خودش را حفظ کرده است، بهتر است تا جایی که می‌شود دست نخورده باقی بگذاریم. روی این اصل سعی کردم که تجربی‌ترین را انتخاب کنم. هفت خوان بیشتر برای من این حالت را داشت. خیلی از داستانهای دیگر شاهنامه برایم جذابیّت دارند امّا هفت خوان از همه آنها به این حوزه نزدیکتر بوده است.

● این نوع انتخاب فکر نمی‌کنید به کلیّت اثر لطمه بزند و بار معنوی اثر را مخدوش کند؟

■ نمی‌دانم. من امیدوارم که شیوهٔ ما لطمه زننده نباشد ولی یك توضیحی را من ناچارم بدهم و آن اینکه، تلقی ما از شاهنامه، از رستم یا هفت خوان و از تمام مفاهیم اساطیری که دارند با ما زندگی می‌کنند، تلقی خاصی است. طبیعی است که همیشه این تئاتر و سینما از تخیل تماشاگر عقبتر مانده است. یعنی من هیچ وقت نمی‌توانم، قویتر از رستمی که شما در تخیّل خود، خواهان دیدنش هستید را برصحنه نشان بدهم. بناچار و با توجه به خصوصیتهای شناخته شده‌ای که تماشاگر برخورد می‌کند، سعی کردم دورترین شکل را از آن بگیرم و ارائه کنم. رستمی را انتخاب بکنم به کل تجریدی و انتزاعی و غرض به نمایش درآوردن آن باشد. برای همین به طرف گروهی رفتم که ادعای شاهنامه‌خوانی نداشتند. لفظ تقلیدچی را دنبال می‌کشند و در بدو ورودشان می‌بینیم که اشتباه می‌کنند. یا مثلاً با هم شوخی دارند. روی هم رفته نشان دهنده یك گروه موفق نیست که کارشان شاهنامه‌خوانی یا نقالی است. برعکس گروهی هستند عامی و دورمگرد، حتی من با طراحی صحنه و گذاشتن چهار پرده در پشت سر سعی کردم این را القاء بکنم که این نمایش در هرمیدانی قابل اجراست. گروهی دوره گردند که در واقع حالا امشب هفت خوان را بازی می‌کنند. نباید روی آنها حساب کرد. آنها فقط تبدیل به رستم و رخش و دیو سفید می‌شوند. به اندازهٔ همان ناهنجاریهایی که در صحنه ـ به عمد ـ آورده‌ایم. اینها هم دچار اشتباه هستند.

● پس این جزء تمهید کار شماست. کار شما اساساً تقلید یا به نوعی شبیه‌سازی است. این شیوه با فاصله گرفتن از نقش یا تکنیك بازی در نمایش حماسی چه تفاوت یا تشابهی دارد؟

■ آن فاصله‌گذاری که در کار فرنگیهاست، همین کاری می‌شود که ما انجام می‌دهیم. در واقع آنها این شیوه را از تئاتر شرق گرفته‌اند. من فکر می‌کنم فاصله‌گذاری در تعزیه خیلی غنی‌تر از فاصله‌گذاری درهر نمایش دیگری است. این هم همان است که بازیگر به عنوان تقلیدچی تمام لحظات را به جای کسی بازی می‌کند، بدون اینکه با تلقی تماشاگر از آن نقش، یکی باشد. در اینجا هم رستم ما پهلوان آنچنانی شاهنامه نیست. رستمی است که بانی خیزران سبك، می‌پرد در میدان نبرد، یا لباسش، لباس او نیست، ریشش از کاموا درست شده. جلوی تماشاگر ریشش را به صورت گذاشته است، خیلی راحت می‌خوابد و پا می‌شود و اصولاً یك پهلوان اساطیری نیست. این یك تعمد است که در واقع ایجاد تکنیك فاصله‌گذاری با نقش کاراکتر است. همان طور که ما در تعزیه داریم، شبیه‌خوان شمر پس از بریدن سر امام حسین(ع) خودش به گوشه‌ای می‌رود و می‌گرید.

● در تقلید و شبیه‌سازی که خاستگاهش اصلاً در مشرق زمین است، اغلب اساس همراهی تماشاگر با وقایع صحنه به شکل یکی شدن، در فرآیند عکس‌العمل و عمل، وجود داشته است. اما در کار شما تنها یك شکل کاریکاتور طراحی شده به چشم می‌خورد که گاه در رابطهٔ «گروتسک» به شکل یك کمدی سبك و خنده‌آور درمی‌آید. اینجا نیز تماشاگر با شما روبروست ـ حال یا با مفهوم آشناست یا ناآشنا کاری نداریم ـ پس تکلیف تقلید چه می‌شود.

