بسم الله الرحمن الرحیم

آینه‌های دور و نزدیک

(مجموعه مقالات)

تألیف
دکتر صابر امامی

خانه کتاب
آذر ۱۳۹۲

سرشناسه: امامی، صابر، ۱۳۴۱
عنوان و نام پدیدآور: آینه‌های دور و نزدیک (مجموعه مقالات)/ نویسنده صابر امامی.
مشخصات نشر: تهران: خانه کتاب، ۱۳۹۲.
مشخصات ظاهری: ۶۸۸ ص
فروست: خانه کتاب؛ ۳۷۶
شابک: ۶ ـ ۱۴۷ ـ ۲۲۲ ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸ ـــ ۲۱۰۰۰۰ ریال
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع: ادبیات فارسی ـ ایران ـ تاریخ و نقد ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها
شناسه افزوده: خانه کتاب
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۲ ۹ آ ۸ الف/ ۳۳۷۵ PIR
رده‌بندی دیویی: ۰/۹ فا ۸
شماره کتابشناسی ملی: ۳۲۳۰۸۶۰

خانه کتاب

جشنواره نقد کتاب

۳۷۶

۴۱

عنوان: آینه‌های دور و نزدیک
مؤلف: دکتر صابر امامی
ناشر: خانه کتاب
نوبت چاپ: اول ـ آذر ۹۲
شمارگان: ۷۵۰ نسخه
قیمت: ۲۱۰۰۰ تومان
شابک: ۶ ـ ۱۴۷ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ سروش

نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، بین خیابان فلسطین و صبای جنوبی، شماره ۱۰۸۰، خانه کتاب، کدپستی: ۱۳۱۷۵
تلفن بخش توزیع: ۸۸۳۴۲۹۸۵، دورنگار: ۶۶۴۱۵۳۶۰

فهرست مطالب

آشنایی با نویسنده ۷
به جای مقدمه..... ۱۱
۱. مقدمه‌ای کوتاه بر ادبیات داستانی ایران..... ۲۷
۲. و اما دکامرون..... ۴۷
۳. تمثیل و داستان در عقل و عشق..... ۶۷
۴. گفت و گو در قصه‌پردازی مولانا..... ۱۰۹
۵. مولانا و کهن‌الگوهای یونگ..... ۱۲۵
۶. «شیخ صنعان» عطار یا شاه و کنیزک مولانا..... ۱۳۹
۷. مولانا و قصه خود حقیقت حال ماست آن..... ۱۵۳
۸. جنبه‌های نمایشی داستان سیاوش..... ۱۶۳
۹. بررسی پیرنگ رمان کلیدر..... ۱۷۳
۱۰. نگاهی به چند شخصیت رمان کلیدر..... ۲۰۹
۱۱. رمان کلیدر چه می‌گوید؟..... ۲۷۳
۱۲. نگاهی به زبان رمان کلیدر..... ۲۸۹
۱۳. هست شب، آری شب..... ۳۱۷
۱۴. اسطوره در ادبیات معاصر..... ۳۲۹
۱۵. اسطوره در شعر شاعران ورارود..... ۳۵۷
۱۶. حافظ و هویت فرهنگی ایران..... ۳۷۹
۱۷. سه ترجمه از یک غزل حافظ..... ۴۰۱

۱۸. اسطوره‌های شاملو ۴۲۵
۱۹. مدرنیته در شعر شاملو ۴۴۳
۲۰. حدیث بی‌قراری ماهان ۴۷۵
۲۱. از دوستت داریم ۴۹۷
۲۲. آفرینش در شعر استاد علی معلم ۵۳۵
۲۳. نگاهی به ویژگی‌های شاعران انقلاب اسلامی در غزلی از
دکتر سید حسن حسینی ۵۶۳
۲۴. ادبیات مقاومت در نگاهی به «سرخ از پرنده و پرواز» ۵۸۹
۲۵. آخرین سفر (شعر سنجری) ۶۰۷
۲۶. خوانش شعر: از کلمه تا کلمه ۶۲۵
۲۷. از زخم‌های آینه و چشم (بند هفتم) ۶۳۵
پی‌نوشت کل مقالات ۶۴۷
منابع و مآخذ: ۶۷۳

آشنایی با نویسنده

صابر امامی در روستای کراب بالاتر از مرند، نرسیده بـه جلفـا از دهسـتان هرزندات به دنیا آمد، در سال ۱۳۴۱ همزمان با تولد او، خـانواده‌اش بـه مرنـد کوچ کردند. دوم نظری می‌خواند که انقلاب شروع شد. خانواده دوست داشت پسرشان پزشک باشد و با چنین هدفی او را به تبریز فرستادند، در سـال ۱۳۵۹ از دبیرستان فردوسی دیپلم علوم تجربی گرفت. انقلاب فرهنگی از راه رسید و دست تقدیر و فضای پرتپش سال‌های انقلاب، او را به حوزه علمیه قم کشاند.

ذوق شعر و نقاشی را از همان کودکی با خـود داشـت، بخـش فرهنگـی و هنری دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، که از دستاوردهای انقلاب اسلامی بود او را جذب کرد. در کنار دروس حوزه معادل لیسانس سینما، با هنـر آشـنا شد و از محضر اساتیدی چون نادر ابراهیمی، صلاح‌الساوی، صـفدر تقـی‌زاده، جهرمی، سپانلو، مسعود شکوئی، داود آبادی فراهانی و استاد مسعود کیمیایی و ناصر پلنگی و استاد صادقی و... سود برد.

با شروع دانشگاه‌ها، زبان و ادبیات فارسی خواند، و دانشگاه و حوزه را تـا مراحل پایانی با هم ادامه داد.

در سال ۱۳۷۸ از دانشگاه شیراز با اخذ درجه دکتری زبان و ادبیات فارسی، فارغ‌التحصیل شد و با عنوان عضو هیئت علمی، بـه تـدریس در دانشـگاه هنـر

تهران پرداخت. اکنون ادبیات نمایشی تدریس می‌کند. شعر و قصه می‌نویسد و دستی به نقد و بررسی دارد.

تاکنون نوشته‌های فراوانی از ایشان در رسانه‌ها و مطبوعات منتشر شده است که می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

آثار مکتوب و چاپ شده از صابر امامی:

الف ـ شعر:

۱ـ شانه‌ها و گیسوان ـ نشر زلال

۲ـ دایره‌های کوچک حوض ـ نشر زلال

۳ـ سنگفرش یاد ـ نشر زلال

۴ـ برگزیدهٔ شعر معاصر شمارهٔ ۹۰ نیستان ـ نشر نیستان

۵ـ پرندگان اساطیر ـ نشر تکا

۶ـ تو از کجا رسیده‌ای، نشر اردیبهشت

ب ـ قصه:

۱ـ اینجا کسی نمی‌میرد ـ نشر زلال

۲ـ پرنده آمد و رفت ـ نشر باران

۳ـ قصه قناری ـ همگام با کودکان

۴ـ برگزیدهٔ قصهٔ معاصر نیستان ـ نشر نیستان

۵ـ قصه‌های انقلاب : (روزهایی که داداش دوغ می‌فروخت) ـ نشر تکا

۶ـ اشک ستاره‌ها ـ نشر اردیبهشت

۷ـ گنجشک‌های جمکران، معاونت فرهنگی مسجد مقدس جمکران

پ ـ ترجمه از عربی به فارسی:

۱ـ سانسورشده‌ها (شعر مبارز عراق) ـ حوزه هنری... تهران

۲ـ زخم زیتون (برگزیده شعر مقاومت فلسطین) ـ حوزه هنری ... تهران

۳ـ مزامیر (شعر مقاومت ـ محمود درویش) ـ حوزه هنری ... تهران

۴ـ چشم سرخ (قصه‌های کوتاه از جنگ لبنان) ـ مجله ادبیات داستانی حوزه هنری

۵ـ نقد ادبی (سید قطب)، مجله شعر حوزه هنری

ت ـ کارهای پژوهشی

۱ـ اساطیر در متون تفسیری فارسی، نشر گنجینه فرهنگ تهران

۲ـ هنر و ادبیات در دفاع مقدس، شهید محلاتی، قم

۳ـ چهل نامهٔ کوتاه به بانوی اشک و آه (زندگی حضرت زینب(س)، روزنامه جوان

۴ـ اشک ستاره‌ها (دربارهٔ زندگی امام حسین(ع)، روزنامه جام جم

ث ـ برخی از مقالات:

۱ـ مقدمه‌ای بر تحول و تطور فهرست‌نویسی در متون کهن، فصلنامه کتاب شماره ۶۴، زمستان ۱۳۸۴

۲ـ مدرنیته در شعر شاملو، غبارزدایی از مسیر تماشا، به کوشش دکتر کاووس حسنی دبیر علمی مراسم نکوداشت روز جهانی شعر، ۱۳۸۶

۳ـ نزول معنا، فصلنامه هنر ارشاد، شماره ۵۴

۴ـ اسطوره، شعر و شناخت، فصلنامه هنر ارشاد، شماره ۵۲

۵ـ مولانا و کهن الگوهای یونگ، فصلنامه هنر، شماره ۵۸

۶ـ اسطوره در شعر شاعران ورارود، رخسار اندیشه، پژوهشگاه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس

۷ـ تمثیل و داستان در «عقل و عشق» صائن‌الدین اصفهانی، هم‌اندیشی زبان و ادبیات فارسی سده‌ی نهم، دانشگاه هرمزگان.

۸ـ سه ترجمه از یک غزل حافظ، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه تربیت معلم تهران، شماره ۵۳ و ۵۲، ۱۳۸۵

۹ـ آخرین تیر، بررسی تطبیقی آرش و فیلوکتتس (کار مشترک صابر امـامی و دکتر خدایار)، مجله علمی پژوهشی، پژوهش‌هـای زبـان و ادبیـات تطبیقـی، دوره‌های اول، شماره سوم، پاییز ,۱۳۸۹

۱۰ـ حافظ و هویت فرهنگی ایران، فصلنامه علمی پژوهش زبان و ادبیـات فارسی، شماره سیزدهم، تابستان ۸۸ (جهاد دانشگاهی) و..

کتاب حاضر مجموعه‌ای از مقاله‌های ایشان است که در نقد و بررسی متن-هایی از ادبیات سنتی معاصر نوشته شده است.

به جای مقدمه

موضوع نقد ادبی، کار ادبی است. صحبت از کار ادبی، یک مقدمهٔ طبیعی برای بحث از نقد است. بعد از مدتی خواهیم دید که این مقدمه، خارج از موضوع نیست؛ بلکه گاهی خود موضوع است.

مرزبندی و شناساندن کار ادبی، بیان هدف آن، روشن کردن ارزش‌های عاطفی و بیانی آن ـ نوشتاری آن ـ و صحبت کردن از ابزارهای بیان و راه‌ها و هنرهای به تصویر کشیدن موضوع، همهٔ این‌ها سخن از نقد ادبی در حوزه‌های مخصوص آن است. کار ادبی، بیان و ارائهٔ یک تجربهٔ عاطفی به صورت زنده و القاکننده است.

با وجود این که تعریف‌ها ـ بخصوص در ادبیات ـ بر همهٔ ویژگی‌های معرّف دلالت نمی‌کنند و به یک مرحله‌ای از تعریف که بتوان آن را جامع و مانع خواند، نمی‌رسند، امیدواریم که تعریف ما از کار ادبی، از لحاظ دلالت بر همهٔ ویژگی‌های ادبی، که در هنرهای ادبی مشترکند، بهترین تعریف‌ها باشد. کلمهٔ بیان و ارائه؛ طبیعت کار و نوع کار را برای ما تصویر می‌کند و کلمهٔ تجربهٔ عاطفی؛ موضوع و مادهٔ کار ادبی را مشخص و کلمهٔ القا کننده؛ شرط و هدف کار ادبی را روشن می‌کند.

تجربهٔ عاطفی، عنصری است که ادیب ـ شاعر و نویسندهٔ ادبی ـ را به سوی بیان و ارائه می‌راند، امّا به تنهایی و در نفس خودش کار ادبی نیست؛ چرا که

تا وقتی تجربه در جان ادیب پنهان است و در شکل و لباس الفاظ معینی ظهور پیدا نکرده، فقط یک احساس است و به آن اثر ادبی نمی‌گویند.

بیان و ارائه، در لغت به معنی شرح دادن و دلالت کردن است، امّا این نشان دادن و شرح، وقتی کار ادبی به شمار می‌آید که یک تجربهٔ عاطفی را به تصویر و بیان بنشاند بعضی از منتقدان هر بیان زیبایی را ـ هر چند از حقایق علوم محض باشد ـ کار ادبی به حساب می‌آورند؛ امّا ما نمی‌خواهیم به معنای‌کار ادبی، چنین گستردگی بدهیم و آن را به بیان از تجربهٔ عاطفی محدود می‌کنیم. درست است که موضوع، طبیعت کار را محدود نمی‌کند؛ امّا چگونگی انفعال و تأثر ما از موضوع، محدود کنندهٔ کار است. پس یک حقیقت طبیعی را به شکل یک توصیف علمی بیان کردن، نمی‌تواند کار ادبی باشد؛ هر چند به شکلی فصیح و بلیغ بیان شود و تمام شرط‌های لازم یک بیان خوب را دارا باشد؛ امّا بیان تأثر و انفعال وجدانی یک انسان در برابر همین حقیقت طبیعی، می‌تواند کار ادبی به شمار رود. به این دلیل که در شکل دوّم فرض، یک تجربهٔ عاطفی تصویر می‌شود. باز هم باید توجه داشته باشیم که تنها بیان یک تجربهٔ عاطفی محض مورد نظر ما نیست؛ بلکه باید این بیان صورت لفظی القا کننده‌ای داشته باشد، تا بتواند وجدان مخاطبان را تحت تأثیر قرار دهد و عواطف آن‌ها را برانگیزد، این شرط و هدف کار ادبی است و با چنین شرطی، اثر ادبی کامل می‌شود.

پس باید گفت که نهایت کار ادبی این نیست که یک سری حقایق عقلی و قضایای فلسفی و چیزهایی از این قبیل را برای ما ارائه دهد، همچنین از اهدافش این نیست که غرض‌های دیگری چون علمی، اجتماعی، اقتصادی و... را عنوان کند و در محدودهٔ اهداف ریخته شده در قالب ادبی محصور کند. ادبیات موظف و مکلّف نیست که از تضاد طبقات یا از نهضت‌های صنعتی صحبت کند. همچنین وظیفه ندارد که به خطابه‌ها و موعظه‌هایی از فضیلت،

رذالت، جهاد سیاسی و اجتماعی در شکل معینی از صورت‌های گذرا و مقطعی تبدیل شود، مگر این که یکی از همین موضوعات، تجربهٔ عاطفی خاصی را برای شخص ادیب و هنرمند به وجود بیاورد و جان و دل او را از درون متأثر و منقلب کند و هنرمند را بر آن دارد تا از آن تجربه، در یک بیان و ارائهٔ القا کننده و مؤثر سخن بگوید و هم نباید پنداشت که کار ادبی، نهایت و هدفی ندارد. در واقع خود اثر ادبی، هدف و نهایت کار ادبی است.

چرا که به مجرد تحقق اثر ادبی، نوعی از انواع حرکت عاطفی به وجود می‌آید و این حرکت عاطفی در ذات خود، یک هدف انسانی و حیاتی دارد و به طور غیر مستقیم به سوی تحقق آثار بزرگ دیگری پیش می‌راند. ممکن است به ذهن بعضی خطور کند که ادبیات از اهداف واقعی و عملی زندگی و از رسیدن به حقایق عقلی در زندگی بشر به دور است... واضح است که چنین فکری، توهمی بیش نیست. اکنون در صدد آنیم که انگیزه و معیارهای کار ادبی را بیان کنیم. انگیزه، همان تأثر از یک چیز تأثیر گذار ـ تجربهٔ عاطفی ـ و معیار همان کمال تصویر و ابلاغ این تجربه است. به طوری که القا کننده باشد، یعنی در روح و روان ما همان تأثری را ایجاد کند که در جان گوینده به وجود آمده است؛ امّا اهداف اجتماعی، سیاسی، اخلاقی و... و حقایق عقلی که کار ادبی در خودش دارد، کار ادبی را محدود نمی‌کنند، به شرط آن که به وسیلهٔ آن‌ها انفعال وجدان حاصل شود و با احساس و عاطفه در هم آمیزند. آن چنان که در صمیمیت تجربهٔ عاطفی وارد شده و در آن بپیچند.

در این بحث، فاصله‌های جدی در بین مناطق احساسی وجود ندارد. برای مثال، عملیات شکافتن ذرهٔ اتم، یک حقیقت علمی است. دانشمند تجربی آن را با یک وصف علمی و دقیق توصیف می‌کند. طبیعی است که این توصیف، از عالم ادب دور است؛ امّا گاهی شاعری با عاطفه‌ای عمیق و حساس، از این

حقیقت علمی به شکلی خاص منفعل می‌شود؛ چرا که او در این کار، پیدایش یک دورهٔ تازه را حس می‌کند یا در ورای این کار، وحدت هستی و جهان را می‌بیند و در نتیجه، از این حقیقت به تأثری عاطفی می‌رسد. آن چنان که از این تأثر در بیانی القا کننده سخن می‌گوید. تعبیری که در جان مخاطبان، تأثرهای دیگری را برمی‌انگیزاند و بدون شک، این یک کار ادبی است. تضاد طبقات در جامعهٔ امروزی، یک حقیقت اجتماعی است. یک جامعه‌شناس آن را تحلیل می‌کند، علت‌های آن را می‌کاود و چگونگی‌های آن را بررسی می‌کند؛ امّا این کار ادبی نیست؛ ولی گاهی نویسندهٔ پر احساس و مستعدی، از این تضاد متأثر می‌شود و با تمام احساساتش در گرداب‌های آن زندگی می‌کند و از آن یک تصویر انسانی به دست می‌دهد. قصه و نمایشنامه‌ای را دربارهٔ این تضاد می‌نویسد و آن را در تصویری زنده نشان می‌دهد. به طوری که خواننده تحت تأثیر قرار می گیرد و با تمام عواطفش با شخصیت‌ها و عواطف داستان زندگی می‌کند. به این ترتیب، یک کار ادبی به دست می‌آید. پس خود موضوع، معیار حکم نیست و اهداف عقلی ، اجتماعی، سیاسی و اخلاقی نهایت کار ادبی نیستند، فقط تصویر بیانگر و القا کننده و تأثر ناشی از این تصویر می‌تواند مشخص کند که اثر در جایگاه ادبی قرار دارد یا در میدان علوم و فلسفه.

نباید این سخن ایجاد توهم کند که ادبیات، دشمن حقایق و خردورزی است. چنین نیست، ادبیات با حقایق فرد سر و کار دارد؛ امّا در آن مهم این است که حقایق از جوهر عاطفه برخوردار باشند و از کارگاه سرد خرد به بارگاه گرم عواطف و احساس سرایت کند. پس از آن که صفت اثر ادبی، یعنی تأثر عاطفی و ارائهٔ القا کننده، محقق شد، می‌توان ارزش عاطفه را در یک اثر ادبی، برحسب تفاوتش از لحاظ بزرگی و کوچکی یا شدت و رقت بررسی و طبقه‌بندی کرد.

ادبیات برای خود حقایق اصیل و عمیقی دارد. ادبیات درست و اصولی از سرزمین حقایق خارج نمی‌شود؛ هر چند گاهی خیال در آن شدت می‌گیرد. اصلاً آن چه در ادبیات وجود دارد، روشن کردن و مرزبندی حقایق است. هم چنان که بیشتر مردم می‌فهمند ادبیات تخیلی- فانتزی ـ و اسطوره‌ای، دورترین نوع ادبیات از دنیای حقایقند؛ چرا که از واقعیت‌های دنیای پیرامون ما دور هستند؛ امّا سؤال اساسی این جاست که واقعیت چیست؟ اگر مقصود، واقعیت‌های پیرامون یک نسل است در یک محدودهٔ زمانی و مکانی؛ در این صورت این دو نوع از ادبیات یعنی ادبیات تخیلی و اسطوره‌ای، بدون شک از حقیقت دور هستند، امّا اگر مقصود آن، واقعیت‌های انسانی باشد که نه حدی می‌شناسند و نه قیدی و نه در برش محدود زمان و مکان می‌گنجند، در این صورت باید گفت که ادبیات تخیلی و اسطوره‌ای در حقیقت و در واقعیت غرق شده‌اند و بیش از ادب رئالیستی که حقیقت‌های یک فرد یا نسلی از یک زمان را بررسی می‌کند، واقعی‌تر هستند.

مثالی بزنیم:

یک پهلوان خیالی یا اسطوره‌ای، در واقع تجسمی از آرزوهای انسانی است؛ آمالی که در درون انسان زندگی می‌کنند. انسان، آن‌ها را در خیالش آرزو می‌کند و در عالم خودش حس می‌کند. به همین دلیل است که انسان، آن پهلوان را می‌شناسد و آرزویش را در دلش می‌پرورد. به این ترتیب، وقتی نسلی یا نسل‌هایی نمی‌توانند انسانیت را ـ با همهٔ آن آمال ـ محقق کنند، آن را در وجود قهرمانی که از قید و بندها و زنجیرها و ضرورت‌های زمان و مکان در گذشته است و به وسیلهٔ او ضعف‌ها و ناتوانی‌های بشری ترمیم یافته و از میان برداشته شده‌اند، ترسیم می‌کند. بشر، آن قهرمان را همیشه در ذهن خود دارد و وجود اسطوره‌ای آن را خواب می‌بیند و آن را در آثار ادبی شکل

می‌دهد. پس در این صورت، او حقیقتی است در ضمیر انسان و انسان نمی‌تواند آن را از حساب‌هایش پاک کند.

تصور انسان از آن قهرمان، در داستان‌های هرقل و هرکول و آشیل و رستم و عنتره و ابی‌زید وجود دارد. هم چنان که همین تصور در رومئو و ژولیت و در لیلی و مجنون یا در راما و ایوب و... هم وجود دارد. ما از تصور قهرمان خیالی و اسطوره‌ای لذت می‌بریم؛ چرا که او به آمال و تمایلاتی که محدودیت‌ها و ضرورت‌ها و قید و بندهای مادی مانع از تحقق آن‌ها می‌شوند، حیات می‌بخشد و تجسم عینی آن‌ها را در وجود یک انسان به نمایش می‌گذارد. درست همان گونه که ما در وجود خودمان هسته‌ها و استعدادهای بالقوهٔ چنین قهرمانی را که به دلیل وجود قید و بندها و موانع مادی زندگی و ضرورت‌های حیات زمینی، به رشد کامل خود نرسیده است، حس می‌کنیم.

پس قهرمان‌های اسطوره‌ای، همان مثال حقیقی انسان هستند. همان طور که در ضمیر انسان رسم شده است؛ امّا انسان‌هایی که در روی زمین زندگی می‌کنند، به دلایلی که از ارادهٔ آن‌ها خارج است، نمی‌توانند نمونهٔ کامل آن نسخهٔ رسم شده در ضمیرشان باشند. پس وقتی انسانی پیدا می‌شود که صفتی از انسانیت در او به کمال می‌رسد، ما او را به راستی دوست می‌داریم. چرا؟ چون او حقیقت وجودی خودش را با آن حقیقت مثالی پنهان در ضمیر ما، تطبیق می‌دهد و این، آن حقیقتی است که در ادب تخیلی ترسیم می‌شود.

به عنوان مثال در عشق، وفای مطلق داشتن، یک نمونهٔ ادبی خیالی است که هیچ مخلوق زنده‌ای قادر به انجام آن نیست؛ امّا مجنون لیلی (با فرض این که شخص معینی با این صفت وجود داشته باشد) یا عبدالرحمن قیس چنین وفایی را در زندگی خودش برای ما محقق کرده است و درست به همین دلیل او یک انسان دوست داشتنی است؛ چرا که مثال حقیقتی که از عشق در ضمیر ما وجود

دارد، به وسیلهٔ او واقعیت پیدا کرده و در خارج از وجود ما تجسم یافته است. همچنین سَمَوال، یک نمونهٔ واقعی از وفای مثالی است؛ وفایی که ادبیات در بعضی از اوقات، آن را تصویر می‌کند. این جا نظریهٔ مثل افلاطونی به کمک ما می‌آید. او ادعا دارد که اشیای خارجی حقیقتی ندارند؛ بلکه شکل‌هایی از اندیشه‌ای پنهان به نام مثل هستند؛ مثلی که در حقیقت، به شکلی پنهانی وجود دارند و اشکال هر چه به مثل نزدیک‌تر باشند، به حقیقت نزدیک‌ترند.

واجب نیست ما این نظریهٔ فلسفی را بپذیریم و یا آن را مو به مو با ادبیات تطبیق بدهیم؛ امّا باید بدانیم که این نظریه، یک تصور ادبی زیبایی است که ما را در فهم حقایق مجرد وجدانی، یعنی مادهٔ اولیه ادب یاری می‌کند. به گونه‌ای که رنگ‌های گوناگونی از حقایقی را که تأثر برانگیز است هم القا می‌کند. حقایق وجدانی و حسی از مشاهدهٔ دنیای خارج ناشی می‌شود. به درستی که عالم مادی خارج، به ظاهر از حقیقت دور است؛ امّا در عین حال، در بعد معینی با حقیقت دیگری که از این حقیقت ظاهری عالم خارج بزرگ تر و عمیق‌تر است، روبه روست. ابن‌روحی هنگامی که از زمین بهاران حرف می‌زند، می‌گوید:

«بعد از حیا و شرم، حجاب را دور انداخت

گویی زنـــی به استقبال شویش آماده شود»

از این بیت، یک خیال شاعرانه که با حقیقت علمی مخالف است، آشکار می‌شود؛ چرا که زمین، یک مادهٔ جامد و زن، یک زندهٔ متحرک است؛ امّا حقیقت پنهان و عمیق این است که زمین فصل بهار، با تمام آثار حیاتی که در او می‌تپد، خود را برای لقاح در همهٔ دنیاهایش آماده می‌کند. مثل دنیای گیاهان، دنیای حیوانات و دنیای انسان‌ها. زمین با هر چه در آن وجود دارد برای لقاح آماده می‌شود و روحش را برای ملاقاتی این چنین می‌گستراند و از عمق وجودش گشوده می‌شود. بحتری وقتی می‌گوید:

«بهار شاداب خرامان و خندان به سویت آمد
چنان زیبا که نزدیک بود حرف بزند»

بسیاری بر آنند که بحتری خواسته است بهار را از روی قاعدهٔ تشبیه، نه به طور واقع، به یک انسان تشبیه کند. بلاغیون این گونه می‌گویند؛ چرا که واقعیت ظاهر اجازه نمی‌دهد که بهار، خندان و خرامان باشد؛ ولی حقیقت بزرگ تر و عمیق‌تر از واقعیت و حقیقت ظاهری این است که بهار واقعاً و حقیقتاً خرامان و خندان است. آیا خندیدن، آزاد کردن یک نیروی سرشار به طور حسی نیست؟ و مگر بهار چه می‌کند؟ جز این که یک نیروی حیات بخش سرشار را در زمین و فرزندان زمین می‌دمد؟ آن حقیقتی است که در عمق جریان و در پس ظاهر قرار دارد.

پس تجارب عاطفی، مادهٔ بیان ادبی است و این در شعر - بخصوص در نوع غنایی آن- به وضوح آشکار است. هم چنان که در سایر هنرهای ادبی نیز حضور فراوان دارد. مثالی از قصه و نمایشنامه می‌زنیم: ادبیات نمی‌تواند قصه و نمایشنامه را القا کننده و برانگیزانندهٔ احساس مطرح کند، مگر این که تجربه‌های عاطفی قهرمان‌ها و حادثه‌هایش را و فضای مربوط به آن دو را در حضوری ملموس به تصویر بکشد و از آن تجربه‌ها و حادثه‌ها به شکلی خاص متأثر شود.

بعضی از منتقدان معنا شناختی یک اثر، به تحلیل روان شناسانهٔ حقیقت هر قهرمانی از شخصیت‌های قصه‌ها و نمایشنامه‌ها، در روان نویسنده و ادیبی که آن‌ها را تصور کرده، آفریده و شکل داده، تمایل دارند و این تا اندازه‌ای مبالغه است؛ چرا که ضروری نیست حتماً در جان نویسنده تشبیهی و شباهتی به عواطف قهرمانان قصه به طور کلی وجود داشته باشد؛ امّا واجب و مهم این است که نویسنده بر تصور عواطفی که در جان قهرمان‌هایش به ودیعه گذاشته است، قادر و توانا باشد و بتواند آن‌ها را در جان و دل خود حاضر کند و از

آن‌ها به صورت خاصی متأثر شود.

در نوشتن زندگی نامه‌ها و حتی تاریخ عمومی باید انفعال و تأثر حضور داشته باشد و خود را نشان بدهد. نویسنده باید شخصیت مورد بحث خود را چنان زنده کند که اثر و زندگی نامه‌اش یک کار ادبی محسوب شود و زنده کردن شخصیت، معنایش این است که انسان از وجود آن یا تصور آن متأثر شود. تاریخ هم وقتی توصیف محض از حادثه‌های مرده باشد، در دایرهٔ ادبیات داخل نمی‌شود؛ امّا وقتی تاریخ‌نویس از حوادث متأثر شود و آن‌ها را به طور زنده همراه با کسانی که در آن حوادث شرکت دارند، به تصویر بکشد، کار تاریخ‌نویسی یک کار ادبی خواهد شد. گویی قصه‌ای را می‌نویسد که عناصرش وجود دارند و زنده هستند؛ ماجرای مردهٔ یک حادثه را.

مقاله نیز می‌تواند یک کار ادبی باشد. هنگامی که تأثر نویسنده‌اش را در برابر یک مؤثر مانند قصیده بیان می‌کند و همچنین است بحث‌های ادبی... به طور کلی میزان تأثر در هنرهای ادبی متفاوت است و آن در شعر از سایر هنرهای ادبی بیشتر است و در قصه و زندگی نامه نویسی و مقاله نویسی، با تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد؛ هر چند گاهی در بعضی از مواقع با شعر برابری می‌کند. در این جا به همین اندازه کفایت می‌کنیم و صحبت مفصل از هر رشته‌ای از هنرهای ادبی را به زمان خودش وعده می‌دهیم.

اکنون کار ادبی، بیان و ارائهٔ تجربهٔ عاطفی در شکلی القا کننده و برانگیزانندهٔ تأثرات و احساسات مخاطبان است. آیا شایسته است که انسان، دوره‌هایی از وقت خود در این دنیای محدود و عمر کوتاه را با آن پر کند؟ به یقین جواب مثبت است. این که انسان فانی با افق‌های محدود، تصویرهایی از هستی و حیات را که در جان و روان یک انسان هنرمند و ممتاز و الهام یافته آشکار شده است، به زندگی خودش اضافه کند، چیز کمی نیست. هر تجربهٔ عاطفی

که یک نویسنده آن را تصویر می‌کند، خود به خود از آن خواننده‌ای می‌شود که استعداد تأثر از آن تجربه را دارد. پس هنگامی که تأثر، خواننده را فرا می‌گیرد، آن تجربه از آنِ او می‌شود و به این ترتیب، او به اندوخته‌های درونی‌اش تصویر ممتاز و جدیدی را می‌افزاید.

و از خوشبختی انسان است که در عین حال که از دنیای مادی و محسوس، مقداری ناچیز و محدودی را در مالکیت خود دارد، می‌تواند از دنیاهای احساس و عاطفه اندازه‌های نامحدودی را که در شمار نمی‌آیند، به دست بیاورد و هنگامی که یک ادیب بزرگ به دنیا می‌آید، با او یک هستی بزرگ زاده می‌شود؛ زیرا او برای بشریت، در آثار ادبی خودش، نمونه‌ای از هستی را، که قبل از او هیچ بشری آن را ندیده و تجربه و لمس نکرده است، باقی می‌گذارد و هر لحظه‌ای را که خواننده‌ای خوش استعداد با هنرمندی بزرگ می‌گذارد، یک سفر است. سفری کوتاه یا بلند؛ امّا سفر به سیاره‌ای است با ویژگی‌ها و نشانه‌های منحصر به فرد خود. بیایید زمانی با تاگور در دنیای قانع و بخشنده‌اش همراه باشیم. به راستی او همیشه چیزی را برای بخشیدن دارد و ما هرگز بعد از سفر با این روح بخشنده، دست خالی برنمی‌گردیم:

«روز به پایان نرسیده است
و بازاری که بر ساحل رودخانه قرار دارد
هنوز باز است.
هراس آن داشتم که روزم سرآید
و آخرین سکه‌هایم از دست بروند...
اما... نه... نه...ای برادر
با من همیشه چیزی هست،
چرا که بختم همه چیز را از من نگرفته است.

خرید و فروش پایان می‌یابد
بساط خود را بر می‌چینم
وقت برگشتن به خانه است
راستی مأمور دولت!
مالیات می‌خواهی؟
نترس ای برادر، با من همیشه چیزی هست؛ چرا که بختم همه چیز را از من نگرفته است.
آرامش باد، خبر از توفان می‌دهد،
ابرهای در هم فشردهٔ غرب، خبر خوش ندارند
آب‌های آرام منتظر بادند
باید شتاب کنم
تا شب نرسیده از پل بگذرم
اما مأمور پل!
آیا عوارضت را می‌خواهی؟
آری برادر! با من همیشه چیزی هست
چرا که بختم همه چیز را از من نگرفته است.
در سایهٔ درختی برکنار جاده گدایی نشسته است
با چشمانی پر از امید و شرم
در چهره‌ام خیره شده است
گمان می‌کند من با سود امروزم، غنی شده‌ام.
آری برادر، با من همیشه چیزی هست
چرا که بختم همه چیز را از من نگرفته است.
تاریکی شدید است و راه خلوت.

شبنم‌ها بر برگ‌های درختان می‌درخشند
کسی مرا با قدم‌های خاموش و مرموز تعقیب می‌کند
آه شناختم، تو می‌خواهی تمام سودم را از من بدزدی
نا امیدت نمی‌کنم
زیرا با من همیشه چیزی هست،
چرا که بختم همه چیز را از من نگرفته است.
نیمه شب به خانه می‌رسم
با دست‌های خالی امّا
تو بر درگاه خانه، ساکت و بیدار،
با چشمانی سرشار از اشتیاق، بی‌صبرانه در انتظار منی.
چون گنجشککی هراسان به آغوشم پر می‌کشی
از عشقی شدید گرما می‌گیری
آه خدای من، همواره چیز بزرگی با من باقی است
چرا که بختم فریبم نداده
و همه چیز را از من نگرفته است.»

آیا این سفر به بازار است یا یک سفر در حیات و زندگی؟ آن کدام آرامش و اطمینان است که در این همراهی با تاگور احساس می‌شود؟... زندگی می‌دهد و می‌گیرد؛ امّا در این جا، در سرانجام ماجرا، یک ثروت پایان‌ناپذیر باقی می‌ماند؛ ثروت قلب و احساس و عاطفه و آن بخشندهٔ راضی و خرسندی که حتی به دزدی که می‌خواهد سود روزانهٔ او را از او بگیرد، می‌گوید: «نا امیدت نمی‌کنم» و آن عشق عمیق و شفاف و غزل سرا: «تو بر درگاه خانه، ساکت و بیدار
با چشمانی سرشار از اشتیاق بی‌صبرانه در انتظار منی
و مانند گنجشککی هراسان به آغوشم پر می‌کشی،

از عشقی شدید گرما می‌گیری»

حاصل روزش از دستش رفته است؛ اما دزدی را هم حتی! ناامید نمی‌کند و تکرار می‌کند:

« همواره چیز بزرگی با من باقی است»

این چیز بزرگ در آن قلب بزرگ است. لحظه‌ها با چنین انسانی، در این دنیای آرام و قانع بهشت گونه‌اش، چونان خواب‌ها، نرم و راحتند. این یک عمر تازه است و دنیایی تازه.

بیایید از این دنیای آرام و بخشنده و خرسند و بشارت دهنده به دنیای دیگری برویم؛ دنیایی سرگردان و مأیوس، دنیای گوینده‌ای که احساس می‌کند از حیات و هستی، به سوی مرگ و فنا شتابان پیش می‌رود و پرتو نوری که به کمک آن بتواند تاریکی‌های غیب و سرنوشت را بشکافد، نمی‌یابد. پس در سرمستی و بی‌خویشی غرق می‌شود و از آن یاری می‌خواهد تا حیرتش را در دل تاریکی‌ها فراموش کند. بعد از آن که از کوبیدن درهای غیب، درخواست و التماس پرتو ناچیزی از نور، خسته شده است. این دنیای خیام است:

«آمد سحری ندا ز میخانهٔ ما
کای رند خراباتی دیوانهٔ ما
برخیز که پر کنیم پیمانه ز می
ز آن پیش که پر کنند پیمانهٔ ما»

«کس را پس پردهٔ قضا راه نشد
و ز سرّ قدر هیچ کس آگاه نشد
هفتاد و دو سال فکر کردم شب و روز
معلوم نگشت و قصه کوتاه نشد»

***

«بر خیز و مخور غم جهان گذران
بنشین و جهان به شادکامی گذران
در طبع جهان اگر وفایی بودی
نوبت به تو خود نیامدی از دگران»

***

«چون آب به جویبار و چون باد به دشت
روزی دگر از نوبت عمرم بگذشت
هرگز غم دو روز مرا یاد نگشت
روزی که نیامده است و روزی که گذشت»

***

«روزی که ز تو گذشت از او یاد مکن
فردا که نیامده است فریاد مکن
بر نامده و گذشته بنیاد مکن
حالی می‌نوش و عمر بر باد مکن»

***

«می در کف من نه که دلم در تاب است
وین عمر گریز پای چون سیماب است
برخیز که بیداری دولت خواب است
دریاب که آتش جوانی آب است»

***

این نیز سفر دیگری است در دنیایی دیگر و شکی نیست که خسته کننده است؛ امّا لذت بخش نیز هست. لذت درد آن توشهٔ الهی که روح‌ها از آن تغذیه می‌کنند، را با خود دارد. در این سفر، احساس‌ها و عواطف گوناگونی از

حزن و اندوه و دلسوزی نیست. به آن روح سرگردان و دردمندی که خودش را در طلب نور فنا کرده است، در دل و جان ما به اهتزاز در می‌آیند.

اکنون به دنیای سوم می‌رویم؛ دنیایی که از خیر و نیکی مأیوس است، فریب‌های عواطف و احساسات را به مسخره می‌گیرد، تصور می‌کند که فلک در تعقیب فرزندان ضعیف و فانی است. با این حال، صاحب این دنیا، خاموش نشسته است؛ نه ناله می‌کند و نه بر این جهان می‌آشوبد.آن جهان توماس‌هاردی است:

«... آه ای دوست من، آیا اطراف گورم را می‌کنی تا در آن جا درخت بکاری؟

نه؛ دوست تو دیشب به خواستگاری زیباترین دختران اشراف رفته است. او با خود می‌گوید، برای او چه ضرری دارد که پیمانم را با او بشکنم؟

... در این صورت، ای خویشان عزیز من! برای چه اطراف گورم را می‌کنید؟

.. چنین نیست، خویشان تو آن دورها نشسته‌اند و با خود می‌گویند:

درختان و گل‌ها چه سودی برایش دارند، وقتی روح او در چنگال‌های قضا و در میان خاک‌های سنگین گرفتار است.

. . اما من صدایی را می‌شنوم که این جا را می‌کند. پس او چه کسی می‌تواند باشد؟ آیا آن دشمن پست و احمق من است؟

. . نه، او وقتی دانست که تو از دروازه‌ای گذشته‌ای که بازگشتی ندارد، از دشمنی با تو حیفش آمد و تو را شایستهٔ بغض و دشمنی نیافت و دیگر برایش فرقی ندارد که تو در کجا آرمیده‌ای.

.. . پس در این صورت کیست که گورم را می‌کند؟ اعتراف می‌کنم که از هر حدس و گمانی عاجزم...

.. . اوه ای بانوی مهربان... من هستم، سگ کوچک تو، در نزدیکی تو زندگی می‌کنم و امیدوارم رفتن و آمدنم تو را نیازارد...

.. . آه بلی: این تویی که کنار قبرم را می‌کنی...عجب! چگونه از تو غافل بودم و فراموش کرده بودم که قلب وفادار یگانه‌ای را در بین آن دل‌های خالی جا گذاشته‌ام. به جانت سوگند، کدام عاطفه در دل‌های مردم می‌تواند با عاطفهٔ دوستی در عمق یک قلب امین برابری کند؟

.. . بانوی من، من در کنار گورت، گودالی را می‌کندم تا تکه استخوانم را در آن پنهان کنم تا به هنگام گرسنگی به سراغش بیایم. از آزاری که رساندم، گلایه مکن. چرا که فراموش کرده بودم که تو خواب آخرینت را در این جا غنوده‌ای.»

این یک دنیای خشک و مأیوس است. شعلهٔ باریکی از آرزو و ماتم در آن نیست. احساس‌هایی که از قساوت حیات برمی خیزند، آن را عبث و مسخره می‌بینم. برایش وجود و حقیقتی را اعتقاد ندارم؛ امّا با همهٔ این‌ها، برای خود دنیایی است، دنیایی بزرگ و یگانه...

ناچار بودم که مثال‌هایم را از شعر انتخاب کنم. به این دلیل که اقتباس از شعر آسان و راحت است، نه به این علت که شعر به تنهایی دلیل بر این است که ادبیات دنیاهای جدیدی از احساس و عاطفه را به روی انسان می‌گشاید؛ بلکه ما می‌توانیم در قصه، رمان، نمایش نامه و داستان کوتاه و زندگی نامه‌های بزرگان نیز دنیاهای تازه‌ای از احساس و عاطفه را بیابیم؛ امّا آن‌ها نیاز به تلخیص و اختصار دارند. ما همواره می‌توانیم با تجربیات نویسندگان زندگی کنیم و از آن تجربه‌ها متأثر شویم. هم چنان که نویسندگانشان روزی از آن‌ها متأثر شده‌اند و این همان اندوخته‌ای است که به عمر ما اضافه می‌شود و توشه‌ای است که به توشه‌های ما در این سفر کوتاه و محدود بر روی سیارهٔ کوچک خاکی افزوده می‌شود.

لازم به تذکر است که ترانه‌های خیام از روی شباهت معنایی انتخاب شده‌اند و دقیقاً منطبق بر ترجمهٔ عربی آن‌ها نیست.[1]

پاییز ۱۳۸۳

۱. مقدمه‌ای کوتاه بر ادبیات داستانی ایران

شکی نیست که قصه در تمام تمدن‌های بشری، از اولین روزهای پیدایش آن، وجود داشته است. مردم کشور ما نیز به نوبت خود، چه زمانی که «ارداویراف‌نامه‌ها» نوشته می‌شد و چه امروز که روزنامه‌ها و مجلات هفتگی چاپ می‌شود، با قصه و داستان در معنای عام آن محشور بوده‌اند. این مطلبی نیست که نیاز به بحث و استدلال داشته باشد. چیزی که من بر سر آنم، مروری است گذرا بر تاریخ ادبیات کشورمان، به منظور یافتن ردپاهایی هرچند کم رنگ از هنری به نام داستان‌نویسی که امروز شاهد آن هستیم.

بدیهی است که شاهنامه، مجموعهٔ عظیمی از داستان‌های حماسی است و حکیم بزرگ توس آن‌ها را به نظم کشیده است و تنها موزون و مقفی بودن سخنان فردوسی، دلیل بر شعر بودن آن‌ها نمی‌شود؛ بلکه آن‌ها داستان‌هایی هستند که با وزن و قافیه سروده شده‌اند. داستان‌هایی که هر کدام با حادثه‌ها و شخصیت‌هایش قابل بحث هستند؛ البته نوشته‌های آقای اسلامی ندوشن، شاهرخ مسکوب و دیگران، در این زمینه مغتنمند، ولی بد نیست که به طرح بسیار فشرده‌ای از داستان رستم و سهراب نگاهی بیندازیم.

«رستم به شکار می‌رود. رخش دزدیده می‌شود. او به دنبال رخش به شهر سمنگان می‌رسد. مهمان حکمران آن جا می‌شود. با تهمینه ازدواج می‌کند. او باید به ایران زمین برگردد. بازوبندی به نشانی به تهمینه می‌دهد و باز می‌گردد.

سهراب به دنیا می‌آید. فنون جنگی یاد می‌گیرد و به طور طبیعی سراغ پدر را از مادر می‌گیرد. مادر نشانی‌های پدر را به او داده، بازوبند به بازویش می‌بندد. سهراب جوان و شوریده سر برای یافتن پدر به مرزهای ایران لشکر می‌کشد. مرزبان را به اسارت می‌گیرد. نیت‌های شوم افراسیاب و کاووس دست به دست هم می‌دهند تا پدر و پسر را در برابر هم قرار دهند. مرزبان برای نجات جان رستم از معرفی او به سهراب دلیر خودداری می‌کند. پدر و پسر رو در روی هم قرار می‌گیرند. پسر، پدر را بر زمین می‌زند؛ اما رستم شاهنامه نباید کشته شود. پس به حیله از چنگ پسر می‌گریزد و بار دوم که پدر، پسر را بر زمین می‌زند، با شتابی برخاسته از ارادهٔ تقدیر، پهلوی جنگجوی جوان را می‌درد. »

می‌بینیم که فردوسی از همان بیت‌های آغازین ماجرا:

«کنون رزم سهراب و رستم شنو
دگرها شنیدستی، این هم شنو
یکی داستان است پرآب چشم
دل نازک از رستم آید به خشم
اگر تند بادی برآید ز کنج
به خاک افکند نارسیده ترنج
ستم کاره خوانیمش ار دادگر
هنرمند گوییمش، ار بی هنر
اگر مرگ داد است، بیداد چیست؟
ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟
از این راز، جان تو آگاه نیست
بدین پرده اندر تو را راه نیست»

تا لحظه‌ای که پهلوی سهراب جوان دریده می‌شود و او به شکوه می‌نالد:

«بپیچید سهراب و پس آه کرد
ز نیک و بد اندیشه کوتاه کرد
بدو گفت کاین بر من از من رسید
زمانه به دست تو دادم کلید
تو زین بی گناهی که این گوژ پشت
مرا بر کشید و بزودی بکشت
به بازی به کوی‌اند هم سال من
به خاک اندر آمد چنین یال من
نشان داد مادر مرا از پدر
ز مهر اندر آمد روانم به سر
همی جستمش تا ببینمش روی
چنین جان بدادم بدین آرزوی
دریغا که رنجم نیامد به بر
ندیدم درین هیچ روی پدر
کنون گر تو در آب ماهی شوی
و یا چون شب اندر سیاهی شوی
وگرچون ستاره شوی بر سپهر
ببری ز روی زمین پاک مهر
بخواهد هم از تو پدر کین من
چو بیند که خشت است بالین من»

با طرحی آگاهانه، حادثه‌ها را در زنجیری از علت و معلول در کنار هم می‌چیند تا خواننده این نکته را که جان او از راز مرگ آگاه نیست و دستش از این پرده کوتاه است، بدون استدلال فلسفی بپذیرد، بی‌آن که از پرداخت منطقی

شخصیت‌ها و بیان عواطف رستم، پس از آگاهی از ماجرا و برخورد رذیلانهٔ کاووس غفلت کرده باشد.

در کنار داستان‌های شاهنامه، می‌توان از «ویس و رامین» فخرالدین اسعد گرگانی و شاهکارهای نظامی گنجوی یاد کرد و در میان آثار نظامی به طور یقین «خسرو و شیرین» از ارزش داستانی خاصی برخوردار است و بررسی آن از نقطه نظر تکنیک قصه‌نویسی نظامی، مقام و مقال ویژه می‌طلبد.

اگر از سروده‌های نویسندگان دیگر که به تقلید از آثار مزبور، طبع‌آزمایی کرده‌اند، بگذریم باید داستان‌های عطار و داستان‌های مثنوی مولانا را در نظر داشته باشیم و از شگردهای او، بویژه آوردن داستان در داستان، که یکی از روش‌های پیچیده کردن رمان است، غافل نباشیم.

از داستان‌های بلند منظوم که بگذریم، قصه‌ها و داستان‌های منثور در تاریخ ادبیات فارسی فراوان به چشم می‌خورد که از این سری داستان‌ها می‌توان از اسکندرنامه، بختیارنامه، ابومسلم‌نامه، داراب نامه، سمک عیار و... نام برد.

واضح است که با اضافه کردن نوع دیگری از داستان که حکایت نامیده می‌شود، بر مجموعهٔ داستان‌های بلند، تعداد زیادی کتاب به مجموعهٔ غنی مذکور افزوده خواهد شد. مانند کلیله و دمنه، سندبادنامه، مرزبان نامه، گلستان و کتاب‌های صوفیه که شامل تراجم احوال و حکایات عرفانی ـ اخلاقی می‌شود.

من در یکی دو نمونه‌ای که از کتاب‌های مذکور بر می شمرم، نشان می دهم که نویسندگان دانشمند و توانای آن‌ها، عناصر مهم قصه‌نویسی و تکنیک آن را می‌دانسته‌اند و با چه مهارتی به کار می‌گرفته‌اند. قبل از هرچیز باید عنصر زبان را به عنوان یکی از عوامل مهم داستان امروز در تجربیات تاریخ ادبیات فارسی بررسی کرد.

امروز از مشخصات برجستهٔ یک قصهٔ خوب، زبان و نثر زندهٔ آن است.

نثری که در عین سادگی و نزدیکی به زبان عامه، جزالت و پختگی داشته و از اسکلت و استخوان بندی محکمی برخوردار باشد.

در واقع، نثری که ادبیات فارسی آن را در قرن‌های چهارم و پنجم هجری به تجربه نشست، با شروع دورهٔ جدید فارسی‌نویسی و ترجمهٔ آثار دینی، علمی و اجتماعی از زبان عربی که زبان رسمی آن عهد بود به زبان فارسی، با این نیّت که عموم مردم از چنین متن‌هایی استفاده کنند و آگاهی‌های دینی و علمی در انحصار طبقهٔ عالم و فاضل نماند، نثر فارسی یک دورهٔ غنی شکوفایی و باروری را پشت سر گذاشت و نتیجهٔ آن نثر درخشان کتاب‌هایی چون تفسیر سورآبادی، تاریخی بیهقی، سیاست نامه، تذکره الاولیا، سفرنامهٔ ناصر خسرو و... بود.

در میان متون نثر، قلم و نثر بیهقی عنایتی ویژه می‌خواهد. ابوالفضل بیهقی، هنرمندی تواناست که ماجراهای تاریخش را نظمی قصه‌وار بخشیده است و آن‌ها را چنان در زورقی از نثر جان دار و گرم پیچیده است که پس از گذشت نزدیک به هزار سال، در آن‌ها تازگی و حرارت زندگی را می‌یابیم. من نمونهٔ کوچکی از ماجرای بر دار کردن حسنک ارائه خواهم داد. در همین نمونهٔ کوچک، ذهن هوشیار بیهقی با دید ظریف او و قلم توانایش، خواننده را چنان با واقعه ارتباط می‌دهد که خواننده، واقعه را از نزدیک لمس می‌کند:

«و حسنک را بپای دار آوردند. نعوذ بالله من قضا السو و دو پیک را ایستانیده بودند که از بغداد آمده‌اند و قرآن خوانان، قرآن می‌خواندند. حسنک را فرمودند که جامه بیرون کش. وی دست اندر زیر کرد و ازار بند استوار کرد و پایچه‌های ازار را ببست و جبّه و پیراهن بکشید و دورانداخت با دستار و برهنه با ازار بایستاد و دست‌ها در هم زده، تنی چون سیم سفید و رویی چو صدهزار نگار و همهٔ خلق بدرد می‌گریستند. خودی روی پوش آهنی بیاوردند عمدا تنگ چنان که روی و سرش را نپوشیدی و آواز دادند که سر و رویش را

بپوشید تا از سنگ تباه نشود که سرش را ببغداد خواهیم فرستاد نزدیک خلیفه. و حسنک را هم چنان می‌داشتند و او لب می‌جنبانید و چیزی می‌خواند، تا خودی فراخ‌تر آوردند و درین میان احمد جامه‌دار بیامد سوار و روی به حسنک کرد و پیغامی گفت که خداوند سلطان می‌گوید «این آرزوی تست که خواسته بودی و گفته که «چون تو پادشاه شوی ما را بر دار کن. » ما بر تو رحمت خواستیم کرد؛ اما امیرالمؤمنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای و بفرمان او بر دار می‌کنند. » حسنک البته هیچ پاسخ نداد.[۱]

قلم هنرمند بیهقی چنان به واقعه نزدیک و دور می‌شود و گاهی تصویرهایی از دور و بزرگ و محیط به مکان و زمانی تصویرهایی از نزدیک و درشت، مربوط به اجزای همان مکان ارایه می‌دهد که من موقع خواندن آن همیشه خود را در پشت دوربین فیلمبرداری می‌بینم که صحنه را با یک «دکوپاژ» هنرمندانه جز به جز به تصویر می‌کشد.

او در بیان جنگ دندانقان و شکست و فرار امیر از دست ترک‌ها که خود نیز حضور دارد، با ارایهٔ تصویرهای بزرگ و گسترده از میدان جنگ همراه با تصویرهایی از سربازها، شمشیرها و نیزه‌ها و زخمی‌ها، تصویرهایی از اسب‌ها و فیل‌ها خواننده را چنان با مهارت در جریان حادثه قرار می‌دهد که وقتی آقای رضا سید حسینی در بحث از مکتب رئالیسم از «جنگ واترلوی» به عنوان مثال صحبت می‌کند، من به یاد تصویرگری بیهقی از «شکست دندانقان» می‌افتم.

واضح است که در کنار نثر بیهقی از دید تیز و قلم سیال ناصر خسرو، در تصویر کردن مشاهدات او در طول سفر حج نباید غافل بود.

نویسندگان قرون مزبور، ظرفیت‌ها و توانایی‌های زبان فارسی را کشف کرده بودند و آن‌ها را در ساختن یک نثر پرشکوه به کار گرفته بودند و به قول بعضی از آقایان، علت این که امثال نظامی، داستان‌های خود را در قالب نظم

بیان کرده‌اند، این است که نثرنویسان، با چنان قدرتی نثر را به کار گرفته بودند که دیگر جایی برای مانورهای زبانی برای نظامی‌ها باقی نمانده بود و نثر را چنان به مرزهای شعر رسانده بودند که امثال نظامی، برای این که بتوانند در این مانور زبانی، حتی اگر شده یک پله از سطح زبانی آن‌ها بالاتر قرار بگیرند، خود به خود به نظم و شعر می‌رسیدند و داستان‌های خود را در این قالب عرضه می‌کردند.

در این زمینه، کتاب‌های صوفیه بهترین گواه‌اند. کشف الاسرار میبدی مجموعهٔ رنگینی از نثرهای آهنگین است. نوشته‌های عطار، نثر شعرگونهٔ عین القضاه همدانی و... من با یک قطعه از نثر نجم الدین رازی، بحث را خاتمه می‌دهم و از خواننده می‌خواهم خود به موسیقی نثر، آهنگ درونی و بیرونی آن و در کل به هماهنگی فرم و معنی توجه داشته باشد. چیزی که امروز شاهد تلاش‌های نویسندگان معاصر در رسیدن به آن‌ها هستیم، مثل تلاش‌های ابراهیم گلستان در «جزر و مد» و نادر ابراهیمی «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» و توفیق آل احمد در اکثر نوشته‌هایش بخصوص در «خسی در میقات.»

اینک بخوانیم از خلقت آدم از قلم دل‌انگیز نجم رازی:

پس از ابر کرم باران محبّت بر خاک آدم بارید و خاک را گل کرد و باید قدرت در گل از گل دل کرد.

از شبنم عشق خاک آدم گل شد
صد فتنه و شور در جهان حاصل شد
سر نشتر عشق بر رگ روح زدند
یک قطره فروچکید، نامش دل شد

جمله ملأ اعلی کرّوبی و روحانی دران حالت متعجب وار می‌نگریستند که حضرت جلّت بخداوندی خویش در آب و گل آدم چهل شبا روز تصرّف می‌کرد و چون کوزه گر که از گل کوزه خواهد ساخت، آن را بهرگونه میمالد و

بران چیزها میاندازد، گل آدم را در تخمیر انداخته که «خلق الانسان من صلصال کالفخار» و در هر ذره از آن گل دلی تعبیه می‌کرد و آن را به نظر عنایت پرورش میداد و حکمت با ملایکه می‌گفت: شما در گل منگرید در دل نگرید.

گر من نظری بسنگ بر بگمارم از سنگ دلی سوخته بیرون آرم

در بعضی روایت آن است که چهل هزار سال در میان مکّه و طایف با آب و گل آدم از کمال حکمت دستکاری قدرت میرفت و بر بیرون و اندرون او مناسب صفات خداوندی آینه‌ها بر کار می‌نشاند که هر یک مظهر صفتی بود از صفات خداوندی تا آنچ معروف است هزار و یک آینه مناسب هزار و یک صفت بر کار نهاد. صاحب جمال را اگرچه زرینه و سیمینه بسیار باشد؛ اما به نزدیک او هیچ چیز آن اعتبار ندارد که آینه، تا اگر در زرینه و سیمینه خللی ظاهر شود، هرگز صاحب جمال بخود عمارت آن نکند، ولکن اگر اندک غباری برچهرهٔ آینه پدید آید، در حال بآستین کرم بآزرم تمام آن غبار از روی آینه بر می‌دارد و اگر هزار خروار زرینه دارد، در خانه نهد یا در دست و گوش کند؛ اما روی از همه بگرداند و روی فرا روی او کند.[۲]

با یادآوری این نکته که غرضم، نشان دادن این مطلب است که بزرگان ادبیات فارسی، عناصر و عوامل بیانی روایت را می‌شناخته‌اند و از آن‌ها با مهارت تمام استفاده می‌کردند، از بحث نثر می‌گذرم و به مرور یکی دو نمونه از حکایات صوفیه می‌پردازم. اولین حکایت را از اسرارالتوحید محمد بن منور می‌خوانیم:

«من جوان بودم و برسر چهارسوی این شهر دوکانی داشتم و حلواگری می‌کردم. چون یک چندی این کار کردم و سرمایه‌ای نیک به دست آوردم، هوس بازرگانی در دل من افتاد. [راوی در سفر بازرگانی خود، در خواب می‌ماند و کاروان می‌رود و او گم می‌شود و سرانجام...] :

پس بنگریستم بالایی بزرگ دیدم. جهد کردم و بسیاری حیله خویشتن بر

سر آن بالا افکندم و بدان بیابان فرونگریستم. از دور سیاهی به چشم من درآمد. نیک بنگریستم سبزی بود. قوی دل شدم و با خود گفتم که هرکجا که سبزی باشد، آب بود و هرکجا آب باشد، ممکن که آدمی بود. قوتی بدین سبب در من پدید آمد و از آن بالا فرود آمدم و روی بدان سبزی نهادم. چون آن جا رسیدم، پاره‌ای زمین شخ دیدم. چند تیر پرتابی در میان آن ریگ‌ها و چشمهٔ آب صافی از آن زمین پاره بیرون می‌آمد و می‌رفت. گرد بر گرد آن چشمه، چندانک از آن زمین آب می‌رسید، گیاه رسته و سبز گشته بود. من فراز شدم و پاره‌ای از آن آب بخوردم و وضو ساختم و دو رکعت نماز گزاردم و سجدهٔ شکر کردم که حق سبحانه و تعالی جان من بازداد و با خود گفتم: مرا این جا مقام باید کرد و از این جا روی رفتن نیست. باشد که کسی این جا آید بآب و اگر نیاید، یک شبانروزی مقام کنم که آخر این جا آبی است. بیاسایم و آن گاه بروم...

[ناگهان روزی یک سیاهی از دور پدیدار می‌شود] و... چون نزدیک آمد، مردی دیدم بلند بالا، سپید پوست، ضخم، فراخ چشم، محاسنی تا ناف، مرقعی صوفیانه پوشیده و عصایی و ابریقی در دست گرفته و سجاده‌ای بر دوش افکنده و کلاهی صوفیانه برسر نهاده...

[مرد صوفی نماز می‌خواند و می‌رود و راوی پریشان حال، خود را سرزنش می‌کند تا فردا...]

من این بار گستاخ‌تر شده بودم. آهسته از میان خاشاک بیرون آمدم و از آن بالا فرود آمدم و در پس پشت او بنشستم. چون او نماز سلام بداد و دست برداشت و دعا بگفت و برخاست که برود، من دامنش بگرفتم و گفتم: «ای شیخ! از بهرلله مرا فریاد رس. مردی‌ام از نیشابور، با کاروان به بخارا می‌شدم به بازرگانی. امروز دو روز است که من راه گم کرده‌ام و کاروان برفته است و من در این بیابان منقطع شده و راه نمی‌دانم. » او سر در پیش افکند یک نفس. پس سر برآورد

برخاست و دست من بگرفت. من بنگریستم شیری دیدم که از بیابان...

... پس مرا برآن شیر نشاند و موی گردن او به دست من داد و مرا گفت: «هر دو پای در زیر شکم او محکم دار و چشم فراز کن و هیچ باز مکن و دست محکم دار و هرکجا که او بایستد، تو از وی فرودآی و از آن سو که روی او از آن سو بود، برو. » و من چشم باز نکردم. شیر برفت. یک ساعت بود. شیر بایستاد. من از وی فرود آمدم و چشم باز کردم. شیر برفت. من راهی دیدم. برآن راه، گامی چند برفتم. کاروان را دیدم آن جا فرود آمد. سخت شاد شدم و ایشان نیز شاد شدند. با ایشان به بخارا شدم...

[راوی پس از مدتی به نیشابور بر می‌گردد. روزی در جلوی خانقاهی ازدحام مردم را می‌بیند، وسوسه می‌شود سخنران را ببیند...][۳]

می‌بینیم داستان دارای طرحی اندیشمند است که هدف واحدی را دنبال می‌کند: «معرفی شیخ ابی سعید ابی‌الخیر» . اکنون دقت کنیم که نویسنده، چقدر هنرمندانه به هدف خود دست می‌یابد. مردی به تجارت بیرون می‌رود- از کاروان جدا می‌ماند و گم می‌شود. آن گاه اضطراب و پریشانی او، - نه یکدفعه و غیرمنطقی — بل آرام آرام و مرحله به مرحله پرداخته می‌شود. مرد می‌اندیشد، نقشه می‌ریزد و از نقشه‌های خود سودی نمی‌گیرد تا این که به اوج ناامیدی می‌رسد، آخرین نقشهٔ او، رفتن به بالای یک بلندی، او را به چشمه و گیاه می‌رساند. آن جا به استفاده از آب و گیاه مقاومت می‌کند تا این که قهرمان داستان فرا می‌رسد.

مردی بلند بالا، سفید پوست، درشت اندام و فراخ چشم با محاسنی تا ناف که صوفیانه لباس پوشیده و سجاده‌ای بر دوش افکنده است. با نوری که از چهرهٔ او برمی‌تابد؛ اما او با دیدن مرد فورا بیرون نمی‌پرد که تقاضای کمک کند ـ که اگر چنین می‌کرد، هدف اصلی داستان که معرفی شیخ است، خدشه‌دار می‌شد. یک

طرح حساب شده به نویسنده می‌گوید که او باید مفتون معنویت و ابهت مرد بیگانه قرار بگیرد و پریشانی و درد گم شدن خود را فراموش کند. چنین نیز می‌شود. صوفی نماز می‌گزارد و دور می‌شود و مرد هم چنان، در یک بیخودی او را تماشا می‌کند. وقتی به خود می‌آید که شیخ رفته است، به فردا دل می‌بندد. فردا شیخ او را بر شیری نشانده نجاتش می‌دهد، اما باز داستان تمام نمی‌شود، چرا که هدف نویسنده نجات مرد گمنام نیست؛ هدف او چنان که گفتیم، معرفی شیخ است. زمان می‌گذرد و مرد گمنام، دوباره به تصادف شیخ را می‌بیند و او را باز می‌شناسد. این قسمت داستان، برخورد تصادفی با شیخ، شناختن او با پشتوانهٔ خاطره‌ای از آن گونه، تاکیدی مضاعف بر عظمت شیخ می‌شود.

یک نویسندهٔ خوب شاید در همین نقطه داستان را تمام بکند؛ اما یک نویسندهٔ ممتاز، نهایت استفاده را از تکنیک و امکاناتی که تکنیک در اختیار آن می‌گذارد، می‌کند.

محمد بن منور نیز داستانش را رها نکرده است: او می‌خواهد فریاد بزند و خاطرهٔ خود را از شیخ بازگوید؛ ولی اگر بگوید یک خاطرهٔ تکراری برای خواننده چه سودی دارد؟ جز این که زیبایی و حلاوت و تازگی گذشته را مکدر می‌کند؟ پس داستان باید چگونه پایان بندی شود؟

این را تمرکز در هدف داستان و استخدام طرح و پی رنگ برای بیان آن هدف مشخص می‌کند: شیخ رو به مرد می‌کند و قبل از این که او حرفی بزند، این بیت را می‌خواند:

نشنو دستی هر آنچه در ویرانی
بینند نگویند در آبادانی؟

با این جمله، نویسنده با یک تیر دو نشان می‌زند، هم قدرت معجزه‌آسای شیخ در خواندن ضمیر مخاطبانش نشان داده می‌شود و هم قدرت با شکوه او

در پنهان داشتن کرامات و عبادات و نیکی‌هایش.

با این بیت، مرد نعره‌ای می‌زند و بیهوش می‌شود. داستان به پایان رسیده است و نویسنده با مهارتی تمام بدون این که به حاشیه بپردازد، از تمام عوامل صحنه و آدم‌های قصه و دیالگ‌های آنان، در معرفی باطنی و ظاهری شیخ سود می‌جوید.

آیا خواندن همین حکایت، نشان نمی‌دهد که محمد بن منور با زمینه‌سازی شخصیت پردازی، توصیف ضروری و لازم و دقیق، آوردن دیالوگ‌های مناسب و نقل و بیان حوادث با نظمی حساب شده آشنایی داشته است؟ و چقدر خوب و هنرمندانه این تکنیک‌ها را در همهٔ حکایت‌های سرتاسر کتابش به کار گرفته است.

توجهی این گونه به تاریخ ادبیات داستانی فارسی، این نکته را با همهٔ ابعادش به ثبوت می‌رساند. من با ارایهٔ یکی دو نمونه از کار با ارزشی که استاد بزرگ و فرزانه آقای نادر ابراهیمی انجام داده‌اند، قضاوت نهایی را به عهدهٔ خواننده می‌گذارم.

آقای نادر ابراهیمی اخیرا بررسی تحلیلی تاریخ پنج هزار سال ادبیات داستانی ایران را آغاز کرده‌اند. در نخستین مجلد این کتاب که تحت عنوان «صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها» چاپ شده است، ایشان به بررسی نمونه‌هایی از کشف المحجوب هجویری پرداخته‌اند. یک حکایت کوچک را با تحلیل داستان شناختی استاد ارایه می‌دهم و علاقه‌مندان را به خواندن خود کتاب سفارش می‌کنم:

حکایت «من و القاب»

اندر حکایات یافتم که شیخ ابوطاهر حرمی، روزی بر خری نشسته بود و مریدی از آن وی، عنان خر گرفته بود و اندر بازار همی رفت. یکی آواز داد: این پیر زندیق آمد.

آن مرید، چون آن سخن بشنید، از غیرت ارادت خود قصد رجم آن مرد کرد و اهل بازار نیز جمله بشوریدند.

شیخ گفت مرید را: اگر خاموش باشی، من تو را چیزی آموزم که از این محن باز رهی.

مرید خاموش شد.

چون به خانقاه خود باز رفتند، شیخ این مرید را گفت: آن صندوق بیار!

چون بیاورد، درزهای نامه بیرون گرفت و پیش وی افکند و گفت: نگاه کن! از همه کسی به من نامه‌هاست که فرستاده‌اند. یکی مخاطبهٔ «شیخ امام» کرده است و یکی شیخ زکی» و یکی «شیخ زاهد» و یکی «شیخ الحرمین» و مانند این و این همه القاب است نه اسم و من این همه نیستم. هر کسی بر حسب اعتقاد خود سخن گفته‌اند و مرا لقبی نهاده‌اند. اگر آن بیچاره نیز بر حسب عقیدت خود سخنی گفت و مرا لقبی نهاد، این همه خصومت چرا انگیختی؟

چند نگاه کوتاه تحلیلی

۱- تحلیل ساختمانی

حکایت «من و القاب» با سه شخصیت، به طور مدرسی ایجاد یک مثلث یا بنای سه ستونی می‌کند.

این ساختمان را ما در بسیاری از داستان‌های ایران و جهان می‌بینیم. به همین علت هم می‌توان گفت که ایجاد چنین ساختمانی، کاری است بسیار آسان. آنچه دشوار است حفظ تعادل بناست و برقراری رابطهٔ مناسب میان اجزا و به کارگیری مصالح و عناصر داستانی با توجه به معیارهای زیبایی‌شناسی و این کاری است که هجویری از عهدهٔ آن برآمده است. سه ستون اصلی بنا، تا پایان حکایت، به موازات هم پیش می‌آیند و در لحظهٔ پایانی به هم می‌رسند.

«مردم» ، طبق معمول، اگر یکی از سه ستون اصلی بنا نباشند، تابعی از یک ستون هستند و آن ستون را ضخامت بیشتری می‌بخشند. «مردم» ، گاه، مواج

هم هستند.

در حکایت «من و القاب» ، تضاد، ابتدا، میان «مرید» است و «مرد زندیق گو» (و به گونه‌ای غیر مستقیم، میان شیخ و مرد زندیق گو) اما هجویری، در حرکت ماجرا، این تضاد را از میان می‌برد: آزادی خواهان و آزادمنشان در تضاد با دشنام گویان یا مخالفان خود قرار نمی‌گیرند.

شیخ به مرید خود نشان می‌دهد که مؤمن، به راه خود می‌رود ؛صبورانه و نشان می‌دهد که سنگ ملامت، همیشه از سویی فرود می‌آید، همان گونه که بانگ تحسین، به هر حال، از جایی بر می‌خیزد.

از نظر ساختمانی، خوانندهٔ این حکایت، ابتدا می‌اندیشد که اگر «مردم همه بشوریدند» ، چرا شیخ فقط مرید خود را ندا می‌دهد که خاموش باشد؟ مسألهٔ «شورش همگان» چه می‌شود؟ و چگونه است که داستان‌نویس، «مردم» را در کمرکش داستان رها می‌کند: خصومت چرا انگیختی» نشان می‌دهد که اگر برانگیزندهٔ خصومت‌ها کنار برود، خصومت فرو می‌نشیند.

به این ترتیب، می‌بینیم که شخصیت‌های تابع نیز از نظر داستان‌نویس مسلط پنهان نمانده‌اند و از یاد او نرفته‌اند؛ اما اصل –یعنی حرکت سه ستون اصلی– فدای حضور مردم نشده است.

۲ـ یک نگاه سیاسی

محور سیاسی حکایت «من و القاب»، آزادی خواهی، آزاداندیشی و آزادمنشی است: ضرورت احترام به عقاید مخالفان و حفظ آزادی بیان و این، هم چنان که قبلا گفتم، یکی از اساسی‌ترین و مهم‌ترین محورهای داستان‌های عارفانه است؛ داستان‌های عارفانه و نه فلسفهٔ عرفان و نه مقالات عرفانی.

«اگر آن بیچاره بر حسب عقیدهٔ خود سخنی گفت، این همه خصومت چرا

انگیختی؟» یک جملهٔ ادبی یا یک سخن عرفانی خالص و یا نظری که یک پیر خانقاه‌نشین گوشه گیر بگوید و بگذرد نیست. جمله‌ای که تصادفا هم درجایی بیاید و بنشیند نیست. تمام حکایت، به خاطر همین یک جمله تدارک دیده شده است و این جمله‌ای است که تنها از دهان یک مرد سیاسی آشنا به مخاطرات سیاسی بودن و خواهان آزادی بیان و عقیده بودن بیرون می‌آید و از دهان مردی که علیرغم صورت حکایت، خود قصد برانگیزی دارد؛ برانگیزی علیه استبداد و محدودیت‌های سیاسی و اجتماعی.

در چنان شرایطی ـ که از قرن دوم تا پنجم در سرزمین‌های زیرسلطهٔ استعمار عرب، و نه تابع اصول و موازین اسلامی وجود داشت ـ چنین داستان‌هایی، چون دهان به دهان می‌رفت، از خانقاه‌ها و دویره‌ها و مسجدها به کوچه‌ها و بازارها و خانه‌ها، کار خود را چون خنجر می‌کرد و تکانه‌ای بیدارکننده با خود داشت. بخصوص، آن جا که پای «القاب» در میان باشد، خود به خود پای بزرگان و امیران و رییسان و سلاطین و خلفا – که صاحب القاب متعدد هستند– نیز به میان می‌آید. «یکی مرا شیخ امام می‌خواند، یکی شیخ الحرمین، یکی هم پیر زندیق. این‌ها همه القاب است و من این‌ها نیستم...».

فلسفهٔ عرفان، با همهٔ زیبایی‌هایش، در بسیاری از ابعاد، کارکرد خود را در زندگی کنونی بشر از دست داده است؛ اما این سخن هجویری داستان‌نویس که می‌گوید: «اگر مردم بیچاره، بنا بر اعتقادات خود سخن می‌گویند، این همه خصومت علیه ایشان چرا باید انگیخت؟» همچون هزار سال پیش، نو، جاندار و کارآمد است.

۳- یک نگاه جامعه‌شناختی

مسألهٔ توجه مردم به شیوخ و عارفان نامدار، در زمانی که سطح تحصیل

عمومی بسیار پایین بوده و درصد باسوادان جامعه بسیار ناچیز، مسأله‌ای است شایان توجه بسیار؛ البته مشروط برآن که هجویری داستان‌نویس، این اشاره را از بطن جامعهٔ خود بیرون کشیده باشد. اشاره‌ام به این نکته است که تعداد زیادی از دوستداران شیخ، برای او نامه می‌نوشته‌اند. به اعتقاد من، اگر چنین حادثه‌ای اتفاق نمی‌افتاد، هجویری نمی‌توانست آن را به عنوان یک ابزار، به کار بگیرد و مورد تمسخر واقع نشود و اگر اتفاق می‌افتاد، باید گفت که حس آزادی‌خواهی عارفان، جذب کنندهٔ مردم به سوی ایشان بوده است و البته مسایل اساسی دیگر.

نکتهٔ جامعه‌شناختی دیگر در این حکایت، خصلت انگیزش‌پذیری «بازار» – به معنای مجتمع کسب و خرید و فروش است– که می‌بینیم خصلتی است تاریخی. «بازار» ، در طول تاریخ ما، غالبا در حکم یک تن واحد بوده است و همیشه متمایل به حرکت گروهی، اقدام گروهی، بستن گروهی و دفاع گروهی از مقدسات دینی و اجتماعی و ملی و البته در جوار همهٔ این‌ها، حفظ سرمایه.

۴- شخصیت‌سازی و شخصیت‌پردازی

شخصیت ابوطاهر حرمی، در یکی دو جمله و یکی دو حرکت، بسیار محکم و خاص ساخته و پرداخته شده است.

ابوطاهر، به مرید خود امر نمی‌کند که خاموش باشد، چرا که اگر چنین می‌کرد، اولا از اقتدار خود، به ناروا بهره گرفته بود و مرید را نیز شاید به تمرد کشانده بود. ثانیا برخلاف محور سیاسی داستان– که ضرورت آزادی بیان است– قدم برداشته بود. هجویری، به دقت می‌داند که در این جا، اگر از نفوذ و اقتدار مراد استفاده کند و او را به فرمان دادن وادارد، خود، حکایت خود را تخریب کرده است و هدف خود را مورد پوزخند قرار داده است. به همین دلیل است که می‌بینیم هجویری (در قالب شیخ ابوطاهر حرمی) ، وضعیتی شرطی ایجاد می‌کند و این عملی ناب و

زیباست: «اگر خاموش باشی، به تو چیزی خواهم آموخت» .

وضعیتی که به کمک این «اگر» ایجاد می‌شود، وضعیتی است کاملا آزادی خواهانه: می‌توانی پیشنهادم را نپذیری و خاموش نشوی. می‌توانی خون به پا کنی. من تو را وادار به انجام کاری نمی‌کنم. اما اگر مایلی که از من، باز هم، چیزهایی بیاموزی، این قشقرق را که به راه انداخته‌ای رها کن!

در خانقاه، که دیگر بیم محدود کردن آزادی مرید نمی‌رود، حرکت شیخ که «انداختن» نامه به جانب مرید است، اقتدار شخصیت شیخ را تثبیت می‌کند – بی‌آن که بتوان او را به استبدادگرایی متهم کرد. انداختن نامه، دال بر زورگویی شیخ نیست، سرچشمه گرفته از اندوه و خشم شیخ است:

«شیخ، نامه‌ها را پیش مرید افکند و گفت: نگاه کن! از همه کس به من نامه‌هاست که فرستاده‌اند...»

جملهٔ زیبا و فشردهٔ «این همه القاب است نه اسم، و من این همه نیستم»، هم شخصیت معنوی شیخ را استحکام می‌بخشد و هم حکایت را از نظر زیبایی‌شناسی زبانی تقویت می‌کند.[۴]

ملاحظه می‌شود که عوامل و عناصر قصه‌نویسی، در داستان‌های تاریخ ادبی ما حتی در شکل حکایت آن، به وفور و دقت حضور دارند.

نثر فارسی متاسفانه در همان راهی که پیش گرفته بود، باقی نماند و رفته رفته، به مرض اشراف زدگی و فضل زدگی مبتلا شد و نثر زنده و ریتمیک و پرتحرک قرون چهارم و پنجم و ششم جای خود را به نثر تنبل، بیمار و بی‌خاصیت قرون بعدی داد نثری که با صنایع مبالغه شده بلاغت و فصاحت به شدت رنگ روغن زده شده بود و با تصنعی ملال‌آور از زبان مردم دور افتاده بود و تنها چیزی که نداشت، بلاغت و فصاحت بود.

و همین نثر بیش از حد چاق صنایع معنوی و لفظی، بگذریم از کاری که

سعدی در گلستان کرده بود، سنگینی خود را بر قلم نویسندگان فارسی تا اواخر قرن دوازدهم هجری حفظ کرد.

رنسانس و انقلاب‌هایی که در پی آن اروپا را لرزاندند، تاثیری که بر شکل ادبی آن‌ها داشت، دگرگونی فرم کلاسیک ادبیات آن‌ها بود و پیدایش یک هنر ادبی تازه به نام رمان نویسی. درست است که وقتی ما در اوایل مشروطیت با ترجمه‌های رمان‌های غربی آشنا می‌شدیم، غرب قرن سوم رمان‌نویسی را تجربه می‌کرد؛ اما هم چنان که در مقدمهٔ حاضر گفته شد، این گونه نبود که ما با داستان‌نویسی و تکنیک آن بیگانه باشیم.

به زودی انقلاب مشروطیت از راه می‌رسید و توجه نویسندگان دوباره به توده‌های مردم معطوف می‌شد و نوشتن آن هم نه برای فضل فروشی و نوشتنی به زبان اجنه و بیماران عالم و فاضل، بل نوشتنی برای مردم و به زبان مردم دوباره مورد توجه قرار می‌گرفت. در این زمینه اروپا پیش از ما اقدام کرده بود و به نمونه‌های خوبی هم رسیده بود، اما این بدان معنی نیست که ما به دنبال آن‌ها حرکت می‌کردیم و پا در جای پای آن‌ها گذاشته بودیم، برعکس، زمینه‌ها و استعدادهای لازم چنین حرکتی، در فرهنگ و ادبیات خود ما وجود داشت و نهایت نظر به کارهای پیشروان غربی جریان، ما را در کشف و پرورش و استخدام و شکل دادن به این استعدادها و زمینه‌ها کمک می‌کرد و به روند کار سرعت می‌بخشید.

انقلاب مشروطیت همراه با توجه نویسندگان ما به خارج از مرزهای کشور از راه رسید و فضای فرهنگی و ادبی ما شاهد ترجمه‌هایی از کنت دومونت کریستو (تبریز ۱۳۰۹ هـ ق) و سه تفنگدار (تهران ۱۳۱۶ هـ ق) و لوئی چهاردهم (تبریز ۱۳۲۲ هـ ق) و له میستر دوپاری (تهران ۱۳۲۵ هـ ق) و... شد و به دنبال آن نویسندگان ما کوشیدند رمان‌های تاریخی اجتماعی با نظر به مشابهات اروپایی آن‌ها خلق کنند. در این زمینه می‌توان از رمان تاریخی «شمس و طغرا» نوشتهٔ

محمد باقر میرزاخسروی و رمان «عشق و سلطنت» نوشتهٔ شیخ موسی کبودر آهنگی و «داستان باستان» اثر آقای بدیع و «دام گستران» یا «انتقام خواهان مزدک» و رمان اجتماعی «مجمع دیوانگان» اثر صنعتی زاده و رمان‌های اجتماعی «تهران مخوف» اثر مشفق کاظمی و «روزگار سیاه» و «اسرار شب» اثر آقای خلیلی و رمان «شهرناز» نوشتهٔ حاجی میرزا یحیی دولت آبادی نام برد.

(علاقه‌مندان برای کسب اطلاع بیشتر می‌توانند به بخش رمان‌نویسی جلد دوم از صبا تا نیمای آقای آرین‌پور مراجعه کنند.)

اما خوب، همه بخوبی می‌دانیم که رمان‌نویسی مزبور، به دلایل ویژه که جای بحث خاصی دارد، ادامه نیافت. شاید یکی از آن‌ها شتابزدگی آنان و تقلید خام و نپخته‌شان از نسخه‌های اصلی غربی بود. از آن جایی که مهلتی بایست تا خون شیر شد، باید زمان می‌گذشت، مشروطیت تاثیر خود را علی‌رغم قدرت‌های استکباری و تلاش آن‌ها در مهار آن و نافرجام کردنش گذاشت، تکان‌های لازم را به ایران فرو رفته در غبار و لایه‌های ضخیم کهنگی و گرد و خاک داد. روزنامه‌ها و مجلات شروع به کار کردند و در این میان دهخدا پیدا شد و تلاش‌های او در «چرند و پرند» راه را برای جمالزاده و امثال او گشود و سرانجام نویسندگان نسل بعد، نویسندگانی که دارای جهان‌بینی، هدف و رسالت بودند، میدان را به دست گرفتند و قلم را در پیشبرد فرهنگ غنی این سرزمین به کار بردند. فرهنگی که باید در خدمت توده‌های مردم آن قرار می‌گرفت نه در خدمت شاهزادگان، اشراف، علما و فضلا.

به این ترتیب با توجه به زمان و مکان، هم چنان که شعر پارسی در کنار دیگر اشکال و قالب‌های خود به شعر نیمایی و نو می‌رسد، نثر پارسی نیز در کنار دیگر انواع خود، داستان کوتاه و بزرگ را تجربه می‌کند.

و هم چنان که روزی نویسندگان خوب ما با توجه به شرایط زمانی و

مکانی و تاریخی خود، تاریخ، سفرنامه، مقامه‌ها و حکایت می‌نوشتند، نویسندگان خوب امروز ایران نیز با توجه به شرایط زمانی و مکانی معاصر، مقاله، تاریخ و... داستان کوتاه و رمان می‌نویسند.

به هر حال روشن است که اکنون ادبیات فارسی حیات خود را در همین شعر امروز و قصه و نوشته‌هایی که در روزنامه‌ها و مجلات و کتاب‌ها چاپ می‌شود و روزانه هزارها نسخه از آن‌ها در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد، ادامه می‌دهد و اگر سیستم آکادمیک و دانشگاهی ما در شناخت و بررسی و حفظ ادبیات به شکل سالم آن می‌کوشد و آثار تاریخی و گران بهای گذشتهٔ ادبیات فارسی را مورد توجه قرار می‌دهد، باید از آثار معاصر آن نیز غافل نباشد. هم چنان که حکایت‌های «کلیله و دمنه» و «گلستان» سعدی برای دانشجویان ادبیات فارسی در کلاس‌های درس تحلیل و بررسی شده تدریس می‌شوند، باید قصه‌ها و رمان‌های امروز نیز مورد نظر دقیق اساتید و دانشجویان ادبیات فارسی قرار بگیرند. چرا که اگر ما به درخت تنومند و کهنسال ادبیات فارسی اهمیت می‌دهیم، باید میوه‌های آن را نیز عزیز بداریم.

پاییز ۱۳۷۱

۲. و اما دکامرون...

اثر: جووانی بوکاچیو

رضا سید حسینی در چاپ هفتم مکتب‌های ادبی می‌گوید:

«در قرن چهاردهم، بحرانی فکری و معنوی در ایتالیا به وجود آمد و فتوری در تعصب دینی طبقهٔ روشنفکر روی داد. عده‌ای به این فکر افتادند که به جای تبعیت کامل از دستورهای کلیسا به مشاهده و تحقق بپردازند. نتیجهٔ چنین تمایلی این بود که به جای مدح یکنواخت فضیلت و تقوی، از آنچه زیباتر است، لذت بیشتری ببرند.»

او در ادامهٔ سخنش می‌افزاید: «نخستین کسانی که به زیبایی بی‌پایان آثار یونان و روم قدیم پی بردند، پترارک و بوکاچیو بودند. در آثار این شاعران دیگر از آن تعصب شدید دینی، اثری نبود... بوکاچیو علاقهٔ زیادی به ادبیات یونان و رم داشت. به طوری که به آثار خود، اسم یونانی داد و در شاهکار خود دکامرون، هر مطلبی را که زیبا یافت، بدون توجه به جنبهٔ دینی و اخلاقی آن، با کمال بی‌پردگی ذکر کرد.»[1]

هم چنان که سید حسینی در سخن از کلاسیسم بیان می‌دارد، نهضت اومانیسم که مرکز اصلی آن را ایالت توسکانا و فلورانس و ناپل و رم تشکیل می‌داد، همراه با تحصیل زبان لاتین و تقلید از آثار شاعران یونان و رم شروع شد. در این دوره، نویسندگان به زبان لاتین روی آوردند و بزودی با اوج گرفتن دورهٔ رنسانس، ویژگی‌های کلاسیک یونان و رم، با زبان عامهٔ مردم

درهم آمیخت و زبان ادبی ساده و رسایی به وجود آمد.

در ادامهٔ همین مقاله، خواهیم دید که این امر، بخوبی و با مهارت در این کتاب اتفاق می‌افتد و شاید به خاطر همین امتزاج ماهرانه است که این اثر به صورت یکی از آثار پیشرو و تأثیرگذار جهان ادبی بعد از خود درمی‌آید.

بوکاچیو، نویسندهٔ بزرگ ایتالیایی، احتمالا در سال ۱۲۱۳ دیده به جهان گشوده است. آن‌گونه که می‌گویند، پدرش صرّاف و بازرگان ایالت توسکانی و خود او بزرگ شدهٔ کانون پرورش کودکان بی‌سرپرست در فلورانس ایتالیاست. او که از بازرگانی، سرباز زده بود، در تحصیل رشتهٔ حقوق، به زبان لاتین رسید و آن را با اشتیاق فرا گرفت. در همان دوران جوانی به ناپل رفت و در حلقهٔ نویسندگان بزرگ رم که تا پایان عمر نسبت به آنان وفادار ماند، درآمد.

به سبب حمایت دوستان بازرگان پدرش، در شهر ناپل به محافل اشراف و طبقات بالا راه یافته بود. در ادامهٔ زندگی با از دست دادن حمایت مالی پدر به دلیل رکود کار تجارت، به فلورانس برگشت و در سال‌های پایانی عمر پدرش، او را در همان شهر، همراهی کرد. تجربیاتی از کارهای دولتی-که تحصیل در رشتهٔ حقوق، امکان آن را فراهم می‌ساخت- حضور در طبقات گوناگون اجتماع، معاشرتش با طبقات فقیر و پایین جامعه، آشنایی با محافل روشنفکری و عیش و نوش‌های اعیانی، علاقه به زبان و نوشتن و قریحهٔ شاعری، از او نویسندهٔ توانایی ساخت که امروز، نامش در صدر تاریخ رنسانس می‌درخشد.

بدون شک، او کار قلم را با شاعری شروع کرده است؛ امّا از آن جا که خود به فراست دریافته بود که با شاعری نخواهد توانست به قله‌هایی چون دانته نزدیک شود، به قلمفرسایی در نثر و قصه روی آورد. هم چنان که در همین مقاله نشان خواهیم داد، ذوق شعر و علاقه‌اش به سرودن، دست از او برنداشت و در لابه‌لای قصه‌هایش نیز به سراغش آمد و خود را نشان داد.

دکامرون در زبان یونانی یعنی «ده روز» ، به این ترتیب بوکاچیو این نام را برای کتاب خود انتخاب می‌کند، چون ده نفر، در ده روز، هر روز ده قصه را در موضوعات معین شده برای هم نقل می‌کنند.

این طرح، به نویسنده فرصت می‌دهد که صد قصهٔ کوتاه را در ده بخش تنظیم کند و با آرایش خاصی که به سخن می‌دهد، به اهداف از پیش تعیین شده‌اش برسد. بدون شک، این طرح، یادآور کتاب‌های داستانی ادبیات سنتی و کلاسیک فارسی است. بخوبی می‌دانیم که در آن‌ها نیز کتاب به بخش‌ها و به اصطلاح باب‌های گوناگونی در موضوعات متفاوت غنایی، اجتماعی، سیاسی، آموزشی، تعلیمی و تربیتی تقسیم می‌شود و در هر باب، تعداد مشخصی قصه (حکایت) به عنوان بحث و تنهٔ متن آورده می‌شود و سرانجام در پایان کتاب، نویسنده با یک نتیجه‌گیری کلّی و اثبات یک سری احکام اخلاقی و اجتماعی کتاب را با مؤخره یا تتمّه‌ای به پایان می‌برد. مانند کتاب‌های کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، سندبادنامه و ...

برای مثال، وقتی سعدی گلستان را شروع می‌کند، بعد از یک مقدمهٔ فوق العاده سنگین از نظر زبان و بیان خود به تبویب (باب‌بندی) کتاب می‌پردازد تا با آوردن حکایت‌هایی (در هر بابی) موضوعی، حکم‌های اخلاقی و تعلیمی خود را اثبات کند:

«امعان نظر در ترتیب کتاب و تهذیب ابواب، ایجاز سخن مصلحت دید تا بر این روضه و حدیقهٔ علیا چون بهشت، هشت باب اتفاق افتاد از آن مختصر آمد تا به ملال نینجامد:

باب اوّل در سیرت پادشاهان

باب دوّم در اخلاق درویشان

باب سوّم در فضیلت قناعت

باب چهارم در فواید خاموشی
باب پنجم در عشق و جوانی
باب ششم در ضعف و پیری
باب هفتم در تأثیر تربیت
باب هشتم در آداب صحبت[۲]

از این نظر باید گفت، دکامرون شباهت بسیار زیادی به کتاب‌های داستانی خود ما دارد، هرچند نحوهٔ پرداخت به قصه و موضوع داستان، در این کتاب اندکی به بسط و گسترش می‌رسد و در حکایت‌های ما بویژه در آثار سعدی در ایجاز کامل، از شرح و تفصیل، فاصله گرفته و به فشردگی و اختصار (و گاهی البته اقتصار) روی می‌آورد.

این که بعضی‌ها، آن را یک رمان بزرگ پنداشته‌اند که از ده فصل و صد بخش تشکیل شده است، اشتباهی فاحش است. به‌طور کلی می‌توان گفت حتّی قصه‌ها و شخصیت‌های آن‌ها، هیچ ربطی به هم ندارند و تنها نخ تسبیحی که این دانه‌های صدگانه را به هم متصل می‌کند،و بوکاچیو با استفاده از آن توانسته است شکلی واحد و تقریبا منسجم به کتابش ببخشد، این است که راویانی واحد–ده نفر در ده روز، برای هم–به نوبت در موضوعاتی پیش‌بینی شده قصه‌گویی می‌کنند و به یقین همین شباهت ساختاری اثر با کتاب‌های حکایتی ماست که مترجم محترم را وامی‌دارد تا در مقدمه‌ای کوتاه، آن را به گلستان سعدی مانند کند: «این کتاب، از لحاظ ارزش ادبی، مانند گلستان سعدی و مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه و از نظر تشابه موضوع و سبک نگارش، مانند قصه‌های هزار و یک شب است.»[۳]

این که کتاب، به نوعی تحت تأثیر هزار و یک شب است، مشکلی نیست؛ امّا برای این که به همین راحتی آن را از نظر تشابه موضوع و سبک نگارش، مانند قصه‌های هزار و یک شب بدانیم، اندکی تسامح لازم است.

چنان‌که از متن قصه‌ها برمی‌آید، می‌توان گفت بوکاچیو آن‌ها را–حداقل بسیاری از آن‌ها را ـ از مردم کوچه بازار، در قهوه‌خانه‌ها، کافه‌ها و محافل شب‌نشینی‌هایش شنیده است. به نظر می‌رسد او فقط جمع‌کنندهٔ قصه‌ها و بازنویس و شکل‌دهندهٔ آن‌هاست. در طرحی که دکامرون را ساخته است، درست همان اتفاقی می‌افتد که در نوشتن و تدوین کتاب‌های حکایت ما به وقوع پیوسته است، نویسندگان حکایت‌های ما نیز، اکثرا جمع‌آوری‌کنندگان آن‌ها هستند و نهایتا پرداخت‌کننده و بازنویس آن‌ها.

از سوی دیگر، همین نگرش، بر ارزش جامعه‌شناختی، مردم‌شناسی و گزارشی انگارهٔ ذهنی و زبانی آن‌ها، انعکاس روح و روان مردم دورهٔ رنسانس در اروپا و عمق و ارج اثر می‌افزاید.

این کتاب، در اصل، راوی داستان‌های قدیمی مربوط به مناطق مختلف است که به وسیلهٔ مسافران یا سوداگران دوره‌گرد، دهان‌به‌دهان به جاهای دیگر منتقل شده است و همیشه کامل‌ترین میدان نشر و اشاعه و تجلی خود را در نقاط واقع بر حوزهٔ دریای مدیترانه یافته‌اند. بنابراین باید گفت، داستان‌های اثر، پیش از آنچه ساختهٔ ذهن و فکر خود نویسنده باشند، از روایت‌های عامیانه و شفاهی ـ که بی‌شک، ارزش‌های استنادی والایی در آن‌ها نهفته است ـ درست شده‌اند. بعضی از آن‌ها ممکن است منبع ادبی داشته باشند،و بتوان منابعی را یافت که نویسنده از آن‌ها اقتباس کرده است، امّا نباید غافل بود که بوکاچیو در نقل دوبارهٔ آن‌ها، چنان مبتکرانه و خلاّق رفتار کرده که مانند سعدی و بسیاری از حکایت‌نویس‌های بزرگ ما، مهر اصالت و مهر داستان‌های شخصی خود را بر پیشانی آن‌ها زده است.

در این کتاب، ده نفر، برای فرار از طاعون که فلورانس را دربرگرفته است، به خارج از شهر می‌روند. به دامنهٔ تپه‌ها، جنگل‌ها و قصرهایی در هوای پاک و

منزه، هفت نفر از این ده تن دختران راهبه‌ای هستند که سه مرد جوان که معشوقه‌هایی در بین آنان دارند، آن‌ها را همراهی می‌کنند.

آن‌ها برای پر کردن اوقات بیکاری خود، در خارج از شهر، با انتخاب مدیر و موضوعی واحد، برای هر روز، شروع به قصه‌گویی می‌کنند. به این ترتیب، هر روز با ده قصه به سرمی‌آید و شب با سایه ـ روشن‌هایی از احساسات رمانتیک فرامی‌رسد و آن‌ها در انتظار روزی دیگر، با قصه‌هایی دیگر، به خلوت خود می‌روند و گوش جان به صدای دل‌های خود و گاهی به همدیگر و به طبیعت می‌سپارند.

بی‌شک، این طرح به گونه‌ای الهام گرفته از هزار و یک شب است، امّا نه آن‌گونه که بتوان به راحتی این کتاب را با هزار و یک شب مقایسه کرد. منظور من اشاره به امری است که در ادامهٔ مقاله شاید بهتر بتوانم آن را نشان بدهم. منظور نزدیکی دکامرون به رئالیسم و واقعیت‌هاست. درحالی‌که هزار و یک شب در یک دنیای خیالی و فانتزی موج می‌زند.

از نقاط ضعف کتاب، می‌توان به سؤالاتی دربارهٔ این ده تن اشاره کرد: این ده تن چه کسانی هستندو چه شخصیتی دارند؟به نظر آدم‌هایی ظریف، آراسته، وابسته به بهترین طبقات جامعهٔ اعیانی فلورانس، همه ثروتمند، نجیب‌زاده، دارای آداب و رفتاری متین، موقّر و ظریف می‌آیند. آن‌ها در خارج از شهر، مرتب با رهایی و آرامش و امنیت تمام وارد کاخ‌ها و قصرهایی می‌شوند که با تمام اثاثیه رها شده‌اند. انگار این قصرهای خیال‌انگیز را آماده کرده‌اند تا این جوانان، مانند حوریان بهشتی در یک فضای ملودرام که از زمین و آسمان، نغمه و موسیقی می‌بارد، خوش باشند. درست همان‌گونه که فرشته‌ها را در نقاشی‌ها و در کاخ‌های مجلل بهشت نشان می‌دهند. آن‌ها نیز با اقامت دو سه روزه همراه با شادی و دور از غم و اضطراب، خوش باشند. غذا حاضر است. میوه‌ها

و اتاق‌های خواب و سالن‌های پذیرایی... بدون این که کسی از آن‌ها بپرسد شما کی هستید، از کجا می‌آیید، به کجا می‌روید، به چه حقی در این قصرها وارد می‌شوید؟ و...

پیدایش و حضور فضا، مکان، جغرافیا و حتّی خود این شخصیت‌ها در کتاب هیچ توجیه منطقی ندارد، امّا در عین حال-کتاب-از همین فضاها و شخصیت‌ها شکل گرفته است و موقعیت اجتماعی والای آن‌ها در لحن قصه‌ها و نحوهٔ بیان و عفت کلام آن‌ها، حتّی در ارایهٔ صحنه‌های غنایی و زمینی قصه تأثیر گذاشته است.

منتقدان در توجیه حضور آن سه مرد جوان، در میان هفت دختر راهبه می‌گویند: «برخی معتقدند که هریک از آنان مظهر و نمونهٔ یکی از مراحل زندگی خود نویسنده است. «پانفیلو» مظهر یک بوکاچیوی خوشبخت است، «فیلوشتراتو» مظهر یک دردمند و کوبیده به دست تقدیر و «دیونئو» که پیرتر از خود نویسنده است، بوکاچیویی است که آدمیان را به همان وضع که هستند، می‌پذیرد.»[۴]

هرچند دربارهٔ شخصیت‌ها و فضای قصه به نقطه ضعف‌هایی می‌توان اشاره کرد. امّا در عین حال می‌توان گفت نویسنده با خلق این فضا و شخصیت‌های عروسکی و پری‌وار، به نوعی موفق به ایجاد تضادی با رئالیسم متن قصه‌ها می‌شود و شاید به این طریق تلاش کرده است انسان عصر رنسانس را، به دور از فضای سنگین و خشک و خالی رئالیستی به تخاطب بنشاند.

کتاب، با دیباچهٔ رسمی از جانب مؤلف شروع می‌شود و بعد از این دیباچه، در عنوان بعدی آغاز نخستین روز دکامرون، به یک مقدمهٔ کامل و تمام عیار تبدیل می‌شود:

«من، ای بانوان محبوب خواننده، هربار که بر اثر فکری صادقانه، در نظر می‌آورم که جنس لطیف شما، طبعا تا چه حدّ حساس است، با خود می‌گویم که

این کتاب از همان آغاز، تأثیری دردناک در شما خواهد داشت. طاعون مرگباری که امروز از میان رفته، لیکن خاطرهٔ آن برای کسانی که میزان تلفات آن را دیده یا شنیده‌اند، آن همه دردآور است. در حقیقت، نمای بیرونی اثر مرا تشکیل می‌دهد...»[۵]

از همان آغاز، ملاحظه می‌شود که بانوان، آن هم به طرز خاصی، که ناشی از نگرش صمیمانه، محترمانه و محبت‌آمیز نویسنده نسبت به آنان است، مورد خطاب قرار گرفته‌اند. بلافاصله پای صحنه‌های فجیعی که نویسنده از مرگ‌ومیرهای ناشی از طاعون از آن‌ها سخن خواهد گفت، به میان آمده است.

در همین مقدمه، نویسنده موقعیت خویشتن، انگیزه، چگونگی و چرایی این نوشته‌ها و احتمالا از تأثیر و اثر عاطفی آن‌ها، با مخاطبانش سخن می‌گوید. هم چنان‌که سعدی در مقدمهٔ گلستان این کار را انجام می‌دهد. (لازم است توضیح دهم که بنده بر آن نیستم که بین این دو اثر، تطبیق انجام دهم و تلاش کنم تا به نتایجی برسم که بعضی از اظهارنظرهای قبلی بنده را ثابت کند.) از آن جا که هر دو اثر، کلاسیک هستند و هر دو اثر، به دو نویسندهٔ بزرگ و تأثیرگذار و آداب دان متعلق‌اند، به ناچار، بی‌آن که درصدد آن باشم و یا بخواهم، این موضوع در ذهنم تداعی می‌شود و جملاتی از این قبیل بر قلمم جاری می‌شود.

این مقدمه، مانند بسیاری از صفحات کتاب، از نظر مردم‌شناسی، معرفی آداب و سنن و عادت‌های اخلاقی جامعه، بسیار غنی و قابل استفاده است. او هنوز وارد قصه‌گویی نشده است و از رسم و رسوم و عادت زندگی رایج در زمان خود، مانند تدفین، آیین‌های سوگواری، جریانات جاری زندگی در شهر و روستا، نقش کلیسا و نفوذ مراسم آن تا کوچه پس‌کوچه‌های جامعهٔ اروپایی سخن می‌گوید. سرانجام با معرفی هفت راهبه داستان‌ها آغاز می‌شوند.

داستان اوّل او «نبوغ مسیحیت» نام دارد، مردی دزد و کلاهبردار در

لحظه‌های آخر عمرش (با اعترافاتی دروغین) پدر روحانی را فریب می‌دهد و خود را به عنوان یک انسان مؤمن و متشرع و نمازخوان و روزه‌دار و درستکار معرفی می‌کند. همین گول خوردن پدر روحانی، باعث می‌شود از او یک قدیس ساخته شود. چنان‌که لقب سن به اوّل نامش اضافه می‌شود و مردم او را سن چاپلتّو می‌نامند.

از آن جا که قصه‌ها تقریبا از ساختاری واحد برخوردارند، به نظر می‌رسد با یک نگاه جزئی‌تر به همین قصهٔ اوّل، به عنوان مشت نمونه خروار، می‌توان به ساختار کل کتاب پی برد.

قبل از هر چیز باید از مقدمهٔ داستان‌ها یاد کنیم. این مقدمه‌ها رسمی، تشریفاتی و تا اندازه‌ای برای مخاطب امروز خسته‌کننده‌اند. مقدمه‌ها از زبان راوی گفته می‌شوند، هرکسی به نوبت باید قصه‌ای را تعریف کند، البته زبان مقدمه با زبان قصه، هیچ فرقی ندارد و در هر حال، «رسمی و کتابی» است. درست همان‌گونه که در نوشته‌های کلاسیک خود ما اتفاق می‌افتد. بین زبان مقدمه، زبان متن روایت، حتّی زبان گفت و گوها و لحن آن‌ها با هم هیچ فرقی ندارند. رنگی واحد، سایه‌ای واحد و لحنی واحد از آغاز قصه و باید بگویم قصه‌های کتاب، خود را نشان می‌دهد. داستان این‌گونه آغاز می‌شود: «دوستان بسیار عزیز، شایسته است که از نام مقدس و درخور تکریم آفریدگار جهان در آغاز هر اثر انسانی یاد شود. اکنون که قرعهٔ شروع به نقل سلسله داستان‌های معهود، به نام من افتاده است، با شرح داستان معجزی از خداوند آغاز می‌کنم، چه بر آنم که توکّل به کرم و تفضّل حضرت باری تعالی را برپایه‌ای استوار بنا نهم. آری ما باید همیشه از نام نامی وی با حمد و ثنا یاد کنیم. از آن جا که همهٔ چیزهای این جهان، گذرا و فانی هستند، مسلم است که همهٔ آن‌ها، چه فی نفسه و چه بیرون از ذات خود... هرگاه خداوند متعال به لطف و کرم خاص خود، قدرت

و درایت لازم به ما عطا نفرماید، قادر به نجات خویش در آن میان نخواهیم بود...»[۶]

لازم است به خوانندهٔ عزیز، یادآوری کنم که ما مشغول خواندن یک قصه هستیم. ما در کلیسا یا مسجد حضور نداریم و شاهد وعظ هیچ روحانی‌ای نیستیم. اما چنان‌که ملاحظه می‌شود یک مقدمهٔ رسمی و سنگین، آن هم با محتوای معرفتی، با حجمی در حد سی سطر آورده می‌شود تا این مطلب به خواننده ابلاغ شود که هیچ چیز بر خداوند پوشیده نمی‌ماند و او به صفا و پاکی نیت بندهٔ خودش و خلوص او توجه دارد. چنان‌که مولانا می‌گوید:

ما برون را ننگریم و قال را/ ما درون را بنگریم و حال را

به این ترتیب، خداوند آن‌قدر مهربان و کریم است که با توجه به نیت پاک و خلوص بنده‌اش، حاجت او را برآورده می‌سازد. حتّی اگر او در راه توسل، خطا کرده باشد. آن‌گاه، راوی با افزودن جملاتی از این دست به داستان می‌رسد:

«داستانی که من اکنون برای شما نقل می‌کنم، دلیلی روشن بر این مدّعاست و بدیهی است که روشن نه برای خداوند، چه، وی را نیازی بدان نیست، بلکه برای قضاوت آدمیان.»[۷]

قبل از این که به بحث ساختار قصه‌ها ادامه بدهیم، فکر می‌کنم وقت آن رسیده است که به یک نکتهٔ اساسی اشاره کنم. دقت در مقدمهٔ یک داستان از صد داستان کتاب، که سطرهایی از آن را آوردم، بخوبی نشان می‌دهد که نویسنده تا چه اندازه، به معرفت حق، به ذات او و خصوصیات و صفات پاک و درست او آگاهی دارد. علاوه بر آگاهی، لحن پراحترامی که در این سطور خود را نشان می‌دهد، از یک ایمان و باور صمیمانه سخن می‌گوید. همین نویسنده در ادامهٔ این قصه و قصه‌های فراوان دیگرش در لابه‌لای مطالب، به رفتار و عادت‌ها و اخلاق‌های به ظاهر دینی کشیشان و بسیاری مؤمنان حرفه‌ای خواهد تاخت و با چاقوی طنز و تمسخر و تحقیر و افشا کردن،

غده‌های چرکینی را که از دین برای خودشان، حجاب و روپوش درست کرده‌اند، از هم خواهد درید و در برابر چشمان خواننده خواهد گذاشت. او بسیاری از آداب کلیسا را که به عنوان دین، از جانب روحانیون کلیسا درست شده تا مؤمنان ساده و دین‌باور را گول بزنند و خودشان به دنیا و ثروت و جاه و جلال و مقام برسند، در بدنهٔ قصه به باد انتقاد می‌گیرد. ناروایی‌ها را باز می‌نمایاند، چرک و عفونت‌ها را کنار می‌زند و پاکی‌ها و راستی‌ها را از پشت سر آن‌ها بیرون می‌آورد و نشان می‌دهد.

اوّلین گام در قصه‌های این کتاب، حضور چشمگیر همین مقدمه‌هاست. درواقع، هر راوی با مقدمه‌ای –مرتبط به نوع قصه و حرفی که می‌خواهد بزند– مخاطبان خود را آماده می‌کند که قصه‌ای را در اثبات معنایی بشنوند. آن‌گاه که مقدمه به پایان می‌رسد، قصه را معمولا با چنین کلمه‌ای می‌آغازد: «گویند، باری ای دوستان نازنین!چنان‌که شنیده‌ام، روزگاری در شهر پاریس، باری ای دوستان عزیز، در همین چندی پیش، روزگاری پیش از این و... »

آغاز قصه‌ها به اندازه‌ای با این کلمات شناخته شده، همراه است که خواننده می‌تواند در همان صفحهٔ اوّل، بدون آن که به خود زحمت یافتن پایان مقدمه را بدهد، به‌طور مستقیم با رفتن به سراغ عبارت‌هایی از این قبیل وارد اصل داستان شود.

در قصهٔ اول راوی، سرانجام قصه را این‌گونه شروع می‌کند: «گویند موشاتو فرانتیسزی که بازرگانی غنی و معتبر بود... »

این بازرگان برای وصول برخی طلب‌های خود از مردم بورگونی، به دنبال مردی رند و شیاد و خلاف و به قول امروزی‌ها به دنبال شرخر می‌گردد که به چپارلوّ می‌رسد. آن‌گاه نویسنده، فقط در یک سطر از ظاهر او سخن می‌گوید: «او مردی بود کوتاه‌قد، که در پوشیدن لباس، سلیقه به خرج می‌داد. » نویسنده

در بیان خصوصیات روانی و اخلاقی او، بیش از یک صفحه، سخن‌پردازی می‌کند. درست مثل حکایت‌های کلاسیک ما. در حکایت‌های ما نیز شخصیت‌های حکایت، درواقع، نماینده و بازگویندهٔ تیپیک معنایی خاصی‌اند. در آن حکایت‌ها ظاهر، نام، لباس، فرم و قیافهٔ شخص حقیقی کاراکترها مهم نیست. مهم این است که آن‌ها نقش چه معنایی را در این حکایت، بازی می‌کنند؟! درست همان‌طور است در این داستان‌ها. در داستان ما نیز چپارلّو نقش یک آدم جانی، قسی القلب، شیاد و الگوی انسانی شیطان را بازی می‌کند. نویسنده در نشان دادن باطن او، که در واقع همان شرح و بسط معنا و نقش آن در قصه است، قلمفرسایی می‌کند، امّا راجع به ظاهر او و این که خود این شخص که بود، چه شکلی بود و چگونه؟به یک نیم جمله کفایت می‌کند.

در ادامهٔ قصه، چپارلّو برای گرفتن طلب‌های بازرگان، به شهری ناشناس می‌رود. او در خانهٔ دو برادر که رباخوار بودند، منزل می‌کند و از بخت بد به بستر بیماری می‌افتد. او که در اثر رفتار هرزگی و بی‌بندو باری، نیروی حیاتی خود را کاملا از دست داده است، حالش روزبه‌روز بدتر می‌شود. چنان‌که، میزبانان او از بهبودی‌اش، قطع امید کرده و با وجود این که، هیچ روح مذهبی و پاکی ندارند، برای ظاهرسازی و حفظ موقعیت خود، از او می‌خواهند که کشیش را بپذیرد و مراسم مذهبی اعتراف را به جا بیاورد. هرچند او، اوایل به این کار راضی نیست و اعتقادی ندارد، اما سرانجام با اصرار آنان می‌پذیرد که بهترین و مؤمن‌ترین و باتقواترین کشیش شهر به سراغش برود.

در نوشتن همین فراز، یک خطای اساسی از نویسنده سر می زند.به نمونه ای از گفت و گوی این قصه توجه بکنیم.«یکی از آن دوـ برادر ربا خوارـبه دیگری گفت: –راستی، ما با این مردک چه کنیم؟عجب گیری کرده‌ایم! اگر عذرش را بخواهیم با این حال نزاری که دارد، همه زبان به ملامت ما خواهند

گشود و به سبکسری و بدعهدی متهممان خواهند کرد. آخر، همه شاهد بوده‌اند که ما ابتدا او را در خانهٔ خود پذیرفته، به خدمتش کمر بسته، پاسش داشته و در حقش کمال مهمان‌نوازی و عطوفت را به جای آورده‌ایم، ... اگر او بدون اقرار به گناهان بمیرد، هیچ‌یک از حوزه‌های کشیش‌نشین، جسدش را قبول نخواهند کرد و به ناچار همچون سگی سقط شده به خندقش درخواهند افکند و اگر بخواهد به گناهان اعتراف کند، چندان بار گناه بر دوش وجدان دارد و کارنامهٔ اعمالش چندان سیاه و هول‌انگیز است که باز نتیجه همان خواهد بود، زیرا این کدام برادر روحانی یا کدام کشیش است که بخواهد یا بتواند چنین ابلیسی را آمرزش بدهد؟... »[۸]

قبل از هر چیز باید بگویم که البته گفت و گو بیست و سه سطر بود که بنده در حد امکان آن را تلخیص کردم و برش‌های لازم را ذکر کردم.

چیزی که اکنون درصدد بیان آن هستم، این است که ما در طول داستان، از زبان راوی می‌شنویم که این مرد که گذشته‌ای کاملا شیطانی دارد، به این شهر می‌آید. در خانهٔ آن دو رباخوار منزلی اجاره می‌کند. این که، آن دو نفر، گذشتهٔ او را می‌دانستند و او را از قبل می‌شناختند، هیچ نشانی در هیچ کجای داستان در دست نیست. درواقع ذهن راوی به عنوان دانای کل، از همهٔ شخصیت‌هایش آگاه است و از آن‌ها حرف می‌زند. ناگهان در وسط داستان این دو برادر همان طور که ملاحظه شد، از گذشتهٔ محرمانه او خبر می‌دهند، بدون این که بدانیم از کجا خبردار شده‌اند، هم چنان‌که از لحن گفت و گو برمی‌آید، بین لحن مقدمه و زبان و لحن بدنهٔ قصه هیچ فرق و تمایزی وجود ندارد. باید گفت که نویسنده، اطلاعات خود را همان‌طور که در زبان راوی می‌گذارد، بدون هیچ‌گونه علت منطقی در دهان شخصیت‌ها نیز جاری می‌کند. به این ترتیب، همان اطلاعاتی را که راوی دارد، شخصیت‌ها هم دارند، بی‌آن که بتوانند در جایگاه راوی قرار بگیرند و یا در قصه،

دلیل منطقی‌ای برای داشتن این معلومات وجود داشته باشد.

سرانجام پدر روحانی بر بالین مریض حاضر می‌شود. او با دروغ‌های شاخداری که از مؤمن و متشرع بودن و تقوا و تقدس خود می‌بافد، نه تنها کشیش ساده‌لوح را گول می‌زند، بلکه فرصتی پیش می‌آورد تا نویسنده انتقادهای لازم را از خرافات کلیسایی به عمل بیاورد و در عین حال، راجع به یک سری آداب و سنت‌های مسیحی از قبیل اعترافات و تدهین متبرک، نماز مغرب و بیدار ماندن بر سر جنازهٔ مرده، دفن در صبح روز بعد و مراسم آن حرف بزند.

بعد از شروع و بیان تنهٔ داستان، نوبت به پایان خوش ماجرا می‌رسد. بدون استثنا می‌توان گفت، در همهٔ قصه‌ها، ماجراها پایان خوشی دارند. یعنی همان چیزی که فطرت انسان به دنبال آن است. و در قصه‌های عامیانه، معمولا ظهور کرده است و به نحوی در داستان‌هایی هم که بار مذهبی دارند، باید تا اندازه‌ای چنین باشد. چرا که خداوند مهربان و رحیم و رحمان، اقتضای لطف و رحمانیت‌اش جز این نیست که پایان شب سیاه، سپید باشد. به درستی که با همهٔ عسرها، یسرها همراه‌اند و این، خواننده را به نشاط و امید و یک روح پر از شادی و شادابی می‌رساند تا پایآن‌های تلخ، و پوچ و رها...

بعد از فرا رسیدن پایان خوش ماجرا که در این قصه، دفن شدن با آبرو و پرشوکت سن چاپلتّو است، راوی وارد یک نتیجه‌گیری می‌شود.

«باری، چپارلّو داپراتو، که به شرحی که شنیدید، تقدیس شد، چنان زیسته بود و چنین مرد و من نمی‌توانم به جرأت انکار کنم که ممکن است در میان قدّیسین عاقبت به خیر و در کنار خداوندگار ما، عیسی مسیح جای گرفته باشد، ... »[۹]

و بدین ترتیب راوی در یک نتیجه‌گیری بیست سطری، توضیح می‌دهد که حتّی اگر او از طرف خداوند بخشیده نشده باشد، مؤمنینی با صدق دل و نیت خالص، او را واسطه قرار می‌دهند و به شفاعت او نذر و نیاز می‌کنند و خداوند هم به خاطر

خلوصشان صدای آن‌ها را می‌شنود و نیازهایشان را برطرف می‌کند.

این نتیجه‌گیری‌ها و بحث‌های پیرامونی و اخلاقی قصه‌ها، خواننده را به یاد قصه‌های کلیله و دمنه، حوصله آن‌ها در گوش دادن به حرف‌های یکدیگر و نتیجه‌گیری‌های مهم از ماجراها و قصه‌ها می‌اندازد

یکی دیگر از عوامل قابل بحث، گفت و گوهای این قصه‌هاست، همان‌طور که در خلال بیان قصه، سعی کردم نشان بدهم اوّلین صورتی که با آن روبه‌رو می‌شویم، طولانی بودن گفت و گوهاست. البته نه به این معنا که دو نفر یا چند نفر، زمان طولانی را به گفت و گو می‌پردازند، بلکه به این معنا که وقتی یکی از آن دو نفر جمله‌ای را می‌آغازد، این جمله معمولا یک بند یا نصف صفحه و گاهی نزدیک به یک صفحهٔ کامل است. مخاطب باید با حوصلهٔ تمام این جملهٔ طولانی را گوش بدهد و البته که او هم در عوض، گاهی جمله‌ای با همان اندازه تحویل می‌دهد.

دوّمین ویژگی گفت و گوها، زبان حاکم بر آن‌هاست که زبان و لحن نویسنده و راوی متن قصه است. هیچ گفت و گویی برخاسته از شخصیت واقعی و اجتماعی و فرهنگی و یا کوچه‌بازاری، روستایی یا شهری گوینده نیست و همهٔ آن‌ها از زبانی سخته، رسمی و کتابی متن شکل می‌گیرند.

برای نمونه به این گفت و گو که اتفاقا از گفت و گوهای کوتاه متن است، توجه بکنیم:

«–ای بانو! از قرار معلوم در این ولایت فقط مرغ از تخم بیرون می‌آید، نه خروس؛ این‌طور نیست؟

– نه اعلی حضرتا! ولی بدانید که زنان خطهٔ ما با همه اختلافاتی که ممکن است از حیث جامه و زیب و زیور یا اصل و نسب با زنان نقاط دیگر داشته باشند، از لحاظ خلقت زنانگی، همانند ایشانند. »[۱۰]

بین این دو جمله، که یکی از زبان شاه و دیگری از زبان زن زیباروی

شهرستانی ادا می‌شود؛ هیچ فرقی در لحن و زبان و تأکید و تکیه و... وجود ندارد. هر دو در خدمت بیان معنا هستند. هر دو از دهان یک راوی بیرون می‌آیند. آن‌ها دو شخص از دو طبقهٔ کاملا متفاوت هستند, اما گفت و گوهای هر دو، محصول بیان ادبی نویسنده است. درست همان‌گونه که در گفت و گوهای حکایات گلستان سعدی و یا دیگر حکایت‌های کلاسیک ما اتفاق می‌افتد.

یک بار دیگر اشاره می‌کنم؛ هر داستان با یک مقدمهٔ رسمی از سوی راوی شروع می‌شود. با یک کلمه یا عبارت شناخته شده مانند باری، در روزگاران پیشین و... وارد روایت متن ماجرا می‌شود. به باطن و اخلاق و روان شخصیت‌ها بیشتر پرداخته می‌شود، چرا که آن‌ها بیشتر نماینده و به نوعی تمثیل آن معنا و اخلاق مورد نظر نویسنده‌اند ـ و بعد از یک یا دو فراز و فرود مختصر و گفت و گوی مفصل، داستان به یک پایان خوش می‌رسد و سرانجام با یک نتیجه‌گیری از جانب راوی، قصه به پایان می‌یابد. سپس نویسنده وارد ماجرا می‌شود و با معرفی راوی دوّم، رشتهٔ سخن را از زبان او پی می‌گیرد.

اکنون راوی دوّم –که تاکنون مخاطب و شنونده بود– می‌خواهد قصهٔ خود را شروع کند. او نیز به نوبهٔ خود، از راوی اوّل تشکر می‌کند. با اشاره به قصّه‌ای که دوستش تعریف کرده است، در تأیید و تأکید نظر او، اندکی راجع به آن صحبت می‌کند و بعد، وارد مقدمهٔ رسمی خودش می‌شود تا به شروع قصه‌ای برسد که درصدد بیان آن است. در نتیجه، دوّمین قصهٔ متن این‌گونه شروع می‌شود:

«بانوان داستان «پانفیلو» را که بسیار به دقت به آن گوش داده بودند و حتّی چندین جای آن، ایشان را به شدت به خنده آورده بود، از هر نظر ستودند. لیکن اکنون او قصهٔ خود را به پایان آورده بود و «نفیله» که در کنارش نشسته بود، از ملکه دستور یافت تا رشتهٔ سخن را به دست بگیرد... او چنین آغاز کرد:

– «پانفیلو» در داستان خود به ما نشان داد که لطف و کرم خداوند،

خطاهایمان را–اگر هم نتوانیم به مبدأ و علت آن پی ببریم–بر ما نخواهد گرفت، امّا من می‌خواهم به شما ثابت کنم که همین لطف و کرم خداوندی رفتار ناشایست کسانی را که... . »[۱۱]

و دوباره خواننده، شاهد مقدمه، شروع، تنه، پایان خوش و نتیجه‌گیری دیگری با همان زبان و حال و هوای بیانی می‌شود. قصه‌ها یکی پس از دیگری ادامه می‌یابند و همین راوی، وقتی قصهٔ خود را به پایان می‌برد، که روز نیز به پایان آمده است. غروب رسیده و نسیم شبانگاهی می‌وزد. عصری خنک در زیر سایه‌سار درختان سر به آسمان کشیده آغاز می‌شود. بانوان سازهای خود را که معلوم نیست تاکنون در کجای آن باغ و قصر بود، برمی‌دارند و شروع به نواختن، خواندن و رقص و پایکوبی می‌کنند. بدین‌گونه نویسنده، فضایی می‌آفریند تا هر روز، یعنی هر بابی از ده باب کتابش را با یکی از شعرهای خود به پایان ببرد.

برای تکمیل تصویر کتاب یکی از شعرهای بوکاچیو را که اغلب غنایی و عاشقانه‌اند، باهم بخوانیم. برای این منظور، من شعر پایان قصهٔ «دختران جوان چه رؤیاهایی دارند» هفتمین قصه از روز دهم را–یعنی از صفحات پایانی کتاب ـبرایتان نقل می‌کنم:

«راه بیفت ای عشق! برو و ولی‌نعمت مرا بیاب،
و برایش نقل کن که من چه درد و رنجی می‌کشم
به او بگو که چون احساسات خود را از ترس پنهان می‌دارم
به زودی زود پاداشی به جز مرگ نخواهم داشت...
به من رحم کن ای عشق، منی که با دست‌های درهم انداخته
از تو تقاضا می‌کنم به نزد ولی‌نعمتم بروی
برو و به او بگو تا زمانی که لطف و صفای عشقش
قلب مرا فراگرفته است، هم چنان معشوق و محبوب من باشد

به او بگو آتشی که در جانم افروخته است
بیم مرگ در دلم برانگیخته، و من نمی‌دانم
چه وقت این درد سنگینی که من به خاطر او تحمل می‌کنم پایان می‌یابد
دردی که مرا از هوس به ترس و از ترس به شرمساری می‌کشاند... »

بدین‌گونه فضای هشتصد و هفتاد صفحه‌ای کتاب، با دربرگرفتن صد قصه– که البته بعضی از آن‌ها در ترجمهٔ متن فارسی حذف شده‌اند–پایان می‌گیرد. نویسنده می‌تواند به کمک این قصه و درآیینهٔ آن‌ها، از جامعهٔ پرکشیش رنسانس ایتالیا و اروپا، تصویری ملموس و صمیمانه و نزدیک ارائه بدهد، تصویری سرشار از اجتماعیات، معرفت‌های دینی و روابط عاشقانه و گاهی آلوده به تمنیات جنسی که بی‌شک از امیال و غرایز آدمی برمی‌خیزد و در هر جامعه‌ای رد پایی از آن‌ها را می‌توان مشاهده کرد.

در میان قصه‌ها تصویر صلاح الدین ایوبی برای شخص من جالب بود. می‌دانیم که صلاح الدین از زمامداران نادر مشرق‌زمین بود که در برابر هجوم و سیل صلیبی ایستاد و آنان را شکست داد و قدس را از دسترس آنان به دور نگاه داشت. به طوری که در کشورهای عربی، «صلاح الدین» را قهرمان و سمبل مبارزه در برابر زورگویی مسیحیت یهودی‌تبار می‌شناسند. امّا همین صلاح الدین که در برابر هجوم نظامی غرب مقاومت می‌کند و به پیروزی می‌رسد، در این کتاب، چهره‌ای منطقی، صمیمی، پر از عدالت و خردورز و دوست داشتنی دارد (خواننده اگر علاقه‌مند بود، می‌تواند به قصه‌های «تمثیل سه حلقه» و «بازگشت از راه هوا» رجوع کند) .

ناگهان در پایان روز دهم که همانا پایان کتاب نیز می‌باشد، معلوم نیست به چه دلیلی، گروه تصمیم می‌گیرد دوباره به شهر برگردد. شهری که در آن، مرده‌ها بر اثر بیماری طاعون، گروه‌گروه در میدان‌ها و کوچه‌ها و خانه‌ها انباشته

شده‌اند و مردم برای دفن آن‌ها وقت کم می‌آورند و بوی تعفن و آلودگی همه جا را فراگرفته است.

آیا در این ده روز، همه چیز تمام شد و گروهی که از طاعون فرار کرده بودند و در دامنه‌های سرسبز و زیبا و باغ‌های بهشتی، با ساز و آواز و قصه، به آرامشی رمانتیک رسیده بودند، باید برگردند؟

امّا اگر نیک بنگریم، باید بگوییم درواقع این کار نویسنده است که تمام شده است. او با استفاده از این نخ تسبیح–ده نفر در ده روز–صد قصهٔ خود را به تمام و کمال در باب‌ها (روزهای ده‌گانه) به نظم کشیده، قصه‌هایش را نوشته، حرف‌هایش را گفته است و دیگر نیازی به اقامت و گردش آن‌ها در بیرون شهر ندارد. پس باید هر ده نفر آن‌ها ناگهان به یاد شهر بیفتند و با برگشتن خود، ماجرا را به پایان ببرند.

اکنون نوبت نویسنده است که یک مؤخّرهٔ حسابی بنویسد و در آن، از خدا و دین و ایمان و عمل به وفا و عهد و پیمان و از عنایت ضمنی‌اش به جماعت نسوان سخن بگوید و خوشحال باشد که در تخاطب با خوانندگان، حرف‌هایش را زده و به وعده‌هایش عمل کرده است و با این جملات، کتاب را به پایان ببرد:

«ای بانوان جوان و شریف، این که من خواسته‌ام با دست زدن به کاری چنین پررنج و زحمت و چنین مفصل، شما را سرگرم بدارم، شمایی که با دعاها و دلنوازی‌های خود به کمک فکر و استعداد من آمدید و بی‌شک لطف و عنایت خداوندی را شامل حال من کردید، امیدوارم که از عهدهٔ وفای به عهدی که در آغاز این کتاب با شما کرده بودم، برآمده باشم. من به پاس این موهبت، نخست خدا را سپاس می‌گزارم. سپس از شما تشکر می‌کنم و به گمانم اکنون دیگر وقت آن است که به این قلم و به این دست که خسته شده‌اند، مجال استراحت بدهم.» [۱۲]

بهمن و اسفند ۱۳۸۵

۳. تمثیل و داستان در «عقل و عشق»

صائن الدین اصفهانی

مقدمه

شمس قیس تمثیل را نوعی استعاره می‌داند: «و آن هم از جمله استعارات است، الا آن که این نوع استعارتی است به طریق مثال، یعنی چون شاعر خواهد که به معنی اشارتی کند، لفظی چند که دلالت بر معنی دیگر کند، بیارد و آن را مثال معنی مقصود سازد و از معنی خویش بدان مثال عبارت کند و این صنعت خوش‌تر از استعارت مجرد باشد.»[۱]

استاد علامه همایی، با اشاره به اصطلاح تمثیل در علم منطق می‌گوید: «تمثیل منطقی آن است که ما بین دو چیز به حسب ظاهر مشابهتی وجود داشته باشد و بدان سبب، حال و حکم یکی را بر دیگری قیاس کنند، یعنی حکم یکی را بر دیگری مترتب سازند.»[۲]

پس در واقع، رابطهٔ شباهت است که به گویندهٔ زبان اجازهٔ ابداع و به‌کارگیری این صنعت را در بیان معنای مورد نظرش می‌دهد. به معنای دیگر، بنیان و اساس تمثیل بر نوعی شباهت استوار است. هم چنان که این معنا در خود واژه «مثل» و تمثیل موجود است. المنجد می‌نویسد: «مثل فلانا» بفلان: شبهه به مثل تمثیلا «الشی‌لفلان: صوره له بالکتابه و نحوها حتی کانه ینظر الیه و مثل تمثیلا» و تمثالا الشی بالشی: شبهه و جعله مثله، المحدثون یقولون مثل دورا فی الروایه: لبس شخصیه احد ابطالها و تشبهه به فی حرکاته و احواله و اعماله و درست به همین دلیل نمایشنامه در زبان عربی، تمثیلیه نامیده می‌شود

و تعزیه خوانی قبل از این شبیه خوانی نامیده می‌شد؛ چرا که در آن‌ها شباهت و شبیه واقعیتی نشان داده می‌شود.

هم چنان که در متن عربی کلیله و دمنه، وقتی قصهٔ تمثیلی برزویه طبیب با نام «مردی که از پیش اشتری مست می‌گریزد و در چاهی می‌افتد» گره‌گشایی می‌شود با تکرار مرتب واژهٔ تشبیه روبه‌رو می‌شویم:

«فشبهت بالبئرالدنیا... و شبهت بالحیات الاربعه الاخلاط الاربعه... و شبهت بالغصنین الاجل... و شبهت بالجرذین الا سود و الابیض الیل و النهار... و شبهت بالتنین المصیر الذی لابد منه... و شبهت بالعسل هذه الحلاوه القلیله... »[۳]

و درست با عنایت به همین رابطهٔ شباهت است که جلال ستاری ـ بسیار ظریفانه ـ دربارهٔ تمثیل می‌گوید: «در تمثیل نیز علامت به دلخواه انتخاب نمی‌شود [چرا که داشتن جوهرهٔ شباهت، نوعی اجبار برای انتخاب علامت ایجاد می‌کند.] بلکه معنایی را که باید از راه نمایش و تصویرسازی برساند، در خود نهفته دارد: مثلا شیر، «رمز» ابهت و مناعت است و روباه، «رمز حیله‌گری و تزویر» و دایره «رمز ابدیت» و سه «رمز تثلیث» البته این‌ها رمزهای راز آموزانه یا مذهبی نیستند؛ بلکه بیشتر تمثیلات فلسفی یا هنری و ادبی محسوب می‌شوند».[۴]

هرچند که ستاری برای پرهیز از اختلاط معنای نماد و رمز به عنوان سمبل با تمثیل، تذکر به تمثیل‌های ادبی بودن مثال‌هایش داده است. با این حال در ادامهٔ مقاله برای روشن شدن هرچه بهتر تمثیل، نویسنده به فرق‌های اساسی تمثیل و نماد خواهد پرداخت.

پس باید گفت که تمثیل قدمی است که گویندهٔ زبان، با استفاده از رابطهٔ شباهت در جهت غنی‌سازی و توانگری زبان بر می‌دارد تا رسالت زبان را در راه ادای مقصود، به کمال برساند و درست به همین دلیل، شمس قیس به کارگیری آن را از به کارگیری استعارهٔ محض، خوش تر می‌داند؛ چرا که زبان در این صنعت بیش از

تشبیه و مجاز و استعاره، به ادای مقصود نزدیک می‌شود.

پس گوینده و نویسنده، به کمک صنعت تمثیل معقولات و معانی و احساسات را در محسوسات دارای رابطهٔ شباهت، به نمایش می‌گذارد تا به اهداف خود که می‌تواند تعلیمی، سیاسی، اجتماعی و... باشد، نایل آید؛ اما با توجه به این که موضوع می‌تواند متفاوت باشد، اخلاق، سیاست، عرفان، دین، فلسفه و... سخن تمثیلی نیز بنا به هدف، شکل و ساختار متفاوت و خاص می‌یابد و از ابزار و عناصر و آدم‌ها و صحنه‌های ویژه‌ای برخوردار می‌شود. می‌گوییم حکایت‌های اخلاقی سعدی، داستان‌های سیاسی اجتماعی کلیله و دمنه، قصه‌های عرفانی مولانا، قصهٔ عشق و عقل صائن‌الدین... و داستان سیاسی مزرعه حیوانات جرج ارول، قصد تعلیم در راستای تحقق و کمال آموزش، تفسیر قصهٔ تمثیلی را به دنبال می‌آورد.

در همین راستا، گاهی نویسنده از شرح و تفسیر تمثیل خودداری می‌کند و چه بسا به عمد، کلیدهای گشایش گره‌هایش مثل وجه شبه، شباهت‌ها، علاقه‌ها و مناسبت‌ها و... را پنهان کرده و بسادگی به دست خواننده نمی‌سپارد. در این صورت زحمت فهمیدن، یافتن کلیدها، شرح و تفسیر آن را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد که باز هم به نوعی در مسیر آموزش گام برداشته است و آگاهانه و متعهدانه، خواننده را به تلاش، تعمق و کار ذهنی فراخوانده است تا او را به درک عمیق‌تر معنا و یافتن حظ و لذت کشف معنای متن برساند. در داستان‌های تمثیلی سیاسی، عامل ترس، هراس از استبداد و قدرت مرکزی می‌تواند نقش اساسی داشته باشد و طبیعی است که نویسنده جرأت و میل گشودن گره‌ها را نخواهد داشت و اگر فضایی فراهم شود و چنین کند، تمثیل بیهوده خواهد بود.

در داستان‌های مذهبی، مصلحت خواننده، مصلحت بشریت، جامعه و از همه مهم تر مصلحت رسالت مذهبی و مصلحت خود مطلب می‌تواند عامل

نقش‌دهنده‌ای باشد. هم چنان که رسول اکرم (ص) فرموده است: «انا معاشر الانبیاء نکلم الناس علی قدر عقولهم».[۵]

«در قصه‌های تمثیلی عرفانی، حفظ حریم محرم از نامحرم، عامل تعیین کننده‌ای است و در قصه‌های ملی شاید نظر به حفظ و احترام و اهمیت معنا و موضوع، گویندگان را وامی دارد آن‌ها را در مخمل تمثیل بپیچند و یا در صندوقچه‌های قفل‌دار تمثیل، به حجره‌های بازار شلوغ تاریخ بسپارند؛ اما اگر اندکی با تانی و دقت به این متون بنگریم، انصاف خواهیم داد که مساله دربارهٔ قصه‌های اهل دل، شاعران فیلسوف و فیلسوفان شاعر و در بعضی از قصه‌ها به طور کلی، فرق می‌کند. این جا آن نکتهٔ باریکی است که باید هوشیاری بیشتری به خرج داد، چرا که گاهی یک قصهٔ تمثیلی با حفظ ماهیت تمثیلی‌اش تا اندازه‌ای هم از واحدهای کوچک نماد سود می‌جوید و گاهی چنان تار و پود واقعهٔ متن و سخن با نماد آغشته می‌شود که ذات سخن از بیان تمثیلی فاصله یافته و در مقام دیگری جای می‌گیرد. پس باید گفت در یک متن تمثیلی امکان دارد جای پای نماد نیز پیدا شود و حتی به قول آقای ستاری، ممکن است متنی استحقاق آن را داشته باشد که از سه منظر نشانه‌شناسی تمثیلی، رمزی به آن نگریسته شود: «سه درجهٔ فهم و دریافت نوشته‌های رمزی، (فی المثل متون مقدس سنتی) به هم پیوسته‌اند که عبارتند از مرتبهٔ ظاهر یا پیکر و جسم مشهود متن، مرتبهٔ جان یا نفس متن و مرتبهٔ روح متن و این مراتب سه‌گانه، با سه گونه تفسیر تحت اللفظی و تمثیلی و رمزی که به هم مرتبطند، مطابقت دارند. از این رو تمثیل (Allegory) گرچه از رمز کاملا متمایز است؛ ولی عمیقا به آن پیوسته است. همان گونه که معنای ظاهری و تحت اللفظی به معنای تمثیلی متصل است.»[۶]

پس برای پرهیز از خطا و روشن شدن کامل معنای تمثیل بهتر است اشاره‌ای به فرق‌های اساسی تمثیل و نماد داشته باشیم:

قبل از پرداختن به فرق‌های تمثیل و نماد، بی‌آن که وارد بحث پر فراز و نشیب رمز بشویم، به اشارهٔ کوچکی از آن ناگزیریم. یونگ می‌گوید: «آنچه که ما سمبل می‌نامیم، عبارت است از یک اصطلاح، یک نام یا حتی تصویری که ممکن است نمایندهٔ چیز مانوس در زندگی روزانه باشد و با این حال علاوه بر معنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی بخصوص نیز داشته باشد. سمبل معرف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست.[۷]

بابک احمدی از زبان «اکو» در رابطه با توصیف آونگ شکسته داستان «سیلوی ژرار دنروال» می‌آورد: «شرح آونگ در داستان بار نمادین دارد، چرا که می‌تواند به بی‌نهایت شکل تاویل شود. محتوایش به سحابی مه‌آلود مانند است که تاویل‌های بسیار می‌پذیرد، به جایگزینی مداوم تاویل‌ها گشوده است و درستی هیچ یک از این تاویل‌ها سرانجام با متن دانسته نمی‌شود. نماد نشان می‌دهد که چیزی هست که می‌تواند گفته شود؛ اما این چیز هرگز نمی‌تواند یکبار و برای همیشه گفته شود.»[۸]

همان چیز مبهم، ناشناخته و پنهان یونگ، آن نمی‌دانم چه و به قول حافظ آن «آن» چیزی هست و مسلم است که حقیقتی و معنایی و معناهایی هست، چیزی هست که می‌تواند گفته شود، اما این چیز هرگز نمی‌تواند یکبار و برای همیشه گفته شود و به این ترتیب آن معنای به دام افتاده و از دام گریخته، آن معنای آشنای بیگانه آن معنای مبهم و مه‌آلود وقتی در رمز و نماد متجلی می‌شود، از هر زبان و در هر زمان نامکرر باقی می‌ماند.

تمثیل و داستان در عقل و عشق

اینک با تصوری چنین از نماد برای پرهیز از اطناب با اشاره به فرق‌های اساسی تمثیل با نماد به تبیین تمثیلی بودن عناصر داستان «عقل و عشق» می‌پردازیم:

۱- نماد رویکردی از برون به درون دارد، از کثرت به وحدت می‌گراید، اجزا و عناصر پراکندهٔ فراوانی را در یک جز به وحدت می‌رساند و شبکهٔ وسیعی از معانی را پوشش می‌دهد وهاله‌ای از پرتوهای گوناگون را می‌تاباند، اما تمثیل در نهایت یک معنی و یک عنصر را در چارچوب محدود و معینی، جدا از معانی و ارتباط‌های دیگر به نمایش می‌گذارد هم چنان که یونگ می‌گوید: «تمثیل نوع محدودی از سمبل است که نقش آن تا حد یک اشاره کننده تنزل یافته است و تنها یک معنی از مجموعه معانی بالقوه و پویای رمز (سمبل) را تعیین می‌کنند»[۹] .

درست همانند عناصر داستان «عقل و عشق» ، بدون این که دلالت معنایی وسیعی داشته باشند و پرتوهای گوناگونی از معنا را بتابانند و شبکهٔ وسیعی از معانی را پوشش دهند، هر کدام معنایی واحد و خاص را در چارچوبی محدود و معین به نمایش می‌گذارند. حضرت شیخ(۱) فقط عقل است، آقای نغمه(۲)، فقط یک ترانه است، هرچند این شخصیت‌ها مشخصات ویژهٔ خود را دارند که به آن‌ها اشاره خواهیم کرد، اما این ویژگی‌ها دلیل بر صدور پرتوهای گوناگون معانی از واژهٔ نغمه نیست.

سرزمین عقل(۳)، شهرستانی است زیبا و دلکش، در وسط آبادانی‌های جهان واقع شده است، از صدمهٔ اشرار و اضداد، تحت حکومت عقل، در امان است با آب و هوایی معتدل. همان طور که ملاحظه می‌شود، شهرستان تمثیلی از بدن واقع شده است و دلایل نمایش بدن به صورت یک شهرستان، شباهت‌هایی است که بین بدن و پیکر فیزیکی آدمی و شهرستانی آباد می‌تواند وجود داشته باشد. در هر دو حاکمی عاقل حکومت می‌کند: در بدن عقل در شهرستان حاکم، هر دو در سایهٔ این حکومت عاقلانه می‌توانند از صدمهٔ اشرار و اضداد در امان باشند، هر دو می‌تـوانند به اعتدال برسند، هر دو می‌توانند آب

و هوایی سالم داشته باشند و هر دو می‌توانند در وسط جهان مخلوق قرار بگیرند. چیزی که هست در نمایش بدن به عنوان یک شهرستان، ما از واژهٔ شهرستان فقط بدن را می‌فهمیم و مشکل متن حل می‌شود، بدون این که در فضایی قرار بگیریم که پرتوهایی از معانی را دریافت بکنیم یا نیازی به رجوع‌های گوناگون و خوانش‌های گوناگون از متن داشته باشیم تا معنی‌های دیگری را کشف کنیم و اصلا بدون معنای بدن در متن قصه، هر مفهوم دیگری مقصود متن را دچار اشکال می‌کند.

۲- بنا به توجه نماد به درون و باطن انسان و هستی، می‌توان گفت که نماد با ناخودآگاه، باطن و درون انسان سر و کار دارد، اما تمثیل با خودآگاه، خرد، اراده و میل انسان، به قول گوته، نماد به نیروی احساس رجوع می‌کند و تمثیل به نیروی اندیشه و در نتیجه تمثیل دلخواه و قراردادی است و نماد استوار به گونه‌ای همانندی است.[۱۰]

در همین راستا یونگ می‌گوید: «یک تمثیل (Allegory) تفسیری است از یک مضمون خودآگاه، در حالی که یک رمز (Symbol) بهترین بیان ممکن برای یک مضمون ناآگاه است که طبیعتش را تنها ممکن است حدس زد؛ چرا که هنوز شناخته نشده است.»[۱۱]

در واقع باید گفت که نماد و نمادپردازی از آن دنیای سکر است و تمثیل و تمثیل‌پردازی محصول دنیای صحو.

با عنایت به معنای حاضر است که آقای ستاری رمزپردازی صوفیه را از قول آقای غنی و رینولد نیکلسون محصول نوعی اجبار دانسته‌اند، چرا که در دنیای سکر، دیگر اراده و میل و خواهشی و حتی وجودی برای عارف نمی‌ماند که انتخاب کند و کاری آگاهانه انجام بدهد. در واقع نماد و نمادپردازی خود را بر عارف تحمیل می‌کند. انتخابی است از روی ناچاری چرا که راهی جز آن

وجود ندارد: «به این معنا که چون عارف نمی‌تواند احساسات روحانی و درونی خود را برای سایرین محسوس و مجسم سازد، با اشارات و اصطلاحات مربوط به دنیای محسوس کوشیده است که به اندازهٔ ممکن آن احساسات را برای کسانی که وارد عالم محبت و عشق شده‌اند، بنمایاند.»[۱۲]

و رینولد نیکلسون بعد از بررسی انگیزه‌های سطحی دیگر بالاخره می‌گوید: «اما با صرف نظر از این گونه انگیزه‌ها، صوفیه به این جهت این سبک را انتخاب کردند که امکان نداشت بتوانند از راهی دیگر تجربیات عرفانی خودشان را بیان کنند.»[۱۳] و خود آقای ستاری در صفحات دیگر در بررسی علل رمزپردازی صوفیه به همین معنا اشاره کرده و می‌گوید: «خاصه بدین علت که اظهار آن قبیل معانی و بیان نهایت سیر استکمالی وحدت که فنا فی الله و بقا بالله است و رستاخیز یا تجدید حیات روحانی یا ولادت ثانیه که همه «طوری است ورای طور عقل» جز به زبان رمز میسر نبوده است و نیست. »[۱۴]

و باز در صفحهٔ بعد با تصریحی بیشتر می‌گوید: «توصیهٔ صوفیه که از افشای این گونه اسرار خودداری شود و اگر اظهار آن‌ها ضرور باشد، باید به رموز متوسل شد (همچون آهنی که در کوره گداخته گردد و رنگ و خاصیت آتش پیدا کند یا همچون سنگی که بر اثر تابش آفتاب، از حالت تیرگی سنگی بیرون آید و مبدل به گوهر لعل ناب و یاقوت و الماس روشن آبدار شود) فقط برای حفظ ذات و مصون ماندن از تعرض و ایذای فقها نیست، [انگیزه‌ای که در تمثیل‌پردازی می‌تواند نقش داشته باشد و بحث آن گذشت] بلکه خاصه بدین سبب است که آن معنی را جز به زبان رمز بیان نمی‌توان کرد.»[۱۵]

بخصوص برای شطحیات صوفیه، دلیل عمده و شاهد زنده‌ای است، چرا که شطح درآستانهٔ اتحاد و اتصال عرفانی، در عالم سکر، در دنیای ناهشیاری و بی‌خویشتنی صوفی بر زبان جاری می‌شود. شطح وقتی شکل می‌گیرد که عاشق

خود را به معشوق واصل می‌بیند. هرگونه پردهٔ دوگانگی از میان برمی‌خیزد و عاشق و معشوق از میان برمی‌خیزند. آنچه می‌ماند عشق است و بس. عشقی که در وجود معشوق هستی دارد و قایم به اوست. آن گاه عاشق زبان باز می‌کند و سخنان معشوق در فضا جاری می‌شود، معشوق به سخن می‌آید، عاشق دهان می‌گشاید، طبیعی است این اتصال و پیوند، وجدی عظیم را سبب می‌شود که وجد هم به دنبال خود سکر و بی‌خویشتنی و ناهشیاری صوفی را می‌آورد، آن گاه هرچه بر روان صوفی از دنیای غیب و معانی وارد می‌شود، به زبانش نیز جاری می‌شود. چنین سخنانی را که عاشق از جایگاه معشوق و به جای او حرف می‌زند، شطح گفته‌اند. بنابراین شدت شطح به شدت وصال و اتحاد بستگی خواهد داشت و هرچه این اتصال قوی‌تر، محکم‌تر و پر نیروتر باشد، تاثیر آن و فرآورده‌های آن (همان شطحیات) غنی‌تر خواهد بود. آقای ستاری می‌نویسد: «بنابراین شطحیات دارای معنایی رمزی و از آن دست متشابهات و سخنان مبهم هنجارشکن ناهمواری است که به نگاره نما می‌مانند و طبیعتا این رمز در معنا و بطن شطح نهفته است و آنچه از خلوتگاه راز عارف واجد واصل، راه به عالم صورت برده به ظاهر کفرآلود می‌نماید، ولی در باطن عین حقیقت و ایمان است و به همین علت، تنها از راه تاویل می‌توان به عمده نظر و وجههٔ مرام و مقصد گوینده پی‌برد.»[۱۶]

به طور دقیق، فرق دوم نماد و تمثیل، دلیل اساسی ماست، مبنی بر این که در داستان عقل و عشق ما با تمثیل روبه‌رو هستیم نه نماد. بدون شک می‌توان گفت در نوشتن قصهٔ «عقل و عشق» هیچ گونه سکری و هیچ گونه اتحادی با عالم معنا، بین نویسنده و باطن او و به قول روان شناسان امروزی، بین خودآگاه و ناخودآگاه او صورت نپذیرفته است، یعنی نویسنده در یک عالم سرمست از شدت وصال و اتحاد با عالم معنا، یا عالمی که انسان ارادهٔ خود را در آن از دست می‌دهد و در یک دنیای مالامال از شهود و بینش و آگاهی غرق

می‌شود و ناخودآگاه در بیان معانی که دریافت می‌کند به سخنانی مبهم، هنجارشکن و نگاره‌نما می‌رسد، قرار نگرفته است.

او در قرن نهم هجری زندگی می‌کند و در پشت سر خود گنجینهٔ عظیمی از مفاهیم عرفانی، فلسفی و دینی که شناخت او از انسان را رقم می‌زنند، به وراثت دارد.

اکنون در اتاق خود نشسته است و در کمال آگاهی و با ارادهٔ تام خود، در ذهن خودآگاه و اندیشمندش یکی یکی مفاهیم را با پوشاندن لباس‌های ویژه، به عنوان شخصیت‌های یک قصه وارد صحنه می‌کند. او با در نظر گرفتن تشابهات و مناسبت‌ها، حواس باطنی و ظاهری را در زمینه‌هایی از اعضای بدن، در یک ماجرای داستانی به کار می‌گیرد.

در صفحات ۲۹ و ۳۰ کتاب می‌خوانیم که نغمه از دروازهٔ صماخ (پردهٔ گوش) وارد شهرستانی که شیخ مقدس عقل بر آن حکومت می‌کند، می‌شود و با حضور او آرامش و سکون در اجتماع شهرستان عقل به هم می‌ریزد. طبیعی است که حاکم شهر (شیخ) از علت و به هم ریختگی و نابسامانی تازه‌ای که حادث شده است، می‌پرسد و پیر سماع (یعنی همان قدرت شنیدن) پاسخ می‌دهد: قاصدی است نغمه نام از طرف شرق.

دقت در همین فراز آغازین داستان، آگاهانه صورت گرفتن نوشتار متن، آگاهانه بودن کشف تناسبات و شباهت‌ها و نام‌گذاری آن‌ها را بخوبی نشان می‌دهد و در عین حال از آغاز قصه و قصه‌نویسی صائن الدین اصفهانی پرده بر می‌دارد.

نویسنده در صفحهٔ ۲۹ کتاب، شخصیت نغمه را با این ویژگی‌ها توصیف می‌کند:

۱- نغمه زبان‌آور مجلس انس است. (بدیهی است که ترانه و موسیقی در مجلس انس شنیده می‌شود و همه ساکت می‌نشینند تا ترانه را بخوبی گوش

بدهند و لذت ببرند و بفهمند. به این ترتیب این نغمه خواهد بود که در مجلس، زبان‌آوری خواهد کرد نه شنوندگان. قبول که این خواننده است که ترانه را می‌خواند و زبان‌آور اوست، اما نویسنده به خود ترانه که عازم گیرنده‌های عصبی گوش و ذهن می‌شود، شخصیت داده است و درست به خاطر همین هم تمثیل اتفاق می‌افتد.

۲- نغمه در شادی و اندوه تجربه می‌شود. (همان طور که در دنیای واقعیت و خودآگاه اتفاق می‌افتد.)

۳- اکثر اوقات با عوام به سر می‌کند. (بدیهی است که دانشمندان و انسان‌های فرهیخته، فیلسوفان و عارفان، وقت کمتری به شنیدن موسیقی و ترانه اختصاص می‌دهند.)

۴- افعال و اقوالش بر احوال و قوانین منطق، منطبق است. هماهنگی شعر با موسیقی، داشتن آغاز، اوج، فرود و فرجام، داشتن فرم از ضروریات بدیهی و اولیهٔ یک ترانه است که باید از منطقی درست مطابقت کند، وگرنه ترانه آن هم به صورتی که موفق عمل کند، اصلا حادث نمی‌شود.

۵- از طبیعیات به شمار می‌آید. ماهیت فیزیکی او صوت است و ارتعاش هوا.

۶- ریاضی می‌داند، چرا که نغمه از موسیقی تشکیل می‌شود و موسیقی به نوبهٔ خود شاخه‌ای از علوم ریاضی است. موسیقی در ذات خود چیزی جز تقسیم دقیق و ریاضی‌وار اصوات و چینش و نظم و سامان دادن به آن‌ها نیست.

۷- نغمه محرم پرده‌سرای راز سلطان عشق است. رابطه‌ای که بین ترنم، سرایش و شعر و شاعری و عشق وجود دارد، البته بر عاشقان و شاعران و موسیقی دانان و هنر دوستان بویژه هنر موسیقی پوشیده نیست. جالب است که نغمه از طرف شرق می‌آید، به خاطر این که سلطان عشق باید با اشراق و شهود و شرق که سمت رسیدن به دنیای باطن و معانی است هم جغرافیاست و عقل

که نسبت به شهود در فهم سریع و سادهٔ مفاهیم، پیاده است و نیاز به تلاش و زحمت دارد، طبیعی است که باید از آن سمت و جغرافیا دور باشد و به اصطلاح نویسنده در جانب غرب قرار گرفته باشد.

وقتی سلطان عقل از به هم ریختن اوضاع در شهرستان سؤال می‌کند، پیر سماع پاسخ می‌دهد. اندکی دقت در همین عنوان بخوبی نشان می‌دهد که نویسندهٔ خانقاه، پیرو جلسات، سماع خانقاهی را کاملا در ذهن خود داشته است و با اندکی تامل به راحتی بین این دو تصویر با توجه به شباهت‌هایشان، رابطه‌ای ایجاد کرده است و عنوان پیر سماع را برای حالت شنیدن انتخاب کرده است.

حتی انتخاب لقب شیخ برای عقل و سلطان برای عشق، با توجه به این که پیرمردان و شیوخ خردورزانه عمل می‌کنند، با احتیاط و سنجش کامل جوانب امری نسبت به آن اقدام می‌کنند و عشق همیشه با سلطه و قدرت همچون سلطانی مغرور و بلامنازع فاتحانه وارد می‌شود و یکسره و یکدفعه حضور می‌یابد. همچون جوانان پرانرژی بدون تصمیم‌گیری‌های عاقلانه و به دور از سنجش‌های ضرر و زیان، عمل می‌کند و بر آدمی نازل می‌شود و وجود را تسخیر می‌کند، صورت گرفته است.

به این ترتیب، در اقدام‌های عشق، مشورت‌های عقل، در توصیف ساختمان چشم به عنوان قصری از شهرستان بدن در سخنان نغمه، رسول کلام، آقای الهام پاسخ‌های جانب خیال و توصیف کوهستان‌ها، دره‌ها، دشت‌ها و دریاها که هر کدام نمایندهٔ عضوی از اعضای بدن هستند، یک دقت کامل عقلی، ارادهٔ آگاهانه و عالمانهٔ نویسنده که در کمال آرامش، حوصله و ظرافت انجام شده است، به چشم می‌خورد. دقتی سرشار از وسواس و ابداعی خارق‌العاده که منجر به آفرینش یک قصهٔ کاملا تمثیلی شده است، نه این که نویسنده در یک تمرکز، خلسه و رسوخ به باطن و حضور در ناخودآگاه، به کمک نیروی احساس و

شهود، معانی سنگین و غیرقابل بیانی را در یک هیجان روحی و کشف ناگزیر همانندی‌های پنهان آن را در قالب متنی که ناگهانی خلق و ابداع شده است، بیان کند. برعکس در متن حاضر از آن جا که تمثیلی است و با نمادین بودن فاصلهٔ قابل توجهی دارد، ردپای اندیشه و تلاش فکری به وضوح پیداست.

۳- با دقت در اختلاف دوم تمثیل و نماد، به فرق سوم آن‌ها خواهیم رسید. باید گفت فرق سوم، از بطن فرق دوم زاده می‌شود. به این صورت که تمثیل تلاش عقلانی و خودآگاه است و از مرتبهٔ عقل و هوشیاری به مرتبهٔ دیگر ذهن –نیمه هوشیاری و ناآگاهی- نمی‌گذرد در بیان معنا تصویر و نقشی را می‌آفریند که امکان بیان دیگر و بهتر معنا با تصویر و نقشی دیگر نیز وجود دارد و بدینسان، با گره گشایی و تفسیر تصویر و نقش، آن تصویر و نگارهٔ تمثیلی، نقش خود را از دست می‌دهد. آتشی را می‌ماند که با گره‌گشایی خاموش می‌شود و گرما و فروزش شعله‌هایش به سردی و خاموشی می‌گراید؛ اما نماد، از آن جا که به ناخودآگاه و آن سوی خرد وابسته است، در جست‌وجوی ناشناخته‌ها و به دنبال ارتباط با غیر قابل ارتباط است،هاله‌ای از معانی را با خود دارد و از ساختمانی پویا برخوردار است. به طوری که با هر گره گشایی، آمادهٔ گره‌گشایی دیگر می‌شود و با هر برداشتی، زمینه برای برداشت بعدی مناسب‌تر می‌شود.

در صفحهٔ چهلم کتاب، وقتی رسول کلام از شهرستان شیخ برمی‌گردد و گزارش مشهودات خود را در بارگاه سلطان عشق باز می‌گوید، با توصیفی چنین از ورود او به شهرستان بدن روبه‌رو می‌شویم: بر در دروازه، جمعی از سیاهان صف کشیده و تیغ‌ها آخته استاده بودند که واردی مشوش که توهم تفرقه از او توان کرد دور کنند، چون از ایشان بگذشتیم، صحنی دیدیم مرشش و شاه نشینی به عنایت دلکش [بدیهی است که کلام در صورت مکتوب خود،

از طریق چشم وارد دنیای انسان می‌شود. پس توصیف شامل چشم و اعضای ریز و درشت آن است. پس دروازه می‌تواند چشم باشد و در این صورت جمع سیاهان صف کشیده با تیغ‌ها بر در چشم همان مژگان خواهند بود و بدیهی است صحن و گسترهٔ آب پاشیده شده و مرطوب که شاه نشینی دلکش است، همان سطح مرطوب چشم است. اکنون وارد جزییات دقیق این عضو می‌شویم:] پیش تر از دروازهٔ برجی سفید از انواع جواهر ملتحم کرده‌اند و در میان برجی دیگر از جوهری شفاف، مقارن او کرده و بعد از آن برجی دیگر از فیروزه در میان دروازه به غایت تنگ ساخته آن را «عنبی» می‌خوانند. [اکنون برج سفید با آوردن متعمدانهٔ واژه واژه ملتحم، اشاره به پردهٔ ملتحمهٔ چشم دارد و برجی دیگر از جوهری شفاف، بیانگر پردهٔ قرنیه می‌شود و برج دیگر از فیروزه می‌تواند سفیدی چشم باشد که در انتهای چشم گاهی به کبودی می‌زند.]... به چهارسویی رسیدیم، از آن جا که گذشتیم، در گاهی پیش آمد در غایت تنگی، چون درون رفتیم، بارگاهی دیدیم منور و دلکش فرش‌های کافوری انداخته و پیری بر آن جا تکیه زده و مردم از هر دروازه پیش او جمع [آن‌ها بعد از گذشتن از چشم به یک چهارراه و میدان می‌رسند؛ چرا که مقصد آن‌ها به سوی حس مشترک است و واردان از دیگر دروازه‌ها یعنی چهار حس دیگر، همه باید در این میدان به هم برسند و سرانجام با گذر از درگاه تنگ وارد تالار بزرگ که همان محوطهٔ حس مشترک است، می‌شوند و حس مشترک که پیری با شکوه است، آن‌ها را در آغوش می‌کشد به عنوان سفیرانی از جانب سلطان عشق و سپس به خیال تحویل می‌دهد.] همان طور که ملاحظه می‌شود، با گشودن گره‌های تمثیل، بار دوم که بخواهیم متن را بخوانیم، دیگر آتش تمثیل فروکش کرده است. ما با نشانه‌هایی مرده و سرد سروکار داریم که بی‌درنگ ما را به عبور از چشم و رسیدن به قوهٔ حس مشترک و بعد از آن متصور شدن در

بارگاه خیال دلالت می‌کنند و علاوه بر آن، برای گفتن این معنا برعکس یک متن نمادین، می‌توان به توصیف‌ها و باز پرداختن متفاوتی از این صحنه دست زد. برای مثال می‌توان آن صحنه را این گونه نیز به تصویر کشید:

ما به دروازهٔ دشتی رسیدیم که دیواری از نیزه‌های سیاه به دور آن کشیده شده بود. (مژگان) آن سوی نیزه‌ها، دشتی از برف گسترده بود. (سفیدی چشم) درست در وسط آن دشت برفی حوضچه‌ای شفاف از آبی زلال به چشم می‌خورد که پرده‌ای از یخ در انتهای آن دیده می‌شد (عنبیه و مردمک چشم) ... در ادامه از میدانی که پنج جادهٔ نورانی به آن می‌رسید، گذشتیم و وارد یک قلعهٔ بزرگ شدیم که فرماندهٔ قلعه تازه واردان را به سکوهای خاصی هدایت می‌کرد. (حس مشترک) در آن جا بعد از این که ما را شناسایی کردند، به قصری از تصاویر فرستادند (خیال) باز هم می‌توان همین معنا را در زمینه‌ای از بناهای مجهز به رایانه، سیستم‌های دقیق جاسوسی و شبکه‌های عظیم الکتریکی بیان کرد...

به روشنی دیده می‌شود که تصویرها و تمثیل‌های کتاب را از آن جا که به وسیلهٔ قدرت تفکر ساخته شده‌اند، می‌توان مرتب عوض کرد و شاید به تصویرها و مثال‌های بهتری رسید و شاید هم نرسید بدون آن که در معنای متن خللی ایجاد شود.

اما متن نماین چنین نیست. در متن نمادین نمی‌توان نمادی را جابه جا کرد و منتظر اخلال در متن نبود.

۴- دقت در اختلاف شمارهٔ دوم و سوم، ما را به فرق شمارهٔ چهارم «تمثیل» و «نماد» می‌رساند. از آن جا که تمثیل به فعالیت عقلانی و آگاهانه بشر تعلق دارد و نماد ریشه در ناخودآگاه و به قول آقای ستاری، انتخاب نماد حتی در گروه رمزپرداز صوفیه، بدون اراده و با اجبار انجام می‌شود، گویندهٔ زبان با تمثیل، اندیشه، معنا و حادثه‌ای را از روی قصد و اختیار و عمد، بنا به مصلحت و... در باطن و اعماق متن پنهان می‌کند، یعنی در اثر تمثیلی، حقیقت

و باطن در ذهن گوینده وجود دارد. بعد گویندهٔ زبان، به تن این حقیقت، جامه‌ای از تمثیل می‌پوشاند، اما در اثر نمادین چنین نیست. در اثر رمزی همان گونه که در توضیح فرق دوم به تفصیل گذشت، نماد همراه با معنی حضور پیدا می‌کند. با هم زاده می‌شوند و نماد و معنا به نوعی از هم سنخی، مشابهت و اشتراک ذاتی برخوردارند. به این ترتیب، در یک اثر رمزی ظاهر متن، خود می‌تواند مهم باشد. در یک واقعه و شطح صوفیانه، معنایی از پیش دانسته شده حضور ندارد تا در متن واقعه یا جملات شطح بیان شود. متن واقعه و معنا و کلمات و جملات و بندهای یک شطح، همه با هم در یک هجوم و هیجان کشف و شهود شکل می‌یابند. پس با آقای پورنامداریان همزبان می‌شویم و فرق چهارم را این گونه بیان می‌کنیم:

«در تفسیر تمثیل، باید به حقیقتی حتمی و قطعی که مقصود اصلی و کتمان شدهٔ نویسنده و تنها معنی مجازی متن است، برسیم. در داستان رمزی (نمادی) تنها می‌توان حقیقتی از حقایق احتمالی و مکتوم متن را حدس زد.»[۱۷]

پس در نماد نمی‌توان به «این است و جز این نیست» رسید؛ اما در تمثیل می‌توان.

درست به همین دلیل وقتی در صفحات ۳۲ و ۳۱ و ۳۰ کتاب نغمه شروع به معرفی خود می‌کند و می‌گوید که دوازده برادر از یک پدر و مادراند، ما براحتی و با قاطعیت حکم می‌کنیم که منظورش مقام‌های دوازده‌گانهٔ موسیقی است که از یک پدر و مادر یعنی صوت و خود موسیقی به دنیا آمده‌اند و هنگامی که از طایفه‌ای بی‌حد و شمار حرف می‌زند که در نهایت بیست و هشت سر دارند، براحتی می‌فهمیم که بیست و هشت حرف عربی را مد نظر دارد که کلمات بی‌حد و شمار از آن‌ها ساخته می‌شود. وقتی از بوقلمون وقت بودن طایفه‌اش سخن می‌گوید، اشاره به صوت، حالت شفاهی بیان و کلمه، حالت مکتوب آن و عدد و... می‌کند و وقتی می‌گوید پادشاه ما را ده تومان از این مقوله هستند، نه از

جنس ما مردمند حشم‌نشین و یک تومان از جنس شما شهریانند، بدون ذره‌ای تردید به یقین می‌دانیم سخن از مقولات عشر است که یکی از آن‌ها جواهرات و از جنس عقل شهرستان‌نشین و ثابت است و نه قسم آن‌ها از عرضیات می‌باشند که غیر ثابت و متحرک و به قول نویسنده حشم نشین‌اند.

هنگامی که در صفحات ۳۵ و ۳۴ سلطان عشق، کلام را به سرزمین عقل برای مجادلهٔ احسن می‌فرستد و از کلام با ۲۸ امیر و سیاهی لشکر بیکران، سخن به میان می‌آید، بدون شک و تردید، به طور جزم اقرار می‌کنیم که منظور بیست و هشت حرف است که از آن‌ها کلمات بی‌اندازه به عنوان سیاهی لشکر به وجود می‌آید.

از آن جا که این معانی از قبل دانسته‌اند و نویسنده آن‌ها را به قصد و عمد در زورقی از تمثیل پوشانده است، براحتی، در هیئت «این است و جز این نیست»، معنی مکتوم در متن را دریافت می‌کنیم. در حالی‌که در یک متن نمادین به هیچ عنوان نمی‌توان به این قاطعیت در فهم معنا دست یافت.

۵- «تمثیل» صبغهٔ اجتماعی دارد. مربوط به جمع و جامعه می‌شود؛ اما «نماد» صبغهٔ فردی دارد و از اعماق فرد بر می‌آید. نماد، چون از ناخودآگاه بر می‌آید، با جنبهٔ مافوق طبیعت و روحانی انسان سر و کار دارد. از استعداد دین ورزی، عرفان اندیشی و شاعرانهٔ آدمی ریشه می‌گیرد و انسان را در برکشیدن به سوی تعالی، احساسات مجرد و در یک کلمه به سوی شعور و آزادی یاری می‌دهد. برعکس تمثیل خصلتی، اقلیمی، اجتماعی و گروهی دارد. نماد را هر کس به آزمایش وجدان در می‌یابد، اما تمثیل را به کمک تجسس‌های علمی و عقلانی می‌توان دریافت و به همین جهت کسی می‌تواند به یک اثر نمادین نزدیک شود و معانی آن را به نسبت بیش دریابد و بیان کند که با خالق اثر و نویسنده و گویندهٔ آن متن و اثر، اشتراک روحی، عاطفی، نفسی، روانی، اعتقادی، فلسفی، احساسی، سیاسی، اجتماعی و... بیش داشته باشد، هرچه

اشتراکات و هم سنخی شخصیتی گوینده و شنونده، خالق اثر و مخاطب اثر بیشتر باشد، قدرت دریافت و فهم و احساس نمادهای اثر نمادین افزایش خواهد داشت؛ لکن تمثیل چنین نیست و در فهم و بازگشایی گره‌های آن، دانستن فرهنگ قوم و جامعه، آشنایی با معانی و بیان و قواعد و امکانات زبانی و اعتقادات و گنجینهٔ فکری و فرهنگی یک ملت بیش از شناخت خصوصیات فردی و روانی و انسانی نویسنده و خالق اثر، مؤثر است و از این رو فهم و تفسیر تمثیل ساده و راحت است. بر خلاف نماد که دشوار فهم است و به تمام و کمال توصیف پذیر نیست.

به همین دلیل، متن قصهٔ «عقل و عشق» صائن الدین اصفهانی و گره‌های تمثیلی آن بدون این که نیازی به شناخت احساسات عاطفی و خصوصیات روحی نویسنده باشد، با رجوع به علم تفسیر، بویژه تفسیرهای عرفانی، خاصه بحث آفرینش آدم که میبدی به حق با اشاره به عشق و حضور عاقلانهٔ فرشتگان از عهدهٔ تفسیر و برداشت‌های عرفانی زیبا و عمیق آن در کشف الاسرار برآمده است و علوم نجومی در رابطه با طبقات آسمانی و توجیهاتی مربوط به ویژگی‌های اساطیری هر کدام از طبقات و سیارات و علوم فلسفی به ارث رسیده از بوعلی‌سینا در خصوص جوهر، عرض، کیفیات و کمیات، عقول عشره و... اندکی اطلاعات ادبی و صناعات بلاغی، قابل فهم و گشایش است.

بدیهی است نویسنده با توجه به تاریخ حیات خود، نه قرن میراث علمی جهان اسلام در تاریخ، جغرافیا، نجوم، فلسفه، عرفان و کلام مذهبی را به همراه دارد و با ذوق هنرمندانه‌ای که در ادبیات و استفاده از تکنیک‌های بیان و بدیع به خرج داده، به کمک خیال و با پشتوانهٔ وسعت معلومات، توانسته است قصهٔ دلخواه خود را بپردازد و اثری عمیق و بی‌بدیل در وادی تمثیل خلق کند.

یک نگاه ساده به بحث‌هایی که در رابطه با موسیقی (نغمه و ماجراهای آن) و مطرح کردن آیهٔ «انی جاعل فی الارض خلیفه» در دفاع از عقل و پرداختن به

حقایق نقلی و عقلی (کلام و جریانات آن) و استفاده‌های مرتب نویسنده از اشعار عربی و فارسی از شاعران سال‌ها و قرن‌های گذشتهٔ جهان اسلام پرداختن به طبیعیات و روحانیات، زمین، ربع مسکون، آسمان و افلاک و تطبیق دقیق جغرافیای جهان با اندام‌های انسان و پیکر او، پرداختن به حس‌های ظاهر و باطن انسان و تمثیل قرار دادن آن‌ها از طبیعیات و روحانیات هستی، پرداختن به قوت نظری عقل و پیروزی عشق بر عقل و رو به ویرانی نهادن شهرستان آباد بدن و سرانجام تفاهم و هماهنگی میان عشق و عقل و به کارگیری عقل در آبادانی دوبارهٔ شهر بدن همه و همه استفاده از علوم و فرهنگ و آداب و سنن مشترک جامعهٔ اسلامی قرن نهم را در پدید آمدن اثر نشان می‌دهند. به این ترتیب بخوبی روشن است که اثر پیش و بیش از آن که محصول عواطف و عوالم فردی نویسنده باشد، محصول اطلاعات و داده‌های علمی و فرهنگی جهان و جامعهٔ اسلامی آن زمان ایران است.

۶- آقای ستاری می‌گوید: «تمثیل نیز نوعی استعاره است و استعاره البته از مقولهٔ تشبیه و بیانگر تماثل و مشابهت است، اما این نسبت برابری در مرتبهٔ وجودی ثابتی که افقی است، واقعیت می‌یابد، زیرا در تمثیل، نسبت میان دو معنا، از مقولهٔ ترجمانی و نقل و گزارش (در یک خط) است که دور از ذهن هم نیست، زیرا «مثال در مفهوم امری است که با شئ فی الجمله مناسبتی دارد و به همین سبب با مثل که در ماهیت و آنچه لازم ماهیت است، با شئ شریک است و با مثل در مفهوم امری که غایب غیرمحسوس را شاهد محسوس می‌سازد»، از یک قماش است؛ حال آن که در رمز، نسبت مماثله یا تماثل که معنای اول را به معنای دوم می‌پیوندد، «عمودی» صعودی یا نزولی است»[۱۸]

پس در یک اثر نمادین، برخلاف اثر تمثیلی، معناهای متن در کنار هم و در عرض هم نیستند، آن‌ها بر روی یک خط افق سوار نشده‌اند، بلکه معانی در

فاصلهٔ بالا و پایین، از سطح به ژرفا و از ژرفا به سطح و بالا، در یک خط عمودی، بر روی هم سوارند و قرار دارند و راز این که یک اثر نمادین می‌تواند چندین معنا داشته باشد و به اصطلاح دارای لایه‌های معانی باشد، در همین ویژگی نهفته است و از این جاست که متن‌های مقدس بطن‌های گوناگون دارند و رسوخ در این بطن‌ها و یافتن و صید کردن معناهای عمیق همراه با سیر صعودی مخاطب انجام می‌شود و به عبارت دیگر، یک متن مقدس مخاطب را به سوی تعالی‌ها سوق می‌دهد و به تناسب پرواز و صعود و اوج‌گیری مخاطب، معنی‌های عمیق، محکم، والا و پرارزشی را در اختیار او می‌گذارد و به دیگر سخن، متن نمادین از ظاهر متن که در حکم جسم و پیکر مادی متن است و نشانگان زبانی (واژه‌ها، حروف و...) را شامل می‌شود تا دنیای نفس و روح و اعماق عالی متن، لایه‌های گوناگونی از معنا را در یک خط عمودی همچون انسانی که پیکر طبیعی اش را و نفس و روان و عواطف و اندیشه و اعماق روحش را داراست، در بردارد و به این ترتیب کنکاش و تلاش در فهم یک اثر نمادین، همیشه سیر صعودی خواهد داشت و به اوج خواهد گرایید و این سیر صعودی همان سیر استعارهٔ بالابر است:

«بنابراین مبنای رمز، برخلاف تمثیل، فقط استعاره، یعنی شباهت میان محسوس که مدلول است و دال که معقول است و یا قیاس آن دو بر حسب مشابهت نیست، بلکه خاصه «بلندی خواهی» است، یعنی فرآیندی که دال و مدلول، هر دو را به مصدر معنی بخش متعالی دلالت می‌کند.»[۱۹]

از آن جا که آدم، شاهکار آفرینش، در یک خط عمودی از خاک تا آسمان، در مرتبه‌هایی گوناگون، نوسانی بی‌شمار دارد و به قول نظامی، از عدم، غیب و تجرد محض هستی باز آمد، از خاک برخاست و مرغان افلاک را به سجده واداشت:

اول کاین عشق پرستی نبود

در عدم، آوازهٔ هستی نبود
مقبلی از کتم عدم ساز کرد
سوی وجود آمد و در باز کرد
باز پسین طفل پری زادگان
پیش ترین بشری زادگان
آن به خلافت، علم آراسته
چون علم افتاده و برخاسته
«علم آدم» صفت پاک او
«خمرطینه» شرف خاک او
زوشده مرغان فلک دانه چین
زان همه را آمده سر بر زمین[۲۰]

و چون انسان با نزول و هبوط به رویهٔ ظاهری و برونی و حیوانی خود و خاک می‌رسد و با صعود و عروج به رویهٔ درونی و باطنی‌اش، به روح و جنبهٔ الهی‌اش نزدیک می‌شود، نماد به عنوان یک فرآیند زبانی بشر، هم سنخی شگفتی با سیر نزولی و صعودی او می‌یابد و می‌تواند در خط سیر صعود و نزول طی وسیعی از معانی را شامل شود و به این ترتیب، نماد در ساختمان خود، پدیده‌های متناقص (Paradoxal) را پیوند می‌دهد و انسان هم‌ذات با خدا و سرشته شده از خاک، انسان الهی شیطانی، خاکی آسمانی را به نمایش می‌گذارد، اما تمثیل چنین نیست. تمثیل هم چنان که آقای ستاری و شمس قیس گفتند، نوعی استعاره است و چون استعاره است مبتنی بر تشبیه است. تشبیهی که با تکیه بر محور جانشینی کلام، معناهایی را در محور افقی، هم‌نشینی کلام، کنار هم می‌چیند. به این ترتیب نشانه‌ای را جانشین نشانهٔ دیگری می‌کند و آن‌ها را در یک خط سیر افقی به نمایش می‌گذارد. نه این که

معناهایی را در نشانهٔ واحدی در محور عمودی مانند فنری بر روی هم انبار و فشرده کند. بنابراین باید گفت که تمثیل خط سیر افقی دارد، اما نماد خط سیر عمودی. تمثیل نشانه‌ای را جانشین نشانهٔ دیگر می‌کند و نشانگان و معناها را در کنار هم در یک خط افقی قرار می‌هد، اما نماد از نیروی بالا برنده، اوج گیرنده و بلندی خواه برخوردار است. تمثیل حرکتی افقی، آرام و ساده دارد.

به این ترتیب قرائت متن عقل و عشق –بعد از گشودن معناها– یک عالم فرهیختهٔ عارف و شاعر را در همان سطحی از معنا قرار می‌دهد که یک انسان عادی و معمولی جامعه را.

این که بدانیم آن «دیار مملکتی به غایت مضبوط است و شهرستان‌های بس معمور دارد» همان بدن است.

این که بدانیم آن «مملکت بر دویست و چهل و هشت جبل از جبال عظام نهاده شده» همان شماره استخوان‌های بدن ،البته بر اساس طب بوعلی سیناست.

این که بدانیم «انهار» به رگ‌های بدن اشاره دارد که: «دو نهر از آن که به عذوبت مخصوصند در مزارع و آبشخور مستغرق گشته، دو دیگر به بحر منتهی می‌شود» دو شاخهٔ پایین رو و بالارو از شریان آئورت که شاخهٔ پایین رو به اندام‌های پایین قلب مثل دستگاه گوارش، کلیه‌ها و پاها می‌رود و شاخهٔ بالارو، اندام‌های بالای قلب، سر و گردن و بازوها را روزی می‌رساند و این اندام‌ها به مزارع و آبشخور تشبیه شده‌اند و دو نهر دیگر که به بحر می‌رسند، همان برگشت رگ‌ها به سوی قلب را تصویر می‌کند.

این که «دوازده کوه را در رشتهٔ انتظام کشیده‌اند تا صدر مملکت» می‌تواند همان دوازده جفت دنده باشد.

نویسنده سر را بر بالای این کوه‌ها به عنوان شهرستانی دیگر با سه طاقی عظیم به عنوان سه تجویف اول، میانی و آخر دماغ توصیف می‌کند، بعد از

قوای نفسانی (عصب‌ها) و قوای طبیعی (جسم) و قوای حیوانی (ابقای حیات) سخن می‌گوید و با استناد به بوعلی سینا نفسانیات را در سمت مغرب تصویر می‌کند و طبیعیات را در سمت مشرق و حیوانیات را در میانهٔ این دو. چرا که نفسانیات به هیولی نزدیک‌ترند و آن‌ها را از غرب گرفته است و طبیعیات به صورت نزدیک ترند، آن‌ها را از شرق گرفته است و حیوانیات را که ترکیبی از این دوست، در وسط شرق و غرب قرار داده است.