■ اگر شبیه‌سازی و تقلیدی که ما به کار گرفته‌ایم همانی باشد که در تعزیه وجود دارد و به قول شما به شکل ذاتی تماشاگر را با خود همراه می‌کند، شاید لحظاتی هم شادی وجود داشته باشد، مثل شکست خوردن شیطان در تعزیه حضرت اسماعیل؛ یعنی شناخت و شراکت تماشاگر از نظر حسی خیلی بیشتر است. در این کار ما فاصله گرفتیم از قضیه شراکت با تماشاچی، و می‌خواستیم ارتباط حسی وجود نداشته باشد. دلیلش هم این بود که تماشاگرخیلی راحت در بطن داستان قرار می‌گرفت. داستان هفت خوان یك داستان صریح، ساده و مستقیم است و به راه خود می‌رود. اگر ما در سیر این داستان تماشاگر را همراه و درگیر می‌کردیم، خطر این وجود داشت که تماشاگر در خوانها باقی بماند و این سیر مستقیم را طی نکند؛ مخصوصاً به خاطر اینکه تغییر کوچکی که داستان ما با هفت خوان شاهنامه دارد، این است که رستم ما دیگر از لحظه‌ای به بعد، رستم جنگاور نیست و یا رستمی که باهوش و خرد عمل می‌کند، این تفاوت هست. می‌خواستم تماشاگر فقط ناظر باشد نه شریك در صحنه، حالا اگر حالت کاریکاتور پیدا کرده نمی‌دانم. نمی‌دانم چه جهتِ این کلمه را منظور نظر دارید، آیا از لحاظ کمیك آن است؟ که اشتباه ماست و نباید این طور باشد. ولی اگر این کاریکاتور مربوط به غلو شدنِ شخصیتهایی که تماشاگر با آنها احساس نزدیکی نمی‌کند باشد، که خوب این عمدی است.

● من در اینجا به مسئله‌ای اشاره می‌کنم که فقط به دلیل بزرگی و عظمت شاهنامه است و اینکه این اثر حماسی، دستمایه نمایش شما قرار گرفته است. آیا می‌توانید از قبل آن اندیشه تازه‌ای را به تماشاچی پیدا کنید یا اینکه هدف، درنهایت شکل کار است و بازی؟

■ دقیقاً متوجه نمی‌شوم.

● منظورم این است که نمایش شما چه پل ارتباطی می‌تواند باشد بین یك اثر بزرگ ملی میهنی و تماشاگر مشتاق؟

■ فکر نمی‌کنم نمایش ما یك چنین نقشی را داشته باشد درحالی که امیدوارم این اثر را دارا باشد و اگر این سؤال به صورت نظرخواهی از تماشاگران باشد نتیجه را روشن می‌کند. هدف من بیشتر تجربه جدید و نویی بود برای نگاه به اساطیر و افسانه‌ها. این تجربه دو جنبه دارد. یکی برای خود گروه مفید است و طبق نظر اکثر همکاران تجربه‌ای است تازه و نباید رها شود اما تجربه آن در ارتباط با تماشاگر را واقعاً نمی‌دانم.

● مگر نمایش بدون تماشاگر معنی دارد؟

■ البته نه، ولی نظرخواهی نشده است، امّا این تجربه چون تازگی دارد و هنوز جا نیفتاده است، امیدوارم جای خود را باز کند.

● به نظر من نمایش باید در جهت ساختن تماشاگر هم گامی بردارد. حال شما بگویید که در کنار این تقلید، روایت هم ضرورتی دارد؟ یا اگر نباشد لطمه‌ای می‌خورد؟

■ اصولاً چون روایت دراساس تئاتر شرق وجود داشته است، به نظر من از اشکال زیبا برای یك کار روایتی است. به یك مفهوم دیگر، یکنوع پرده‌خوانی هم در این کار می‌بینم. یعنی تنها عامل انسانی خارج از بازی، اوست که دارد عمل می‌کند. گریم او حتی واقعی و ساده است. چیزهایی را که او می‌گوید و توضیح می‌دهد، در واقع پرده‌هایی است که تفسیر می‌کند. پرده زنده است، و عروسکهای شعبده‌باز درحال عمل کردن هستند.

● چرا این راوی ابیات را غلط می‌خواند و شما به این مهم نپرداخته‌اید که لااقل این بخش حضور صریح شاهنامه، با حضوریك متخصص در خواندن آن، حفظ امانت شود.

■ شاید در آن شب بخصوص که شما دیده‌اید این طور بوده است، ولی در هرحال یك اشتباه است. حال من فکر کردم اشاره شما به چیز دیگری است چون برخی از دوستان می‌گفتند در لحظاتی که قصه‌خوان داستان را به نثر می‌خواند حالت او با شعرخوانی‌اش دوگانه می‌شود که این عمدی است، ما درجایی قضیه را می‌شکنیم تا درجایی تماشاگر راحت وارد قصه و همراه آن شود و در آن شریك باشد. جاهایی که ابیات را می‌خواند برای ایجاد فاصله بود و تماشاگر فقط ناظر.

● در مجلس تقلید شما، از ابزار و وسایل ابتدائی پیش پا افتاده استفاده می‌شود که خیلی هم کم و

مختصر است. مثلاً اسب با آن ماسک سبک و بازی خاص بازیگر آن. آیا این به نظر شما تخیّل کودکانه نبود تا اینکه اسبی درکار تقلید باشد؟

■ دو تا برخورد می‌شود با اسب داشت. در ضمن بین دو واژه پیش پا افتاده و کودک‌پسند، من صحبت دارم. بله، این کودکانه است. چون در نمایش اساساً یک تخیل کودکانه راه داشته است. البته نه به آن مفهوم که نمایش درخور کودکان باشد، بلکه کودکیِ موجود در ذهن افراد بالغ که پیوسته آن را پس می‌زنیم و در صندوقچه می‌گذاریم. می‌خواستم این تخیّل بیرون بزند و براحتی مثل کودکان که یک تکه چوب در یک لحظه اسب آنهاست و در لحظه بعد تفنگ؛ به همین علت سعی کردم قید و چهارچوبی برای انتخاب ماسکها و ابزار نداشته باشم تا این تخیل جاری شود. پارچه آبی تبدیل به آب شود. کلهٔ رخش به سراسب نصب باشد و برای دیو الصاق نشده و در کنار او عمل کند.

● خوب. این تخیّل در جایی در ناخودآگاه کودک حضور دارد و در جایی ارتباط است بین خودآگاه و ناخودآگاه او که این به کارگیری، درواقع سبب تفاوت نمایش شما می‌شود در کیفیّت مناسب یا غیرمناسب برای کودکان... در کار شما کدامیک از این صورتها ظاهر شده است؟

■ خوب طبیعتاً وقتی در صحنه به کار رود خودآگاه است. من امیدوارم این شیوه به کار رفته در کار که از جهت تخیّل کودکانه آگاهانه است، برای تماشاگر در ناخودآگاه او اتفاق بیفتد و در تماشاگر یک حالت غریزی ایجاد بکند.

● گرفتن این نتیجه بازمی‌گردد به یک برخورد و ضدّیت در صحنه که باید اتفاق بیفتد و در ورای آن حقیقت نهفته، به منزلهٔ نهایت کاربرد «تئاتریکالیسم» جلوه‌گر شود. اگر بخواهیم در ناخودآگاه تماشاگر اتفاق بیفتد، می‌بایست جایی باقی بگذاریم برای این حقیقت...

■ می‌دانم منظور شما چیست. این مقصود مستلزم آن است که تماشاگر یک مقدار از ماسکهای زندگی‌اش کم بکند. ما بزرگسالان در زندگی عملاً در هرجا یک نقاب به صورت می‌زنیم و شخصیت نمایی می‌شود. حتی گاه تشخّص قلابی هم می‌سازیم. اینها اگر آهسته‌آهسته بتواند پس بیفتد، فکر می‌کنم مسئله شما حل شود، به این مفهوم که بازیگر باید بتواند در حضور تماشاگر به صورت ذهنی خود را عریان کند، خیلی هم مهم است. فکر می‌کنم در این جنس کاری که ما می‌کنیم، از همه نزدیکتر، کودک موجود در صحنه نمایش ماست که خیلی راحت است. او می‌داند در یک لحظه باید سنج بزند. در لحظه‌ای باید ظرف اسپند را بیاورد یا مثلا علف را جلوی دهان اسب نگاه دارد اما او هیچ آگاهی و تصمیمی برای کارش ندارد. انجام می‌دهد چون باید انجام دهد. بعد می‌رود کنار صحنه خیلی بی‌خیال می‌نشیند و حرکاتش آن‌قدر به غریزه نزدیک می‌شود که تماشاگر می‌کوید او از همه جذّابتر است به خاطر حضور کودکانه‌اش بدون هیچ سعی و تلاشی برای بازیکری.

● این تخیّل کودکانهٔ جاری بر صحنه و مطلوب نظر شما- حال نه به صورت نمایش کودکان- آیا نباید بین دریافت یک فرد بالغ و ناآگاه از قصه با یک کودک حاضر در جایگاه تماشاگران، تفاوتی قائل باشد؟ آیا با شیوه شما می‌توان دو دریافت را برابر دانست؟

■ نه نمی‌تواند. مطمئناً کسی که هفت‌خوان را نخوانده در زندگی و تجربه‌اش مسلما بیش از کودک از ماسکهای زندگی استفاده کرده است. یعنی اگر در لحظه‌ای از کار، قهقه کودک دربیاید، فرد بالغ تنها یک لبخند می‌زند. و در جایی که این یکی بخندد ممکن است برای کودک مسئله خنده‌آوری نباشد.

● فکر نمی‌کنید که تخیّل در شیوه اجرا و بازی، بیش از حد برکار سوار شده و از عظمت حکایت می‌کاهد؟ آیا اگر در اینکار مضمون دیگری به غیر از هفت‌خوان رستم، دستمایه قرار می‌گرفت، تفاوتی برای شما نداشت؟

■ نه تفاوتی نداشت، هفت‌خوان درواقع اینجا...