این که بدانیم روحانیات به جای حواس باطنی نشسته‌اند و «شهرستان» بزرگ سمت چپ و شمال مملکت همان قلب است و «دیوان بزرگ» به جای کبد به کار رفته و «قصبه» فصیحان همان دهان است و «گنبد» یعنی کام دهان و «تختی از زر سرخ» همان زبان و «دو خدمتکار چابک» لب‌ها و «سی و دو غلام رومی» دندان‌ها هستند، در هر موقعیتی از اجتماع و سن و سال و در هر شرایطی از معلومات و با هر وسعت و عمقی از اطلاعات به سراغشان برویم، جز همین معانی، معنای دیگری از آن‌ها استنباط نخواهد شد. درست است که انسان به اقتضای سن و عمق و گسترهٔ معلوماتش، فهم و درکش از واژهٔ عقل می‌تواند متفاوت باشد، یعنی در خط سیری عمودی بالا و پایین بیاید. فهم یک فیلسوف از عقل با فهم و درک یک کودک از آن بسیار متفاوت است و هر دو می‌تواند درست باشد.

بنابراین خود این مفهوم و مفاهیمی از این دست می‌تواند برای سطح فهم‌های گوناگون یا فهم یک انسان در یک افق بالارونده پاسخ بگوید، اما در متن قصهٔ «عقل و عشق» ، از ماهیت عقل و یا ماهیت و چگونگی عشق و مفاهیم دیگر سخن نمی‌رود. این دو مفهوم سیال و پیچیده به شکل فریز شده و منجمد در قالب شیخ و سلطان تصویر شده به ثبوت رسیده‌اند و به عنوان دو حقیقت و معنای کاملا ایستا به عنوان سلطان و شیخ در متن قصه به کار گرفته شده‌اند. به این ترتیب خواننده، بی‌آن که در فضای فهم معانی پویای این دو

مفهوم و مفاهیم دیگر قرار بگیرد، فقط به یک تمثیل دست می‌یابد و به آن قناعت می‌ورزد. به نظر می‌رسد وقت آن رسیده است که نگاهی به داستان‌پردازی نویسنده داشته باشیم.

اگر بپذیریم که «ادبیات داستانی در معنای جامع آن به هر روایتی که خصلت ساختگی و ابداعی آن بر جنبهٔ تاریخی و واقعیتش غلبه کند، اطلاق می‌شود»[۲۱]، بدون‌شک کتاب «عقل‌و عشق» صائن الدین یک داستان است.حتی اگر در عرف نقد امروز به آثار روایتی منثور،ادبیات داستانی گویند، (همان) باز هم باید گفت عقل و عشق یک اثر داستانی است و از آن جایی که «داستان توالی حوادث واقعی، تاریخی یا ساختگی است و تسخیر عقل به وسیلهٔ تخیل را ارائه می‌دهد»[۲۲] می‌توان گفت که در «عقل و عشق» ، نویسنده در توالی منظم حوادثی که ترسیم می‌کند، تسخیر عقل به وسیلهٔ عشق را به نمایش می‌گذارد و با ترسیم پیامدهای این سلطه، طی هماهنگی و تقربی که بین عقل و عشق ایجاد می‌کند، یعنی با قرار دادن عقل در خدمت عشق، راه فلاح نهایی انسان را به تصویر می‌کشد.

صائن‌الدین در این داستان، به کمک تکنیک تمثیل، تصویری عینی از ماجراهای روانی، فراز و فرود هیجانات روحی، کش و قوس اندیشه‌ها، احساسات و تمایلات باطنی انسان ارائه می‌دهد و بخوبی نحوهٔ نگرش خود را به انسان و زندگی و حیات و جهان ترسیم می‌کند و سرانجام فسلفهٔ خاص خود از حیات و چگونگی زیستن را که خود می‌پسندد، در خلال ماجراهای شیرین و پرتب و تابی که می‌آفریند، به مخاطب و خوانندهٔ اثرش پیشنهاد می‌کند.۵

صائن الدین در آفرینش این قصهٔ تمثیلی، بدون‌شک پی رنگ۴ خاصی را مدنظر داشته است. هم چنان که دربخش پیشین مقاله اشاره شده است، حضور بیش از سیصد بیت فارسی و عربی به عنوان شاهد مثال و کامل‌کنندهٔ گفت و گوهای (dialoge) شخصیت‌ها در سرتاسر متن بخوبی نشان می‌دهد که سیر

داستان از پیش برای نویسنده به کمال مشخص بوده است و او برای این سیر از پیش معلوم، شعرهایی را طبقه‌بندی شده آماده کرده است. با این‌حال، تصریح خود نویسنده در پایان داستان، به استفاده از قصیده ابن فارض، عارف غربی‌تبار عربی‌زبان، نشان‌دهندهٔ حضور پی رنگ در پیش روی ذهن و خیال نویسنده است: «از این نمط طرایف لطایف، آنچه در سلک مقابلات منخرط گردد و در رشته مناظرات منتظم همین تواند بود، نفایس دقایق آن، از قصیدهٔ «نظم الدر» که واسطهٔ این عقد است، طلب کنند.»[۲۳]

به پی رنگ داستان در ادامهٔ مقاله باز خواهیم گشت. اکنون اجازه بدهید نگاهی به کل قصه و محتوای آن داشته باشیم. آقای میر صادقی در تعریف درونمایهٔ داستان می‌نویسد: «درونمایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد، به بیانی دیگر، درونمایه را به عنوان فکر و اندیشهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند. به همین جهت است که می‌گویند درونمایهٔ هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد.»[۲۴]

به این ترتیب باید بگویم صائن الدین فکر اصلی اثرش را از ماجرای خلقت آدم برداشته است. براساس گزارش میبدی[۲۵] در تفسیر آیهٔ مبارکهٔ «انی جاعل فی الارض خلیفه» ، جهان هستی که با وجود فرشتگان–آفریدگانی از جنس عقل– در آرامش کامل و صلحی سرد و ساکن به سر می‌برد، با این ندای الهی، دچار تشویش می‌شود، فرشتگان عاقل و مغرور، عبادت خود را عنوان کرده، بر این ارادهٔ حضرت دوست و ذو الجلال اعتراض می‌کنند: اتجعل فیها من یفسد فیها و یسفک الدماء[۲۶] کار به جایی می‌کشد که به قول میبدی در «کشف الاسرار» ، آتش غیرت بدرخشید و نیمی از فرشتگان بسوخت و به قول حافظ: «از ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد/ عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد.»[۲۷]

این تقابل عشق و عقل و پیروزی نهایی عشق در آفرینش آدم و تسلیم فرشتگان، در نهایت ماجرا به ارادهٔ عشق، که همانا ارادهٔ حضرت دوست و معشوق است و اعتراض بعضی دیگر –ابلیس و یاران او– که محکوم به لعنت ابدی و تباهی می‌شوند، این‌بار در ماجرای دیگر در جهان هستی درونی آدمی اتفاق می‌افتد:

«خیال گفت: شیخ ما را تا کوس دولت «انی جاعل فی الارض خلیفه» بر بام این گنبد فیروزه زده‌اند و علم خذلان معاندان ایالتش به طغرای «و ان علیک لعنتی» موشح ساخته، هیچ آفریده یارای آن نداشته که به انگشت بی‌ادبی، اشارت به گوشهٔ چتر جاه او کند. در این وقت، شما مجانا بی‌استناد کتاب و سنت و استدلال برهان و حجت، به طامات فسون‌آمیز و اغراقات اغراانگیز، خواهید که غبار کدورت در این دودمان تقدیس بنیان اندازید؟ هیهات!»[۲۸]

توجه داشته باشیم که این جملات را «خیال» به عنوان یکی از بزرگان سرزمین عقل، خطاب به «رسول کلام»، که سفیری است از جانب عشق، می‌گوید و به این ترتیب معلوم می‌شود که این بار عشق در هستی عالم صغیر (انسان) می‌خواهد علیه یا در خطاب با عقل همان حادثه‌ای را تکرار کند که آن روز عشق ـ مبدأ هستی از نظر عرفا ـ در عالم کبیر (جهان) علیه یا در خطاب با فرشتگان–عقول– آفرید.

و این اندیشه (یعنی سلطهٔ عشق و همکاری مسالمت‌آمیز عقل با بارگاه با شکوه حضرت عشق) در سرتاسر کتاب بسط و گسترش می‌یابد و راه نجات بشر و زیستن سعادت‌آمیز او را نشان می‌دهد.

اکنون برای پرهیز از اطناب، چکیده‌ای از قصه در بیان موضوع داستانی با اشاره به مواردی از پی رنگ نوشته می‌شود. با توجه به تعریف موضوع۵ خلاصه‌ای از پدیده‌ها و حادثه‌هایی که داستان عقل و عشق را می‌سازد، می‌توان این‌گونه فشرده کرد:

شیخ عقل در سرزمین بدن انسان، به حکومت خاموش و ساکت و بلامنازع خود مشغول است، همهٔ ارگان‌ها و اشخاص تحت سرپرستی او به زندگی روزمره و شاید عابدانهٔ خود ادامه می‌دهند. عشق توصیف این سرزمین را می‌شنود و نغمه را برای تجسس به آن جا می‌فرستد. نغمه از راه دروازهٔ گوش، وارد سرزمین پاک، زیبا، خاموش و خالی از ماجرای عقل می‌شود. با حضور نغمه، آرامش و سکوت به هم می‌خورد.

درواقع، قصه از همین‌جا آغاز می‌شود. هم چنان که در آغاز هر قصه‌ای، هنجار و سامان اولیه با عاملی به هم می‌خورد، اضطراب و پریشانی و تشویش حاکم می‌شود. آن گاه همهٔ عوامل قصه، طی ماجراهایی به دنبال برگرداندن آرامش و سکون به حرکت درمی‌آیند:گره‌ها بسته می‌شوند و کشمکش‌ها حادث. با پیش آمدن اوج‌ها و فرودها که به دست شخصیت‌های قصه شکل می‌گیرد، سرانجام، گره‌ها باز می‌شوند و قصه در یک خط سیر افقی قرار می‌گیرد و دوباره آرامش حاکم می‌شود. قصهٔ عقل و عشق نیز چنین می‌آغازد. روشن است اگر به جملات بالا، عامل علت و معلول را نیز اضافه کنیم، درواقع تعریف دقیقی از پی رنگ داده‌ایم.

«عقل و عشق» صائن الدین نیز به طور دقیق همین روال و پی رنگ را دارد؛ روندی که در خلال آن، رابطهٔ محکمی از علت و معلولی در بین حادثه‌ها و ماجراها برقرار است. حضور نغمه در سرزمین ساکت و یکنواخت و شاید کسل و خسته‌کنندهٔ عقل سروصدا ایجاد کرده است. حضورش چون بمبی منفجر شده و نظم و سکوت حکومت جناب شیخ را به هم ریخته است. آن چنان که نه‌تنها طبقات پایین جامعه، حتی رئیس حکومت هم متوجه سروصدا و پریشانی و شایعات شده است. او از پیر سماع می‌پرسد: «چه شده است؟» و جواب می‌شنود: «قاصدی است نغمه نام، از طرف شرق.»[۲۹]

این به هم خوردن فضای راکد اول داستان، آن‌قدر مهم است که خود شیخ نقاب خیال بر سر می‌کشد و به عنوان خیال با نغمه به بحث و مجادله می‌پردازد.

توجه داشته باشیم که خیال، حافظه، ذاکره، وهم و... همگی بخش‌ها و طبقاتی از توانایی قوهٔ تدبر و عقل آدمی‌اند. پس این که عقل می‌تواند در کسوت خیال درآید، در عین آن که خیال می‌تواند شخصیت مستقل خود را داشته باشد، در دنیای روان شناسی امری است مسجل و پذیرفته شده.

نغمه بی‌آن که از این بحث نتیجه‌ای بگیرد، برمی‌گردد. البته قصه نتیجهٔ عملی حضور نغمه را گرفته است و آن پیچیدن و شایع شدن خبرهایی است از دنیای پر از اشراق سرزمین عشق و حضرت عشق، رسول کلام را به سرزمین عقل می‌فرستد.

کلام از راه چشم وارد می‌شود؛ چرا که صورت مکتوب آن در نظر گرفته شده است و به مجادله‌ای عمیق با خیال می‌پردازد. خیال به کمک نقل و عقل، سعی در شکست دادن کلام و مقاومت ورزیدن در برابر او دارد که وهم به عنوان یکی از وزیران و سرداران، خاموشانه مجادلهٔ آن‌ها را گوش می‌دهد. کلام باز می‌گردد و عشق، الهام را می‌فرستد. بدیهی است که الهام با شیخ خلوت می‌کند و طی یک گفت‌وشنید صمیمانه، در قانع کردن شیخ عقل می‌کوشد و در پایان برای تأیید صحبت‌هایش از او می‌خواهد که یکی از خالص‌ترین یارانش را با الهام بفرستد تا صحت‌وسقم سخنان او را دربارهٔ سلطان عشق و قدرت و توانایی او، از نزدیک بسنجد. شیخ بعد از مشورت با یاران، «قوت نظری» را به سرزمین عشق می‌فرستد. قوت نظری مبهوت جلال و عظمت عشق، هر چه اطلاعات از سرزمین شیخ دارد، به عشق می‌دهد. در این جا فرصتی به نویسنده دست می‌دهد تا در قالب تمثیل، ضمن تطبیق جهان اصغر ـ

انسان ـ با جهان اکبر ـ دنیا ـ توصیف دقیق و مفصلی از مملکت بدن بدهد.

اکنون ماجرای گره‌خورده، که تلاش عشق در به دست آوردن سرزمین عقل است، در کشمکش‌های بین نیروهای عقل و عشق به اوج خود نزدیک شده است و این اوج، با حادثهٔ نهایی، یعنی حملهٔ مسلحانه و درگیری جسمانی لشکر عشق با لشکر عقل کامل می‌شود. عشق لشکر معشوق را، که همان حسن و زیبایی است، تجهیز می‌کند و حمله می‌آغازد. عقل با اصحابش به مشورت می‌نشیند. خیال، دعوت به مقاومت می‌کند. وهم پیشنهاد تسلیم شدن می‌دهد. شیخ با حدس خلوت می‌کند. وهم اسیر می‌شود و مرزها یکی پس از دیگری فرو می‌شکند و سرانجام عقل، شمشیر و کفن بر کف و با توبه‌ای جانسوز تسلیم می‌شود.

به نظر می‌رسد داستان تمام شده است؛ اما داستان گره‌های فرعی دیگری نیز دارد که باید به نوبت گشوده شوند. اکنون در حضور عشق و عزل شدن عقل، وهم، که به علت ارادت‌های قبلی و پیوستن زودتر از همه در هنگامهٔ جنگ به اردوی عشق، عزیز داشته شده است، ادارهٔ سرزمین شکست‌خورده را به دست می‌گیرد و طبیعی است که وهم در اندازه‌ای نیست که بتواند این مهم را برآورد. عشق حاکم شده است و خیال به بازی با تصویرهای حسن و حضرت معشوق مشغول است. سمع به شنیدن صدا و محامد او، چشم به نظر بازی و... در این میان وهم پا از گلیم خود بیرون برده، در ادعای ناشایست توان حاکمیت و مدیریت جامعه، سرزمین تن را به ویرانی می‌کشد. خبر به عشق داده می‌شود. عشق ضمن استمالت و دلجویی از عقل، ارادهٔ بدن را دوباره به عقل می‌سپرد. سرزمین تن، دوباره به تدبیر و خردمندی شیخ عقل، از ویرانی‌ها نجات یافته و رو به آبادانی می‌نهد. در این میان، وهم و خیال هنوز آن احترام لازم را به عقل نمی‌گذارند و آن تبعیت و فرمانبرداری لازم را ندارند. روزی عقل در حضور

عشق به هنگام گزارش کارهای روزانهٔ خود، گلایه‌ای از این دو می‌کند. عشق دستور می‌دهد، هر دو حاضر و مؤاخذه و تنبیه شوند.

این مؤاخذه علتی می‌شود برای یک مناظرهٔ عمیق بین وهم و خیال. سرانجام سمع، که عادت و ذاتش گوش کردن است، بعضی از جملات آن‌ها را نسبت به خود کنایه‌آمیز می‌یابد و در صدد جواب دادن برآمده و وارد بحث می‌شود و حضور سمع، باصره (یعنی بصر) را به بحث می‌کشاند. می‌بینیم که نویسنده چقدر عالی و ظریف دامن بحث را می‌گشاید. حرکتی را علت حرکت بعدی و جمله‌ای را دلیلی برای آمدن جمله‌ای بعد قرار می‌دهد. اکنون کشمکش و مجادله بین سمع و بصر واقع شده است.

در ضمن این بحث‌ها و گفت و گوها، پرده از منیت‌های این اندام‌ها که در قصه به عنوان شخصیت‌های مستقل نمایش داده می‌شوند، برداشته می‌شود. عشق (یعنی معشوق) می‌بیند که در وجود آدمی (سرزمین سابق عقل، یعنی سرزمین عاشق) هنوز منیت و خودپسندی و ادعا و دفاع از خویشتن وجود دارد. به فراش عزت دستور می‌دهد با جاروی جبروت، کثافت و گردوغبار کبر و غرور را از سرزمین عاشق بروبد. به این ترتیب عاشق در استیلای عزت به دست «داروغهٔ‌درد» و «حاکم حزن» و «امیر اشتیاق» دچار زلزله‌ها و تکان‌های شدید منیت کوب شده، ادعاهای بی‌جا، غرور و تکبر و خویشتن‌بینی‌اش در درد و داغ دوری و شور و نشاط اشتیاق دوست، دچار ویرانی و ریزشی عذاب‌دهنده می‌شود.

توجه داشته باشیم که نویسنده با دقت و ظرافتی، بی‌آن که از رابطهٔ علت و معلولی بین آن‌ها غافل باشد، حوادث را به دنبال هم می‌چیند تا درونمایهٔ داستان را ملموس و عینی به خواننده‌اش منتقل کند. متاسفانه پرهیز از زیاده‌نویسی و هراس دچار شدن به اطناب ناخواسته، این جانب را از پرداختن به جزئیات و نشان دادن چگونگی علت تبدیل شدن آن‌ها به یکدیگر باز می‌دارد.

در این تنبیه شدن عاشقانه، پس از آن که به قول راوی: «جمعی که از باد نخوت و غرور سر تکبر به عیوق کشیده بودند و کلاه مفاخرت بر افلاک انداخته، به یک صدمه جنود هجران و وقود حرمان، در خاک مذلت و خواری پست گشتند.»[۳۰]

و عاشق لباس ژندهٔ فقر و احتیاج بر تن کرد، دوباره آفتاب محبت معشوق تابیدن گرفت و عقل را نظر به شخصیت و توانایی‌ها و سوابقش به عنوان مشاور و همنشین برگزید. عقل این خبر را در همه جا شایع می‌کند و حسادت بعضی را برمی‌انگیزد و صدای اعتراض هم چنان که قبلا در جهان اکبر از طرف فرشتگان بلند شده بود و بحث آن در صحبت از درونمایه گذشت، این‌بار از جهان اصغر –باطن آدمی– بلند می‌شود: «اتجعل فیها من یفسد فیها و یفسک الدماء فبعزتک لاغوینهم اجمعین».[۳۱]

و معشوق در جواب آن‌ها، با غیرتی بیشتر، عاشق را با نوازش‌هایی دیگر حمایت می‌کند و عاشق نیز با غیرت عاشقی، نامحرمان را از ورود به حریم عشق خود باز می‌دارد و در این میان، ملامت ملامت گران و شاید حاسدان و تسلیت به ظاهر دوستان ـ و به‌هرحال دیگران ـ روح متلاطم عاشق را صفایی به غایت شفاف و برازنده می‌بخشد. عاشق از شراب وصال و قرب آستانهٔ معشوقی مست می‌شود و به شطحیات می‌پردازد؛ اما در همین جملات، گاهی معناهایی به چشم می‌خورد که هنوز بویی از منیت و تعلقات دنیایی دارند. عتاب معشوقی فرا می‌رسد و کشتی عاشق دوباره اسیر امواج صخره‌کوب عذاب می‌شود. عاشق با بیچارگی عتاب را می‌پذیرد تا از وصال محروم نماند. عزت فرا می‌رسد و دست رد بر سینهٔ عاشق می‌نهد. در این فراق خانمانسوز، در جزرومد سرکشی‌ها و تسلیم‌ها، مملکت وجود عاشقی از عناد، فساد و... پاک کننده می‌شود. کرم معشوقی سرانجام به داد عاشق می‌رسد و اکنون از او چیزی نمانده است، و در سرزمین وجودی او فقط سلطان عشق است که می‌درخشد.

نظر به همین مختصر، بخوبی نشان می‌دهد که نویسنده، صف طویلی از ماجراها و حادثه‌ها را در زنجیره‌ای از علت و معلول به دنبال هم چیده است تا با ایجاد کشمکش‌ها و فرازونشیب‌ها، بنمایهٔ داستان را به تفصیل و با نگاهی جزءنگر، به خواننده منتقل کند. درست است که در این ماجراها، از گفت و گو و مکالمهٔ شخصیت‌ها برای پیش بردن قصه، بسیار استفاده کرده است، اما منصفانه باید گفت که از عمل (action) داستانی نیز غافل نبوده است. مانند جنگ، فروریختن مرزها، سخن‌چینی‌ها، توطئه‌ها و به هم خوردن مرتب معادلات و توصیف زمینه‌ای (location) که ماجراها و حادثه‌ها بر آن‌ها انجام می‌شود.

بدیهی است که انتظاری چندان منطقی نیست که ما اثری از قرن نهم هجری را بعد از پانصد سال، در جهان امروز، با معیارهای نمایش و قصه‌نویسی معاصر به نقد بنشینیم. با این‌حال به نظر می‌رسد ناخودآگاه نویسنده، بدون عمد و اراده، چنان تکنیک‌های تصویری کردن و نشان دادن را ملموسانه حس می‌کرده است که خوشبختانه اثری بسیار درخشان و منطبق با الگوهای امروزین در زمینهٔ ادبیات نمایشی خلق کرده است.

در این راستا، توجه به روان شناسی که نویسنده در شخصیت‌پردازی داستان از خود نشان داده است، شایان اهمیت است.

یکی از آدم‌های (character) اصلی قصه، نغمه است که به تفصیل از ویژگی‌های شخصیتی آن سخن رفته است. ما تعدادی از این ویژگی‌ها را در بحث از تمثیل بیان کردیم. اکنون به بسط و اتمام تصویر این شخصیت، در این قسمت می‌پردازیم. در صفحات ۳۲ و ۳۱ و ۳۰ کتاب، وقتی شیخ در نقاب خیال از نغمه می‌پرسد از کجایی و پادشاه تو کیست و کارت چیست؟ نغمه پاسخ می‌دهد:

الف) حشم‌نشین است. چادرنشینی او را به عنوان یکی از اعراض که جای ثابتی ندارند و می‌توانند بر جوهرها بار شوند، در برابر شهرنشینی، که سمبل

جوهر بودن و ثابت بودن است، عنوان می‌کند.

ب) در جاهای خوش حضور دارد، چرا که نغمه ترانه است و اساسا یک ترانه با زمزمه، سرود و آواز و موسیقی سروکار دارد.

ج) یکی از دوازده برادر از یک پدر و مادر است. اشاره به این دارد که نغمه یکی از مقام‌های دوازده‌گانهٔ موسیقی است که اساس همهٔ آن‌ها، صوت و صدا بودنشان است. .

ه) در حضرت سلطان عشق قرب و ارج دارد؛ چرا که سلطان عشق ترانه را، که حاوی حرارت و گرمی و نشاط زندگی است و معمولا نوع حماسی و عرفانی، بخصوص غنایی آن در بین مردم مقبولیت تام دارد و برای بیان عواطف عاشقانه به کار می‌رود، بسیار دوست دارد .

و) بیست و هشت سر دارد. موسیقی نغمه از آن جایی که با شعر ترانه همراه است، پس از کلمه و اصل آن‌ها (بیست و هشت حرف عربی) نیز سود می‌جوید.

ز) در میان مردمان به قول کتاب «قلاش‌تر» بیشتر راه دارد؛ چرا که ترانه رکود، سکوت، آرامش و سکون و ایستایی را نمی‌پسندد و با حرکت و جنب‌وجوش و حرارت بیشتر سنخیت دارد.

ح) هم چنان که قبلا اشاره کردیم، او زبان‌آور مجلس انس است. ریاضی (موسیقی) می‌داند. یکی از کیف‌های محسوس، یعنی مسموعات است و محرم پرده‌سرای راز سلطان عشق است.

شخصیتی چنین، وظیفه‌اش این است که هر کس را که از خدمت سلطان عشق به چیز دیگری مشغول شده باشد و از جلال عشق غافل بماند، به طریق لطافت و نوازش و محبت، به سوی سلطان عشق متوجه کند.

اکنون در ابتدای داستان هستیم و اولین سفیر (نغمه) انتخاب می‌شود؛ شخصیتی با ویژگی‌هایی که برشمردیم، با اندکی دقت بخوبی شناخت نویسنده

را از روان شناسی شخصیت‌ها و حتی روان شناسی جامعه درمی‌یابیم.

اول ماجراست و اولین سفیر فرستاده می‌شود. هیچ قضاوتی نسبت به جوابی که دریافت خواهد شد، نیست. پس طبیعی است که کسی برود که لطافت، نوازش و محبت، کار و ذات اوست.

نغمه از راه گوش وارد می‌شود. طبیعی است که یک کیف و عرض محسوس مسموع باید از دروازهٔ صماخ بگذرد. حضور ترانه مثل بمبی سکون سنگین و سرد و خردمندانهٔ سرزمین عقل را به هم می‌ریزد و این اصلا عملکرد درست و منطقی ترانه است. بدون شک همهٔ افراد دارای ذوق سلیم، این حادثه را تجربه کرده‌اند که گاهی شنیدن ترانه‌ای، تمام وجود آن‌ها را به لرزه درآورده است.

بخوبی پیداست که شناختی که نویسنده از شخصیت نغمه می‌دهد، با عملکرد نغمه، وظیفهٔ او و مأموریتش و حضورش در موقعیت آغازین داستان، کاملا با هم منطبق است و بسیار منطقی می‌نماید؛ البته مثال‌ها فراوان‌اند؛ اما این جانب به یک مثال دیگر بسنده می‌کنیم.

«قوت‌نظری» از این ویژگی‌ها برخوردار است:

۱. یکی از فحول فضلای مملکت عقل است.

۲. احکام با دستیاری او صادر می‌شود.

۳. شیخ با او مشورت می‌کند و راه درست را از طریق صلاحدید او می‌جوید.

۴. از گوشه‌وکنار و جزئیات مملکت عقل به تفصیل باخبر است.

۵. غلام درم خریدهٔ شیخ است.

۶. از کودکی مخصوص و ندیم شیخ بوده است.

۷. همهٔ آلات تحصیل علوم از کتاب‌ها گرفته تا... در اختیاراو قرار داده‌اند.

۸. وزرا و امرا به تربیت او مشغول بوده‌اند.

۹. او از ملکهٔ تفکر برخوردار است.

اکنون توجه داشته باشیم که شیخ عقل بعد از آن که با الهام بحث کرده و چیزهایی از سلطنت عشق شنیده است، می‌خواهد کسی را برای تجسس و تحقیق نهایی به آن سرزمین بفرستد. مشورت می‌کنند و «قوت‌نظری» پیشنهاد می‌شود. آیا این روان شناسی درست آدم‌های قصه و نقش و عمل دادن به آن‌ها براساس ویژگی‌هایشان نیست؟

جالب این جاست که در همین فراز و موقعیت داستانی، باید اطلاعات درستی از سرزمین عقل به سلطان عشق داده شود. چرا که مقدمات یک حمله چیده می‌شود. باز می‌بینیم که انتخاب «قوت نظری» ، هم از جانب شیخ منطقی است و هم استفاده از او برای آماده کردن فراز بعدی داستان از جانب نویسنده با شخصیتی که به او داده شده است، به طور منطقی انطباق دارد.

ممکن است گفته شود که در قصه‌نویسی امروزین، شخصیت‌ها با توصیف مستقیم پرداخته نمی‌شوند؛ بلکه آن‌ها با قرار گرفتن در موقعیت‌های مکانی و زمانی خاص، در بطن داستان با عمل و گفتار خود پرورش داده شده و به شکل تصویری ترسیم و معرفی می‌شوند.

این اعتراض پذیرفته است؛ اما به یاد داشته باشیم که داستان مورد بحث ما به زمانی مربوط می‌شود که هنوز «دن کیشوت» در اسپانیا نوشته نشده و رمان و قصه به معنای امروزی آن در زادگاه اولیهٔ خود نیز هنوز متولد نشده بود؛ هر چند باید تذکر داد که صائن الدین از توصیف مستقیم در حد امکان شناخته شدهٔ زمان خود می‌پرهیزد و معرفی شخصیت‌هایش در میان گفت و گوها و مناظرات، انجام می‌شود و با کمال جسارت می‌توان ادعا کرد که شخصیت‌پردازی او و استفادهٔ درست از شخصیت‌هایش، به طور دقیق با تعریفی که داستان‌نویسی امروز از شخصیت می‌دهد، تطبیق می‌کند:

«شخصیت، در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزهٔ داستان، تقریبا مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌نامند.»[۳۲]

درست است که شخصیت‌های صائن الدین، شخصیت‌های تمثیلی و قالبی‌اند. شخصیت‌هایی هستند که جانشین فکر و خلق‌وخو و خصلت و صفتی شده‌اند و محصول تلاش نویسنده برای محسوس و ملموس کردن امری نامحسوس و معنایی پنهانند. آن‌ها شخصیت‌هایی ایستا هستند و دستخوش تغییر و تحول نمی‌شوند. بیشتر نسخهٔ بدل‌اند و صحبت‌هایشان قابل پیش‌بینی است. بر طبق الگویی رفتار می‌کنند که آن معنای پنهان–که در این قصه نام خود شخصیت‌ها واقع شده است–اقتضا می‌کند و دستور می‌دهد. اما به هر حال، نویسنده با ارایهٔ شناخت درستی که از کیفیت روانی و اخلاقی آن‌ها دارد، آن‌ها را در خلق ماجراهایی که واقعی نشان می‌دهند، به کار گرفته است و برعکس، تک‌تک شخصیت‌های فرعی و اصلی‌اش، یک تغییر اساسی را در وجود آدم (دنیای صغیر و زمینهٔ اصلی داستان) ایجاد کرده است. انسانی که تحت سرپرستی عقل به حیاتی پر از ثواب‌های کلیشه‌ای، سطحی و تجارت‌گونه و ایستا رسیده بود، دستخوش عشق می‌شود و به سعادت و حرارتی پر از هیجان و نشاط و حیات آفرین و باصفا و پویا می‌رسد.

الهام، هم چنان که در زندگی واقعی بی‌واسطه و ناگهانی بر آدمی وارد و نازل می‌شود، در قصه نیز یکراست و ناگهانی در خلوتخانهٔ قدس بر عقل وارد می‌شود.[۳۳]

عقل با قوا مشورت می‌کند؛ هم چنان که در شخصیت ذات او شور و مشورت وجود دارد. خیال پیشنهاد کندن خندق‌های زهد و پرهیز و آماده کردن سلاح طاعات و عبادات را می‌دهد. هم چنان که ذات خیال این تصویر بازی‌ها

و تخیلات را ایجاب می‌کند و پیشنهاد می‌دهد. جالب این جاست که وهم و حدس با خیال مخالفت می‌کنند و ما در ادامهٔ داستان می‌بینیم که این هر دو به خاطر هراس از جنگ و شاید تیزهوشی حدس، زودتر از همه، جبهه‌های خود را به روی عشق می‌گشایند.

در جریان جنگ، یک‌بار دیگر عقل نشست مشورتی تشکیل می‌دهد. قوهٔ نظری که خوب می‌فهمد و جلال و شکوه عشق را از نزدیک دیده است، از عشق با ابهت و نیرو یاد می‌کند، خیال هم چنان دعوت به استقامت می‌کند. وهم با ترس خبر از شکسته شدن جبهه‌ها و مرزها می‌دهد و شیخ با پرخاش به همهٔ آن‌ها از روی ناراحتی، با حدس خلوت می‌کند تا جوانب امر را برای یک‌بار دیگر بسنجد و حدس بزند.[۳۴]

بعد از پیروزی عشق، خیال به تصویر بازی و نقاشی و مشاطگی چهرهٔ معشوق و وهم به ترانه‌سرایی عاشقانه مشغول می‌شود. به علت همین علاقه به ترانه هم هست که جزو اولین کسانی است که به وسیلهٔ قشون نغمه اسیر می‌شود.

قوهٔ نظر به ترتیب مقدمات وصال می‌پردازد. ذاکره غرق در ختم قرآن جمعی کامل معشوق می‌شود. حس به درک لطایف محبوب، باصره به دیدار جمال محبوب، سامعه به شنیدن حکایات معشوق، زبان به ذکر محامد محبوب و... مشغول می‌شوند و عقل گوشه‌نشین می‌شود. در نتیجه، سرزمین آبادان، به واسطهٔ ندانم کاری‌های وهم و خیال به ویرانی می‌رسد.[۳۵]

در ادامه، معشوق، عاشق را به عتابی تنبیه می‌کند. در نتیجه داروغهٔدرد و حاکم حزن و امیر اشتیاق، به ویران کردن دوبارهٔ هستی عاشق همت می‌گمارند.[۳۶] عاشق درد دل می‌گوید و معشوق او را به شکیبایی می‌خواند. به این ترتیب، صبر با دوستانش قناعت، توکل، ورع و شکر و رضا به یاری او می‌شتابند.[۳۷]

در تک‌تک این فرازها و بندهای دیگر داستان، تطبیق شخصیت آدم‌های داستان

با عمل داستانی، کاملا به چشم می‌خورد و نویسنده با شناختی دقیق از روان شناسی آن‌ها، آن‌ها را در پیش بردن و بسط و گسترش داستان به کار می‌گیرد.

نویسنده با استفاده از زاویهٔ دید بیرونی، به عنوان دانای کل، همهٔ ماجرا را می‌بیند و روایت می‌کند.

او در سرزمین شیخ عقل حضور دارد. در بارگاه سلطان عشق حاضر است. او در خلوت و جلوت، در جنگ و صلح، در حسادت‌ها و توطئه‌ها، در تلخی‌ها و شادی‌های ماجرا، حضوری نزدیک و ملموس دارد و با حوصله داستان را با ارایهٔ کشمکش‌ها، عمل‌ها، شخصیت‌ها، ماجراها، گفت و گوها و توصیف زمینه‌ها و صحنه‌ها پیش می‌برد.

راوی از گذشته و حال و آیندهٔ شخصیت‌ها باخبر است. در خلوت و تنهایی آن‌ها، حتی در لحظاتی که الهام مستقیم بر عقل فرود می‌آید و یا عقل با حدس خلوت می‌کند، حضور دارد و صدای آن‌ها را می‌شنود و جملات آن‌ها را به خواننده می‌گوید. او در کنار تصویرهایی که از سرزمین وجودی انسان به عنوان عالم صغیر ارائه می‌دهد–که در بخش بررسی تمثیل‌ها به آن‌ها اشاره شد– توصیفات جالبی از صحنه‌ها و ماجراهای داستان دارد. وقتی نغمه وارد سرزمین عقل می‌شود و آرامش آن سرزمین از صدای آهنگ نغمه به هم می‌خورد، نویسنده، این‌گونه به وصف ماجرا و صحنه می‌پردازد:

«مجلسی که چون چشم نیم خواب بتان آرمیده بود، مانند زلف مشوش دلبران به هم برآمد و مجمعی که همچون مجموعهٔ گل اسباب مؤانست جمع داشت، به یک باد مخالف بر مثال اوراق مبتّر خزان از هم فرو ریخت. ترجمان وقت همه بر فحوای:

چه مستی است ندانم که رو به ما آورد

که بود ساقی و این باده از کجا آورد

متعجب مانده، زبان حال هر یک، نهفته به گفته:

خیال گنج می‌بیند چراغم
نسیم دوست می‌یابد دماغم
مگر باد بهشت این جا گذر کرد
که چندین خرمی در ما اثر کرد
مگر با ماست آب زندگانی
که ما را زنده دل دارد نهانی

مترنم گشت.

شیخ از سر تحیر گفت: کیست که پای انبساط بر بساط قدس می‌نهد و حلقهٔ جسارت بر در مجامع انس می‌زند؟

با محتسب شهر بگویید که زنهار
در مجلس ما سنگ مینداز که جامست

پیر سماع که آن گوشه تعلق به خدمتش دارد، گفت: «قاصدی است نغمه نام، از طرف شرق. »[۳۸]

نویسنده در توصیف اسیر شدن وهم می‌نویسد: «در این بودند که ناگاه از سر حد صماخ آوازه برآمد که یکی از پیشروان قشون نغمه‌ساز دلاوری به چنگ آورده و چنگ اکبری ساز کرده از گوشه‌ای بیرون آمده و به کمند نقشه‌های گوناگون و انواع نیرنگ و افسون، وهم را جذب کرده و برده... »[۳۹]

و یا در تسلیم شدن عشق می‌نویسد: عقل چون دید که اسباب ابهت و حشمتش به یک باد مخالف چون از هم ریخته شد؟ و امر او به یک صدمهٔ لشکر عشق چگونه غبار تفرقه در میانه انگیخته گشت... شمشیر و کفن بر کف، متوجه مخیم عالم پناه گشت.»[۴۰]

البته مثال‌ها به عمد طوری انتخاب شده‌اند تا خواننده را در جریان زاویهٔ

دید، توصیف و چگونگی گفت و گوها و زبان اثر قرار دهند.

یکی از تکنیک‌های مهم قصه‌نویسی امروز، گفت و گو و استفاده از آن در بین شخصیت‌هاست. «گفت و گو» می‌تواند دورنمایهٔ قصه و روان شناسی شخصیت‌ها را براحتی روشن کند. می‌تواند به نویسنده کمک کند تا به طور غیرمستقیم پی رنگ را گسترش دهد. شخصیت‌ها را معرفی کند و عمل داستانی را به پیش ببرد؛ اما کدام گفت و گو؟گفت و گویی که در آن لحن، لهجه، تکیه‌کلام‌ها، بلندی و کوتاهی جمله‌ها، ویژگی‌های طبقاتی، کاری و اجتماعی گوینده، احساس راحتی، طبیعی و تصنعی بودن، ضرباهنگ، خشونت و لطافت محتوا به طور کامل در آن دیده شود.

گفت و گویی که حرارت زندگی در جریان، میان کوچه، بازار، مغازه، کارخانه، مدرسه، و خانه و مسجد را داشته باشد.

نویسندهٔ عقل و عشق، از گفت و گو همان‌طور که در مثال مشاهده کردید، فراوان سود می‌جوید. او بخصوص در صفحات پایانی قصه و در مناظره‌های بین وهم و خیال سمع و نظر و عاشق و معشوق، از این فن استفاده می‌کند. آن چنان که گاهی گفت و گو به تنهایی قصه را پیش می‌برد و زحمت راوی را کم می‌کند.

در نمونه‌ای در گفت و گوهای بین نظر و سمع جواب نظر از صفحهٔ ۸۴ شروع می‌شود و تا صفحهٔ ۸۶ در پنج بخش ادامه می‌یابد:

«نظر باز گفت: تقدم که گفتی آن تقدیم حضرت معشوقی است و رشحات التفات حیات افاضت او

وگرنه ما کدامین خاک باشیم

کز آن میمون ورق حرفی تراشیم

اگر بر مجالی ظهور، تبختری می‌بینی، آن همه آثار غنج و دلال آن حضرت است... (شعر فارسی... شعر عربی...).

– و اما قضیهٔ صرف اوقات در استیفای ماضی و استقبال... .

– با آن که این خود نه از شماست، بلکه از دولت ملاقات حروف و کلمات حاصل می‌کنید... شعر فارسی... عبارت عربی... .

–و اما هر چه حکایت فیه ما فیه است... (پر از عبارت‌های عربی) .

– و آن که دعوی کمال ابهت و حشمت کرده‌ای... (شعر فارسی... شعر عربی... شعر فارسی).»[۴۱]

این مکالمه‌ها، ویژگی‌های یک گفت و گوی نمایشی را ندارند و متاسفانه به شکستن روند یکنواخت کتاب کمکی نمی‌کنند.

نتیجه‌گیری

به طور کلی با همهٔ نمونه‌هایی که از حضور تکنیک‌های داستانی در کتاب «عقل و عشق» ارائه شد و با همهٔ تحلیل‌ها و بحث‌هایی که بیان شد، انصاف باید داد که متن روایت، به سردی، کندی و یکنواختی کسل‌کننده‌ای پیش می‌رود.

البته درونمایه، موضوع، پی رنگ و ماجراها به تنهایی جذابیت دارند، اما متن قصه طوری نوشته شده است که گرما و حرارت قصه و سخن را از آن گرفته است. اشکال کار کجا می‌تواند باشد؟

به نظر می‌رسد، اشکال اساسی در زبان فخیم، مصنوع و ادبی و پرتکلف راوی است، نویسنده متن را چنان با سجع و قافیه و ساماندهی برونه زبان، آغشته است که به واژه‌ها و کلماتی ناآشنا و تصویرهایی دیرفهم رسیده است و به اندازه‌ای در استفاده از بیانات و عبارت‌ها و شعرهای عربی و فارسی اغراق کرده و در نوشتن متن تسلیم نویسندگی رایج زمان خود شده است که لحظه‌ای به خود اجازه نداده، در لحن و نوع کلام شخصیت‌های قصه‌اش فرق بگذارد. به گونه‌ای که عقل با همان زبان فخیم و سنگین حرف می‌زند که وهم و خیال

و الهام از آن استفاده می‌کنند. زبان بارگاه سلطنتی عشق، با زبان کوچه بازار کشور تن، هیچ فرقی نمی‌کند و جالب‌تر از همه این که، زبان همه با زبان رسمی و ادبی راوی سر سوزنی اختلاف ندارد.

گفت و گوها کوتاهی و بلندی متنوعی ندارند و اغلب بلند و سنگین فقط به جای روایت به کار گرفته شده‌اند و همین امر سبب می‌شود خواننده در همان چند صفحهٔ اول، از خواندن متن دست بردارد و عطای نویسنده را به لقای متن ببخشد و بی‌آن که بداند چه متنی زیبا، شیرین، ظریف و مهمی را دور می‌اندازد، از خیر خواندن کتاب بگذرد.

توضیحات

۱- برای آگاهی بیشتر ر. ک عقل و عشق، صص ۲۸ و ۲۹

۲- همان

۳- همان

۴- Plot پی‌رنگ، مرکب از دو کلمهٔ پی+ رنگ است. پی به معنای بنیاد، شالوده و پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش. بنابراین روی هم، «پی‌رنگ» به معنی «بنیاد نقش» و «شالودهٔ طرح» است و معنای دقیق و نزدیک برای plot. استاد دانشمند و شاعرم، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (م، سرشک) که اولین بار این معادل را برای plot پیشنهاد کردند، معتقد هستند که «پی‌رنگ» همان «بی‌رنگ» است که در فرهنگ‌ها آمده است. در فرهنگ معین «بی‌رنگ» چنین تعریف شده: «طرحی که نقاشان برروی کاغذ کشند و بعد آن را کامل کنند. طرح ساختمانی که معماران ریزند و از روی آن ساختمان بنا کنند. » (عناصر داستان، ص ۶۲)

۵- «موضوع شامل پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را می‌آفریند و درونمایه را تصویر می‌کند. به عبارت دیگر موضوع قلمرویی است که در آن خلاقیت می‌تواند درونمایه را به نمایش بگذارد. (عناصر داستان، ص ۲۱۷)

۴. گفت‌وگو در قصه‌پردازی مولانا

گفت‌وگو از عناصر مهم قصه‌پردازی است، هرچند گفت‌وگو در نمایش می‌تواند جزو بنیان‌های نمایشنامه نویسی باشد، چرا که در صحنه عملا تنها بخش مکتوب نمایشنامه که به گوش مخاطب رسانده می‌شود، همان گفت‌وگوهاست. اما در قصه، گفت‌وگو در کنار جملات دیگر که تمام داستان اعم از گره‌افکنی، کشمکش، توصیف و... را روایت می‌کند، قرار می‌گیرد و از این رو یکی از عناصر مهم قصه‌پردازی به حساب می‌آید.

در واقع گفت‌وگو می‌تواند در گسترش داستان و هدایت و روایت خزندهٔ ماجراها، در افشای درونمایه و پردازش و معرفی چگونگی شخصیت‌ها و به پیش راندن عمل و ماجرای داستانی، نقش اساسی داشته باشد.

از آن جا که داستان برشی از حیات واقعی است یا بازسازی قسمتی از زندگی است، آن گونه که بتواند همچون یک آینه، حیات واقعی انسان را روایت کند، پس باید گفت گفت‌وگو در داستان همان نقش اساسی و حیاتی را دارد که در زندگی اجتماعی و فردی آدمیان به عهده دارد. شاید بتوان گفت که تنها ویژگی منحصر به فردی که آدمی را از دیگر حیوانات زندهٔ زمین بر می‌آورد و در سطحی دیگر قرار می‌دهد، نطق، قدرت اندیشه و سخن گفتن اوست که زبان شناسی و روان شناسی امروز این دو –اندیشه و سخن گفتن– را دو روی یک سکه می‌داند و از همین رو انسان در تنهایی نیز به وسیلهٔ سخن

گفتن با خویشتن می‌اندیشد و اندیشه‌هایش را و از این راه خویشتن خویش را مرور می‌کند.

بی‌سبب نیست که نویسندگان بزرگ از نقش گفت‌وگو در قصه‌ها و متن‌های روایتی خود غافل نیستند و چگونگی‌ها و انواع گوناگون آن را بحث و تحلیل می‌کنند و می‌شناسند و به عنوان یک صنعت و توان مهارتی در قصه‌های خود از آن در موقعیت داستانی لازم بهره می‌برند.

بی‌شک یکی از قصه‌پردازان بزرگ فرهنگ عرفانی ایرانی ما مولاناست. جلال‌الدین محمد بلخی که روزی تلاش کرد بحر را در کوزه‌ای بریزد و در این راه از گفت‌وگو هم، همچون دیگر ابزارها و عناصر داستانی کمک گرفت.

اولین چیزی که باید به آن اشاره بکنم، بهره‌مندی از گفت‌وگو در قصه‌های مولاناست.

اگر این تعریف ساده را از گفت‌وگو بپذیریم:

«گفت‌وگو به معنای مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادلهٔ افکار و عقاید است و در شعر، داستان، نمایشنامه و... به کار برده می‌شود.»[۱]

درست در همین معنای ساده، مولانا بدون استثنا در همهٔ قصه‌هایش هم چون شاه و کنیزک، مرد بقال و طوطی، داستان پادشاه جهود و نصرانیان، پادشاه جهود و هلاکت دین عیسی، داستان شیر و نخجیران، نگریستن عزرائیل بر مردی و گریختن آن مرد در سرای سلیمان، قصهٔ هدهد و سلیمان، قصهٔ بازرگان و طوطی، قصهٔ موسی و ساحران، داستان پیر چنگی، در بیان معجزات پیامبر و داستان ستون حنانه، قصهٔ اعرابی درویش و ماجرای زن او، داستان گرگ و روباه و شیر، قصهٔ هاروت و ماروت و ماجرای رومیان و چینیان در علم نقاشی، به عیادت مریض رفتن مرد کر، ماجرای جنگ امام علی (ع) با عمربن عبدود و... از دیالوگ و گفت‌وگو سود جسته است. (عنوان‌هایی که

ذکر شد، مختصری فهرست‌وار از دفتر اول مثنوی است و همین‌طور می‌توان در دیگر قصه‌های دفترهای دیگر مثنوی نیز همین برخورد مولانا را با گفت‌وگو مشاهده کرد.)

او در این گونه بهره بردن از عنصر گفت‌وگو به طولانی یا کوتاه بودن قصه اصلا توجهی نشان نمی‌دهد. او به قریحه یک هنرمند است و می‌خواهد ضمیر خویشتن‌اش را هرچه بهتر به مخاطبش روایت کند و در این روایت، هرکجا که طبیعت سخن و موقعیت داستانی روایت اقتضا می‌کند و فرصت می‌دهد، از گفت‌وگو نیز استفاده می‌کند؛ چرا که او به مخاطب و اشتیاق مخاطب و ایجاد اشتیاق در او برای پیگیری ماجرا اهمیت می‌دهد و در این مسیر، از ملال‌آور بودن متن و روایت که به دور از ملال و خستگی به مخاطب عرضه کند، از تکنیک‌های گوناگون سود می‌جوید. از جمله گفت‌وگو.

اصلا یکی از دلایلی که او قصه را قطع می‌کند و بدون این که ماجرایی را به سرانجام برساند، وارد قصه‌ای دیگر می‌شود یا صحبتی اخلاقی ـ عرفانی خاصی را پیش می‌کشد، تلاش او در سرزنده، منتظر و تشنه نگه‌داشتن مخاطب است و استفاده از کنجکاوی اوست تا او را با دور داشتن از ملالت، خستگی و خواب‌زدگی با بیداری و اشتیاق و روحیه‌ای تازه و پر از طراوت، به سرمنزل مقصود برساند و آنچه را که در صدد بیان و ابلاغ آن است، در روح او بدمد.

البته استفادهٔ مولانا از گفت‌وگو با همین معنا، در سرتاسر مثنوی به چشم می‌خورد، اما در اینجا فقط به دو نمونه، در دو داستان بلند و کوتاه اشاره می‌کنیم. نمونه اول را می‌توان از داستان پادشاه و کنیزک مثال زد. در این داستان که در دویست بیت – با اندکی تسامح در شمارش ابیات ـ روایت می‌شود، از این ابیات بدون شک، حداقل چهل بیت آن گفت‌وگو است. داستان شروع می‌شود، شاه عاشق کنیزک؛ می‌شود، او را می‌خرد، کنیزک مریض

می‌شود، او طبیبان را جمع می‌کند و به آن‌ها می‌گوید:

گفت: جان هر دو در دست شماست...

جان من سهلست جان جانم اوست

دردمند و خسته‌ام، درمانم اوست

هر که درمان کرد مر جان مرا

برد گنج و درّ و مرجان مرا[۲]

طبیبان مغرور و پر ادعا می‌پذیرند، ولی سرانجام از درمان عاجز می‌مانند. شاه به مسجد می‌رود، به محراب پناه می‌آورد و با خدا به سخن می‌پردازد:

«خوش زبان بگشاد در مدح و ثنا...

کای کمینه بخششت ملک جهان

من چه گویم چون تو می‌دانی نهان

ای همیشه حاجت ما را پناه

بار دیگر ما غلط کردیم راه

لیک گفتی گر چه می‌دانم سرت

زود هم پیدا کنش بر ظاهرت[۳]

او به خواب می‌رود، پیری را در خواب می‌بیند، پیر به او می‌گوید:

گفت: ای شه! مژده حاجاتت رواست

گر غریبی آیدت فردا زماست

چونک آید او حکیم حاذقست

صادقش دان کو امین و صادقست

در علاجش سحر مطلق را ببین

در مزاجش قدرت حق را ببین. »[۴]

اینگونه داستان ادامه می‌یابد و مولانا در طول داستان، در حد چهل بیت

گفت‌وگو می‌سازد، گفت‌وگوهایی که حداقل کاری که می‌کنند، صحبت کردن و مبادله افکار و عقاید را به نمایش می‌گذارند، اما درباره کوتاه‌ترین داستان‌های مثنوی، می‌توان از «حکایت مرد بقال و طوطی و روغن ریختن طوطی در دکان» حرف زد. این داستان در پانزده بیت حکایت می‌شود که مولانا سرانجام بیت آخر را به عنوان حرف زدن طوطی، در قصه عنوان می‌کند، آنجا که طوطی با کله‌ای طاس از ضربه صاحب مغازه، با دیدن یک جولقی با سری کچل و طاس، ناگهان به حرف در می‌آید که:

– هی فلان!

از چه‌ای کل! با کلان آمیختی؟

تو مگر از شیشه روغن ریختی؟[۵]

به این ترتیب می‌بینیم مولانا در قصه‌های خود، از توصیف، تعریف و روایت خالص ماجراها و سخنان و اندیشه‌ها از زبان راوی می‌پرهیزد و در حد امکان سعی می‌کند خواننده را در جریان روند ماجراها، سخنان و حوادث قرار دهد، و در این راه از گفت‌وگو سود می‌برد تا خواننده خود به طور مستقیم در صحنه حاضر شود و شاهد گفت‌وگوهای شخصیت‌ها باشد تا بتواند به برداشت‌های شخصی‌اش برسد و در استفاده از چنین تکنیکی برای او بلند بودن یا کوتاه بودن داستان مهم نیست و فرقی نمی‌کند.

می‌دانیم که دیالوگ و استفاده از آن در این حد ساده و سطحی نیست، به قول آقای حق‌شناس: «گفت‌وگو به شکیبایی بیش از حد و مهارت فراوان نیاز دارد، تا «درست از آب درآید» ، چرا که در اینجا نیز، درست همان‌گونه که در عالم نمایش و نمایشنامه چنین است، درستی و اصالت گفت‌وگو در گرو آمیزه ظریفی است. از آنچه «واقعی» است و آنچه زاده سبک‌پردازی است. »[۶]

می‌بینیم گفت‌وگو در تبیین شخصیت‌های داستان و نمایش، چه داستانی که

توصیفی است و صحنه‌ها و ماجراهای بیرونی را مد نظر دارد و چه داستانی که به جریان‌های درونی و حالات نهانی شخصیت‌ها می‌پردازد، نقش اساسی دارد و در ثبت احساسات و اندیشه‌ها حرف اول را می‌زند، و از این روست اگر قصه نویسان سعی در توصیف ویژگی‌ها و چگونگی چنین گفت‌وگویی دارند هم چنان که ترالوپ می‌گوید:

«[گفت‌وگو باید] درست از میان کمال صحت زبان از یک سو، و اوج بی‌بند و باری و شلختگی سخنگویان معمولی، از سوی دیگر، چنان پیش برود که نه هرگز بدین نزدیک شود و نه بدان، چه گفت‌وگو اگر بدان یک نزدیک شود، رنگ «لفظ قلم» و عادات «ملا نقطیان» را به خود می‌گیرد، و اگر بدین دیگری نزدیک شود، بوی دهن کجی به کسان و دست انداختن آنان از آن بر می‌خیزد. » [۷]

درست همان راهی که مولانا برمی‌گزیند، این ادعا وقتی به مسند می‌نشیند که یکی از دیالوگ‌های مولانا در مثنوی را با دیالوگ‌های سعدی در حکایت‌های گلستان مقایسه کنیم، بخوبی روشن می‌شود که لفظ قلم چیست و فاصله گرفتن از آن یعنی چه و همچنین اگر شلختگی حرف زدن مردم کوچه و بازار را دقت کنیم، سلامت زبان را در دیالوگ‌های مولانا به خوبی خواهیم دید؛ البته قصد ما مقایسهٔ گفت‌وگوهای گلستان با دیالوگ‌های مثنوی نیست، اما نثر سعدی بی‌شک یکی از نمونه‌های ادبیات کلاسیک ماست. غرض از این مثال، فقط نشان دادن به دور بودن جملات مولانا از تکلف‌های هنرمندانهٔ ادبیات مکتوب است و این که مولانا تلاش دارد دیالوگ‌های خود را به سخنان عموم مردم شبیه‌تر بکند.

حال برای مثال، به گفت‌وگوی پادشاهی که از کنار درویشی می‌گذرد و درویش به او اعتنایی نمی‌کند، دقت کنید:

[سلطان به وزیر]

– این طایفهٔ خرقه‌پوشان امثال حیوان‌اند و اهلیت ندارند.

[وزیر به درویش]:

– ای جوانمرد سلطان روی زمین بر تو گذر کرد، چرا خدمتی نکردی و شرط ادب بجای نیاوردی؟

[درویش به وزیر]:

– سلطان را بگوی توقع خدمت از کسی دار که توقع نعمت از تو دارد و دیگر بدان که ملوک از بهر پاس رعیت‌اند، نه رعیت از بهر طاعت ملوک. [۸]

در کنار این دیالوگ به راستی لفظ قلم سعدی دقت کنیم به گفت‌وگویی از مثنوی که در آن استادی از شاگرد لوچ (دوبین) خود می‌خواهد شیشه‌ای را از اتاق بغل دستی بیاورد و همچنین توجه داشته باشید به کلمهٔ «استاد» در متن قصه از زبان راوی و در متن دیالوگ از زبان شخصیت:

راوی: گفت استاد احولی را کاندر آ

«رو برون آر از وثاق (اتاق) آن شیشه را»

گفت احول (دوبین) : «زآن دو شیشه من کدام

پیش تو آرم بکن شرح تمام»

گفت استاد: آن دو شیشه نیست، رو!

احولی بگذار و افزون بین مشو»

گفت: ای استا! مرا طعنه مزن!

گفت استا [د]: ز آن دو یک را در شکن. [۹]

به وضوح روشن است که مولانا در نوشتن و یا ساختن دیالوگ از زبان ادبیات رسمی و مکتوب زمان خود، (چرا که گلستان نیز تقریبا همزمان با مثنوی نوشته شده است) در می‌گذرد و به زبان محاوره نزدیک می‌شود. تا آن جا که سلامت زبان به خطر نیفتد و انتقال معنا با مانع روبه‌رو نشود و در این

راه، حتی به گویش مردم نزدیک می‌شود.

آقای حق‌شناس، از نویسنده‌ای به نام گراهام گرین یاد می‌کند که از گوش‌هایی به مراتب حساس‌تر برخوردار است که می‌تواند شمار بسیار بیشتری از لهجه‌ها و گونه‌ها و گویش‌ها را، بی‌کمتر اشتباهی از یکدیگر بازشناسد که این در عالم تئاتر به او کمک‌های فراوان می‌کند و اضافه می‌کند که این نویسنده توانسته است، در کار گفت‌وگوپردازی، در عالی‌ترین و پخته‌ترین شکلش به گونه‌ای در آثار دقت کند که گفت‌وگوهایش به طور یک جا و همزمان «هم طبیعی و زنده جلوه کند و هم زودیاب و نقشمند. »[۱۰]

باید اعتراف کرد، درست است که مولانا و نویسندگان بزرگ کلاسیک ما به انواع گفت‌وگوها و داشتن لهجه‌ها و گفت‌وگوهای خاص طبقات گوناگون اجتماع کمتر توجه کرده‌اند و یا بهتر بگویم در زمان آنان این گونه به گفت‌وگو، تخصصی نگاه نشده بود و از استفاده‌های به خصوص آن در بطن و متن روایت سخن نرفته بود، با این همه، باید اعتراف کرد که گفت‌وگوهای مولانا در نقشمند بودن، زودیاب و زنده جلوه کردن، در بسیاری از موارد موفق عمل می‌کند. فلوبر در دشواری دیالوگ نویسی در یادداشت‌هایش می‌گوید:

«این «بواری» دارد پاک دیوانه‌ام می‌کند. دارم به این نتیجه می‌رسم که هیچ نمی‌شود نوشتش. مجبورم گفت‌وگویی را سر هم کنم که میان بانوی جوان من و یک کشیش معمولی برگزار می‌شود. گفت‌وگویی است عامیانه و احمقانه و چون موضوعش پیش پا افتاده است، زبانش باید متناسب باشد، نوع احساس را در این ماجرا خوب درک می‌کنم، اما فکرها و کلمات از ذهنم فرار می‌کنند.»[۱۱]

یادداشت‌ها و نوشته‌هایی از این دست بخوبی نشان می‌دهد که گفت‌وگو امروزه چقدر تخصصی شده است و نوشتن گفت‌وگوهایی درست و جاندار چقدر پرزحمت و زمان‌بر است، اما توجه داشته باشیم که مولانا قصه‌هایش را

به نظم و گاهی شاعرانه در یک عصر در خانقاه برای مریدان و شنونده‌هایش فی‌البداهه روایت می‌کند. او زحمت‌ها و جان کندن‌های فلوبری و دقت‌های همینگوی را ندارد و به همین دلیل شاید ما در متن روایت و گفت‌وگوها، شاهد زبان واحدی هستیم، اما هیچ کدام از این‌ها، مانع از آن نیست که او گفت‌وگوهای زنده و جذابی را ارایه دهد و در ادامهٔ داستان و روایت خود از آن‌ها بهره نبرد. جالب است بگویم که در همین دفتر اول مثنوی، دو قصهٔ اساسی مولانا، اصولا با گفت‌وگو شکل می‌گیرد و در ادامهٔ همین مقاله، نشان خواهم داد که در این دو قصه، قصهٔ مرد کری که به ملاقات همسایهٔ بیمار خود می‌رود و قصهٔ زن و اعرابی، ویژگی‌های متمایز گفت‌وگو در دیالوگ‌های این کاراکترها به ظهور می‌رسند. میرصادقی در توضیح گفت‌وگو می‌گوید:

«گفت‌وگو باید معرف شخصیت‌های داستان باشد که اغلب سه خصوصیت عمده را در بر می‌گیرد: خصوصیت جسمانی (فیزیکی) ، روانی و اجتماعی. » او در ادامهٔ این بحث می‌نویسد: «مهم‌ترین عاملی که شخصیت‌های داستان را واقعی جلوه می‌دهد، سازگاری صحبت‌های آن‌ها با ویژگی‌های شخصیتی آن‌هاست. » [۱۲]

اگر اولین ویژگی گفت‌وگوهای مولانا را کمک به بسط و گسترش و ادامه دادن داستان بدانیم، دومین ویژگی گفت‌وگوهای مولانا، سازگاری آن‌ها با ویژگی‌های روحی، روانی و شخصیتی آدم‌های داستان‌هایش است.

برای اثبات ویژگی اولیه، علاوه بر مثال شاه و کنیزک، می‌توان از قصهٔ شیر و نخجیران و دیالوگ‌های آن‌ها یاد کرد. در این قصه، شیری در مرغزاری به آهوان و حیوانات حمله می‌کند و آنان را از هم می‌درد. حیوانات جمع می‌شوند و با شیر قرار می‌بندند که او از حمله خودداری کند و آن‌ها خود از میان خودشان یک نفر را به عنوان غذای روزانه، با پای خود به خدمت شیر

بفرستند. در این میان فرصتی دست می‌دهد و بهتر است بگویم موقعیت داستانی مناسبی ایجاد می‌شود تا مولانا بین شیر و نخجیران، دیالوگ‌هایی را برقرار کند و مسالهٔ اعتقادی سختی چون جبر و اختیار را به بحث و مناقشه بگذارد. این گونه دیالوگ، بیشترین وظیفه را در گسترش و پیش‌بردن داستان به دوش می‌گیرد. (هم چنان که در منطق‌الطیر عطار گسترش بیش از ۳۰۰ صفحه‌ای داستان، فقط از طریق حکایت و دیالوگ بین پرندگان و هدهد امکان می‌یابد.) با پیشنهاد نخجیران که شیر از حمله خودداری کند و آنان خود به خدمت حضرت سلطان برسند، دیالوگ‌ها شروع می‌شود:

«گفت: آری گر وفا بینم نه مکر
مکرها بس دیده‌ام از زید و بکر
من هلاک فعل و مکر مردمم
من گزیده زخم مار و کژدمم... [۱۳]

دوباره حیوانات جواب می‌دهند. جمله گفتند: ای حکیم با خبر!... رو توکل کن توکل بهتر است... دوباره شیر پاسخ می‌دهد گفت: آری گر توکل رهبرست باز حیوانات پاسخ می‌دهند، قوم گفتندش: که کسب از ضعف قلب، لقمه تزویر دان بر قدر حلق... و در پاسخ آن‌ها شیر می‌گوید: گفت شیر: آری ولی رب‌العباد نردبانی پیش پای ما نهاد... و همین گونه یک بحث سنگین اعتقادی فقط به کمک دیالوگ بین شیر و حیوانات گسترش می‌یابد.

و اما در مورد ویژگی دوم، یعنی سازگاری دیالوگ با شخصیت آدم‌های داستان، مثال‌های فراوانی می‌توان ارایه داد. اولین مثال را از اولین داستان مثنوی یعنی شاه و کنیزک ارایه می‌دهم. شاه وقتی طبیبان را جمع می‌کند، این گونه سخن می‌گوید: ... جان هر دو در دست شماست، جان من سهلست، جان جانم اوست، دردمند و خسته‌ام درمانم اوست، هر که درمان کرد مر جان مرا، برد گنج

و درّ و مرجان مرا. این جملات با شخصیت شاه که فردی عاشق است و کنیزک را در حد جان دوست دارد، کاملا سازگاری دارند و علاوه بر آن، در ادامهٔ قصه وقتی معلوم می‌شود که کنیزک پاره‌ای از وجود خود شاه است و در واقع بعدی از روان اوست و به قول یونگ، آنیمای وجودی شاه است. آن گاه این جمله که جان من سهلست، جان جانم اوست، دردمند و خسته‌ام، درمانم اوست، یعنی شاه وقتی می‌تواند درمان شود که آن دختر درمان شود، یعنی بعد بیمار روانش درمان بشود، اهمیت وجودی خود را پیدا می‌کند و طبیعی و از دل برآمدنش و از زبان شخصیت کاراکتر درست داستان جاری شدنش، خود را نشان می‌دهد.

در جواب او طبیبان با غرور می‌گویند: جان بازی (می) کنیم، فهم گرد آریم و انبازی کنیم، هر یکی از ما مسیح عالمی است، هر الم را در کف ما مرهمی است. دیالوگ از روان مغرور پزشکان پرده برمی‌دارد. مولانا خود به صراحت به عنوان راوی از غرور و ادعای طبیبان سخن نمی‌گوید، اما سعی می‌کند این ویژگی را در سخن گفتن آن‌ها بنمایاند و بلافاصله بعد از این دیالوگ، از هراس این که مبادا خواننده متوجه روان شناسی جملات نباشد، خود تصریح می‌کند که پزشکان مغرور بودند و چنین سخن گفتند و خداوند عجز آن‌ها را برایشان ثابت کرد.

همچنین است وقتی پیر از جانب غیب برای مداوای کنیزک می‌آید، در دیالوگ‌های او آرامش، یقین و مهربانی و محبتی وجود دارد که متناسب با شخصیت کمال یافته، باوقار، مهربان و دلسوز و صمیمی پیر (مرشد و قطب) است. گفت: ای شه! خلوتی کن خانه را، دور کن هم خویش و هم بیگانه را، کس ندارد گوش در دهلیزها، تا بپرسم زین کنیزک چیزها... به این گونه وقتی پیر بیماری عشق را در دل کنیزک تشخیص می‌دهد، وقتی در طی یک سوال و جواب مستمر نام زرگر و نشانی او را از زیر زبان کنیزک بیرون می‌کشد،

می‌گوید: دانستم که رنجت چیست، زود در خلاصت، سحرها خواهم نمود، شاد باش و فارغ و ایمن که من آن کنم با تو که باران با چمن؛هان وهان این راز را با کس مگو/ گرچه از تو شه کند بس جست‌وجو...

حتی هنگامی که زرگر مسموم می‌شود و در سراشیبی مرگ قرار می‌گیرد، جملات او بی‌شباهت به مرثیه‌خوانی و آه و گریه و زاری نیست، هرچند مولانا قبل از این جملات از گریستن و اشک‌های جاری از چشمانش، خبر داده است: ای من آن پیلی که زخم پیل‌بان، ریخت خونم از برای استخوان، ای من آن روباه صحرا کز کمین، سر بریدندش برای پوستین... گفت من آن آهوم کز ناف من... ریخت آن صیاد خون صاف من... مولانا با تکرار «ای من»ها و با آوردن واژگانی با هجاهای بلند «آ» و «ای» ، حتی به ساختن لحن نزدیک می‌شود. امری که در نوشتن امروزین دیالوگ به منظور رسیدن به سبک از آن سخن به میان می‌آید و موفق می‌شود به دیالوگ‌های زرگر موسیقی و آهنگی متناسب با موقعیت داستانی و حادثه‌ای بدهد که گویندهٔ دیالوگ‌ها دچار آن شده است: آه و ناله و حسرت و اندوه به هنگام مرگ.

بدیهی است اگر این گونه به تفصیل از زاویه‌های گوناگون به دیالوگ‌های مولانا بنگریم، سخن به اطناب و درازا خواهد کشید از این رو سعی خواهیم کرد با یکی دو نمونهٔ کوتاه دیگر دامنهٔ بحث را فراچینیم و سخن را به پایان ببریم.

از جمله داستان‌هایی که مولانا در آن، دیالوگ‌های متفاوتی را به کار می‌گیرد، داستان شیر و نخجیران و بویژه بخش درگیری شیر و خرگوش است. خرگوش که برای کشتن شیر نقشه‌ای کشیده است، در آمدن دیر می‌کند و شیر از تعلل او عصبانی می‌شود. اکنون آرام آرام سر و گوش خرگوش از دور پیدا می‌شود و دیالوگ‌ها آغاز:

... چون رسید او پیشتر نزدیک صف/ بانگ بر زد شیر:

-های ای ناخلف!
من که گاوان را زهم بدریده‌ام
من که گوش پیل نر مالیده‌ام
نیم خرگوشی که باشد؟ کاو چنین!
امر ما را افکند اندر زمین[۱۴]

لئونارد بیشاپ می‌گوید: «از گفت‌وگو می‌توان برای درون کاوی سریع شخصیت یا تغییر سریع معنی یک موقعیت استفاده کرد.»[۱۵]

واقعیت این است که در جریان زندگی، ما به گفت‌وگوی مردم و چگونه حرف زدن آن‌ها توجه می‌کنیم. نسبت به صحبت‌های مردم حساسیّت به خرج می‌دهیم. بیت مشهور «تا مرد سخن نگفته باشد، عیب و هنرش نهفته باشد»، از همین دقت جامعه در سخنان شخصیت‌هاست. ما اغلب از نحوهٔ حرف زدن مردم پی به شخصیت آن‌ها می‌بریم. اصولا شخصیت، مکان، طبقه و جایگاه یک فرد، بویژه موقعیت اجتماعی و شخصی آن، و در قصه، موقعیت داستانی کاراکتر، باید به نوعی در جملات و سخنان او نشان داده شود و این درست همان کاری است که مولانا در این گفت‌وگوها به نمایش می‌گذارد:

شیر، اولا سلطان است. ثانیا پرزور و درنده. ثالثا در عین برتری و مقامش در موقعیت خاصی گرفتار شده است: گرسنگی و عصبانیت. اکنون دیالوگ‌ها را با هم مرور می‌کنیم. تا خرگوش را می‌بیند، بدون درنگ داد می‌زند. این درست متناسب با موقعیت برتر او از لحاظ زور و شخصیت است. به اضافه این که عصبانی هم هست. از این رو همین بانگ زدن هم همراه با دشنام دادن است:- های! ای ناخلف! بعد از این بانگ، رجزخوانی و موقعیت و شخصیت درنده و قدرت خود را به رخ می‌کشد و این وقتی تاکید و برجسته می‌شود که دیالوگ‌ها همراه با منم منم و تکرار منم منم‌ها شروع می‌شود:

من که گاوان را...

من که گوش پیل نر...

و مولانا با کمال مهارت، گفت‌وگو را در نهایت با تمسخر خرگوش و به‌رخ کشیدن ضعف و بیچارگی و ناتوانی و بی‌ارزشی آن از زبان شیر، به دیالوگی درخشان و کاملا موفق تبدیل می‌کند. توجه داشته باشید که همهٔ این موارد فی‌البداهه انجام می‌شود و در ناخودآگاه بزرگ هنرمند و قصه‌سرای باشکوه ایران زمین، زاده می‌شود و به شکل کلام ثبت می‌شود:

نیم خرگوشی که باشد؟ کاو چنین...

گویی صدای پوزخند شیر را در این نیم مصرع براحتی می‌شنویم. در واقع باید گفت این نوع ساختار نحوی و کلامی دیالوگ است که در عین محکمی، حتی آهنگ و صدای بیان آن را از خود ساطع می‌کند.

در این دادزدن‌های پشت سر هم شیر، طبیعی‌ترین گفت‌وگو این است و همچنین منطق صحیح موقعیت داستانی فقط همین را ایجاب می‌کند که خرگوش بتواند فقط یک جملهٔ کوتاه در عذرخواهی بیان کند و اصولا شیر نباید همین اجازه را هم به او بدهد، چون هنوز عصبانی است و از سر قدرت می‌غرد و مولانای توانا درست همین کار را می‌کند. نگاه کنید:

گفت خرگوش: الامان عذریم هست،

گر دهد عفو خداوندیت دست

و شیر که هنوز آرام نشده است، با گردن کلفتی سخن او را قطع می‌کند. – به یاد داشته باشید که مولانا هیچ کدام از این مطالب را در متن روایت نمی‌آورد، بلکه ما یا هر خوانندهٔ دیگری از متن گفت‌وگوها به این برداشت‌های جانبی و تصویرهای حادثه پی‌می‌بریم– شیر سخن او را با غرش قطع می‌کند:

– ای قصور ابلهان!

این زمان آیند در پیش شهان؟

در ضمن این که شاه بودن خود را به رخ خرگوش می‌کشد و باز دشنام آبداری را نثار او می‌کند و همه این‌ها نشان از سطحی و تو خالی بودن شخصیت او هم دارد و همین شخصیت هم با قرار گرفتن در یک موقعیت گرسنگی و خشم و عصبانیت به اوج دور از عقل بودنش رسیده است و به همین دلیل هم یک خرگوش و به قول خود شیر، «نیم خرگوش» می‌تواند او را فریب بدهد و به کام مرگ بفرستد. داد می‌زند:

– مرغ بی وقتی سرت باید برید
عذر احمق را نمی‌شاید شنید
عذر احمق بدتر از جرمش بود
عذر نادان زهر دانش کش بود
عذرت ای خرگوش از دانش تهی
من چه خرگوشم که در گوشم نهی...

عنایت به وفور جملات شیر، بسامد بالای دشنام در هر جمله جملهٔ کوتاهش، بانگ زدن آن، مسخره کردن و کنایه‌های توهین آمیزش در واژهٔ خرگوش، همه و همه در استخدام افشای باطن شخصیت شیر و نشان دادن و تصویر کردن موقعیت داستانی او و خرگوش قرار گرفته اند و این است که می‌گوییم مولانا با هنرمندی و شعور والای خود، به نقش دیالوگ در داستان‌پردازی توجه داشته است و با توان باطنی سرشارش بخوبی از این تکنیک در زنده کردن و برجسته کردن توان القایی قصه‌هایش و ارتباط سرشار از تازگی و طراوت داشتن با مخاطب سود جسته است.

پاییز ۱۳۸۶

۵. مولانا و کهن‌الگوهای یونگ

در اولین قصهٔ دفتر مثنوی، سخن از پادشاهی می‌رود که به عزم شکار بیرون می‌رود و کنیزکی را بر راه می‌بیند. شاه شیفتهٔ کنیزک می‌شود، آن را می‌خرد و به کاخ می‌آورد، اما کنیزک بیمار می‌شود؛ شاه حکیمان و طبیبان حاذق را جمع می‌آورد و از آنها می‌خواهد تا او را درمان کنند. طبیبان مغرور از درمان بیمار عاجز می‌مانند و شاه مأیوس از علم و قدرت بشری پابرهنه به سوی مسجد می‌دود و علاج کنیزک را از خداوند می‌خواهد. در میان گریه و زاری در محراب به خواب می‌رود، پیری را به خواب می‌بیند که به او بشارت آمدن حکیمی از آن سو را می‌دهد. سرانجام حکیم موعود می‌آید، کنیزک را معالجه می‌کند و علت بیماری او را که از علاقه به زرگری نشأت می‌گرفت می‌یابد و کنیزک را درمان می‌کند. اما به دنبال این درمان، ما شاه را با کنیزک نمی‌بینیم بلکه این پیر است که باقی می‌ماند و در ادامهٔ قصه، مولانا با آوردن نمادهایی مثل حضرت محمد(ص)، حضرت موسی(ع)، اسماعیل(ع) و خصر(ع) با معرفی شخصیت واقعی آن پیر، قصه را به پایان می‌برد.

توجه به کهن الگوهای یونگ، ما را در فهم بهتر معنای قصه کمک خواهد کرد. یکی از این صورت‌های ازلی که به نظر می‌رسد در این قصه نقش به‌سزایی دارد، انیما و انیموس است:

«مسائل پیچیده و دقیق اخلاقی، تنها از طریق سایه پدید نمی‌آیند و یک

شخصیت درونی دیگر هم اغلب خود را نمایان می‌سازد، اگر خواب ببیند مرد باشد، به شخصیتی زنانه در ناخودآگاه خود دست خواهد یافت و اگر زن به شخصیت مردانه.»[۱]

از نظر یونگ، انسانی که مسیر تعالی فردانیت فردی خود را طی می‌کند، اگر مرد باشد اولین تصویری که از درون خود ـ به اصطلاح ما روح خود ـ مشاهده می‌کند، تصویر یک زن است، با اولین بعد از ابعاد درونی آدمی که در دسترس هشیاری قرار می‌گیرد، چهرهٔ زنانه اوست.

اگر به قصهٔ مولانا برگردیم، پادشاه یک سلطان معمولی و فرورفته در دنیا و تجملات آن نیست که از عالم درون خود به کلی فارغ و در غفلت است. او علاوه بر اینکه سلطنت دنیایی دارد، در دین هم مقام دارد:

بود شاهی در زمانی پیش از این　　ملک دنیا بودش و هم ملک دین[۲]

کسی که در دین به مقام رسیده است، باید به مسائل آن سوی ظاهر، یعنی عالم باطن و دنیای اعماق و ژرفا حداقل آشنایی داشته باشد ـ بگذریم از اینکه خود راوی و کتاب حاوی قصه، در شکافتن و کاویدن و جستن و هدایت به ماوراء است ـ پس باید شاه در ابتدای سیر و سفر درونی ـ سیر انفس ـ به دیدار انیمای درون خودش برود:

یک کنیزک دید شه بر شاه راه　　شد غلام آن کنیزک جان شاه[۳]

شاهد دیگری که نشان می‌دهد کنیزک بعدی از ابعاد وجودی خود شاه است، جملات اوست در خطاب به طبیبان ـ هر چند این جملات به ظاهر از محبت افراطی شاه برمی‌خیزند ـ اما اگر نیک دقت کنیم تعریض مولانا مبنی بر اینکه کنیزک پاره‌ای از خود وجود شاه است، کاملاً در آنها نمایان است:

... گفت جان هر دو در دست شماست،

جان من سهل است جان جانم اوست　　دردمنـــد و خسته‌ام درمانم اوست

هر کـــه درمـــان کـــرد مر جان مرا برد گنـج و در و مرجـــان مـــرا[۴]

می‌بینیم در نهایت تقاضای درمان شاه متوجه یک جان می‌شود و او جان خودش است. شاه خود را بیمار و درمند می‌نامد و درمان او از معبر درمان کنیزک می‌گذرد. انیما ـ همانند انیموس ـ می‌تواند دو چهره داشته باشد: مثبت و منفی. انیما در چهرهٔ منفی خود، می‌تواند بسیار مخرب باشد و روح را از رشد و تعالی بازدارد؛

یکی دیگر از نمودهای منفی عنصر مادینه در شخصیت مرد، تمایل به کارهای زننده ناپسند و زنانه است، که همه چیز را بی‌ارزش می‌نماید. این نوع کارها همواره بر پیچ و تاب‌های واقعیت تکیه دارند و سخت مخرب‌اند. در سراسر دنیا افسانه‌هایی وجود داردکه در آنها زنی بسیار زیبا در همان شب اول وصال، عشاق خود را با زهر یا سلاحی پنهانی می‌کشد، این جنبهٔ عنصر مادینه همان‌قدر سرد و بی‌رحم است که پارهٔ جنبه‌های دهشت‌بار طبیعت...»[۵]

پس «انیما» اگر در چهرهٔ منفی خود ظاهر شود، می‌تواند صاحب خود را به سمت کارهای بی‌ارزش و ناپسند سوق دهد، و مرد را از شخصیت سالم و کامل مردانه‌اش ور و تهی کند و در نهایت او را در جنبه‌های دهشت‌بار طبیعت سرگردان و بی‌مقصد رها سازد، سرانجام زندگی مردی که دچار انیمای منفی است در ناتوانی و اندوه و افسردگی و خطر تباهی قرار می‌گیرد:

«... این خلق و خوی عنصر مادینه می‌تواند سبب ناهنجاری، ترس از بیماری، ناتوانی و تصادف گردد و زندگی، سراسر غمگین و خسته‌کننده می‌شود. این خلق و خوهای تیره و تاریک ممکن است حتی موجب خودکشی مرد شوند و عنصر مادینه تبدیل به عفریت مرگ گردد...»[۶]

از قضا شاه قصهٔ ما نیز، با انیمایی بیمار و منفی روبه‌روست، انیمایی که نگاه در سویی دیگر دارد و التفاتی به شاه ندارد یا انیمایی که عنایت به قطبی دیگر، او

را از همسویی با شاه بازداشته است:

چـون خرید او را و برخوردار شد　　آن کنیـــزک از قضـــا بیمـــار شـد[۷]

پس اکنون کنیزک آن کوزه‌ای نیست که شاه را در رسیدن و ماندن به آب ـ آب حیات و معنا ـ همراهی کند:

کوزه بودش آب می‌نامد به دست　　آب را چون یافت خود کوزه شکست[۸]

همان‌طور که یونگ خاطرنشان ساخته است، این کوزهٔ شکسته نه تنها مفید نیست که می‌تواند خطرناک هم باشد، ولی آیا انسانی چنین، در مسیر تعالی به بن‌بست می‌رسد؟ و تقدیر شاه در این سفر دشوار و طولانی، پاگیر شدن در همین ایستگاه اول است؟

پاسخ یونگ برای این پرسش منفی است. مرد اگر مرد سیر و سلوک باشد، می‌تواند با شکیبایی گردنه‌ها را آرام و آهسته‌آهسته، با صبر و حوصله یکی پس از دیگری بگشاید و پیش برود. به‌خصوص اگر مرد با مانعی چنین برخورد کند و بر این گرایش‌های منفی چیره شود، چه بسا جنبهٔ مردانه‌اش تقویت هم می‌شود.

یونگ در ادامهٔ بحث از چهرهٔ منفی «انیما» می‌گوید: «... این فاجعه برطرف نمی‌شود مگر بپذیریم عنصر مادینه قدرتی است درونی، و هدف پنهانی ناخودآگاه از پدید آوردن چنین مشکلاتی، ناگزیرکردن فرد است به انکشاف و رشد خود با درآمیختن بخش بزرگی از شخصیت ناخودآگاه در زندگی فعال خودآگاه.» [۹]

پس به نظر می‌رسد مولانا شاه را در مسیری قرار داده است تا در تلاش عمیق و جدی، با کشاندن نیروهای نهفته در ژرفاهای ناخودآگاهش، به سمت کشف و رشد خود در زندگی فعال و خودآگاهش گام بردارد.

و باز به پیشنهاد خود یونگ، مرد برای اینکه بتواند از چهرهٔ منفی مادینه، نقش مثبت بسازد و از آن در مسیر رشد و کمال بهره ببرد باید: «... به گونه‌ای جدی به احساسات، خلق و خود، خواهش‌ها و نمایه‌هایی که از آن تراوش می‌کند

توجه کند، و به آنها شکل بدهد... و هنگامی که با بردباری و به مدتی طولانی چنین کرد، دیگر الهامات عمیق برآمده از ژرفای ناخودآگاه نیز مکمل اولین‌ها خواهد شد.»[۱۰]

درست کاری که شاه قصهٔ مولانا انجام می‌دهد. او با صبر و بردباری و با جدیت تمام و پذیرش هزینهٔ مادی بی‌کم و کاست، اقدام به درمان و تغییر نگاه انیما می‌کند.

او طبیبان را فرامی‌خواند و با کمال اخلاص گنج و در و مرجان‌های خزانه را تقدیم می‌دارد تا طبیبان جان او، یعنی کنیزکش را، درمان کنند.

اما طبیبان که دچار صفت شوم غرورند، درست به اندازهٔ غرورشان از حقیقت و خداوند دوراند، و از عوالم معنی و جاده‌های پرپیچ و خم باطن خبر ندارند، چگوه می‌توانند شاهی را که خود در سیر و سلوک دستی دارد و به تجربه‌هایی در دنیای درون رسیده است، کمک کنند؟»و درست همین طبیبان با مشخصاتی که مولانا برای آنها برمی‌شمارد یکی دیگر از دلایل اینجانب است مبنی بر اینکه کنیزک را شاه در سفر باطنی خود ملاقات کرده است:

«... گر «خدا خواهد» نگفتند از بطر پس خـــدا بنمودشـــان عجـــز بشر
ترک «استثنا» مـــرادم قسوتی است نی همین گفتن، که عارض حالتی است
ای بس نـــاورده استثنـــا به گفت جـــان او با جان استثناست جفت...»[۱۱]

پزشکان دم از منیت زدند، به خواست و اراده و مشیت الهی توجه نکردند ـ البته توجهی باطنی، چرا که مولانا را با ظاهر و تکلم سرزبانی سروکاری نیست ـ و خداوند باری شکستن غرورشان آنها را دچار عجز کرد، واقعیت این است که راه آنها راه عاجز آمدن و به بن‌بست رسیدن بود، چرا که هیچ تجانسی با شاه و جهان‌بینی و نگاه او نداشتند اگر دقت کنیم می‌بینیم درمانشان نیز، یک درمان مادی است، با دارو و گیاه برعکس طبیب بعدی که از طریق روانکاوی

به معالجهٔ کنیزک می‌پردازد نه به کمک هلیله و سکنجبین.
به هر حال آنچه مهم است این است که شاه به گونه‌ای جدی، به احساسات، خلق و خود و خواهش‌ها و تظاهرات کنیزک ـ انیمای خود ـ توجه می‌کند، صبورانه، گام به گام درصدد درمان برمی‌آید، تجربه‌های ابتدایی را پشت سر می‌گذارد، زمان می‌گذرد. سد درون محکم‌تر می‌شود، گردنه توفانی و مه‌آلود می‌شود، گشایشی نیست و بیمار در بیماری بیش از پیش فرو می‌رود.
شاه از اطرافیان و دنیای ظاهر ـ خودآگاه ـ مأیوس می‌شود، اما از آنجا که مرد دین است نیک می‌داند که ناامید نباید بود و با فرمان «لاتقنطوا» به خوبی آشناست، پس به سوی مسجد می‌دود. دقت کنیم که به کجا روی می‌آورد و آن هم چگونه؟ پابرهنه!
مسجد خانه خداست، جایی که انسان در آن از دنیا و سود و زیان‌های دنیایی که به هشیاری و خودآگاه مربوط است رها می‌شود. شاه که اینک به چنین جایی متوجه است، کیفیت روی‌آوردنش نیز قابل توجه است. او حتی کفش به پا نکرده است و آرام نرفته است، دویده است، آن هم پابرهنه، یعنی بدون اینکه در بند صورت ظاهر و سلامت ظارهی و جسمانی خود باشد، یعنی نیرویی سرشار او را از ظاهر و دنیای بیرون به باطن و دنیای درون کشانده است. به نظر می‌رسد آنگونه که یونگ می‌گوید، بالاخره در ادامهٔ مراقبه و تزکیهٔ نفس، شاه به مرحله‌ای می‌رسد که بخش بزرگی از شخصیت ناخودآگاه او در زندگی فعال و خودآگاهش وارد می‌شود و شاه را از دست وابستگی‌ها و علاقه‌های و تجملات اشرافی سلطنت می‌کند و او را پابرهنه و سراسیمه بی‌آنکه به نگران آداب و رسوم و سنن ظاهری مقام و موقعیت‌اش باشد به سوی مسجد می‌کشاند.
شاه با چنین حالتی به مسجد می‌رسد که خود یک مرحلهٔ ابتدایی بریدن از

بیرون است، و در آنجا به محراب سجده است و ادامهٔ این تمرکز در حضور ماوراء که منجر به تلاطم جان و شکستن بغض و جاری شدن اشک می‌شود و او را به غرقاب فنا، فنا از هر چه سوی الله است می‌رساند:

شـه چو عجز آن حکیمان را بدید　　پابرهنـــه جانـــب مســـجد دوید
رفت در مسجد سوی محراب شد　　سجده‌گاه از شاک شه پرآب شد
چـون به خویش آمد زغرقاب فنا　　خوش زبان بگشاد در مدح و ثنا[۱۲]

شاه وقتی صمیمانه حاجت خود را با خدا درمیان می‌گذارد، او را خوابی فرا می‌گیرد. و به خوبی می‌دانیم که خواب از جمله قلمروهای ناخودآگاهی است ـ و در میان خواب پیری، آمدن حکیمی را مژده می‌دهد، حکیمی که از حق قدرت می‌گیرد، امین است و به قول حافظ، شاه از مدعیان که مخصوص دنیای خودآگاه است و به خزانهٔ غیب که از آن ناخودآگاه است پناه می‌برد، ناخودآگاهی ـ همان غیب ـ یکی از نیروهای خود را که همان پیر است به یاری او می‌فرستد:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند　　آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند؟
دردم نهفتـــه به زطبیبـــان مدعی　　باشـــد کـــه خزانهٔ غیبم دوا کنند[۱۳]

فردا وقتی میقات نزدیک می‌شود، و شاه که بی‌صبرانه چشم به میعاد دوخته است، حادثه‌ای که اتفاق می‌افتد و توصیفی که مولانا ارائه می‌دهد، شکی در این نمی‌گذارد که شاه به مرحلهٔ عمیق‌تری از جان خود دست یافته است؛ نمایی از اعماق که در جان همه نهفته است و ای بسا در حالاتی ظهور یابد و ناپدید شود، و دست یافتن به آن مقام، و بودن دائمی با آن کیفیت روحی، مراحلی دارد که شاه ـ انسان ـ باید پشت سر بگذارد.

در این قسمت داستان ابیات به قدری زلال و گویا هستند که حیف است اول آنها را زمزمه نکنیم؛ شاه منتظر است، زمان فرا می‌رسد و بی‌گاهان بر

دروازه‌های کاخ، در ناگهانی از زمان:

دیـــد شخصـــی فاضلی پرمایه‌ای آفتـــابـــی در میـــان سایـــه‌ای
می‌رسیـــد از دور مانـــد هـــلال نیست بود و هست بر شکل خیال
... آن خیالی که شه اندر خواب دید در رخ مهمـــان همی آمد پدید...» [۱۴]

تعبیر بسیار زیبای «آفتابی در میان سایه‌ای» به یقین یک کهن الگوی دیگر را با نام سایه تداعی می‌کند و باز براساس آموزه‌های یونگ انسان اگر بتواند در روند فرآیند فردیت، از پلیدی‌های خویش که تاریکی‌های سایه را تشکیل می‌دهد و به شکلی پس‌زده شده در اعماق ناخودآگاهی انباشته است، بگذرد، خواهد توانست به روشنایی‌های وجودش که چون آفتاب می‌درخشد دست یابد و هم‌چنین در قصه‌ها و اسطوره‌های خودمان، بارها شاهد آن بوده‌ایم که قهرمان قصه، آب حیات را در پس ظلمات و با گذر از دل تاریکی‌ها، در آن سوی اعماق، به دست آورده است.

اکنون آن پیر که چو آفتاب از ورای ظلمات تن می‌درخشد آیا گوشتمند و واقعی است؟ یا بدون پیکر و خیالی است؟

مولانا می‌گوید: هم خیالی است، هم واقعی است، خیالی است چرا که در دنیای بیرون وجود ندارد، واقعی است چرا که شاه با آن سروکار دارد، او را می‌بیند، حس می‌کند و با او به حاجت خود دست می‌یابد. به قول حافظ:

آخر به چه گویم هست، از خود خبرم چون نیست
وزبهر چه گویم نیست، با وی نظـــرم چون هست[۱۵]

اکنون حکیم از راه رسیده است، هم نیست و هم هست، خیال‌وش، مانند هلال و شاه به وضوح می‌بیند که حکیم همان پیری است که در خواب دیـده اسـت. پس به یقین ملاحظه می‌شود که پیر از اعماق جان خـود شـاه برآمـده اسـت و اکنون برای یاری او آمده اسـت. همـانطور کـه یونـگ گفـت: «هـدف پنهـانی

ناخودآگاه از پدیدآوردن چنین مشکلاتی، ناگزیر کردن فرد است به انکشاف و رشد خود با درآمیختن بخش بزرگی از شخصیت ناخودآگاه در زندگی فعال خودآگاه.» و درست به همین دلیل است که توصیفی که مولانا از ملاقات و دیدار آنها می‌دهد، توصیفی است از یک جان و یک تن:

«... هر دو بحری آشنا آموخته — هر دو جان بی‌دوختن بردوخته
گفت معشقوم تو بودستی نه آن — لیک کار از کار خیزد در جهان
ای مرا تو مصطفی من چون عمر — از برای خدمتت بندم کمر...»[۱۶]

هردو دریانوردند، دریانورد معناها، عالم جان، غیب، امر، باطن و به اصطلاح روان‌شناسی ناخودآگاهی، هر دو جان‌هایشان بی‌اتصال مادی به هم دوخته است و این توصیف نمی‌تواند درست باشد مگر اینکه هر دو از یک اصل برخاسته باشند، میوهٔ یک درخت و پرتوهای یک ستاره.»

جالب اینجاست که شاه می‌گوید منظور من و معشوق من، اصلاً از اول هم تو بوده‌ای، چرا که سالک و مسافر سرزمین خویشتن، قصد دیدار منِ واقعی خود را دارد، و به قول یونگ این سفر دیدار، ایستگاه‌هایی دارد که من تا به ایستگاه نهایی برسد، با مقامات و ابعادی از خود روبه‌رو می‌شود و اولین آن چهره‌ها، به شکل زن است و باید اینس فر ادامه پیدا کند تا به آن انسان کامل درون رسید که ما در ادامهٔ مقاله چگونگی این رسیدن را در حد توان توضیح خواهیم داد و باز جالب‌تر اینجاست که مولانا که به یقین خود این تجربهٔ دیدار با خویشتن را بارها و بارها داشته است به خوبی می‌داند که برای دیدار نهایی باید منزل به منزل، فاصله‌ها را پیمود و نباید از همان اول انتظار دیدار نهایی را داشت. باید از مراحل ابتدایی گذشت تا به مراحل نهایی رسید و لذا می‌گوید:

لیک کار از کار خیزد درجهان

آنگاه مولانا آن پیر را به حضرت مصطفی(ص) تشبیه می‌کند.

شاه در حالی که پیر را هدیه حق و گنجی می‌داند که به دنبالش بوده است، و دیدار او را جواب هر سؤال و حلال مشکلات بدون نیاز به قیل و قال می‌داند، او را کسی می‌داند که به هر آنچه در دل ماست آگاه است و برای دستگیری در راه‌ماندگان آمده است و توجه داشته باشید که اگر این پیر از دل و اعماق قلب نیامده باشد چگونه می‌تواند از دل و جان آگاه باشد؟ با عزت و احترام به صدر مجلس و خانه راهنمایی می‌کند. کنیزک را به او می‌سپارد تا در خلوت و اتاقی دربسته او را درمان کند. اگر قرار باشد کنیز انیما و مراحل ابتدایی نفس شاه باشد، در واقع شاه خود را با رغبت و اعتماد تمام به اعماق خویشتن، به پیر، که نماینده ناخودآگاهی است، می‌سپارد.

پیر با استفاده از دید تیز روان‌شناسانه‌ای که دارد، ـ بی‌شک الگوبرداری شده از یکی از معالجات روان‌کاوانهٔ ابن‌سیناست ـ کنیزک را معاینه می‌کند و درمی‌یابد که او عاشق است:

دید از زاریش کو زار دل است　　تن خوش است و او گرفتار دل است
عاشقی پیداست از زاری دل　　نیست بیماری چو بیماری دل...»[۱۷]

کنیزک عاشق است و عاشق زرگری در شهر سمرقند کنیزک که خود بعدی از ابعاد وجودی شاه است، دل و جان در گرو زرگری دارد، این دقیقاً بدان معناست که شاه درگیر علاقه‌های مادی و دنیایی است، و مگر نه این است؟ او شاه است، سلطنت دارد، درگیر تشریفات دربار و کاخ و حکومت و شاهنشاهی است و طبیعی است چنین جانی، آن صفا و رهایی لازم را که بایستهٔ سفر به سرانجام است نداشته باشد.

در واقع این شاه است که گرفتار زرگر و از معبر این نماد، گرفتار دنیا و دنیاداری است. یونگ در ارتباط با عملکردهای عنصر مادینهٔ جان می‌گوید: «عملکرد مهم دیگر عنصر مادینه این است که هر گاه ذهن منطقی مرد از

تشخیص کنش‌های پنهان ناخودآگاه عاجز شود به یاری وی بشتابد، تا آنها را آشکار کند.» [۱۸]

بدین ترتیب شاه از طریق «انیمای» خود، پرده‌ای بزرگ را، یا حجابی ضخیم و سیاهی را از جلوی چشمانش برمی‌دارد، او دچار دنیادوستی و آلودگی و وابستگی به دنیاست؛ اما خبر ندارد سمرقند یکی از شهرهای بزرگ و یکی از نمودهای عالی تمدن دنیای قدیم ماست، و انیمای شاه به زرگری که خود می‌تواند سمبل طلا و زر و سکه عالی‌ترین نمود دنیادوستی باشد، متمایل است. آن هم زرگری از شهری چون سمرقند که می‌تواند سمبل شهر و تمدن بزرگ و پیچیده و گرفتاری‌های دنیوی در برابر روستای فطرت باشد.

و باز با توجه به نقش بسیار مهم دیگری که انیما دارد: «نقش حیاتی‌تر عنصر مادینه این است که به ذهن امکان می‌دهد تا خود را با ارزش‌های واقعی درونی همساز کند و راه به ژرف‌ترین بخش‌های جود برد.» [۱۹]

شاه به کمک همین مادینهٔ وجود خود است که به قول خودش که کارها از کار خیزد به سوی لایه‌های ژرف وجود خود هدایت می‌شود و واقعیت‌های درونی خود را دور از غفلت و جهالت و خودفریبی، با دیدی باز به تماشا می‌نشیند.

او به این وابستگی که انیمای او را خطرناک و منفی می‌کند پی می‌برد و در حالی که خود را از هر کسی نسبت به خود مهربان‌تر می‌داند درصدد برخورد با موضوع و درمان برمی‌آید:

«... گفت دانستم که رنجت چیست زود — در خلاصت سحرها خواهم نمود
شادباش و فارغ و ایمن که من — آن کنم با تو که باران با چمن
من غم تو می‌خورم تو غم مخور — بر تو من مشفق‌ترم از صد پدر» [۲۰]

در اینجا داستان از فرازی برخوردار است که اهمیت و ظرافت خاصی دارد، و تنها انسان راه رفته و کاملی چون مولانا می‌تواند آن را درک و بیان کند و آن

برخورد شاه با کنیزک یا انیما و یا نفس خود است، برخوردی که منجر به وصال و اقامت در کنار انسان بزرگ درونی شاه می‌شود، برخوردی که او را رشد می‌دهد و به تعالی می‌رساند نه عملکردی که او را به سقوط و تباهی بکشد و درست از همین منظر می‌توان قصهٔ شاه و کنیزک مولانا را با بوف‌کور هدایت به مقایسه پرداخت. البته این مقایسه جایگاه و مقالهٔ ویژه خود را می‌طلبد ولی توجه به برخورد هر دو قهرمان قصه با زن درون خود و سرانجام آنها در زندگی بیرونی‌شان، می‌تواند بسیار مفید باشد.

از آنجا که مولانا سالک عملی راه ظریف و باریک سلوک است و از آنجا که با قوانین شرع آشنایی کامل دارد، به خوبی می‌داند که نفس‌کشی حرام است و انسان باید در یک تعامل منطقی، نفس را آگاه و هدایت کند، و درست به همین دلیل، پیر، زرگر را به کنیزک می‌رساند و در ماجرایی که بیماری و مرگ زرگر را به دنبال دارد، به کنیزک امکان می‌دهد تا با چهرهٔ دیگر زرگر، چهره‌ای رنگ پریده، استخوانی، سرد و بی‌روح، آشنا شود:

شه بدو بخشید آن مه روی را جفت کرد آن هر دو صحبت جوی را
مدت شش ماه می‌راندند گام تا به صحت آمد آن دختر تمام
بعد از آن از بهر او (زرگر) شربت بساخت تا بخورد و پیش دختر می‌گداخت
چون ز رنجوری جمال او نماند جان دختر در وبال او نماند
چونک زشت و ناخوش و رخ زرد شد اندک اندک در دل او سرد شد
عشق‌هایی کز پی رنگی بود عشق نبود عاقبت ننگی بود...» [۲۱]

می‌بینیم شاه بی‌آنکه نفس خود را در ریاضت‌های غیرانسانی، شکنجه دهد، یا اقدام به طرد و نفی نفس خود بکند، با نفس خود ـ در اینجا انیما ـ کنار می‌آید. به او امکان می‌دهد تا همچنان که زیبایی‌های دنیا را دیده است و فریفته شده است، پلیدی‌ها و زشتی‌هایش را هم ببیند و بیزار شود. توجه به ظاهر و

باطن دنیا در قصه ماهان هفت‌گنبد نظامی به خوبی تصویر شده است و علاقه‌مندان را به خواندن آن قصه توصیه می‌کنم ـ بدین ترتیب شاه با رها شدن و آزادشدن جانش از گرفتاری به دنیا، به سلامت نفس می‌رسد و انیمای سالم او می‌تواند چون رادیویی، موج‌هایی را که از جانب انسان کامل اعماق او فرستاده می‌شود، دریافت کنند. آنچنان که یونگ می‌گوید: «... و می‌توان آن را رادیوی درونی انگاشت که با تنظیم طول موج، صداهای بیگانه را حذف می‌کند و تنها صدای انسان بزرگ را می‌گیرد، عنصر مادینه با این دریافت ویژه خود، نقش راهنما و میانجی را میان «من» و دنیای درونی یعنی «خود» به عهده دارد.»[۲۲]

درست همان‌طور که یونگ گفته است، کنیزک واسطه‌ای می‌شود تا «من» شاه به آستانهٔ «خود» لایه درونی و عمیق روشنش برسد و به همین دلیل ما در قصه شاهد اتفاقی آشکار و ظریف هستیم، اتفاقی که یونگ از آن چنین تعبیر می‌کند: «هنگامی که فرد به گونه‌ای جدی و با پشتکار با عنصر نرینه یا عنصر مادینهٔ خود مبارزه کرد، تا با آنها مشتبه نشود، ناخودآگاه خصیصهٔ خود را تغییر می‌دهد و به شکل نمادین جدیدی که نمایانگر «خود» یعنی درونی‌ترین هستهٔ روان است پدیدار می‌شود. در خواب‌های زن این هسته معمولاً در قالب شخصیت برتر زن مانند راهبه، ساحره، مادرزمین، الههٔ طبیعت و یا عشق جلوه‌گر می‌شود و در خواب‌های مرد در قالب آموزش‌دهنده اسرار مذهبی، نگهبان، پیر خردمند، روح طبیعت و... نمود پیدا می‌کند...»[۲۳]

کشتن این مرد بر دست حکیم　　نی پی امید بود و نی ز بیم[۲۴]

و یا:

گر نبودی کارش الهام اله　　او سگی بودی درانده نه شاه[۲۵]

به نمادهایی دست می‌یازد که در همگی آنها، سفر به خویشتن و گذشتن از خویشتن برای رسیدن به اعماق و انسان کامل درونی، کاملاً آشکار است.

او از حضرت محمد(ص)، حضرت موسی(ع)، خضر(ع) و اسماعیل(ع) یاد می‌کند. اسماعیل در داستان قربانی شدن، داوطلبانه از نفس خویشتن دست می‌شوید تا با رهیدن از جان فانی، به پیشگاه و هم‌نشینی با جان باقی برسد، حضرت موسی(ع) در جست و جو و سفر به سوی انسان کامل به خضر می‌رسد که بنا به پیشنهاد یونگ در واقع حضرت موسی(ع) به تجسم کنش‌های خلاق اسرارآمیز خداوند می‌رسد، و در نهایت از پیامبر گرامی اسلام(ص) یاد می‌کند که تجسم واقعی و عینی انسان کامل درون همهٔ انسان‌هاست.

اما از آنجا که مولانا عارف، سالک و روانکاوی خداشناس است، در قصهٔ او شاه با رسیدن به پیر، با آن انسان کامل درون خود، به ساحل الوهیت دست می‌یابد و در آرامش موقر غرق می‌شود و قصه با دعوت مخاطب خود به تجربه‌ای چنین و آرامشی از این دست به پایان می‌رسد:

عشق آن بگزین که جمله انبیا — یافتند از عشق او کار و کیا
تو مگو ما را بدان شه یار نیست — با کریمان کارها دشوار نیست
... تا بماند جانت خندان تا ابد — همچو جان پاک احمد با احد»[۲۶]

درست همان‌گونه که یونگ تغبیر می‌کند: «موج پراکندهٔ نمودهای من (که از این انگاره به انگارهٔ دیگر کشیده می‌شود) و به امیال (که از این شیء به شیء دیگر متمایل می‌شود) زمانی که «من» با «انسان بزرگ» درون رو به رو شد آرام می‌گیرد.[۲۷]

زمستان ۱۳۸۲

۶. «شیخ صنعان» عطار
یا «شاه و کنیزک» مولانا؟

«شیخ صنعان» پیری است راه رفته و به اصطلاح به مقامات و مراتبی هم رسیده است، اما به نظر می‌رسد در فرآیند تکامل شخصیت وی، در جایی کلیدی و یا حلقه‌ای گم شده است. شیخ در خواب می‌بیند که او را به سوی روم و عشق ترسازاده‌ای دعوت می‌کنند. شیخ می‌رود. عاشق می‌شود. ماجراهایی رخ می‌دهد و سرانجام گره روحی ایشان گشوده می‌شود و او با رسیدن به مرحلهٔ تعالی، به سوی کعبه بر می‌گردد. در این مقاله، این داستان در ارتباط با داستان شاه و کنیزک مولانا که به نظر می‌رسد پیامی مشابه داشته باشد، بررسی می‌شود.

اولین چیزی که توجه را جلب می‌کند، شخصیت اول هر دو قصه است. مولانا می‌گوید:

«بود شاهی در زمانی پیش از این ملک دنیا بودش و هم ملک دین»

پس شخصیت اول داستان مولانا، مردی است معنوی و در دین و معنا تا آن جا پیش رفته است که در کمالات معنوی در حد پیشرو، امام و به قول مولانا، پادشاهی و مقام و مرتبت یافته است. او نه تنها اقتدار دنیایی دارد، بنا به اظهار مولانا: ملک دنیا بودش، بلکه اقتدار اخروی هم دارد، چرا که ملک دین هم

داشت. مولانا به همین یک بیت در توصیف این شخص اول بسنده می‌کند و اگر دقت کنیم، توصیف او متوجه ویژگی‌های طبقاتی یعنی اجتماعی آدم قصه و خصوصیات روحی و اخلاقی اوست. یعنی برای نویسنده که مولانا باشد، ظاهر این آدم آصلا مهم نیست. به طور دقیق، چنین چیزی در داستان عطار مطرح می‌شود. عطار نیز در توصیف شخصیت اول قصه, یعنی شیخ صنعان از ویژگی‌های ظاهری او چیزی نمی‌گوید و دیگر خصوصیات او را این گونه توصیف می‌کند:

«شیخ بود اندر حرم پنجاه سال — با مریدی چارصد صاحب کمال
هم عمل هم علم با هم یار داشت — در عیان هم کشف و هم اسرار داشت
قرب پنجه حج به جا آورده بود — عمره عمری بود تا می‌کرده بود
خود صلوه و صوم بی‌حد داشت او — هیچ سنت را فرو نگذاشت او
پیشوایانی که در پیش آمدند — پیش او از خویش بی‌خویش آمدند
موی می‌بشکافت مرد معنوی — در کرامات و مقامات قوی
هر که بیماری و سستی یافتی — از دم او تندرستی یافتی
خلق را فی الجمله در شادی و غم — مقتد ایی بود در عالم علم»

بی آن که به تفصیل به معانی ابیات برگردیم، باید گفت که توصیف عطار به نوعی شرح و بسط توصیف مولانا از شخصیت اول قصه است یا بهتر بگوییم مولانا توصیف عطار را در یک بیت فشرده و مجمل بیان کرده است. اصولا کسی که برای خود پنجاه حج به جا آورده است و بیش از چهارصد مرید دارد، آن هم نه مرید عادی که هر کدام صاحب کمال و کبکبه و دبدبه‌ای و مقتدای مردم در شادی و غم آن‌هاست و پیشوایان در برابرش سر تعظیم فرود می‌آورند، باید همان پادشاهی باشد که ملک دین دارد و به نوعی هم ملک دنیا.

دومین نکتهٔ قابل توجه، شخصیت دوم قصه است؛ شخصیتی که دل شاه یا شیخ صنعان را می‌رباید و جان هر دو را در سیطرهٔ کامل خود می‌گیرد. مولانا می‌گوید:

«اتفاقا شاه روزی شد سوار — با خواص خویش از بهر شکار
یک کنیزک دید شه بر شاهراه — شد غلام آن کنیزک جان شاه
مرغ جانش در قفس چون می‌تپید — داد مال و آن کنیزک را خرید»

توجه به این نکته لازم است که بنا به گزارش مولانا، شاه به تنهایی دختر را نمی‌بیند، بلکه همراه با مریدان که مولانا آن را با کلمهٔ «خواص» اعلام می‌کند بر گذری، به قول قصه «شاهراهی» ، کنیزک را می‌بیند و شیفتهٔ او می‌شود.

در قصهٔ عطار نیز، بگذریم از این که شیخ صنعان به دنبال خوابی به راه افتاده است –که در ادامهٔ مقاله به آن اشاره خواهم کرد– درست عین گزارش مولانا، همراه با خواص و مریدانش، به هنگام گشت و گذار، در منظری بلند با دختری برخورد می‌کند و شیفتهٔ دختر می‌شود:

«... می‌شدند از کعبه تا اقصای روم — طوف می‌کردند سرتاپای روم
از قضا دیدند عالی منظری — بر سر منظر نشسته دختری
شد دلش از دست و در پای اوفتاد — جای آنش بود و بر جای اوفتاد
هرچه بودش سر به سر نابود شد — ز آتش سودا دلش پر دود شد
عشق دختر کرد غارت جان او — ریخت کفر زلف برایمان او
شیخ ایمان داد ترسایی خرید — عافیت بفروخت رسوایی خرید»

از همین جا براحتی معلوم می‌شود که هرچه عطار بنا را بر تفصیل و توضیح و سخن‌پردازی گذاشته است، مولانا، راه اجمال و فشرده‌گویی را پیش گرفته است. مولانا در یک بیت به شیفتگی شاه و خریدن کنیزک اشاره کرده

است، اما عطار در بیش از دو صفحه از این برخورد و چگونگی دختر و اسیر شدن جان شیخ صنعان سخن می‌گوید.

به هر حال آنچه مهم است، این است که در هر دو قصه، مردی عاشق زنی شده است، در یکی کنیزکی و در دیگری ترسازاده‌ای.

اکنون دو کنش به ظاهر متفاوت، اما در باطن مشابه، صورت می‌گیرد. در قصهٔ مولانا، شاه کنیزک را می‌خرد و با خود به قصر می‌برد. در قصهٔ عطار، این شیخ صنعان است که در کوی یار، سر بر آستان دوست می‌ماند. باطن مشابه قصه همین جاست. به هر حال در هر دو قصه، مرد در کنار زن باقی می‌ماند.

باز یک کنش مشابه در هر دو اتفاق می‌افتد: کنیزک قصهٔ مولانا بیمار است و از این رو توجهی به شاه ندارد. دختر ترسای عطار، مغرور است و زیباروی و جوان و مسیحی و توجهی به شیخ صنعان پیر مسلمان ندارد. مولانا می‌گوید:

«چون خرید آن را و برخوردار شد
آن کنیزک از قضا بیمار شد
...
شه طبیبان جمع کرد از چپ و راست
گفت جان هر دو در دست شماست
جان من سهل ست و جان جانم اوست
دردمند و خسته‌ام، درمانم اوست
هر که درمان کرد مر جان مرا
برد گنج و درّ و مرجان مرا»

به این ترتیب، در قصهٔ مولانا پای آدم‌های فرعی قصه، برای حرکت دادن به عمل داستانی به میان می‌آید. این آدم‌ها چه ویژگی‌هایی دارند؟ آن‌ها پزشکانی هستند که در وصف خود می‌گویند:

«هر یکی از ما مسیح عالمی است هر الم را در کف ما مرهمی است»

آن‌ها انسان‌های دارای ادعا و منیت هستند. باطن دلشان از بی توجهی به خدا و معنای هستی، در قسوت و سنگدلی تباه شده است و برای همین در ادعای این که ما معجزه خواهیم کرد، «ان‌شاءالله» نمی‌گویند؛ البته مولانا توضیح می‌دهد که منظورش تکرار این کلمه به زبان نیست، بلکه آن‌ها دلشان به طور کل از چنین تکیه گاهی خالی است و به همین دلیل موفق نمی‌شوند برای دختر بیمار سلامت بیاورند و در واقع توفیق نمی‌یابند خدمتی به مرد قصه بکنند و او را خشنود سازند:

«گر خدا خواهد نگفتند از بطر
پس خدا بنمودشان عجز بشر
هرچه کردند از علاج و از دوا
گشت رنج افزون و حاجت ناروا
آن کنیزک از مرض چون موی شد
چشم شه از اشک خون چون جوی شد... »

جالب این جاست که در قصهٔ عطار نیز پای آدم‌های فرعی قصه، بعد از عشق شیخ صنعان به دختر ترسا به میان می‌آید، اما نه برای معالجه و نجات دختر. این دفعه برای نجات شیخ و به تعبیری برای معالجه و نجات شیخ. این آدم‌ها چه ویژگی‌هایی دارند؟ این‌ها را عطار پیش از این معرفی کرده است. مریدان شیخ که برای خود کبکبه و دبدبه‌ای داشتند و به اصطلاح صاحب کمالات بودند:

«شیخ بود اندر حرم پنجاه سال با مریدی چارصد صاحب کمال»

این‌ها نیز با خویشتن فاضلانه‌شان، از مراد و شیخ خود به نصیحت می‌خواهند که عشق را رها کند و به کعبه، جایگاه خوشنامی برگردد.

پیشنهادهایی که می‌کنند و پاسخ‌هایی که از شیخ می‌گیرند، قابل تأمل است و خواننده خود باید به داستان مراجعه کند. در این جا پیشنهادها و نصیحت‌هایشان را فهرست‌وار می‌نویسیم تا چیزی را نشان دهیم و آن هم توجه به ظاهر آن‌هاست، بی‌آن که به سویدای دل عنایتی داشته باشند. آن‌ها چنین پیشنهاد می‌دهند: غسل کن، تسبیح بگو، توبه کن، نماز بخوان، خدا را سجده کن، از این عشق نادم باش، از قضاوت دیگران بترس، یاران قدیم را مرنجان، با یاران بساز و به کعبه برگرد. دقت داشته باشیم که همهٔ این پیشنهادها به نوعی به دنیای خودآگاه، دنیای تشخیص نام و ننگ و سودطلبی مربوط می‌شوند. در هر دو قصه کاری از دست آدم‌های فرعی قصه بر نمی‌آید و گره داستان بیش از پیش محکم‌تر می‌شود.

در قصهٔ مولانا، شاه به سوی مسجد می‌رود، به محراب، محل تمرکز و محو شدن در برابر حضور سنگین هستی بزرگ و متعالی:

«شه چو عجز آن حکیمان را بدید پا برهنه جانب مسجد دوید
رفت در مسجد سوی محراب شد سجده گاه از عجز شه پر آب شد دید
در میان گریه خوابش در ربود در خواب او که پیری رو نمود...»

به این ترتیب در روند کنش قصه و حادثه‌های آن به عنصر تازه‌ای برمی‌خوریم: عنصر خواب و یا بهتر است بگویم رؤیا.

قبل از این که به قصهٔ عطار برگردیم، مختصری هرچند فشرده دربارهٔ رؤیا و خاستگاه آن و عملکردش در فرآیند تکامل معنوی انسان، توضیح می‌دهیم. برای پرهیز از هرگونه اطناب و تکرار، به لب و اساس مطلب اشاره می‌کنیم.

یونگ برعکس فروید، رؤیا را تنها نمایش پستی‌ها و پلیدی‌های وجود نمی‌داند، بلکه معتقد است که رؤیا ارزشمندترین قسمت‌های شخصیت ما را

به نمایش می‌گذارد. او می‌گوید رؤیا یک حقیقت است و جلوه‌ای ویژه از ناخودآگاه ماست. او می‌گوید رؤیای من، خود من، زندگی من، جهان من، واقعیت من و محتویاتی از آن ناخودآگاه من است که سر بر می‌آورند و مبین افکاری هستند که هرگز به آستانهٔ خودآگاهی نرسیده‌اند.[۱]

یونگ در تحلیل رؤیاها به کهن الگوها دست یافت و در میان انواع کهن الگوهایش به آنیما و آنیموس رسید. آنیما، مادینهٔ وجود یک مرد است که می‌تواند منفی باشد و مثبت، آنیمای منفی که در نتیجهٔ انحطاط و بیماری در شخصیت به وجود می‌آید، می‌تواند مرد را به هلاکت برساند و آنیمای مثبت، معبر عبور مرد به مراحل والای شخصیت خویش است؛ البته اگر مرد در برابر مشکل مادینهٔ منفی وجودش برخورد بکند و با مجاهدت به قول فرهنگ ما و تربیت و درمان خود، در فرآیندی مستمر به مقاومت بپردازد، سرانجام می‌تواند با تفاهم و شناخت صحیح کشش‌های درونی خود، از آنیمای منفی یک آنیمای مثبت بسازد و در فرآیند رشد به ابعاد عمیق‌تر وجودش برسد.

و نشان این ابعاد عمیق‌تر وجود در مرد این است که او در ادامهٔ خواب‌هایش البته مردی که به خویشتن‌شناسی دست زند و با مجاهدت و تزکیه و تحلیهٔ خود، قدم در راه بلوغ معنوی بگذارد، دیگر تصویر زنانه خود را نمی‌بیند و این تصویر جای خود را به پیر مقدس، پیشوا و یا یک راهنمای مذهبی می‌دهد.[۲]

یونگ در زمینهٔ عملکرد کهن الگوها در درون روان آدمی می‌گوید:

غالبا می‌توان مدلل ساخت که یک کهن الگو از مدت‌ها پیش در ناخودآگاه فرد دست‌اندرکار بوده و با کمال مهارت وضعی به وجود آورده است که به حالت بحرانی می‌انجامد. چنین تجربیات ظاهرا نشان می‌دهد که کهن الگوها فقط الگوهای ایستا نیستند، بلکه عواملی پویا هستند که به صورت تکانش‌ها و

نیز مثل غریزه‌ها خود به خود ظاهر می‌شوند.

با چنین نگاهی، رؤیای شاه و این که پیری در آن رؤیا مطرح می‌شود، قابل تأمل است، اما آیا در قصهٔ عطار هم رؤیا و پیر به همین شکل مطرح می‌شود؟

عطار قصه را با رؤیا شروع می‌کند:

«گرچه خود را قدوهٔ اصحاب دید　　چند شب او این چنین در خواب دید
کز حرم در رومش افتادی مقام　　سجده می‌کردی بتی را والسلام»

به این ترتیب، براساس تحلیل یونگ، بخشی از واقعیت وجودی شیخ، که هیچ وقت نتوانسته است به آستانهٔ خودآگاهی برسد و همیشه در زیر شخصیت سنگین و زاهدانه و فاضل مآبانهٔ شیخ گم شده و به ناخودآگاهی رانده شده است، اکنون با مهارتی که کهن الگوهای پویا از آن برخوردارند، شیخ را در آستانهٔ یک بحران قرار می‌دهند و به او می‌گویند که برای رسیدن به کمال و بلوغ و سلامت شخصیت، شخصیتی که زیر عنوان سنگین شیخ و شاه دین بودن، دچار ویرانی و آسیب است، باید به سوی روم برود، گرفتار ترسایی زیباروی شود و...

و از آن جا که شیخ مرد معرفت نفس است، نیک می‌داند که باید به این ندای درونی گوش بسپارد و بلافاصله راهی می‌شود. هم چنان که مریدان او را —و پزشکان شاه را به نوعی — توان فهم این نکتهٔ ظریف نیست.

در ادامهٔ داستان نیز ما با خواب دیگری برخورد می‌کنیم. این بار رؤیا را مرید شیخ می‌بیند:

«مصطفی را دید می‌آید چو ماه
در برافکنده دو گیسوی سیاه
سایهٔ حق آفتاب روی او...

صد جهان جان وقف هر یک موی او... »

بسیار جالب است توصیفی که عطار از آفتاب روی پیامبر (ص) در تیرگی دو گیسوی او و با ترکیب سایه و گیسو و مو، به طور غیرمستقیم این آفتاب را در دل تاریکی نشان می‌دهد، با توصیفی که مولانا از پیری که در خواب شاه می‌آید و فردا آشکار می‌شود، به طور دقیق یکی است. در توصیف مولانا دقت کنیم:

«بود اندر منظره شه منتظر — تا ببیند آنچه بنمودند سر
دید شخصی فاضلی پرمایه‌ای — آفتابی در میان سایه‌ای
می‌رسید از دور مانند هلال — نیست بود و هست بر شکل خیال»

به فضایی که از واژه‌هایی چون ماه، هلال، سایه و آفتاب در ذهن ساخته می‌شود، دقت کنید. در قصهٔ مولانا این پیر که امروز در خواب معرفی شده است و فردا خود فرا می‌رسد، برای نجات مرد قصه، که همان شاه باشد، می‌آید. در قصهٔ عطار نیز برعکس ظاهر قصه، نجات دهندهٔ شیخ صنعان، پیر یا همان پیامبر است. پیامبر به مرید شیخ می‌گوید:

«در میان شیخ و حق از دیرگاه — بود گردی و غباری بس سیاه
این غبار از راه او برداشتیم — در میان ظلمتش نگذاشتیم»

هرچند پیامبر(ص) در خواب یکی از مریدان شیخ می‌آید و بشارت نجات و رهایی و سلامت شیخ صنعان را می‌دهد، اما به نظر می‌رسد خود شیخ نیز با چنین واقعه‌ای یا با چنین پیری دیدار کرده است؛ چرا که وقتی مریدان به او می‌رسند، شیخ از همه چیز خبر دارد. او در عالم دیگری است و منتظر بشارت مریدان نیست:

«شیخ را دیدند چـون آتـش شـده　　در میان بـی‌قـراری خـوش شـده
هـم فکنـده بـود نـاقوس از دهـان　　هـم گسسـته بـود زنّـار از میـان
هـم کـلاه گبرکـی انداختـه　　هـم ز ترسـایی دلـش پرداختـه
شیخ چون اصحاب را از دور دیـد　　خویشتن را در میان نور دیـد... »

پس باید گفت شیخ قبل از فرا رسیدن مریدان، خود به چنین بشارتی – دیدار پیر– رسیده بوده است. نگارنده در تحلیلی که از قصهٔ «شاه و کنیزک» مولانا به طور مفصل کرده‌ام و در فصلنامهٔ هنر شمارهٔ ۵۸ زمستان ۱۳۸۲ چاپ شده است، به طور دقیق و با استدلال نشان داده‌ام که شاه، کنیزک، پیر، مرد زرگر و حتی آدم‌های فرعی داستان، همه می‌توانند ابعاد گوناگون یک انسان باشند. شاه دچار آنیمای منفی، یعنی دنیا خواه نفس خودش است. دنیا و مظاهر آن در وجود مرد زرگر خود را نشان می‌دهد و کنیزک عاشق آن است. شاه در یک روند تکاملی و طی یک مجاهدت خودسازانه، با استعانت از حق، به عمیق‌ترین و غنی‌ترین سطح وجودی خودش دست می‌یابد. آن قسمتی از وجودش که تحت عنوان پیر مطرح می‌شود و پیر با کشف زرگر و از میان برداشتن آرام و تدریجی او، عشق و علاقهٔ نفس شاه را از مظاهر دنیوی، به کلی قطع می‌کند.بنابراین در ادامهٔ داستان دیگر دختر مطرح نمی‌شود، چرا که به قول یونگ اصلا وجود ندارد، بلکه جای خود را به مرتبهٔ بالاتری از روان داده است و حتی مولانا در دیدار شاه با پیر با صراحت بیان می‌کند که هدف شاه، رسیدن به این پیر بوده است. هم چنان که هدف هر انسانی رسیدن به کمال خود است:

«گفت معشوقم تو بودستی نه آن　　لیک کار از کار خیزد در جهان
ای مرا تو مصطفی من چون عمـر　　از برای خدمتت بنـدم کمر... »

جالب این جاست که در قصهٔ مولانا نیز از آن پیر تعبیر به مصطفی (ص) می‌شود. حال این چه معنایی دارد و چه فلسفه‌ای؟ باشد برای یک وقت دیگر. اکنون درصدد تحلیل و شرح قصه‌ها نیستم. من فقط می‌خواهم به نقاط تشابه این دو قصه اشارت کنم.

پس در قصهٔ مولانا، پیر وارد عمل می‌شود و از طریق درمان دختر، یعنی سرد کردن علاقه و توجه او به مظاهر دنیایی که در وجود زرگر و زر عیان شده است، شاه را نجات می‌دهد. در قصهٔ عطار نیز ما در پایان قصه به تصریح خود پیامبر، می‌فهمیم که همهٔ این‌ها- چگونگی نجات شیخ صنعان- به وسیلهٔ او انجام شده است، اما چگونه؟

به نظر می‌رسد آنیمای شیخ صنعان، آنیمای مثبتی است. عطار در توصیف او می‌گوید:

«دختر ترسای روحانی صفت　　در ره روح‌اللهش صد معرفت... »

دختری که روحانی صفت باشد و به راه دینی خود معرفت و شناخت داشته باشد، پس براحتی می‌تواند، شیخ صنعان را به مراحل عمیق‌تر وجودش راهنمایی کند. او با پیشنهاد شرب خمر به شیخ، او را به حقیقت مستی که همانا جداشدن و رهاشدن از خویشتن‌بینی و ظواهر هستی است، می‌رساند:

«خمر هر معنی که بودش از نخست
پاک از لوح ضمیر او بشست»

و سرانجام با پیشنهاد خوکبانی، منیت و خویشتن‌بینی، عجب، غرور و هرچه از خودبینی و خودمحوری را که مانع رسیدن به اعماق خویش و خدا می‌شود، در زلزله‌ای مهیب، به ویرانی می‌کشد. نقطه شباهت این فراز هر دو قصه در این است که در هر دو، خوکبانی در قصهٔ عطار و از میان برداشتن زرگر در مولانا، در درون و روان دو مرد قصه اتفاق می‌افتد. عطار خود در الهی‌نامه در

قصهٔ سرتاپک هندی به صراحت می‌نویسد که نفس سرتاپک به شکل دختری زیباروی بر وی ظاهر می‌شود و به او می‌گوید که اگر نفس اماره باشم، می‌توانم از خوک و سگ بدتر باشم:

«پری گفتش اگر اماره باشم
بتر از خوک و سگ صدباره باشم»[۳]

علاوه بر این، خود عطار به تشریح خوکبانی شیخ صنعان می‌پردازد. منظور از خوکبانی چیست؟ و خوکبانی یعنی چه؟

«در نهاد هر کسی صد خوک هست
خوک باید کشت یا زنّار بست
تو چنان ظن می‌بری‌ای هیچ کس
کاین خطر آن پیر را افتاد و بس؟
در درون هر کسی هست این خطر
سر برون آرد چو آید در سفر... »[۴]

و سرانجام باید به مهم‌ترین فراز مشابه هر دو قصه اشاره بکنیم و آن هم چنان که در قصهٔ مولانا بیان شد، از میان رفتن کنیزک یا دختر قصه و یا به قول یونگ، از میان برخاستن آنیمای روانی مرد است. وقتی او با موفقیت روند تکاملی و بلوغ شخصیت خود را پشت سر بگذارد.

در داستان مولانا، همان طور که اشارت رفت، با از میان برخاستن زرگر و سرد شدن عشق او در دل دختر، این طور نیست که شاه دوباره به سوی دختر توجهی نشان بدهد. او حتی به صراحت به پیر می‌گوید که معشوق من تو بودستی نه آن و مولانا با کشاندن سخن به عشق باقی:

«عشق آن زنده گزین کو باقی است
کز شراب جان فزایت ساقی است

عشق آن بگزین که جمله انبیا
یافتند از عشق او کار و کیا» [۵]

و توضیحی دربارهٔ اولیای حق و قدرت تصرف آنان در هستی، که همان رسیدن به مرتبهٔ باطنی و متعالی انسانیت است، قصه را به پایان می‌برد.

در قصهٔ عطار نیز وقتی در پایان قصه، پیامبر (ص) بشارت رهایی شیخ را می‌دهد و به قول عطار گرد و غبار وجودی شیخ صنعان که مانع از رسیدن او به حق و بهتر بگویم به کمال باطنی و متعالی خودش بود، از میان بر می‌خیزد، اصولا این آنیمای مرد قصه است که باید از میان برخیزد و جای خود را به تصویر پیر یا راهنما یا مرد مقدس بدهد که شیخ صنعان در رهایی خود، به آن مرحله رسیده است و درست به همین دلیل، دختر ترسا می‌میرد. (توجه داشته باشیم که تنها با چنین تحلیلی مرگ دختر جوان در قصه قابل توجیه است، و الا توجیهی ندارد که دختر جوان، بی‌هیچ دلیلی بمیرد.) روایت ماجرا از زبان عطار گویا و دقیق است:

«شیخ را اعلام کردند از درون
کامد آن دختر ز ترسایی برون
آشنایی یافت با درگاه ما
کارش افتاد این زمان در راه ما... »

توجه داشته باشیم که این خود شیخ صنعان است که از ترسایی برون آمده است. گرد و غبار برخاسته است و او با درگاه حضرت حق آشنایی یافته و گزارش همهٔ این مراحل از درون شیخ می‌رسد. یعنی شیخ است که به آن درون عمیق و متعالی‌اش، دست یافته است و از طرف دیگر، در چنین مرتبهٔ رشد و کمال، اصولا وجود دختر دیگر معنی ندارد:

«گفت [دختر] شیخا طاقت من گشت طاق

هیچ طاقت می‌نیارم در فراق
می‌روم زین خاکدان پر صداع
الوداع ای شیخ عالم الوداع»

با توجه به این شباهت‌ها، شباهت‌هایی در شخصیت‌ها و کنش‌های قصه، آیا نمی‌توان گفت قصهٔ «شاه و کنیزک» مولانا، تصویر و نسخه‌پردازی دیگری از قصهٔ شیخ صنعان عطار است؟ تصویری که به غایت کامل‌تر و به همین دلیل فشرده‌تر و زیباتر؟

یا شاید با توجه به تحلیل یونگ و پذیرش کهن الگوها و عملکرد آن‌ها، بتوان گفت که مولانا و عطار، به دلیل این که مردان عملگرای راه معرفت نفس بوده‌اند، هر دو روایتگر تجربه‌ای واحد در اعماق خویش بوده‌اند و لاجرم به مشابهت‌هایی این چنین نزدیک، رسیده‌اند. یا با توجه به این که مولانا، به یقین منطق‌الطیر را خوانده بوده است، در بیان خویش از یک تجربهٔ روحی، تحت تاثیر قصه‌پردازی عطار قرار گرفته است؟

یا شاید این همه، شباهت‌هایی هستند از نوع «توارد» و به تصادف؟

تابستان ۱۳۸۳

۷. مولانا و قصه

خود حقیقت نقد حال ماست آن

مولانا، مثنوی را با صدای نی آغاز می‌کند و این گونه با توجه به تأکید فروغ بعد از قرن‌ها روی صدا (تنها صداست که می‌ماند) صدای ماندگاری را زیر گنبد نیلگون گیتی به‌یادگار می‌گذارد.

او در ملودی‌های ناله‌آفرین و بهتر است بگویم موسیقی آفرین نی- که خود از بنیان استعاری و تمثیلی است- نشانه‌های استعاریک متفاوتی را کشف می‌کند که از دنیای بزرگی که انسان از او جدا افتاده است، حرف می‌زند و شکایت می‌کند؛ شکایتی که سینه‌های شرحه‌شرحه از فراق و سینه‌های گرفتار درد اشتیاق توان فهم آن را دارند. او از اصل، ریشه و آغاز، حرف می‌زند و این که هر کسی طالب اصل خویش است، ولی روزگار وصال خود را با فَر خواهد جست.

نی در عین‌حال در سطحی دیگر می‌تواند استعاره از خودش باشد. خود مولانا یا بهتر است بگوییم نی، در عین حال راوی متن مثنوی است که با هر جمعیتی نالیده است. جفت بدحالان و خوش‌حالان شده است تا بتواند راز پیچیده در صدای خود را به چشم و گوش مخاطبان برساند.

نی تلاش خود را کرده است و راوی به‌صراحت فریاد برمی‌دارد: آتش است، این بانگ نای و نیست باد، آن که این آتش ندارد، نیست باد. این صدایی

که در سطح دیگری از دنیای استعاری آتش است، نه هوای خالی و در یک زاویهٔ دید بالا و نمای گسترده، راوی، نی و هستی، صدایشان درهم می‌پیچد و صدای اسرافیلی آن ساز بادی در هستی طنین می‌اندازد و نفرین می‌کند آنانی را که از این آتش- باز استعاره‌ای دیگر- بی‌بهره‌اند. آن گاه این ملودی، صدای این آتش، پارادوکس وجودی خود را بازمی‌گشاید، زهر است و تریاق، جمع اضداد، یحیی و یمیت، دمساز است و مشتاق تا با قصه‌های عشق مجنون- حتما خواننده به پرتوهای استعاری که ساطع می‌شود توجه دارد- راهی پرخون را شرح دهد، هوشی که محرم آن جز بی‌هوش نیست.

راه خاصی که مقصدی جز پختگی ندارد، راه آزادگی است، راه شدن بر قلهٔ افلاک است، راهی است که در نهایت آن با همهٔ سنگینی و وقار و ابهت و هیبت و شکوه و کوهستان‌واری که می‌توانی داشته باشی، به رقص درمی‌آیی و چالاک می‌شوی، راهی که طبیب همهٔ علت‌های ماست. این راه، راه چیست؟ مولانا با صدای بلند فریاد برمی‌دارد این راه، راه عشق است؛ عشق جان طور آمد عاشقا/ طور مست و خرّ موسی صاعقا، هرکه را جامه ز عشقی چاک شد/ او ز حرص و جمله عیبی پاک شد. آن گاه در تلاش گفتن و نگفتن- که بسیاری از لحظه‌های جانکاه عمر مولانا در چنین کشمکش‌هایی می‌گذرد- (به نظر می‌رسد باید به انواع کشمکش‌های دنیای درام و داستان، کشمکش گفتن و نگفتن را هم افزود) برای رهایی خود- من چگونه هوش دارم پیش و پس؟... همه‌چیز را به گردن عشق می‌گذارد و خود را نجات می‌دهد: «عشق خواهد کین سخن بیرون بود» - پس نی با لب‌های دمساز عشق بود که دمیده می‌شد- آینه، (نی در یک سطح استعاری دیگر) غماز نباشد، چگونه باشد، عشق دستور داده است، اراده کرده است و این باید اطاعت بکند و در کنار هزارها صفحه سخن‌چینی و غمازی، حماسهٔ معنوی دیگری را به نام مثنوی بیافریند. واضح

است که مولانا از آغاز می‌گوید و از فرجام و راه خویش و برآورندهٔ نواهای جانگداز این سفر از آغاز به فرجام یا بهتر است بگویم از آغاز به آغاز، با ضربه‌ها و زخمه‌های جانگداز از جدایی حاصل از این سفر و حرکت می‌گوید.

اما او برای رساندن این پیام، نه راه فلسفه و استدلال خشک و چوبین را برمی‌گزیند و نه راه علم و موعظه، خطابه و ادعا را. او راه سوم را برمی‌گزیند؛ راه هنر را، چرا که به قول نیچه، در کوهستان نزدیک‌ترین راه از یک قله به قلهٔ دیگر، قدم گذاشتن از قله‌ای به قلهٔ دیگر است و این فقط به‌واسطهٔ هنر اتفاق می‌افتد.

مولانا از همان آغاز به کمک استعاره و تمثیل، در جهان کلمات، جهان استعاره‌ای خاص را می‌آفریند که هم واقعی است و هم واقعی نیست و درست به همین دلیل باید گفت که او پیامبری است چون مانی، پیام خود را از طریق هنر خواهد گذارد.

و از این رو، دنیای مخلوق او واقعی نیست. همچون همهٔ دنیاهای استعاری هنرها؛ چرا که همهٔ ویژگی‌های دنیای واقع را با هم دارد اما به شرط تفاوت ذاتی؛ چرا که گره‌خوردگی و تلاقی احساس و خرد، دنیای عاطفی خیال و واقعیت، عقل و عشق را با هم دارد. در اوج دارد و از این‌رو دارای ویژگی «زیبایی» است. می‌توان از منظر «استاتیک» و زیبایی‌شناسیک، به آن نزدیک شد، نگریست و از آن لذت برد، با رنج و مرگ، فنای خوشایند آن زندگی کرد، زیست، نهراسید، در آن غوطه خورد و متلذذ شد و با فرورفتن در لابه‌لای سایه‌روشن‌های دنیای او، از زندان دنیای سه‌بعدی مادی رها شد و در یک سبکبالی و رهایی، در پروازهایی آرام و گاه توفانی اوج‌هایی غیرقابل توصیف را تجربه کرد.

همین طور دنیای او واقعی است و نمی‌تواند برچسب ایده‌آلیسم فلسفی و علمی

و ذهنی را تحمل کند، چرا که از تجربه‌های ملموس متن زندگی بشر حرف می‌زند؛ تجربه‌هایی که ذهن هنرمند و دقاق مولانا، ذهن قادر و توانای او توانسته است بین آن‌ها شبکه‌های ظریف و عظیمی از ارتباطات را بتند و به این ترتیب عمیق‌ترین تجربه‌های درونی و فردی را با سطحی گسترده و روشن و ملموس‌ترین تجربه‌های اجتماعی و برون‌فردی پیوند زند و از این طریق بشر را در کشف زوایای تاریک و مرموز خویش و شناختن دنیای اسرارآمیز آغاز، کمک کند.

و درست به همین دلیل است که شیوهٔ زندگی‌اش، سیر و سلوک شخصی‌اش، رفتارهای فردی و خصوصی‌اش و شیوهٔ ارتباطات و بیان و رسانه‌ای‌اش با بزرگان هم عصر خودش کاملا متفاوت بوده است و غیرقابل دریافت و غیرقابل درک و هضم برای بزرگان معاصرش؛ هم چنان‌که زندگی همهٔ هنرمندان بزرگ در همهٔ عصرها.

به این‌ترتیب، مولانا می‌شود قصه‌گوی کهنسال و جوانسال شهر، راوی ماجراها و داستان‌ها و روایت‌هایی که روح هنرمند او آن‌ها را می‌آفریند و گاه بازآفرینی می‌کند تا مخاطبش را با قراردادن در صحنهٔ حوادث، به شهود عینی ماجرا و تجربهٔ مشخصی برساند و از این طریق او را در تجربهٔ مستقیم حقیقت و پیام قراردهد. این همان گام‌های بلند هنرمند است که از یک قله به قلهٔ دیگر می‌گذارد و معنا و مفهومی که فقط می‌تواند به صورت انباشت معانی و معلومات درآید و ذهن و روح و شخصیت مخاطب را در بحث‌های مدرسه‌ای و به‌اصطلاح فلسفی و فکری چاق کند. در یک درگیری عاطفی با معنا و حقیقت، به تجربهٔ خوشایندی از حقیقت می‌رساند و از این لحاظ است که اولین حلقهٔ بحثش، اولین داستانش می‌شود: «بشنوید ای دوستان این داستان/ خود حقیقت نقد حال ماست آن» پس این حلقهٔ اول یک داستان نیست، چراکه خود در حقیقت نقد و کندوکاوش حال راوی و مخاطبانش است. نقد و

بررسی رموز جان و جهان و داستان است. چراکه هیچ بحث و صغری و کبری و استدلال و مقدمه و ذی‌المقدمه، اصطلاحات تخصصی علوم‌دینی، عرفانی، نظری و فلسفی در آن وجود ندارد.

داستان است؛ چرا که مثل هرداستانی آغاز آشنای خود را دارد. مثل هر داستانی اشخاص بازی و روایت را دارد. مثل هرداستانی آغاز منطقی خود و پایانی را که نویسنده و هنرمند برای آن داده است، دارد. برشی است از یک زندگی.

ماجرا به شخصیت اول و قهرمان داستان ارتباط دارد و آدم‌های فرعی دیگر و ماجراهای فرعی دیگر. آغاز و فراز و فرودها گره‌اندازی و گره‌گشایی‌ها، همه در خدمت روشن شدن رازهای اعماق شخصیت اول و رشد و کمال آن قراردارد. داستان، داستان عمل است و توصیف‌ها مختصر و فشرده و مفید در خدمت صحنه و عمل قراردارد. قهرمان داستان ظاهر یک پادشاه را دارد. با اقتدار و شکوه و جلال پادشاهی که می‌تواند در لباس و مرکوب و اطرافیان او تخیل شود، اما باطنش، آدم‌سیروسلوک کرده و تجربیات و معنا آزموده است. مولانا او را در دو کلمه توصیف می‌کند: ملک دنیا بودش (ظاهر) و هم ملک دین (باطن) . پادشاه برای شکار بیرون می‌آید و دخترکی را می‌بیند و عاشق او می‌شود. هر داستانی با به هم خوردن خط سیر عادی حرکت و جریان زندگی شروع می‌شود.

داستان ما نیز چنین می‌آغازد. جریان عادی شکار به هم می‌خورد و جان شاه در هوس دیگری می‌گدازد. – شد غلام آن کنیزک جان شاه– گره اول، آیا شاه به دختر می‌رسد؟ بدیهی است قهرمان قصه از موقعیت بالای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی برخوردار است. زر می‌دهد و دخترک را می‌خرد. اکنون کنیزک در اختیار اوست، اما گره دوم می‌آغازد. کنیزک بیمار است و به بهانهٔ بیماری به شاه توجه ندارد. حرکت بعدی– اگر طرح را در یک داستان توالی

حوادث با زنجیرهٔ علت و معلولی تعریف کنیم- حرکت بعدی اقدام به درمان کنیزک است. دستور داده می‌شود طبیبان جمع می‌آیند. از آن جا که محیط، محیط دربار است و جای تملق و ادعا و غرور، به قول حافظ، طبیبانی جمع می‌آیند که درد آدمی از آن‌ها هرچه نهفته‌تر، بهتر، غرور و ادعای آن‌ها را نویسنده در دو نقل قول نشان می‌دهد و مثل هر راوی کلاسیک، داستان را قطع می‌کند و با حضور در متن قصه، غرور آن‌ها را تصریح می‌کند: جمله گفتندش که: «جان بازی کنیم/ فهم گرد آریم و انبازی کنیم، هریکی از ما مسیح عالمی است/ هر الم را در کف ما مرهمی است. در کنار تکبر و ادعاهایشان، کلمهٔ (ان‌شاءالله) هم نمی‌گویند و راوی همین را نشان از کوری و سیاهی قلبشان می‌داند. اکنون گره سوم پیش می‌آید، طبیبان از درمان دخترک ناتوانند. چه خواهد شد؟

مولانا مانند ولی هر نویسندهٔ موفق، موقعیت‌های جدید را در برابر مخاطبش قرار می‌دهد تا او را از موقعیتی به موقعیتی دیگر، و از تعینی، به تعینی دیگر برساند، و قهرمان قصه را در این عبورها، از تجربه‌ای به تجربه‌ای دیگر در کسب کمال راهی کند.

رابرت مک‌کی در توضیح موقعیت، موقعیت را به چهار نوع یا بعد تقسیم می‌کند: «۱- دورهٔ تاریخ۲- مدت (زمان) ۳- مکان (جغرافیا) سطح یا درجهٔ کشمکش. او در توضیح بعد چهارم حرف‌هایی می‌گوید که مجبورم آن را نقل قول کنم: «اما بعد چهارم، بعد انسانی داستان است؛ زیرا منظور از موقعیت نه تنها ابعاد زمانی و مکانی داستان، بلکه بعد اجتماعی آن نیز هست. این بعد، جنبهٔ عمودی پیدا می‌کند. داستان خود را روی چه سطحی از کشمکش تنظیم می‌کنید؟ آیا داستان شما به کشمکش‌های درونی و حتی ناخودآگاه شخصیت‌ها می‌پردازد؟ یا یک پله بالاتر به کشمکش‌های شخصی و خصوصی؟ یا بازهم یک پله بالاتر، به دعواهای آن‌ها با نهادهای اجتماعی؟ یا از این هم بالاتر، به

مبارزات آن‌ها علیه نیروهای محیطی و طبیعی؟ داستان شما می‌تواند از ناخودآگاه گرفته تا ستارگان، یعنی در تمام سطوح تجربهٔ زندگی حرکت کند. »

درست همان کاری که مولانا در قصهٔ شاه و کنیزک انجام می‌دهد، یعنی قهرمان ماجرا در یک کشمکش فردی با عشق، در کشمکش اجتماعی، درگیری با طبیبان و کشمکش عمیق با ناخودآگاه هم چنان که در قصه خواهیم دید، درگیر می‌شود. به این ترتیب، مولانا با افزایش سطح و درجهٔ کشمکش، موقعیت‌های حساس می‌آفریند و با آفرینش موقعیت‌های حساس و قراردادن قهرمان در این موقعیت‌های چالش‌برانگیز، شعور و عاطفهٔ مخاطب را به تمامی درگیر می‌کند و او را در یک سیر صعودی، شریک تجربه‌های نادر و زیبا قرار می‌دهد.

اکنون طبیبان عاجز شده‌اند، شاه به بن‌بست رسیده است؛ اما عشق کنیزک قلب او را می‌گدازد. او قبلا گفته بود: «جان من سهلست، جان جانم اوست/ دردمند و خسته‌ام درمانم اوست» فشار عشق و درهای بستهٔ اجتماع او را به درون فردانیّت و جهان اعماق وجودش رهنمون می‌شود. قبلا می‌دانستیم او شاه دین هم هست و راه‌هایی از این دست را هم می‌شناسد. »

طبیعی است که فراز بعدی رفتن به سوی مسجد است؛ اما توصیف مولانا قابل توجه است. شاه به سوی مسجد می‌رود، اما چگونه؟ خوب می‌دانیم که هر رفتنی، چگونه رفتنی، می‌تواند متفاوت باشد و بیانگر چیزی خاص.

شاه به مسجد می‌رود اما پابرهنه. توجه داشته باشید پابرهنه رفتن شاهنشاه با یک آدم پاپتی خیلی فرق دارد، هر بیننده‌ای را متعجب می‌کند، چه شده است؟ شاه به سوی مسجد می‌رود اما دوان دوان، نه بی‌خیال، آرام، باوقار و... باز خواننده باید به تضاد موجود در رفتار و ظاهر شاه که از سوی مولانا آفریده می‌شود، توجه کند. در مسجد در همان ورودی توقف نمی‌کند. به مرکزیت تمرکز ذهن و روح، به محراب می‌رود. در مسجد بی‌درد و آرام به نیایش

نمی‌پردازد، سجده‌گاه از اشک شاه پر آب می‌شود، از شدت فشارهای روحی، رنجی که به خود می‌دهد، سعی‌ای که در یک قدم به خدا- مرکز غیب وجودی- نزدیک شدن متحمل می‌شود، از خود بی‌خود و بیهوش می‌شود.

و این بار درمان کنیزک را ز آن سو می‌خواهد.

فراز خواب و نشان دادن حکیم و طبیبی که خواهد آمد

دوباره بر سر یک موقعیت تازه! آیا حکیم خواهد آمد؟ بشارت خواب درست بود یا فقط یک خواب و خیال؟ اکنون شاه بر ایوان منتظر نشسته است، بی‌قراری می‌کند و لحظه شماری. در انتظار میهمان وعده داده شده در عالم خواب است. حال ببینیم مولانا چگونه بین عالم خیال و واقع، برزخ و جهان ماده و به قول امروزی‌ها، ناخودآگاه و خودآگاه، پل می‌زند و به اصطلاح سینمایی‌ها، با فیکس کردن دو تصویر روی هم چگونه از یکی به دیگری می‌رسد و نشان می‌دهد که چگونه این دو عالم در ادامهٔ هم و در تکمیل هم‌اند: بود اندر منظره شه منتظر/ تا ببیند آنچه بنمودند سر، دید شخص فاضلی پر مایه‌ای/ آفتابی در میان سایه‌ای، می‌رسید از دور مانند هلال/ نیست بود و هست بر شکل خیال، نیست وش باشد خیال اندر روان/ تو جهانی بر خیالی بین روان

به قول حافظ: آخر به چه گویم نیست، با وی نظرم چون هست/ از بهر چه گویم هست، با وی نظرم چون نیست. میهمان هم بود هم نبود. هم از دنیای خواب بود و در جهان واقع دیده می‌شد. داشت می‌آمد و این گونه عالمی را که قهرمان قصه در خواب، دنیای ناخودآگاه تجربه کرده بود، در واقع در جهان مادی، تجلی می‌نمود.

متأسفانه وقت نیست و مجال مقاله اندک. مولانا تصریح می‌کند: آن خیالی که شه اندر خواب دید/ در رخ میهمان همی آمد پدید. باز شاه با رفتار و باطنی کاملا متضاد با ظاهر شاهانه، خود به جای کارمندان و وزیر و... پیش می‌شتابد

و میهمان را در آغوش می‌کشد.

مولانا داستان را قطع می‌کند و راوی توضیح می‌دهد؛ توضیحی فوق‌العاده مهم، حساس و دقیق:

هر دو بحری، آشنا آموخته، (شاه و میهمان هر دو دریانورد بودند، دریاهای معانی را می‌شناختند و شنا و غواصی در آن‌ها را می‌دانستند) هر دو جان بی‌دوختن بر دوخته (یعنی باید یک وجود بوده باشد.) آنان بی‌آن که به هم دوخته شده باشند، به هم وصل بودند)

و این خطاب شاه:

گفت معشوقم تو بودستی نه آن/ لیک کار از کار خیزد در جهان

مولانا داستان را با همین توان هنری به پایان می‌رساند؛ اما می‌توان از همین فراز نیز به کل داستان نگریست. به نظر می‌رسد در تمام این داستان فقط یک شخصیت وجود دارد؛ شخصیتی که در سیر و سلوک معنایی، ابعاد گوناگون وجود خود را تجربه می‌کند تا سرانجام به آن انسان کامل درونی‌اش برسد. به این ترتیب مولانا از کهن الگوهای یونگ، آنیما و آنیموس، انسان کامل، آفتاب درون سایه، خودسایه، سمرقند: علایق شهری و تمدنی و دنیایی، در برابر فطرت روستایی، زر و زرگری ابعاد یک انسان را در قصه‌ای کاملا ملموس به بازی می‌گیرد و بازیگردانی می‌کند تا مخاطب را متوجه آن انسان کامل درونی‌اش بکند؛ مرتبه‌ای که هر انسان چه زن و چه مرد در سیر صعودی شخصیتی‌اش باید به آن برسد. مولانا در این قصه و بسیاری از قصه‌های دیگر توان خود را در ایجاد موقعیت‌ها و ماجراها برای پیش بردن سخن به نمایش می‌گذارد و در بعضی قصه‌های دیگر، ازجمله قصهٔ دعوای زن و مرد که به ترتیب، نمایندهٔ نفس و عقل هستند، قصه را به کمک دیالوگ پیش می‌برد. در قصهٔ کری به عیادت همسایهٔ بیمار می‌رود، قصه کمدی است مبتنی بر موقعیت طنزی و... .

به این ترتیب در سراسر مثنوی، مولانا به عنوان یک نویسنده و قصه‌پرداز چیره‌دست، با آفرینش دنیا و جهان و واقعیت‌های هنری مخاطب و شنونده خود را در صحنه‌های زندهٔ معانی اجتماعی و سیاسی و اخلاقی و در بسیاری از موارد عرفانی قرار می‌دهد و او را در کسب معارف دینی و عرفانی به صورت غیرمستقیم بی‌آن که وعظ و خطابه و درس و بحثی باشد، یاری می‌کند. [۱]

زمستان ۱۳۹۰

۸. جنبه‌های نمایشی داستان سیاوش

من سعی می‌کنم به‌طور مختصر نگاهی به جنبه‌های نمایشی داستان «سیاوش» داشته باشم. در واقع وقتی می‌گویم جنبه‌های نمایشی، منظورم این است که به توانایی‌ها و مهارت‌های نویسندگی که فردوسی ناخودآگاه با ذات خود و با آن شخصیت والا و بزرگش به نمایش گذاشته و اکنون وقتی با این دید به شاهنامه نگاه می‌کنیم، آن را یک اثر غنی و پربار می‌بینیم، نگاه کنم. نگاهی که می‌تواند برای نویسندگان، رمان‌نویسان، سینماگران و نمایشنامه‌نویسان بسیار مفید باشد. به این معنا که این فنون و مهارت‌ها را قبل از این که از دیگران گرفته باشیم یا بگیریم، می‌توانیم در متون خودمان بخصوص در شاهنامه ببینیم. با توجه به زمان محدود، فهرست‌وار به اشارت می‌گذرم:

اولین موضوع «طرح» است. وقتی به داستان‌های شاهنامه نگاه می‌کنیم، احساس می‌کنیم طرح اندیشمندانهٔ عمیقی بر داستان‌ها حاکم است. من این طرح را به‌طور فشرده مرور می‌کنم تا شما ببینید که اندیشه‌ای پشت این نوشته هست، به این معنا که نویسنده، داستان را همین‌طور ننوشته است. او با سبک و سنگین کردن، بخش‌ها و اپیزودها را جابه‌جا کرده و تدوین بسیار مؤثری را ارائه داده است.

قصهٔ سیاوش با پیدا شدن مادر سیاوش شروع می‌شود. قصه با یک زن شروع می‌شود و وقتی داستان ادامه می‌یابد، شاه از آن زن خوشش می‌آید و آن را به همسری انتخاب می‌کند. سیاوش به دنیا می‌آید، بزرگ می‌شود و پیش رستم تربیت می‌شود و به دربار برمی‌گردد. قصه دوباره با یک رابطهٔ عاشقانهٔ

دیگر اوج می‌گیرد. این دفعه سودابه مطرح می‌شود. این بار سودابه احساس درونی‌اش را نسبت به یک مرد بیان می‌کند و قصه با این تنش که سرنوشت این عشق به کجا خواهد انجامید، این عشق نامشروعی که با شهامت عنوان شده است، روند تکاملی‌اش را طی می‌کند. در این فاصله جنگی اتفاق می‌افتد و بعد از اتمام جنگ قصه با دو ازدواج دیگر یعنی باز با حضور دو زن دیگر، جریره و فرنگیس به اوج خود می‌رسد و در فرود قصه باز ما نقش فرنگیس را داریم که به همراه کیخسرو تا مرزهای ایران پیش می‌آید. یعنی فردوسی اولا با به کارگرفتن نقش زن و نقش فعال دادن به او و بعد با تدوینی که می‌تواند با مخاطبش ارتباط ایجاد کند، قصه را پیش می‌برد. به صورتی که خواننده از خواندن قصه خسته نمی‌شود؛ البته طبیعی است که دانشجوی ما درست تربیت نشده است. مثلا من دانشجوی فوق لیسانسی داشتم که با جسارت بیان می‌کرد که وقتی می‌توانم مارکز را بخوانم و لذت ببرم، چرا باید شاهنامه را بخوانم. ممکن است برای یک خوانندهٔ مبتدی لذتی که بنده عرض می‌کنم در ابتدای قصه دست ندهد. منظور من، کسی است که تربیت شده و ذهنیت فرهیخته‌ای دارد و زبان فردوسی برای او مشکلی ایجاد نمی‌کند و می‌خواهد در قالب نظم، قصه‌ای بخواند و پیش برود. برای چنین خواننده‌ای فردوسی با تمهیداتی که اندیشیده است و من از آن به عنوان طرح نام می‌برم، قصه را لذت‌بخش و شیرین کرده است.

در کل قصه، فردوسی چهار شخصیت اساسی را به کار گرفته است، یکی از شخصیت‌ها سیاوش است. اگر قرار باشد شخصیت را تحلیل بکنیم، یک شخصیت ـ همان‌طور که در اندیشهٔ ایرانی خودمان هست ـ از پندار، گفتار و کردار تشکیل می‌شود. جالب است که در رمان هم این سه، شخصیت را می‌سازند و قصه را پیش می‌برند. یعنی پندار و کردار، بخصوص کنش داستانی

و گفتار، یعنی دیالوگ‌ها ابزار کار نویسندهٔ رمان هستند. این‌ها را وقتی در وجود سیاوش دنبال می‌کنیم ـ از شروع قصه، از آن جایی که به دنیا می‌آید تا جایی که به شهادت می‌رسد–یک روند کاملا علت و معلولی دارد. بدون آن که بشود به این رابطه، کوچک‌ترین خدشه‌ای وارد کرد. فردوسی در طی داستان، شخصیت سیاوش را همراه با ماجراها، چنان پیش می‌برد که او را از کودکی به جایی می‌رساند که سیاوش می‌تواند در نهایت به رشد و تعالی و روشن‌بینی برسد و آینده را پیش بینی کند. سیاوش در ابتدای قضیه از آیندهٔ خودش هیچ خبری نمی‌دهد، ولی به مرور که رشد شخصیتی می‌یابد و توانایی‌ها و استعدادهایش شکوفا می‌شود، به جایی می‌رسد که می‌تواند آینده را ببیند و از آن حرف بزند. من بیشتر از این نمی‌توانم وارد این مسأله بشوم، اما فیش‌هایی دارم که سیاوش را براساس پندار و گفتار و کردار تحلیل کرده‌ام که فرصت بازگو کردنشان نیست. من دربارهٔ این مسأله که چه عواملی سبب می‌شود سیاوش از این مرحله به مرحلهٔ بعدی برسد، بدقت تحقیق کرده‌ام. فردوسی به عنوان یک نویسندهٔ توانمند دقیقا می‌داند که سیاوش یک عروسک نیست که او را به هر سویی بچرخاند و یک‌سری کارها را به او تحمیل کند. خیلی راحت می‌گذارد تا سیاوش رشد یابد. سیاوش در مسیر داستان به این رشد دست می‌یابد تا به آن جایی که باید و لازم است، برسد.

یکی دیگر از شخصیت‌های اساسی قصه که باید به آن پرداخته شود، سودابه است. با این که شاهنامه اثر بزرگی است و نویسندهٔ این اثر حداقل سی سال وقت صرف کرده، مطمئنا در فاصلهٔ سرایش این داستان تا آن داستان، حوادثی روی داده و من یقین دارم فردوسی بارها برگشته، بخش‌های پیشین کتابش را نگاه کرده، زیرا توصیفی که در ابتدای داستان‌های شاهنامه از سودابه در-هاماوران کرده با توصیفاتی که در قصهٔ سیاوش می‌دهد، شبیه هم هستند. حتی

در آن جا در مصرعی سودابه را به بهشتی تشبیه می‌کند. در داستان سیاوش هم همین‌طور. بنابراین فردوسی همین طوری حرف نزده، بالاخره شخصیتی در آن جا داشته که این شخصیت دوباره می‌خواهد وارد قصه شود و شخصیت سودابه باید حفظ شود. بیهوده درباره‌اش توضیح نداده و بالطبع با توجه به داستان‌های پیشین، به او در این‌مرحله اجازهٔ عمل داده است. بعد در آن جا می‌بینیم که سودابه زن باشهامتی است؛ زیرا نزد کیکاووس و پدرش باشهامت اعلام می‌کند که من کیکاووس را دوست دارم و به نفع او و علیه پدرش عمل می‌کند. درا ین جا نیز یک زن ویژگی‌های درونی‌اش را به نمایش می‌گذارد و دوباره سودابه در ابراز عشقش همان شهامتی را که آن روز در مقابل پدرش نشان داد–البته با توجه به این که عشقش نامشروع است–امروز هم در مقابل کیکاووس، شوهرش برای عشق جدید خودش ابراز می‌دارد. من در تدریس‌های پی درپی‌ام، فرصت دقت و مقایسهٔ ابیات فردوسی را داشته‌ام و با صراحت به این نتیجه رسیده‌ام که فردوسی عمل و کرداری و حتی گفتاری را بیهوده بر شخصیت‌های داستانش تحمیل نمی‌کند, بلکه فردوسی اجازه می‌دهد تا شخصیت داستانی‌اش رشد کند و در زنجیرهٔ طبیعی رشد، عمل‌ها و گفتارهایی از او صادر می‌شود. این نکتهٔ بسیار مهم در داستان‌پردازی است که می‌توانیم از فردوسی بیاموزیم.

یکی دیگر از این شخصیت‌ها که باز بی‌طرفی فردوسی را به عنوان نویسنده به نمایش می‌گذارد، پیران است. پیران، آدم خردمندی است و با تعقل خودش در داستان عمل می‌کند و آن قدر جالب است که وقتی داستان را می‌خوانید، با خودتان می‌گویید نکند پیران به افراسیاب خیانت کند. پیران است که سیاوش را می‌برد، پیران است که افراسیاب را قانع می‌کند که به ازدواج با فرنگیس رای بدهد، با این که افراسیاب از آن پیش‌بینی خبر دارد. پیران است که کیخسرو را

نگاه می‌دارد و با تعقل خودش سعی می‌کند با صلح و آرامش پیش برود. تا جایی که وقتی مطمئن می‌شود که کیخسرو همان قهرمان پیش‌بینی شده است که می‌رود ایران تا توران را با خاک یکسان کند، اولین کسی که روی کیخسرو شمشیر می‌کشد، پیران است. به هر حال، پیران یک تورانی است و با همهٔ حمایت‌هایی که از سیاوش و کیخسرو کرده، یکی از بزرگان دستگاه افراسیاب است و طبیعی و بجاست که در نهایت، شمشیر بکشد و این فردوسی است که اجازه می‌دهد چنین حادثه‌ای اتفاق بیفتد. این فردوسی است که تا جایی که تعقل و خردورزی پیران می‌توانست گره داستان را باز کند، به او اجازه می‌دهد که گره داستان را بگشاید و در همان جا پیران به عنوان یک آدم عاقل چاره‌ای نمی‌بیند جز این که شمشیر بکشد و در برابر کیخسرو ایستادگی کند.

یکی دیگر از این شخصیت‌ها گرسیوز است. دربارهٔ گرسیوز به نکتهٔ جالبی برخوردم. فردوسی از گرسیوز با صفت‌هایی چون برادر و فرماندهٔ افراسیاب نام می‌برد و به‌طور طبیعی در توران آدم سرشناسی است و نزدیک‌ترین فرد به شاه و کسی است که افراسیاب با او مشورت می‌کند و رازهای مگوی خویش را با او در میان می‌گذارد. فردوسی می‌خواهد از این آدم، شخصی بسازد که منفی‌ترین شخصیت داستان باشد و شدیدترین کینه‌ها در وجودش به نمایش درآید, اما می‌بینیم که گرسیوز باز یک عروسک در دست فردوسی نیست، زمینه‌های لازم را در او نمایش می‌دهد. گرسیوز همیشه زیردست افراسیاب است و به این ترتیب، عقده‌های لازم رفته رفته در وجودش انباشته می‌شود. گرسیوز در عین این که برادر کوچک است و باید از افراسیاب امر و نهی بشنود و سرزنش بشود؛ در این مرحله از داستان کسی است که باید صد گروگان و هدیه را همراه ببرد و تقاضای صلح کند.

سیاوش جوان در بالای تخت نشسته و گرسیوز از آن دور ادای احترام

می‌کند. فردوسی در مصرع خودش تصریح می‌کند که در دور، یعنی حتی جلو نیامد و در آن دور باید به خاک بیفتد. باز فردوسی تأکید می‌کند که گرسیوز با رخسارهٔ شرم‌زده و دلی پراندوه از این شکست به خاک می‌افتد. این‌ها همه کینه‌ها و زمینه‌ها را برای این که گرسیوز روزی تبدیل به یک انسان منفی شود، جمع‌آوری می‌کند. بعد وقتی سیاوش وارد توران می‌شود، طی ماجراهایی گرسیوز باید احساس حقارت کند. در بازی چوگان چون گرسیوز در طرف شاه است، از سیاوش می‌بازد. مسألهٔ جالب دیگر، تیراندازی است. سیاوش کمانش را بیرون می‌کشد که یک رسم پهلوانی است ـ و حتی در اودیسه هم ما این رسم را می‌بینیم. وقتی اودیسه برمی‌گردد، زنش قرار گذاشته با کسی که بتواند کمان او را زه کند ازدواج کند ـ همین‌طور مسابقهٔ زه کردن کمان پیش می‌آید و یک دفعه افراسیاب کمان را از دست سیاوش می‌گیرد و به قوی‌ترین مرد میدانش یعنی گرسیوز می‌دهد که زه کند و او نمی‌تواند. به این ترتیب، این عقب‌ماندن‌ها اندک اندک گرسیوز را نسبت به سیاوش بدبین می‌کند و قصه کاملا طبیعی پیش می‌رود تا جایی که فردوسی تصریح می‌کند که یک سال گذشته است و دیگر افراسیاب سراغ جهن و گرسیوز را نمی‌گیرد و همه‌اش با سیاوش هست و شب و روز، آرامش و شادی‌اش سیاوش است. طبیعی است که گرسیوز می‌بیند یک نفر از ایران پیدا شده و همه چیز و همهٔ وجود و اعتبارش را مصادره کرده و در موقعیت‌های داستانی خاص، او را در بن‌بست قرار داده است. خود گرسیوز می‌گوید به خوی–عرق–ما را نشانده است و طبیعی است که یک روزی این زخم، سرباز کند و گرسیوز تبدیل به انسان پلیدی شود که با دسیسه‌های خودش، مقدمات شهادت سیاوش را فراهم کند.

صفاتی که فردوسی برای گرسیوز می‌آورد، روند فوق العاده‌ای را طی می‌کند. در ابتدا گرسیوز خوب است، یک پهلوان آزاد مرد است و رفته رفته در

صفت‌ها بین بد و خوب متغیر می‌شود و در ادامهٔ آن محور که دیگر به سراشیبی پلیدی افتاده، صفاتی که برای گرسیوز می‌آورد، گرسیوز دام‌ساز، گرسیوز فریبکار و حیله‌ساز است. این‌ها نشان می‌دهد که این نویسندهٔ بزرگ، به رموز قصه و بیان قصه وارد بوده است.

بحث دیگر، زبانی است که برای داستان انتخاب می‌کند. در این‌باره افراد زیادی صحبت کرده‌اند؛ اما توجه به مثال آن خالی از فایده نخواهد بود. بخصوص برای کسانی که سینما کار می‌کنند و با تدوین و دکوپاژ آشنایی دارند. در فضایی که میدان مسابقه است و به پیشنهاد افراسیاب، مسابقه تیراندازی می‌دهند، سیاوش به میدان می‌آید و می‌خواهد تیری بیندازد. فردوسی دکوپاژ دقیقی در صحنه‌ها می‌کند که من مطمئن هستم بزرگ‌ترین کارگردانان امروز هم اگر این صحنه‌ها را داشته باشند، غیر از این دکوپاژ نخواهند کرد. من این ابیات را به شکل نمابندی سینمایی بیان می‌کنم. اولا عنوان می‌کند که سیاوش محل قرار گرفتن هدف را مشخص نکرد، بلکه خودشان هرجایی خواستند گذاشتند تا سیاوش شروع به تیراندازی کند. شما فرض کنید در اتاقی فیلم می‌بینید. اولین تصویر این است: «نشست از بر بادپایی چو دیو» یک لانگ‌شات می‌دهد که سیاوش روی اسب نشسته، بلافاصله یک تصویر بسته‌ارائه می‌دهد. «برافشاند ران و برآمد غریو» ران‌هایش را به دو سمت اسب فشار می‌دهد و اسب رها می‌شود. «یکی تیر زد برمیان نشان» در تصویر و نمای سوم تیر وسط نشان خورده است. فکر می‌کنید در این جا یک نویسندهٔ توانمند چه چیزی را نشان می‌دهد. یا یک سینماگر چه چیزی را نشان می‌دهد؟ تیر به وسط هدف خورده و طبیعی است که چشم‌های از حدقه درآمدهٔ تماشاگران را نشان می‌دهد که تیر به وسط هدف خورده و فردوسی هم در مصرع بعد و نه حتی بیت بعد همین کار را می‌کند:

یکی تیـــر زد بر میـان نشان　　نهاده بدو چشم گردن کشان

دوباره نما را باز می‌کند و می‌گوید: «خدنگی دگر باره با چارپر» شما سیاوش را می‌بیند که یک تیر دیگر درآورده و «بینداخت از باد و بگشاد بر» بعد دوربین می‌رود عقب و بزرگ‌تر نشان می‌دهد و می‌شود «نشانه دوباره به یک تاختن» که سیاوش دارد می‌تازد و بعد «مغر بل بکرد اندر انداختن» و هدف را نشان می‌دهد که با این تیرها سوراخ سوراخ شده است و کمانش را روی دوشش می‌اندازد و مقابل افراسیاب از اسب خودش پایین می‌آید. می‌بینیم که بیان فردوسی چقدر دراماتیک و نمایشی است، حتی در ریتم بیان، ما در سینما ریتم داریم. حتی ریتمش با عملکردی که می‌خواهد نمایش بدهد، عوض می‌شود. گاهی می‌بینیم که در یک بیت چهار جمله را به کار می‌برد، چهار فعل می‌آورد و چهار بار این ریتم سرعت می‌گیرد و یا گاهی کند می‌شود.

یکی از چیزهایی که در این قصه خیلی زیبا بود و باید به آن توجه کنیم، توانمندی فردوسی به عنوان یک نویسندهٔ چیره‌دست است که رمان‌نویسان ما باید یاد بگیرند و آن، قرار دادن مخاطب در یک فضای معلق است تا مخاطب خودش قضاوت کند. مطمئنا شنیدید که خیلی‌ها معتقدند که فردوسی عاشق رستم است و رستم را دوست دارد و خیلی‌ها می‌گویند رستم نماد خود فردوسی است، اما من معتقدم که فردوسی هیچ وقت عاشق رستم نبوده و فردوسی خیلی فراتر از رستم است و جهان کبیری است که قصهٔ صغیرش، شاهنامه، در آن ناخودآگاه بزرگ اتفاق می‌افتد. پس رستم را هم مثل دیگر شخصیت‌هایش رها می‌کند تا عملکرد خودش را داشته باشد، شخصیت خودش را بروز بدهد و در آن موقعیت داستانی با کنش لازم، عمل کند. یکی از ماجراهای بسیار جالب این قصه تقابل بین افراسیاب و رستم است. افراسیاب به ستم و... و با وجود التماس‌ها و خواهش‌هایی که شده، دستور

قتل شخص جوانی مثل سیاوش را داده است. در رابطه با به کارگیری عنصرها می‌دانید که در قصه‌نویسی امروز می‌گویند اگر در رمان، تفنگی روی دیوار باشد و در جایی شلیک نکند، زائد است. پس باید همهٔ عناصر به کار گرفته شود. یکی از جاهای بسیار زیبا که فردوسی را برای ما می‌شناساند و نشان می‌دهد که فردوسی عمیقا به این نکته توجه داشته است، دو پهلوان به نام‌های دمور و گروی است. این دو وقتی همگان از افراسیاب خواهش می‌کنند که سیاوش را نکشد، در تأیید گرسیوز می‌گویند، حالا که این‌طوری شده او را بکش. چرا؟در ابتدای داستان، فردوسی از این‌ها در یک مبارزهٔ تن به تنی که گرسیوز از سیاوش می‌خواهد با هم کشتی بگیرند، سیاوش برای این که به گرسیوز اهانت نشود، می‌گوید از پهلوانان سپاهت انتخاب کن و گرسیوز دو تا از قوی‌ترین پهلوانان سپاهش، یعنی دمور و گروی را انتخاب می‌کند و سیاوش این دو را مثل پرکاهی از روی زمین بلند می‌کند و در مقابل گرسیوز به زمین می‌کوبد.

اکنون زمان شهادت سیاوش فرا رسیده، دست بسته او را می‌برند و این دو پهلوان باید سیاوش را بکشند. ببینید فردوسی چقدر توانا ما را به اوج این تراژدی رسانده است. اگر روزی این‌ها را در آن قصه آورده، به این علت بوده که سیاوش خودش را امروز به این دو پهلوان تسلیم کند و در برابر آن همه آدم که خواهش می‌کنند سیاوش کشته نشود ـ چون آن‌ها قبلا از سیاوش شکست خورده‌اند–این دو می‌آیند و می‌گویند حالا دیگر بکش و بگذار تمام شود. صحبت من این است که افراسیاب، سیاوش را به ستم کشته است. اینک رستم آمده انتقام بگیرد. قصه جالب است و خواننده را در تقابل عجیبی قرار می‌دهد. اکنون سرخه پسر افراسیاب به دست رستم افتاده است. او را به رستم داده‌اند و سرخه التماس می‌کند که مرا نکش؛ ولی رستم به اصرار می‌گوید که باید بکشید. آن روز به افراسیاب التماس می‌کردند که سیاوش را نکش و او

می‌گفت باید بکشید و هیچ توجهی نداشته که چرا بکشیم و امروز رستم هیچ توجهی ندارد. سرخه می‌گوید من هم سن و هم‌بازی سیاوش هستم. برای سیاوش گریسته‌ام و اصلا کشتن او به من ربطی ندارد. تو به انتقام کسی که در خونش دستی ندارم، مرا می‌کشی و رستم می‌گوید بکشید. باید خواننده قضاوت کند که کار چه کسی خوب و کار چه کسی بد است. چه کسی خون می‌ریزد و ستم می‌کند. چه کسی به انسانیت توجه دارد. اصلا ما در کجای قضیه قرار داریم. وقتی شما در اوج این مسألهٔ سهمگین در زیر فشار سنگینی قرار دارید که حق با کیست. یک دفعه فردوسی مثل کوروساوای بزرگ، دوربین را بالا می‌برد و از آن بالا نگاه می‌کند و دیگر رستم و ایران و توران و افراسیاب را رها می‌کند و دل به حال بشریت می‌سوزاند و فریاد می‌زند:

جهانا چه خواهی ز پروردگان　　چه پروردگان داغ دل بندگان

این بشر است که درگیر ماجراهایی است که سرنوشت و جهان بر وی فرود می‌آورند و این فردوسی بزرگ است که یک دفعه از قصه فرا می‌رود و از بالا نگاه می‌کند و راز دلش و درد و رنج بشریت را فریاد می‌زند.[1]

اسفند ۱۳۸۲

۹. بررسی پیرنگ رمان کلیدر

شکی نیست که رمان کلیدر، یک اثر رئالیستی است؛ چرا که تلاشی در موازات اهداف رئالیسم ادبی دارد. اهدافی که بالزاک، یکی از بنیانگذاران این مکتب چنین بیان می‌دارد:

«با تنظیم سیاههٔ معایب و فضائل و با ذکر آنچه زاییدهٔ هوس‌ها و عشق‌هاست و با تحقیق دربارهٔ مشخصات اخلاق و با انتخاب حوادث اساسی جامعه و با تشکیل تیپ‌ها به وسیلهٔ صفات و مشخصات همانند، ممکن است به نوشتن تاریخی موفق شوم که مؤرخان آن از غافل بوده‌اند، یعنی تاریخ عادات و اخلاق جامعه.»[۱]

اما باید دید این «تنظیم» چگونه انجام شده است و «حوادث اساسی جامعه» چگونه انتخاب شده‌اند و نویسنده «تیپ‌ها» و شخصیت‌ها و «صفات و مشخصات» آنان و «معایب و فضائلشان» را براساس کدام جهان‌بینی پرداخته است؟

پس در این مختصر نیم نگاهی خواهیم داشت به مجموعهٔ مسائلی که با عنوان «تکنیک قصه‌نویسی» دور هم می‌نشینند.

نخست اجازه بدهید از (Plot) شروع کنیم که از آن گاهی با کلمهٔ «طرح و توطئه» و گاهی با واژهٔ «پی رنگ» یاد می‌کنند.[۲]

خود «پی رنگ» را این گونه تعریف می‌کنند:

«پی رنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی تنظیم

می‌کند.» سپس در شرح تعریف مذکور می‌گویند:

«پی رنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست. بلکه مجموعهٔ سازمان یافتهٔ وقایع است. این مجموعهٔ وقایع و حوادث با رابطهٔ علت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب شده است. »[۳]

مطلبی از ای. ام. فورستر «می‌آورد که مرز بین» پی رنگ و توالی حوادث را بخوبی مشخص می‌کند. فورستر می‌گوید:

«داستان را به عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که برحسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند، تعریف کردیم. طرح (پی رنگ) نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول: «سلطان مرد و سپس ملکه مرد. » این داستان ست. اما سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت. طرح (پی رنگ) است. در این جا نیز توالی زمانی حفظ شده، لیکن حس سببیت بر آن سایه افکنده است. »

براهنی در شرح و بسط «طرح و توطئه» به دو عامل جدال و حادثه می‌رسد. او حادثه را معلول برخورد و تقابل دو تجربهٔ متفاوت می‌داند و می‌گوید:

«حادثه از نظر گودمن، یکی از استادان معروف قصه‌نویسی در آمریکا، نتیجهٔ این جدال و این درگیری شخصیت‌ها با یکدیگر است و در واقع اساس طرح و توطئهٔ هر داستان همین عامل جدال است و بدون آن قصه نه به وجود می‌آید، نه یکپارچگی پیدا می‌کند و نه دید نویسنده دربارهٔ زندگی از مرحلهٔ نظری به سوی مرحلهٔ عمل و تحرک و واقعیت پیش می‌رود.»[۴]

در نتیجهٔ این جدال است که از پشتوانهٔ محکم منطق برخوردار است و علت می‌خواهد و اگر پی رنگ، رنگی از علیت را بر توالی حوادث حاکم می‌سازد، مدیون این بخش وجودی خود است و از آن جا که حوادث جز با دخالت شخصیت‌ها به وجود نمی‌آیند، این علت یا باید در زمینهٔ بیرونی و

ظاهری حوادث وجود داشته باشد و یا در زمینه‌های درونی شخصیت‌ها و طبیعی است که جدالی که از علت‌های درونی و بیرونی حادث شود، محکم خواهد بود و حادثه‌ای که از چنین جدالی پدید می‌آید، منطقی‌تر و طبیعی‌تر جلوه خواهد کرد.

دولت آبادی در خلق حوادث و چیدن و شکل دادن به آن‌ها، مهارت فوق‌العاده‌ای از خود نشان می‌دهد. او حادثه‌های گوناگون و متنوعی را با مهارتی تمام، در کنار هم می‌گذارد. به طوری که خواننده همیشه بر سطحی از حوادث پیش می‌رود. حوادث یکی پس از دیگری پیش می‌آیند و قلم توصیفی و تفصیلی دولت آبادی لحظه به لحظه آن‌ها را تعقیب می‌کند تا در قلعهٔ چمن ماه درویش را بی‌آبرو کند، گیسوی خواهر را برد و به خانه بیاورد.