● ... یک ابزار است؟

■ بله، مثل هر متن دیگر که می‌توانست باشد. شیوه. شیوه‌ای نیست که در هفت خوان اتخاذ شود. شیوه درواقع برای من سه سال قبل در نمایشی به نام «آژاکس» به کار گرفته شد. (نمی‌دانم آن اجرا را دیده باشید یا نه!؟ آن نمایش کاملاً یک تراژدی یونانی بود و من به شکل بازی در بازی، او را کار کردم. ملوانهای یک کشتی در روی عرشه این حکایت را اجرا می‌کنند که شیوه با یک مقدار پالایش، هم‌اکنون به اینجا رسیده و امیدوارم یک متن سومی باشد تا بتوانیم در ادامه تجربیاتم با مقداری پالایش، به نتایج بهتری برسم. قضیّه ظرف بیش از مظروف مطرح بوده است. ولی این را که لطمه به یک شکل با عظمت اساطیری بخورد. موقعی می‌تواند مطرح باشد که کار ما ادعای این را داشته باشد. (چه در پوستر نمایش که در خیابان نصب است و چه کار نمایش در سالن) این یک شاهنامه خوانی و نقّالی محض شاهنامه است امّا با تاکید «مجلس» بر «تقلید هفت‌خوان» یا طرح پوسترمان، درواقع از ادّعای شاهنامه نمایی دور هستیم.

● درواقع مسئولیّتی از این لحاظ ندارید. اشاره کردید به طرح پوستر. آیا از جایی اکتساب شده است یا اینکه خود طراح برای اوّلین بار طراحی کرده است؟

■ طرح پوستر درواقع یک شبیه پوش تعزیه است. در اصل از تکّه‌های مختلف روی بدن رستم «کولاژ» شده است... مثلاً کلاه که در اصل باید سر دیو باشد، شکل شیر و شاخ بز دارد. به خاطر نشان دادن چهل تکّه بودن طرح نمایش.

● باز می‌گردم به شیوه کار شما که بر، تکامل آن اشاره کردید. شما در جایی اشاره کرده بودید- می‌خواندم- به شیوه «آرتو»، آن را در کار چگونه می‌بینید و ارتباطش با استانیزاسیون چیست؟

■ من به آرتو نه به عنوان کاربردی بلکه اعتقادی اشاره کرده‌ام او درواقع تئاتر خشونت و شقاوتی را مطرح می‌کند، چه در حیطه آیینی قرار بگیرد و چه در موقعیّت روزمرّگی و بدون آیین باشد. آرتو در مفهوم‌شناسی تئاتری که من با آن سر و کار دارم، سرلوحه همه حرکتهاست. حرکات نمایشی و دراماتیک و شکل اصطلاحی خشونت آرتو مجموعاً صراحت و عریان‌نمایی در حضور تماشاگر است که قبلاً به آن اشاره داشتم.

● شما فکر می‌کنید به آن جادوی تئاتر مدّنظر آرتو، نزدیک می‌شوید؟

■ تلاش من تماماً در این جهت بوده تا جادوی تئاتر اتّفاق بیفتد و امیدوارم اتّفاق افتاده باشد.

● در کار آرتو و تئوریهای کاربردی‌اش، مفهومی تحت قالب زیر لایهٔ تئاتر با حضور «متافیزیک» در صحنه مطرح می‌شود که اصول آن در صحنه و بر پایهٔ رؤیت و شنیدن رخدادها بنا شده است. آن مفهوم در کار شما درنیامده است. البته من نمی‌گویم حتماً باید باشد ولی به نظر من برای نیل به مقصود، ابتدای فیزیک در صحنه، همان متافیزیک مطلوب آرتو است. به این ترتیب شما چطور فکر می‌کنید؟

■ جواب دادن به این سؤال قدری مشکل است چون در کار ما حالا دیگر مظروف مطرح است ـ و نه ظرف.

● متافیزیک آرتو لزوماً به محتوا اشاره نمی‌کند.

■ اینجا هرچه باشد، با اشاره شما در کار آرتو و مرحله فیزیک و متافیزیک به‌نوعی تقدیر مطرح می‌شود، مثل نمونه‌های فراوانی که در دنیا وجود دارد و شاخص آن داستان «اودیپ شاه» است. متافیزیک، از تقدیر حاکم بر فیزیک و وقایع صحنه ناشی می‌شود. اینجا برای ما به این شکل مطرح نبوده است. متن آزاکس این اجازه را می‌داد امّا در هفت‌خوان ما فقط بیرون و درون صحنه داریم. راوی و پرده‌خوان است با تقلیدچی که گاه او به این تلنگر می‌زند و آگاهش می‌کند.

● البته منظور من در راستای هدف جادوی تئاتر بود که شما در رسیدن به آن تلاش کرده‌اید. به هرحال بماند. اشاره می‌کنم به مسئله قبلی در شیوه کاربردی شما، تا مفهوم قدری بیشتر مورد نقد قرار بگیرد. شما با توجه به ابزار و ادوات کاربردی و نور، ایجاد «افکت» می‌کنید. این درواقع وقتی با کار بازیگر ترکیب شود، می‌بایست به شکل قطعات و تصاویر طرّاحی شده جلوه بنماید، در حالی که می‌بینیم نباید بازیگر با کاراکتر خویش ایجاد عاطفه و غلیان حسّی بکند. فکر می‌کنید حدّ و حدود چقدر لحاظ شده است. در جاهایی به نظر می‌آمد بازیگر حسّی عمل می‌کند. این چگونه است؟

■ می‌توانید مثالی بزنید؟

● در آن تکّه رویارویی رستم با اژدها، تقلیدچی حسّی عمل می‌کرد.