خشکسال و قحطی و بیماری به جان گله می‌افتد. ماجرای نادعلی قاتل مدیار و پسر حاج‌حسین، خاطرخواه صوقی و گور مدیار پیش می‌آید. گل‌محمد از مارال کام می‌گیرد و او را به عقد خود در می‌آورد. خان عمو به راهزنی می‌پردازد. دو امنیه که در زمستان به محله آمده‌اند، به دنبال یک توهم از سوی گل محمد و خان عمو سر به نیست می‌شوند.

ماجرای نادعلی و عباس‌جان و قدیر در قهوه‌خانهٔ خاله سکینه پیش می‌آید. استوار اشکین به دنبال ردیابی قاتلان امنیه‌ها، به چادرهای کلمیشی‌ها می‌رسد. ماجرای خواستگاری از دختر آتش و دستگیری شمل و ستار پیش می‌آید. استوار اشکین گل‌محمد را در محله غافلگیر کرده و دستگیر می‌کند.

گل محمد و تنی چند به یاری ستار از زندان می‌گریزند.

گل محمدها، علی اکبر حاج پسند، پسر خالهٔ خود را می‌کشند. ماجرای جهن‌خان و ماه درویش پیش می‌آید و به دنبال آن، بابقلی برای حفظ جان پسرش، شیدا با گل محمدها معامله می‌کند. گل‌محمد تفنگ‌های نجف ارباب

را از او می‌گیرد و در نبردی جانانه با استوار اشکین او را با تنی چند از امنیه‌هایش می‌کشد. ستار از زندان آزاد می‌شود و خود را به گل‌محمد می‌رساند. جنگ با خان نایب پیش می‌آید. گل‌محمد او را می‌کشد و خود زخمی می‌شود. ستار گلوله را از پای او در می‌آورد. ستار رعیت‌های قلعه چمن را علیه ارباب آلاجاقی بسیج می‌کند. عباسجان به قتل پدرش کمر می‌بندد. گندم‌های تازه درو شده آتش می‌گیرند. نجف ارباب دو تن از رعیت‌های بی گناه را به طرز فجیعی می‌کشد. شیرو به محله پناه می‌آورد. کلمیشی‌ها با قساوتی هرچه تمام تر او را نمی‌بخشند. شیرو دست به خودکشی می‌زند. مادر نجاتش می‌دهد. گل‌محمد تصمیم به کشتن ستار می‌گیرد و ستار با یک خودگویگی سیال‌ذهنی معرفی می‌شود. ستار از سوی گل‌محمد برای تحویل گرفتن گلوله‌ها و مهمات مامور می‌شود. گل‌محمد به دزمین می‌رود و انتقام روستاییان را از میرخان می‌گیرد. برخورد با گروهی زوار پیش می‌آید و گل‌محمد از آن‌ها التماس دعا می‌کند. دیدار گل‌محمد و جهن در قهوه خانهٔ ملک منصور پیش می‌آید، پس از آن عروسی پسر بندار با تمام جزییات و سنت‌های عروسی محلی و روستایی تصویر می‌شود. عباسجان اقدام به قتل پدر می‌کند. ماجرای خان عمو و برخورد او با انبارهای غلات حاجی سلطانخرد خرسفی پیش می‌آید. به دنبال ترور شاه سرکوبی مردم به وسیلهٔ اوباش و شهربانی نشان داده می‌شود و عاقبت نصیحت‌های سیدشرضا به گل‌محمد و خداحافظی گل‌محمدها از خانواده و در ادامهٔ آن فرا رسیدن جهن به قلعه میدان و رویارویی بلقیس با جهن و کشته شدن صبرخان به تصویر کشیده می‌شود و در نهایت ماجرا با کشته شدن گل محمدها در برابر چشمان زن‌های خانواده به پایان می‌رسد.

فهرستی که من ارایه دادم، فقط می‌تواند قله‌های حوادث رمان بزرگ کلیدر

باشد و هر کدام از این‌ها در اطراف خود، حادثه‌های فرعی گوناگونی را به همراه دارند که برای جلوگیری از اطالهٔ کلام از ذکر آن‌ها خودداری می‌شود. به این ترتیب نویسنده، خواننده را در روی کردی از حوادث پیش می‌برد و محتوایی را که در زیر کرد این حوادث نهفته است، به خواننده القا می‌کند و او را به سوی معنای مورد نظرش می‌راند و بسیار زیرکانه به این بیت که بهتر آن است که سر دلبران/ گفته آید در حدیث دیگران، جامهٔ عمل می‌پوشاند و سر و راز نهفته در جهان‌بینی خود را، پوشیده در حدیث دیگران به گوش ناخودآگاه خواننده‌اش می‌رساند.

بنابراین کلیدر از تنوع رنگین حوادث برخوردار است. حتی ترتیب چیدن آن‌ها طوری است که خود از یک دقت نظر و آگاهی هنرمندانه‌ای خبر می‌دهد و اگر از زواید چشم بپوشیم، توصیف بسیار غنی و قلم تفصیلی دولت‌آبادی، خواننده را برآن می‌دارد که بدون توجه ذهنی به گذشته و آیندهٔ حادثه، از خواندن و دیدن حادثه لذت ببرد.

پس می‌بینیم که دولت‌آبادی در پی رنگ رمان، به حوادث اهمیت فوق‌العاده‌ای داده است و در تصویر و تجسیم آن‌ها زحمت شاق و طاقت‌فرسایی را متحمل شده است؛ ولی آیا او به علیت که ستون اصلی پی رنگ است و به جدال که به قول براهنی دید نویسنده را دربارهٔ زندگی از مرحلهٔ نظری به مرحلهٔ عمل و واقعیت پیش می‌برد، به همان اندازهٔ حوادث اهمیت داده است؟ آیا وسواسی را که دولت‌آبادی برای حوادث و چگونگی آن‌ها و تصویر آن‌ها از خود نشان می‌دهد، در مورد جدال و رابطهٔ علت و معلولی آن‌ها نیز دارد؟

و اگر قرار است پی رنگ به پرسش چرا چنین شد؟ پاسخ بگوید، آیا پی رنگ کلی رمان کلیدر، پاسخ‌های لازم را برای این سؤال دارد؟

خوانندهٔ آگاه رمان دولت‌آبادی، هنگامی که خود را از سحر و گیرایی فریبندهٔ

حادثه می‌رهاند و اندکی از آن دور می‌شود و از بالا و با احاطهٔ کامل بر آن نظر می‌اندازد و از خود می‌پرسد، چرا این حادثه پیش آمده است؟ آیا چنین حادثه‌ای با توجه به شرایط زمانی و مکانی قصه امکان دارد؟ آیا امکان این نبود که حادثه به شکل دیگری پیش بیاید؟ یا بهتر نبود قضیه به طور دیگری خاتمه پیدا کند؟

پاسخ‌هایی که از روی قضاوت عادلانه و خالی از حب و بغض به ذهن خطور می‌کند، او را متوجه این نکته می‌سازد که حوادث رمان کلیدر، بخوبی پرداخته شده‌اند. از تنوع خاصی برخوردارند و با دقت مرتب شده‌اند؛ اما رابطهٔ علت و معلولی آن‌ها به نظر استوار نمی‌آید و می‌توان گفت که پرداخت بیش از حد دولت آبادی به «حادثه» او را از دقت و تعمق در «جدال» بازداشته است.

ناگفته پیداست که ما بر آن نیستیم که در سرتاسر رمان کلیدر رابطهٔ علیت متزلزل است؛ اما کم نیستند حوادثی که از این ضعف برخوردارند.

به طور کل باید گفت که اگر حوادث رمان کلیدر را به جزیره‌هایی پراکنده تشبیه کنیم، خود حوادث، جزیره‌هایی هستند بکر و تازه یا شاد و آفتابی‌اند یا اندوهگین و ابری یا بارانی هستند یا توفانی یا کویری و شن‌زار یا سبز و پرطراوت یا پوشیده از جنگل‌اند و یا کوهستانی. هرچه هستند، جزایری نامکشوف و تازه‌ای هستند که خواننده با دیدنشان سرگرم می‌شود و بدش نمی‌آید که در آن‌ها گشتی بزند؛ اما آب‌های بین این جزایر که آن‌ها را به هم ربط می‌دهند و خواننده برای رسیدن به آن جزیره‌ها مجبور است بر این آب‌ها پارو بزند، سرشار از زواید و گاه سخنان دور و نامربوط است. این زواید، گاهی از تفصیل بیش از حد نویسنده سرچشمه می‌گیرند و گاهی از جهان‌بینی خاص او و اصرارهای لجوجانه‌اش در منطقی نشان دادن حادثه‌ای که به طور غیرمنطقی به منظوری خاص پیش می‌آورد.

و گاهی نیز خود جزیره علت وجودی خاصی ندارد، جز این که نویسنده

به دنبال هدفی ویژه، نه علتی خاص آن را آفریده است و از این روست که گاهی خواننده شاهد تحمیل معنا، شکل، صفتی و... بر خود حادثه می‌شود.

اما باید دید چرا چنین چیزی پیش می‌آید. تعمق در یافتن پاسخ پرسش حاضر، ما را به دو عامل می‌رساند، یکی شخصیت‌ها و دیگر جهان‌بینی مادی و بینش طبقاتی دولت آبادی.

از آن جا که حادثه جز در رابطه با شخصیت معنی پیدا نمی‌کند، خود به خود پای آدم‌های داستان به میان کشیده می‌شود.[۵]

در هر اثر، رشتهٔ حوادث به وسیلهٔ شخصیت‌ها به وجود می‌آید و از این نظر پی رنگ با شخصیت آمیختگی و اختلاط نزدیکی دارد و یکی بر دیگری تاثیر می‌گذارد و اگر در موضوع، اندکی دقیق بشویم، می‌بینیم که حادثه و شخصیت آن قدر درهم فرو رفته اند و به هم مربوط می‌شوند که جدا کردن آن‌ها از یکدیگر غیرممکن به نظر می‌رسد. حادثه چگونه به وجود می‌آید؟ حادثه یا از درگیری انسان با طبیعت حادث می‌شود و یا از درگیری انسان با انسانی دیگر و یا از درگیری انسان با خود.

پیداست که در هر حال، پای شخصیت به میان می‌آید و این جاست که سخن «هنری جیمز» اهمیت می‌یابد:

«شخصیت چیست؟ به جز تعریف حادثه؟ حادثه چیست؟ به جز شرح و تصویر شخصیت؟ انگاره و رمانی وجود دارد که شخصیت نداشته باشد؟ چه در آن می‌جوییم و چه در آن پیدا می‌کنیم؟ این، حادثه‌ای برای زنی است که با دست تکیه داده بر میز، برمی‌خیزد و به طرز خاصی به تو نگاه می‌کند. اگر حادثه محسوب نشود، فکر می‌کنم دشوار خواهد بود بر آن اسمی بگذاریم. »[۶]

به این ترتیب ناچاریم نگاهی به «شخصیت» در قصه داشته باشیم. اجازه بدهید تعریف آن را از میرصادقی بشنویم:

«اشخاص ساخته شده‌ای را که در داستان، نمایش و... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزهٔ داستان تقریبا مثل افراد واقعی جلوه می‌کند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند. »[۷]

اما شخصیت می‌تواند انواع گوناگونی داشته باشد. براهنی در بحث شخصیت کتاب قصه‌نویسی، به دنبال بررسی انواع مختلف شخصیت به دو نوع خاصی از شخصیت اشاره می‌کند: «نخست این که او (شخصیت) گویندهٔ تمام و یا قسمتی از افکار قصه‌نویس باشد. در این صورت، شخصیت عروسکی است که به دنبال زندگی واقعی نیست، بلکه نقشی دارد به عنوان بلندگوی افکار تیپی خاص و... و نوع دیگر شخصیت، شخصیتی است در حال ساختمان و تکوین و در حال زیستن، افکار و عقاید برای او مطرح نیستند و اگر باشند، چنان بشدت حسی شده‌اند که فردیت کامل پیدا کرده، صورتی عاطفی و درونی یافته‌اند. »[۸]

براهنی می‌گوید قصه‌هایی را که براساس شخصیت‌های نوع اول ساخته می‌شوند، قصهٔ عقایدی می‌نامند و قصه‌هایی را که براساس شخصیت‌های نوع دوم ساخته می‌شوند، «قصهٔ شخصیت» نام می‌گذارند. آن گاه می‌افزاید، اغلب نویسندگان بزرگ دنیا «قصهٔ شخصیت» نوشته‌اند و افکار و احساس‌های خود را از طریق شخصیت‌هایی که در حال تجربه کردن احساس و اندیشه هستند، نشان داده‌اند نه از طریق شخصیت‌هایی به عنوان نمایندهٔ افکار.[۹]

(A Glossary of literary Terms) از قول فورستر دو نوع شخصیت را تحت عنوان فلات کاراکتر (A Flat Character) وراندکاراکتر (A round Character) معرفی می‌کند که براهنی به ترتیب، به شخصیت مسطح و شخصیت مدور ترجمه کرده است.

شخصیت مدور شخصیتی است سالم، طبیعی و فعال و چند بعدی که در موقعیت‌های گوناگون عکس‌العمل‌های گوناگون دارد و در مسیر تغییر و تکامل طبیعی پیش می‌رود؛ اما شخصیت مسطح، شخصیتی است سطحی جامد، راکد که تحجر بر او حاکم است، تغییری نمی‌کند و در مقابل حوادث عکس‌العملی یکسان و تکراری دارد. باید گفت مکتب رئالیسم، به دنبال آفریدن قصه‌هایی است که براساس شخصیت‌های مدور شکل می‌گیرند. شخصیت‌هایی که در حال ساخته شدن و تکوین هستند. شخصیت‌هایی در تغییر و تکامل‌اند. خیلی راحت و طبیعی تجربه می‌کنند و زندگی را از لابه‌لای تجربه‌ها مشاهده می‌کنند احساسات و اندیشه‌های نو می‌یابند و آن‌ها را به نمایش می‌گذارند.

نویسندهٔ مکتب رئالیسم قصهٔ عقاید نمی‌نویسد و قصه را به منبری برای سخنرانی‌های خود تبدیل نمی‌کند. هم چنان که فلوبر یکی از بزرگان مکتب رئالیسم می‌گوید:

«وکیل مآبی در همه جا ریشه کرده است. حرص نطق کردن، داد سخن دادن و دفاع کردن، الههٔ هنر سکویی برای بالا رفتن هزاران حرص و آز می‌شود.»[۱۰]

نویسندهٔ مکتب رئالیسم وکیل مدافع چیزی نیست، او از اندیشه، احساس، فکر ، تیپ ، انسان خاص و... دفاع نمی‌کند او در کناری می‌ایستد و بدون این که در نحوهٔ رفتار شخصیت‌ها و جریان و چگونگی حوادث دخالتی بکند، به آن‌ها اجازه می‌دهد که خودشان سیر طبیعی خود را داشته باشند و در این سیر طبیعی ارزش‌ها شکوفا شوند و واقعیت‌ها رخ بنمایند.

نویسندهٔ مکتب رئالیسم عدالت و بی‌طرفی را بر دخالت‌های هدفدار و مغرضانه ترجیح می‌دهد آن سان که فلوبر داد می‌زند:

«آیا وقت آن نیست که عدالت را وارد هنر کنیم؟ در آن صورت است که بی‌طرفی تصویر، عظمت قانون و دقت علم را پیدا خواهد کرد» .[۱۱]

از این سبب، (نویسندهٔ رئالیست هنگام آفریدن اثر، بیشتر تماشاگر است و افکار و احساسات خود را در جریان داستان ظاهر نمی‌سازد. رئالیسم می‌خواهد همهٔ واقعیت را کشف کند... رمان‌نویس از تظاهر به حضور خود در اثر، از رازگویی‌های احساساتی و از فلسفه بافی احتراز می‌کند. حتی از نمایاندن خود در اثر به عنوان نویسنده هم خودداری می‌کند) [۱۲]

چرا که او خوب می‌داند که دخالت او در قصه، سرنوشت حوادث را تعیین خواهد کرد و نقش شخصیت‌ها را دچار ضعف خواهد ساخت و چنین دخالتی با اصول کلی و اهداف مکتب رئالیسم که مورد اشاره قرار گرفت، در تناقض است.

اکنون به رمان بر می‌گردیم و ادامهٔ سخن را به هدف اصلی بحث «منطقی بودن یا نبودن حوادث داستان» پیوند می‌زنیم. یکی از مسایلی که در سرتاسر رمان کلیدر به چشم می‌خورد، سعی و تلاش نویسنده در نشان دادن خود به عنوان «راوی» است. او به انواع طرق، «راوی» را از پشت حوادث بیرون می‌کشد، و به خواننده نشان می‌دهد و با آوردن جملات کوتاه «قهرمان ما» «غلط نکنیم» و «گل محمد من» و بعضی وقت‌ها با نقالی و سخن گفتن با شخصیت قصه و... خود را از سطح دانای کل بودن پایین می‌آورد و به عنوان یک راوی در قصه نشان می‌دهد.

برای مثال در صفحهٔ ۱۱۳ جلد اول کتاب در آخر بند دوم می‌گوید: «گل محمد من هم، خوی چنین نداشت» و یا در صفحهٔ ۱۹۹ جلد اول کتاب جریان سخن خود را قطع می‌کند و به عنوان یک جملهٔ معترضه می‌گوید: «دروغ نگفته باشم» مطلب فلان جور بود و... که جملهٔ مذکور نقشی جز نشان دادن نویسنده ندارد. و باز در صفحهٔ ۲۰۰ همان کتاب در ضمن توصیف چهره کلمیشی مطلب را قطع می‌کند و می‌گوید: «هم می‌توانم بگویم» ... و باز در صفحهٔ ۲۰۱ همان کتاب وقتی سخن از شیرو می‌گوید نویسنده به یاد فرار شیرو با ماه درویش می‌افتد و

خود به شیرو نفرین می‌کند جالب است توجه کنید:

«در میان پسران کلمیشی، بیگ محمد کوچک‌ترین بود و خان محمد بزرگ ترین. گل‌محمد میانی بود و دخترینه، همین شیرو – خبرش را بیاورند– ته تغاری و کلمیشی از دست این مادینه به تنگ بود... »

همین چند نمونه از صفحات پشت سر هم، بسامد بسیار زیاد به روی صحنه آمدن نویسنده را در جریان رمان، نشان می‌دهد و از آوردن شواهد دیگر و خسته کردن خواننده کفایت می‌کند، فقط یک نمونه دیگر برای نقالی و درددل کردن نویسنده با شخصیت‌ها، ارایه می‌دهم و سخن را پی می‌گیرم.

نویسنده در صفحهٔ ۴۳۷ جلد دوم رمان پس از این که گل‌محمد از عمو مندلو تقاضای همکاری می‌کند و عمو مندلو نمی‌پذیرد، شروع به توصیف اندوهگین گل‌محمد می‌کند. سپس توصیف را کنار می‌گذارد و خود با گل‌محمد به سخن و درد دل می‌پردازد:

«... چه می‌کشی گل محمد؟ تو آیا نرم نرم داری چلانده می‌شوی؟ آرام آرام داری می‌شکنی؟ قدم به قدم داری پیر می‌شوی؟... »

و به این گونه ۲۵ سطر با گل‌محمد حرف می‌زند تا درون اندوهگین و غرور شکستهٔ او را تشریح کند و تازه با پاسخ گل‌محمد جملات خطابی نویسنده تمام می‌شود و توصیف از زاویهٔ دید سوم شخص و دانای کل شروع می‌شود: «دردی مثل دود در کاسهٔ سر گل‌محمد می‌پیچید... »[۱۳]

البته مثال‌هایی از این دست در سرتاسر داستان فراوان به چشم می‌خورد و همین علاقهٔ بیش از حد نویسنده را به ظهور پی‌درپی بر صحنهٔ حوادث رمان، نشان می‌دهد و همین علاقه به حضور است که به طور ناخودآگاه، تبدیل به دخالت‌های ناروای نویسنده می‌شود که البته، نتیجهٔ این دخالت‌ها بر روی شخصیت‌ها باعث می‌شود تا دولت‌آبادی «قصهٔ عقاید» بنویسد، نه «قصهٔ شخصیت».

همین علاقه به حضور در صحنهٔ رمان، دولت‌آبادی را به سخنرانی و خطابه خواندن وا می‌دارد و در نتیجه، نویسنده آدم‌های خود را به بلندگوها و عروسک‌هایی که افکار و عقاید او را تبلیغ می‌کنند، تبدیل کرده است. در این مورد، دیالوگ‌های بلند همهٔ شخصیت‌های قصه، دلیل بسیار خوبی بر میل و علاقهٔ آزمندانهٔ نویسنده به سخنرانی است.

مثال‌های این مورد به قدری روشن است و در سرتاسر داستان به چشم می‌خورد که از آوردن مثال خودداری می‌کنم و توجه خوانندگان را به سخنرانی‌های ستار در صفحات مختلف کتاب و سخنرانی‌های روستاییان و ستار و آقای سمرقندی در شبی که گندم‌ها آتش می‌گیرند، جلب می‌کنم.[۱۴]

و سخنرانی‌های سیدشرضا به گل‌محمد (بند یکم از بخش بیست و نهم جلد ۱۰) و... . جلب می‌کنم. جالب این جاست که هرکجا که دیالوگ‌ها از یکی دو سطر تجاوز می‌کند –و اغلب چنین است و ما در هر جای رمان شاهد دیالوگ‌های نیم صفحه‌ای و یک صفحه‌ای و گاهی بیشتر هستیم- سبک و سیاق دیالوگ‌ها به نثر توصیفی نویسنده نزدیک می‌شود وخصوصیات قلمی نویسنده را پیدا می‌کند:

«- کاری دارد؟ هه؟ لوطی رخک مثل موم توی دست خودم است. شما اراده کنید. کار تمام است. تار مویش را آتش بزنم، این جا حاضر می‌شود. جای غصه نیست، اصلا. این کار، با خودم. خرجش هم ناقابل است. پیشکش شما. من به شما بیش از این‌ها مدیونم. حالا بگو بدانم گرفتاری ارباب از چه بابت هست؟ برای یک دختر؟ با خودم. این کار با خودم... »[۱۵]

جملات فوق از دهان عباسجان بیرون می‌آیند، اما کوتاه، بریده بریده، همراه با تکرار و حذف فعل، چیزی که در نثر خود نویسنده فراوان به چشم می‌خورد. اکنون به قطعهٔ زیر توجه کنید:

«مار... باید ماری به زیر شلیته‌اش بخیزانم. یا عقربی، عقربی روی پستانش بگذارم. نیش عقرب باید تا دل پستانش بدود. زهرش، باید با شیر میان سینه‌هایش قاطی بشود، شیرش را باید زهری کنم، زهری می‌کنم. نمی‌گذارم عمر به کمال کند. مارال. نمی‌گذارم. زهر ملخ زهر ملخ در گوشش می‌چکانم... . »[۱۶]

جملات فوق از زبان زیور نقل می‌شوند، اما باز می‌بینیم ساختمان کلی نثر نویسنده را دارند، جملات کوتاه بریده بریده، تکرار فعل‌ها و گاهی حذف آن‌ها و... و یا به این جملات توجه کنید:

«من؟ چرا من؟ پس خودشان چی؟ خودشان چی هستند؟... مرده؟ مرده‌اند؟. هه... خیال می‌کنی بیخودی ازشان بدم می‌آید؟ نه... مثل بزهای پیر از صدای تفنگ می‌ترسند، مثل بزهای پیر... تا حالا دیده‌ای یا شنیده‌ای که یک نفر رعیت مردم به کوه زده باشد؟ها؟ دیده‌ای یا شنیده‌ای؟ من که ندیده‌ام. اگر هم دیده‌ام دله دزد از میانشان بیرون آمده است... »[۱۷]

این جملات را هم گل‌محمد بر زبان می‌آورد، اما آشکار است که ساختمان آن‌ها با ساختمان جملات زیور و عباسجان هیچ فرقی ندارد. باز هم جملات کوتاه، بریده و تکراری. درست همان چیزی که با کم و زیادش در نثر خود نویسنده به چشم می‌خورد.

حال ما از این بحث که دیالوگ‌ها باید براساس شخصیت خاص آدم‌های داستان باشد و نباید همه به یک فرم حرف بزنند، صرف نظر می‌کنیم و تنها به این قناعت می‌کنیم که این ساختمان واحد حاکم بر همهٔ دیالوگ‌های آدم‌ها و نثر روایی نویسنده، بخوبی نشان می‌دهد که این آدم‌های قصه نیستند که حرف می‌زند، بلکه این نویسنده است که از پشت پرده به جای عروسک‌های خود سخن می‌گوید و یا بهتر بگوییم این نویسنده است که آدم‌های قصه را مجبور به سخنرانی‌های پرطول و دراز می‌کند.

و شاید اطالهٔ کلام و پرداختن به مسایلی که اصلا ربطی به داستان ندارند و هیچ تاثیری در رشد و شکوفایی حوادث و یا شخصیت‌ها ندارند، از همین علاقهٔ به تظاهر خود نویسنده ناشی می‌شود. برای مثال۱۸،صفحات ۴۹۱، ۴۹۲ و ۴۹۳ جلد دوم رمان، وقتی گل‌محمد و عمو مندلو به کنار باروی کهنه سبزوار می‌رسند، تنها با دیدن بار و ذهنش به زمان قدیم و حملهٔ مغول و شکستن بارو منتقل می‌شود و آن گاه ۷۶ سطر از تیمور و خونریزی‌ها و کشتارهای او می‌نویسد و یا در صفحات ۷۸۷ و ۷۸۸ جلد سوم کتاب، وقتی نادعلی برای ادرار کردن به یک رباط خراب می‌رود، نویسنده به یاد روزهای اول ساخته شدن رباط می‌افتد و ۶۷ سطر مطلب می‌نویسد. همچنین در صفحات ۵۰۰، ۵۰۱ و ۵۰۲ جلد دوم کتاب، مشاجرهٔ لفظی گل‌محمد را با یک گدای بد دهن توصیف می‌کند. بدون این که یک سطر این صفحات لازم و ضروری باشد.

به طور کلی او در شرح و توصیف اشیای بی‌جان قصه و طبیعت و زمان و مکان، به قدری قلم فرسایی می‌کند که براحتی می‌توان گفت دچار پرگویی و اغراق می‌شود.

سامرست موآم، این طور توصیفات را در کل زیبا می‌داند و می‌گوید:

«بسیاری از این شرح و وصف‌ها خود به خود زیبا بود؛ ولی با موضوع داستان ارتباطی نداشت. مدت‌ها طول کشید تا نویسندگان فهمیدند که توصیف یک منظره هر قدر هم که آن منظره شاعرانه دیده و به نحو قابل تحسینی بیان شود، بی‌ثمر است یا مگر این که لازم باشد. یعنی به نویسنده کمک کند تا داستان خود را جلو ببرد یا به خواننده راجع به اشخاصی که در آن منظره شرکت دارند. مطلبی را که لازم می‌داند از آن آگاه شود، بگوید. در رمان توصیف زائد مناظر، یک نقص تصادفی است.»[۱۹]

تصادفی که در رمان بلند کلیدر مرتب به چشم می‌خورد و از بس تکرار

می‌شود، دیگر ماهیت تصادفی خود را از دست می‌دهد و به یک امر منظم و پیش‌بینی شونده تبدیل می‌شود. سامرست موام در ادامهٔ بحث خود در صفحهٔ ۱۹ همان کتاب می‌گوید:

«لیکن دلیل ندارد که خواننده، در برابر نقایص یک رمان شکیبا باشد. خواه این عیب‌ها جزو ذات قالب رمان و خواه مربوط به ضعف و کم مایگی رمان‌نویس و خواه ناشی از شیوه‌ای که مد روز شده است و خواه مربوط به طرز انتشار آن باشد. یک آدم با شعور رمان را برای انجام وظیفه نمی‌خواند، برای سرگرمی می‌خواند. خواننده می‌خواهد خودش را فراموش کند. آماده است خود را به قهرمانان رمان علاقه‌مند سازد و می‌خواهد ببیند که آن‌ها در یک اوضاع و احوال خاص، چه کار می‌کنند و بر سر آن‌ها چه می‌آید. »

اما دولت‌آبادی با بلندگو قرار دادن آدم‌های داستان و با تحمیل غیرمنطقی خواسته‌های خود برآدم‌های داستان و با دخالت‌های ناروا و نشان دادن‌های خود به طرق گوناگون، فرصت آشنایی و دوستی و علاقه‌مندی بین خواننده و شخصیت‌ها را از آن‌ها می‌گیرد و خواننده حضور مزاحم نویسنده را که همواره مانند سدی بین قهرمان‌های داستان و او فاصله می‌اندازد، حس می‌کند و برای فرار از این نقیصه، خود به حذف زایدی می‌پردازد و تنها حوادث رمان را بدون توجه به پیشینهٔ آن‌ها و تبعات آیندهٔ آن‌ها، مورد توجه و مطالعه قرار می‌دهد.

فراموش نکنیم که سخن از بررسی شخصیت‌ها در ارتباط با مطالعهٔ ضعف علی حوادث بود. در این رابطه عامل مهمی که باید به آن دقت شود، «زمینه» است. «زمینه یکی از عناصر تکنیک قصه‌نویسی است که دولت‌آبادی با غفلت از آن» شخصیت‌هایش را دچار ضعف کرده است و از این طریق، علت وجودی بعضی از حوادث داستان را متزلزل ساخته است.

زمینه در واقع مکان و زمانی است که آدم قصه در آن زاده شده، رشد کرده

و شخصیت یافته است. به این ترتیب، شخصیت قصه پا در هوا نیست، از آسمان نیفتاده است و خواننده براساس زمینهٔ وجودی او –که این زمینه تمام عوامل تکوین دهندهٔ شخصیت آدمی را در بر می‌گیرد– به رفتار، کردار، پندار و گفتار او می‌نگرد و دربارهٔ او قضاوت می‌کند. براهنی در این خصوص می‌گوید:

«زمینه به خواننده علامت می‌دهد که شخصیت، ساخته و پرداختهٔ ذهن خود نویسنده نیست، بلکه آدمی است مثل آدم‌های دیگر که خواننده هر روز با آن‌ها سر و کار دارد. خواننده به وسیلهٔ زمینه و عناصر زمانی و مکانی شخصیت را بهتر می‌شناسد و با او به عنوان یک موجود واقعی روبه‌رو می‌شود و می‌فهمد که چیزی باور کردنی در وجود شخصیت هست و می‌توان به آن عملا معتقد بود.»[۲۰]

با توجه به جملات آقای براهنی، اجازه بدهید نمونه‌هایی از رمان را بررسی کنیم و نخست از مارال و آبستنی او در چشمه شروع می‌کنیم. اصل این ماجرا را داستان سرای بزرگ گنجه در کتاب خسرو و شیرین پرداخته است.[۲۱]

آن جا نیز شیرین به آب تنی در چشمه فرو می‌رود. خسرو به تصادف او را می‌بیند؛ اما او به مجرد دیدن خسرو در میان انبوه موهای خود پنهان می‌شود و خسرو بعدها این پشیمانی را با خود دارد که چرا پیش نرفته بود و کام دل نستانده بود.

اما در قصهٔ خسرو و شیرین، حکیم گنجه به زمینه‌های وجودی حادثه توجه کافی دارد. شیرین یک شاهزاده است، از طبقهٔ اشراف و ارمنی تبار. فرهنگ حاکم بر زندگی‌اش و منیت او اقتضای آن بی‌پروایی را دارد و در جریان شنا نیز توصیفی که نظامی از او به دست می‌دهد، توصیفی است کلی و با تکیه بر زیبایی‌های طبیعت مثل گل، خورشید و غیره. اما در داستان کلیدر، مارال

دختری است از اعماق اجتماع، دختری ایلیاتی که پدرش یک گله‌دار فقیر زندانی است. مادرش از مرض و فقر مرده است. نامزدش زندانی است. از ترس این که توسط یک عده عیاش و قلدر بی‌آبرو شود، به سوزن ده می‌گریزد؛ جایی که نمی‌داند چه برخوردی با او خواهد شد. مارال با چنین نگرانی، اندوه، وحشت و اضطراب، ناگهان بی‌هوا، لخت و عریان، تن پرخواهشش را در آغوش چشمه رها می‌کند.

اکنون در دهۀ ۵۰ و۶۰ بعد از گذشت ۵۰ سال از بمباران‌های ضد اخلاقی غرب که در ایران انجام شده است، دختران روستایی ما این قدر شرم و حیا دارند که با احتمال دادن وجود چند درصد ناچیز بی‌شرمی در کاری از آن پرهیز کنند. آیا می‌توان باور کرد مارال روستایی ۵۰ سال پیش در آن شرایط روحی، با آن همه نگرانی آن کار را بکند و حتی بدون یک زیر جامه، تن لخت خود را به آب بسپارد؟ کدام زمینۀ داستانی چنین عملی را توجیه می‌کند و منطقی جلوه می‌دهد؟ ما امروزه چنین فرهنگی را و به دنبال آن چنین بی‌پروایی‌هایی را در روستاهای خود شاهد نیستیم. آیا مارال ۵۰ سال پیش، با آن زمینۀ تربیتی و طبقاتی –که حداقل تعصب پولادین سنتی و ناموس بازی‌ها، چنین بی‌پروایی را به هیچ دختری حتی از طبقۀ خان‌ها هم اجازه نمی‌دهد ـ چگونه آن کار را می‌کند؟

می‌بینیم که ماجرا دلیل وجودی خود را ندارد؛ اما از آن جا که صحنه زیباست و با قلم تفصیلی نویسنده، خواننده شاهد زیبایی و گیرایی هم آغوشی اندام لخت یک دوشیزۀ جوان و چشمه‌ای زلال است، –توصیف و فضایی که در شعر چشمه فروغ فرخزاد حاکم است– ترجیح می‌دهد کلمه به کلمۀ ماجرا را بخواند و حادثه را از اول تا آخر دنبال کند.

همچنین است دیگر ادا و اطوارهای مارال که اکثرا ریشه در زمینۀ فرهنگ

شرقی و دختر روستایی ۵۰ سال پیش جامعهٔ ایرانی ندارد. مثل دور اسب چرخیدن‌ها، یال اسب را به نوازش گرفتن، ششلول بستن و همراه گل‌محمد مثل یک ماده آرتیست و سترن اسب تاختن و خنده‌آورتر از همه، لحظات پایانی داستان است که جهن، پسر کوچک او را در دست‌های زمخت‌اش گرفته است و از همه می‌پرسد که او پسر کیست تا اگر معلوم شود پسر گل‌محمد است، همان جا بکشدش و همه حتی سرسخت‌ترین و شجاع‌ترین آن‌ها بلقیس از ترس کشته شدن کودک، از دادن پاسخ صحیح طفره می‌روند و ناگهان مارال بر بلندای پله‌ها ظاهر می‌شود و در برابر همه داد می‌زند:

– «پسر من است، تخم گل محمد.»[۲۲]

تا سکوت حاکم شود، همه با تعجب به سوی او برگردند و دوست و دشمن او را با سربندی سرخ تماشا کنند.

در حالی که زمینهٔ روانی و عاطفی مارال ایجاب می‌کرد که برای نجات فرزندش او را معرفی نکند و... اما دولت آبادی برای رسیدن به هدفی از پیش تعیین شده، از تمام زمینه‌های منطقی داستان چشم می‌پوشد و آنچه که خود دوست دارد، به حادثه تحمیل می‌کند. حضور بیرقی سرخ در جنگ ضد طبقاتی ستار. و همین توجه نداشتن به «زمینه» در پرداخت شخصیت‌ها و حوادث است که باعث می‌شود شیرو، دختر ۵۰ سال پیش جامعهٔ روستایی ایرانی، که نه سواد خواندن دارد و نه نوشتن، و نه حتی یک فیلم رمانتیک غربی دیده است تا یاد بگیرد با دوست پسر و معشوق چگونه حرف می‌زنند، در برابر تمنیات جنسی و مبتذل شیدا خیلی شاعرانه بگوید: «–این جور نه. این جور نمی‌خواهم. این جور ذلت است. من عشق را ذلیل نمی‌خواهم.»[۲۳]

و همین بی توجهی شاید تعمدی دولت آبادی به زمینه‌های فرهنگ مذهبی جامعهٔ ایرانی است که وقتی ستار، روستاییان را در خانهٔ گودرز بلخی جمع

می‌کند، (انگار که اعضای برجسته و تئوریسین‌های یک حزب سوسیالیستی جمع شده‌اند) دهقانان و حتی لالا به نوبت سخنرانی می‌کنند و در پایان سخنان تک تک آن‌ها مردم به جای این که صلوت بفرستند، به قول برو بچه‌های امروز تهران (جوانان دهۀ ۱۳۷۰) با همدیگر صلوات آمریکایی سر داده و هورا می‌کشند. (بند یکم، بخش ۲۰، جلد۶)

(دقت کنید من نمی خواهم بگویم چرا آقای نویسنده از صلوات استفاده نمی‌کند، اما این یک واقعیت اجتماعی است که مردم ما، آن هم مردمی روستایی که حداقل ظاهرا مسلمان هستند، وقتی دور هم جمع می‌شوند و می‌خواهند سر و صدایی به پا کنند، با صلوات شروع می‌کنند و اگر هم کسی بخواهد آن‌ها را آرام کند، باز با صلوات آن‌ها را دعوت به آرامش و سکوت می‌کند.)

و باز هم بی توجهی تعمدی دولت آبادی به زمینه‌های فرهنگ مذهبی اجتماع ایرانی است که سبب می‌شود نویسنده، ماه درویش را به عنوان یک سید و اولاد پیغمبر و به قول خود نویسنده «شمایل علی اکبر» ملعبۀ دست مردم قلعه چمن بکند و هر کسی به نوعی نیشش بزند. در حالی که روستاهای ما، که از لحاظ ایمان و صفای اعتقادی سالم‌ترین جوامع ما را تشکیل می‌دهند، آن هم روستاهای ۵۰ سال پیش از این که هنوز در معرض بمباران‌های آمریکایی ضد مذهب و اخلاق رژیم پهلوی قرار نگرفته‌اند، یک سید را به عنوان یادگاری از نسل پیامبر (ص) عزیز می‌داشتند، کمک و یاری به او را وظیفۀ دینی خود می‌دانستند. همین جا باعث می‌شود خواننده شخصیت ماه درویش را به دور از واقعیت، ساخته و پرداختۀ ذهن نویسنده احساس کند و هیچ ارتباطی با او برقرار نکند.

یکی دیگر از نمونه‌های جالب توجه، مربوط به کربلایی خداداد و دو پسر او عباسجان و قدیر می‌شود. به طور کلی باید بگویم صفحاتی را که نویسنده به

بهانه‌های این سه شخصیت پر کرده است، اگر از کل رمان برداریم، اگر اغراق نکرده باشم، بیش از یک جلد کتاب براحتی حذف می‌شود، بدون این که لطمهٔ قابل توجهی به رمان بخورد؛ اما چرا نویسنده تا این اندازه به آن‌ها پرداخته است، فکر می‌کنم به دید نویسنده و هدف‌های اساسی او از نوشتن رمان مربوط شود. نویسنده، کربلایی خداداد را با دو پسرش در برابر بابقلی بندار و دو پسر او اصلان و شیدا، قرینه‌سازی کرده است. کربلایی خداداد، مردی است کاروان‌دار که شکوه و فر و جلال و ثروت و عزت او هنوز در یاد روستاست. مردی که با چرخش زمان و پیش رفت تاریخ و سپری شدن دوران او و نشناختن دقیق عصر خود و به علت فرو رفتن در لایه‌های فکری کهنه شده، زمام امور از دستش در می‌رود و در سراشیبی سقوط قرار می‌گیرد. طوری که خانه‌اش اکنون به ویرانه‌ای که جغد در آن لانه کرده، تبدیل شده است و خود با پاهای فلج در کنج اتاق بر روی تشکی چرکین افتاده است.

در مقابل، بندار نمایندهٔ بورژوازی در حال رشد است. طبقه‌ای که در حد وسط سرمایه‌داری و فئودالیزم قرار دارد. بندار با درست کردن بقالی، کارخانهٔ فرش باقی، آسیاب، خرید و فروش قاچاق، رباخواری و... مرتب به فکر بسط و گسترش مایملک خود است. طبقه‌ای که همهٔ ارزش‌های اخلاقی و انسانی را فدای رشد اقتصادی و منافع شخصی خود می‌کند و رذیلانه می‌کوشد خود را به آستانهٔ سرمایه‌داری برساند.

بندار، تمام آرزویش رسیدن به پای ارباب خود آلاجاقی ـ نمایندهٔ سرمایه‌داری – است. بندار با دو پسرش از شخصیت‌های منفی داستان‌اند. به این علت که فقط به فکر منافع شخصی خود و ثروت اندوزی و استثمار مردم‌اند. کربلایی خداداد نیز با دو پسر خود از شخصیت‌های نفرت‌انگیز داستان‌اند. به این علت که به دنبال دست یافتن به ثروت و شکوه و منافع از دست داده هستند.

با این تفاوت که هر روز بندار پیش می‌رود تا جایی که آخرین دارایی کربلایی خداداد را (سه شترش) از او می‌خرد و هر روز کربلایی خداداد پس می‌رود. تا جایی که آخرین دارایی خود را به بندار می‌فروشد و همین شکست در رسیدن به منافع، پسران کربلایی را رذل‌تر و پست‌تر می‌کند و همین رسیدن به کام و منافع، پسران بندار را نسبت به آن دو، دست و دل بازتر می‌سازد و امکان چراندن دهان و پایین تنه را به آنان می‌دهد.

البته ممکن است اهداف دیگری نیز در پشت این اپیزودها باشد؛ اما به نظر می‌رسد که علت اصلی از پرداختن به آن‌ها همین قرینه‌سازی و نشان دادن رشد بورژوازی است.

به هر حال، گره اصلی اپیزودهای گفته شده و حادثه‌سازی مربوط به آن‌ها، میل عباسجان به کشتن پدر است. پدرکشی، ایده‌ای که در بسیاری از قصه‌ها از جمله برادران کارامازوف، شاهد آن هستیم. – اما میان ماه من تا ماه گردون، تفاوت از زمین تا آسمان است- در آن جا داستایفسکی چنان با مهارت، زمینه‌های روحی و اخلاقی پدر و زمینه‌های روحی و علل پیدایش این هوس را در پسر می‌کاود که خواننده تا آخر داستان از قضاوت به نفع یکی از این دو شخصیت می‌هراسد و ترجیح می‌دهد تا آخر جریان، نسبت به جانبداری از یکی از طرفین مردد بماند و هیچ دخالتی در حادثه نداشته باشد و مصرانه می‌خواهد بداند کار به کجا می‌انجامد و حق با کیست؛ اما در رمان کلیدر، کربلایی خداداد پیر، افلیج و فلک زده را در برابر عباسجان لا ابالی، معتاد، شرابخوار و قمارباز که پول‌ها و زندگی پدر را به باد داده است، داریم و از همان اول وضوح قطب شر و خیر در ماجرا باعث موضع‌گیری و دخالت خواننده به نفع کربلایی خداداد می‌شود. از آن گذشته، علت میل پدرکشی در کلیدر، تنها یک توهم است.

این که عباسجان می‌پندارد پول‌هایی که پیر مرد از دادن آن‌ها به عباسجان طفره می‌رود یا در تشک چرکین زیر پای اوست و یا در چاله‌ای در زیر همان تشک. با توجه به شرایط جسمانی پیرمرد و ضعف عصبی او، عباسجان می‌توانست خیلی راحت دهان پیر مرد را ببندد و دست و پای فلج او را با یک گره مختصر طنابی از حرکت باز بدارد و او را در گوشهٔ دیگر اتاق بیندازد. آن گاه تشک را تکه پاره کند تا اگر اسکناس در لابه‌لای آن جاسازی شده است، به دست بیاورد و یا خاک زیر تشک را بکند تا اگر گنجی پنهان شده است، آن را پیدا کند و در نهایت از روستا بگریزد. هم چنان که قبلا برای عیاشی و ولگردی مدت‌ها به مشهد می‌رفت.

اما عباسجان به راه حل منطقی و سادهٔ مشکل نمی‌اندیشد و مصمم به قتل پدر می‌شود تا نویسنده بتواند حوادث گوناگونی را که مبتنی بر فرض غیرمنطقی است، قلم بزند. جریان همین طور ادامه می‌یابد تا خواننده به اوج خنده‌دار حادثه می‌رسد. روزی که عباسجان عزم جزم می‌کند که کار را یکسره کند، عروسی اصلان است و قلعه چمن شلوغ. او فرصت را مناسب می‌داند و برای کشتن پدر به خانه می‌رود.

در را باز می‌کند. آن گاه جسد مرده و منجمد پدر را که به آستانهٔ در میخکوب شده است و به چهرهٔ او که اکنون در آستانه ایستاده است، می‌نگرد. هراسی عظیم از این نگاه، عباسجان را فرا می‌گیرد. دقت کنید زمینه‌های لازم برای چنین ترسی در عباسجان اصلا وجود ندارد. او به اندازهٔ کافی در میان چاقوکشان، عرق‌خورها، و... به سر برده است. تجربه‌های کافی از رذالت، پستی و ارزش‌های ضد اخلاقی دارد.[۲۴]

جالب این جاست او به جای این که حدس بزند پدرش مرده است، با همین هراس شروع به رجز خوانی می‌کند؛ اما خواننده با تعجب می‌پرسد که

آیا عباسجان در اتاق قدم نمی‌زند و آیا او متوجه نمی‌شود که نگاه پدر فقط به آستانه خیره مانده است؟

متاسفانه باید بگویم، در رمان کلیدر عباسجان حق چنین هوشیاری را ندارد. او در طول روز چندین بار می‌آید و می‌رود و قدرت قتل پدر را پیدا نمی کند. در یکی از آمدن‌هایش، سیخی را داغ می‌کند و روبه‌روی چهرهٔ پدر می‌گیرد – شاید در ده سانتی متری چشم‌هایش- و او را تهدید می‌کند و درجواب با سکوت پدر و نگاه خیرهٔ او و این که پدر حتی پلک هم نمی‌زند، روبه‌رو می‌شود... اما هیچ کدام از این‌ها باز در ذهن عباسجان این توهم را که شاید پدر مرده است، بر نمی‌انگیزند. در این هنگام، نادعلی فرا می‌رسد و بحث‌های فیلسوفانهٔ عمیقی راجع به حقیقت و قدرت و گمشدهٔ مخصوص هر انسانی، در بین آن‌ها در می‌گیرد.

سرانجام عباسجان بعد از پایان عروسی، آخرین بار که به خانه می‌آید، به پدر حمله کرده سرمای تن او را لمس می‌کند و متوجه می‌شود که از صبح تا شب با یک جنازه می‌جنگیده است. (بند سوم، بخش ۲۶، جلد ۹)

راستی چرا دولت‌آبادی این همه حادثه را – حادثه‌هایی که به تنهایی زیبا و خوب پرداخته شده‌اند- این گونه بر دلایلی سست و پوچ بنا می‌نهد؟

دقت کنید که اگر عباسجان یک فرشتهٔ معصومی بود که برای اولین بار با گناه روبه‌رو می‌شود، آن هم گناه عظیمی چون کشتن پدر، باز آن سردرگمی و عدم تشخیص صحیح واقعیت‌ها و عینیات با فشارهای روحی حاصله در آن شرایط قابل توجیه بود.

اما عباسجان رمان کلیدر، خود جرثومه‌ای است از گناه و رذالت و پستی با آمادگی روحی برای هر جنایتی. آیا این منطقی است که جنایت کار حرفه‌ای چون عباسجان، این قدر دچار ترس و هراس و تردید باشد که از صبح تا شب

در تمام روز، یک جنازه را از یک آدم زنده تشخیص ندهد؟

یکی دیگر از مواردی که در آن بی توجهی نویسنده به زمینهٔ شخصیتی قهرمان داستان، موجب تزلزل علت وجود حادثه می‌شود، ماجرای خان عمو و روستای خرسف می‌باشد.

خان عمو با تنی چند از تفنگچی‌ها و بیگ محمد، برای نشان کردن لیلا،دختر حاجی سلطان خرد خرسفی به بیگ محمد، به خرسف می‌روند. خان عمو با توجه به سابقهٔ مشاجرات و دلخوری‌هایی که با حاجی دارند، از این که این ازدواج سر بگیرد، در تردید است.[۲۵]، بنابراین او نسبت به برخورد شومی که در خرسف ممکن است برایشان اتفاق بیفتد، آمادگی ذهنی دارد و در آن جا نباید غافلگیر شود. خان عمو با بیگ محمد به خرسف می‌رسد؛ اما حاجی خرسفی زن و فرزندان خود را با تنی چند از ایل و تبار برداشته و به مشهد رفته است. او رفته تا در دیوان حکومت به بست بنشیند و علیه گل محمدها شکایت کند. روستاییان را مجبور کرده روستا را تخلیه کنند و تنی چند که باقی هستند، از خانه‌هایشان بیرون نیایند. خان عمو فرا می‌رسد و با یک روستای ساکت، خلوت، مرده و طاعون زده روبه‌رو می‌شود. خان عمو اینک در یک گورستان خاموش و کهنه گرفتار شده است. به نظر شما اکنون خان عمو باید چه کار بکند؟ خان عمویی که در حدود ۴۰، ۴۵ سال سن دارد و یک جوان بی‌تجربه و جاهل و سودایی نیست. خان عمویی که حساسیت گل‌محمد را نسبت به مال دیگران می‌داند که گل‌محمد حتی راضی به حرام شدن یک تکه نان از مال کسی نیست.[۲۶] (ج ۲،ص ۴۴۴) خان عمویی که در مقابل خواست‌های گل‌محمد مانند سربازی مطیع و نرم و رام است و احترام و محبت او را همیشه نگه می‌دارد.[۲۷](ج ۷،ص ۱۸۷۸) خان عمویی که در تحلیلی بسیار عمیق و آگاهانه، موقعیت سیاسی اجتماعی خودشان را به گل‌محمد بیان

می‌کند و به او گوشزد می‌کند که آن‌ها (دشمنان) می‌خواهند برای نجات خودشان ما را بد نام کنند و از میان بردارند.[۲۸]

چنین خان عمویی، به نظر شما، چه موضعی باید اتخاذ بکند؟ طبیعی است که بیگ محمد –جوانی شیفته و کال– از این سر خوردگی عصبانی باشد، خودش را ببازد و به خاطر عشقی که به لیلا دارد و جهالت و جوانی و... شر به پا کند. در اوضاعی چنین، خان عمو باید مهاری باشد به بیگ محمد، اما قضیه درست برعکس است. خان عمو، بدون این که زمینه‌های ذهنی، روحی و شخصیتی و حتی سنی او اقتضا کند، دست به ایجاد شور و شر می‌زند و حتی داغ تر از یک جوان ۱۶ ساله چنان در خشم و غضب فرو می‌رود که شروع به ویران کردن انبارهای غله و خواروبار حاجی خرسفی می‌کند. انبارهایی که سهم و روزی رعیت‌ها نیز در آن‌ها نهفته است.

البته نباید از قلم فرسایی و اصرارهای بسیار نویسنده در رساندن خان عمو به این نقطهٔ اوج خشم و جنون غافل بود

خان عمو انبارها را ویران می‌کند. کیسه‌های غله را بیرون می‌کشد. آن‌ها را به وسیلهٔ تنی چند از روستاییانی که از منزل‌هایشان بیرون آورده است، به سوی آسیاب دهکده می‌برد. آن جا از آن‌ها می‌خواهد که غلات را به منزل‌هایشان ببرند. آن‌ها سر باز می‌زنند و خان عمو در اوج جنون قداره بر می‌کشد و به جان گونی‌ها می‌افتد و گندم‌ها و غلات، حاصل دسترنج صدها کشاورز را با آب و خاک و گل یکسان می‌کند. در حالی که داماد بزرگ حاجی خرسفی که از ضربات خان عمو و بیگ محمد زخمی است، مرتب می‌نالد:

«–غله‌ها... غله‌ها را نابود مکن خان عمو »[۲۹]

و خان عمو وقتی به خود می‌آید که پشیمانی سودی ندارد و شرمنده از دسته گلی که به آب داده است، خرسف را ترک می‌گوید.

حادثه گیراست، صحنه تماشایی است و قلم نویسنده نیز یک لحظه غافل و بیکار نیست.

اما چرا؟ خان عمو که خود بهتر از همه کسی موقعیت‌شان را می‌شناسد و بخوبی می‌داند که نباید در این شرایط، به دست دشمن و شایعات دشمن سند جرم داد، چرا به چنین کاری دست می‌یازد؟

او که با توجه به شرایط سنی خود اگر بیگ محمد هم هیجانی می‌شد، باید او را آرام می‌کرد. چرا به چنین جنایتی آلوده می‌شود؟

به نظر می‌رسد که دولت‌آبادی برای گرفتن نتیجه‌ای از پیش تعیین شده، صلاح دیدهای خود را نه تنها به شخصیت‌ها که بر حادثه‌ها نیز تحمیل می‌کند.

او می‌خواهد به خواننده‌اش بگوید که گل محمدها از جانب مردم حمایت نشدند و برای این نتیجه‌گیری حادثه‌ای زیبا اما فاقد علت محکم و منطقی می‌آفریند که البته نظایرش در حجم بزرگ کلیدر کم نیست.

و اما دلیل دوم، که نمی‌گذارد پی رنگ قصهٔ بلند کلیدر سیر علت و معلولی داشته باشد و رنگ منطقی به خود بگیرد. به نظر می‌رسد که بینش طبقاتی و جهان‌بینی نویسنده باشد:

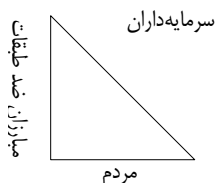
بخوبی می‌دانیم که تجربه‌ها و تقابل آن‌ها با هم خمیر مایهٔ اصلی جدال و حادثه‌ها را می‌سازند و نیز نیک می‌دانیم که جهان‌بینی و دید نویسنده در حساسیت او نسبت به انتخاب تجربه‌ها و چیدن آن‌ها در کنار هم و به طور کل در چگونگی پی رنگ داستان، نقش اصلی را دارد. در واقع هر نویسنده‌ای با تکیه بر جهان بینی و بینش خاص خود، از میان رودخانه‌های خروشان تجربیات که در اطراف او جاری است، ظرف‌های مشخصی را پر می‌کند و در معرض نمایش و بیان هنری می‌گذارد.

سخن آخر این که چگونگی طرح و پی رنگ هر قصه‌ای را بینش خاص

نویسندهٔ آن با تکیه بر جهان‌بینی نویسنده رقم می‌زند.

دولت‌آبادی در رمان عظیم کلیدر، بینش تیز و عمیق طبقاتی خود را با قدرتی تمام به نمایش می‌گذارد. بینشی که با جهان بینی مادی او پشتیبانی می‌شود.

باید توجه داشت که همین بینش، درون مایهٔ اصلی پی رنگ رمان کلیدر قرار گرفته است. به طوری که آن را در یک طرح ساده شده می‌توان به مثلث قائم الزاویه‌ای تشبیه کرد که وتر آن را سرمایه‌داران تشکیل می‌دهند و قاعدهٔ آن را طبقات اعماق جامعه و ضلع عمودی آن را مبارزان ضد طبقات.



جهان‌بینی مادی نویسنده، عواطف ضدطبقاتی او و تعهدی که او در قبال نابسامانی‌های اقتصادی، فقر و بیماری‌ها و فسادهای جانفرسای اجتماعی که گریبانگیر مردم‌اش است، احساس می‌کند او را برآن داشته است که یک قانون دیگر را –حتی در شکلی غیرمنصفانه– در مرحلهٔ تفصیلی اجرای پی رنگ داستان همیشه در نظر داشته باشد و با بی‌رحمی تمام پیاده کند.

هر که در این حلقه نیست...

آن حلقه را در یکی دو صفحهٔ دیگر شرح خواهم داد.

یک نگاه کلی به آدم‌های داستان، ما را در فهم مسأله کمک خواهد کرد. در ضمن باید بگویم که من در فهرست حاضر، از اسامی و یا اشخاصی که به طور گذرا در رمان مطرح شده‌اند، چشم پوشیده‌ام:

آدم‌های داستان

گل‌خاتونس (مادر)
- دخترها
  - بلقیس
  - گل‌اندام
- پسرها
  - عبدوس
  - مدیار

کشته می‌شود

عبدوس (کرد)

مهتا (بلوچ)
- مارال

بلقیس کلمیشی
- خان محمد
  - خان محمد
  - سمن
  - تمور
- گل‌محمد
- بیگ محمد
  - گل محمد
  - مارال
  - مدگل
- شیرو

زبور: عقیم می‌ماند

شیرو
ماه درویش
در قله چمن ساکن می‌شوند و فرزندی ندارند

خان عمو
- ماهک
  - ماهک
  - صبرخان
  - در اواخر داستان ماهک باردار می‌شود
- ؟

گل اندام
حاج پسند
- علی‌اکبر و خدیج (دختر علی‌اکبر)

سوزن ده: روستای کلمیشی‌ها

روستای چارگوشلی
- حاج حسین
- ماه سلطان (زن حاج حسین)
- نادعلی (پسر حاج‌حسین)
- صوقی (دختر خواهر حاج حسین)
- گنگو (چوپان)

قلعه برکشاهی
- آخوند ده
- مردی ناشناس
- محمد جمعه (گورکن)

قلعه چمن:
- یا بقلی بندار
- نور جهان (زن بابقلی بندار)
- شیدا (پسر کوچک بابقلی بندار)
- اصلان (پسر بزرگ بابقلی بندار)
- کربلایی خداداد
- عباسجان (پسر بزرگ خداداد)
- اصلان (پسر بزرگ بابقلی بندار)
- کربلایی خداداد
- عباسجان (پسر بزرگ خداداد)
- قدیر (پسر کوچک خداداد)
- داور (دایی قدیر)
- خاله صنم
- زاغ عبدل
- علی خاکی
- پهلوان بلخی (گودرز بلخی)
- قربان بلوچ (قربان قوچ)
- تاجعلی پشته کش
- موسی (پسر عمو مندلو)
- سید تلفنچی
- بابا گلاب
- صمد گلخنتاب
- چپاو (چوپان بندار)
- لالا (زن چپاو)
- براتعلی سالار رزاق
- میرزا
- دهلی‌ها
- عبدالحسین مورچه
- گروهی صنعتگر که برای تیز کردن داس و غیره آمده‌اند
- آقای سمرقندی معلم ده همسایه

بازخان افغان ـ چهن خان ـ بلوچ افغان سارا (دختر بلوچ افغان)
روستائیان و...

روستای سنگرد:
- نجف ارباب
- مادر نجف ارباب
- مردان و رعیت‌های او

روستای خرسف:
- حاجی سلطان خرد خرسفی
- طاهر داماد حاجی خرسفی
- مردم و رعیت‌ها....

قلعه میدان:
- قباد
- بی‌بی — روستای دزمین: میرخان (ارباب آنجا)، روستاییان
- محمدرضا گلخانم
- حیدر (پسر ملا معراج) — رباط زعفرانی ← کدخدا حسن
- بوژدنی
- علی چخماق
- طغرل — روستای تلخ‌آباد ← ارباب تلخ‌آبادی و کارکنان او
- کاظم — قهوه‌خانه خاله سکینه
- وهب
- مردم مظلوم و شاکی
- قنبر
- دوست محمدخان
- سید شرضا (یاغی، که به دولت تسلیم شده لباس امنیه می‌پوشد)
- نوروز بیگ (یاغی، که کشته می‌شود)
- جهن خان (یاغی، که به دولت تسلیم شده لباس امنیه می‌پوشد)
- مردم و اهالی قلعه میدان

قهوه خانه ملک منصور:
- مغیلان شاگرد قهوه‌چی
- وخک و زن او
- با دو پسر و یک زن رقاصه

نظامی‌ها:
- سرگرد فربخش
- سرهنگ بکتاش
- غزنه (رئیس شهربانی سبزوار)
- امنیه‌ها
- استوار علی اشکین
- خان نایب

ارباب آلاجاقی و پسرش جلیل خان

سبزوار:
- شمل‌خان (چاپوکش و پسر مشدی یاخوت)
- حبیب (نوچه شمل خان)
- پیرخالو (کاروانسرا دار)
- مردی گدا و بددهن
- شهردار ـ فرماندار و...
- ستار، علی‌اکبر، صراف، دکتر افشار، مهدی چل چرخ، فربود
- آتش (زن بدکار)
- مهندس
- مردم و....

اکنون همین آدم‌ها را ما می‌توانیم براساس طرح کلی داستان، طبقه‌بندی کنیم. نخست سرمایه‌داران و طبقهٔ مرفه جامعه که در اشکال ارباب خرده مالک، حاجی و... مطرح می‌شوند:

الف) سرمایه‌داران: ارباب آلاجاقی، ارباب تلخ آبادی، نجف ارباب، میرخان، علی اکبر حاج پسند، بابقلی بندار، حاج حسین چارگوشلی و حاجی خرسفی.

ب) کسانی که با طبقهٔ پولدار و مرفه در جنگ و ستیزند. حال به چه دلیلی؟ مهم نیست. ممکن است آگاهی‌های عمیق و روشنفکرانه و سازمانی دلیل مخالفت آن‌ها باشد. مثل ستار و رفقای حزبی او و یا جوانمردی و احساس عدالت‌خواهی آن‌ها مثل گل محمدها، که البته بعدها آن‌ها نیز در کنار ستار قرار داده می‌شوند و یا به خاطر احقاق حق و هواداری از افکار ضدطبقاتی ستار، مثل بسیاری از رعیت‌ها مانند موسی، علی خاکی، پهلوان بلخی و...

می‌ماند مردم که همان گروه (ج) است. اکنون وقت آن رسیده است که بگویم حلقه یعنی چه؟

احساس تعهد بیش از حد دولت آبادی در برابر مبارزات ضدطبقاتی او را به یک قضاوت ناعادلانه مبتلا کرده است. در نتیجه نویسنده چه خود آگاه و

چه ناخودآگاه، دچار تعصبی سخت و خشک شده است.

تعصبی که از جانب جهان‌بینی مادی نویسنده و ادعاها و عجب و غرورهای روشنفکرانه‌اش پشتیبانی می‌شود، او را به سوی نوعی مطلق‌گرایی کشانده است. این گونه که نویسنده حکم کرده است، هر که در ضلع سرمایه‌داری قرار می‌گیرد، به هر عنوانی، بد است، بد مطلق. (البته در داخل مجموعه بدها نسبت به هم کم رنگ و پررنگ می‌شوند)

هر که در ضلع مبارزهٔ ضدطبقات قرار می‌گیرد، آن هم مبارزه‌ای برخاسته از جهان‌بینی مادی و الحادی خوب است، خوب مطلق.

و آن حلقه، یعنی گروه مبارزان که در ضلع عمود مثلث قرار دارند. هر کسی به هر نحوی در آن ضلع قرار نگیرد و به نوعی به افکار ستار دلبستگی نشان ندهد، در آن حلقه وارد نیست و مجبور است بد باشد و یا اگر خیلی ارفاق بکنیم و او را در دایرهٔ بدها قرار ندهیم، باید موجودی پست، زبون و به درد نخور باشد.

به این ترتیب تکلیف ضلع سوم مثلث نیز مشخص شده است. از آدم‌های باقی ماندهٔ داستان، آن‌ها که ایادی ارباب‌ها هستند و در خدمت آن‌ها، مثل نظامی‌ها و مسؤولان اجرایی مملکت و... همه آدم‌های بد داستان هستند. به جز سرگرد فربخش که از طرفداران دوستان حزبی ستار است و اما طبقات پایین و اعماق جامعه، که ضلع سوم مثلث را تشکیل می‌دهند. به طور کلی به دو دسته تقسیم می‌شوند یا در گفتار و کردار آن‌ها، نشانه‌هایی از مذهب وجود دارد و یا وجود ندارد. اگر وجود ندارد و از هواداران افکار ستار هستند، خوبند، خوب مطلق، مثل علی خاکی، سالار رزاق، گودرز پهلوان، حتی لالا زن هرزه و بدکارهٔ قلعه چمن و قربان قوچ و موسی.

و اگر نشانه‌ها و احساسات مذهبی در گفتار و کردارشان وجود دارد، باز هم دو دسته می‌شوند. یا کاملا مذهبی‌اند، پس باید محکوم به پستی، زبونی،

گدایی، ترسویی و بی‌آبرویی بشوند و بدترین‌ها و رذل‌ترین‌ها از میان این جماعت شکل بگیرد. مثل ماه درویش (که به تفصیل از او در شخصیت شناسی رمان سخن گفته‌ام) مثل باباگلاب، مثل سید تلفنچی که دخترش به وسیلهٔ شیدا بی‌آبرو شده است و... و مثال برای بدترین و رذل‌ترینشان حاجی خرسفی است. خرسفی چون مالک و زمین دار است، بد است و چون حاجی است، بدتر و رذل‌تر و گروهی که مذهب فقط به شکل نام مقدسات و قسم و آیه در نوک زبان آن‌هاست، این گروه نیز به فکر منافع شخصی خود هستند. پس بد تشریف دارند. مثل عباسجان، قدیر و...

البته نویسنده برای خالی نبودن عریضه، شخصیت ملامعراج را به عنوان طرفدار گل‌محمد وارد میدان می‌کند و بالطبع در دایرهٔ خوب‌ها قرار می‌دهد؛ ولی نویسنده چنان زیرکانه او را بدون هیچ گونه سابقه و زمینهٔ قبلی وارد جریان می‌کند که بود و نبودش برای خواننده یکی است, چرا که خواننده اصلا نمی‌داند افکار ملامعراج چیست؟ او به چه دلیل با گل‌محمد دوست و آشناست و جانبداری او از گل‌محمد آیا به خاطر احساسات و اعتقادات مذهبی گل‌محمد است؟ آیا به علت مبارزات ضد طبقاتی گل‌محمد است؟ آیا آشوب‌های ضد حکومتی گل‌محمد، ملامعراج را راغب کرده است؟ و...

و همین نبودن اطلاعات کافی از سوابق ملامعراج، بخوبی نشان می‌دهد که حضور او در قصه، یک حضور نمایشی است تا یک حضور جدی و هدفدار.

و از این سبب است که اکثر آدم‌های رمان، شخصیت‌هایی تخت و مسطحند تا گرد و مدور. چرا که از ابتدا تا انتهای رمان، ما شخصیتی که در او دگرگونی و تغییر و حتی کمال قابل توجهی حادث شود، نمی‌بینیم، جز در سه مورد که دو نفر آن‌ها در خارج از اهداف فکری دولت آبادی قرار دارند و تغییر و تکاملشان طبیعی و منطقی جلوه می‌کند و سومی نیز توفیق اجباری

گریبانگیرش می‌شود.

آن سه نفر زیور، علی چخماق و نادعلی نام دارد. از نادعلی در مقالهٔ شخصیت سخن گفته‌ام. علی چخماق از ترس کشته شدن، از راهزنی بر می‌گردد و به عیاری و جوانمردی روی می‌آورد و جزو تفگچی‌های گل‌محمد می‌شود؛ اما زیور، سیر طبیعی زندگی یک زن، زن شرقی را دارد. نخست به مارال حسودی می‌کند[۳۰] و از این که او را رقیب خود می‌بیند، حسودی‌اش به کینه و دشمنی مبدل می‌شود.[۳۱] وقتی مارال حامله می‌شود، این دشمنی به اوج می‌رسد و او تصمیم به قتل مارال می‌گیرد؛[۳۲] اما از آن جا که زنی است پاک و قدرت روحی جنایت را ندارد، دستش می‌لرزد و نمی‌تواند. مارال بیدار می‌شود و او را می‌بخشد و همین ضربهٔ روحی، انقلابی در درون او ایجاد می‌کند.[۳۳] دگرگونی انجام شده است. زیور از گذشته‌اش توبه می‌کند و به صورت خواهری مهربان، تا آخر داستان در خدمت مارال باقی می‌ماند و سرانجام نیز از آن جا که عاشق شوهر خود است، در کنار او می‌جنگد و کشته می‌شود.[۳۴]

دقت در سرنوشت زیور، شخصیت او و چگونگی پرداخت این شخصیت، بخوبی نشان می‌دهد که دولت آبادی وقتی اهداف جانبی و خاص خود را تبلیغ نمی‌کند، قدرت آن را دارد که شخصیت و حوادثی منطقی و طبیعی بیافریند و خواننده را در کشف واقعیت‌ها کمک کند.

اما دیگر آدم‌های رمان، گل محمدها از اول جوانمرد و لوطی منشند و تا آخر هم چنان باقی می‌مانند. ارباب‌ها از اول بد هستند و تا آخر هم چنان باقی می‌مانند.

ماه درویش از اول ترسو و جبون است و تا آخر هم چنان باقی می‌ماند. شیدا و اصلان، قدیر و عباسجان، از اول تا آخر داستان هیچ تغییری در منش آن‌ها ایجاد نمی‌شود. جالب این جاست که حتی به تعداد هواداران ستار در اواخر داستان نسبت به صفحات اول آن، چیزی افزوده نمی‌شود و طبیعی است

که راکد و جامد بودن این گونه آدم‌ها، چه در مسیر خوبی و چه در مسیر بدی، داستان را خسته کننده و ملال‌آور می‌سازد.

بنابراین باید گفت که بینش طبقاتی و عمیق دولت‌آبادی در عین این که از نقاط قوت رمان بزرگ کلیدر محسوب می شود، از عوامل ضعف پی رنگ آن نیز به شمار می آید؛ چرا که او براساس چنین بینشی، اجتماع مورد بحث در داستان را که دارای فرهنگ مذهبی و موازنه‌های ارزشی خاصی است، در قفسه‌ای طبقه‌بندی کرده که با معیارها و موازین اجتماعی و اخلاقی حاکم بر آن جامعه سنخیت ندارد و در نتیجه در آن طبقه‌بندی، بسیاری از ارزش‌ها، ضدارزش قلمداد شده است و بسیاری از ضد ارزش‌ها به عنوان ارزش معرفی شده‌اند و همین به هم‌خوردن موازنه‌ها در داستان، بین رمان و ذهن خواننده، بخصوص خوانندهٔ معتقد به معنا (توجه داشته باشید من حتی نمی‌گویم مذهبی تا متهم به تندروی و سخت گیری نشوم) و ارزش‌های سنتی جامعه، فاصله‌ای ایجاد می‌کند که این فاصله، مرتب خواننده را می‌آزارد و بسیاری از حوادث و پرداخت شخصیت‌ها را غیرمنطقی و غیرواقعی نشان می‌دهد.

زمستان ۱۳۷۱

۱۰. نگاهی به چند شخصیت رمان کلیدر

۱ـ گل محمد

گل‌محمد، مردی است میانه بالا، استخوانی، سیه چرده، چالاک با چشم‌هایی مانند دو تکه زغال به آتش در گرفته.

«تیز و درخشان، کمین کرده در کاسه‌های گود چشم‌خانه‌ها، زیر ابروهای نوک تیز در چهره‌ای کشیده، چانه‌ای نه چندان پهن، اما سخت، سنگ خارا، بینی راست، تیغ کشیده با نوکی کم خمیده. بی‌هیچ برتری به مردان دیگر، بی‌یال و بی‌کوپال چه بسا ریز نقش تر از دیگران؛ اما چالاک و چربدست، بزکوهی، دستی به چوب و پایی به راه و عصبیتی خفته به زیر پوست کشیدهٔ صورت. نشانی از مادر، جذبه‌ای که در آغاز پس می‌زد. چکیدهٔ سختی، مردی به هیات سنگی پرشکستگی و لاخ‌لاخ، تیز و ناهموار، شانه‌ها، زانوها، دست‌ها، گونه‌ها، پیشانی، استخوان‌های به هم گره خورده و تیز، کم گوشت.»[۱]

مردی است مقید به آداب و سنن، مردی که حلال و حرام را می‌شناسد و هنوز دستش به مال و ناموس کسی دراز نشده است. «اگرچه ای مرد بند تو هنوز به حرام باز نشده است.»[۲]

در مسایلی که پیش می‌آید، براساس باورهای سنتی خود اقدام می‌کند.

آن جا که خان عمو در تصاحب بیوهٔ برادر قنبر، به خانهٔ زن است، گل‌محمد به دادخواهی قنبر به خانه می‌رود. خان عمو را به بیرون فرا می‌خواند و به او

دستور می‌دهد که اسبش را زین کند و... » خان عمو چنان کرده بود و گل‌محمد دست بر بازوی قنبر او را درون دالان برده بود و زن را فراخوانده بود:

– «... همان جا پشت در بمان، صدایم را که می‌شنوی؟»

– «بله... خان»

گل محمد چنان که زن بشنود، قنبر را گفته بود:

– «زن برادرت را، عده‌اش که به سر رسید، برای خود عقدش کن. نشنوم که او را کتک زده باشی. خلاص.»

از سر مزار که بیرون آمده بودند، ستار پرسیده بود:

– «اگر آن زن... راضی به عقد نباشد چی؟»

گل محمد ساده و گذرا پاسخ داده بود:

– «راضی می‌شود، زن نان می‌خواهد و مرد.»[۳]

اما همین مرد، در برابر وسوسه‌های مارال می‌شکند و بعد از تصرف جسم او به دنبال مراسم عقد و... می‌رود.

جنگیدن در آذربایجان، او را تراش داده است: دو سال خدمت اجباری، با سختی‌ها و ناملایماتش، او را از لحاظ روحی و جسمی تربیت کرده است. او ایستادگی در برابر ناملایمات را تجربه کرده و شکیبایی، دقت و سرعت در عمل را یاد گرفته است.

وقتی بیماری به جان گوسفندانشان افتاده و تنها راه نجات، رفتن به مشهد است و التماس از دولت و دیگران حتی به این راه نیز با ناامیدی می‌نگرند، گل‌محمد داد می‌زند:

– چرا به زور؟ همه کار که به زور نمی‌شود! خواهش تمنا می‌کنیم. ما هم اول آخر جزو همین سرزمینیم. تا نرفته و خواهش نکرده‌ایم چرا باید پیش خودمان خیال کنیم آن‌ها نمی‌آیند؟ من گل جوانیم را که بی خودی در اجباری

نگذرانده‌ام. سینه جلوی گلوله سپر کرده‌ام و در سرمای گرگ‌کش آذربایجان سینه خیز رفته‌ام. برای همین روزها. پس جان من برگ چغندر بوده که همین جور بریزمش سر راه؟ هزار هزار گلوله از بیخ گوش‌هایم رد شده که اگر یکی شان به پیشانی ام می‌گرفت، معلوم نبود حالا استخوان‌هایم به کدام گودالی ریخته بود. زیر برف‌های آن سر مملکت! کی یک قران خون بهای من را به تو می‌داد؟ هیچ کس. نباید هم! چون من مال همین مملکت بودم و خونم هم در همین مملکت روی زمین ریخته بود. پس حالا هم که زنده‌ام، حق دارم بروم جلوی رییس فلان اداره سینه‌ام را سپر کنم و بگویم «آقا آن روزها همین من بودم که سینه به سینهٔ گلوله می‌رفتم و حالا هم سینه به سینهٔ شما ایستاده‌ام و حقم را می‌خواهم. »[۴]

خشکسالی، قحطی و بیماری گله و بز مرگی، زندگی او و خانواده‌اش را در فشاری سخت قرار می‌دهد. در مبارزه با توفان، سختی‌ها، به هر جایی و هر چیزی چنگ می‌زند و این جاست که شناخت دقیقی از اجتماع اطراف خود، به دست می‌آورد. با بقلی بندار زالو صفت، در باب‌های خوش عیش و عشرتی چون آلاجاقی و دولتمردان بی‌خاصیت را از نزدیک تجربه می‌کند. او در همان سفر به مشهد برای یاری خواستن از دولت، تنها یک جمله به پاسخ دریافت می‌کند: «برو بیرون مردکهٔ بیابانی. آدم شده‌ای برای ما»[۵]

گردباد قحطی و بیماری، دار و ندار چادرنشینان و روستاییان را به باد داده است.

مردان کلمیشی برای گذران زندگی باید به کاری غیر از دامداری روی بیاورند.گل محمد خود به هیزم فروشی روی می‌آورد و هنگامی که ارباب آلاجاقی از او می‌خواهد که چوپان گوسفندان او باشد، عزت نفس و غرور زیبای خود را به نمایش می‌گذارد.

«گنگ و مردد، گل‌محمد پیش رفت و خاموش، پای ایوان، کنار در زیر زمین ایستاد و گفت:

– بله «ارباب، خدمت»

– تو مگر مالدار نیستی؟

– چرا آقا

– پس چطور هیزم کشی می‌کنی؟

– از ناچاری، ارباب

– می‌خواهی همراه یکی از گله‌های من بروی؟

– نه ارباب

– برای چی؟

– نمی‌توانم برای غیر کار کنم. تا بوده‌ام چوپان خودم بوده‌ام. من نمی‌توانم.

– شکم گرسنه که داعیه ور نمی‌دارد.

– هنوز آن قدر گرسنه نیستم ارباب. تنگ شکم را محکم کشیده‌ام. »[۶]

گل محمد زمینه‌های روحی و جسمی لازم را برای قهرمان شدن دارد و انگار فشار محیط، چنین نقشه‌ای برایش طرح کرده است. در یک عصر زمستان دو امنیه به چادرهای آن‌ها می‌رسند. مامورها به عنوان گرفتن مالیات می‌خواهند چیزی از گردهٔ مردان کلمیشی برای خود بکنند. از مردان کلمیشی کسی جز گل‌محمد در چادرها نیست. گل‌محمد فقیر و دست خالی بودنشان را به آن‌ها شرح می‌دهد، اما آن‌ها با ناباوری به بهانهٔ تهدید گل‌محمد از او می‌خواهند که سخنانش را فردا صبح در شهر به رییس پاسگاه بگوید. گل‌محمد با توجه به حادثه‌ای که در چارگوشلی داشتند و قتلی که به دست مردان کلمیشی اتفاق افتاده بود، حدس می‌زند که آن‌ها به اسم مالیات، در صدد دستگیری او هستند.

اینک ناملایمات سال قحطی، فشارهای گوناگون زندگی، در وجود دو مرد

امنیه به اوج می‌رسند و جان گل‌محمد را به اره می‌گیرند.

عاقبت گل‌محمد تصمیم خود را می‌گیرد. با رسیدن خان عمو، چشمان گل‌محمد برق می‌زند. غرور مجروحش زبانه می‌کشد و هراس از محاکمه شدن به جرم قتل و اشتیاق تفنگ‌های برنو و اسب‌های ماموران، کار خود را می‌کنند. گل‌محمد به یاری خان عمو و زن‌ها دست و پای مردها را می‌بندد. آن گاه با خان عمو، امنیه‌ها را به صحرا برده و سر به نیست می‌کند.

با فرا رسیدن بهار استوار اشکین به دنبال همکاران خود می‌آید و عاقبت گل‌محمد را به جرم قتل امنیه‌ها دستگیر می‌کند. آن‌ها ستار را قبل از گل‌محمد دستگیر کرده‌اند. گل‌محمد با نقشه‌ای که ستار می‌کشد و به یاری دوستان او، از زندان فرار می‌کند. او از زندان گریخته است؛ اما هنوز به فکر یک زندگی عادی است و در پاسخ به پدرش که از او می‌پرسد:

« – بالاخره من که پدر تو هستم. نباید بدانم تو چه خیال‌هایی به کله‌داری؟»

می‌گوید:

– گمان می‌کنی چه خیال‌هایی؟ ... . هیچی. خیال دارم گوسفنداری کنم، برای گوسفندهایم آبچر و علفچر مرغوب پیدا کنم و مثل همهٔ مردم دنبال روزی خودم بدوم. چه خیال‌هایی غیر از این؟ [۷]

اما او یک فراریست و دستش به خون آلوده است و فوجی از امنیه را به دنبال دارد. پس باید به فکر فردا، همراه و تفنگ باشد. او با تیزهوشی و آگاهی زیرکانه‌ای رد تفنگ‌هایی را که در زمان سربازی‌اش از پادگان دزدیده شده بودند، می‌گیرد.

اول به سراغ پسرخاله‌اش می‌رود و او را به اتهام خیانت و لو دادنش، می‌کشد. پس از آن در خانهٔ نجف ارباب، به سراغ تفنگ‌ها می‌رود. تفنگ‌ها را

می‌گیرد. نجف ارباب رد او را به استوار اشکین می‌دهد و گل‌محمد سرانجام در قلعهٔ میدان به محاصرهٔ ماموران استوار اشکین در می‌آید.

او با مهارت و استواری تمام این محاصره را می‌شکند. گروهی از ماموران و استوار اشکین کشته می‌شوند و گروهی با گوش‌های بریده آزاد می‌شوند تا درس عبرتی باشند برای دیگران.

تا این جای جریان، بخوبی پیش می‌رود و گل‌محمد تمام خصوصیات لازم یک قهرمان را از خود بروز می‌دهد. هوش لازم، تدبیر کافی، چالاکی و سرعت عمل، خویشتن‌داری اخلاقی، عزت نفس و دست درازی نکردن به مال رعیت، همه و همه دست به دست هم می‌دهند و او را محبوب مردم می‌کنند.

از آن جایی که گل‌محمد شخص اول داستان است و خواننده نیز هماهنگ با دیگر آدم‌های داستان، ایده‌آل‌ها و کمال‌های مطلوب خود را در وجود او جست‌وجو می‌کند، دوست دارد او را بی‌عیب و نقص و در عین حال تکیه داده به منطق ببیند، چه در خصوصیات شخصی‌اش و چه در حادثه‌ها و مسایلی که مربوط به دیگران و سیاق داستان می‌شود.

دولت آبادی نیز پرداخت شخصیت گل‌محمد را این گونه پیش می‌برد. چه در مسایل خانوادگی و داخلی و چه در کارهای حساس و خطرناکی که به جنگ و خونریزی می‌انجامد، گل‌محمد است که می‌اندیشد، طریق می‌نماید و سرانجام مشکل را به کمک یاران از میان بر می‌دارد.

پرداخت منطقی شخصیت گل محمد تا آزادی ستار از زندان ادامه دارد. ستار که در گل‌محمد زمینه‌های صفات یک عیار و جوانمرد را یافته بود و به خاطر ویژگی‌های گل‌محمد او را از زندان فراری داده بود، اکنون از سوی حزب مامور می‌شود که خود را به گل‌محمد برساند و افکار و اندیشهٔ گل‌محمد را تحت کنترل خود داشته باشد.

ستار در قلعه میدان به گل‌محمد می‌رسد. اکنون گل‌محمد یک یاغی تمام عیار شده است. خان‌ها و ارباب‌ها راغارت می‌کند. از مردم ضعیف و ستمدیده حمایت می‌کند و حتی خانهٔ او در قلعه میدان به دیوان عدالت تبدیل شده است. مردم شکایات خود را از ظلم‌هایی که به آن‌ها می‌رود، به جای حکومت، به گل‌محمد می‌برند. [۸]

گل محمد اما هنوز وابستگی‌هایی به بندار، زمیندارهای بزرگی چون ارباب آلاجاقی و حتی سرگرد فربخش دارد.

ستار به گل‌محمد می‌رسد و پیغام سرگرد فربخش را مبنی بر این که می‌خواهد با گل‌محمد از نزدیک دیدار کند، به او می‌رساند و گل‌محمد از تحلیل جریان عاجز مانده نظر ستار را می‌پرسد:

«– حرفت را بگو. تو در بابت پیغام رییس امنیه به من، چی خیال می‌کنی؟ لابد که خبر تیر و تفنگ قلعه میدان به گوشت رسیده؟ها؟ هم این که لابد می‌دانی علی اشکین و سوارهایش آن جا چی به روزشان آمد؟ها؟ آن‌ها خودشان به همان چاهی افتادند که برای ما کنده بودند. حکایت گوش‌های بریده را هم لابد شنیده‌ای.

ستار به گل‌محمد نگریست و گفت:

– شنیده‌ام، همه‌اش را شنیده‌ام.

گل محمد گفت:

– خب با این حال و حکایت که رفته، پیغام رییس امنیه و این دوربین که برایم فرستاده و می‌خواهد که من را ببیند، چه معنایی دارد؟ چه معنایی پیدا می‌کند این‌ها با هم؟» [۹]

ممکن است در مرحلهٔ اول این گونه به ذهن خطور کند که طبیعی است که آدم بعضی چیزها را متوجه نباشد و با یکی دو سؤال از دوستان و اطرافیانش،

موضوع برایش روشن شود؛ اما با تکرار سؤال‌های این چنین از جانب گل‌محمد و شرح و بسط‌های همه جانبه و پرآب و تاب ستار، به نظر می‌رسد که نویسنده در پرداخت شخصیت گل‌محمد یا دچار خطا می‌شود و یا دچار تردید و ضعف. خطا در صورتی است که دولت‌آبادی به طور عمد و آگاهانه داستان را به این سو سوق دهد تا شخصیت فکری ستار را که به نظر می‌رسد سخنگوی اعتقادات، اندیشه‌ها و باورهای دولت آبادی است، برجسته نشان دهد و ضعف و تردید در صورتی است که دولت‌آبادی اگاهانه، به برجسته کردن چهرهٔ ستار نپردازد و چهرهٔ گل‌محمد را که شخص اول داستان اوست، در برخورد این دو چهره ناآگاهانه در غباری از کاستی‌ها و نقایصی که به شخصیت محکم او لطمه می‌زنند، فرو ببرد.

برای مثال از صفحه ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۸ قربان بلوچ سعی می‌کند به گل‌محمد توجیه کند و شرح بدهد که آلاجاقی و بندار و امثال آن‌ها دشمن او هستند.

در ضمن بحث‌های خود، گل‌محمد از قربان می‌خواهد که به صراحت اسم ببرد.

«بلوچ گفت:

– بندار، بابقلی بندار، امثال او کم نیستند.

– حرف‌های خان محمد را می‌زنی؟ بندار از قبل من دولتمند شده

– همین‌ها همین خودش بس نیست؟ همین خودش بس نیست تا او نگران روزی باشد که تو بخواهی این دولتی را که به او داده‌ای از دستش وابستانی؟ «سربریده بی‌صداست» این مثل را نشنیده‌ای؟»[۱۰]

یک دقت مختصر در این مکالمه، خیلی از مسایل را روشن می‌کند. چیزی که خان محمد برادر گل‌محمد و یک شخصیت فرعی داستان فهمیده است و حتی به او تذکر داده است. گل‌محمد هنوز در نیافته و یا نتوانسته باور کند و

باید قربان بلوچ برایش توضیح بدهد و تازه خود قربان استدلال خود را بر مبنای یک مثل رایج که گل‌محمد نیز آن را می‌داند «سربریده بی‌صداست» تنظیم می‌کند. در حالی که گل‌محمد خود طرف اصلی معامله است و باید بیش از قربان به موضوع حساس باشد و زودتر و راحت‌تر از او قضیه را بفهمد.

توجه به این نکته ضروری است که قربان بلوچ نیز از رفقای ستار است و همین رفیق بودن برای دولت آبادی عذر موجهی است که صفحاتی را هم برای افاضه‌های او در نظر بگیرد؛ هرچند طرف سخن و کسی که نمی‌فهمد و باید مطلب را به او حالی کرد، گل محمد، شخصیت اول داستان باشد.

و این فکر وقتی تشدید می‌شود که در ادامهٔ داستان، مرتب با سؤال‌های گل‌محمد و توضیحات ستار روبه‌رو می‌شویم.

از صفحه ۱۹۷۷ تا ۱۹۹۱ ستار با گل‌محمد بحث می‌کند تا او دشمن‌های خود را بشناسد. در ضمن بحث، ستار از آلاجاقی و امثال او نام می‌برد. گل‌محمد می‌گوید:

«– حرف‌های مادرم را می‌زنی تو هم

– من نمی‌دانم مادرت چی می‌گوید

– منع ام می‌کند از همنشینی با آلاجاقی و امثال او

ستار گفت:

– اگر جای تو بودم حرفش را به گوش می‌گرفتم.

– یعنی چی؟

– یعنی این که با دشمنم دست به یک کاسه نمی‌بردم

– دشمنم؟ تو از کجا می‌دانی که آلاجاقی دشمن من است... »

آن وقت گل‌محمد به دنبال دلیل بر می‌آید و ساده لوحانه گوسفند قربانی کردن آن‌ها را که عملی است ظاهر فریبانه و هر کودکی این را می‌فهمد عنوان می‌کند:

– «آخر این‌ها را نمی‌شود یکی دانست. بعضی‌هایشان پیش پای من گاو قربانی می‌کنند.»[۱۱]

دقت در دیالوگ، موضوع را به قدری روشن می‌کند که نیازی به توضیح ندارد. حتی مادر گل‌محمد قضیه را به وضوح دریافته است؛ اما گل‌محمد هنوز در خطاست و به این خطای خود عذر بدتر از گناه می‌آورد. ستار در همین صفحات سعی می‌کند به گل‌محمد حالی کند که رعیت مردم بیچاره‌اند و بی‌گناه و در مقابل آلاجاقی و امثال او، حق با رعیت است. چیزی که تا همین یک سال پیش گل‌محمد با تمام پوست و گوشت و استخوان‌های خود آن را درک می‌کرد و لمس می‌کرد؛ اما اکنون که گل‌محمد سردارخان شده است، فهمیدن این موضوع برایش دشوار است و نیاز به سخنرانی‌های رفیق ستار دارد و کار به خشم و عصبانیت گل‌محمد می‌کشد و با تحلیل‌های ضد و نقیض خود، گاهی از مردم عامی و رعیت متنفر می‌شود و آن‌ها را ترسو می‌نامد(ص ۱۹۸۴) و گاهی به آن‌ها دل می‌سوزاند و عشق می‌ورزد.[۱۲]

و بحث و جدل تا آن جا پیش می‌رود که گل‌محمد خسته از سردرگمی خود و برآشفته از سماجت ستار، تصمیم به کشتن ستار می‌گیرد؛ البته در جریان طبیعی داستان، هیچ منطقی چنین تصمیمی را توجیه نمی‌کند؛ هر چند دولت آبادی بسیار می‌کوشد تا این لحظه و تصمیم را منطقی جلوه دهد و با بحث‌ها و سخن‌های تکراری صفحات زیادی را پر کند.

به این ترتیب به راحتی پیداست از روزی که ستار از جانب «فربخش» با یک دوربین برای چشم‌های گل‌محمد، از راه می‌رسد، پرداخت شخصیت گل-محمد دچار مشکل می‌شود، تا به عینک دیگری برای چشم‌هایش و به مغز دیگری برای تحلیل‌هایش، نیازمند شود.

داستان ادامه می‌یابد. دشمنان گل‌محمد بر سر این که باید گل‌محمد را از

میان بردارند و دیگر نباید به او پر و بال بدهند، به توافق قطعی دست می‌یابند. وقتی خان عمو یک سوم پولی را که دریافت کرده است تا سر گل‌محمد را با آن‌ها ببرد، به گل‌محمد نشان می‌دهد و حجت بر گل‌محمد تمام می‌شود. گل‌محمد جریان را به ستار می‌گوید و ستار اظهار آگاهی می‌کند. گل‌محمد با تعجب می‌پرسد:

– از کی و از کجا چنین خبری داشتی؟ پس چرا از من پنهانش کرده بودی؟ ستار باز به گل‌محمد نگریست و گفت:

– من همان قدر خبر داشتم که خود تو باید خبر می‌داشتی.[۱۳]

لطفا در سؤال گل‌محمد دقت کنید. انگار این همه بحث و جدلی که قبلا داشته، بر سر همین موضوع نبوده است و گل‌محمد بعد از سوختن یک انبار تنباکو تازه می‌پرسد لیلا زن بود یا نه؟ و این که: «چرا از من پنهانش کرده بودی؟»

گل محمد، نجف ارباب را به اسیری می‌برد. او را برهنه بر اسب سوار می‌کند و در دهات می‌گرداند؛ اما در این که آیا چنین کاری اهانتی است به هم قطاران نجف ارباب یا نه؟

«– به گمان تو این کار آلاجاقی را آزار می‌دهد؟ »

– نمی‌آزارد، پشتش را می‌لرزاند.[۱۴]

مطلبی که حتی بلقیس بر فهم و هضم آن قادر است و بدون این که نیازی به سخنرانی و تحلیل‌های رفیق ستار داشته باشد، خود آن را می‌فهمد و با قاطعیت بیان می‌کند:

«– ارباب‌ها، ارباب‌ها صد بار گفتم با ارباب‌ها پلو مخور، ننه گل محمد. صد بار گفتم پلو مخور... ننه گل‌محمد صد بار گفتمت...[۱۵]

و سؤال‌هایی از این قبیل فراوان به چشم می‌خورد:

«گل محمد در ستار درنگ کرد و پرسید:

– عقل تو چه می‌گوید؟»[۱۶]

... گل‌محمد از ستار می‌خواهد:

«–کمی بیشتر بشکاف حرف‌هایت را»[۱۷]

گل محمد پس از دیدار با جهن که ستار نیز به شکل یک پینه دوز دوره گرد حضور دارد، نظر او را می‌پرسد و خواننده دوباره فرصتی به دست می‌آورد تا تحلیل تازه‌ای از ستار بشنود:

«... گل‌محمد پرسید: چه دیدی؟»[۱۸]

و همهٔ این قراین دست به دست هم می‌دهند تا این فرض را که دولت آبادی در پرداخت شخصیت گل‌محمد، آگاهانه مرتکب خطا شده است، تقویت کند. از آن جایی که ستار یک مبارز حزبی و روشنفکر است و در فهم و تحلیل مسایل سیاسی و اجتماعی زحمات فراوانی کشیده است و مهم تر از هر چیزی مذهب و عناصر مذهبی در تفکرات او جایی ندارند و از آن جایی که ستار سخنگوی نویسنده است، در طول داستان به گل‌محمد تحمیل می‌شود. در واقع، این نویسنده است که خود را به گل‌محمد تحمیل می‌کند و نتیجهٔ چنین تحمیلی، دور شدن گل‌محمد از شخصیت اصلی، واقعی و منطقی خودش است.

در واقع نویسنده برای این که فرصت‌های گوناگون پیدا کند تا عقاید و تحلیل‌ها و سخنان ضد سرمایه‌داری خود را به گوش خواننده برساند، شخصیت اول و قهرمان داستان خود را مجبور می‌کند که کند فهم و کم هوش باشد. دشمنان اصلی خود را که مثل آفتاب برای همه روشنند، نشناسد و در یک کلاف پر پیچ و خمی سردرگم بماند و مرتب از رفیق ستار توضیح بخواهد و رفیق ستار نیز بعد از سخنرانی‌های مکرر که همه در مضمون واحدی –ضد سرمایه‌داری، ارباب، فئودال و... هستند– چشمان گل‌محمد را

نسبت به دنیای اطرافش باز کند.

گل محمد یک مسلمان است و هم چنان که از ناله‌ها و نفرین‌های اطرافیانش بر می‌آید، اعتقادات شیعی دارد. او امام حسین و عاشورا را می‌شناسد. او حتی در اواخر داستان، عملکردی مشابه امام حسین (ع) در برابر تهاجم دشمن دارد، اما از آن جایی که نویسنده دوست ندارد و نباید تناقضی هم بین او و ستار پیش بیاید، گل‌محمد در تمام طول داستان، یک جمله و یا یک حرکت، مبنی بر این که احساسات مذهبی‌اش در آرمان‌ها و کارهای او نقشی دارند، از خود نشان نمی‌دهد. بگذریم از صحنه‌ای که در آخر جلد هشتم پیش می‌آید و گل‌محمد از زوار امام رضا (ع) التماس دعا می‌کند.

نویسنده با الهام گیری از ماجرای عاشورا، گل‌محمد را وا می‌دارد که تفنگچی‌های خود را مرخص کند. گل‌محمد با نزدیک ترین‌هایش تنها می‌ماند. هم چنان که حسین (ع) با عزیزانش در برابر صفوف دشمن تنها مانده بود، اما یک اختلاف اساسی، این دو واقعه را رنگی جداگانه و متفاوت می‌زند. حسین تنهاست در برابر مشتی نیزه، شمشیر و آهن و پولاد، اما رو به اقیانوسی بیکران دارد و فلسفهٔ شهادتی از آن گونه متعالی که از باورهای والای مذهبی بر می‌خیزد، حرکت و قیام او را رنگ می‌زند، اما گل محمد از آن جایی که نویسنده نمی‌خواهد و ستار، از آن جایی که نمایندهٔ اندیشهٔ محدود نویسنده است، هیچ کدام در حرف‌ها و احساسات خود، از مرز محدود ماده فراتر نمی‌روند و حیات و کار خود را با مرگ تمام شده می‌بینند و این استقامت با شکوه خود را در مقابل دشمن با سفسطه‌ای عجیب‌تر توجیه می‌کند. می‌میرند به خاطر این که زندگی را دوست دارند.[۱۹]

گل محمد در آخرین روز زندگی‌اش، یک ارزیابی ساده از کارهایش می‌کند:

«... کار من اول با ناچاری سرگرفت. بعد از آن با غرور دنباله یافت. چندگاهی است که با عقل حلاجی‌اش می‌کنم و در این منزل آخر هم خیال دارم با عشق تمامش کنم... »[۲۰]

دقت در جملات بالا، نوعی تاسف و حسرت را نشان می‌دهد. انگار که گل‌محمد از راهی که به آن کشیده شده است، راضی نیست و انگار که غرور در جملهٔ او یک غرور منفی و سبکسرانه بوده است. غروری که گل‌محمد را به این جا کشانده است و همین نوعی تزلزل را در شخصیت گل‌محمد نشان می‌دهد.

از آن گذشته، سبک جملات با گل‌محمد یاغی، چادرنشین، اسب‌سوار و برنو به دست که تا همین چند روز پیش از شناختن دشمنان واقعی اش عاجز بود، جور در نمی‌آید و همین‌ها باعث می‌شود گل‌محمد رشد و تکوین واقعی و منطقی خود را از دست بدهد.

یک مقایسهٔ ساده بین بیان زمخت، عامیانه و گاهی آلوده به فحش و ناسزای گل‌محمد در بخش‌های اول کتاب با زبان پرداخته شده، تمیز و زلال گل‌محمد در صفحات آخر کتاب، ماهیت تحمیلی و تغییر غیرمنطقی شخصیت او را بخوبی نشان می‌دهد. »

گل محمد دیگر شخصیت اول واقعی، محکم و منطقی داستان نیست که خواننده با او براساس هم‌ذات پنداری ارتباط برقرار کند یا لحظه‌های او را زندگی کند، با غم‌هایش غمگین شود و با شادی‌هایش بخندد.

و هنگامی این فاصله بین گل‌محمد و خواننده به حداکثر خود می‌رسد که او در آخرین ساعات شب آخرش، واداشته می‌شود چون روشنفکری شاعر مسلک، شاعرانه سخن‌پردازی کند و در توجیه عدم تمکین خود به حکومت، حفظ آبروی عشق را دلیل بیاورد.

«... حالا سری را که چنین شوری دارد، چرا باید شرمنده‌اش کرد؟ چرا با تمکین کردن به حکومت، همچه سری را باید خوار کرد؟ عشق را چرا باید بی‌آبرو کرد؟»[۲۱]

۲ ـ بلقیس

ما با بلقیس در صفحهٔ ۵۵ رمان آشنا می‌شویم. پس از این که مارال به دنبال یافتن او به سوزن ده می‌رسد. او موقعی بلقیس را می‌یابد که با جمعی از زنان مشغول پختن نان است:

«مارال نام از بلقیس برد. زنی از میان زن‌ها، بلند بالا و میانه سال، رو به مارال آمد، چشم‌هایش را تنگ کرد، به او خیره نگاه کرد و کنار دیوارک گلی ایستاد و هم چنان که عرق صورت الو گرفته‌آش را پاک می‌کرد، پرسید:

–ها بله؟

... . مارال بر اسب نشستن و خاموش ماندن را تاب نیاورد. زیر نگاه نیرومند زن احساس کرد دارد خم می‌شود. پس فرود آمد و به خردی کنار یال اسبش ایستاد و در حالتی میان آگاهی و گنگی نام از عبدوس برد و نگاه فرو انداخت تا واکنش عمه بلقیس چه باشد؟

بلقیس در میان شلیتهٔ بلند و نیم دارش از دیوارک به این سو جست و پیش از این که دختر را بغل بگیرد، به نگاهی تند و ژرف چهره و چشمان او را به خود جذب کرد و پس، آشفته و پرشور دختر عبدوس را در آغوش کشید و همراه صداهای بریده بریده که از گلویش کنده می‌شد، چهره بر چهرهٔ او مالید...»[۲۲]

بلقیس زنی است که برادرش، عبدوس و پسر بزرگش خان محمد، در زندان به سر می‌برند. برادر دیگرش «مدیار» در ماجرای ربودن معشوقه‌اش صوقی، کشته می‌شود.

خشکسال، قحطی و بز مرگی هستی شان را تهدید می‌کند. دخترش «شیرو»

با «ماه درویش» از خانه می‌گریزد. پسرش گل‌محمد، یاغی از آب در می‌آید. تفنگچی به دور خود جمع می‌کند و با حکومت می‌جنگد. همهٔ این ماجراها با عواقب مخصوص به خودشان، پشت سر هم در یکی دو سال اتفاق می‌افتند و با این که فشار جسمی، روحی و عاطفی آن‌ها متوجه بلقیس است، او چون یک زن شرقی پاک و نجیب است، سخت کوشانه با همهٔ دشواری‌ها دست و پنجه نرم می‌کند و تا آخر داستان، خواننده او را مقاوم و سربلند می‌یابد، بی‌آن که نویسنده در روند شخصیت او شعار بدهد و یا حادثه‌ای غیرطبیعی و منطقی پیش بیاورد.

او در خانه مواظب تک تک افراد است:

«اما نگاه‌های تیز و پختهٔ بلقیس از هیچ ذره‌ای غافل نبود. نه از گره‌خوردگی زیور، نه از خاموشی مارال و نه از دست و دل دخترش. از جا برخاست و در پی شیرو دست به ورچیدن بوته‌هایی برد که شیرو از دم دستکاله‌اش رد داده بود. رد را که پاک کرد، بالای سر شیرو ایستاد و خشم خورده به او گفت:» [۲۳]

وقتی در کاری دخالت می‌کند، نیرومند و محکم عمل می‌کند. حرف زدنش هم این روحیه را بخوبی نشان می‌دهد. جملاتش نیز چون خودش، ناتراشیده، زمخت، نپرداخته و بیابانی هستند.[۲۴]

دیالوگ‌های بلقیس طبیعی و راحت ادا می‌شوند، بدون این که دچار نوعی تجدد طلبی، روشنفکر زدگی و شاعرانه بودن شوند. دیالوگ‌ها دقیقا از زبان یک مادر شوهر ایرانی، یک مادر شوهر روستایی ایرانی که از عروسش راضی نیست، بیرون می‌آیند و در آخر هوشیاری‌اش مبنی بر این که باید برای مارال کاری دست و پا کند و در جملهٔ آخر تحکم او که حاکی از اعمال قدرت اوست، مبنی بر این که: «توپهلوی ما می‌مانی، حالیت شد؟ خیالات دیگر را هم

از سرت بدرکن.» (ج ۱،ص ۱۳۳)

او در جریانات خارج از خانه هم، هوشیار و آگاه است. مسایل را خوب می‌فهمد و اظهار نظر می‌کند. در جریان بزمرگی و بیماری گوسفندها وقتی می‌شنود صمصام خان از مشهد حکیم آورده است، می‌گوید:

« صمصام خان می‌تواند. او ایلخانه. چرا بگذارد گله‌هایش از دست در برود؟ معلوم است که این کار را می‌کند. او با آدم‌های جا گاداروکلانی دست و داو دارد. همان‌ها که هر بهار با ساز و دنبک به کلیدر می‌آیند و برهٔ سرخ کرده با شراب می‌خورند. باید هم حالا برای گله‌هایش حکیم و دوا بفرستند. بالاخره هر دادی ستدی دارد، اگر گوسفندهای صمصام خان میانهٔ سال زانو بزنند و تلف شوند، دیگر قالیچه‌ها و پوستین‌های آنتیک را کی برای آقایان پیشکش ببرد؟ کی جلوی رییس امنیه‌ها قوچ قربانی کند؟ کی خیک خیک مسکه و ماست و قیماق به در خانه‌هاشان راهی کند؟ اگر حشم صمصام خان تلف بشود، آن‌ها سر سفرهٔ کی بره‌ای بخورند که شکمش را با مغز بادام و پسته و بلوط و کشمش و ادویه پر کرده و پخته باشند؟های...های... »

اجازه بدهید بگذریم از بعضی کلمه‌ها که نباید در این دیالوگ از آن‌ها استفاده می‌شد؛ اما در کل محکم و قرص بودن شخصیت بلقیس در همین جملات خود را نشان می‌دهد.

او حتی وقتی جریان گل‌محمد اوج می‌گیرد، قضایا را آگاهانه بررسی و حلاجی می‌کند. دوست و دشمن را از هم تشخیص می‌دهد و گل‌محمد را از هم‌نشینی با امثال آلاجاقی و بندار برحذر می‌دارد:

«نان دولتمند جماعت را مخور، گل‌محمد، نانت می‌دهند و نامت را می‌دزدند پسرم. پشتی از دشمنان می‌کنی و دست دوستی در دست آن‌ها می‌گذاری، این چه شیوه‌ای است آخر، گل محمد؟ به کجا می‌روی؟ به کجا

می‌برندت؟ها؟... روی دست بلندت می‌کنند تا بر زمین‌ات بزنند، مادرجان، چشمم می‌ترسد، گل محمد... پسرم، جوانم، دل مادرت این جور گواه می‌دهد که مرغ و پلوی ارباب‌ها به وجود تو گوارا نخواهد بود. دلم می‌لرزد، دلم می‌لرزد و چشمم از چیزی می‌ترسد، گل محمد، بیم دارم پسرم.[۲۵]

او در ادامهٔ سخنانش به صراحت از آلاجاقی نام می‌برد و گذشته را به یاد گل‌محمد می‌اندازد؛ گذشته‌ای که هنوز یک سال از آن دور نشده است.

«... از یاد برده‌ای که گوشواره‌های زنت را به گرو برداشت آلاجاقی بابت ده یا بیست تومن ناقابل؟ رفیق و آشنا و خویش را به وقت دست تنگی می‌شناسند مردم، گل‌محمد، او همان کسی است که سر مردم بی گناه را روی سفره‌اش برید و به اسم دزد بار خر کرد و فرستاد برای حکومتی... »[۲۶]

بلقیس نه تنها خوب می‌اندیشد و خوب می‌فهمد، در مسایل جاری از قدرت جسمی، رشادت و شجاعت خاصی برخوردار است. طوری که او را همیشه مسلط و محیط بر اوضاع نشان می‌دهد. هنگامی که مردان از درمان بیماری گوسفندانشان ناامید می‌شوند، ناامیدی همراه با شاهد جان کندن پی‌درپی گوسفندها بودن، مردان را تا مرز جنون پیش می‌برد و آن‌ها به بهانهٔ به دست آوردن پول گوسفندها، چون گرگ‌های گرسنه به گله می‌زنند و این جاست که بلقیس چون اهرم باز دارنده، شجاعانه وارد صحنه می‌شود و فرمان می‌دهد.

«– بکشید بکشید، کارد کارد»

با فرمان بلقیس که زنان کارد از پنجهٔ مردان به درکشند، زنان، به میان گله می‌ریزند و خود بلقیس با شجاعت تمام، کارد از دست خان عمو بیرون می‌کشد.[۲۷]

و همین شجاعت نهفته در اوست که او را در مقابل استوار اشکین، استوار

نگه می‌دارد و در برابر سؤالات و تهدیدات او، بی‌آن که دمی هراس به خود راه دهد، سکوت می‌کند و هنگامی که استوار تحقیر شده به اوج خشم می‌رسد و روبند او را باز می‌کند، فقط به یک جمله قناعت می‌کند: « تو خودت مادر نداشته‌ای؟»[۲۸]

و شجاعت و جسارت در عمل بلقیس موقعی بخوبی تصویر می‌شود که بلقیس مجبور می‌شود غدهٔ بواسیر پیر مرد کملیشی را، خود با دست‌هایش جراحی کند:

«بلقیس به یک کند تنه چادر از روی زانوان مرد به دور انداخت و چون سلاخی چربدست، زائدهٔ بن پیر مرد را در چنگ منقاش گرفت و نه گویی که نعرهٔ هولناک انسانی بیابان خالی را می‌درید با مراقبت و سرعت، دشنهٔ تیز را به کار انداخت و در چشم برهم زدنی زائده را برید و کناری انداخت و در آخرین و حیوانی‌ترین نعرهٔ مرد، دشنه و منقاش به کناری نهاد، پنجهٔ به خون آلوده در خاک مالانید و به زیور نگریست. زیور پیالهٔ روغن داغ را به منقاش گرفت و کنار گودال گذاشت و فتیلهٔ کرباس را به دست بلقیس داد. بلقیس، فتیله را در روغن جوشان پیاله خچانید و بر جای زخم چسبانید که این بار نعرهٔ مرد، زنگ و موجی دیگر گرفت... »[۲۹]

این گونه است که دولت آبادی، شخصیت اصیل یک زن شرقی را به بلقیس می‌دهد. زنی که غذای مردها را درست می‌کند، طبابت می‌کند، در مشکلات اقتصادی و اجتماعی پا به پای مردان ایل، پیش می‌آید و در حمایت از ضعیف‌ترین فرزندانش ـ دخترش ـ از جان مایه می‌گذارد.

شیرو با مرد دلخواهش فرار می‌کند و شکست خورده از یک ازدواج ناموفق به آغوش خانواده بر می‌گردد، اما کلمیشی‌ها او را به علت اهانتی که در حق آن‌ها روا داشته است، نمی‌پذیرند و از خانه می‌رانند. این جاست که بلقیس

وارد عمل می‌شود، شیرو را در حمایت خود می‌گیرد و هنگامی که پسر بزرگش خان محمد اصرار می‌کند:

«اما خان محمد نتوانست چندی چیره بر خود دوام آورد. او که به خیز خشم، چنان چون خار پشتی، چشم به شیرو دوخته بود، ناگهان بر او یورش برد:

– خار به چشمم فرو می‌کنی، کولی

همپای شیرو، بلقیس هم به درون چادر واپس کشید و برآستانهٔ درگاه، رو در روی خان محمد که اینک چون کرکسی به غوش بر درمانده بود، ایستاد. خان محمد مهلت هجوم دوباره نیافت. از آن که بلقیس با صراحتی غریب، دشنه را از بیخ کمر بیرون کشید و به قدرت در چشم‌های خان محمد چشم دوخت و گفت:

اگر دستم به روی پسرم بلند نشود، قلب خودم را می‌توانم بشکافم.[۳۰]

و از چنین مادری، چنان پسرهایی سزاوارند، وقتی بلقیس پایان سوگ انجام پسرهایش را ناگزیر می‌یابد و عاطفهٔ مادری به او هجوم می‌آورد، خان محمد از قول خودش به او می‌گوید:

«به دلت بد نیار بلقیس، به دلت بد نیار. از تو... بیش از این توقع داریم ما. تو... . مگر خود تو نبودی که می‌گفتی: «برهٔ نر برای کارد است؟ها»

مگر خود تو نبودی؟ این حرف را من فقط از زبان تو شنیده‌ام.

طبیعی است که زنی چنین، از روح بلندی برخوردار باشد. آن جا که از دل گله‌ای ناشناس در کنار چادرهایشان به جان بیگ محمد سوء قصد می‌شود، فرزندان بلقیس بسرعت می‌جنبند. یکی از ناشناس‌ها به ضرب گلولهٔ بیگ محمد کشته می‌شود و دیگری، دلاور که روزی نان و نمک بلقیس را خورده است، دستگیر می‌شود. بلقیس فقط به نفرینی بسنده می‌کند:

«بلقیس به دلاور فقط گفت:

– نمک دستم کورت کند، جوان»[۳۱]

شخصیت اصلی بلقیس در حوادث آخر داستان به نمایش گذاشته می‌شود. دشمن از هر سویی، کلمیشی‌ها را محاصره کرده است. گل‌محمد تفنگچی‌هایش را مرخص کرده، خود را برای یک جنگ نابرابر آماده می‌کند. بلقیس در حالی که همهٔ این وقایع شوم را شاهد است، بدون این که خود را ببازد یا ذره‌ای ضعف از خود نشان دهد، وظایف همیشگی خود را مرتب انجام می‌دهد.

شبی که گل‌محمد با مرخص کردن تفنگچی‌ها، پایان سوگ انجام خود را به اطرافیان و نزدیکانش اعلام می‌کند، دچار نوعی جدال وجدان می‌شود و در یک کشمکش خاص روحی دست و پا می‌زند. بی‌اختیار نام از مادر می‌برد:

«– بلقیس... مادرم»

در ناباوری و بهت، مردها دور شدند و کوچه را خالی وانهادند. پس ستار در سیاهی بیخ دیوار ایستاده ماند. بلقیس از در سرای به کوچه آمد. شاید که خان محمد او را پیش گل‌محمد فرستاده بود. مادر یک آن در کوچه وا ایستاد. ستار، گل‌محمد را در پناه شتر نشان بلقیس داد. بلقیس به سوی گل محمد، قدم در خرابه گذاشت. گل‌محمد سر از پناه کوهان جماز بالا آورد و در چشم‌های بلقیس نگریست. در چشم‌های مادر هزار سخن بود. گل‌محمد در پاسخ نگاه خاموش بلقیس گفت:

– مادرم... حلالم کن.

بلقیس باقی و برجا نماند. نه، به فوران اندوه، مجال نمی‌توانست بدهد. در تنهایی نیز می‌شد به پاسخ گفت دردمند گل محمد، این یگانه مادر گریست.[۳۲]

بلقیس به اقتضای سن و با تجربیاتی که روحش را در کوره راه زندگی پخته و صیقل داده‌اند، بخوبی می‌داند که در چنین موقعیتی، میدان به احساس و

عاطفه دادن، کاری است نه از روی عقل و نستوه و بشکوه. خویشتن داری می‌کند و فردای آن روز، این بلقیس است که به سرای خلوت سردار، روح زندگی می‌دهد:

«اکنون سرای سردار به صدای بلقیس از خواب برخیزانده می‌شد:

– خمیرتان ترش می‌شود، مگر شماها نمی‌خواهید نان بخورید؟

تشت خمیر را بلقیس به پای تنور برد و کاظم خواب آلوده بیرون شلید و به کار آوردن هیزم و افروختن تنور شد. سمن دو خیک خالی به زیر بغل از در اتاق بیرون آمد و به آوردن آب قنات، سوی در کوچه به راه افتاد.»[۳۳]

می‌بینیم، رفتاری که بلقیس از خود نشان می‌دهد، طبیعی و منطقی است، حتی جملات او هم از طبیعت اخلاقی و شخصیتی او بر می‌خیزد و هیچ کدام از کارها و حرکاتش غیرمنطقی و شعاری نیست.

سر و صدا و گرمای زندگی را بلقیس در خانه می‌دمد، اما خبر می‌رسد که دشمن محاصره کنان نزدیک می‌شود و گل محمدها باید هرچه زودتر خانه را ترک کنند. آخرین خداحافظی‌ها انجام می‌شود. بلقیس پسرهایش را بدرقه می‌کند و به دنبال آن‌ها جهن، سردار بی رحم بلوچی با سرهنگ بکتاش و بندار و... وارد خانه می‌شود. جهن رجز می‌خواند، قدم می‌زند و سراغ گل‌محمد را می‌گیرد.

این جاست که بلقیس چون کوهی ستبر، بی‌آن که لحظه‌ای هراس به دل راه دهد و ذره‌ای بلرزد، در برابر جهن می‌ایستد و با سخنان خود زهر در جان جهن می‌ریزد:

«... زهر به زبان داری بلقیس»

– از این که با افعی سخن می‌گویم:[۳۴]

و این سؤال و جواب تا آن جا ادامه می‌یابد که:

«اکنون مرد بلوچ چشم در چشمان بلقیس، با گام‌های سنگین و فشرده پیش می‌آمد و افروختگی چهره‌اش چنین می‌نمود که یک باره دیگر شده است. از این رو به آن رو پیش آمد. برابر بلقیس ایستاد و به یک حرکت چابک دست و شانه چرخانید و در یک آن، برگ تازیانه‌اش را به دو سوی صورت بلقیس نواخت و این کار چندان تیز و چندان در ناباوری انجام یافت که بلقیس بس توانست مژه بزند.

– من رد گل‌محمد را می‌خواهم از تو

– اگر شیر از پستان مادر خود خورده بودی، این را از من نمی‌خواستی» [۳۵]

در ادامهٔ همین جریان وقتی صبرا کشته می‌شود، بلقیس پوست پلنگ را از زیر پای جهن بیرون می‌کشد، زانو می‌زند و تن آرمیده و خون بار صبرا را با پوست پلنگ می‌پوشاند. قامت بر می‌آورد و در جهن می‌نگرد و می‌گوید:

« باز هم کاری مانده؟»

جهن روی از بلقیس برگردانید و گفت:

– می‌رویم، زن‌ها را با خود می‌بریم، زن‌هایش و مادرش را.

سرانجام داستان به پایان می‌رسد. جهن در برابر دیدگان بلقیس، سرعزیزانش را از بدن جدا می‌کند. او جنازه‌ها را همراه با اسرا به شهر می‌برد و به نمایش می‌گذارد. عصر آن روز که جنازه‌ها را دفن می‌کنند، بلقیس به گور می‌نشیند. گیسوی خود را می‌برد و برخاک عزیزانش می‌پاشد.

بلقیس، یکی از اصولی‌ترین و محکم‌ترین و زیباترین شخصیت‌هاست که دولت آبادی در داستان بلند کلیدر خلق می‌کند. بی‌آن که دچار شعارگویی شود و یا حادثه‌ای غیرمنطقی پیش بیاورد، اما باید پرسید دولت‌آبادی طرح اصلی شخصیت بلقیس را از کجا به دست آورده است و یا بهتر است بگویم، بلقیس این شخصیت عمیق و محکم خود را مدیون چه بینش و اعتقادی است؟

خواننده و نویسنده بخوبی می‌دانند که بلقیس مسلمان است و آشنا با زینب (س) و عاشورا. هر دو بخوبی می‌دانند که بلقیس به متافیزیک و خدا اعتقاد دارد و از این سبب است که می‌تواند در برابر تأملات و مصیبت‌ها با الهام گرفتن از اسوه‌ها و قهرمانان اعتقادی خود، شکیبایی بورزد و نیک عمل کند. همچنین دور از ذهن نیست که با توجه به الهامی که دولت آبادی در زبان رمان خود، از ابوالفضل بیهقی گرفته است، در خلق شخصیت بلقیس نیم نگاهی نیز به مادر عبدالله زبیر، در داستان محاصرهٔ او در خانهٔ خدا و دعوت استوار مادرش به استقامت، نداشته باشد.

۳ ـ ستار

دولت‌آبادی، ستار را در اولین برخورد او با گل‌محمد این گونه تصویر می‌کند:

«... و یک پینه دوز که نزدیک در، بیخ دیوار، روی چارپایه‌اش خاموش نشسته بود و چشم‌های تیز و تیره‌اش را، چون دو سوزن گمشده در گوشت، به درون جمعیت فرو می‌برد، درنگ می‌کرد و باز به خود بر می‌گشت. پینه‌دوز، مرد ریزه‌ای بود و عمری از او نمی‌گذشت. شاید کمتر از ۳۵ سال، با این وجود موهای پیشانیش ریخته و شقیقه‌هایش بیرون زده بود. نیم تنه‌ای سیاه به تن داشت و شال کهنه‌ای به دور گردن پیچانده بود. گه گاه پلک‌هایش به هم می‌خورد و او پشت سبیل نازکش را می‌خاراند.»[۳۶]

اما همین پینه دوز ریز، با چشم‌های تیز و تیره‌اش، مردی است ریاضت کشیده، خود ساخته و توانا بر مهار نیروهای درونی خویش:

«... لبخندی آمیخته به شرم چهرهٔ ستار را روشن کرد و تند از در بیرون رفت. بیش از این نمی‌خواست حالت خوشایندی را که به او دست داده بود، در خود نگاه دارد. بیش از این نمی‌خواست به خود مهلت رضایت از خویش بدهد. این را

آموخته بود که از خود رضایی، گاهی گام‌ها را سست و چشم‌ها را کم بین می‌کند. این را می‌دانست که میدان به چنین میلی دادن، چاهی است پیش پا که دمادم عمق بیشتری می‌یابد. چاه رضایت از خویش در هر قدمت دهان می‌گشاید و تو سرانجام از اوکم می‌آوری که یک بار، مگر خوشایند، در آن بلغزی. فرو شدن و بیشتر غرق شدن در آن برایت عادتی دلپسند می‌شود. عادتی که تو را می‌خورد و تو با شوقی سکرآور، به سویش می‌روی و دم به دم تندتر می‌روی.

ستار با شناختن این میل شیرین و ویرانگر، توانسته بود مهاری عارفانه بر آن بزند تا در هلاک نفس نیفتد. باری ستیزی بی‌امان با آن می‌داشت. »[۳۷]

و همین پینه دوز ریز اندام خود ساخته، مردی است اندیشمند، عمیق، آشنا به مسایل سیاسی اجتماعی و تئوری‌های مبارزه. مردی است خواهان دموکراسی و هنگامی که دوستش اکبر در زندان به ملاقات او می‌آید، رهبری تشکیلاتشان را به باد انتقاد می‌گیرد و می‌گوید:

«روش کلی این جور است. آقای فرهود هم دارد شهوت حرف زدن پیدا می‌کند. این جور حرف و سخن‌ها هم فقط مردم را تهییج می‌کند. اما وقتی این مردم تهییج شده بخواهند دست به کا ببرند، هیچ چیزی در مغزشان و در دستشان ندارند. چیزی در مغزشان تغییر نکرده. فقط زبانشان تیز شده. اما قرار این نبوده که ما فقط زبان مردم را تیز کنیم... ملت را نباید متکی به هیجان و جنجال بار آورد. اساس فکر مردم باید تغییر کند رفیق... »[۳۸]

آن گاه پس از سخنان طولانی و مثال‌های گوناگون می‌گوید:

«... به نظر من این جور وعده و وعید دادن به مردم، اهانت به مردم است. معنایش این است که منظور این است از آن‌ها به عنوان آلت فعل استفاده بشود. معنایش این است که هدف جا عوض کند. در صورتی که این جور نیست، مگر این که قصد این باشد که ما بر آن‌ها حکومت کنیم. آیا –ما فقط–

می‌خواهیم بر مردم حکومت کنیم؟ یا می‌خواهیم به مردم یاد بدهیم که خودشان چطور برخودشان حکومت کنند؟ اگر فقط هدف این باشد که عده‌ای بر مردم حکومت کنند، که دیگر دعوا برای چه؟ گمان می‌کنم ما می‌خواهیم به مردم بگوییم که چطور خودشان می‌توانند بر خودشان حکومت کنند و برای این کار چقدر باید از خودشان مایه بگذارند. »[۳۹]

ستار بنا بر ماموریت سازمانی خود، تمام کوچه پس کوچه‌های منطقه را شناسایی کرده است، جغرافیا، روستاها و قبایل منطقه را می‌شناسد و مردم را براساس بینش طبقاتی قفسه بندی کرده است:

در نخستین قدم نادعلی، ستار او را شناخت:

پسر حاج حسین چارگوشلی، از توابع جوین، نیمه مالدار و خرده مالک.[۴۰]

ستار در انجام وظایف و کارهایش، چنان هوشیاری و لیاقت نشان داده است که رهبر تشکیلات او را چشم‌های خود می‌خواند:

فربود بازوهای سخت و تکیدهٔ ستار را در پنجه‌ها فشرد، او را مقابل خود نگاه داشت. دمی هم بدان حال بماند و سپس گفت:

– چشم‌هایم ستار... چشم‌هایم.[۴۱]

راستی ستار کیست؟ و دولت آبادی بر چه اساس شخصیت او را می‌پردازد؟

توجه به این فرض که یک نویسنده با نوشتن علیه کاستی‌های خود قیام می‌کند، این نظر را تقویت می‌کند که دولت‌آبادی با خلق ستار به آرمان‌ها و آرزوهای خود جامهٔ عمل می‌پوشاند. آرزوهایی از قبیل مبارزه برای خلق، زندانی شدن، شکنجه دیدن، مقاومت در برابر شکنجه و لب از لب نگشودن، به زانو درآوردن دژ خیمان سفاک، زمینه چینی برای یک انقلاب کمونیستی، توفیق در راه اندازی آشوب‌های ضد سرمایه‌داری و سرانجام جنگیدنی همراه با جانبازی در راه عشق و پیمان و رفاقت... کارهایی که ستار در طول داستان بلند

کلیدر انجام می‌دهد.

دولت آبادی در صفحهٔ ۷۹۷ داستان می‌گوید: «همواره این پرسش با ستار بود: «چیست؟» مایهٔ رنجش‌اش، مایهٔ کاوش‌اش، مایهٔ امیدش، پاسخی می‌جست. پاسخی می‌خواست. سؤالی که در ذات هر انسان اندیشمندی وجود دارد و خمیرمایهٔ اصلی هر نویسنده‌ای را تشکیل می‌دهد، در واقع این جان یک نویسنده است که با این سؤال تحریک می‌شود، به کاوش بر می‌خیزد، پاسخی می‌یابد و پاسخ را عنوان می‌کند. دولت‌آبادی به دنبال این جمله، مطلب را بسط می‌دهد و جملهٔ فوق را در قالب سؤال‌های گوناگون تکرار می‌کند:

«ما مردم چیستیم؟ کیستیم؟ چگونه‌ایم؟ بر ما چه رفت؟ بر ما چه می‌رود؟ بر ما چه خواهد رفت؟ دهقان ما کیست؟ چوپان ما؟ گله داران؟ زن‌ها؟ روستایی؟ دور از چشمه و چپق و چارقد، روستای ما چه جوانه‌هایی در خود دارد؟ واکنش‌های مردم؟ روحیات؟ خصلت‌های عمده، برجسته؟ خصلت‌های کهنهٔ غبار گرفته؟ به چه چیزهایی بی‌قید؟ کینه‌ها به کدام سوی می‌رود؟ مهر به کجا؟ عشق از چی؟ ... خدایشان کیست؟ خدای راستین کجاست؟ و... [۴۲]

که اگر درست دقت کنیم، در واقع این دولت‌آبادی است که سؤال‌های فوق را از خود می‌پرسد و به دنبال کاوش و پاسخ بر می‌آید و آن گاه تمام کلیدر با همهٔ ماجراها، سخنان، توصیفات، حادثه‌ها و جغرافیایش، مجموعهٔ معارفی می‌شود که سعی در پاسخ‌گویی به سؤالات مذکور دارد.[۴۳]

«ستار می‌خواست تا از مردم بسیار بداند، می‌رفت تا از مردم بسیار بداند... او خوش نمی‌داشت در قوارهٔ تعریف‌های فشرده، تعریف‌های از پیش تعیین شده، با مردم درآمیزد. کشف، می‌خواست دم به دم کشف کند... »

و دولت‌آبادی خود، دقیقا به دنبال چنین خواستی، نقطه به نقطهٔ خراسان را می‌گردد، طوایف کرد، بلوچ و روستایی و شهری خراسان را مطالعه می‌کند،

تیپ‌ها و افراد گوناگون را در فیش‌های خود دسته بندی می‌کند، خاطرات سفر و نتایج مطالعاتش را در دفترچهٔ جلد چرمی‌اش جمع می‌کند. به امید روزی که کلیدر را بیافریند. درست همانند کاری که ستار انجام می‌دهد:

«ستار با روشی که خود داشت، مردم را می‌شناخت. هر کس را پیش از نشانه‌ای با موقعیت‌اش نشان می‌زد. بدین روش، بیشترین آدم‌های شاخص ولایت را تا این دم توانسته بود بشناسد... پیچاپیچ، آن گونه که او بر پهنای ولایت می‌گشت و می‌چرخید، ناچار و نیز راغب به شنیدن و گفتن و آشنا شدن بود. گلوله‌ای آهن ربا که در غلتیدن مداوم خود، براده‌ها را به تن می‌کشید و همراه می‌برد و دفتر جلد چرمی‌اش ـ که هرگز آن را همراه خود نداشت ـ روز به روز از خطوط کج و کولهٔ او یادنامه‌های کوتاه و بلند یادداشت‌های جور واجور، انباشته‌تر می‌شد. یادداشتی از هرچه به چشم به خاطر ضروری می‌نمود. هر رویدادی را در خاطر به شهر می‌برد و لای دفترچهٔ چرمی جایش می‌داد... »[۴۴]

شواهد مزبور نشان می‌أهد که نویسنده ستار را به عنوان نماینده و سخنگوی اندیشه جهان‌بینی و اعتقادات و سخنان و تحلیل‌های خود قرار داده است. در واقع دولت‌آبادی خویشتن خود را از طریق ستار به پیکرهٔ داستان تزریق کرده و جریان فکری داستان و سمت و جهت آن را رهبری می‌کند.

و بالاخره در صفحهٔ ۸۵۸ داستان، دولت‌آبادی افکار ستار را این گونه بر صفحهٔ کاغذ می‌ریزد:

«... انبوه مردم، در پهناهای این سرزمین، زحمت می‌کشیدند، هر تیره و گروهی به گونه‌ای، می‌ماند توضیح زحمت، کاری که ستار نیز بدان بسیج شده بود. کاری بس دشوار، با چهره‌ای که آسان می‌نماید... »

کاری که دولت‌آبادی آن را انجام می‌دهد و کلیدر را که سرتاسر آن و سطر

به سطرش چیزی جز توضیح زحمت مردم نیست، به وجود می‌آورد.

به این ترتیب، ستار آینه‌ای است که تصویر نویسنده را منعکس می‌کند و وجودش از یک آدم (پرسوناژ) معمولی داستان فراتر می‌رود و حالتی سمبلیک پیدا می‌کند. تا آن جا که آتش ماجرا را او بر می‌افروزد و گل‌محمد فقط از روی آتش می‌پرد:

«ستار، کبریت کشید و شعله در خرمن انداخت، خرمن بر افروخت و سرخی به دامن شب گرفت.

ستار به کناری آمد، به اسب‌ها که گوش تیز کرده بودند، نگاه کرد و گفت:

– اول کی از آتش می‌پرد؟

گل محمد، پای در رکاب کرد و زیر شب، بر زین استوار نشست و گفت:

– من، سواره»[۴۵]

دقت در سه چهار سطر بالا، اهمیت سمبلیک ستار و موقعیت داستان و مقام گل‌محمد را بخوبی نشان می‌دهد.

ستار گل‌محمد را برای اولین بار در قهوه‌خانهٔ دالان کاروان سرا می‌بیند. کفش پاره شدهٔ گل‌محمد را تعمیر می‌کند و در حالی که آن را جلوی گل‌محمد می‌گذارد، می‌گوید:

«ـ زمستان است، خان. کفش پای مرد باید قبراق باشد. شما از کدام ایل، طایفه یا تیره هستید؟»[۴۶]

و گل‌محمد بدون این که پاسخی بدهد، مزد او را می‌پردازد و از قهوه‌خانه بیرون می‌رود. در اواخر همان زمستان و بعد از ماجرای سر به نیست شدن دو امنیه، ستار همراه با دوستش موسی به دیدن پدر او عمو مندلو می‌روند. سر راه خود به چادرهای کلمیشی‌ها می‌رسند.

ستار به اقتضای شغل خود مشغول تعمیر گیوهٔ پیر مرد می‌شود که استوار

اشکین با مامورانش فرا می‌رسند. آن‌ها به دنبال یافتن قاتلان همکارانشان هستند. استوار اشکین، ستار را در آن جا می‌بیند و او را نیز سؤال پیچ می‌کند. ستار با جواب‌های سنجیده و زیرکانهٔ خود، استوار اشکین را به بازی می‌گیرد:

«... شیرین زبان هم که هستی؟ ... خوب، بگو ببینم زن و بچه‌ات کجا هستند؟

– ندارم سرکار اشکین

– پدر و مادرت چی؟

– آن‌ها هم... عمرشان را داده‌اند به شما

– کس و کار؟

– ندارم

– اهل این ولایت هم که نیستی

– خیر

– خوب... پس... لابد تو هم یکی از همان‌ها که... این سال‌ها در ولایت پراکنده شده‌اند و... دارند مردم را، دهقان‌ها را سیخونک می‌کنند، هستی؟ نماینده‌هایتان هم توی مجلس، زیاد شکر خوری می‌کنند. باشد حالا بال‌هایتان را باز گذاشته‌اند اما روزی می‌رسد که این بال‌ها را قیچی کنیم. تو پینه دوز، چشم‌های موذی داری؟ همان بار اول که دیدمت، شناختمت که چه جور آدمی هستی؟ اسم من را از کجا یاد گرفته‌ای؟»[۴۷]

سؤال و جواب‌ها ادامه می‌یابد و عاقبت استوار اشکین می‌گوید:

«... به همهٔ اتفاقات این دور و بر هم که آشنا هستی. اما خبر از سر به نیست شدن دو تا هم قطار ما نداری. »[۴۸]

سرانجام استوار اشکین ستار را رها می‌کند و از بلقیس می‌پرسد:

– دو قبضه برنو آلمانی و دو اسب. یکی شیری و یکی ابلق. دو قبضه

سرنیزه، دو قطار فشنگ، دو جفت پوتین، دو تا تسمه‌کمر، دو کلاه و دو دست رخت نظامی، دو خورجین ترک و دو نمد اسب. این چیزها را می‌خواهیم. کجا هستند؟ تو، پیرزن. برایم بگو این چیزها کجا هستند؟[۴۹]

بعد از رفتن استوار اشکین، ستار و موسی به پیش عمو مندلو می‌روند. گل‌محمد و خان عمو را آن جا می‌یابند. ستار با دیدن اسب‌هایی که استوار اشکین سراغشان را می‌گرفت، یقین می‌کند که کار، کار گل‌محمد بوده است.

عاقبت گل‌محمد دستگیر می‌شود اما قبل از گل‌محمد، ستار به خاطر او بازداشت شده است. (آشنایی و صحبت‌های گل‌محمد و ستار را در زندان در صفحه‌های ۱۱۳۶ و ۱۱۳۷ و ۱۱۳۸ بخوانید)

ستار با گل‌محمد آشنا می‌شود و نقشهٔ فرار او را می‌کشد. شب فرار از آن‌ها می‌خواهد که دست‌های او را ببندند و در زندان رها کنند، ستار به خاطر فرار گل‌محمد شکنجه می‌شود اما لب از لب نمی‌گشاید. (بند ۱، جلد ۵)

ستار، سرانجام به دست سرگرد فربخش آزاد می‌شود. سرگرد دوربینی را به او می‌دهد تا به عنوان هدیه به گل‌محمد برساند. بدون شک خواننده به معنای نمادین دوربین توجه دارد.

ستار از زندان آزاد می‌شود. به سراغ رفقای حزبی خود می‌رود و با فربود در رابطه با گل‌محمد بحث می‌کند. پس از صحبت‌های فراوان، فربود از او می‌پرسد که روی چه سنجشی این کار را کرده است و ستار می‌گوید:

«این جور تشخیص دادم، همین. این جور تشخیص دادم، آن‌ها در آن کثافت دانی داشتند تباه می‌شدند. ترسم این بود که گل‌محمد نتواند همان طور که بود، اگر هم اعدامش نکنند، از آن کثافت‌دانی سالم بیرون بیاید. متهم به قتل بود و داشتند او را برای محاکمه به مشهد می‌بردند، نمی‌دانم چرا خیال کردم که اگر به مشهد برده بشود، اعدامش می‌کنند... سر گل‌محمد نباید بالای دار این

عنکبوت‌ها می‌رفت. من از گمان این فاجعه حتی پشتم به لرزه می‌افتاد. »[۵۰]

پاسخی که از زبان ستار می‌شنویم، در واقع دلایل خود دولت‌آبادی است. در این که به نحوی باید گل‌محمد را از آن چاردیواری بیرون می‌کشید و از آن جایی که لحظه به لحظه ستار با وجود نویسنده ارتباط تنگاتنگ دارد، نویسنده با توفیق و مهارت شخصیت او را می‌پردازد و جملات و حادثه‌ها و سرنوشتش سیری طبیعی و منطقی پیدا می‌کند.

بحث فربود و ستار هم چنان ادامه می‌یابد و تحلیل‌ها و سخنان روشنفکرانه و البته با دیدگاه کمونیستی در رابطه با رعیت، ارباب، اعتقادات سنتی مردم و اهداف حزب و سرنوشتی که گل‌محمد ممکن است پیدا کند، در بین آن دو رد و بدل می‌شود و در نهایت تشکیلات، آن گونه که ستار می‌خواهد، موضع می‌گیرد:

«ستار تو چشم‌های من هستی. چه قدر به امثال تو احتیاج هست. می‌شود حدس زد که تو چقدر گل‌محمد را دوست داری. همان قدر که من تو را دوست دارم. یکی از کارهایت این باشد که سرگذشت مردهایی مثل گل‌محمد را برای او حکایت کنی. او باید خوب یاد بگیرد که حکومت‌ها با جوانمردهایی مثل او چه طور رفتار کرده‌اند؟ کاملا ناجوانمردانه، بی‌هیچ شرم و حیا و اخلاقی. گل‌محمد نباید به دام این دسیسه‌ها بیفتد. دشمنان این جور مردها، همیشه از در دوستی وارد می‌شوند. گل‌محمد نباید کشته بشود. او را زنده نگاهش دار، تا می‌توانی. زنده... »[۵۱]

ستار از رفقای حزبی خداحافظی می‌کند تا به گل‌محمد بپیوندد و به افکار و کینهٔ او جهت بدهد، جهت درست، جهت حرکت عمومی مردم و جامعه، البته از دیدگاه حزب.[۵۲]

و عاقبت در قلعه میدان به گل‌محمد ملحق می‌شود. اکنون کار گل‌محمد بالا گرفته است و قلعه میدان مقر حکومتی اوست. آن‌ها در خارج از قلعه میدان در

تپه‌ای به هم می‌رسند.[۵۳]

خان نایب که به دنبال گل‌محمد می‌گردد، به چادرهای ملامعراج تاخته است. چادرها را به آتش کشیده و ملامعراج با صورت سوخته در برابر اهانت‌های خان نایب مقاومت می‌کند. همهٔ این‌ها را گل‌محمد با دوربینی که فربخش برای او فرستاده است، می‌بیند. خان نایب با مامورهایش می‌رود و گل‌محمد به قصد انتقام همراه با خان محمد و بیگ محمد به دنبال خان نایب می‌تازد و از ستار می‌خواهد که به چادرهای ملامعراج برود و کمکی باشد برای آن‌ها و همان جا نیز منتظرشان باشد.

این جاست که علاقهٔ ستار به گل‌محمد به نمایش گذاشته می‌شود. معلوم می‌شود او گل‌محمد را به عنوان طعمه و ابزاری برای اهداف حزب نمی خواهد، بلکه رابطه عمیق‌تر از این‌هاست. همراه با صدای گلوله‌هایی که در دل شب به گوشش می‌رسند، قلبش می‌تپد، مضطربانه، بیش از ملامعراج، به تیرگی‌ها چشم دوخته است و هراس دیرآمدن گل‌محمد به جانش چنگ می‌اندازد. گل محمدها بر می‌گردند، با سر بریدهٔ خان نایب و اسب سفید او پیشکشی برای ملامعراج. اما پای گل‌محمد می‌لنگد، گلوله‌ای در ران پایش فرو رفته است. ستار باید جراحی کند. ستار گلوله را بیرون می‌آورد و نویسنده با تصویری از چهرهٔ ستار، رابطهٔ قلبی او را و دلبستگی عاطفی او را به گل‌محمد نشان می‌دهد:

«ستار خود به کناری افتاده بود، آغشته به عرق مرگ و بیماروار می‌لرزید و هم می‌گریست و پیاپی می‌گفت: – پنبه سوخته، پنبه سوخته. پنبه سوخته روی دهان زخم... گل‌محمد نعره زد: –ببندش.

ستار بی‌اختیار چون مار جمع شد، پهنای صورت از اشک پاک کرد و نگاه هول به دهان زخم که خون از آن بیرون می‌ریخت، بی‌واهمهٔ سوختن دست... از این به بعد ستار همیشه و همه جا در کنار گل‌محمد است. در تمام حوادث

و ماجراها ستار نیز به نحوی حضور دارد و در سر دو راهی‌های چه باید کرد ستار تحلیل می‌کند و طریق می‌نماید که به ناچار منجر به ضعف شخصیت گل‌محمد می‌شود.

از آن جایی که ستار نمایندهٔ حضور نویسنده در متن جاری داستان است، او در عین حالی که در کنار گل‌محمد دیده می‌شود، در مکان‌ها و حوادث دیگر نیز حضور دارد. تلاش‌های قبلی‌اش را که تعهد حزبی و انقلابی‌اش، به عهدهٔ او گذاشته بود، دنبال می‌کند. زمینه‌هایی را که در جهت دوستی و آشنایی با طبقات پایین جامعه و رعیت‌ها ایجاد کرده بود، پررنگ‌تر می‌کند و در صدد شوراندن رعیت‌های قلعه چمن علیه ارباب آلاجاقی بر می‌آید. ستار شبی پس از بحث و سخن‌های فراوان با بلخی، یکی از رعیت‌های هوادار افکار ضدسرمایه‌داری و زمینداری، نهایت هدف خود را از تلاش‌های خستگی ناپذیرش بر زبان می‌آورد، بلخی می‌گوید:

«– دست ما مردم خالی است ستار، خالی نیست؟ یک مردمی با دست خالی، پای برهنه و شکم گرسنه چه می‌تواند بکند؟

– انقلاب. فقط می‌تواند انقلاب کند و نه هیچ کار دیگری.

– انقلاب؟

– فقط انقلاب. اگر ملتی می‌خواهد زندگی کند، باید بتواند بجنگد. جنگ با دشمنی که مشخصا آن را می‌شناسد. خودت می‌گویی ما مردمی هستیم با دست خالی، پای برهنه و شکم گرسنه. خوب، در این جنگ انقلاب، ما مردم چی از دست می‌دهیم؟»[۵۴]

دولت آبادی موفق به ایجاد حرکت دهقانی ـ هرچند کوچک ـ می‌شود. ستار به کمک بلخی، علی خاکی و... یک میتینگ سیاسی در روستای قلعه چمن ایجاد می‌کند. رعیت‌های دهقان جمع می‌شوند و حرف‌هایشان را

می‌زنند. این میتینگ با سخنرانی معلمی که از روستای همسایه آورده شده است، کامل می‌شود. احساسات برانگیخته شده‌اند و همه آماده‌اند علیه ارباب آلاجاقی حرکت کنند که ناگهان بوی گندم‌های سوخته و شعله‌های آتش که از خرمن‌ها زبانه می‌کشد، دهقان‌ها را متوجه خود می‌کند. کاپیتالیسم باز هم کمونیسم را غافلگیر می‌کند و در جهت سرکوبی یک مشت دهقان دست خالی، رذیلانه‌ترین ترفندها را به کار می‌گیرد. (بند۱، بخش ۲۰ ،ج ۶)

ستار به پیش گل‌محمد بر می‌گردد و بعضی از حرکت‌های او را ـ نشست و برخاست ـ با امثال آلاجاقی و روابطی با بندار و... که در رعیت مردم ایجاد تردید و توهم کرده است، به او تذکر می‌دهد و از او می‌خواهد تکلیف خود را با او و رعیت مردم روشن کند:

– فقط جوابم را بده

– جواب چی را بدهم؟

– جواب هم آنچه را که پرسیدم. من از جانب رعیت مردم آمده‌ام تا فغانشان را به گوش تو برسانم. جواب می‌خواهم. رعیت‌ها می‌خواهند بدانند که تو طرف کی هستی، طرف آن‌ها یا طرف دشمن آن‌ها؟

گل محمد آرام گرفت. پس پرسید:

– رعیت‌ها می‌خواهند بدانند یا تو؟

– من هم:[۵۵]

گل محمد خشمگین می‌شود و تصمیم به کشتن ستار می‌گیرد. هرچند منطقی قابل توجیه این تصمیم را سبب نمی‌شود، اما یکی از زیباترین بندهای کتاب در معرفی سمبلیک ستار پیش می‌آید. پس از این که گل‌محمد در خارج از قلعه میدان از کشتن ستار صرف نظر می‌کند و بوژدنی، راهزنی که به دستور گل‌محمد بر زمین کشیده شده بود، پیدایش می‌شود. گل‌محمد سلاح به دست ستار داده

دستور می‌دهد، بوژدنی را بکشد. ستار شلیک دوم را می‌کند و آن گاه:

«... به سوی گل‌محمد پیش رفت، سلاح را به دست او داد و همان جا روی خاک به زانو نشسته شد و گریستنی از درد، سر و شانه‌هایش را به لرزه درآورد. اکنون او، ستار، مردی که چنین بی‌پروا از پای درآمده بود، اگر نه برای گل‌محمد که به خود باید باز می‌گفت که کیست؟ خون شقیقهٔ بوژدنی در خاک مخیده و مرد بر کنار آتش، آرام خفته بود.

آی... آی... ای کاش خون به چشم ندیده بودی، پیش از این، ای مرد. از کجایی و به کجایی؟ از کدام گورستان مرگ سر بر آورده‌ای به پیمودن دهلیزها و تالاب‌ها؟ از کجا و به کجا؟ ای سر پرشور، ای قلب هزار کودک در سینهٔ تو...[۵۶]

و این گونه ستار اسیر یک جریان سیال ذهنی، با جملاتی پرداخته شده و نثری روان و آهنگین، سفری به اعماق تاریخ می‌کند و هرکجا، انسانی ستمدیده، بدبخت و رنجکش را سراغ می‌گیرد، خود را معرفی می‌کند. چه در واقع ستار انسان رنج‌دیده و مظلوم همهٔ مراحل تاریخ و تمامی نسل‌هاست. او حتی پدر و مادر ندارد و اگر دارد در ارس کشته شده‌اند... آخرین مرحله‌ای که یادش می‌آید، شهادتش در کنار رود ارس است و هنگامی که چشم‌هایش را می‌گشاید، خود را در آذربایجان می‌یابد و می‌بیند که پینه دوزی می‌کند.

دولت‌آبادی در ساختن سمبلیک ستار توفیق فراوانی را کسب می‌کند و در این که از ستار تیپی بسازد که نمایندهٔ یک قشر و یک طبقه از جامعه باشد، موفق می‌شود و این سمبل‌سازی او هنگامی به اوج می‌رسد که آلاجاقی در عروسی اصلان پسر بندار، برای رهایی گل‌محمد، شرط‌هایی را به او پیشنهاد می‌کند:

«– آرام به حرف من گوش بده خان عمو. آلاجاقی می‌خواهد که من ستار را بکشم. این یک، دویم این که پافشاری می‌کند حتما دختر خرسفی را به عقد بیگ محمد در بیاورم، هر جوری که شده، این هم دو. بعدش این که نجف

ارباب را آزاد کنم و همین جا تحویل او بدهم و یک شب آشتی کنان هم در سنگرد داشته باشیم، این سه. این کارها را که کردیم، در خلالش تقاضای تامین بدهیم تا او برایمان تامین بگیرد، این چهار. بعد از همهٔ این کارها کلاته کالخونی را از وارثش بخریم و...

خان عمو زیر لب خنده زد و گفت: بشویم ارباب [۵۷]

می‌بینیم که گل‌محمد برای ارباب شدن، باید طبقهٔ محروم، رعیت مردم و پابرهنه‌ها و گرسنه‌ها را زیر پا بگذارد، یعنی ستار را بکشد.

ستار در ادامهٔ ماجرا می‌بالد، رشد می‌کند و شخصیت شکوفایی می‌یابد، شخصیتی که حتی در چارچوب حزب و تشکیلات نمی‌گنجد. با ترور شاه، حزب سیاست‌های خاص خود را پیش می‌گیرد، سیاست‌هایی که تحت عنوان تاکتیک توجیه می‌شوند، اما ستار فراتر از این تاکتیک‌ها رفته است و دیگر سیاست‌های هراس و سازش و حفظ موجودیت را به اسم تاکتیک نمی‌تواند بپذیرد.

و این از جمله‌ای که در هنگام پنهان شدن مقطعی فربود می‌گوید، پیداست:

«فربود دست مهدی را فشرد و گفت:

– همه جا به جا می‌شویم، فعلا همین. من احضار شده‌ام به مرکز. فعلا خداحافظ ... ستار هم چنان ایستاده بود و پوزخند می‌زد:

– هه در بزنگاه گرگ که به گله می‌زند سگ ما، ریدنش می‌گیرد.»[۵۸]

و ستار تصمیم نهایی خود را می‌گیرد. او دیگر نمی‌تواند مصلحت‌های حزبی را بپذیرد. او باید در کنار گل‌محمد بماند و با دشمن بجنگد. فردای آن روز پس از آن که اشرار در شهر کشت و کشتار می‌کنند، اکبر را می‌کشند و پایگاه‌های حزب را به آتش می‌کشند و از مردم زهره چشم می‌گیرند. ستار فربود را پیدا می‌کند:

– که چنین. کشتند و سوختند و غارت کردند:

ستار سر فرو انداخت، دمی در سکوت گذشت. از آن پس ستار دست به جیب برد. دفترچهٔ جلد چرمی‌اش را بیرون آورد. آن را به طرف فربود گرفت و گفت:

– برای خداحافظی آمده‌ام. این هم دفترم، هرچه را که در این مدت یاد گرفته ام، این جا نوشته‌ام. من تصمیم دارم بروم. من می‌روم... و شاید دیگر بر نگردم. بگذار من یک نفر دخیل در خیانت و جنایت علیه گل‌محمد نباشم. »[۵۹]

می‌بینیم که دولت آبادی شخصیت ستار را درست و منطقی پیش می‌برد. آگاهی او به مسایل، تصمیم‌گیری‌ها و عمل او همه طبیعی و صحیح پرداخته می‌شوند؛ اما یک چیز است که خوانندهٔ ایرانی و خوانندهٔ «بین النهرینی» را که در تمام طول تاریخ با اندیشه‌های خدایی و معنوی و متافیزیکی، رابطه و آشنایی تنگاتنگ داشته و دارد، رنج می‌دهد و آن دید محدود ستار و جهان بینی ماتریالیستی و الحادی است که از جانب نویسنده به او تحمیل شده و یا بهتر بگویم، دنیای محدود و مادی نویسنده است که در وجود ستار متجلی می‌شود و همین محدودیت اعتقادی و بینش نویسنده است که در سر تا سر داستان باعث اصطکاک‌ها و تناقض‌های فراوان می‌شود.

و همین دید مادی ستار باعث می‌شود تا خوانندهٔ ایرانی و طبقهٔ ستم دیده و محروم ایرانی، نزدیکی لازم را بین خود و او احساس نکند و همین از عوامل عدم موفقیت ستار است در فراهم آوردن انسان‌های پراکندهٔ خود رمان.

سرانجام ستار همراه با گل‌محمد در یک جنگ نابرابر شرکت می‌کند. او در تحلیل‌های خود، از آن جا که به حقایق آن سوی مرزهای ماده باور ندارد، دچار نوعی محدودیت و تناقض می‌شود و همین وجدان آگاه، خوانندهٔ رمان را می‌آزارد و خود به خود بین خواننده و او ایجاد فاصله می‌کند. ستار نهایت خود را مرگ می‌داند:

«– شاید، شاید خودم را دلخوش می‌دارم به این که با چشم باز دارم

رویاروی مرگ می‌شوم. شاید دلخوشم به این که خودم را مغلوب مرگ نمی‌دانم. دلگرمی من این است که ندانسته رو به مرگ نمی‌روم... »[۶۰]

در واقع او کار خود را تمام شده می‌بیند و با این جملات به خود تسلی می‌دهد و عاقبت نیز با سفسطه‌ای بی‌اساس که وجدان سالم از پذیرش آن در می‌ماند، به این تسلی خاطر پایان می‌دهد: «... اما این را بدان که من هم در مرگ دنبال نجات زندگی‌ام هستم. »[۶۱]

فردای آن روز وقتی نیروهای دشمن، جنازهٔ گل محمدها را برای نمایش به شهر می‌برند، جنازهٔ ستار در دل کوهستان تنها می‌ماند. او هم چنان که نسلش و طبقه‌اش در طول تاریخ گمنام بوده‌اند، باز هم گمنام و غریب می‌ماند و شب هنگام از سوی قربان بلوچ و نادعلی در دل کوه، در زیر آسمانی از ستاره‌ها دفن می‌شود.

۴- مارال

داستان با تصویری از مارال شروع می‌شود. دهنهٔ اسب را بر شانه انداخته، گردنش را سخت و راست گرفته و به سوی نظمیه می‌رود. مارال چنان زیبا و بلند و موزون است که تماشاگران پردهٔ شمایل درویشی، چشم از پرده بر می‌گیرند و به مارال می‌نگرند و دولت‌آبادی هم در تصویر او چنان با مهارت می‌کوشد که خواننده نیز خواه ناخواه چشم بر اندام‌های او می‌چراند.

«گونه‌هایش بر افروخته بودند، پولک‌های کهنهٔ برنجی از کناره‌های چارقدش به روی پیشانی و چهرهٔ گرد و گر گرفته‌اش ریخته بودند و با هر قدم، پولک‌ها به نرمی دور گونه‌ها و ابروهایش پر می‌زدند. سینه‌هایش... چنان که دو کبوتر بی‌تاب می‌خواستند از یقه‌اش بیرون بزنند... و شلیتهٔ بلندش با هر گام... نیم چرخی به دور ساق‌های پوشیده در جورابش می‌زد... »[۶۲]

مارال پدر و نامزدش را در زندان ملاقات می‌کند. در جواب سؤال پدر

می‌گوید که مادر مریض‌اش را به سوزن ده پیش عمه‌اش برده است و به آن‌ها می‌گوید که خود نیز به سوزن ده می‌رود به آغوش تیرهٔ پدری. برای این که در میان توپکالی‌ها کسی را ندارد و چادر امنی وجود ندارد که او در زیر آن سر بر بالش بگذارد.

وقت ملاقات تمام می‌شود و مارال به قصد رفتن به سوزن ده بیرون می‌آید:

او در سر راه خود به چشمه‌ای بر می‌خورد. چشمه در میان نیزاری قرار دارد. گرمای روز هوس آبتنی را در دل مارال بر می‌انگیزد. دهنهٔ اسب را بر سنگی گیر می‌دهد. لخت می‌شود و تن به آب می‌سپارد و آن گاه دولت آبادی همراه با بریده جمله‌هایی نظیر «خوشا پیش هماغوشی» ، «سینه‌های پر از تمنا را در بازوها فشرد» ، «دست بر گردن» ، «تن غلتاند» و... لحظه به لحظهٔ زن و چشمه را به تصویر می‌کشد و سرانجام «... . سپارش تن به نوازش آفتاب، چنین کرد و پلک‌ها را از سر کیف بر هم گذاشت. مرد هم چشم‌های سیاه خود فرو بست. دیگر توان نگریستن نداشت. رعشه سر تا پایش را گرفته بود... »[۶۳]

مارال از صدای اسب، متوجه حضور بیگانه می‌شود. به سرعت بیرون می‌آید و چنگ در لباس‌هایش می‌زند و مرد شتابان به سوی شترش می‌دود. بر روی شتر می‌پرد و با چوبدستی اش به کپل حیوان کوبیده و از آن جا دور می‌شود.

مارال به سوزن ده می‌رسد. عمه بلقیس، او را با آغوش باز می‌پذیرد. شب که گل‌محمد از راه می‌رسد، مارال از روی شتر، گل‌محمد را می‌شناسد و گل‌محمد از طریق قره‌آت، یقین می‌کند دختری که در چشمه دیده، اکنون در کنارش نشسته است. به این ترتیب نطفهٔ عشقی ناروا، در دل مارال و گل‌محمد بسته می‌شود. زیور، زن گل‌محمد از روی غریزه این عشق را بو می‌کشد و بشدت به مارال حسودی می‌کند:

«– نمی‌دانم. این چیزها را نمی‌دانم؛ اما اگر برایم یقین شود که چشم به

شویم داری، قسم به همین نماز شام، چشم‌هایت را از کاسه‌ها بر می‌کنم. گفته باشم. »[۶۴]

رفتار زیور، غرور مارال را جریحه‌دار می‌کند و تصمیم به رفتن می‌گیرد. رفتن به هرکجا غیر از خانهٔ عمه بلقیس. اما بلقیس نیرومندانه دخالت می‌کند و دخترها را به جای خودشان می‌نشاند.[۶۵]

مارال در خانهٔ عمه بلقیس می‌ماند و در نهایت، این عشق ناروا، کار خود را می‌کند و مارال به بهانهٔ بردن نان، به صحرا می‌زند و پسر عمه را در هیزم‌شکنی، تنها غافلگیر می‌کند و آن گاه پس از حرف‌های بودار و آلوده به هوس نهفته، گل‌محمد قرار از دست می‌دهد:

«جای سخن، دیگر نبود. گل‌محمد بند دست دختر را گرفت و پیچاند. آهوی خوشقواره را خواباند و بر او... »[۶۶]

به نظر می‌رسد دولت‌آبادی مارال را برای داشتن صحنه‌هایی این چنین در متن داستان قرار داده است. او در پرداخت شخصیت مارال، به معیارها و خصوصیات اصلی یک زن ایرانی و شرقی توجهی ندارد. مارال دولت آبادی بیشتر به درد پوسترهای تبلیغاتی فیلم‌های مبتذل فارسی قبل از انقلاب می‌خورد تا به درد رمان کلیدر. یک مقایسهٔ ساده بین شخصیت مارال و شیرو ـ دختر بلقیس و هم سن و سال مارال ـ و یا بین زیور ـ زن اول گل محمد ـ و مارال و همچنین یک مقایسهٔ بسیار سطحی و ساده بین شخصیت بلقیس و مارال بخوبی نشان می‌دهد که آن جا که دولت‌آبادی از چار چوب‌های موجود در جامعهٔ خود عدول می‌کند و هوس‌ها و آرزوها و ایده‌آل‌های خود را در پرداخت شخصیت‌ها به کار می‌گیرد، در اغلب اوقات به خطا می‌رود و آدم‌هایی (پر سوناژهایی) که ابزاری برای چنین اهدافی قرار می‌گیرند، عروسک‌ها و مانکن‌های تبلیغاتی از آب در می‌آیند نه شخصیت‌هایی با ماهیت

اصیل و روند و سیر طبیعی و منطقی.

گل محمد کام از مارال می‌ستاند. او را بر ترک شتر می‌نشاند و به قلعه نوبهار می‌برد و همان جا ملامعراج، مارال را به عقد گل‌محمد در می‌آورد.

مارال حامله می‌شود و زیور که خود سترون است، در اوج حسادت و خشم تصمیم به کشتن مارال و طفل خوابیده در جنین می‌گیرد. او با سنگی بزرگ به بالای سر مارال می‌رود. مارال که خوابیده است، ناگهان چشم می‌گشاید و زیور غافلگیر شده در می‌ماند.

زیور به زاری می‌نشیند. بلقیس سر می‌رسد و مارال، زیور را می‌بخشد:

«مارال سر زیور را از خاک بر گرفت و بر زانو گذاشت:

– زاری مکن، خواهرم، زاری مکن.

بلقیس، سنگ را بیرون برد و دورش انداخت و به چادر برگشت. اشک مارال و شیون زیور نمی‌برید. »[۶۷]

با این ماجرا، کدورت بین زیور و مارال از میان می‌رود و مارال در خانوادهٔ کلمیشی‌ها جا می‌افتد و در میان چادرهای کلمیشی فراموش می‌شود. در واقع باید گفت کار گل محمدها بالا می‌گیرد. نویسنده به شرح و توصیف حوادث تازه و داغ می‌رسد و نیازی به استفاده از شخصیت تزئیناتی مارال در رنگ کاری رمان نمی‌بیند و از این روست که مارال تا اواخر رمان دیگر چندان جلب توجه نمی‌کند تا این که در صفحهٔ ۱۹۹۵ جلد ۷ نویسنده مشاجره‌ای را بین مارال و گل‌محمد پیش می‌آورد.

گل محمد، سرگردان دست حادثه‌ها و مشکلات تازه آن چنان توجهی به زن ندارد و زن از این بابت پریشان خاطر است.

«– ورخیز و برو راحت کن، مارال. پسرک بیدار می‌شود و اگر کنارش نباشی تو...

– از خود دورم می‌کنی گل محمد، چرا؟

– می‌خواهم که بروی بخوابی.

مارال موی برگونهٔ گل محمد، نفس با نفس او گفت:

– نه. این نیست، این نیست. از خود دورم می‌کنی، نقل امشب و این وقت نیست، پا به گریز داری از من. »[۶۸]

مشاجره ادامه می‌یابد و مارال در صفحهٔ ۱۹۹۷ داد می‌زند:

«– گل محمد... . من زن زیر سقف بالاخانه نبوده‌ام، من زیر سقف آسمان بار آمده‌ام، مثل خود تو. این چار دیواری، این بالاخانه، قفس من است... » خشم‌اش که افزونی می‌گیرد، جملاتش هم شاعرانه می‌شود و بسیار متجدد مآبانه می‌افزاید:

«من بیابانی بوده‌ام. این دیوارها، این دیوارها من را از تو دور کرده‌اند. تو را از من دور کرده‌اند. همین است که برایم حکم قفس را دارند. دوستشان ندارم این دیوارها را، این سقف‌ها را، این دارایی‌ها را دوستشان ندارم. این بی‌بی بودن خودم را دوستش ندارم. به قره آت نگاه کن، گل محمد. »

جملات مارال بیشتر به شعرهای نو شاعره‌ای در دههٔ ۵۰ شبیه است تا به جملات یک زن ایلیاتی دههٔ ۲۰. زنی که تعصب‌های خشک سنتی و غیرت بازی‌های پولادین مردانی از نوع گل محمدها، باید او را در حصاری تنگ‌تر از دیوارهای خانه قرار بدهد. خوشبختانه خود دولت‌آبادی به قسمتی از این تعصب‌ها در ماجرای فرار شیرو پرداخته است. مردانی که داماد خودشان را در برابر دیدگان عموم بی‌آبرو می‌کنند [۶۹] و تنها خواهرشان را برای همیشه از چادرهای خود بیرون می‌رانند و هنگامی که خواهر شکست خورده از بخت و اقبال به یورتگاه بر می‌گردد، هیچ کدام او را نمی‌پذیرند [۷۰] و قلب‌هایشان چنان سخت و پرشقاوت است که حاضرند او را بکشند و در صورتش نگاه نکنند [۷۱]

و شیرو همه این مصائب را تحمل می‌کند به جرم فرار و ازدواج با مرد دلخواه‌اش.

آن وقت مارال در چنین جامعه‌ای و با چنان مردانی، این قدر متجددانه شعر می‌سراید و خنده‌دار وقتی است که به سوی اسبش می‌رود:

«بیخ گوش حیوان را به سر پنجه نواخت. دست بر یالش کشید و سرانجام گردن قره را در حلقهٔ بازو بغل گرفت و بی‌آن که دریغ خود پنهان بدارد، گفت:

– رام شده‌ایم، قره هر دو تامان رام شده‌ایم. سنگین شده‌ایم. سنگین و سربه‌راه.[۷۲]

و آن گاه با اشاره به قره آت زندگی گذشته‌اش را به یاد گل‌محمد می‌آورد و هنگامی که گل‌محمد به او می‌گوید که گذشته، گذشته است و انسان نمی‌تواند به گذشته برگردد، مارال فیلسوفانه مرز بین دیروز و فردا را تشریح کرده و منظور اصلی خود را به صراحت بیان می‌کند:

«– لابد گمان می‌کنی که عقلم گرد شده؟ نه گل‌محمد، نه. این را می‌دانم که آدم رو به فردا می‌رود، می‌دانم که آدم نمی‌تواند قدم به دیروز بگذارد. من هم از تو نخواستم که به روزگار پیش از اینم برم‌گردانی، اما از تو خواستم، از تو می‌خواهم که بگذاری من از این چاردیواری پا بیرون بگذارم. بگذاریم که قدم بردارم. آب مانده گنداب می‌شود... »[۷۳]

مارال با پرخاش به سخنان خود ادامه می‌دهد و گل‌محمد بدون این که لحظه‌ای عصبانی شود و یا اندکی در قانع کردن مارال بکوشد که غیرت گل محمدی نمی‌تواند او را در کنار مردان بیگانه و یا در برابر تیرهای دشمن ببیند، مانند هنر پیشه‌های فکلی سینما، مارال را در آغوش می‌کشد:

«دست بر گردن مارال، روی و پیشانی او را گل‌محمد بر سینه فشرد، دمی

او را به همان حال بداشت و آن گاه با خود انگار گریه کرد:

– مارالم، مارالم... زن من. »

اما مارال با این ابراز محبت قانع نمی‌شود. خود را از آغوش مرد بیرون می‌کشد و حرف آخر را می‌زند: «– با تو می‌آیم... هم از این دم همراه تو می‌آیم. به هر کجا که بروی، کمتر از یک تفنگچی نیستم من. یراق می‌بندم و سوار می‌شوم. »[۷۴]

و جالب این جاست که بعد از آن مشاجره، مارال نیز تفنگ به دوش همراه مردش اسب می‌دواند و شبی که گل‌محمد با تفنگچی‌ها و اسیرش نجف ارباب به میان چادرهایشان می‌آید و در میدان وسط یورتگاه آتش می‌افروزند و مردها به دور آتش حلقه می‌زنند، مارال نیز حضور دارد، اما حضوری از این نوع:

«مارال دست به بازوی گل‌محمد برد، گل‌محمد سربرآورد، در چشم‌های مارال خیره شد و بی‌اختیار انگار گفت: – خوش می‌دارم آتش را خوش می‌دارم. خیلی»[۷۵]

توجه داشته باشید که نمی‌گویم صحنه‌های مزبور و جملات فوق، زشت و بد و نامربوط هستند. می‌گویم جملات و صحنه‌های مذکور از طبیعت سالم زن و مرد ایرانی بر نمی‌خیزند. من می‌گویم صحنه‌های فوق را فقط می‌شود در فیلم‌های آمریکایی، آن هم فیلم‌های وسترن آمریکایی دید. شاید در دهۀ ۵۰ و یا ۶۰ ، زن و مرد تهرانی، در خیابان ولی‌عصر تهران، دست به بازوی هم راه بروند. اما هم‌اکنون نیز که دهۀ ۶۰ به پایان می‌رسد، در روستاهای ایران، زن ایرانی، هنوز از چنان شرم و حیایی برخوردار است که در حضور عموم، دست به بازوی مرد خود نمی‌برد. پس چگونه است که مارال در دهۀ ۲۰، در حلقۀ مردان تفنگ به دست، چنین رفتاری از خود نشان می‌دهد؟ آیا این رفتار طبیعی و منطقی می‌نماید؟

داستان به پایان خود نزدیک می‌شود. گل‌محمد مجبور می‌شود برای آخرین بار از عزیزانش خداحافظی کند. لحظه‌های خداحافظی با تک تک آن‌ها به نحوی انجام می‌گیرد. تا این که نوبت به مارال می‌رسد:

«مارال بر پا گرد در بالاخانه نمودار شد. دست پسرش به دست، کمر بسته و دو قطار فشنگ حمایل و برنوی به شانه.»

اما این بار گل‌محمد تاب نمی‌آورد. مشت‌هایش را در خشم گره می‌کند. روی بر می‌گرداند و در گلو می‌نالد: - « قلبم را در پیش چشم‌هایم می‌خواهد پاره پاره کند، قلبم را»[۷۶]

و این بار مشاجره، به نعرهٔ ناگهانی گل‌محمد می‌انجامد:

«به نعرهٔ ناگهانی گل‌محمد بلقیس از اتاق بیرون آمد... پیش آمد، ساق دست را گرفت و او را سوی درگاهی اتاق برد:

- مار راهش مشو، دخترم[۷۷]

عاقبت مارال تفنگ را کنار می‌گذارد و لحظات خداحافظی عطر عاطفه می‌گیرد.[۷۸]

اما دولت‌آبادی بیش از این اجازه نمی‌دهد مارال شخصیت طبیعی و منطقی خود را پیدا کند. مردان کلمیشی خانه را ترک می‌گویند. دشمن به سرکردگی جهن فرا می‌رسد. بلقیس در مقابل جهن که نشانی گل‌محمد را می‌خواهد، مقاومت می‌کند. جهن پسرک گل‌محمد را از کنار دست بلقیس بلند می‌کند و برای اطمینان از زن‌ها می‌پرسد که این پسر کیست؟ زن‌ها از دادن جواب درست طفره می‌روند و در این کشاکش سؤال و پاسخ است که صدای مارال به گوش می‌رسد:

«- پسر من است، تخم گل محمد.

مارال بود این که از در بالاخانه بیرون آمده و بر بالاترین پله ایستاده بود و

نگاه با جهن داشت. مارال سر بند سرخ بر سر بسته بود و این خود زنان کلمیشی را به درنگ و شگفتی وا می‌داشت... »[۷۹]

این کار مارال چه معنایی می‌توانست داشته باشد؟ کاری که حتی بلقیس هم نمی‌توانست معنای آن را بداند.

دولت‌آبادی سربند سرخ مارال را خیلی زیبا تصویر می‌کند و با استفاده از شگردهای تصویر آفرینی، آن را جلوه می‌دهد و بر آن تاکید می‌کند. آن قدر که وقتی جهن زن‌ها را به نبردگاه می‌کشاند، مارال با سربند سرخ چونان شقایقی رقصی بازیگرانه دارد و در جایی جهن از او می‌پرسد: «–... سربند سرخ چرا؟

– رنگ آتش را گل‌محمد خوش می‌دارد، از این‌رو»[۸۰]

اما به نظر می‌سد، از آن جا که حرکت کمونیستی ستار نیاز به پرچم سرخ دارد و دولت‌آبادی به این راحتی نمی‌توانست یک پرچم سرخ به دست‌های گل‌محمد بدهد، با سربند سرخ مارال زیرکانه در رفع نقیصهٔ مزبور می‌کوشد.

و همین شواهد است که به ما می‌گوید مارال نه تنها شخصیت واقعی یک زن ایرانی را ندارد؛ بلکه عروسکی است بی‌محتوا که نویسنده او را بسیار ناموزون می‌رقصاند.

۵– ماه درویش

ماه درویش کیست؟ بگذارید جواب این سؤال را از زبان ماه درویش بشنویم:

«من از این حرف‌های تو چیزی حالیم نمی‌شود. چون هیچ وقت پدرم را ندیده‌ام. پدر یعنی چه؟ فقط اسمش را می‌دانم. البته مادری هم نداشته‌ام. اما از او چیز خیلی کمی به خاطرم می‌آید. پیر زنی که غشی بود و برای این خانه و آن خانه نان پخت می‌کرد. یک بار هم گویا سر تنور حمله می‌گیردش و می‌افتد

میان تنور آتش. چند روز بعدش هم می‌میرد. من خیلی کم یادم هست. بیچاره مثل یک مشت گوشت سرخ کرده کنج خانه افتاده بود و مثل یک چشمه مدام زینگ زینگ می‌کرد. تا این که یک شب وقتی من در خواب هفتم بودم، او مرد. این را فردا صبح همسایه‌مان گفت. وگرنه من نفهمیده بودم که او مرده. چون مرده و زنده‌اش یکی بود. بعدش هم حکایتش درازه. فقط همین قدر بگویم که شانس این را داشتم که به یاری جدم امام هشتم، خداوند عالم ته صدایی به من داده بود... »[۸۱]

به این ترتیب، ماه درویش سر سفرهٔ این و آن بزرگ می‌شود و به خاطر ته صدایی که داشته است، مداحی یاد می‌گیرد. (اکنون در فصل برداشت محصول به سر مزارع و چادرها می‌رود و با چند کلمه مداحی، نان، گندم، روغن و... می‌گیرد.)

ما با ماه درویش هنگامی که مارال عازم سوزن ده است، روبه‌رو می‌شویم. در قهوه‌خانه‌ای در بین راه مارال نشانی سوزن ده را می‌پرسد و ماه درویش جواب می‌دهد و در آخر جوابش می‌افزاید: «راه من هم از همان طرف است: «آن گاه ماه درویش می‌رود که سوار مادیانش شود به تصویری که نویسنده از ماه درویش می‌دهد توجه کنید:

«ماه درویش هم اندام کشیده‌اش را بالای اسب کشاند. شمایل علی اکبر. مارال رکاب زد و ماه درویش هم مادیانش را به راه انداخت. »[۸۲]

نرسیده به سوزن ده، ماه درویش دستمالی را به مارال می‌دهد تا پیغام او را به شیرو برساند:

«– شیرو دختر کلمیشی. این را فقط تو می‌دانی. من می‌دانم، شیرو می‌داند و خدای بالاسر. این دستمال را به او بده و بگو فردا شب، ماه که برآمد، من دم دهنهٔ قنات چشم به راه هستم... »[۸۳]

و چنین می‌شود. شیرو می‌آید. ماه درویش او را بر ترک اسب می‌نشاند و راه می‌افتد:

«– ببرم من را ببر، بتاز. بتازان. ببرم از این جا.

– آرام بگیر، آرام.

– گفتم با ماه می‌آیی، اما هنوز ماه در نیامده.

– می‌آید.

این هم ماه برآمد. برمیانه و شاخ کوه دو براران. پاتیلی از گورماست بر اجاقی سنگی. شب بر شیرو شکست به دو شقه... » [۸۴]

واضح است که ماه درویش پرسوناژی است با اعتقادات مذهبی.

سیدی است که صدایش را خداوند با یاری جدش به او داده است و هنگامی که دستمال را به مارال می‌دهد، خدا را شاهد کار خود می‌داند و نویسنده پا از این هم فراتر گذاشته، او را به عنوان «شمایل علی اکبر» توصیف می‌کند.

شیرو می‌گریزد. پدر خاندان، پیرمرد کلمیشی، از این بی‌آبرویی به گریه می‌افتد. بیگ محمد بر موجی از خشم، به دنبال یافتن شیرو رکاب می‌زند و سرانجام آن‌ها را در قلعه چمن می‌یابد. شیرو را تا مرز مرگ کتک می‌زند. گیسوی او را می‌برد و از خانه بیرون می‌آید و با ماه درویش در کوچه روبه‌رو می‌شود.

ماه درویش یا بهتر بگویم شمایل علی اکبر نویسنده، بدون لحظه‌ای مقاومت، فرار می‌کند و تعقیب او در کوچه‌های قلعه‌چمن شروع می‌شود. به این ترتیب تمام اهالی جمع می‌شوند و این گونه در لحظه‌های آخر، ماه درویش در بن بستی گیر می‌کند:

«بیگ محمد تیغهٔ کارد را به چشم‌های او پیش برد و گفت:

– بیا بالا.

– می‌خواهی بکشیم.

– سگ را کی می‌کشد؟ بیا بالا. »[۸۵]

ماه درویش بدون توجه به حقارتی که بر او تحمیل می‌شود، از این که کشته نخواهد شد، کمی جان می‌گیرد و هراسان و آهسته بیرون می‌آید. اما بیگ محمد که در خشم می‌گدازد، او را به زمین می‌زند و پا بر گردنش می‌گذارد:

«چشم‌های پسر کلیمشی از خاک و خشم سرخ شده بود. به مردمی که حالا رسیده بودند، چشم گرداند و بر گردهٔ ماه درویش نشست و کاردش را به سوی جمعیت گرفت.

زبانهٔ کارد به این و آن می‌گفت که پیش نیایید. سپس بیگ محمد چنگ انداخت خشتک تنبان سید را گرفت و تیزی لبهٔ کارد را به آن نزدیک کرد. ماه درویش هم آرام نبود. زیر تنهٔ سنگین بیگ محمد می‌لولید. می‌نالیدو یاری می‌طلبید.

– مکن. مکن. تو را به آبروی جدم قسم، بی‌آبروم مکن. من دامادتم. »[۸۶]

اما بیگ محمد توجهی به ناله‌های او ندارد. پاره‌ای از خشتک او را می‌برد. در جیبش می‌گذارد. سوار اسبش می‌شود و از قلعه چمن می‌رود.

و ماه درویش می‌ماند و حقارت. ماه درویش می‌ماند و ذلالت و ماه درویش می‌ماند و بی‌آبرویی. راستی چرا دولت آبادی ماه درویش را یا به قول خودش «شمایل علی‌اکبر» را تا این اندازه ترسو ترسیم می‌کند؟ و هراس تا این اندازه اندکی غیر طبیعی نمی‌نماید؟

از آن پس ماه درویش در قلعه چمن می‌ماند. خود نوکری بابقلی بندار را می‌کند و زنش شیرو، کنیزی خانهٔ بابقلی را.

بابقلی او را به انواع گوناگون به کار می‌گیرد و ماه درویش شخصیتی ملوث و زبون پیدا می‌کند:

«در تاریکی شب، قدیر، نیمرخ ماه درویش را زیرکانه نگاه کرد و گفت:

– ای ناقلا. حالا دیدی که داری جاسوسی بابقلی بندار را می‌کنی؟ سگ

باوفایی برایش شده‌ای.

– نه به جدم. نه. من برای دل خودم پرسیدم. به جان جدم قسم راست می‌گویم. »[۸۷]

ماه درویش که شکست روحی عظیمی را تحمل می‌کند، طبیعی است که از چیزی کمک بگیرد. منطق جریان ایجاب می‌کند. ماه درویش به عنوان یک انسان مذهبی، به خدا، به مقدسات، به شعر، و مداحی که پیشهٔ ذاتی اوست، پناه ببرد. او می‌تواند در خود سیر کند، از اجتماعی که در آن بی‌آبرو شده است و از چشمان مردمی که آن صحنه‌های شوم را دیده‌اند، بگریزد. در خلوت و انزوای خود ببالد و حداقل به شعر و مداحی چنگ بزند، اما از آن جا که نویسنده می‌خواهد چیز دیگری از او بسازد، ماه درویش به تریاک، قمار و نشئه‌جات پناه می‌برد:

«– حرف‌ها می زنی سید. من که دیگر هیجده –بیست ساله نیستم، دورهٔ من گذشت.

ورخیز اگر طالبی برویم خانهٔ خالهٔ صنما نشئه کن و بعدش هم راه بیفت. برو خانه‌ات. ورخیز.

– ماه درویش برخاست، آب دستش را برخاک چکاند و پرسید:

– تو چی؟

– شاید من هم بستی زدم. »[۸۸]

و ماه درویش چنان به نوکری و اعتیاد غرق می‌شود که حتی به زن خود شیرو، که تمام اعتبار و غرور و عزت‌اش را به خاطر او از دست داده است، بی‌اعتنا می‌شود. تا آن جا که شیرو در معرض هوس‌های هرزهٔ شیدا، پسر بابقلی بندار قرار می‌گیرد.

یک شب که دیر وقت به خانه بر می‌گردد، شیرو به او می‌گوید که شیدا و

قدیر به خانهٔ آن‌ها آمده بودند:

«شیرو آرام گرفت، قلب ماه درویش می‌تپید. نفس‌اش داشت بند می‌آمد. حرف نمی‌توانست بزند. در دم لال شده بود. شیرو گفت:

– من را یکه مگذار ماه درویش. شب‌ها زودتر بیا خانه. تو بالاسرم باش. ما این جا غریبیم ماه درویش. زنت جوان است. »

ماه درویش غیرتی می‌شود. چون سپندی بر آتش می‌گدازد. خوابش نمی‌برد. عاقبت به نماز می‌ایستد:

«– دو رکعت نماز می‌خواهم بگذارم.