■ چیزی که مطرح می‌کنید چیز بسیار ظریفی است و خیلی هم درست است. نباید در نهایت این اتّفاق بیفتد. بازیگر باید از تلقّی خودش درباره اساطیر یا شاهنامه ببُرد. اگر در جایی عاطفی برخورد می‌کند این را باید نشان بدهد و در لحظه بعد بشکند آن را، مثل تکّه خوان جادو که تقلیدچی نقش خود را به عنوان رستم فراموش می‌کند و در خاطرات خودش می‌رود که با تلنگر راوی به خود می‌آید: تماشاچی منتظر است. این کنتراست باید شدید باشد. اگر حسّی در جایی بود اشتباه کار ماست.

● اگر فکر می‌کنید لازم است حرف دیگری مطرح شود بفرمایید.

فکر می‌کنم یادآوری این نکته که در لابه‌لای گفتگو به عنوان سبک مطرح شد، قابل تامّل باشد. ببینید ما به‌طور کامل «استیلیزه» عمل نکرده‌ایم.

● عرض می‌کنم. به خاطر آن طرّاحی و تصاویر طرح‌وار که قالب‌بندی می‌شوند.

■ بله درست است ولی اگر منظور اوّلیه شما از استیلیزاسیون، همان درشت‌نمایی باشد، این خیلی بیشتر بوده است. کار ما حتی دارد از گروتسک و خیلی از سبکهای دیگر از جمله، بازیهای قدیمی ایرانی یا گوشه چشمهایی در تئاتر خاور دور بهره می‌برد و در هرحال مقیّد به شیوه خاصّ نشده است.

● گروتسک به چه مفهوم؟ آیا این با اشاره من به کمدی و بعد کاریکاتورنمایی ارتباط دارد؟

■ نه الزاماً به مفهوم کمدی، بلکه در حدّ مفهوم کلمه، آنجا عرض کردم اگر کاریکاتور به مفهوم مضحکهٔ قصد بشود، زیاد درست نیست ولی اگر در حدّ مفهوم واقعی کاریکاتور باشد آن وقت درست است.

● چیزی که بنظرم رسید فکر می‌کنم بد نباشد مطرح کنیم با توجّه به سیر تحول نمایش در ایران ـ که هنوز متقن و جاافتاده در فرهنگ مردم نیست و پیوسته مخدوش و ضعیف عمل کرده است ـ چقدر می‌توانیم با این نوع کارها به تماشاگر و فرهنگ ضرورت تئاتر کمک کنیم؟

■ فکر می‌کنم هیچ شیوه تئاتر، نهایتاً نمی‌خواهد به شکل درمانی عمل کند.

● البته درمان برای پدیده تئاتر در ایران...

■ بله، درمان برای خود تئاتر و آشتی تماشاگر با صحنه. واقعیّت این است که روان‌شناسی تماشاگر، خیلی پیچیده‌تر از این حرفهاست. در لحظه‌ای شاید روی خوش نشان دهد و در لحظه‌ای به شیوه دیگر. اعتقادم بر این است در پایگاهی که پشت شیوه عمل می‌کند. باید پایگاه فکری، صنفی و قابل دفاعی باشد که بتواند محکم عمل کند. از طرف دیگر فکر می‌کنم تئاتر مملکت ما به یک مفهوم، آن‌قدر جوان است که باید شیوه‌های مختلف را تجربه کند تا به آن مرحله برسد که ببینیم روزی تماشاگر ما با انتخاب نوع نمایش، پا به سالن تئاتر می‌گذارد.

● آیا در تئاتر ایرانی لزوم برگشتی به آیینها را حس نمی‌کنید و باز از دیدگاه این شیوه که هفت‌خوان مطرح بود، فکر نمی‌کنید قدمی به طرف ملّی کردن تئاتر، یا به عبارتی مردمی کردن تئاتر باید برداشت؟

■ بسیار موافقم و اگر تجربیاتی از این قبیل بتواند این‌گونه عمل کند. باید بگویم ما در تمرینها اصلاً قطعاتی را بر پایه آیین خاصّی تمرین می‌کردیم و شکلهای نمایش‌گونه پیدا می‌کرد. آیینها اصولاً حرکات را یک مقدار خشک نشان می‌دهند که در جایی لازم است و در جایی لازم نیست. مثلاً دور گشتن با ابزار جنگ در صحنه، یک آیین باستانی است یا دود گرداندن اسپند نیز همین‌طور. من کاملاً با حرف شما موافقم، و اصلاً آیین در جادوی تئاتر به این‌گونه است که حرف اوّل را می‌زند.