جانماز را پهن کرد و به نماز ایستاد. دو رکعت بجای آورد و دگمه‌های قبایش را بست. کفش‌ها به پا کرد. شال بند بر کمر بست و تبر زین از دیوار برگرفت و کشکول برداشت.

–کجا این وقت شب، ماه درویش؟

– جای دور نمی‌روم زن. لب آب می‌روم. مدحی می‌خوانم و نفسی راست می‌کنم. »[۸۹]

ماه درویش با سینه‌ای پر از کینهٔ مقدس، نیرو گرفته از نماز و خلسه‌ای روحانی، محکم و استوار و به رقص آمده از شعری قلندرانه، قدیر و شیدا را در گلخن حمام پیدا می‌کند. آن‌ها به عرق خوری مشغول هستند که ماه درویش فرا می‌رسد. او چنان بر افروخته و پر مهابت است که قدیر و شیدا در هراس بزرگ هر دو خود را گم می‌کنند.

قدیر مزورانه پا پیش می‌گذارد و ماه درویش را اندکی آرام می‌کند و قدحی نیز به او تعارف می‌کند:

«قدیر پیاله را به دست ماه درویش داد و درویش پیاله را ستاند.

– نادرویش باشم اگر تن در آن نشویم. فدای مردان.

– بی‌بلا، نوش.

ماه درویش پیاله تهی کرد:

آسمانا چند گردی، گردش عنصر ببین.

آب مست و باد مست و خاک مست و نار مست

– پرش کن قدیر قدر قدرت، پرش کن باز هم. »[۹۰]

آن گاه ماه درویش در اوج مستی، خاطره‌ای از جوانی و پیر و مراد خود نقل می‌کند. او حکایت خود و شیدا و شیرو را از زبان پیر و مرادش باز می‌گوید و سخن را به این جا می‌رساند که مراد او می‌گوید: «تبر به دست من بود، من را که مرد دیده درماند، تبر را بالا بردم و به دور سر چرخاندم و فرود آوردم» .

ماه درویش همراه با این نقل قول، خود نیز برمی‌خیزد جنون‌آسا چرخ می‌زند و تبرزین بر بالای سر خود می‌چرخاند، آن چنان که شیدا و قدیر از ترس هر کدام به گوشه‌ای می‌گریزند.

منطق داستان و طبیعت روحی ماه درویش در آن لحظه‌ها، اقتضا می‌کند که او تبرزین را بر پیشانی شیدا بنشاند، اما از آن جا که نویسنده هدف‌های جانبی دیگری دارد، به ماه درویش اجازهٔ این حرکت منطقی را نمی‌دهد و مانند خیلی از آدم‌های دیگر داستان، چیزی که خود می‌خواهد بر او تحمیل می‌کند، بدون این که توجه داشته باشد که این برآورده کردن اغراض جانبی،شخضیت‌های او را از ماهیت اصلی‌شان خالی کرده به عروسک کوکی تبدیل می‌کند.

این جا نیز ماه درویش به جای این که شیدا را بکشد یا با او گلاویز شود، به دور خود می‌گردد، رجز می‌خواند و بر زمین می‌افتد و هنگامی که شیدا و قدیر فرصت را برای فرار مناسب می‌بینند و می‌خواهند بگریزند، ماه درویش شیدا را آهسته صدا می‌زند و التماس می‌کند که:

«– به خانهٔ من مرو، التماس می‌کنم. »[۹۱]

و شیدا نیز از همان جا یکراست به خانهٔ ماه درویش به سراغ شیروی تنها می‌رود.[۹۲]

راستی این چه رفتاری است که ماه درویش از خود نشان می‌دهد؟

و چه دلیلی پایان این گونهٔ ماجرا را توجیه می‌کند؟ او که از شراب و شعر مست شده است و برانگیختگی و داغ غیرت او را به مرز جنون رسانده است، می‌تواند بهراسد؟ اگر هراس در انسان‌های زبون، نتیجهٔ حسابگری‌های عقل است در آن لحظه، در این جنون و سماع و شور، ماه درویش چگونه یکدفعه حسابگر از آب در می‌آید؟

اگر او تازه نماز خوانده است و به قول خود نفسی راست کرده است، چگونه از دست مردی که به ناموسش کج نگریسته است، شراب می‌گیرد؟ و...

البته این‌ها سؤال‌هایی است که خوانندهٔ آگاه می‌پرسد و نویسنده باید جوابشان را بدهد.

چندی می‌گذرد. بابقلی بندار برای اعلام حکم کدخدایی اش، ترتیب یک روضه‌خوانی را می‌دهد. اما این چگونه روضه‌ای است؟ چه کسی روضه می‌خواند؟ و با چه شرایطی؟ روضه را ماه درویش می‌خواند. در حالی که مریض است و حال و حوصله ندارد:

«– امشب روضه داریم. باید برای اهالی ذکر مصیبتی بکنی. ورخیز برو خودت را تیار کن.

– راه نمی‌توانم بروم، بندار. دست و پاهام چوب شده‌اند. تکان نمی‌توانم بخورم. مگر آدم پی‌خاله صنما راهی کنی، چراغ قلیانش را ور دارد بیارد همین‌جا. صدایش هم ذلیل شده بود. نی خشکیده و شکسته‌ای که بر پشت استخوانی قاطری بکوبی. صدا، می‌لرزید و می‌شکست. بابقلی گفت:

حالا مردم این جا جمع می‌شوند. نمی‌شود که چراغ شیره آورد.

مگر این که یک تکه تریاک بدهم بیندازی میان حلقت.ها، چطوره، بیا بیا نزدیک تر... بیا زیر کرسی.

زیاد نمی‌خواهم روضه را غلیظش کنی. دو کلام ذکر مصیبت جدت، همین»[۹۳]

روضه‌خوانی شروع می‌شود. خواننده از زبان قدیر و شیدا، توهین‌هایی را به روضه و روضه‌خوانی می‌شنود.(ص ۶۰۱)

و عاقبت در یک پرداخت تصویری از جانب نویسنده این اهانت و تحقیر به اوج خود می‌رسد. ماه درویش در اتاق بالایی خانه دارد ذکر مصیبت می‌خواند و شیدا در زیر زمین همان خانه، به زن او، شیرو دست درازی می‌کند:

«شیرو رفت تا از کنار شانهٔ شیدا بگذرد. شیدا نگذاشت. سینه را سپر راه زن کرد و سرشانه‌های او را گرفت:

– خوشی نداری...

شیرو خود را از دست‌های شیدا بیرون کشید و گفت:

– نعره می‌کشم.

نعرهٔ ماه درویش

شیدا به شیرو حمله کرد و در سکنج زیر زمین چسبیده به دار قالی او را گیر انداخت و... »[۹۴]

ماه درویش در کوچه‌های قلعه چمن می‌گردد تحقیر می‌شود، آزار می‌بیند، التماس می‌کند و به مقدسات پناه می‌برد: «– سید بیا این جا»

می‌روم می‌خندد و درفشی به تنم فرو می‌کند.

– «سید بیا این جا»

می‌روم، می‌خندد و گزلیکی به تنم فرو می‌کند.

«سید بیا این جا. بیا سید. »

می‌روم. باز هم می‌روم. اما فقط جای نیشتر دیگری روی تنم برایم می‌ماند. گیر افتاده‌ام، گیر شماها. هر کدامتان هم. هر وقت دستتان می‌رسد، سیخی به تنم فرو می‌کنید. رحم سرتان نمی‌شود، شماها؟. خدای من. یا جدا. یا جدم. پیغمبر من به تو پناه می‌آورم. یا پیغمبر»[۹۵]

و مقدسات نیز هیچ گاه پناهش نمی‌دهند و ناله‌هایش را پاسخ نمی‌گویند.

هر روز که می‌گذرد، بر خفت و خواری ماه درویش می‌افزاید. شیدا در پررویی‌های خود گستاخ‌تر می‌شود. شیرو از تحمل وضع عاجز شده و از ماه درویش می‌خواهد که قلعه چمن را ترک کنند؛ اما ماه درویش اظهار عجز و ناتوانی می‌کند:

«– بیا از این قلعه چمن برویم، ماه درویش.

– نمی‌توانم.

– برای چه نمی‌توانیم؟ دست و پایمان را که نبسته‌اند؟

– بسته‌اند، به بندار مقروض شده‌ام.

– یابویت را بده جای قرضت.

– یابویم را پیش تر داده‌ام. زمستان، یابویم را دادم. »[۹۶]

داستان، ماجراهای خود را پشت سر می‌گذارد و ماه درویش در انحطاط و سقوط خود هم چنان پیش می‌رود. تا آن جا که خفت و زبونی او به نوعی بی‌غیرتی منتهی می‌شود.

ارباب آلاجاقی، شیرو را در خانه بندار پسند می‌کند و از او می‌خواهد که شیرو را برای مدتی به شهر بفرستد. بندار برای خوش خدمتی این کار را انجام می‌دهد. ماه درویش در نهایت ذلالت تسلیم می‌شود و کار به جایی می‌کشد که

شیدا وجدان خواب رفتهٔ ماه درویش را صدا می‌زند:

«شیدا به او نزدیک شد و گفت:

– سید. هنوز هم دیر نشده. جلوی زنت را بگیر. مگذارش برود به شهر. به دارت که نمی‌زنند مرد. زنت است.

ماه درویش بی‌آن که سر از کار برگرداند، گفت:

– دیگر کارها به دست من نیست، شیدا جان. نمی‌توانم.

شیدا زیر گوش او گفت:

– غیرتت کجا رفته، سید؟ از روی جدت خجالت نمی‌کشی.[۹۷]

شیرو، زنی مظلوم و پاکدامن، به دستور ارباب و با رضایت شوهر برای کار در خانهٔ آلاجاقی، راهی شهر می‌شود. «شیرو هنوز مانده بود. ماه درویش نگاهش کرد، تاب نیاورد. سر فرو انداخت.

شیرو گفت:

– مرغمان را مراقب باشی.

ماه درویش، رفتن زنش را نگاه نکرد.»[۹۸]

اجازه بدهید از خود بپرسیم. ماه درویش به چه دلیلی این گونه موضع می‌گیرد؟

درست است که او برای بندار کار می‌کند و لقمه نانی از این راه گیر می‌آورد، زن او نیز به عنوان یک خدمتکار، در خانهٔ بندار کار می‌کند، ولی خدمتکار که دیگر اختیار خود را به دست ارباب نمی‌دهد، آن هم تا آن جا که ارباب او را به بهانهٔ کار به خانهٔ مردی بفرستد که قصد سوء استفادهٔ جنسی از او را دارد. (و چنین قصدی برای همگان، زن و شوهر او و حتی برای پسر ارباب، مثل آفتاب روشن و قطعی است)

اگر دلیل این خواری و تسلیم بودن ماه درویش، فقر اوست، در همان روستا، آدم‌های فقیرتر از او هم با زن و دختران بالغ مثل پهلوان گودرز و...

یافت می‌شوند. پس چرا آن‌ها در مقابل فقر تا این اندازه عقب ننشسته‌اند؟

و تازه اگر اعتراض ماه درویش منجر به خانه نشینی خود شیرو می‌شد، آیا آن‌ها نمی‌توانستند با یک مقدار قناعت بیشتر به همان درآمد ماه درویش بسنده کنند و آبرومند بمانند؟

و اگر دلیل ماه درویش در این تصمیم‌اش، ترس اوست، باید دید نهایت این ترس به کجا می‌انجامد؟ آیا جز این می‌شد که بابقلی هر دو را از خانه‌اش بیرون می‌کرد؟ و یا ماه درویش را به کارهای شاق‌تر وا می‌داشت تا قرض‌هایش را جبران کند؟

و یا اگر بابقلی آن‌ها را از قلعه چمن بیرون می‌راند، این که عین خواستهٔ شیرو بود و برای ماه درویش که پیشهٔ مداحی داشت و هنوز نیمچه صدایش باقی بود و از دست شیدا به تنگ آمده بود و به قول خودش از زخم زبان‌های مردم قلعه‌چمن رنج می‌برد، چه چیزی بهتر از این بود؟ و او به هر کجا غیر از قلعه چمن می‌رفت (هم چنان که از خود داستان بر می‌آید) وضع و حالی بهتر از آنچه که در آن بود، می‌یافت.

و اگر اعتیاد او را به آستانهٔ بابقلی بندار بسته بود (باز هم چنان که از خود داستان بر می‌آید) آن نیم مثقال تریاک و شیره در هر کجای دیگر آن منطقه به-وفور یافت می‌شد.

هرچه شرایط روحی و اعتقادات ماه درویش را می‌کاویم، هر چه شرایط اجتماعی و اقتصادی را که ماه درویش در آن به سر می‌برد، تجزیه و تحلیل می‌کنیم، دلیل منطقی که بتوان آن را دستاویزی برای توجیه رفتار ماه درویش قرارداد، نمی‌یابیم و این عدم دست‌یابی به دلیلی منطقی ما را بر آن می‌دارد که بگوییم این ماه درویش نیست که براساس چارچوب شخصیتی و فکری خود تصمیم می‌گیرد، بلکه این نویسنده است که چیزی را که خود دوست دارد و

می‌خواهد، بر او تحمیل می‌کند. از آن جا که ماه درویش یک سید است، مذهبی است، خدا را می‌شناسد و مداح اهل بیت (ع) است، باید تن به چنین پستی، خواری و زبونی به قول شیدا بی‌غیرتی بدهد.

به نظر می‌رسد دولت‌آبادی از شناخت یک سید درویش و مداح اهل بیت (ع) عاجز بوده است و در نتیجه، در پرداخت چنین پرسوناژی نیز به کلی بی‌توفیق مانده است و یا عمدی در ساختن عروسکی به نام درویش و مداح داشته است و بدون این که اجازه بدهد، چنین پرسوناژی تظاهرات منطقی شخصیتی خود را داشته باشد، هر حال و موضع و فکر و عملی را که خود صلاح می‌دیده است، بر او بار کرده است تا اهداف و غرض‌های جانبی دل خویش را برآورد.

برای این که بنده را متهم به تندروی نکرده باشید، به قطعهٔ حاضر توجه کنید. دولت آبادی در صفحهٔ ۱۷۲۴ جلد ششم رمان، جملاتی را از زبان بابا گلاب و ماه درویش می‌نویسد. آغاز فصل درو است و روستاییان همه به درو رفته‌اند. ماه درویش نیز بر الاغ خود سوار شده است و می‌خواهد از آبادی بیرون برود که به بابا گلاب بر می‌خورد. بابا گلاب ابتدا از روضه‌خوانی حرف می‌زند و از ثواب و آخرت و... سخن می‌گوید و خبر از روضه‌خوانی شبانه می‌دهد که ارباب آلاجاقی به میمنت شروع فصل درو ترتیب داده است. حال با صرف نظر از کنایه‌های دولت‌آبادی بر این که چنین افکار و اعتقادات و ثواب و عقاب‌هایی در خدمت سرمایه‌داری است، توجه شما را به پایان سخنان باباگلاب و ماه درویش جلب می‌کنم:

«... می‌خواهی برویم یک چادر شب ورداریم، اولوقی کنیم روی خرت تا بتوانی چار بغل گندمی که فیض می‌گیری، جا بدهیش میان اولوقی،ها؟ چرا همین جور مانده‌ای؟ها؟

ماه درویش گفت:

– گدایی کردن هم از یادم رفته، باباگلاب.

– چی؟ گدایی کردن؟ این حق توست، این سهم توست، سیدجان هم سید اولاد پیغمبری، هم این که دیگر دستت از هر کاری کوتاه شده، هم این که علیل و زمینگیری. بر دیگران واجب است که به تو فیض برسانند. این تکلیف خدایی است. آن هم در همچه سال و ماهی. »

اگر منظور نویسنده از «سهم جد تو» خمس باشد، اطلاق گدایی به یک قانون اجتماعی اقتصادی اسلام، آن هم از زبان یک سید چه معنایی دارد؟ و دفاع بدتر از حمله باباگلاب، چه مشکلی راحل می‌کند؟

من نمی‌خواهم وارد بحث محتوایی داستان بشوم، اما می‌خواهم بگویم دقت در همین یک بند، بخوبی ثابت می‌کند که ماه درویش، شخصیت منطقی و طبیعی خود را (که جریان عادلانهٔ داستان اقتضا می‌کند) ندارد؛ بلکه ابزاری است در خدمت اهداف و هوس‌های خودآگاه و ناخودآگاه روان و ذهن مغرض دولت‌آبادی.

شیرو به شهر می‌رود. مادرش بلقیس او را در خانهٔ ارباب آلاجاقی می‌یابد. با پرخاش از او می‌خواهد که بار و بندیلش را ببندد و همراه او خانه را ترک کند. شیرو به همراه مادرش به چادرها برمی‌گردد، اما کسی محلی به او نمی‌گذارد. شیرو سرخورده از خانواده، مجبور می‌شود دوباره به قلعه چمن برگردد. او به خانه می‌آید و در انتظار ماه درویش می‌نشیند. شب فرا می‌رسد و دیر می‌شود. ماه درویش که به مرده‌ای متحرک می‌ماند، در خانهٔ خاله صنما هنگام کشیدن تریاک، خبر آمدن شیرو را می‌شنود. با عجله خود را به خانه می‌رساند؛ اما دیگر کار از کار گذشته است. شیرو که کارد به استخوانش رسیده است، وقتی این همه بی‌تفاوتی ماه درویش را می‌بیند، تصمیم خود را می‌گیرد. او دیگر نمی‌تواند با ماه درویش زندگی کند، ماه درویش می‌رسد و شیرو به او

می‌گوید: «– تو دیگر شوی من نیستی، ماه درویش.

– چی؟

– برو. از این خانه برو.

– بروم؟

– برو. یا تو، یا من. »[۹۹]

شیرو می‌گریزد و ماه درویش به دنبال او به راه می‌افتد. شیرو به خانهٔ بندار می‌رود. بندار در خانه نیست و شیدا با مادرش نور جهان شیرو را پناه می‌دهند. ماه درویش می‌رسد و نویسنده، بدترین خواری‌ها و بی‌آبرویی‌ها را از زبان شیرو بر سر او می‌بارد:

«نامرد. تو غیرت نداری. آبرو نداری. زن نگهدار نیستی. سگ گله نیستی تو، سگ بی‌صاحبی... مایهٔ ننگ من شده‌ای. برادرهایم دیگر به من نگاه نمی‌کنند بابایم، عمویم... حالا می‌بینم شوی ندارم. تو را دارم. مایهٔ معرکه... وخیز برو خودت را با یک خر غرشمال عوض کن.[۱۰۰]

دعوا هم چنان ادامه می‌یابد.اهالی از خانه‌هایشان به تماشا بیرون می‌آیند و ناله‌ها و نفرین‌ها و کمک خواستن‌های ماه درویش از مقدسات و خدا نه سودی نمی‌بخشد و این وسط رذالت‌های قدیر، آتش معرکه را تیزتر می‌کند و شخصیت ماه درویش به یک دستمال کهنهٔ کثیف تهوع‌آور– البته اندکی مظلوم– تبدیل می‌شود و معرکه با سیلی شیدا خاتمه می‌یابد:

«صدای سید وا پس کوفت. چون دست جوان و پرضرب شیدا در هوا چرخید و بر دهان سید کوبیده شد:

– مردکه قرمساق، المشنگه راه می‌اندازی. برو بیرون از خانه، سگ سید. برو بیرون.

سید دست بر دهان خونین چسباند. زانوهایش کمی خم شدند و به ناله گفت:

– چرا می‌زنی ارباب؟ من زنم را از تو می‌خواهم، تو به من شپات می‌زنی؟»[۱۰۱]

صبح همان شب، ماه درویش شیدا را با مهربانی انگار که تمام دیشب بین او و شیدا هیچ اتفاقی نیفتاده است، بیدار می‌کند.

شیدا شترها را برای چراندن به کویر می‌برد و ماه درویش به کارهای روزانهٔ خود مشغول می‌شود. او تپاله‌های شترها را جارو می‌کند و برای خشکاندنشان، به پشت بام می‌برد. ناگهان پنج‌سوار از راه می‌رسند. پنج سوار با پنج تفنگ.

جهن با مردانش برای ستاندن حق خود از بابقلی بندار آمده است. او به تک تک اتاق‌ها سر می‌کشد و اثری از بابقلی نمی‌یابد. ماه درویش را می‌بیند و از او سراغ اربابش را می‌گیرد.

اکنون وقت آن رسیده است که ماه درویش تلافی ستم‌هایی را که از جانب بندار و شیدا بر او رفته است، در بیاورد.

حداقل فرصتی به دست آمده است تا انتقام همین دیشب را از شیدا بگیرد. او که همهٔ دلایل لازم را برای لو دادن بندار و یا شیدا در دست دارد، بی‌هیچ منطقی در برابر سؤال جهن سکوت می‌کند.

نویسنده علت سکوت ماه درویش را ترس او قلمداد می‌کند، ترسی که از فردای ماجرا دارد. جهن، چون پلنگی خود را به بام می‌رساند و ماه درویش را در چنگ خود می‌گیرد و این بار با تهدید سراغ بندار و شیدا را می‌گیرد و با کمال تعجب ماه درویش باز هم سکوت می‌کند و طاقت ادای کلمه‌ای را هم در خود نمی‌بیند. نویسنده باز هم علت سکوت ماه درویش را ترس او عنوان می‌کند؛ اما باید توجه داشت حتی اگر ترسو بودن ماه درویش را دلیلی موجه بدانیم، طبیعی است که او از جهن که اکنون در برابرش ایستاده است و او را در چنگال نیرومندش گرفته و آوازهٔ خونخواری اش در سرتاسر ولایت پیچیده

است، بیش از فردای احتمالی وترس از بابقلی بترسد. پس حداقل برای حفظ جان خود، باید کاری بکند و اگر شده دروغی سر هم کند، اما از آن جا که ماه درویش ابزاری بیش نیست و عمل‌های او (رفتار) در قصه تحمیلی و دستوری است، سکوت می‌کند تا جهن عصبانی شود. او را به هوا بلند کند. از پشت بام به زمین بکوبد تا کمرش بشکند و زمین گیر شود و دولت‌آبادی موفق بشود نهایت ذلت را در وجود یک پرسوناژ مذهبی به نمایش بگذارد و چیزهای دیگری را ثابت کند. لطفا در این قطعه از توصیف نویسنده دقت کنید:

«... هیچ راهی نمی‌شناخت، مگر آرزوی این که همین دم، بابقلی بندار از راه برسد. چه می‌شد اگر خدا، برای یک بار هم که شده، روی خوشی به ماه‌درویش نشان بدهد؟ مگر همین یک دم پیش، بابقلی و اصلان در راه زعفرانی به چشم ماه درویش نیامده بودند؟ پس برای چه پیداشان نمی‌شود؟ ناگهان مردند؟ آب شدند و به زمین رفتند؟...

– زبان باز نمی‌کنی تو، سگ چاکر؟

ماه درویش، هرگز باور نمی‌یافت که دست‌های جهن خان بلوچ او را از بام برکنند و رو به گودال حیاط پروازش دهند. سیدک در میانهٔ راه توانست چشم‌های خود را ببندد و بگوید: «سیا جدا»[۱۰۲]

آیا در قطعهٔ مزبور، نوعی زیرکی به چشم نمی‌خورد؟ به این ترتیب دولت‌آبادی در ضمن این که ماه درویش را زمین گیر و فلج می‌کند تا در صفحات بعدی داستان، استفادهٔ لازم را از او بکند، زیرکانه او را در پناه آودن به خدا و فریاد «یا جدا» به بن بست می‌رساند.

توجه داشته باشیم که من نمی‌خواهم بگویم، دولت‌آبادی با یک، معجزه‌ای ماه‌درویش را در آسمان نگاه می‌داشت یا او را نجات می‌داد، اما می‌خواهم بگویم، اگر دولت‌آبادی به ماه درویش اجازه می‌داد خود براساس شرایط

روحی و موقعیت اجتماعی و روابط خود با دوست و دشمن‌اش تصمیم بگیرد، به طور یقین حادثه این گونه پیش نمی‌رفت. ماه درویش زمین گیر می‌شود. شیرو براساس رحم و مروت به مراقبت از او می‌پردازد و نویسنده فرصتی می‌یابد تا با دستاویز قرار دادن ماه درویش در شرح و بسط فلاکت، رنج و بدبختی‌های یک انسان درمانده را قلم فرسایی کند و عاقبت نیز نادعلی به وساطت موسی هوادار پروپا قرص ستار، او را به شهر می‌برد و پس از معاینه و بستری شدن، به صورت یک انسان علیل که همیشه باید بر الاغی که نادعلی برایش خریده است، سوار باشد و حرکت کند، به ده برگرداند.

اکنون ماه درویش نمونهٔ مجسم یک سربار جامعه است و پس از این‌که عباسجان نیز آخرین سوء استفاده‌ها را از او می‌کند و رذیلانه از او در جاسوسی‌هایش سود می‌جوید،(ج ۶، ص۱۶۹۶) عاقبت ماه‌درویش خسته از خود و زندگی، قلعه چمن را ترک می‌گوید.[۱۰۳]

یکی دیگر از شخصیت‌هایی که باید از او سخن بگوییم، نادعلی است، اما برای پرهیز از اطناب و تکرار باید گفت نادعلی نیز همچون ماه‌درویش، عروسک دیگری است در دست نویسنده تا با نمایش او، اندیشه‌های عرفانی را به سخره بگیرد و تحقیر کند.

به طور کلی باید گفت ماه درویش و نادعلی شخصیت واقعی و طبیعی خود را ندارند. نویسنده با تحمیل خواست‌های غیرمنطقی خود بر رفتار ماه درویش و نادعلی، از او سیدی مداح و خالی از ماهیت اصیل‌اش می‌سازد و از نادعلی، عارفی حقیر و بی‌محتوا تا در جهت غرض‌های جانبی خود از آن‌ها سود بجوید و عاقبت نیز او را در جلد ششم رمان، همانند ته سیگاری که کشیده شده است، پس از برآوردن اهدافش در گوشه‌ای به امان خدا رها می‌کند و دور می‌اندازد و به شکلی غیرمنطقی فراموش می‌کند. و به این ترتیب در چهار جلد بعدی رمان، حتی نامی از او نیز یافت نمی‌شود.

زمستان ۱۳۷۱

۱۱. رمان کلیدر چه می‌گوید؟

اگر از بحث‌های پر طول و دراز «هنر برای هنر» و یا «هنر برای هدف» و... با قبول این فرض که هنر و دانش، هر دو برای بررسی جنبه‌های حیات انسانی است و هر دو در هدف مشابه درک محیط به وسیلهٔ انسان شریکند، در گذریم و سخنان ساچکوف را بدون موضع‌گیری، صمیمانه گوش کنیم:

«هنر در سراسر تاریخ، یار باوفای انسان بوده است و پیشرفت و تکاملش با پیشرفت و تکامل فکر بشر همگام بوده است. به همین علت است که هنر هرگز نمی‌تواند وسیله‌ای برای پر کردن ساعات فراغت، منشا لذت بی‌قید و بند یا وسیله ای برای ارضای نیازهای صرفا هنرشناسانه باشد، هنر، درست از همان آغاز و از لحظه‌ای که به ظهور رسید، وظیفه‌ای دوگانه داشت. وظیفه‌ای در شناخت، وظیفه‌ای در زیبایی‌شناسی، که این هر دو، با هم متحد و از یکدیگر جدایی ناپذیرند. »[1]

از مطالعهٔ تلاش‌های انسان در بیان فرآورده‌های ذهنی خود که از شناخت جهان پیرامونش به دست آورده است، روشن می‌شود که بشر به طور کل در سه شیوهٔ عمده، علمی، فلسفی، هنری، محیط خود را دریافته و بازگفته است. گاهی با تجزیه و تحلیل (علمی) و زمانی با تبیین و تعلیل (فلسفی) و گاهی با تصویر و تجسیم (هنری) .

به این ترتیب، یک اثر هنری، در همهٔ انواعش و بخصوص در نوع ادبی آن که با کلمه سر و کار دارد، باز بویژه در شکل رمان، آن هم رمانی تکیه داده بر مکتب رئالیسم، تقلید صرف از واقعیت نیست، بلکه شناخت و دریافت هنرمند

از واقعیت موجود، ارایهٔ آن شناخت به وسیلهٔ تصویر و حرکت است. هم چنان که ساچکوف می‌گوید:

«تصویری که آثار هنری و ادبی از جهان ارایه می‌دهند، نسخهٔ تماما تقلیدی واقعیت نیست و رنگ‌ها و رایحه‌های جهان را فقط به این علت در خود نگه‌داشته است که هنر، همواره، با جنبه‌های ماهوی طبیعت و زندگی بشر سر و کار داشته است. هر کار اصیل هنری، باید پیامی داشته باشد. این شالوده و عنصر حیاتی هستی کار هنری است. »[۲]

با این مقدمه، می‌خواهیم به این سؤال بپردازیم که کلیدر چه می‌گوید؟

لازم به یادآوری است که این بخش را عامدانه و براساس عین گفت‌وگوهای آدم‌های رمان دنبال خواهم کرد تا ضمن بحث از محتوای رمان، شواهد عینی از دیالوگ‌های بلند و احیانا سخنرانی‌های نویسنده داده باشم.[۳]

«زحمت، ستار هنوز نتوانسته بود چیزی بر آن بیفزاید. انبوه مردم در پهناهای این سرزمین، زحمت می‌کشیدند. هر تیره و گروهی به گونه‌ای می‌ماند: توضیح زحمت، کاری که ستار نیز بدان بسیج شده بود، کاری بس دشوار، با چهره‌ای که آسان می‌نماید دشوار در جوهر، همه در عرض این، باد در پیمانه انداختن نیست. »

در واقع این آقای دولت‌آبادی است که در حجم وسیع و ده جلدی رمان کلیدر، زحمتی را که انبوه مردم در پهناهای این سر زمین می‌کشند، توضیح می‌دهد و به راستی که کمر به کاری بس دشوار می‌بندد و با عزمی سترگ و شکیبی بزرگ، مردانه از عهدهٔ این کار طاقت سوز بر می‌آید.

والحق باید گفت زحمتی که او در توضیح زحمت قهرمان‌های داستان‌هایش و طبقات اعماق سرزمینش می‌کشد، نه تنها کمتر از زحمت آنان نیست که بیشتر است و به راستی که کارش، باد در پیمانه انداختن نمی‌تواند باشد.

دولت آبادی در ضمن توضیح دادن و تصویر مو به موی فقر و تنگدستی طبقات اعماق جامعه، همراه با رنگین کردن داستان با عشق‌ها، آرزوها، کینه‌ها، رنج‌ها و پیروزی‌ها و شکست‌ها، محور عمدهٔ سخن را و رسالت اصلی قلمش را و سنگینی افزون پیامش را بر شرح و بیان اصطکاک‌ها و اختلاف‌های دهقان‌های گرسنه با ارباب‌های رنگین سفره می‌نهد و احساس تعهد و حساسیتی که در بیان معنای مورد نظر دارد، او را بر آن می‌دارد که علاوه بر تجسیم ماهرانهٔ این شکاف و اختلاف، در هر فرصتی از زبان هر شخصیتی در بیان مستقیم موضوع سخن‌پردازی کند.

نخستین نمونه را از زبان موسی می‌شنویم. موسی از دوستان نزدیک ستار است. کسی که در فرار گل محمدها از زندان نقش حساسی دارد و از این رو وقتی پدرش به او پیشنهاد ازدواج می‌کند، چنین جواب می‌دهد:

موسی بازگشت و گفت:

– این رعیت‌ها را می‌بینی؟ همین‌ها که الان آمده‌اند و دور اتاق شاه‌نشین بابقلی بندار نشسته‌اند؟! حالا که می‌روی خوب نگاهشان کن. این‌ها همه شان نخی به لنگ دارند. نه برای این که فقط زن گرفته‌اند! نه. برای این که همه‌شان به ارباب‌هاشان قرض دارند. هر سال زمستان، درست میانهٔ زمستان کفگیرشان به ته دیگ می‌خورد. دستشان بی‌پر می‌شود و کندوهاشان خالی می‌ماند. دیگر یک دانه گندم هم برای پیشدندانی موش، ته خانه‌هاشان گیر نمی‌آید. این است که کیسه‌های خالی را بر می‌دارند و رو به در خانهٔ مباشر آلاجاقی، رو به در همین خانه، راه می‌افتند. مثل گداها گردن کج می‌کنند. بابقلی بندار هم از انبار آلاجاقی کیسه‌هاشان را پر از جو و گندم می‌کند. اما به نرخ خون پدرش پاشان می‌نویسد. دهقان‌ها از میانهٔ زمستان تا سه ماه بعد از عید گندم و جو قرضی می‌خورند، به نرخ یک برابر و نیم. گندم منی دوازده قران را می‌خرند منی

هیجده قران. وقتی به خرمن می‌رسند، بهرهٔ دهقانی شان را جادرجا بابت قرضشان واگذار می‌کنند به آلاجاقی و با یکی –دو تا بار کاه و یک جوال گندم بر می‌گردند به خانه‌هاشان و دو سه ماهی شکم بچه‌هاشان را سیر می‌کنند تا گرد جوال هم تکانده شود. باز در میان زمستان گیر کرده‌اند! جوال خالی را بر می‌دارند و رو به در خانهٔ بندار می‌آیند تا گندمی که خودشان کاشته‌اند، آبیاری کرده‌اند، درو و خرمن کرده‌اند و کوبیده‌اند، به قیمت یک برابر و نیم از دست بندار گدایی کنند. ملتفت که هستی؟ هر کسی را یک جوری نخ لنگش بسته‌اند. این‌ها را همهٔ عمر بدهکار نگاه می‌دارند و ما را همهٔ عمر طلبکار؛ تا به خودشان، به چشم و دست خودشان دوخته باشند. عادت این‌ها هم این است که پسرشان را زود زن می‌دهند. هنوز ریش و سبیل پسرها در نیامده که زنی می‌اندازند تنگ بغلشان. مثل سنگی که به پای آدم غرق شده ببندی! روی هم رفته کار این بندار این است که همه را به هم ببندد، گره بزند. گرفتار نگاه دارد. مثل این که لنگ مرغ‌های بی شماری را ته یک کاروان سرا به هم بسته باشند. ورخیز... ورخیز برویم... بندار چشم براه است! [۴]

همان طور که می‌بینیم سخن از طبقات، فقر، خان، واسطه‌ها و عملکردی که جامعه را چنین به نفع زالو صفتان نگه داشته است، پیش می‌رود.

دومین قسمت را از نصیحت‌های پدرانهٔ بندار برای پسرهایش انتخاب کرده‌ام. البته لازم است بگویم که سخنان او در سه صفحه تمام می‌شوند و من فقط قسمتی از آخر سخنانش را برگزیده‌ام و اگر دقت کنید، هوشیاری و زیرکی موذیانهٔ بندار و روحیهٔ افزون طلبی او همراه با فقر و موقعیت روستاییان، در جملاتش پیداست.

«... هر کس را که به گمانت می‌رسد پالانش کج است، هوایش را داشته باش. مملکت دارد می‌جنبد. آدم باید هوشیاریش را دو برابر کند. باید بیشتر

هوای خودش را داشته باشد. کلاهت را محکم نگاه دار! من این حرف‌ها را برای خودم نمی‌زنم. برای تو می‌زنم. من دیگر عمرم را کرده‌ام. حالا شما هستید که دارید مردم می‌شوید. من در فکر این هستم کاری بکنم که بتوانم کم کم آب اربابی را بخرم و پایش را از این قلعه کوتاه کنم. شاید سنگ قلابش کردم برای چارگوشلی. بگذار برود به همان مغیثه‌اش! بگذار برود برای ده بیست پارچه ده دیگرش آقایی بکند! این حرف را همین جا زیر خاکش می‌کنیم؛ اما اگر بتوانیم چنین کاری بکنیم، یعنی نصف بیشتر آب قلعه چمن را از خودمان کنیم، پای آلاجاقی خود به خود بریده شده است. سه چهار تا خرده مالک هم دیگر دم ما تاب نمی‌آورند. هر سالی که قنات آب کم کند و یک خشکسالی هم به گرده‌شان بخورد، می‌توانیم به بهای لاروبی، این تکه پاره‌ها را ازشان بخریم.

کار اصلی من همین است. تا عمر در دنیا دارم، این کارها را می‌خواهم بکنم و بعدش بمیرم. این کارها را هم برای شما می‌خواهم بکنم. وقتی رو به گورستان می‌روم، باید خاطرم جمع باشد که صاحب قلعه چمن، پسرهای من هستند. پیش از مرگم، باید اطمینان پیدا کنم که پسرهایم به فوج سواره رسیده‌اند... فردا هم یکی از شترهایت را کارد می‌زنیم. همان را که این جا نگاهش داشته بودم. مردم به هر پدر سوختگی که شده، برای نوروزشان پول و پله‌ای فراهم کرده‌اند. قربان بلوچ را هم صبح زود راهی قلعه‌های بالا می‌کنم تا برای اهالی جار بزند گوشت شتر! هر رانش را به طرفی می‌فرستم. شوراب و زعفرانی و این طرف به دامنهٔ اولّر. باقی مانده‌اش را هم، همین جا به سه پایه می‌کشم و خودم تا شب می‌فروشمش. شش ماه می‌گذرد که مردم یک شکم سیر، گوشت نخورده‌اند. شب عیدست، می‌خرند. جگر و یک تکه از سر و سینه‌اش را هم می‌دهم به شیرو ببرد به شهر، برای آلاجاقی! [۵]

این گونه است که مسالهٔ فقر، زمین، کشت، محصول و ارباب، موضوع

بحث‌های دهقان‌های پابرهنه می‌شود. دقت در بحث زیر، موضوع را بخوبی نشان می‌دهد.

همچنین در این بند، مذهب به عنوان عامل انجماد فکری مردم و آلت دست استکبار در استعمار دهقان‌ها مطرح می‌شود.

– زمین‌ها؟ زمین به کسی بدهند آن‌ها؟! جانشان را هم بگیری یک کف دستش را به ما نمی‌دهند!

– وقتی جانشان گرفته شد، دیگر روی زمین نیستند که یک کف دستش را بدهند یا ندهند. اصل کار همین است!

– همین؟! مگر به این آسانی‌ها می‌شود آن‌ها را از روی زمین نیست کرد؟

– اصلا کی گفته آن‌ها به ما زمین می‌دهند؟ کی همچه حرفی زده؟ زمین را باید به زور بگیریم ازشان. یعنی باید دم راه شهر از خودمان مرد بگذاریم و راه‌شان ندهیم به ده. می‌آیند چه کار این جا؟!

– بعدش؟ بعدش چی می‌شود؟ گیرم گرفتیم، چه جور اداره‌ش کنیم؟ با کدام ذخیره؟ آخر زمین خالی را که نمی‌شود کاریش کرد. می‌شود خوردش؟ نمی‌شود که! زمین آب هم می‌خواهد، زمین شخم و تخم هم می‌خواهد، گاو و آذوقه هم می‌خواهد، مایه دست هم می‌خواهد، نان سال خودت و زن و بچه‌هایت را هم باید داشته باشی کنج خانه‌ات. اگر بنا باشد تا خرخره‌ات بروی زیر قرض، تازه باید کسی باشد که تو از او قرض بگیری. تا امروز روز ما به غیر مالک کی را داشته‌ایم که دست به طرفش دراز کنیم؟ وقتی مالک نباشد، از کی قرض کنیم؟

– هه! آدم ساده! تو قدم اول را وردار، بعدش یک جوری می‌شود.

– همین جوری؟! چه جور می‌شود بعدش؟ به امید باد که نمی‌شود بود!

– چرا به امید باد، کربلایی؟ همو که زمین‌ها را دارد، گاو و تخم هم دارد. انبار هم دارد. خانه اثاثه هم دارد. غله و آذوقه هم دارد. دیگر چی کم داری؟!

– چی می‌گویید شماها با خودتان عموجان؟! که من بعد از عمری خواری کشیدن و قناعت کردن، دست به مال مردم دراز کنم؟ اثاثهٔ مردم را از خانه‌اش بدزدم؟ من چهل سال زحمت کشیده‌ام تا بتوانم خرج سفر کربلا برای خودم فراهم کنم. پانصد فرسخ رفته‌ام به پابوس سیدالشهدا. نمازم یک وعده هم ترک نشده. یک گندم مال حرام قاطی نان خودم و خانوارم نکرده‌ام. حالا بیایم و دارایی مردم را چپاول کنم؟ یعنی بیایم و آتش به نماز و روزهٔ چهل سالهٔ خودم بزنم؟ جواب آن دنیایم را چی بدهم؟ اهه! عجب راه‌هایی پیش پای مردم می‌گذارید شماها مشدی غضنفر؟ عجب راه‌هایی! احتیاج نداری کربلایی سالار؛ احتیاج نداری. اگر محتاج بودی، اگر دستت به دهنت نمی‌رسید، همچه موعظه‌هایی از یادت می‌رفت. همان سیدالشهدا بزند به کمر آدم دو رو و ده‌رنگ! تو نان را بگذار جلوی طفل گرسنه، ببین همچه عذر و بهانه‌هایی می‌آورد! نه کربلایی، طفل گرسنه نان را می‌خورد!ها بله، احتیاج.»

بگذریم از این که در این دیالوگ اعتقادات مذهبی، به عنوان مانع اتحاد دهقانان فقیر مطرح می‌شود، سرانجام، ستار با کوشش‌های خستگی ناپذیر، موفق به بسیج دهقان‌ها می‌شود. آن‌ها در خانهٔ پهلوان بلخی گرد هم می‌آیند و خواننده با یک توفیق اجباری موفق به شنیدن چندین سخنرانی در زمینهٔ فقر و زمین و دهقان و ارباب می‌شود. علی خاکی می‌گوید:

– حالا... حالا در می‌آیند و به من می‌گویند که بیلت را از دم آب وردار! به من می‌گویند برو به خانه‌ات بنشین! مثل آب خوردن است برایشان. راست راست به آدم نگاه می‌کنند و می‌گویند که از فردا نان مخور! که دهانت را ببند و نان مخور! پس حق نسق من چی می‌شود؟... حالا هم می‌خواهند گندم پاک کرده را از این جا بار کنند و ببرند به انبارهای زعفرانی. بعدش هم من دنبالشان باید بیفتم و بروم طلبم را، مزد رعیتی سالم را سه من ـ پنج من بگیرم و آرد

کنم بدهم نان‌خورهایم بخورند! برکت همچو گندم و آردی کجاست؟ تا برسانی به پای تنور، نصف شده! علاوه بر این باید یک جفت پاپوش هم در راه قلعه چمن ـ زعفرانی پاره کنم. این هم به جای پانزده درصد سهم رعیت و عمران. خانه‌هامان دارد روی سرمان خراب می‌شود. بچه‌هامان تنبان به پایشان ندارند. از چرک و کثافت دارند خنازیر می‌گیرند. اما... آن‌ها گوششان بدهکار نیست، نه به حرف ملت نه به حرف دولت. پس این پانزده درصد چی شد؟ پس این عمران چی شد؟ پس این حرف و گپ‌ها برای چی بود؟ نه! نه خیر آقا! من یکی مزد سالانه‌ام را همین جا می‌خواهم؛ سر خرمن! از یک دانه گندمش هم در نمی‌گذرم! تا سهم رعیتی من و سهم پانزده درصد من را به تمام و کمال، یک جا و همین‌جا ندهند، خونم هم اگر ریخته بشود و بچه‌هایم هم یتیم بشوند، من نمی‌گذارم که یک جوال گندم بار خر اربابی کنند از سر خرمن! به علی بن موسی الرضا که بچه‌هایم را میان تل آتش می‌اندازم! [۶]

و غضنفرهاشم‌آبادی در پایان سخنانش می‌گوید:

– «حیف که نمی‌توانم این خط‌ها را بخوانم و این جا روشن کنم که موضوع چیست و از چه قرار است. چه کنم؟ آخر، کی گذاشتند که ما به مکتب برویم؟ کی گذاشتند که ما به مدرسه برویم؟ کی گذاشتند که ما سرمان واجنبد و چشم و گوشمان باز شود؟ کور بارمان آورده‌اند و حالا هم می‌خواهند که کر باقی بمانیم. آدم به حال خودش گریه‌اش می‌گیرد. قسم به همین سوی چراغ که حاضرم نصف مزد زحمت کشیم را بدهم تا بچه‌ام یاد بگیرد که چه جور بخواند و چه جور بنویسد. اما خودشان، بچه‌های خودشان که کله‌هایشان پر پیه است با نیش چاقو نمره از مدیرهاشان می‌گیرند یا با پیشکشی ماست و قیماق و خربزه و بره و بزغاله. شاهد دارم. شاهد حاضر دارم. همین جا. آقای سمرقندی خودمان مدیر است و با ما آمده تا این ورقه را

برایمان معنی کند. همه‌اش این جا نوشته. »[۷]

و بالاخره آقای سمرقندی بر سکوی سخن قرار می‌گیرد و انگار که در نشست داخلی حزب سخنرانی می‌کند، با سرفه‌ها و پوزش‌های بسیار مودبانه و پس از شرح و تفصیل واضحات و مقررات، شروع به خواندن اعلامیه‌ای که از سوی حزب تدوین شده است، می‌کند:

– پوزش، آقایان. ببخشید.

– بخوانش آقای سمرقندی؛ بخوانش و معنایش کن!

– ده اصل! ده اصل اساسی به عنوان اصول اولیه، جهت بهبود زندگی مردم روستانشین ما، جهت ایجاد زمینه‌ای برای فراهم شدن یک زندگی دهقانی در دهات. ما این اصول را در سال ۱۳۲۳، یعنی در حدود ۴ سال پیش تدوین کرده‌ایم و به ملت و دولت ارایه داده‌ایم و اجرای آن را منوط به دخالت مستقیم اتحادیهٔ دهقانی و نظارت نمایندهٔ دولت دانسته‌ایم:

یک! اصل اول: باز خرید املاک بزرگ و تقسیم بلاعوض آن میان دهقانان بی‌زمین و کم زمین.

قدیر به کنارهٔ بام پس خزید، برخاست و نفس راست کرد و شنید که تاجعلی پشته کش با صدای تو دماغی اش پرسید:

– معناش کن آقای سمرقندی، معناش کن! کی بخرد و کی تقسیم کند؟ چه جوری همچو کاری میسر است؟

قدیر، بر کنارهٔ بام، نه در جهت دیوار خرابه خانهٔ بلخی، خسته و تنگ حوصله به راه افتاد. اکنون بر بام خانهٔ عبدالحسین مورچه بود و صدای گفت و شنود را در حیاط خانه بلخی می‌شنید:

– «اصل دوم!... »[۸]

خیلی دلم می‌خواهد تحلیل نادعلی از رعیت و ارباب و روابط این دو با هم

را بازخوانی کنیم، اما سخنرانی آن قدر طولانی و احیانا تکراری است که فقط به ذکر شروع و صفحات آن بسنده می‌کنم:

– رعیت‌ها، رعیت‌ها! این رعیت‌ها عاقبت دست شما را میان حنا می‌گذارند! نمی‌دانم چه قدر می‌شناسیشان. همین قدر برایت بگویم که بدجوری متقلب، دورو و بزدل هستند! جلوی ارباب قلدر، از موش هم کوچک‌تر و ترسوترند، اما همین که حریف را ناچار ببینند، از اسفندیار هم پهلوان‌تر می‌شوند. برای همین هم ارباب‌ها می‌دانند چه جوری همراه شان تا کنند. اول این که همیشهٔ خدا گرسنه و محتاج نگاه شان می‌دارند؛ دوم این که آن‌ها را می‌ترسانند. آن‌ها را از هر چیزی می‌ترسانند. بچه‌هایشان را از همان اول کوچی جو می‌کنند تا ترسو بار بیایند. در واقع ترس را به آن‌ها درس می‌دهند. با شلاق و دشنام و بیگاری، ترس را به آن‌ها درس می‌دهند. احتیاج را هم قلادهٔ گردنشان می‌کنند و یک تکه نان جلوشان می‌گیرند تا به هرجا که دلشان بخواهد آن‌ها را بکشانند. دست و دهن، ترس و احتیاج... [۹]

با توجه به این که شواهد عرضه شده فقط مشتی از خروار هستند، بخوبی واضح است که دولت‌آبادی یک مسالهٔ بسیار ساده –ساده از لحاظ فهم جریان– رعیت و ارباب را محور اصلی یک رمان ده جلدی قرار داده و اصطکاک این دو طبقه را به انحاء گوناگون و شکل‌ها و گفت‌وگوهای مختلف و مرتب و پی‌درپی بحث کرده است.

صرف نظر از این که تکرار مکرر قضیه و شرح و تفصیل پرطمطراق آن، این توهم را پیش می‌آورد که دولت‌آبادی از مخاطب خود چندان شناختی ندارد و یا نسبت به فهم و هوش خواننده‌اش در شک و تردید است. مشکل عمده این جاست که خواننده پس از این که صبورانه و سخت کوشانه موفق می‌شود آخرین صفحه رمان را بخواند، از خودش می‌پرسد:

«که چی؟» رمان چه دردی از من را حل کرد؟ و کدام گره را گشود؟

در واقع مشکل عمدهٔ کلیدر در همین نکته نهفته است. کلیدر تکیه بر مساله‌ای دارد که آمریکا در سال‌های ۴۱ و ۴۲ با انقلاب سیاه محمدرضا شاه، حساسیت سیاسی اجتماعی آن را از بین برد و میدان مانور را از دایهٔ مهربان‌تر از مادر دهقان‌ها، همسایهٔ شمالی ایران نیز گرفت.

درست است که رابطهٔ استثمار و پایمال شدن حقوق مستضعفان، هنوز در این مملکت وجود دارد؛ اما مسالهٔ ارباب و رعیت، سال‌هاست که رخت بربسته است و چیز قابل طرحی برای جامعهٔ ایرانی ندارد.

همان طور که در اول بخش حاضر عنوان کردم، کوشش‌های دولت‌آبادی در ثبت زحمت، زحمتی که سال‌ها بر گردهٔ مردم مملکت ما سنگینی کرده است، ستودنی است و ارج ویژهٔ خود را دارد، اما رمان به مشکلات امروز خواننده هیچ توجهی ندارد و او را در حل مشکلات فراوانی که در عصر حاضر و در جامعهٔ کنون آن، عصری که چهار پنجم رمان در آن نوشته شده است، یاری نمی‌کند.

اکنون ببینیم، دولت‌آبادی برای حل مشکل چه پیشنهادی می‌کند؟ هرچند قسمتی از راه حل‌های آن را در اعلامیه‌ای که آقای سمرقندی به اهالی قلعه چمن می‌خواند، دیدیم، اما راه حل نهایی در بحث‌های روشنفکرانهٔ حزبی و سخنان ستار نهفته است: (باز هم برای پرهیز از ملالت خواننده، من از این سه صفحه سخنرانی، سطرهایی را بر می‌گزینم.)

«– پیشنهاد تو چیست؟»

«– دهقان‌ها و کلا اهل دهات اخلاق و معیارهای خاصی دارند. اخلاق و معیارهایی که بیشتر سنتی هستند...

... کسانی که روزهای جمعه و تعطیل راه می‌افتند میان دهات، حرف‌هایی می‌زنند و بعدش هم زیر درخت بید و لب جوی می‌نشینند به عرق خوری، اثر

خوبی ندارد.

... می‌خواهم نتیجه بگیرم که مردمی را با چنین عمق و وسعت روحی، شاید بشود برای یک مدت زمان گذرا و به خاطر یک امر مشخص تهییج کرد؛ اما رخنه و نفوذ عمیق در چنین روحیه‌هایی، با چهار تا سخنرانی بی‌سر و ته این جا و آن جا، ممکن نیست و اگر آن‌ها به حرف‌هایت گوش هم دادند نباید باورت بشود که حرف‌هایت باورشان شده. چون در نهایت، خیلی که خوش بین باشند، ناچارا سر می‌اندازند که تو به جایشان حرف بزنی و احتمالا درباره‌شان تصمیم بگیری و برایشان کاری بکنی. که این به نظر من تنبل بار آوردن مردم است!»

– «چه راهی را پیشنهاد می‌کنی، تو؟»

– «آتش، به جای باد. پیشنهاد من این است!»

– «بازش کن مطلب را!»

– «مطلب این که حرف، باد است. اما فکر، آتش است. آتش را اول باید گیراند، باد خودش به آن دامن می‌زند. کاری باید کرد که خود مردم زبان باز کنند. نباید عادتشان داد به این که دیگری به جای آن‌ها بگوید و به جای آن‌ها تصمیم بگیرد. برای این که خود مردم زبان باز کنند، اول باید چیزی در آن‌ها برانگیخته شده باشد تا آن‌ها بخواهند بر زبان بیاورندش... [۱۰]

دقت در سخنانی که بین ستار و فربود رد و بدل می‌شود، شناخت روشنفکرانهٔ آن‌ها از مردم و اعتقادات مردم که با خون و جان و دل مردم آمیخته است، روشن می‌شود و احترام روشنفکران مبارز به مردم و فرهنگ و اعتقادات آنان در شراب نوشیدن‌ها و عربده کشیدن‌های کنار جوی و... بخوبی دیده می‌شود. با این حال هر چند بحث تکراری است و سخن به درازا می‌کشد، اجازه بدهید حرف آخر را از زبان ستار بشنویم:

– من به شکل و اثرش انتقاد دارم. ملت را نباید متکی به هیجان و جنجال

بار آورد. اساس فکر مردم باید تغییر کند، رفیق! تا چنین کای انجام نشود... مردم جوری بار آمده‌اند که خیال می‌کنند همین فردا حکومت را به دست می‌گیرند! گیوه دوزی را دیدم که می‌گفت «تا آخر امسال، خانهٔ فلان تاجر مال من می‌شود!» تختکشی را دیدم که دندان‌هایش را برای درشکه و قالیچه‌های آقای بهمان تیز کرده بود. آیا ما مردم را کودک فرض کرده‌ایم که باید با نان شیرینی فریبش داد؟ چرا نباید حقیقت را به مردم گفت؟ چرا نباید چشم و گوش آن‌ها را برای نظارهٔ خون و شنیدن ضجه آماده کرد؟ چون میدان خالی است، ما هم باید برقصیم؟ آن هم با حرف و حرف و حرف؟! پسان فردا که آن تختکش و گیوه دوز صدای گلوله را بشنوند و خون داغ امثال خودشان را روی سنگفرش ببینند، آیا حق ندارند که دست و پای خودشان را گم کنند؟! آیا حق ندارند بگویند که ما برای کشته شدن آماده نشده بودیم؟ آیا باز هم به امید خانهٔ فلان تاجر و درشکهٔ فلانه ارباب در سنگر می‌مانند؟...

آیا ما ـ فقط ـ می‌خواهیم بر مردم حکومت کنیم؟ یا می‌خواهیم به مردم یاد بدهیم که خودشان چطور بر خودشان حکومت کنند؟ اگر فقط هدف این باشد که عده‌ای بر مردم حکومت کنند که دیگر دعوا برای چه؟! گمان می‌کنم ما می‌خواهیم به مردم بگوییم که چطور خودشان می‌توانند بر خودشان حکومت کنند و برای این کار چقدر باید از خودشان مایه بگذارند! [۱۱]

با چنین تفکری است که ستار با تلاش‌ها و فعالیت‌های پی گیرـ که بی‌شباهت به کوشش‌های داویدوف قهرمان داستان «زمین نوآباد» شولوخف در هدایت توده‌های دهقان در جهت پذیرفتن اندیشه‌های اشتراکی کردن کشاورزی و... نیست ـ موفق می‌شود با شکار گل محمدها و بسیج توده‌های رعیت و دهقان‌های گرسنه، حرکتی انقلابی علیه ارباب‌ها آغاز کند.

و نویسنده با زمینه چینی‌های فراوان و حوصلهٔ بسیار، جنگ گل محمدها را

به یک جنگ ضد طبقات تبدیل می‌کند، جنگی که در آن ستار، نمایندهٔ فکری رمان، معنای مرگ و زندگی را با سفسطه‌ای عجیب، باز می‌کند و خان عمو با افکاری برخاسته از اومانیسم کهنه شده، شعار زندگی به خاطر انسان را سر می‌دهد و جان می‌بازد.

جنگی که نویسنده با اقتباس از حماسهٔ بسیار باشکوه عرفانی، سیاسی و اجتماعی عاشورا رنگ عاطفی شدیدی به آن می‌بخشد. مردم گل‌محمد را تنها می‌گذارند. گل‌محمد در آخرین شب، اندک تفنگچی‌های خود را هم در دل تاریکی مرخص می‌کند- چرا که دشمن فقط او را می‌خواهد- و خود با معدود یارانش در برابر سیلی از نیروهای ارتجاع و استبداد تنها می‌ماند. عاقبت نیز پس از جنگی خونین دشمن سر او را در برابر دیدگان مادر، خواهر و زنش، از تن جدا می‌کند.

نویسنده در پاسخ گویی به این سؤال که چرا مردم گل‌محمد را تنها گذاشته، سخنرانی‌های پرطول و درازی را ارایه می‌دهد که من یکی از آن‌ها را به عنوان نمونه آماده کرده بودم، اما برای جلوگیری از اطناب و ملالت، از ذکر آن خودداری می‌کنم.[۱۲]

اگر از سخنرانی‌های بلند رمان و نقد و بررسی آن‌ها هم چشم بپوشیم، از سخنان واپسین گل‌محمد که خیلی از مسایل را روشن می‌کند، نمی‌توانیم بگذریم. او در صفحات پایانی داستان، در گفت‌وگویی که با ستار دارد، می‌گوید:

«مردم. مردم به ما جواب رد دادند. چون ما نه قدرتی را که مردم می‌خواستند به آن تکیه کنند، داشتیم و نه این که خودمان می‌دانستیم دست به چه کاری زده‌ایم و چه جور چیزی را داریم برای مردم تدارک می‌بینیم.

... این آخری‌ها بود که من فهمیدم وقتی با چیزی می‌جنگی، معنایش این است که آن را نمی‌خواهی و وقتی چیزی را نخواستی، باید بتوانی چیز دیگری را که می‌خواهی جایش بنشانی. اما من فهمیدم، نهایت این که این آخری‌ها

فهمیدم با چی دارم می‌جنگم، اما نمی‌دانستم چه می‌خواهم بکنم. »[۱۳]

به نظر می‌رسد جملات گل‌محمد مشکل قبل از انقلاب روشنفکر جماعت را مطرح می‌کند. جماعتی که نمی‌دانستند با چی می‌جنگند؟ آیا با خرافات پیچیده به دست و پای مردم می‌جنگند؟ یا با اعتقادات سنتی که در فکرشان نقش بسته است؟ و یا با احساسات ملی آنان و یا با احساسات و باورهای مذهبی آنان که پشتوانه‌های عظیم عقلی و فلسفی دارد؟

و بدتر از همه نمی‌دانستند چه باید بکنند و فقر و فساد و فلاکتی را که دامن گیر مردم شده است، چگونه درمان کنند؟

آن‌ها در برج‌های عاج خود با تحلیل‌های بسیار مترقیانه و مردم شناسانه شان، بی‌آن که ریشه‌یابی اصولی و مبتنی بر واقعیت از بدبختی‌ها و انحطاط مردم و جامعهٔ خود داشته باشند، چشم در کفر شرق و شرک غرب داشتند و در نهایت، خواب خوش سوسیالیزم و دموکراسی می‌دیدند.

و به قول مرحوم شریعتی در کتاب روشنفکران، آنان چشم در باغ‌های آباد همسایه داشتند و برای آبادی باغ خود، درخت‌های پر بار آن‌ها را در خاک خود می‌کاشتند، بی‌آن که بیندیشند که آن درخت‌ها در یک باغ دیگر با خاک و نور و آب و هوای دیگر و در یک شرایط دیگر رشد کرده‌اند و به بار نشسته‌اند، شرایطی که در باغ خودشان اصلا وجود ندارد و نتیجه‌ای جز پژمردگی و خشکیدن آن درخت‌ها نخواهد داشت. بی‌آن که لحظه‌ای بیندیشند که باغ آن‌ها با شرایط خاص مکانی، زمانی و فضایی ویژه‌اش درختی متناسب با شرایط خود می‌خواهد تا بتواند در برابر بادهای مسموم و علف‌های هرزه مقاومت کندو ریشه بداوند و به ثمر برسد.

درست چیزی که ما در کلیدر شاهد آن هستیم. دولت‌آبادی بدون شناخت علمی و عمیق و راستین جامعه، خود در حالی که پایان‌بندی داستان خود را از

عاشورای اسلامی و شاید هم از ماجرای عبدالله زبیر تاریخ بیهقی به امانت می‌گیرد، با یک دید تیز طبقاتی، مشکل رعیت، زمین و ارباب را طرح می‌کند و در جهت حل مشکل، باورها، افکار، احساسات مذهبی، ملی و سنتی را به عنوان سد راه فکری مردم با استناد به خرافات می‌کوبد و به اصطلاح، خشک و تر را با هم می‌سوزاند تا راه حل بنماید و با نصب علایم بزرگ جاده، مثل «از این طرف»، «از آن طرف» خواننده را به بهشت سوسیالیزم برساند.

بی‌آن که توجه کند گره داستان او با انقلاب سیاه شاه به طور نمایشی و با انقلاب مردمی و اسلامی ۵۷ برای همیشه گشوده شد و باز بی‌آن که لحظه‌ای تامل کند، بهشتی که او آرزوی آن را برای مردم خود دارد، همزمان با رشد انقلاب اسلامی، در حال از هم پاشیدن است.

با توجه به این که رمان در سال ۶۲ تمام شده است، می‌توان گفت که دولت‌آبادی چنان سرگرم نوشتن و پرداختن به حجم وسیع رمان خود بوده است که فرصت اندیشیدن به فروپاشی پر سر و صدای سوسیالیزم مشرق را نداشته است.

این است که باید گفت، رمان کلیدر در سطح بسیار کم عمقی از حوادث سیر می‌کند، بی‌آن که نظری به ژرفاهای معنا داشته باشد و خواننده وقت خود را با تماشای اسب‌دوانی‌ها و تیراندازی‌ها و قتل و غارت‌ها و تصویرهای دقیقی از فقر و بدبختی طبقات اعماق جامعه پر می‌کند، بی‌آن که لحظه‌ای به عمق برسد و در ژرفایی از معنا فرو برود و در نهایت با طرح مسألهٔ ارباب و رعیت، بخوبی نشان می‌دهد که روی در گذشته دارد و از خوانندهٔ انقلاب کردهٔ جنگ زده و شتابان دههٔ ۷۰ که با صدها مشکل سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و عاطفی در جدال است، ده‌ها سال عقب مانده و از کمک به او در رسیدن به فردا عاجز است.

اسفند ۱۳۷۰

۱۲. نگاهی به زبان رمان کلیدر

امروزه زبان‌شناسان زبان را یک نهاد اجتماعی می‌دانند. مطالعات و تحقیقات زبان شناسی نشان داده است که زبان دو واقعیت کاملا متفاوت دارد. اول واقعیت ذهنی زبان است که به صورت مجرد و انتزاعی در درون آدمی جریان دارد و دنیای معنی را شامل می‌شود. دوم واقعیت فیزیکی زبان است که به صورت گفتار و نوشتار در خارج از آدمی جریان دارد و مجموعهٔ نشانه‌ها را شامل می‌شود.

بنابراین صورت خارجی زبان، که مجموعه‌ای است از واج‌ها، تکواژها، کلمه‌ها و جملات، همه با هم یک روی سکه‌ای را تشکیل می‌دهند که در آن سویش واقعیت معنی نقش بسته است. اما این نشانه‌ها چگونه عمل می‌کنند؟

در پاسخ «فردینان دو سوسور» سیستمی بودن زبان را پیشنهاد می‌کند. او در کتاب «دورهٔ زبان شناسی عمومی» در ضمن طبقه بندی نظراتش، زبان را شبکه‌ای از روابط می‌داند که بر روی هم یک نظام و یا یک سیستم را به وجود می‌آورند. در شرح و بسط جملهٔ فوق باید گفت، زبان نظامی است دارای طرح که همهٔ اجزای آن، علایم و نشانه‌هایش بر اساس قوانین ویژه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند و در یک شبکهٔ ارتباطی مخصوصی، نقش راستین خود را ایفا می‌کنند و به خدمت افراد اجتماع در می‌آیند.

برای توضیح این مفهوم، شطرنج مثال خوبی است. در بازی شطرنج، شبکه و سیستم طراحی شدهٔ در آن است که ارزش مهره‌ها را مشخص می‌کند. به

عنوان مثال در داخل این سیستم است که سومین مهره از ردیف آخر، نام اسب را با وظایف و عملکرد آن رقم می زندو بدیهی است اگر مهرهٔ اسب را گم کرده باشیم،یک تکه چوب یا قوطی کبریت نیز می تواند در آن سیستم بنشیند و به جای اسب بازی کند و یا حتی اگر ما یک مهرهٔ سرباز اضافی داشته باشیم، می‌توانیم از آن به عنوان اسب استفاده کنیم، بدون این که اعتراضی مبنی بر شکل ظاهری مهره داشته باشیم. به این ترتیب می‌بینیم که این شبکهٔ طراحی شدهٔ شطرنج است که مهم و با ارزش جلوه می‌کند نه مهره‌های آن و کوچک ترین تغییری در این شبکه، باعث به هم ریختن کل نظام شطرنج می‌شود. زبان نیز دقیقا چنین است. وقتی می‌گوییم زبان شبکه‌ای از روابط است که بر روی هم نظام و یا یک سیستم را به وجود می‌آورد، منظور این است که زبان مجموعه و یا دستگاهی مرتبط و منسجم است که یکایک الفاظ و عناصر و نشانه‌های سازندهٔ آن بر طبق قواعد و موازین بخصوصی در کنار هم قرار می‌گیرند و از آن جایی که زبان یک نهاد اجتماعی است با تغییر جوامع، این قواعد و موازین تغییر می‌کنند و به این ترتیب، هر ملتی دستور زبان خاص خودش را پیدا می‌کند.

از آن جا که معانی بسیارند و نامحدود و اندام‌های گفتار و ابزارهای آن محدود است و کم، زبان می‌کوشد با صرف کمترین انرژی بیشترین معانی را برساند و همین اصل است که زبان را در هر چه ساده‌تر شدن، یعنی نزدیک شدن به فصاحت و بلاغت ترغیب و کمک می‌کند. در نتیجه زبان خود به خود از بغرنج گویی و پیچیدگی و پیرایه‌های زاید همراه با تصنع دوری می‌گزیند.

درست است که زبان ابزاری است در جهت برقراری ارتباط در بین افراد یک جامعه، اما زبان در کنار وظیفهٔ اصلی خود، نقش‌های دیگری را هم ایفا می‌کند.

یکی از آن‌ها نقش تفکری زبان است. واضح است که زبان علاوه بر نقش

ارتباط دهندگی، ابزاری است برای تفکر. بخوبی می‌دانیم که انسان وقتی در خلوت خود شروع به تفکر می‌کند، فعالیت ذهنی او در قالب زبان و به کمک واژه‌ها انجام می‌شود.

در خصوص قصه‌هایی که به سبک جریان سیال ذهنی، سوررئالیستی نوشته می‌شوند، این نقش زبان می‌تواند مورد توجه قرار بگیرد.

یکی دیگر از نقش‌های زبان، نقش بیان مافی‌الضمیر است. این نقش وقتی خود را می‌نمایاند که شخصی به منظور تکلم و ایجاد ارتباط صحبت نکند. بسیار شاهد بوده‌ایم که مردی آوازخوانان رد شده است یا کسی را در حال حرف زدن با خود دیده‌ایم.

البته این نقش نیز هنگام تحقیق و کند و کاو در علل سرودن شعر و یا نوشتن قصه و خلاقیت‌های ادبی، می‌تواند مورد توجه باشد.

و آخرین نقشی که باید به آن بپردازیم و مورد نظر اصلی ماست، نقش زیبایی‌آفرینی زبان است. زبان در این نقش خود، به عنوان ابزاری در خلاقیت‌های هنری برای ایجاد زیبایی به کار می‌رود.

البته این نقش همراه با نقش‌های دیگر زبان، همزمان به کار می‌رود، بویژه همراه با نقش پیام‌رسانی و ارتباطی زبان که نویسنده و صاحب سخن در کنار هدف اصلی خود یعنی پیام‌رسانی، به دلایل گوناگونی مانند کسب شخصیت و مقام، برانگیختن تحسین و تمجید دیگران یا دادن قدرت تاثیر بیشتر به کلام و... با استفاده از صنایع لفظی و معنوی، کلام خود را می‌آراید و این جاست که صاحب کلام در واقع بر روی پل صراط قدم بر می‌دارد. پلی نازک تر از مو و برنده‌تر از شمشیر و همین جاست که افراط و تفریط‌های او در سبک بیانش تاثیر می‌گذارند.

و در پرداختن به این نقش زبان است که گاهی از توجه به معنی باز

می‌مانند و ظاهر را می‌آرایند و افراط در آرایش ظاهر است که «شکل گرایان و فرمالیست«ها را به وجود می‌آورد و همین توجه به نقش زیبایی آفرینی زبان است که فلسفهٔ هنر برای هنر در آفرینش‌های ادبی را می‌سازد. نقش زیبایی آفرینی زبان بسیار حساس است و به کارگیری دقیق و مفید آن نیاز به داشتن ذوق سلیم، همراه با احاطهٔ کامل به مسایل زبان و دستور زبان دارد.

اکنون با توجه به مطالب گفته شده به بررسی زبان دولت‌آبادی در کلیدر می‌پردازیم.

برای این کار نخست ویژگی‌های زبانی او را جداگانه همراه با شواهدی مطالعه می‌کنیم و سپس با یک جمع‌بندی کلی این بخش از سخن را به پایان می‌بریم.

نخست نمونه‌هایی از جابه‌جایی ارکان جمله را مرور می‌کنیم:

الف) فاعل

تاب ماندن ندارد، شب (ج ۱ ص ۱۴۷ س ۲۵)

هرچه از کلاته دورتر می‌شد، شیرو احساس تنهایی اش عمیق‌تر می‌شد. (ج ۱ ص ۱۴۹ س ۱۰)

نه چندان پرسال تر از خواهرزادهٔ خود، گل‌محمد بود، مدیار. (ج ۱ ص ۱۵۴ س آخر)

نشانه رفت مدیار. (ج ۱ ص ۱۶۹ س ۶)

پنجه از روی چشم‌هایش پس نمی‌زد، زن (ج ۱ ص ۲۱۲ س ۱۶)

فواره می‌زند از من فریاد (ج ۱ ص ۲۷۸ س سوم از پایین صفحه)

لب‌های کبود، خشکیده و غمدار خود را صبر او از هم گشود... (ج ۲ ص ۴۲۱ س آخر)

دو شتر بیشتر نداشت مندلو (ج ۲ ص ۴۳۴ س ۸)

در پیمانهٔ پر، اما آب نگنجد (ج ۳ ص ۸۳۸ س ۱۶)

هنوز لب به دندان می‌گزید قدیر. (ج ۳ ص ۸۹۹ سومین سطر از آخر صفحه)

بزرگ نبود، رباط (ج ۳ ص ۹۱۰ س ۲۶)

قدم پیش تر می‌گذارد اصلان (ج ۳ ص ۹۴۷ س ۱۴)

اگر شده چهل دانه مویز باشد آن آذوقه (ج ۵ ص ۱۲۷۴ س ۲۶)

نه! درماندهٔ کار و دشواری‌های کار، صبرخان تا بدین روز دیده نشده است. (ج ۸ ص ۲۰۳۲ س۱۱ و۱۲)

حسرت نبود تماما آنچه که بود در دل بلقیس (ج ۸ ص۲۱۱۴ س۷)

ب) معفول (ضمیر مفعولی)

برهنه دیده‌اش بود (ج ۱ ص ۷۸ س ۱۴)

مرض خورده‌اش بود (ج ۱ ص ۲۷۵ س ۸)

خشم و دلهره، ترس و بیزاری و رحم، یک جا فراگرفته‌اش بود. (ج ۱ ص ۲۹۸ س ۲۱)

مارزده‌اش بود (ج ۱ ص ۳۰۸ س آخر)

روی بار شتر بسته‌ام بودند (ج ۳ ص ۷۴۴ س ۱ و۲)

... چنان که بر آتش گذاشته‌اش باشند (ج ۵ ص ۱۳۶۰ س ۳)

و همین شوق پنهانی چندان به خود مشغول داشته‌اش بود (ج ۶ ص ۱۶۸۰ س ۱۴)

بی‌بی در برخاستن وهب، دست به زیر بازوی او گرفت و سوی مطبخ به کاظم‌اش سپرد (ج ۷ ص ۱۸۵۰ س ۲۱)

بلقیس سر و موی دختر از دستان باد باز ستاند و در آغوش خود نواخته‌اش بود (ج ۸ ص ۲۰۲۷ س ۱۴)

ج) قید، متمم و...

فراتاخت بی‌پروا (ج ۱ ص ۴۱ س ۲۱)

دلی از بلور داشت، انگار. (ج ۱ ص ۸۳ س ۱۹)

پس پای در معرکه می‌گذاشت و پیدا نبود کسی از آن بدر آید. تندرست آن هم یا شکسته. (ج ۱ ص ۱۱۸ س ۴)

از کنده سوخته است، این دود که بر می‌پیچد (ج ۱ ص ۲۸۰ س ۸)

چنین بود، شنیده هم بود (ج ۱ ص ۳۳۶ دومین سطر از آخر صفحه)

تو از برای غمی بودن بسی جوانی هنوز (ج ۲ ص ۴۲۱ س ۲۰)

برف، کم بود آن سال (ج ۳ ص ۷۴۴ س ۲)

نیش چاقویی شاید، تن مردی را باید که بخاراند (ج ۳ ص ۹۹۱ س ۹)

صد سال خفته بوده است گمان را که همچنین (ج ۸ ص ۲۱۱۳ س ۱۷)

چنین می‌نمود انگار... (ج ۴ ص ۱۱۷۰ س ۲۲)

نباید و نخواهند بود، هم. (ج ۴ ص ۱۱۷۴ س ۵)

که باید به دشت بروم فردا، از این قرار. (ج ۶ ص ۱۶۸۲ س ۲)

که رها بایست شدن یکباره و که راهی بایست شدن یکباره، بس بس... (ج ۶ ص ۱۷۰۴ س ۲۰)

آنچه کشنده می‌نمود اکنون و بود، جهل بود (ج ۷ ص ۲۰۱۰ س ۳)

و نه انگار آن همه زندگانی که دلاور و عبدوس با هم داشته بودند پیش از این ایام. (ج ۸ ص ۲۰۶۷ س ۲۱)

د) جملات بریده بریده و شتابدار که اغلب با حذف ارکان جمله همراه‌اند.

موج آرام و ملایم... ، در آب، ستایش (ج ۱ ص ۴۴ س ۱۷ و ۱۸)

انسان خفته خود را در آزادی تمام یله می‌دهد. یله داده است. شده. دست و پای گردن و موی، هر یک به اختیار و در آزادی یله‌اند (!) (ج ۱ ص ۱۴۵ س ۲ و ۳)

بزرگ نبود، رباط، خردینه بود. سقفی و ستون‌هایی و غرفه‌هایی شکسته

بوده، واریخته. خانه‌ای بسته بود، دیگر نه منزلگاه مسافران و رهگذران، که جای کلاهداران بوده بود. پوشیده، گم، سیاهی بر سیاهی اش فرمان می‌راند. جای مار و مور. سایهٔ رمندهٔ شب حتی، در پیچا پیچ تیرگی اش راه نمی‌یافت. ماه، دیگر نبود. تلنبار شب بر شب.

قدیر، بر سکو نشست. پناه بود، تاق رباط، پناه باد. زانو در حلقهٔ بازوان، پشت خمان، چانه بر آینهٔ زانوان، خیره به شب، چشم‌ها، دو میلهٔ سیاه آهن، سر او سیاه، گور. (ج ۳ صص ۹۱۰ و ۹۱۱)

(جملات چنان بریده بریده و شتابدارند که خواننده خیال می‌کند حادثه‌ای در شرف وقوع است. حادثه‌ای که بسرعت فرا می‌رسد و در جهت هماهنگی با محتوا، صورت بیان نیز سریع و تیز و هیجانی است، اما چنین نیست. نویسنده رباط کهنه‌ای را که رو به ویرانی دارد، تصویر می‌کند و در کنارش قدیر را که با یاد مادر مرده‌اش که در گورستان پشت رباط دفن شده است، مشغول است.)

از این گونه جملات در سرتاسر داستان، فراوان به چشم می‌خورد. جملات بریده، کوتاه و شتابدار که دولت‌آبادی حتی در توصیف طبیعت بی جان داستان نیز از آن‌ها بهره می‌جوید و البته گاهی بجاست و اغلب در تناقض با فضای آرام و کند داستان.

به کارگیری پیشوند فرو در نثر کلیدر:

حرف اضافهٔ « فرو»:

در هم فرو می‌روند (ج ۱ ص ۱۴۶ س ۹)

پیشانی نادعلی به چوبهٔ بالای در کوفته می‌شد و بر سنگفرش در حیاط فرو می‌افتاد. (ج ۱ ص ۲۸۹ س ۸)

نادعلی به کوشش بسیار، پاها را چون دو گلمیخ در زمین فرو نشاند. (ج ۱ ص ۲۹۴ س ۶)

کنده‌های زانوانش بیشتر در گردگاهش فرو می‌نشینند و ناخن‌هایش بیشتر در دل گوشت فرو می‌روند. (ج ۱ ص ۲۹۵ س ۱۶)

محمد جمعه خود را به درون گور فرو انداخت (ج ۱ ص ۳۰۷ س ۲۴)

پلک‌ها را هم آورد و در بستری میان خستگی و خیال فرو لغزید. (ج ۱ ص ۳۷۷ س ۲۳)

و میان دیگ فروکوفتی (ج ۲ ص ۴۳۷ س ۲۰)

فرو پژمرد و چشم‌هایش تار شدند. چنان که فتیلهٔ فانوس فرو کشانده شود. (ج ۲ ص ۴۴۸ س ۶۱)

سر و شانه فرو می‌چرخاند (ج ۷ ص ۱۹۶۴ س ۲۴)

این تابوت، این شهید هزاران هزاره است که از شانه‌های برادران فرو گذارده نشده است. (ج ۷ ص ۱۹۲۶ س ۵)

نمی‌توانست چشم بر آن فرو بندد (ج ۷ ص ۱۹۸۴ س ۱۶)

دست‌ها فرو فشرده درون جیب‌ها، آرواره‌ها را بی‌اراده بر هم می‌فشرد. (ج ۷ ص ۲۰۰۹ س ۲۲)

صدای مرد هم فرو ساییده شد (ج ۸ ص ۲۰۴۴ س ۹)

بی‌التفات به دستان او که دریغ مندانه فرو آویخته می‌شدند (ج ۸ ص ۲۱۲۶ س ۲۲)

پیشوند «در» :

یارانت مدیار، در سوگ تو قدح درد در می‌کشند (ج ۱ ص ۱۸۸ س ۱۰)

هیزم خشک بر این آتش در گرفته نباید افکند (ج ۱ ص ۲۹۲ س ۱۵)

لب‌هایش به لرزه درآمده‌اند (ج ۱ ص ۲۹۵ س ۱۷)

به تنت آتش در افتاد (ج ۲ ص ۷۵۴ س ۲۲)

سر و کلهٔ پیرمرد که باز از موهای پلشت در پوشیده شده بود (ج ۷ ص ۱۷۹۰ س ۵)

در چشم‌های مرد برق آشنا در آمیخت (ج ۷ ص ۱۸۵۰ س ۷)

پیشوند «فرا» :

... نگاه از برهنگی تن فرا برده است. (ج ۱ ص ۱۴۵ س ۵)

... رحم، یک جا فرا گرفته‌اش بود (ج ۱ ص ۲۹۸ س ۲۲)

مارال را هراس فرا گرفت (ج ۱ ص ۳۱۸ س ۲۱)

علی خان چخماق از پشت شانهٔ مراد سر فرا کشید و گفت: (ج ۷ ص ۲۰۰۶ س ۱۳)

سوار مهار از دست داد فرا پرید... (ج ۱۰ ص ۲۵۳۰ س ۴)

پس پای دریچه بالاخانه، روی بالا گرفت و بانک زد:

– تفنگ من مارال

دریچه در دم گشوده شد و مارال برنو را به دست‌های شوی فرا انداخت. (ج ۷ ص ۱۸۵۳ س ۱۰)

حرف «را» :

حرف «را» به عنوان علامت مفعولی گاهی بجا و گاهی بی‌جا حذف می‌شود.

از آن پس یاد کسانش نکرده بود (ج ۱ ص ۲۱ س ۷)

یاد کسانش را، حذف بجا

پس نمی‌خواست باور بدارد که زندگانی دایم، باز شکفتن عشق به تاراج خواهد برد. (ج ۱ ص ۱۴۶ س ۲۳)

زندگانی دایم را، حذف بی‌جا

این راه به پایان باید برد. (ج ۱ ص ۳۴۴ س ۱۰)

راه را، حذف بجا

ضخامت شب چنان سنگین می‌نمود که پلک هوشیارترین راهبانان نیز بر هم توانست نشاند. (ج ۲ ص ۶۹۳ سطر آخر)

راهبانان را، حذف بی‌جا

قوج هزار خیال می‌رود تا این کن یگانه، این افرا در هم نجماند. (ج ۷ ص ۱۹۹۹ س ۱۹)

افرا را، حذف بی‌جا

حرف را به معنای برای:

... و سوی خانهٔ حاجی سلطان خرد را به تاخت درآمد. (ج ۱۰ ص ۲۵۵۳ س ۲۰)

آوردن کاسه ماست و تنگ آب و نمکدان و چه و چه را به سوی مطبخ رفت. (ج ۵ ص ۱۳۱۴ س ۱۲)

رفتن، اگر چه رفتن را انجامی نیست (ج ۸ ص ۲۰۲۸ سطر آخر)

توجه داشته باشیم که این استفاده، سویهٔ کهنهٔ زبان را به یاد می‌آورد.

به کارگیری حرف اضافهٔ «با» به معنای «به» :

دل او با دل دلاور راه نداشت (ج ۲ ص ۴۵۴ س ۴)

به کار بردن «مگر» به معنی« شاید»:

مانده بر محافظت دژی کهنه، مگر مصونش از گزند بدارد. (ج ۵ ص ۱۲۵۰ سطر آخر)

به کارگیری «فراز آمدن» به معنای «چیره شدن»:

در کشمکش کویر و طاغی، طاغی فراز آمده است. (ج ۲ ص ۴۱۹ س ۱۳)

ساختن صفت با استفاده از حرف اضافهٔ «ب» و اسم

مارال بیش از عمر خود بخرد بود (ج ۱ ص ۲۴ س ۹)

با توجه به این که حضور موارد مذکور می‌توانند سندی بر کهنه‌گرایی زبان باشند، به مرور شواهدی از اصرار دولت‌آبادی در به کارگیری ماضی بعید و ابعد می‌پردازیم.

اصرار در به کارگیری ماضی بعید:

بی‌گمان از پیغام موسی در باب دلاور، بی‌خبر نبوده بوده است و در این کار همه‌جا را پاییده بوده است. (ج ۶ ص ۱۵۶۰ س ۱۶)

در آزمون چند دههٔ عمر عباسجان بوده بودند کسانی بسان ماه درویش که سرانجامشان به خود گویگی رسیده بود. (ج ۶ ص ۱۶۹۱ س ۳)

نادعلی را دل و دماغ پیوند اگر می‌بوده بود، در یک نگاه توانسته بودی آن دو مرد چوبدار را بازشناخت. (ج ۶ ص ۱۷۵۹ س ۲۶)

آن قدرها هم عقل جن نمی‌خواست! کاروان سرای حاج نورالله پاتوق من بوده بود. (ج ۷ ص ۱۹۷۶ س ۱۶)

شاید روزگاری موهایش را خضاب بسته بوده بود. (ج ۹ ص ۲۲۲۷ س ۱۷)

چرا که عهد بر این مدار نبوده بوده است (ج ۹ ص ۲۲۲۵ س ۷)

پس ناگهان به خود آمد و دریافت که چشم در چشم پدرش دوخته بوده است. (ج ۹ ص ۲۴۴۱ س ۲)

لازم به تذکر است، از آن جایی که زبان یک نهاد اجتماعی است، با توجه به تغییرات جامعه، پیوسته در معرض تغییر و کهنگی و تازگی است و از همین جاست که در کنار بررسی‌های دستور زبانی معاصر، دستور زبان تاریخی و سنتی به عنوان یک بحث مستقل مطرح می‌شود. برای مثال، صیغه‌های فعلی

مصدر بودن در ماضی استمراری (می‌بودم، می‌بودی، می‌بود و...) و ماضی بعید (بوده بودم، بوده بودی، بوده بود و...) و ماضی التزامی (بوده باشم، بوده باشی، بوده باشد و...) و در دستور زبان تاریخی وجود دارند؛ اما در فارسی امروز بجز صیغهٔ «بوده باشد» که بندرت به کار می‌رود، بقیهٔ صیغه‌های یاد شده، عملا به کار نمی‌آیند و پیداست که اصرار در به کارگیری چنین صیغه‌هایی، نتیجهٔ مطلوبی به بار نمی‌آورد.

اکنون بجاست که نگاهی به چگونگی کاربرد فعل و دستورمندی نثر کلیدر داشته باشیم:

زیر آسمانی که دمادم تهی و تهی‌تر از ستاره می‌شد. (ج ۱ ص ۴۰ س ۵)

(تهی‌تر از ستاره؟!)

بازوها، شانه‌ها و گیسوانش را نوازید (ج ۱ ص ۵۵ س ۱۹)

(نوازید به جای نوازش کرد)

خواب از او می‌پرهیخت (ج ۱ ص ۱۴۳ س ۱۶)

(می‌پرهیخت به جای پرهیز می‌کرد)

همه در یک آن وادرنگیدند (ج ۱ ص ۳۱۲ س ۵)

(وادر نگیدند به جای درنگ کردند)

بی‌خودی به روی تو جیغیدم! قصد بد نداشتم (ج ۱ ص ۳۳۱ س ۹)

(جیغیدم به جای جیغ کشیدم)

شیدا دید که او روی جایش نشسته شد. (ج ۱ ص ۳۹۴ دومین سطر از آخر صفحه)

سینه بر سینهٔ هم مالاندند. (ج ۲ ص ۵۲۱ س ۱۳)

(مالاندند به جای مالیدند)

گل محمد دید خود را بیشتر می‌توانست در بیابان بدماند. (ج ۲ ص ۵۲۱

س ۱۶)

(بدماند به جای بیندازد و بگستراند)

سر فرو افتاد، پشت خمیده و پندار گستریده. (ج ۲ ص ۵۴۹ س ۱۹)

پای می‌کوباند و یال می‌پریشاند (ج ۲ ص ۵۵۷ س ۹)

(می‌پریشاند به جای پریشان می‌کرد)

دهن‌ها خشت‌هایی گداخته، خموشیده. (ج ۲ ص ۶۹۴ س ۳)

(خموشیده به جای خاموش شده)

بابقلی بندار دست‌های بلندش را بالایید (ج ۳ ص ۷۶۸ س ۲۶)

(بالایید به جای بالا برد)

فغان می‌پاشاند (ج ۳ ص ۹۴۷ س ۸)

(می‌پاشاند به جای می‌پاشد)

پیری را به امن و امانی سپریدن (ج ۳ ص ۹۹۳ س ۲۵)

باران فرو می‌کوبد و عربدهٔ آسمان به گریه می‌پوید (ج ۴ ص ۱۰۰۷ س ۴)

(می‌پوید به جای منتهی می‌شود)

شنیده‌ام این همنشین تو، ستار پینه دوز، گل‌محمد و یکی دو تای دیگر را از زندان گریختانده،؟ (ج ۶ ص ۱۵۶۹ س ۱۸)

(گریختانده به جای گریزانده)

باد بی گاه پنداری هر دو لت در برهم کوبانید (ج ۵ ص ۱۳۹۴ س ۲۳)

(کوبانید به جای کوبید)

روی از او بر گردانید و یکسره چشم و خیال به آسمان فرازداد (ج ۶ ص ۱۵۶۹ س ۱)

(فراز داد به جای فرستاد)

... و می‌رود تا پشته‌ها از کشته‌ها بتلمبارد. (ج ۶ ص ۱۷۴۳ س ۲۶)

(بتلمبارد به جای تلمبار کند)

برآشوبیده و در آتش عطش، بخشکیده و درمانده. (ج ۶ ص ۱۷۵۴ س ۶)

(برآشوبیده به جای برآشفته)

بل که فراخی روزی می‌جوییدند در سایهٔ او. (ج ۷ ص ۱۸۱۸ س ۱۱)

(می‌جوییدند به جای می‌جستند)

خان عمو آمده بود تا بر آن فراز شود. (ج ۷ ص ۱۸۸۱ س ۲)

(فراز شود به جای چیره شود)

خود شاید تمکین نمی‌خواست بکند به آنچه درونش را برآشوبیده بود. (ج ۷ ص ۱۹۸۳ س ۱۸)

(برآشوبیده بود به جای برآشفته بود)

... در ورطهٔ خستگی تا مرز تلاش و ویرانی پیش می‌رانیدش (ج ۷ ص ۱۹۹۶ س ۱)

(می‌رانیدش به جای می‌راندش)

در کار و جنگ، در جنگ و کار، جنگیده‌ای جنگانیده شده‌ای (ج ۷ ص ۲۰۱۶ س ۲۵)

(جنگانیده شده‌ای به جای به جنگ واداشته شده‌ای)

هم از جای رماننده می‌نمودند و به ناجای رواننده. (ج ۸ ص ۲۰۳۴ س ۶ و ۷)

(رماننده به جای رمیده شده) و (رواننده به جای روان شده)

شانه به شانهٔ بلقیس داد و دست به کمر، خمیده و نالان از دهانهٔ چادر بیرون رفته شد. (ج ۸ ص ۲۰۳۵ س ۲۱)

شانه خمانیده و به دالان درون شد. (ج ۹ ص ۲۳۷۹ س ۱۲)

برخاسته شد و ایستاد و کوشید تا روی پاهای لرزانش قرار بگیرد. (ج ۹ ص ۲۳۹۳ س ۱۷)

گوش می‌داده اما نمی‌شنیده است، می‌شامیده اما نمی‌بوییده است. (ج ۹ ص ۲۴۰۲ س ۶ و ۷)

(می شامیده به جای استشمام می‌کرد، بو می‌کشید)

بلکه او این دم، سگی را می‌مانست گرگ جوانیده، ترس خورده، فرو مالانیده شده و زبون(ج۹ص۲۴۰۸س۲۳)

(جوانیده به جای جویده) (ترس خورده به جای ترسیده) (فرو مالانیده شده به جای فرو مالیده شده)

با شامیدن عطر پلو، بندار نیز از بالاخانه به تخت بام آمد. (ج ۹ ص ۲۴۱۳ س ۱۷)

(شامیدن به جای استشمام، یعنی بوییدن)

شب می‌رود تا روبیده شود و باد تابیفتد (ج ۸ ص ۲۰۲۹ س ۲۲)

صفت برتر (تفضیلی)، که به وسیلهٔ آن، موصوفی را در صفتی مشترک با یک یا چند موصوف دیگر می‌سنجیم و آن را بر موصوف یا موصوف‌های دیگر برتری می‌دهیم. صفت برتر با افزودن «تر» به آخر صفت مطلق پدید می‌آید.