● متشکّرم از اینکه وقت خودتان را در اختیار خوانندگان مجلّه قرار دادید. امیدوارم موفّق باشید.

● خبرهای تجسّمی

● نگارخانهٔ سبز

ششمین نمایشگاه نقاشی انفرادی «محمدعلی افرازی» از نه تا چهارده بهمن ماه در نگارخانه سبز برگزار شد. «افرازی» در این نمایشگاه چهل و هشت اثر رنگ روغن را با مضمون مناظر شمالی ایران به نمایش گذاشت. وی که متولّد بندر انزلی است با استفاده از سبک امپرسیونیسم به خلق آثار خود پرداخته بود.

عشق «مضمون سی و یك تابلو رنگ روغن خط، نقاشی خط و پانزده تابلو» «نقش- برجسته» و «خط مجسمه» (برنزی) ششمین نمایشگاه انفرادی «نصرالله افجه‌ای» بود که از پانزدهم لغایت بیست و پنجم بهمن ماه در نگارخانهٔ سبز به معرض نمایش گذاشته شد. «افجه‌ای» در آثار نقاشی خط خود عناصر اصلی تشکیل‌دهنده ترکیبی حروف الفبا را به اشکال مجازی تبدیل و حروف را از شکل اصلی خود خارج کرده است. وی در این مورد می‌گوید: معتقدم به اصل و ریشه و قوانین بی احترامی نکرده‌ام بلکه در جای خود کار مفید کرده‌ام. در رابطه با خط ـ مجسمه‌ها حروف را از شکل اصلی خارج و با ایستایی و پیچش در یکدیگر سعی در رساندن ظرافت عشق داشته‌ام. و با قرار دادن آنها داخل کلدان رشد و نمو آنها را بیان کرده‌ام».

● گالری خانه آفتاب

اولین نمایشگاه انفرادی «بهروز راز» از بیست و نه دیماه لغایت چهارده بهمن ماه، در گالری خانه آفتاب به معرض دید عموم گذاشته شد. راز در این نمایشگاه سی و پنج اثر رنگ و روغن را با مضمون طبیعت به نمایش گذاشت. استفاده از رنگهای شفاف و حضور در عمق طبیعت از ویژگیهای آثار این هنرمند است. وی در این رابطه می‌گوید: «هنرمند در نقش آینه‌ای صیقل‌خورده و جلایافته صورت جمال و جلال الهی را نقش می‌زند و این صورت نمی‌گیرد مگر آنکه او از صور براکنده ورق ساده کند و باز میسر نمی‌شود جز آنکه دفتر جانش زیر و زبر شود... میل به واحد و احدیت، این عشق را در من به وجود آورده است که با استفاده از رنگهای خالص کارهایم بیشتر جنبه روحانی داشته باشد و یك دلآرامی باشد برای دلهای خسته مردم».

● گالری سیحون

هفتاد اثر از آثار مشترك «سفال خانم «رؤیا جاویدنیا» و آقای «اوژن سیروسی» از دوم لغایت دهم بهمن ماه شصت و نه در گالری سیحون به معرض دید عموم گذاشته شد. کار روی بافت و فرم سفال عنصر اصلی این آثار بود که در فاصله سالهای شصت و دو لغایت شصت و نه خلق شده بود.

● هشت تابلو نقاشی از آثار رنگ روغن محمدحسن شیدل مجموعه کار اولین نمایشگاه انفرادی این نقاش باسابقه را پس از شانزده سال دربر می‌گرفت که از بیستم لغایت بیست و نهم بهمن در گالری سیحون به نمایش گذاشته شد.

● نگارخانه نور

بیست و هشت اثر رنگ روغن، از آثار «حسین احمدی نسب» از سیزدهم لغایت بیست و سوم بهمن ماه تحت عنوان «دریای سوکوار، پریشان کیسو» در نگارخانه نور به نمایش گذاشته شد. احمدی نسب که متولد میناب است با استفاده از رنگهای گرم و با حضور صمیمی در متن مردم سعی در شناساندن هرچه بیشتر زندگی، احساسات، عواطف و محرومیتهای این بخش از کشور را دارد. وی در رشته تئاتر نیز با فعالیت چشمگیر، نمایشنامه‌ای از زندگی مردم جنوب در دست تمرین دارد.

● بیست و دو اثر از آثار نقاشی خانم مینا نوری از دهم لغایت نوزدهم بهمن ماه در گالری سیحون به نمایش گذاشته شد. نوری که فارغ‌التحصیل رشته نقاشی از آکادمی «آلبرتینا» و عضو هیات علمی دانشگاه هنر می‌باشد آثار خود را با استفاده از مداد رنگی روی کاغذ ارائه کرده بود.

■ نمایشگاه کاریکاتور گروه کاسنی

چهارمین نمایشگاه گروه کاسنی در خانه سوره از ۱۲ تا ۲۷ اسفند برگزار می‌شود. در نمایشگاه اخیر هنرمندان ذیل شرکت دارند. هومن اخوین- پرویز اقبالی- اسدالله بیناخواهی- یدالله تناور- علی جهانشاهی- سعید حسنی- محمدرضا حسنی- علی رضایی- احمد روانجو- محمد ابراهیم سبوکی- علی‌رضا شاهین- بیژن صیفوری- منصور فارسی- فهیمی‌فر- خشایار قاضی‌زاده- علی مریخی- محسن نوری نجفی و حسین نیرومند

● اخبار تئاتری

منتشر شد:

● نمایشنامه من به باغ عرفان، نوشته پری صابری، از انتشارات نمایش.

● نمایشنامه افسانه لیلیث، نوشته نصرالله قادری، از انتشارات برگ.

● دو نمایشنامه پنجره‌ای بربادها و کوله‌بار، نوشته فرهاد ناظرزاده کرمانی، از انتشارات نمایش.

● نمایشنامه آژاکس، نوشته رابرت اولتا، ترجمه عباس اکبری، از انتشارات برگ.

● دو نمایشنامه سهراب شنبه و سهراب و ساز و والی قبرستان، نوشته خسرو حکیم رابط، از انتشارات نمایش.

● مجموعه نمایشنامه افلند، نوشته اعظم رحمان بروجردی، از انتشارات برگ.

● نمایشنامه کبودان و اسفندیار، نوشته آرمان امید، از انتشارات نمایش.

● فصلنامه تئاتر، ویژه پژوهشهای تئاتری، شماره‌های ۶ و ۸، به کوشش لاله تقیان و ویراستاری جلال ستاری.

●

حسین جعفری، سرپرست واحد تئاتر حوزه هنری، در حال آماده‌سازی یک تعزیه است. گروهی از تعزیه‌خوانهای حرفه‌ای او را در این کار یاری می‌دهند. حضور مرشد ترابی در این گروه، غنیمتی است که جعفری حتماً با تجارب و پیشینه تئاتری‌ای که دارد، می‌تواند بخوبی از آن بهره ببرد.

●

حسین عابد، کارگردان سرشناس اما کم‌کار و گوشه‌گیر تئاتر، در حال تمرین یک نمایشنامه است. در این کار طاهری و ناصر فروغ او را یاری می‌دهند. عابد، بعد از «دام»، کار تازه‌ای را شروع نکرده بود. امید که شاهد اجرایی قوی، پرخلاقیت و نو از این کارگردان خوب حوزه هنری باشیم.

●

در جشنواره سراسری تئاتر فجر امسال که از ۲۴ تا ۳۰ بهمن ماه قرار است برگزار شود، از کشور پاکستان دو نفر میهمان و از فرانسه شش نفر خواهند آمد.

احمد ظفر قریش، نویسنده و کارگردان تئاتر و تلویزیون و ناصر تقوی، هنرمند تئاتر و تلویزیون و دبیرکل انجمن خبرنگاران شهر لاهور از پاکستان و آلن گرون بک، دبیر فستیوال اوینیون، توماس اربوس، مشاور هنری تئاتر پاریس و مشاور جشنواره اوینیون، ژان ژاک سامباری، رئیس اداره برنامه‌های جشنواره اوینیون، برنارد دوسل، مشاور جشنواره اوینیون، ژیل آنکه یتل، مشاور هنری جشنواره اوینیون، ژان پیرژاتو، مشاور هنری جشنواره او ینیون و منتقد تئاتر فرانسه، از فرانسه حضور خواهند داشت. گروه ۶ نفره فرانسوی برای انتخاب نمایش و اجرای آن در جشنواره اوینیون فرانسه که در سال جاری به ایران اختصاص دارد، آمده‌اند. گروه ضمناً برای دیدن نمایش «آب، باد، خاک» و «گل‌ریزون» به زاهدان و اصفهان خواهد رفت.

در این رابطه جالب توجه است که از هم اکنون شایعاتی شنیده می‌شود. من‌جمله اینکه گویا کارها قبلاً انتخاب شده و گروه به سفارش کار می‌کند. مجله سوره امیدوار است که بتواند یک مصاحبهٔ حضوری و بی‌پرده با این گروه داشته باشد.

●

در ایام‌الله مبارک دههٔ فجر، توسط برادر جعفری معاونت هنری مرکز هنرهای نمایشی، مجموعاً ۲۰۷ برنامه نمایشی- تفریحی در مدارس، کارخانه‌ها، سربازخانه‌ها و دانشکاه‌ها و سازمانها و ... در

درآمده است. این توجه و همّت را باید ارج نهاد.

آقای منتظری سرپرست مرکز هنرهای نمایشی، در مصاحبه‌ای به مناسبت برگزاری جشنواره دههٔ فجر- که دبیری این جشنواره هم بعهده ایشان است- اعلام کردند:

«نهمین جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر، در سه بخش «جشنواره جشنواره‌ها» «نمایشهای ویژه» و «جنبی» با سی و پنج نمایش در شش روز و ۱۶۱ اجرا، برگزار خواهد شد که هشت نمایش آن منتخب جشنواره‌های استانی و منطقه‌ای سراسر کشور است.

در این جشنواره، ۳۵۸ هنرمند حرفه‌ای و تجربی تئاتر که ۱۵۱ نفر آنها هنرمندان شهرستانی و میهمان جشنواره هستند، در تهران حضور خواهند داشت.

در این جشنواره سمینار بررسی تئاتر امروز با عنوان «تئاتر حرفه‌ای- تجربی» و آماتور و عروسکی نیز برگزار خواهد شد. در این سمینار دو نماینده مجلس شورای اسلامی و آقایان حمید سمندریان، دکتر عزیزی، دکتر ناظرزاده کرمانی، ناصر آقایی و جواد ذوالفقاری سخنرانی خواهند کرد.

همچنین هرروز جلسات نقد و بررسی نمایشهای بخش جشنواره جشنواره‌ها برگزار خواهد شد. برادر منتظری در این کنفرانس مطبوعاتی اعلام کردند که ما در فکر برگزاری یک جشنواره بین‌المللی تئاتر اسلامی هستیم اما این حرکت نیاز به تجربه و حرکت کام به گام دارد.

با آرزوی توفیق برای سرپرست مرکز هنرهای نمایشی امیدواریم که روزی جشنواره بین‌المللی تئاتر اسلامی، در ایران برگزار شود.

●

کانون ملی منتقدین تئاتر (مرکز انجمن جهانی منتقدین تئاتر در جمهوری اسلامی ایران) بعد از اعلام موجودیت توسط مؤسسین این انجمن اعلام کرد که از میان خبرنگاران- عکاسان- نویسندگان و ... تئاتری، عضو می‌پذیرد.

طبق اخبار رسیده تا امروز، صحت نفر برای عضویت در این

انجمن نام‌نویسی کرده‌اند که هیئت مدیره اولیه مشغول بررسی پرونده آنهاست تا واجدین شرایط را به عضویت بپذیرد. این انجمن وظایف خود را بدین‌گونه در اساسنامه آورده است:

ماده دو: وظایف

۱ـ تقویت نقد به عنوان یک قاعده و ثبت مبانی آن.

۲ـ حمایت از علائق حرفه‌ای منتقدین تئاتر.

۳ـ حمایت از آگاهیهای اخلاقی و حرفه‌ای و به همان نسبت درک فرهنگی، با فراهم آوردن گردهمآییها و تبادل تجربیات.

۴ـ برخورد فعال با رویدادهای تئاتری کشور از طریق ممکن.

●

دفتر تهیه و تدوین تولید متون نمایشی مرکز هنرهای نمایشی، مهلت مسابقه نمایشنامه‌نویسی یوم‌الله دوازده فروردین را تمدید کرد. به دنبال درخواست مکرر نویسندگان شهرستانی و عدم اطلاع آنها از این مسابقه، مهلت آن تمدید گردید. بدیهی است که اعلام نتایج مسابقه نیز به تعویق خواهد افتاد. نمایشنامه‌نویسان سراسر کشور می‌توانند در این مسابقه شرکت کنند.

●

صادق عاشورپور، نمایشنامه «مگر من» را ضبط تلویزیونی کرده که بزودی شاهد پخش آن خواهیم بود. عاشورپور این روزها علاوه براین کار و چند کتاب که زیر چاپ دارد، مجموعه بازیهای نمایشی همدن را هم گردآوری کرده و در به در به دنبال ناشری خوب برای چاپ آن می‌گردد. انشاءالله او همچنان پرتوان بتازد که یکی از امیدهای خوب تئاتر اسلامی این دیار است.

نمایشنامه ـ در وادی، نوشتهٔ فرزانه نشاطخواه، در دفتر تهیه و تدوین برای چاپ به تصویب رسید.

●

نشریهٔ «تئاتر تجربی» ارگان مرکز تئاتر تجربی دانشجویان واقع در گروه هنرهای نمایشی دانشکدهٔ هنرهای زیبا، پیش شماره آذر ماه خود را با نبود امکانات به شکل زیراکس منتشر کرد. لازم به ذکر است که دانشجویان دست اندرکار این نشریه امیدوارند با همکاری و عنایت اولیاء دانشگاه این نشریه را با کیفیت و کمیّت خوب به دست مشتاقان تئاتر برسانند.

برگزاری سمینار تبیین حکم تاریخی حضرت امام (ره) درباره سلمان رشدی

سمینار تبیین حکم تاریخی حضرت امام (ره) درباره سلمان رشدی به همت بنیاد پانزده خرداد و سازمان تبلیغات اسلامی از یازدهم تا سیزدهم اسفند ماه ۱۳۶۹ در حسینیه ارشاد برگزار می‌شود

ویژه‌نامهٔ سینمایی سوره، مجموعهٔ متنوعی است شامل مباحث نظری، نقد، ترجمه، بررسی فیلمهای بخش مسابقه فیلمهای خارجی جشنوارهٔ نهم، با مقالاتی از: سیدمرتضی آوینی، مسعود فراستی، بهروز افخمی، فرهاد گلزار، مسعود نقاش‌زاده، شاهرخ دولکو و...