خوب تر، باهوش‌تر، بزرگ‌تر:

۱- علی از احمد باهوش‌تر است. علی از احمد و حمید و محمود باهوش‌تر است.[1]

با توجه به تعریفی که دستور زبان فارسی از صفت برتر می‌دهد، وقتی دولت‌آبادی می‌گوید: «زیر آسمانی که دمادم تهی و تهی‌تر از ستاره می‌شد، خواننده در مرحلهٔ اول احساس می‌کند، تهی بودن، صفتی مشترک بین آسمان و ستاره است و آسمان رفته رفته از ستاره هم تهی‌تر می‌شد و بعد با دقت نظر خود و با استفادهٔ از قرینهٔ «تهی» تنها، جملهٔ نویسنده را در ذهن خود اصلاح می‌کند و این معنی را کشف می‌کند که آسمان رفته رفته ستاره‌هایش را از

دست می‌دهد و خالی از آن‌ها می‌شود.

با توجه به شواهد به نظر می‌رسد، دولت‌آبادی برخوردی تازه با افعال دارد. اما اگر مختصر مروری به تاریخ ادبیات فارسی داشته باشیم، به طور یقین با نام «طرزی افشار» شاعر اواسط قرن یازدهم هجری مواجه می‌شویم. او معاصر شاه صفی و شاه عباس ثانی است. در ارومیه به دنیا آمده و در اصفهان اقامت داشته است. به هر حال با تسامحی در بیان، باید گفت که او مخترع سبکی است که دولت‌آبادی، امروز آن را به کار گرفته و تجربیاتش را تکرار کرده است. (علاقه‌مندان برای اطلاع بیشتر می‌توانند به دیوان «طرزی افشار» با تصحیح و تدوین آقای تمدن، انتشارات کتابفروشی ادبیه مراجعه کنند.)

دولت‌آبادی به عنوان نوآوری یا هر عنوان دیگری، مسلما جز به ضرورت سخن، هر وقت که دلش می‌خواهد از اسم، فعل می‌سازد. بدون این که توجهی به ریشهٔ مصدری و تاریخی آن در دستور زبان فارسی داشته باشد. مانند جیغیدن، نوازیدن، شامیدن و... و هرجا که به ذهنش می‌رسد، برخلاف قوانین دستور زبان فارسی از افعال لازم، فعل مجهول می‌سازد. مانند نشسته شد، برخاسته شد و... شاید گفته شود که چنین کار بردی از فعل لازم، در گویش محلی خراسان وجود دارد. ولی آیا این می‌تواند دلیلی بر درهم شکستن قانون مندی یک زبان باشد؟

او در برخورد با فعل‌ها، صورت کهنه و قدیمی آن‌ها را برگویش معاصر ترجیح می‌دهد. مانند روبیده شدن، گستریدن، سپریدن و...

ولی باید توجه داشت، برخوردی از این گونه با زبان، بدون توجه به تاریخ و ماهیت زبان، نه تنها راه جدیدی را نمی‌گشاید؛ بلکه نوعی آنارشیزم در زبان را پدید می‌آورد.

همان طور که در مقدمهٔ کوتاه بحث حاضر گفته شد، زبان شناسی، زبان را

یک شبکهٔ طراحی شدهٔ قانون مند تعریف می‌کند و اگر قرار باشد، هر نویسنده‌ای به هر دلیلی، قوانین ذاتی زبان را ندید بگیرد و افعالی مانند پرهیخت، بالانید و... را وارد زبان کند و یا قوانین مدون مربوط به صفت و فعل مجهول و متعدی کردن افعال و... را در هم بشکند، دیری نمی‌پاید که یا زبان دستخوش سلیقه‌ها و هوس‌های مترقیانه واقع می‌شود و یا سبک پیشنهادی به علت تناقض با ماهیت زبان، همچون نام و سبک طرزی افشار بزودی فراموش می‌شود.

نمونه‌هایی از فعل‌هایی که از زبان بومی منطقه گرفته شده است.

در پاهایش مردم گربه روهایی کلیده بود. (ج ۱ ص ۴۱ س ۹)

خنکای آب به پوستش مخید و تازگی‌اش را ـ انگار ـ چشید (ج ۱ ص ۴۳ س ۱)

خون سرخ در غبار دود می‌پشنگید (ج ۱ ص ۱۴۳ س ۱۹)

بیا به سایه بنشین تا برایت چای تیار کنم (ج ۱ ص ۲۵۸ س ۴)

نادعلی آرام نماند تا آب از سر و رویش بتیجد (ج ۱ ص ۲۹۴ س ۲۳)

نادعلی چه خواکرد و چه خواگفت (ج ۱ ص ۲۹۵ س ۲۴)

بابقلی این گفت و پشت دیوار کوتاه خپید و از نگاه شیدا گم شد. (ج ۱ ص ۳۹۱ س ۱۷)

پراکنده از هم در کوچه می‌پیلیدند. (ج ۲ ص ۶۳۸ س ۱۲)

پاپوش کلاهش گویی در تغاری پرآب خچانده شده بود (ج ۴ ص ۱۰۲۰ س ۲۳)

نان، هورق زده بود (ج ۴ ص ۱۰۶۲ س ۴)

کوزه‌ها بر سر و شانهٔ دزدها تخیل شدند و دو مرد تاب از دست داده، بیخ دیوار برخاک افتادند... (ج ۷ ص ۱۸۳۲ س ۲۳)

دولت‌آبادی برای قدرت بخشیدن به بیان خود از تشبیهاتی بدیع، زیبا و محکم

به کرات سود جسته است. در زیر نمونه‌هایی هرچند معدود ارایه می‌شود.

عقابی در دل نگاهش به کمین نشسته بود (ج ۱ ص ۲۵ س ۹)

آرام به گونه ماری که از درونهٔ پوست برون می‌خزد، از جا بیرون خزید. (ج ۱ ص ۱۴۸ س ۱۴)

این هم ماه. برآمد. بر میانه و شاخ کوه دو براران، پاتیلی از گور ماست بر اجاقی سنگی. (ج ۱ ص ۱۵۰ سطر آخر)

زمین چون چشم یتیمی حسرت زده بود. پهن، بی‌پایان و بی‌گناه. (ج ۱ ص ۲۲۸ س ۷)

مژه‌های خیس را به کف دست، تکه‌ای گونی کهنه، پاک کرد. (ج ۱ ص ۲۷۹ س ۲۱)

جان نگو، نیزاری آشفته در گرد باد. استخوان‌ها چرا زوزه می‌کشند؟ (ج ۱ ص ۳۴۰ س ۲۵)

صدایش طنین تیزی داشت. به یک خنجر زنگ زده می‌مانست. (ج ۱ ص ۳۸۰ س ۲۰)

دو عقرب کبود و کوچک، در عمق برکه‌های چشمان، سرآسیمه دم می‌جنبانند. (ج ۲ ص ۴۵۱ س ۲۲)

... و چشم‌های بی‌رمقش چون دو خرمگس بال شکسته، در کاسه‌ها دست و پای می‌زند. (ج ۲ ص ۵۶۲ س ۲۶)

در چشم‌های پدر– دو شعله نشسته به دود –خیره ماند. (ج ۲ ص ۵۶۵ دومین سطر از آخر صفحه)

دشت در برف کشیده، سینهٔ زیبای کبوتر. (ج ۳ ص ۷۵۴ س ۸)

زاغی برادر خاله صنم هم، با دهان پر نان و چشم‌های قی کرده از کوچه بیرون آمد. (ج ۳ ص ۹۴۶ س ۸)

سوزش پرالتهاب جای پای شب بر پلک‌ها (ج ۵ ص ۱۳۹۰ س ۱۰)

اشک بر گونه‌هایش ماسیده بود و آن بره‌های نجیب از نگاهش گریخته بودند و گرگ‌هایی شرور در نی‌نی‌هایش به کمین نشسته و نیش نشان می‌دادند، له‌له زنان به قصد آخرین انگیزهٔ خیز و جهش (ج ۶ ص ۱۵۳۰ س ۱۵ و ۱۶)

بلقیس اما چشمانی شعله‌ور داشت و گویی شاهین به هجوم از عمق چشم‌هایش بال گشوده بود و در فضای زیر سقف در پرواز بود. (ج ۷ ص ۱۹۵۲ س ۶ و ۷)

آسمان سینهٔ کبوتری می‌نمود که جابه‌جا خونین شده باشد. (ج ۸ ص ۲۰۷۳ س ۲۲)

چشمانش را چون دو سکهٔ بی‌ارزش... (ج ۹ ص ۲۲۸۲ س ۸)

پدر و پسر در خموش خود، کلوخ یخ زده را می‌مانستند (ج ۹ ص ۲۳۲۴ س ۱)

چرا که عباسجان اکنون به بیرقی خاک آلوده، تکه پاره شده و مقلوب می‌مانست. (ج ۹ ص ۲۳۳۵ سطر آخر)

سرما تیغ برنده‌ای بود که شب را می‌برید (ج ۱ ص ۲۸۳۵ س ۱۳)

***

او همچنین از ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات و کنایات موجود در زبان عامه، فراوان استفاده می‌کند:

او با پسر حاج پسند پی خر مرده می‌گردند تا نعلش را برکنند. (ج ۱ ص ۱۱۷ س ۱۱)

اما شیرو از آن جور دخترها نبود که بسادگی تسمه‌اش را از کدوی مارال بیرون بکشد. (ج ۱ ص ۱۲۸ س ۴)

چرا این جور برای من دنبه تاو می‌دهی. (ج ۱ ص ۱۳۰س ۲۷)
رودهٔ راست در شکم هیچ کس نیست (ج ۱ ص ۲۰۳ س ۱۴)
آن که بامی اش نیست برفی هم بر بامش نمی‌نشیند (ج ۱ ص ۲۷۸ س ۱۵)
دنیا دیدن به از دنیا خوردن است. (ج ۱ ص ۳۵۱ س ۲۵)
عباسجان دختر دالاندار کاروان سرا را بی‌صورت کرد. (ج ۱ ص ۳۵۰ س ۲۷)
عباسجان که برای یک دستمال، قیصریه را آتش می‌زند (ج ۱ ص ۳۶۱ س ۱)
یک گوششان در است و یکی دروازه (ج ۱ ص ۳۷۳ س ۷)
فتح خیبر که نیست (ج ۲ ص ۴۵۰ س ۱۷)
اگر نمی‌خواهی کلاهت با کلاه رفیقت درهم برود، خرج و دخل رفاقتی را از اول داشته باش. (ج ۲ ص ۴۹۶ س ۵)
کاری داشتم، سایهٔ یکی را باید می‌چراندم و پیغامی به بندار می‌رساندم. (ج ۲ ص ۵۴۵ س ۳)
کفگیرشان به ته دیگ می‌خورد (ج ۲ ص ۵۹۶ دومین سطر از آخر صفحه)
پشه را در هوا نعل می‌زند (ج ۲ ص ۶۰۵ س ۱۴)
آب رفته به جوی کی بر می‌گردد؟... روبیندازم و ریش به گرو بگذارم. (ج ۲ ص ۶۰۹ س ۲۳ و ۲۴)
آدم از بیکاری تنبانش را درهاون می‌اندازد و می‌کوبد (ج ۲ ص ۶۲۶ س ۲)
می‌بینی چقدر ناخن خشک است؟ (ج ۲ ص ۶۲۸ س ۸۹)
به خیالتان خر به گوشم آیت خوانده؟ (ج ۲ ص ۶۷۶ دومین سطر از آخر صفحه)
کوه به کوه نمی‌رسد، آدم به آدم می‌رسد. (ج ۳ ص ۷۳۶ س ۲۰)
خیلی از آقای بزرگ چشم می‌زنی، نه؟ (ج ۳ ص ۷۵۱ س ۸)
مرگ شتری است که در خانهٔ همه می‌خسبد (ج ۳ ص ۷۶۴ س ۲۲)

من این جا سنگ روی یخ شده‌ام (ج ۲ ص ۷۷۵ آخرین سطر)

بعضی‌هاشان خیال می‌کنند، علی آباد هم شهری است. (ج ۳ ص ۸۷۴ س ۱۷)

زبان سرخ سر سبز می‌دهد برباد. چرا سر بی درد خودت را دستمال می‌بندی. (ج ۳ ص ۹۲۷ س ۲۶ و ۲۷)

از خر شیطان بیا پایین (ج ۳ ص ۹۲۸ س ۱۲)

گاو پیشانی سفید شهر بود (ج ۳ ص ۹۵۴ س ۱۵)

خربزه‌ای خورده‌ایم، پای لرزش هم ایستاده‌ایم (ج ۴ ص ۱۰۱۴ سومین سطر از آخر)

هر کس توبرهٔ پر را به سر خر خودش می‌زند (ج ۴ ص ۱۰۲۲ س ۲)

خربوزه‌ای رسیده، پیش پوزهٔ کفتار (ج ۴ ص ۱۰۶۵ س ۱۶)

خودت را این قدر از ته پیرهن در مکن (ج ۴ ص ۱۱۰۷ س ۱۶)

در خانه هرچه آدم آبرو داری بوده گود انداخته‌ام (ج ۴ ص ۱۱۷۰ س ۵)

به گل گیوه‌ات برخورد؟ (ج ۵ ص ۱۲۸۱ س ۷)

من گور ندارم تا کفن داشته باشم (ج ۵ ص ۱۲۸۲ س ۳)

سفرهٔ دلم را برایت باز کرده‌ام (ج ۵ ص ۱۲۹۹ س ۲۲)

آن کس که نان ندارد این قدر زبان ندارد (ج ۵ ص ۱۴۸۷ س ۱۳)

هرچه باشد کارد دستهٔ خودش را نمی‌برد (ج ۶ ص ۱۵۰۴ س ۹)

کره به دنیا آمده و خر هم از دنیا می‌رود (ج ۶ ص ۱۵۱۶ س ۲۰)

برف نیفتاده کسی ور بام نمی‌شود. (ج ۶ ص ۱۵۵۱ س ۴)

یک بند پشت سر دیگران مقام کوک می‌کند (ج ۶ ص ۱۵۶۷ س ۲۲)

شکر خدا خودش هم گنجشک روزی است (ج ۶ ص ۱۷۲۶ س ۲)

... گوشت همدیگر را بخوریم، استخوان همدیگر را پیش دندان غریبه نمی‌اندازیم. (ج ۶ ص ۱۷۹۶ س ۱۷)

این را هر که بشنود، به ریش تو می‌خندد که (ج ۷ ص ۱۸۹۰ سطر آخر)

رویش را هزار بار به آتش داده‌اید، خوار و خفیف اش کرده‌اید (ج ۷ ص ۱۹۹۳ س ۱۰)

بخت و خطر دو بال یک شاهینند (ج ۸ ص ۲۰۶۱ س ۱۱)

در، همیشه روی یک پاشنه نمی‌چرخد (ج ۸ ص ۲۱۵۶ س ۲)

حنایت دیگر پیش من رنگ ندارد (ج ۹ ص ۲۳۲۸ س ۵)

یک مویز و چل قلندر که نمی‌شود (ج ۹ ص ۲۳۵۵ س ۱۴)

سرشان با دمبشان بازی می‌کند (ج ۹ ص ۲۳۶۰ س ۷)

می‌خواهید از آب رد بشوید، اما نعلتان تر نشود (ج ۱۰ ص ۲۵۷۵ س ۱۲)

دولت آبادی در کنار ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات و کنایات از تلمیحات و تعبیرات بدیع و گاهی البته عجیب سود می‌جوید:

عزیز مصر که یوسف را از بازار خرید (ج ۱ ص ۳۵۹ س ۱۴)

ستار و دلاور، یک جیغ به راه، به دنبال می‌رفتند (ج ۵ ص ۱۴۶۴ س ۱۶)

... لقمه خاکی دیگر به ایستادن خود می‌بایست بر پهنای زمین بیابد. (ج ۸ ص ۲۰۴۸ س ۲۵)

قبالهٔ زمین یا خانه یا یکی دو اشک آب را می‌گرفت و پیش خودش نگاه می‌داشت. (ج ۸ ص ۲۱۵۵ س ۱۴)

چنان مردمانی که اویان (!) بودند (ج ۵ ص ۱۳۱۷ س ۱۷)

اویان، جمع او

یکی دیگر از ویژگی‌های نثر کلیدر، نزدیکی او به زبان قرن چهارم، پنجم و ششم ادبیات فارسی است. استفاده از جملات کوتاه، حروف اضافه و تکرار فعل‌ها و عنایت نویسنده به نثر دورهٔ مذکور ادبیات فارسی، تاثیر پذیری و مایه‌گیری فراوان او را از این دوره سبب شده است.[۲]

آمدن باران را این گونه تصویر می‌کند: «شب بر طاغی افتاده بود و بارانی نرم آغاز شده بود. بوته‌ها را آرام آرام، باران می‌خیساند و پاوزارهای کهنهٔ بیگ محمد، نرم نرم، نم برمی‌داشت. دقیقا این جملهٔ بیهقی را آن جا که می‌خواهد آمدن سیل را بیان کند، به یاد می‌آورد:

«روز شنبه نهم ماه رجب، میان دو نماز، بارانکی خرد خرد می‌بارید چنان که زمین ترگونه می‌کرد... »[۳] و یا این قطعه از جلد ۱۰ صفحهٔ ۲۷۹۰ به نثر شاعرانهٔ بیهقی و تمهیدات عین‌القضات همدانی پهلو می‌زند. با صرف نظر از این که گرایش به شعر در نثر دولت‌آبادی رنگی شدید دارد:

«دریغا،

دریغا مردا، که عشق را مگر در درد باز نتوانستی شناخت.

عشق را مگر در درد.

نه!

تو زوال نپذیرفته‌ای،

تو زوال نپذیرفته‌ای، از عشق از عشق از عشق.

دردا با درد به درمان درآمدی و الماس را با الماس. از آن که عشق را با درد آموخته بودی. از آن که عشق را با درد. پس شتاب رفتن، تندری بساخت از تو در وجود عشق و شوق شتاب چنانت به آتش در کشید که یاد از وجود و وجودت یکسره از یاد برفت، خون بهای عشق... در ساده‌ترین، در ساده‌ترین گوهر آدمی، تو عشق را بازیافتی و یک سره سر از پای چه می‌توانست طلبید مگر تا گران‌تر از بود تو باشد... »

و گاهی مرزهای نثر شکسته می‌شود و زبان در سرزمین شعر قدم می‌گذارد.

«افسانه، کاش افسانه می‌بود این کار را پیاله‌ای شراب، بیهوشی و کهنه

گزمه هست، دربان مدهوش، عاشق آزاد

کاش افسانه می‌بود، این کار!»[۴]

از دیگر خصوصیات نثر کلیدر که باید به آن اشاره کرد، حضور فراوان واژگان محلی است که (در زبان آذربایجان امروز به کار می‌روند) مثل یورغه که در آذربایجان یورگا تلفظ می‌شود و به نوعی دویدن سریع و نرم اسب اطلاق می‌شود. قرآت به معنی اسب سیاه. یورتگاه که در آذربایجان یورت می‌گویند و آن منطقه و محدودهٔ خاصی از زمین است. مثل چراگاه یا جایی که چادر بزنند، جلابی یا چودار که همان تلفظ آذربایجانی چوبدار است.

توقولی که در زبان آذربایجان توخلی تلفظ می‌شود و به گوسفندی که بیش از شش ماه عمر داشته باشد، گفته می‌شود. شیشک که در تلفظ امروز مردم آذربایجان شیشه گفته می‌شود و به گوسفند یک ساله تا دو ساله اطلاق می‌شود. رشمه به معنی طناب. نادعلی به نظر می‌رسد همان نقدعلی باشد که در گویش آذربایجان به صورت نادعلی درآمده است. قشلاق، زمستانه و ییلاق یعنی تابستانه. باشلق چیزی معادل شیربهای فارسی است. تکه در آذربایجان به بز نر گفته می‌شود.

پاتیل که به همین شکل در آذربایجان وجود دارد و ظرفی مسین و ته صاف است که در دوشیدن شیر از آن استفاده می‌کنند. الو به معنی شعلهٔ آتش، قسر به ماده دامی که باردار نمی‌شود، اطلاق می‌شود. دیشلمهٔ قند، یعنی یک تکه و یا یک حبه قند. مارال به نوعی از گوزن که بسیار زیباست، گفته می‌شود. بیگ محمد یعنی محمد بزرگ.

کرپه، بچه گوسفند را گویند. قشو گرفتن، یک نوع برس کشیدن به تن حیوان است که حیوان (اسب، الاغ...) از آن کار احساس آرامش می‌کند و...

آخرین ویژگی که بد نیست اشاره‌ای به آن شود، املای کلیدر است. دولت‌آبادی اصرار عجیبی در چسبیده و برهم نویسی کلمات دارد که نتیجهٔ

دیگری جز ایجاد اشکال در خواندن سلیس و روان واژگان ندارد:

شرمرخسار به جای شرم رخسار (ج ۲ ص ۴۷۲ س ۲۲)

بیخصدایی به جای بیخ صدایی (ج ۵ ص ۱۲۴۶ س ۱۶)

گرهمشتی به جای گره مشتی (ج ۶ ص ۱۵۳۱ س ۱۳)

جمعواریش به جای جمع واری اش (ج ۶ ص ۱۵۵۱ س ۱۲)

زشتزبانتر به جای زشت زبان تر (ج ۶ ص ۱۷۴۴ س ۲۰)

همنگاه به جای هم نگاه (ج ۷ ص ۲۰۰۶ س ۱۹)

دستازاد به جای دست آزاد (ج ۸ ص ۲۰۴۵ س ۲۰)

تنگجهان به جای تنگ جهان (ج ۸ ص ۱۰۵۲ س ۲۱)

گنگزبانی به جای گنگ زبانی (ج ۸ ص ۲۱۱۴ س ۱)

سگخوابی به جای سگ خوابی (ج ۸ ص ۲۱۴۵ س ۳)

پیشمیدان به جای پیش میدان (ج ۸ ص ۲۱۷۷ س ۲۲)

همآمیخته به جای هم آمیخته (ج ۸ ص ۲۱۸۶ سطر آخر)

هموجودی به جای هم وجودی (ج ۸ ص ۲۱۸۷ س ۶)

خشتپختهای به جای خشت پختهای (ج ۹ ص ۲۲۳۴ س ۹)

درونکناره به جای درون کناره (ج ۱۰ ص ۲۵۳۱ س۱۳)

با توجه به شواهد مفصلی که ارایه شد، باید گفت که حضور جملات کوتاه همراه با تکرار فعل‌ها، استفادهٔ فراوان از پیشوندها و عنایت دولت‌آبادی به نثر قرن‌های چهارم و پنجم همراه با حضور واژه‌های عامیانه و گویش‌ها و افعال محلی معاصر، نشان می‌دهند که دولت آبادی پایه‌های اصلی نثر خود را از تلفیق نثر محکم و کلاسیک قرن پنجم با زبان رایج و بومی منطقه به دست آورده است.

دولت‌آبادی با تلفیق این دو زبان و استفادهٔ به عمد و آگاهانه و پر وسواس خود

از هجاهای واژگان، سعی در ایجاد نثری محکم، فرهیخته و آهنگین دارد و از آن جایی که حجم ده جلدی کلیدر فرصت بیشتری را در اختیار قلم فرسایی نویسنده قرار داده است، نویسنده نیز این فرصت را حرام نکرده و در اکثر وقت‌ها به توفیقات عالی دست یافته است و به این ترتیب اکثر قسمت‌های داستان از نثری شیوا، جزیل و شعرگونه مواج است. و گاهی نقش زیبایی آفرینی زبان چنان مود توجه قرار گرفته است که نویسنده و خواننده، هر دو جریان داستان را رها می‌کنند و بدون توجه به محتوا و روال عادی سخن، هر دو دوست می‌دارند از ظاهر مطنطن و محکم و زیبای نثر لذت ببرند. حتی اگر این ظاهر آرایی فریبنده منجر به اطناب‌های فراوان و مهمل‌گویی‌های بسیار شود. این نقص بسیار کوچک را نویسنده و خواننده البته به هم دیگر می‌بخشند و هر دو از نثر آهنگین و پرطنین، یکی از نوشتن آن و دیگری از خواندن آن لذت می‌برند.

اما باید دید این زبان، تا چه اندازه در خدمت داستان و ماجراهای آن قرار می‌گیرد: «این جا برای یادآوری هم که شده باید گفت تا پیش از آل احمد، مثلا انتشار «مدیر مدرسه» و نیز «جوی و دیوار و تشنه» و «مدومه» گلستان داشتن نثری خاص مشغلهٔ اصلی نویسندگان ما نبود. و به نظر من نثر خاص آل احمد برای داستان نویسی ما سد و بندی شد. اما در مورد خود نثر او می‌توان گفت که این ساخت زبانی که به قول دانشور: «تلگرافی، حساس، دقیق، تیز بین، خشمگین... » و الی آخر است، تلگرافی و عصبی است اما حتما و اغلب غیردقیق است و مطمئنا غیر داستانی، مگر در توصیف‌های گذرا و مکالمات بریده و خشم آلوده و تنها وقتی محملی برای بروز پیدا می‌کند که آدم داستان همان «من» آل احمد باشد و لاغیر.

... و نیز آن‌ها که از نثر آل احمد تقلید کردند، چون خود از چنان منی با آن برش‌ها و قدرت حکم گزاری‌ها برخوردار نبودند، یا آن نثر را در فضاهای

کندتر به کار گرفتند، شکست خوردند...[۵].

دولت‌آبادی نیز در کلیدر، تلاش طاقت‌فرسا، جهت رسیدن به نثری خاص از خود نشان می‌دهد. اما این تلاش در اغلب موارد به تصنع می‌انجامد. دولت‌آبادی بدون توجه به ماهیت ذاتی زبان، –مطالبی که در مقدمهٔ بحث حاضر عنوان شد– به منظور دست‌یابی به نثری از آن خود، ارکان جمله را به عمد و آگاهانه جابه‌جا می‌کند. و این جا به جایی کلام را از روند و شکل طبیعی خود خارج می‌کند و گاهی منجر به تعقید معنوی و تعقید صوری می‌شود.

بدیهی است در صورتی که مقام بیان ـ حالات و احساسات و اصرارهای گوینده ـ تاکیدها و هدف‌های خاصی را بطلبد، گوینده مجاز است که با پس و پیش کردن ارکان جمله توان لازم را در بیان مافی‌الضمیر خود آن گونه که می‌خواهد، بیابد، اما نمونه‌هایی که آورده شد بخوبی نشان می‌دهند که این مقام بیان نیست که دولت‌آبادی را مجبور به تغییر ارکان جمله می‌کند، بلکه این اصرار در داشتن نثری مستقل است که –نمی‌گویم در تمام موارد، بل در اغلب موارد– دولت‌آبادی را به سوی تصنع سوق می‌دهد.

هم چنین علاقهٔ ویژهٔ دولت‌آبادی به داشتن نثری پرشتاب و نثری از نوع نثر آل‌احمد –آن گونه که از متن داستان بر می‌آید– و توجه هوشیارانهٔ او بر این که چنین نثری نمی‌تواند زبان داستانی مناسبی باشد، او را بر آن داشته است که در ضمن استفاده از زبان روایی و سنتی رمان، از بیان آهنگین، سریع، شتابدار و بریده بریدهٔ جلال‌گونه نیز بهره جوید و از تلفیق این دو با هم گامی دیگر در دستیابی به نثری مستقل بردارد. اما تا چه پایه توفیق می‌یابد قضاوت نهایی با خواننده است.

من فقط به یک نکتهٔ کوچک بسنده می‌کنم که گاهی این گونه بیان با روند کند و فضای آرام داستان در تناقض قرار می‌گیرد و مهر تاییدی می‌شود بر قضاوت هوشنگ گلشیری.

زمستان ۱۳۷۱

۱۳. هست شب، آری شب

به نظر می‌رسد برای اولین بار، حکیم توس از شب سخن رانده و به توصیف آن پرداخته است. آن هنگام که می‌خواهد داستان بیژن ومنیژه را بازگوید، از شبی سخن می‌گوید که نه تنها مانند سنگ سیاه «شبه» است، بلکه با قیر نیز روی خود را شسته است و چنان تیره وتار است که نه بهرام در آن پیداست و نه کیوان و نه تیر. ماه، آرایشی دیگرگون کرده است. با میانی لاغر ودلی تنگ. در حالی که سه قسمت از تاجش لاجوردی است، می‌خواهد از پیشانی آسمان بگذرد. سپاه شب تیره بر دشت و صحرا فرش سیاه رنگ مانند پر زاغ گسترده است و آسمان انگار که چهره به قیر اندوده باشد، مانند پولاد زنگ زده به چشم می‌آید. در این تاریکی سنگین وخفقان آور و هراس انگیز شب، اهریمن چونان مار سیاهی که دهن گشوده باشد، در هرسایه‌ای خود را می‌نمایاند و باد سردی که می‌وزد، گویی دودی سیاه از زغال‌های سیاه، گرد وخاک برمی انگیزد. باغ و لب جویبار، انگار که از دریای قیر موج برخاسته باشد، در سیاهی مواج گم شده است. زمین در زیر چادر قیرگون به خوابی سنگین فرو رفته است. جهان از سایه‌های خود وحشت می‌کند، نه صدای مرغی به گوش می‌رسد و نه فریاد جانوری، نه نشیبی پیداست و نه فرازی. گویی گردون ایستاده و پای خورشید از آمدن بازمانده است که شاعر با دلی از درنگ دراز شب به تنگ آمده برمی خیزد و از مهربان خود چراغ می‌خواهد:

شبی چون شبه روی شسته به قیر نه بهرام پیدا، نه کیوان، نه تیر... .

... سپاه شب تیره بر دشت و راغ　　یکی فرش افکنده چون پر زاغ...
... نبد هیچ پیدا نشیب و فراز　　دلم تنگ شد زان درنگ دراز... .
... بدان تنگی اندر بجستم زجای　　خروشیدم و خواستم زو چراغ

دومین کسی که شب را موضوع محور عمودی شعرش قرار داده و به طور مستقل از شب سخن گفته است، منوچهری دامغانی است. او در قصیده‌ای که در مدح سپه سالار مشرق، علی بن عبیدالله صادق سروده است، به شب می‌پردازد ودر توصیف شب، داد سخن سر می‌دهد. شب او مانند زنی است که گیسوان خود را به دامن فروهشته و با یک روسری ستبر و تاجی قیرگون نشسته است:

شب گیسوان خود را به دامن گسترده است و با روسری کدر و ستبر و تاجی تاریک نشسته است. شبی که چون زنی سیاه، اما کودکی سپید- ماه شاید! -می زایید، اکنون به دلیل مرگ شوهر از زادن ناتوان مانده است و به دلیل سترون بودن، به دنیا نیامدن آن کودک سپید، در تیرگی‌های مضاعف در غلطیده است.

شبی که مانند چاه بیژن، تنگ و تاریک و هراس آور و شاعر چونان بیژن در اعماق آن چاه اسیر است. ستارهٔ ثریا از فراز این چاه دیده می‌شود و هم چنان که چشمان بیژن به چشمان منیژه دوخته شده بود، چشمان شاعر نیز در دل تاریکی‌های شب به ستارهٔ ثریا خیره شده است. ستارهٔ قطبی در آن فرازها به چشم می‌خورد و ستارگان هفت گانه برگرد او می‌چرخند. از سرکوه، ستارهٔ «دم عقرب» می‌تابد، گویی چشم شاهینی از فراز آشیانه اش می‌نگرد. کهکشان راه شیری در فراز سر شاعر دیده می‌شود و ستارگان چهارگانه در اطراف او چشمک می‌زنند. شاعر بر اسبی سوار است و در دل تاریکی پیش می‌راند. تا آن که خورشید چون دزدی که سرش خون آلود باشد، آهسته آهسته با ترس و احتیاط از فراز البرز سرک می‌کشد:

شبی گیسو فروهشته به دامن　　پلاسین معجر و قیرینه گرزن
به کردار زنی زنگی که هر شب　　بزاید کودکی بلغاری آن زن

کنون شویش بمرد و گشت فرتوت از آن فرزند زادن شد سترون... [۱]

بگذریم از این که فردوسی تصویر را برای قصه می‌سازد، برای خود تصویر نمی‌سازد، او بخوبی به کاری که انجام می‌دهد، وقوف و آگاهی دارد و برای فضا سازی و ایجاد زمینه برای شخصیت‌ها، حرکت‌ها و یا اتفاق‌های داستانش، از توصیف و تصویر بهره می‌برد، بخصوص در مثال مورد نظر ما توصیف شب درمقدمهٔ قصه آمده است و او که از شاهکار آفرینان صنعت براعت استهلال است، شبی را در مقدمهٔ قصه توصیف می‌کند که در ادامه همین شب و فضا در لابه لای داستان تکرار می‌شود وهمین تکرار، رنگ آمیزی خاصی به سرتاسر قصه می‌دهد و استفادهٔ ماهرانهٔ او را از شب به نهایت کمال و بهره برداری می‌رساند.

با صرف نظر از این خصیصه چیزی که باقی می‌ماند، این است که در نهایت فردوسی به توصیف شب پرداخته است و هم چنان که از خصوصیات سبک خراسانی است، توصیف، یک توصیف حسی است. او حماسه سراست ودر نتیجه، شب را هم از منظر خود با عوامل حماسه می‌بیند. شب او چون پولاد زنگ زده است و از بهرام و کیوان و تیر- که هرسه از ستارگان دنیای حماسه‌اند- در آن اثری نیست. ماه او تاج بر سر دارد، تاجی لاجوردین و همان طور که در دنیای اسطوره‌ای حماسه، اهریمن در دل تاریکی پنهان بود، در شب او نیز اهریمن از میان سیاهی‌ها چون ماری سیاه رنگ دهان می‌گشاید. باغ و لب جویبار در پس امواج قیرگونی که از دریایی مواج و توفانی برخاسته باشند، گم شده‌اند.

اگر خوب در تک تک ابیات شاعر بزرگ دقیق شویم، می‌بینیم که شب به عنوان عنصری از طبیعت به کمک پدیدهٔ دیگری از طبیعت، چون شبه و قیر و ماه و ستارگان و زاغ و مار و پولاد و زغال و موج و... به کمک صنعت‌هایی چون تشبیه و... به وصف درآمده است. به هر حال، شب فردوسی، یک شب است. درست همان شب طبیعی که می‌توان چراغی در آن روشن کرد و به

قصه پرداخت یا به بزم یا با آتشی به جنگ و... شب، یک عنصر طبیعی است و به تنهایی نه نیک است و نه بد. خیلی راحت بگوییم، این عنصر و نشانه و در نتیجه این واژه، هدایتگر به لایه‌های دیگر معنا نیست. نشانی از معناهای دیگر ندارد و در استخدام معانی دیگر قرار نمی‌گیرد. فقط یک شب است و به نسبت تاریکی و غلظت آن، دلگیر و هراس‌آور و خسته کننده.

در توصیف منوچهری نیز چنین است. با این تفاوت که منوچهری، توانایی‌های حکیم توس را ندارد و از توصیف شب فقط برای خلق تصویر، بهره می‌گیرد. او اصلا به فکر این که از این تصویر چه استفاده‌ای خواهد برد، نیست . او تصویر را می‌آفریند، فقط برای این که آفریده باشد. او نقاش و عکاس زبردستی است. از هر پدیده‌ای که دراطراف خود می‌بیند، خیلی سریع چندین طرح می‌زند. از چندین زاویهٔ متفاوت عکس می‌گیرد و این گونه قدرت تصویر آفرینی خود را به نمایش می‌گذارد و « هل من مبارز» سر می‌دهد و از این رو دیوان او از تصویرهای بدیع و بحق زیبا انباشته است؛ اما تصویرهایش فقط تصویراند و باید اعتراف کرد که به هیچ دردی جز تزئین دیوارهای یک موزهٔ تجسمی یا انباشتن صفحات یک دیوان نمی‌خورند. شب او نیز از این قاعده مستثنی نیست. بگذریم از این که به نظر می‌رسد گوشه چشمی هم به توصیف شب فردوسی دارد. این شباهت را من در ساختار شعر او می‌بینم، نه به دلیل این که به صراحت از بیژن و منیژه سخن رانده است. شب او نیز شبی است که ماه ندارد و با چنین آغازی شروع می‌شود. هم چنان که شب فردوسی – البته با اندک مسامحه‌ای– چنین است. تاجی که فردوسی به ماه نسبت می‌دهد و تیره و لاجوردین است، او به زن نسبت می‌دهد و قیرگون است . توصیف شب او نیز سرانجام با یاد خورشید به پایان می‌رسد. هم چنان که شب فردوسی.

به هر حال، منوچهری نیز یک توصیف حسی از شب ارائه می‌دهد. در شعر او نیز شب به عنوان یک پدیدهٔ فیزیکی طبیعی، به کمک پدیده‌ای دیگر از طریق تشبیه و ... به وصف در می‌آید. شب او مانند زنی فرتوت است با تاجی سیاه و گیسوان فروهشته تا به دامن نشسته است و ستارگان از آن دور خیره می‌نگرند و شاعر دراعماق این شب تیره، که چون چاهی تنگ و تاریک وستوه آور او را فرا گرفته است، اسب می‌راند. با همهٔ این‌ها ما با تصویر یک شب سرو کار داریم. همان شبی که در طبیعت وجود دارد و همهٔ ما آن را پی در پی می‌بینیم و حس می‌کنیم.

یکی دیگر از شاعرانی که به توصیف شب پرداخته است، مسعود سعد سلمان است. دقت کنیم که مسعود سعد در اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم زندگی می‌کند. شعر فارسی راه قابل توجهی را پیموده است، تجربیات با ارزشی اندوخته است، عوامل گوناگون اجتماعی، سیاسی و اقتصادی در زندگی شعر وزیده است. برای نمونه، شاعری چون خود مسعود سعد، هجده سال تمام حبس و زندان و بند را تحمل کرده است. طبیعی است که شاعری عمیق تر شده باشد و شعر از زوایای دیگری و با توانایی‌های دیگری به موضوع بنگرد. اکنون در آستانهٔ سبک عراقی قرارداریم و شعر از نگاه صرفا حسی خود دور شده است. برای پرهیز از اطالهٔ کلام و دیدی بهتر، عین ابیات مسعود سعد را در منظر تماشا قرار می‌دهیم:

عمرم همی قصیرکند این شب طویل
وز انده کثیر شد این عمر من قلیل
دوشم شبی گذشت، چه گویم چگونه بود؟
همچون نیاز تیره و همچون امل طویل
کف الخضیب داشت فلک ورنه گفتمی
برسوگ مهر جامه فروزد مگر به نیل

از ساکنی چرخ و سیاهی شب، مرا
طبع از شگفت خیره و چشم از نظر کلیل
گفتم زمین ندارد اعراض مختلف
گفتم هوا ندارد ارکان مستحیل
چشمم مسیل بود زاشکم شب دراز
مردم درو نخفت و نخسبند در مسیل
این دیده گر به لولو رادست در جهان
با او چرا به خوابی باشد فلک بخیل
روز از وصال هجر در آبم بود مقام
شب از فراق وصل در آتش کنم مقیل[۲]

اولین تفاوتی که از مقایسهٔ تابلوی فوق با تابلوهای سابق، آشکارا به چشم می‌خورد، دگرگونی در ارکان تشبیه است. اکنون شب تیره است، اما نه چون قیر بلکه مانند نیاز. اینک شب آزارنده و طولانی است، اما نه چون شبی که خورشید آن پای از آمدن فرو گرفته باشد؛ بلکه چون آرزو طولانی و پایان نیافتنی است . بخوبی می‌دانیم که نیاز و آرزو دو پدیدهٔ حسی به معنای فیزیکی نیست، دومقولهٔ معنایی است. اکنون شب با جان شاعرسروکار دارد. خود در حالی که طولانی است، عمر شاعر را بی رحمانه می‌کاهد. اگر ستارگان در آسمان نبودند و شاعر کف دست فلک را حنا بسته – تزئین شده از ستارگان – نمی‌دید، حتما فکر می‌کرد که آسمان رخت عزا پوشیده است و مرگ خورشید را به ماتم نشسته است. شب چنان خود را گسترده است که زمین و زمان به سکون رسیده اند و چشم شاعر از دیدن عاجز شده است و طبع او در شگفتی ناممکن خیره مانده است. زمین چنان در سیاهی شب گم شده است که گویی هیچ گونه رنگ وعرضی – به همان معنای فلسفی – بر او عارض نشده و انگار

که هوا از چهار رکن عناصر تشکیل دهنده اش، خالی شده است. همه چیز در عدم فرو رفته است. چشم شاعر از بارش اشک به معبر سیل بدل شده و نخفته است، چرا که در گذر سیل نمی‌خوابند. اینک شاعر در دل شب کاملا به خود متوجه می‌شود. اکنون که چشم‌های او این گونه لولو- اشک -می بخشند، چرا فلک خسیسانه خواب را از او دریغ می‌دارد؟ روزها از هجران می‌گرید و شب‌ها از فراق در آتش سخن می‌گوید.

البته قبل از مسعود سعد، ناصر خسرو، شاعر فرهنگ ساز زبان فارسی، توصیف را به حوزه‌های معنایی نزدیک کرده است، اما هنوز توصیفات او حسی است و او از یک تصویر حسی و توصیفات طبیعت، نتیجه‌های معنایی واخلاقی می‌گیرد. بدیهی است ناصر خسروشاعری است اندیشمند، نگاه او به طبیعت نگاهی است اندیشمندانه، اما توصیف او از شب، توصیفی است حسی و این مسعود سعد است که به مرزهای انتزاع نزدیک می‌شود و موفق می‌گذرد.

ناصر خسرو نیز در توصیف شب، از مشبه‌های حسی و طبیعی بهره می‌جوید:

شبی تاری چو بی ساحل دمان پر قیردریایی

فلک چون پر ز نسرین برگ نیل اندوده صحرایی

هامون سیاه است و صبح زرد نمی‌جبند. نه نوری از صورت‌ها واشکال به چشم می‌رسد ونه صدایی به گوش. جهان گویی در عدم فرو رفته باشد. از جنبش و سخن و زمزمه آسوده شده است. از تاریکی و تنگی در زیر خیمه، شاعر، نه کسی می‌بیند و نه خوابی. ستارگان را به چشم سر می‌بیند، اما دانایی را به چشم دل دراطراف خود نمی‌بیند. ستارهٔ مشتری را چون یوسف در چاه تاریک شب می‌بیند که چشم‌های زهره چون زلیخا به آن خیره مانده است و آسمان مانند کلیسای مریم است که ستارگان درآن چون رهبانان و صلیب و گوهرها خود را می‌نمایانند.

شاعر به عقل خود می‌داند که هیچ آغازی بی فرجام نیست و هنگامی که

زاغ شب به جابلسا می‌رسد، از سمت جابلقا صبح رخشنده چونان عنقای یاقوتین فرا می‌رسد و سرانجام شب به دست لشکر صبح، مانند باطل از دست حق گریزان می‌شود:

گریزان شد شب تیره زخیل صبح رخشنده
چنان چون باطل از حقی و ناپیدا زپیدایی
خجل گشتند انجم پاک چون پوشیده رویانی
که مادرشان ببیند روی بگشاده مفاجایی
همه همواره درخورشید پیوستند و ناچاره
به کل خویش پیوندد سرانجامی هر اجزایی
چنین تا کی کنی حجت تو این وصف نجوم و شب؟
سخن را اندرین معنا فکندی در درازایی[۳]

و همان طور که بیان شد، ناصر خسرو در مصرع نخست، تصویر می‌دهد و در مصرع بعدی، برداشت و نتیجه‌ای عقلانی واخلاقی می‌گیرد؛ البته فرهنگ و اساطیر اسلامی را وارد شعر و توصیف شب کرده است. اشاره‌ها و نشانه‌های تصویری او بارهای گرانی از معنا را پشت سر دارند و هرکدام توضیح و شرح مفصلی را می‌طلبند؛ اما این به آن معنا نیست که توصیفات او از دایرهٔ حس فراتر رفته باشد. به راستی ناصر خسرو حلقه‌ای است که جایگاه راستین او در بین شعر مسعود سعد و شعر گذشتگان قرار دارد.

در توصیف مسعود سعد، ما شاهد اتفاقی در خود نشانهٔ شب هستیم. موضوع خود از جایگاهش دارد کنده می‌شود. اکنون شب دراز است، چون آرزوهای دست نیافتنی شاعر دراز آهنگ است. اکنون پایان شب ناپدید است، چون رنج‌های شاعر پایان‌ناپذیراند. شب تیره و تار است، چرا که شاعر با روحی کدر به آن می‌نگرد. نمی‌خواهم سخن از مکتب سمبولیسم به میان آورم.

اکنون چنین چیزی شکل نگرفته است، اما انگار بوی آن آرام آرام به مشام می‌رسد. دراین راستا توجه به توصیفاتی که نظامی از شب دارد، بی ثمر نیست. ببینید شب او در مخزن الاسرار چگونه شاد است، حتی ریتم و آهنگ سخن نیز نشاط آوراست. هرچند شاعر به خون جگر سخن می‌آمیزد، اما سخنش چون با کشف توام است، آتش انگیختن است و حرکت انگیز و به طور طبیعی شاد:

...هر نفسی از سرطنازی ای
بازی شب ساخته شب بازی ای
گه قصب ماه گل آمیز کرد
گاه دف زهره درم ریز کرد
من به چنین شب که چراغی نداشت
بلبل آن روضه که باغی نداشت
خون جگر با سخن آمیختم
آتش از آب جگر انگیختم... [۴]

به این ترتیب زمان می‌گذرد، زلزلهٔ مغول در کنار عوامل گوناگون و تغییرات اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی، ساختمان فرهنگ و زبان و اندیشهٔ ایرانی را می‌لرزاند. اکنون سبک عراقی شکل گرفته است و همزمان، شاید نوعی بینش عرفانی نیز به سر تا سر ایران سایه افکنده است[۵] و از آن جا که در این فرهنگ و نگرهٔ جدید، شب، زمان خلوت با معشوق است و زمان سخن گفتن‌های نهانی و درددل یا شاید راز و نیاز و عبادت و کشف و ... شهود و شب، تصویری نیکو پیدا می‌کند:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند — وندر آن ظلمت شب، آب حیاتم دادند
بی خود از شعشعهٔ پرتو ذاتم کردند — باده از جام تجلی صفاتم دادند
چه مبارک سحری بود وچه فرخنده شبی — آن شب قدر کـه این تازه براتم دادنـــد

اکنون دیگر شب، یک عنصر فرخنده و مبارک است، چرا که در آن به شاعر، آب حیات داده می‌شود، صفات متجلی می‌شوند و پرتو ذات معبود بر او می‌تابد. شب از این به بعد زمان کشف و شهود است و به تبع آن، نیکو و گاهی مقدس : دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند... هم چنان که قبل از او سعدی گفته بود:

یک امشبی که در آغوش شاهد شکرم　　گرم چو عود بر آتش نهند، غم نخورم...
ببند یک نفس ای آسمان! دریچهٔ صبح　　برآفتاب که امشب خوش است با قمرم
ندانم این شب قدر است یا ستارهٔ روز　　تویی برابر من یا خیال در نظرم
خوشا هوای گلستان و خواب در بستان　　اگر نبودی تشویش بلبل سحرم
بدین دو دیده که امشب تو را همی بینم　　دریغ باشـــد فـــردا که دیگری نگرم[۶]

شب به خاطر وصال چنان برای شاعر زیباست که آرزو می‌کند آسمان، دریچهٔ صبح را ببندد تا آفتاب نیاید. او نگران است که بلبل سحر او را با ترانه‌های خود از خواب بیدار کند و خبر تمام شدن شب را بدهد و حتی دریغ می‌خورد که شب او جاودانه نیست و او ممکن است فردا تماشاگر کسی دیگر باشد.

این منظر در ادبیات فارسی هم چنان می‌پاید، بی آن که تحول خاصی صورت پذیرد تا این که انقلاب فرانسه، توفانی را می‌آغازد که جامعهٔ ایرانی ما نیز از بادهای آن بی تاثیر نمی‌ماند و جریانات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جامعهٔ ما به انقلاب مشروطیت می‌انجامد. انقلاب مشروطیت به اهداف سیاسی خود نمی‌رسد، اما یک تحول اساسی در اندیشمندان و قلم دستان ایران اتفاق می‌افتد. این که این تحول تا چه اندازه مثبت بود و تا چه اندازه منفی، یک بحث ارزشی است که مجالی دیگر می‌طلبد. در این جا سخن از واقعیت‌های به میدان آمده است و اتفاقاتی که در پهنهٔ فرهنگ و ادب فارسی حادث شده‌اند...

ادبیات نوپای فارسی، با رویکردی تازه و نگرش سیاسی- اجتماعی به دنیای اطراف خود، در کنکاش روییدن و بالیدن به نیمای بزرگ می‌رسد. نیما

به علت داشتن جهان بینی و نگرش تحلیلی و تئوری پردازانه به ادبیات و شعر، و تلاش آگاهانه اش در ایجاد منطقی تازه، نگرشی نو به شب دارد:

هست شب، یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد نوباوهٔ ابر، از برکوه
سوی من تاخته است
هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم، در استاده هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را
با تنش گرم بیابان دراز
مرده را ماند درگورش تنگ
به دل سوختهٔ من ماند
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب[۷]

او از شبی دم کرده حرف می‌زند که خاک - چونان انسان- رنگش پریده است . باد از سوی کوه به سوی شاعر وزیدن گرفته است- سپس باید شاعر خود خاک بوده باشد - شب هست و هوا مانند بدنی گرم و آماسیده، ایستاده است- که این بدن ورم کرده، جسد باد کرده‌ای را مجسم می‌کند- و از این رو هیچ گمشده‌ای راهش را نمی‌یابد. سرانجام در بند پایانی، بیابان دراز با تن گرم‌اش، که این کلمهٔ گرم ما را به توصیف قبلی از تنی ورم کرده برمی‌گرداند، به مرده‌ای- همان جسد باد کرده‌ای- می‌ماند که در گور تنگش دراز کشیده است. بیابان دراز به دل سوختهٔ شاعر می‌ماند، به تن خستهٔ شاعر که از هیبت تب می‌سوزد. درحالی که قبلاداشتیم که این شب است که دم کرده و تب آلود است وسرانجام شعر با تاکید بر این که آری شب وجود دارد و آری شب است که گسترده است، به پایان می‌رسد. در حالی که ما شاهد

استحاله‌ای عظیم بین شاعر، شب، بیابان، خاک، هوا و دل سوخته و تن خسته هستیم. استحاله‌ای که سر از یگانگی همهٔ اشیا در می‌آورد و بیانگر فضایی است که شاعر در آن نفس می‌کشد، بلکه از هیبت تب می‌سوزد و دم می‌کند.

به وضوح دیده می‌شود که شب از معنی طبیعی خود دور می‌شود و به معانی دیگر راهنمایی می‌کند. نیما در شعری دیگر، این توسع در معنای شب را بخصوص در بعد سیاسی آن بخوبی نشان می‌دهد. آن جا که سخن از مردی است تنها که با کوله باری بردوش از راهی دراز رسیده است، بر در دهکده ایستاده است، در می‌زند، به عبث تلاش می‌کند تا دری بگشاید، اما کسی به در نمی‌آید، در و دیوار به هم ریختهٔ روستا بر سرش می‌شکند. او می‌کوشد تا از دم مبارک سحر و صبح به مردم جان باختهٔ روستا خبر بیاورد؛ اما آنان در دل شب چنان خوابیده اند که امید بیدار شدنشان نیست و غم خواب زدگی آن‌ها ـ که نتیجهٔ شب زدگی آن‌هاست ـ خواب از چشم گریان شاعر می‌رباید.

و به این‌گونه راه تازه‌ای باز می‌شود وانبوه قلم به دستان و نویسندگان جوان بعد از نیما، در ادامهٔ ادبیات معاصر، معانی سیاسی و سیاهی چون استبداد، خفقان، فقر، ناامیدی، ویرانی، غفلت و ... را در دایرهٔ معانی شب باز می‌گویند. همان طور که شفیعی کدکنی در مقدمهٔ چاپ دوم شبخوانی صمیمانه می‌گوید:

« ... و باز می‌توانم از ناامیدی خودم در آن سال‌ها انتقاد کنم که گاه در بعضی از قطعات این کتاب به چشم می‌خورد. این ناامیدی مقداری طبیعی و مقداری هم میراث روشنفکران نسل قبل از ما بود که خیال می‌کردند با شکست آن‌ها عمر دنیا به پایان رسیده است...

در آن سال‌ها جو عمومی شعر و ادب را همین حرف‌ها تشکیل می‌داد...

... با این که شب است و راه فریادی

درهیچ سوی افق نمی‌بینم... » [۸]

۱۳۸۳

۱۴. اسطوره در ادبیات معاصر

مقدمه

«اسطوره، نقدکنندهٔ سرگذشت قدسی مینوی است. راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز رخ داده است. به بیانی دیگر، اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولت سر و به برکت کارهای نمایان و برجستهٔ موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی، چه کل واقعیت: کیهان و یا فقط جزیی از واقعیت: جزیره‌ای، نوع نباتی خاص، سلوکی و کرداری انسانی، نهادی پا به عرصهٔ وجود نهاده است.» (الیاده، ۱۳۶۲، ۱۴)

بنابراین، هنگامی که از اسطوره حرف می‌زنیم، ذهنمان به سراغ روایت‌هایی می‌رود که چگونگی اولیهٔ خلقت و آغاز آفرینش را توضیح می‌دهند. همچنین روایت‌هایی که از چگونگی پیدایش سنت‌ها، پدیده‌ها و حوادثی که بعد از آفرینش برای اولین بار حادث شده‌اند و اکنون به نحوی یا خودشان یا اثرشان در حیات بشر و جامعه قابل مشاهده است، حرف می‌زنند. بدیهی است، روایت‌های این‌گونه، با داستان‌های ساختگی بشر که در آن‌ها هدف اصلی و اولین سرگرمی و تفریح و لذت انسان است، فرق‌های اساسی خواهد داشت. یا بهتر بگوییم چنین روایت‌هایی باید ویژگی‌های خاصی داشته باشد.

به طور کلی ویژگی‌های مهم روایت‌های اساطیری را در چهار عنوان می‌توان خلاصه کرد:

۱. مینوی بودن ۲. زمان شگرف ۳. مکان شگرف ۴. آیین

واضح است که می‌توان ویژگی‌های جزیی دیگری هم به موارد فوق افزود که ما با نظر به کلی و مهم بودن موارد فوق، به بحث در ویژگی‌های اسطوره و پیگیری ردپای آن‌ها در شعر و قصهٔ معاصر خواهیم پرداخت.

مینوی بودن اسطوره

از آن جایی که اسطوره در توصیف تاریخ آفرینش، از خلاقیت‌های خداوند یا فرشتگان خدا و یا ابر انسان‌ها –کسانی که به نحوی به دنیای خارج از ماده و طبیعت مرتبطند– حرف می‌زند، باید گفت که عنصر مینوی –همان مافوق طبیعی– در روایت‌های اساطیری نقش زیربنایی دارد. الیاده می‌گوید:

«مخلص کلام آن که اساطیر ورود و دخول‌های گوناگون ناگهانی و گاه فاجعه‌آمیز عنصر مینوی (یا مافوق طبیعی) را در عالم وصف می‌کنند. این فوران و طغیان عنصر مینوی است که واقعا عالم را می‌سازد، بنیان می‌کند و آن را بدان گونه که امروزه است، در می‌آورد... –الیاده بر این عنصر آن قدر تاکید دارد که دلیل واقعی بودن اسطوره را همان مینوی بودن آن می‌داند– : (... اسطوره همچون سرگذشتی و داستانی مینوی و بنابراین حدیثی واقعی قلمداد و تلقی می‌شود.» (الیاده، ۱۳۶۲، ۱۵)

ایشان در ادامهٔ بحث خود، آن جا که فرق داستان‌های راست و دروغ را بر می‌شمارد، می‌گوید: خلاصه آن که در داستان‌های راست ، با عنصری «مینوی» و مافوق طبیعی سر و کار داریم و در داستان‌های دروغ، برعکس با محتوایی گیتیانه. (الیاده، ۱۳۶۲، ۱۸)

به خاطر همین ویژگی مینوی بودن اساطیر است که می‌بینیم در آن‌ها شخصیت‌ها (پرسوناژها) به طور عموم، خدا، موجودات مافوق طبیعی، ابر

انسان‌ها و یا جانوران عجیب و غریب و غیرعادی هستند و همهٔ این‌ها یک ویژگی مشترک دارند و آن، این است که یا خارج از دنیای عادی و طبیعی ما هستند و یا قدرت ارتباط با آن دنیای مافوق طبیعی را دارند. در ارتباط با مینوی بودن اساطیر، عقاید ایران باستان قابل توجه است:

«مطابق روایت زروانی کیهان شناخت ایرانی» هر پدیده‌ای در گیتی، چه مجرد باشد و چه مجسم استومند، نمونه‌ای مینوی، مثالی افلاطونی‌وار دارد که برین و ناپیداست. هر چیزی، هر تصوری در جهان دارای دو جنبه است: جنبهٔ مینوی و جنبهٔ دنیوی. هم چنان که این جا آسمانی هست پیدا و مرئی، فراتر نیز آسمانی هست که مینوی و ناپیداست.

در برابر زمین خاکی ما، زمین مینوی والاتری قرار دارد. هر هنر و فضیلت که در این گیتی به کار بسته می‌شود، همتایی مینوی دارد که مظهر واقعیت راستین است. سال، نماز و نیایش... خلاصه هر چیزی که در گیتی پدیدار می‌شود، در همان هنگام به صورت مینوی نیز وجود دارد. مطابق این برداشت، آفرینش بسادگی صورت ثانوی پیدا کرده و دوگانه شده است و از نظر بندهشنی (زایش و آفرینش گیتی) مرحلهٔ مینوی بر مرحلهٔ دنیوی پیشی دارد.» (الیاده، ۱۳۶۰، ۲۰)

قبل از هرچیز مشابهت عقیدهٔ فوق با عالم برزخ نزولی و خیال منفصل یا همان عالم اندیشهٔاسلامی، جالب و در خود تامل است و در مرحلهٔ بعد تکرار این اندیشه که همهٔ جهان تکرار یک الگوی مینوی است. اهمیت عنصر مینوی اساطیری را که تاریخ و گزارش چگونگی این دو خلقت جهان است، نشان می‌دهد.

زمان شگرف

ازل و ابد در اساطیر به شکلی ملموس به چشم می‌خورد. ازل همیشه در

روند دایره‌ای خود به ابد می‌رسد و به این ترتیب هر نقطهٔ ازلی، می‌تواند ابدیتی باشد و یا بهتر بگوییم هر ازل، آغاز یک ابد است:

«با امعان نظر دقیق‌تر در آیین‌های سال نو، معلوم می‌شود که مردم بین النهرین احساس می‌کردند که آغاز به طریقی سازمانی و پیکری به پایانی پیوسته است که مقدم بر آن آغاز است و این «پایان» از همان ذات هیولی و-هاویه پیش از آفرینش است و به همین علت است که پایان، لازمهٔ هر سرآغازی است.» (الیاده، ۱۳۶۲، ۵۶)

به این ترتیب دنیا در چرخهٔ دائم ازل و ابد، هر لحظه تکرار شده، از نو زاده می‌شود:

«مخلص کلام آن که (آن‌ها) به امکان تجدید و اعاده «بدایت» مطلق معتقدند و به این باور داشتند که مقتضی ویران ساختن و نسخ مرزی دنیای کهن است. پس نهایت، متضمن بدایت است و بالعکس و هر یک دیگری را ایجاب می‌کند و اقتضا دارد.» (الیاده، ۱۳۶۲، ۵۷)

در اساطیر گوناگون، درخواست کائنات (زمین، آب و...) مبنی بر این که پیر شده‌اند و حوصلهٔ ادامهٔ خلقت را ندارند و آفرینش نو را می‌طلبند –به پایان خط رسیدن که همان آغاز مجدد است– به چشم می‌خورد، در روایات آزتکی ویران شدن سه باره و چهار بارهٔ زمین ثبت شده است و آن‌ها انتظار چهارمین یا پنجمین ویرانی را در آینده دارند. (الیاده، ۱۳۶۲، ۶۶)

ضمن این که در همین روایات آزتکی مضمون آیهٔ ۳۰ سورهٔ بقره، بخوبی پیداست و باید گفت ویران شدن دنیا با آتش، برگشتن ارواح، گوشت مند شدن استخوان‌ها و سکونت دوبارهٔ آن‌ها در زاد و بوم خویش، در روایات اساطیری با شکل‌های گوناگون به چشم می‌خورد.

زمان شگرف اسطوره، زمانی است خارج از تاریخ و زمان فلکی، زمان

اصلی و آغازین است که حادثه برای نخستین بار در آن اتفاق می‌افتد و از این رو زمانی است پر انرژی و قدرتمند. به قول الیاده:

«این زمانی است شگرف، «مینوی» زمانی که چیزی نو، نیرومند و پرمعنا به تمام و کمال پدیدار شده است.» (الیاده، ۱۳۶۲، ۲۸)

زمان مینوی و مقدس اساطیری، برای بشر گرفتار در محدودهٔ زمان تاریخی و فلکی، خارق‌العاده و جالب است و یکی از آرزوهای بشر، دست یافتن به آن زمان است و آن گونه که اساطیر آیین‌ها نشان می‌دهند، بشر با تقلید از نمونه‌های ازلی و تکرار کردارهای مثالی، تلاش در برانداختن زمان فلکی و دست یافتن به آن زمان شگرف اساطیری دارد.

در این خصوص، الیاده با اشاره به قربانی کردن که تقلیدی است از قربانی نخستین آغاز خلقت، می‌گوید:

«همهٔ قربانی‌ها در همان لحظهٔ اساطیری آغازین برگزار می‌شوند، یعنی در اثر نیروی شگرف و مرموز آیین عبادی، زمان سپنجی (دنیایی) و همراه با آن، مدت و استمرار متوقف شده، به حالت تعلیق در می‌آیند و این اصل در مورد همهٔ تکرارات یعنی در مورد همهٔ تقلیدات که از نمونه‌های ازلی به عمل می‌آیند، صدق می‌کند... بدین ترتیب کسی که اعمال مثالی را دوباره انجام می‌دهد، از محدودهٔ زمان سپنجی فراتر رفته خود را دوباره در دوران اسطوره‌ای که فعل نمونه، نخست بار ضمن آن انجام شده، باز می‌یابد» (الیاده، ۱۳۶۰، ۶۱)

باید گفت، جاودانگی بشر، از همین معبر، قابل لمس می‌شود. در واقع بشر برای پاسخ دادن به آرزوی جاودانگی است که می‌خواهد از محدودهٔ زمان تایخی فراتر برود و در دنیای شگرف زمان مینوی بر حس محدودیت و پایان پذیری غالب آید.

در همین رابطه، نباید از نوروز و آیین‌های آن غافل بود. علاقه‌مندان را

ضمن این که به فصل پر بار «بازآفرینی زمان» کتاب «مقدمه‌ای به فلسفه‌ای از تاریخ» الیاده ارجاع می‌دهم، تذکر می‌دهم که نویسندهٔ توانا همراه با بررسی تفضیلی مراسم و آیین‌های گوناگون نوروزی، نهایت به این نتیجه می‌رسد که انسان با اشتراک در این مراسم، خود را به زمان اساطیری فرا می‌افکند و با لحظهٔ آفرینش جهان، هماهنگ می‌شود.

هم چنین باید بگویم، الیاده در فصل ۱۱ کتاب «رساله در تاریخ ادیان» در ضمن بحث مشبعی تحت عنوان «زمان قدسی و اسطورهٔ بازگشت جاودانه» ، زمان شگرف اسطوره را به «زمان تجلی قداست» ترجمه می‌کند و با عنوان کردن این که زمان قدسی، ضد زمان دنیوی است، تلاش بشر را به وسیلهٔ رسوم و آیین‌ها در رسیدن به زمان اساطیری قدسی، از رهگذر تکرار ساده نشان می‌دهد. زمان قدسی از سه ویژگی مهم تناوب، تکرار و دوام حضور برخوردار است که زمان دنیوی و تاریخی از این ویژگی‌ها خالی است و همین ویژگی‌هاست که به انسان امکان می‌دهد تا به تکرار آیین‌ها، به زمان آغازین که همان زمان قدسی است، دست بیابد. چرا که از نظر اسطوره آنچه روزی روی داده است، پیوسته تکرار می‌شود.

مکان شگرف

مکانی که در اساطیر مطرح می‌شود، با مکان‌های دیگر فرق دارد. این مکان به دلیل این است که قداست در آن جا تجلی کرده است، خداوند یا ابر قهرمانان یا فرشتگان و انسان‌های مقدس، در آن جا کار خاص یا تجلی ویژه‌ای را از خود به نمایش گذاشته‌اند، خود به خود از محدودهٔ پست دنیوی جدا می‌شوند و از آن فعل و صفت و رنگ و حالت ویژه‌ای که در آن به وقوع پیوسته است، به طور کلی از چیزی به نام ماورای طبیعت و خارق‌العاده کمک

می‌گیرند و با پذیرش رنگ آسمانی و میزانی از قداست، خود نیز مقدس می‌شوند و با عنوان مکان شگرف و مقدس از زمین خاکی و بی‌ارزش فلکی و دنیوی فراتر می‌روند.

لوی ـ برول (Levy- Bruhl) براساس مشاهدات مردم‌شناسان ساختار فضاهای قدسی را که به طور عمده، تجلی گاه قداستند، بررسی کرده‌اند:

«مکان مقدس، هرگز به طور منفرد، در ذهن این بومیان نقش نمی‌بندد، بلکه همواره جزیی از کل است که علاوه بر محل مقدس، در برگیرندهٔ انواع نباتات و جانوران که در بعضی از فصول، بوفور یافت می‌شوند و نیز قهرمانان اساطیری که در آن جایگاه زیسته و گشت زده و خلق کرده‌اند و غالبا جسمشان با خاک محل عجین شده و همچنین آداب و مراسمی که به هر چندگاه در آن جا برگزار می‌شود و سرانجام هیجانی که این کار بر می‌انگیزد، نیز هست.» (الیاده، ۱۳۷۲، ۳۴۵)

از آن جایی که جهان، تکرار الگوی مینوی خود است، بنابراین بسیاری از فضاها و مکان‌ها، به خاطر این که نشان دهندهٔ نمونهٔ مینوی خود هستند، به قداست دست می‌یابند. دارای عزت می‌شوند و پاس داشت حرمت و عزت آن‌ها برای بشر واجب می‌شود. از دیدگاه پیشینیان بیش از هرچیز، معبد که مثال اعلای اماکن مقدسه است، همواره دارای نمونهٔ مینوی پنداشته شده است. یهود در طور سینا صورت هیکلی را که باید حضرت موسی بنا کند، به او نشان می‌دهد: «موافق هر آنچه به تو نشان می‌دهم، از نمونهٔ مسکن و نمونهٔ اسبابش هم چنین بسازید.» و نیز «آگاه باش که آن‌ها را موافق نمونهٔ آن‌ها که در کوه به تو نشان داده شده، بسازی.» (الیاده، ۱۳۶۰، ۲۱-۲۰)

توجه به الگو و نمونهٔ مقدس در بازسازی و آبادانی زمین در سرتاسر زندگی بشر سریان دارد. نه تنها شهر و پرستش گاه بشر نمونه‌های مینوی دارند؛ بلکه این

حکم در مورد سرتاسر زمینی هم که آن جا ساکن است، صدق می‌کند:

«نقشهٔ شهر بابل، این شهر را در مرکز زمینی گرد و گسترده که پیرامونش را رودی گرفته است، نشان می‌دهد. درست همانند تصوری که سومریان از بهشت داشته‌اند.» (الیاده، ۱۳۶۰، ۲۵– ۲۴)

یکی از عوامل مهمی که مکان را از مقام دنیوی خارج می‌کند و به آن ارزش اسطوره‌ای می‌دهد و از آن به عنوان مکان شگرف یاد می‌شود، اعتقاد به مرکزیت آن مکان است. به طور کلی نمادهای «مرکز» در ارتباط با معماری و برافراشتن بناها را می‌توان به صورت زیرخلاصه و تدوین کرد:

۱. «کوه مقدس» –که آسمان و زمین در آن جا به هم می‌پیوندند– در مرکز جهان قرار گرفته است.

۲. هر معبد و کاخی –و با بسط معنا شاید بتوان گفت هر شهر مقدس و بارگاه شاهانه‌ای– یک «کوه مقدس» محسوب می‌شود و در نتیجه به صورت یک «مرکز» در می‌آید.

۳. شهر و حرم مقدس به عنوان «ناف گیتی» محل تلاقی آسمان و زمین و دوزخ انگاشته می‌شود. (الیاده، ۱۳۶۰، ۲۷)

معبد و شهر مقدس از آن جا که در مرکز عالم قرار دارد، همواره نقطهٔ تلاقی منطقهٔ کیهانی یعنی زمین و آسمان و دوزخ است. در همین خصوص الیاده می‌گوید: «شهر بابل اسامی زیادی داشته است. از جمله «بیت بنیاد آسمان و زمین» و «واسطهٔ زمین و آسمان» اما مطابق افسانه، همواره بابل را محلی می‌انگاشتند که زمین و دوزخ آن جا به هم پیوندند، چون شهر مذکور بر روی باب اپسی یعنی «باب اپسو» بنا شده و «اپسو» نامی است که به آب‌های‌هاویه و آشوب پیش از خلقت اطلاق شده است.» (الیاده، ۱۳۶۰، ۳۱)

مرکز زمین از آن جا که آفرینش از آن مکان آغاز شده است، دارای اهمیت

است. به این ترتیب چکاد کوه کیهانی تنها بلندترین نقطه بر روی زمین نیست، بلکه مرکز و آغازگاه آفرینش است. حتی خلقت آدم، به عنوان عالم صغیر، در مرکز جهان صورت گرفته است.

از این رو، سفر به مرکز، آینهٔ سفر سالک به مرکز هستی خویش است. این راه راهی است پر از پیچ و خم و دشوار، پر از غول و خارهای مغیلان و زایر عازم به مرکز، چون سالک عازم به خویشتن زلال خویش، باید همهٔ موانع را یکی پس از دیگری با حوصلهٔ تمام پشت سر بگذارد و نه تنها از موانع نهراسد، بلکه از سرزنش‌های خار مغیلان نیز غم نخورد تا با رسیدن به مرکز، از دنیای فانی و پست به مکان مقدس و شگرف به نوعی انتقال از ناسوت به لاهوت دست یابد. به این ترتیب، انسان با رسیدن به مرکز مقدس می‌شود و با تشرف به رموز، حیات ناسوتی و موهوم را به زندگی نوین و پاکی تبدیل می‌کند که راستین و ماندگار و جاودانه است.

بر این اساس، خالی از لطف نیست که به سفر دشوار مسلمانان به مکه، بعد از تشرف و به دست آوردن عنوان حاجی که باری از تقدس را بر وجود او می‌گذارد و احترام توصیه شدهٔ او از جانب بنیانگذار دین برای مسلمانان و... بیندیشیم.

باید توجه داشت که ممتاز و مقدس شدن فضا، هرگز به وسیلهٔ انسان و گزینش او انجام نمی شود، بلکه انسان آن مکان شگرف را فقط کشف می‌کند.

هم چنان که الیاده می‌گوید:

«در هر حال، منظما چیزی غریب، از قبیل تجلی قداست به صورتی برق‌آسا (در جایی) یا اصول کیهان‌شناسی که مبنای جهت‌یابی و علم هندسه به شمار می‌روند و یا «نشانه‌ای» که مجلای قداست است، به ساده‌ترین شکل که غالبا جانوری است، آن فضای مخصوص را نشان می‌دهد.» (الیاده، ۱۳۷۲، ۳۴۷)

بر این اساس، توجه به وطن، مام میهن، در اندیشهٔ ایرانی، ایران ویج معنا

می‌یابد و تلاش یک ملّت در حفظ مرزهای جغرافیایی میهن خود، رنگ اساطیری به خود می‌گیرد. هم چنان که در مقالهٔ حاضر در ارایهٔ نمونه‌های ادبیاتی بحث به آن اشاره خواهم کرد.

آیین

به طور کلی، آیین از تقلید و تکرار نمونه‌های آغازین به وجود می‌آید. در روایات دینی هند باستان آمده است که «ما باید آن کنیم که ایزدان در آغاز کردند» و یا «خدایان چنین کردند، مردمان چنین کنند.» (الیاده، ۱۳۶۰، ۴۰)

در بیشتر شواهد باقی مانده از اساطیر، این باور به چشم می‌خورد که اعمال دینی را ایزدان با ابرانسان‌ها و یا نیاکان افسانه‌ای بنیاد گذارده‌اند. الیاده در بحث از چگونگی پیدایش آیین‌ها می‌گوید:

«باید خاطرنشان سازیم که در میان مردمان بدوی نه تنها مراسم دینی دارای نمونه‌های اساطیری هستند، بلکه هر یک از اعمال بشری نیز فقط به میزانی معتبر می‌شود و هنگامی از ارزش سودمندی بر خوردار می‌گردد که به تقلید و تکرار کردار آغازین می‌پردازد؛ کرداری که در ابتدای زمان توسط ایزدی، پهلوانی یا نیایی انجام شده است.» (الیاده، ۱۳۶۰، ۴۱)

برای مثال، از روایات ایرانی می‌توان یاد کرد که بر آنند که جشن‌های دینی را اهورا مزدا بنیان نهاده است، چرا که او به هنگام آفرینش جهان که در پنج نوبت انجام شد، در پایان هر نوبتی پنج روز به آسایش پرداخت و از همین‌جا، جشن‌های دینی مزدایی شکل گرفتند. به طور کلی، باید گفت که آدمی فقط به تکرار فعل خلقت مشغول است. او به وسیلهٔ برگزاری آیین‌های عبادی به دوران اساطیری آغازین منتقل می‌شود و خود را با زمان آفرینش آدم و عالم هم عصر می‌کند.

مراسم ازدواج، پیوند ازلی زمین و آسمان را تکرار می‌کند. الیاده نقل می‌کند که در اوپانیشادها از زبان داماد خطاب به عروس آمده: «من آسمانم، تو زمین.» (الیاده، ۱۳۶۰، ۴۴)

جالب است اگر به تشبیه قرآن دربارهٔ کشتزار بودن زنان توجه داشته باشیم: «نسآ وکم حرث لکم فاتوا حرثکم انّی شئتم»

گاهی به نظر می‌رسد که آیین، پیش تر از اسطوره وجود داشته است و شاید اسطوره را پرداخته‌اند تا آن آیین را توجیه کند. الیاده در رفع این شبهه می‌گوید: «از دیدگاه پژوهش ما، آگاهی از این نکته که مراسم عروسی و شادخواری‌ها خود موجب پیدایش اساطیری شده‌اند که در پی توجیه آن‌هاست، اهمیت چندانی ندارد. مطلب مهم این است که هم جشن‌های کامرانی و هم مراسم عروسی و ازدواج، موجب پیدایش آیین‌هایی شده‌اند که خود تقلیدی از اعمال خدایان و یا تجدید برخی از مراحل کار بزرگ خلقت عالم محسوب می‌شوند و کردارهای بشری را به وسیلهٔ نمونه‌های فوق بشری توجیه می‌کنند. این که گاه افسانه بعد از آیین ساخته می‌شود... به هیچ وجه از تقدس این گونه آیین‌ها چیزی نمی‌کاهد. افسانه فقط از لحاظ پردازش و صورت نهایی که به خود می‌گیرد، «متأخر» است. مفهوم آن اما همواره دیرین و باستانی است و با اعمال آیینی ارتباط دارد، یعنی با اعمالی که حقیقتی مطلق را که برین و فوق بشری است، از پیش مسلم می‌انگارند.» (الیاده، ۱۳۶۰، ۵۰۰)

به این ترتیب، با تکرار آیین، به تجدید ادواری کار می‌رسیم که در روزگاران نخستین انجام شده است. این کار مینوی است و به همهٔ بشر و سراسر جهان تعلق دارد. واقعیتی در فراسوی هستی طبیعی که به وسیلهٔ آیین قابل وصول می‌شود و در فرجام جزء لاینفک زندگی انسان می‌شود.

آیین، زمان دنیوی و مربوط به حوادث دنیایی را ملغی می‌کند و در زمان

قدسی یا دینی اسطوره را اعاده می‌دارد. آدمی به عصری بر می‌گردد که کارهای نمایان و برجسته و نمونه در آن انجام شده است.

اسطوره به کمک آیین، تضمین می‌کند که آنچه انسان درصدد انجام دادن آن است، در زمان‌های آغازین انجام گرفته است و بنابراین اسطوره به انسان یاری می‌دهد تا تردیدهایی را که ممکن است دربارهٔ حاصل اقداماتش به خود راه دهد، از خود براند.

البته این توجه به زمان آغازین و تکرار کار نمونه یا چگونگی زمان آغاز، در اساطیر و آیین‌های راز آموزی وضوح بیشتری دارد.

سرانجام یادآوری می‌کنم که اسطوره در طول روزگار بلند عمر خود، با از دست دادن عنصر قداست، از ویژگی مینوی بودن دور شود و با نزول از آسمان والای ایمان و باور آفرینی، در مراحل پایین‌تری از هستی، به زندگی خود ادامه دهد. در واقع اسطوره از این معبر وارد حماسه می‌شود و در شخصیت‌های او که روزی الهه‌ها و خدایان بوده‌اند، به قهرمانان و پهلوانان حماسه تبدیل می‌شوند و این همان راز خویشاوندی و قرابت حماسه و اسطوره است.

قرابتی که مشابهت زبان اسطوره و حماسه را سبب می‌شود. ضخامت، والایی شگرف و شگفت و افتخار آفرینی حماسه را رقم می‌زند و حماسه‌ها را در ارتباطی تنگاتنگ با شناسنامه و هویت ملی و چگونگی شخصیتی ملت‌ها قرار می‌دهد و ملت‌ها را به پاس داشت، تعظیم و احترام در برابر متون حماسه‌های خود وا می‌دارد و از این رهگذر است حضور شاهنامه در میان ملت ما.

در واقع باید گفت که اسطوره با نزول به دنیای حماسه، به یکی از داده‌های حیات خود دست یافته است.

اما از آن جا که اسطوره به پرسش‌های اساسی انسان از خود و هستی و

محیط پیرامونش جواب می‌دهد، در تمام اعصار با او بوده است و خواهد بود. گاه به شکل روایت‌های اسطوره‌ای، گاه در لباس آیین، گاه در بدنهٔ حماسه، گاه در تلاش بشر در رها شدن از جغرافیای معمول و زمان مسلط تاریخ و ... و اکنون در متون ادبی معاصر ما در هیات شعر و قصه.

این جانب در سخن از این موضوع به دو نمونه از قصهٔ معاصر و دو نمونه از شعر معاصر اشاره خواهم کرد. اولین نمونه را از قصه می‌آورم:

«عادت می‌کنیم»

زویا پیرزاد

رمان «عادت می‌کنیم» نیز مانند همهٔ رمان‌ها، آغازی دارد و فرجامی. حرکتی در سطح و لایهٔ بیرونی که رمان از نقطه‌ای آغاز می‌شود و به دنبال روند مسلسل حادثه‌ها و ماجراهایی که روایت می‌شوند، به سوی فرجامی هدایت می‌شود. لایه ظاهری و سطحی رمان با «آرزو» شروع می‌شود. زنی که بین دو زن قرار دارد؛ مادر و دختر خود. به این ترتیب رمان به سه نسل از زنان معاصر می‌پردازد؛ ماه منیر، مادر آرزو، زنی متعلق به نسل پیشین، آرزو، دختر ماه منیر، زنی در چالش با دنیای امروز و آیه، دختر آرزو، زنی از نسل فردا. آرزو از شوهر خود طلاق گرفته است. در بنگاه معاملات ملکی که از پدرش به ارث مانده، کار می‌کند. از این طریق رمان زیرکانه در پیوند با زمین، ملک، چهار دیواری و مکان قرار می‌گیرد. موضوعی که در اسطوره به عنوان مکان مقدس مطرح می‌شود. کار در بنگاه زمینه‌های آشنایی او با آقای زرجو را فراهم می‌آورد و سرانجام نویسنده با ابداع و چینش ماجراهایی، آرزو را به سمت ازدواج با زرجو سوق می‌دهد.

این همه حرکت ظاهری رمان است. اما در کنار این لایهٔ آشکار، لایه‌ای دیگر از رمان در جریان است که ما درصدد بیرون کشیدن و نشان دادن آن خواهیم بود که ردّپای اسطوره در آن به وضوح دیده می‌شود.

یکی از کارمندان بنگاه آرزو، تهمینه نام دارد. در ادامهٔ ماجراها معلوم می‌شود که مادر تهمینه، زنی است به نام رودابه که در اثر فشار سختی‌ها و مشکلات و ناملایمات زندگی، دچار بیماری‌های عصبی و روانی شده است.

«آرزو گفت: با دکترش حرف زدی؟ تهمینه آب خورد و سر تکان داد که بله.» تشخیص هر دفعه، اعصاب، ضعف زیاد، دو تا آمپول زد برای سردرد و گفت که استراحت کند. بردمش خانه. ببخشید دیر کردم.» و دوباره افتاد به گریه. (پیرزاد، ۱۳۸۳، ۹۲)

در ادامهٔ داستان، نویسنده پرده از مشکلات رودابه بر می‌دارد. شوهرش مرده، سه پسر دارد و یک دختر. پدر تهمینه که از خانواده‌ای متمول و اشرافی است، مردی ادب دوست بوده که شب‌ها برای بچه‌هایش شاهنامه می‌خوانده است:

«شب‌ها همه دور هم بودیم. مامان خیاطی می‌کرد. بابا برای ما شاهنامه می‌خواند. برادرهام با هم دعوا نمی‌کردند.» (پیرزاد، ۱۳۸۳، ۲۵۸)

او خانهٔ اجدادی خود را برای بچه‌هایش به ارث گذاشته است. خانه‌ای که نمونهٔ زیبای معماری سنتی است و یادآور ایرانی و ایران.

سکوهای دو طرف در ورودی، ردیف کاشی فیروزه‌ای بالای چار چوب پنجره‌ها، حیاط آجرفرش، حوض شش ضلعی، ایوان پهن با ستون‌های بلند مارپیچ، پنجره‌های با هره‌های کاشی کاری و شیشه‌های رنگی با اندرونی و بیرونی و زیرزمینی مفصل:

«از چند پله پایین رفتند و تهمینه در زیر زمین را باز کرد و دهن آرزو باز ماند. کف دیوارها و طاق ضربی همه از آجر بود. آجرهایی کم‌رنگ، پررنگ،

مربع و مستطیل و مثلث، آب‌نمای کوچک با کاشی فیروزه‌ای شکل گل پنج پر بود... طاق را ببین. باور می‌کنی صد سال بیشتر از ساختنش گذشته؟ قاب پنجره‌ها را نگاه کن. آجرهای کف را دیدی؟» (پیرزاد، ۱۳۸۳، ۲۰۲)

صحبت از سر در باغ ملی باغ موزهٔ ملک، ساختمان قدیمی بانک سپه و درنگ بر خانهٔ پدر تهمینه همه و همه تلاش نویسنده را در ارایهٔ خاطره‌ای نوستالژیک از وطن نشان می‌دهند.

وطنی که تکه تکه به باد رفته است و اکنون آخرین قسمت آن با مشکلات گوناگون دست به گریبان است.

خانهٔ اجدادی تهمینه، خانه‌ای که تکه تکه فروخته شده و اکنون قسمت کوچکی از آن باقی مانده است:

«مادر تهمینه دو زانو نشست و چادر را روی سر مرتب کرد: «از بعد از فوت خدا بیامرز» به عکس مرد نگاه کرد. روی پیش بخاری «خانهٔ آبا اجدادی پدر بچه‌هاست. این جا که تشریف دارید، اندرونی بود.» با دست به سمت چپ اشاره کرد. این طرف تا تقریبا «سر کوچه بیرونی بود. بعد تکه تکه فروش رفت... » (پیرزاد، ۱۳۸۳، ۲۰۱)

آقای زرجو، که در اوایل کتاب دوست و بعدها عاشق و بعدترها، انتهای داستان خواستگار و نامزد آرزو از آب در می‌آید، کلیدساز است و با همین اشارهٔ رمان، حل بسیاری از مشکلات را به عهدهٔ او می‌گذارد. آرزو که می‌تواند به معنی واقعی کلمه، خواهش‌ها و اشتیاق، اشتها، خواست و میل باطنی آدمی در رسیدن به خوبی‌ها و روشنی‌ها و سعادت‌ها باشد، او را درگیر مشکل خانوادهٔ تهمینه می‌کند. زرجو در کمال تدبیر و محبت به کمک سهراب جوان می‌شتابد. سرانجام طی ماجراهایی، سهراب را از اعتیاد نجات می‌دهد و رودابه و تهمینه و سهراب را که روزی دور پدر همراه با اسفندیار و برادر دیگرشان به

شاهنامه گوش می‌دادند، کمک می‌کند تا آن خانهٔ زیبا را که یادآور عواطف و خاطره‌های غریب ایران است، نفروشند و حفظ کنند.

اکنون وقت آن است که از خود بپرسیم این رستمی که به کمک رودابه و تهمینه و سهراب شتافته است و توانسته خانهٔ آن‌ها را از خطر از دست رفتن برهاند، کیست؟

خود زرجو در صفحات پایانی رمان، پاسخ لازم را می‌دهد:

«پدر بزرگم آخر عمر عاشق زرتشت شد و زرتشتی بازی راه انداخت و وقتی قرار شد شناسنامه بگیرند، زرتشت‌جو را انتخاب کرد. مامور سجل احوال تشت را جا انداخت و ما شدیم زرجو» (پیرزاد، ۱۳۸۳، ۲۴۶)

به این ترتیب در پایان قصه متوجه شدیم که کلیدساز رمان، کسی که کلید حل همهٔ مشکلات و قفل‌های بسته و آرزوها به دست اوست، جویندهٔ زرتشت است. نوهٔ پدربزرگی که عاشق زرتشت بوده و اکنون ما ثمرهٔ آن عاشق را درگشودن درهای بستهٔ خانواده‌ای می‌بینیم که اسم‌هایش، رمزهای عبور به حماسهٔ بزرگ ایران، شاهنامهٔ عزیز باشد و قسمت باقی ماندهٔ خانه‌ای که می‌تواند نماد قسمت باقی ماندهٔ ایران بزرگ باشد، به دست او از خطر از دست رفتن نجات می‌یابد.

آیا این ردّ پای صریح اسطوره در ادبیات معاصر نیست؟ زمینهٔ سخن آن قدر روشن است که این جانب را از هرگونه بسط و گسترش مطلب باز می‌دارد.

اکنون به سراغ نمونهٔ دوم می‌رویم. نمونه‌ای از شعر معاصر ایران:

احمد شاملو

دربارهٔ شعر شاملو، قصدم بیان اسطوره‌ها و افسانه‌هایی که از آن‌ها در شعر او به سخن رفته است، نیست. این کار را دیگران و بویژه آقای پورنامداریان در

کتاب «سفر در مه» انجام داده است. به طور کلی باید گفت آوردن نام مسیح، بودا، نیروانا، هرکول، آشیل، دیوژن و... در شعر همان صنعت تلمیح است که از قدیم در شعر فارسی از آن به نحو احسن استفاده شده است.

این جانب وقتی سخن از اسطوره در شعر فارسی به میان می آورم، به حضور اسطوره در شکلی اساسی‌تر و عمیق‌تر از تلمیح نظر دارم؛ چرا که هم چنان که در مقالهٔ «اسطورهٔ شعر شناخت» توضیح داده‌ام، بر آنم که اسطوره و شعر برخاستنگاهی مشترک در انسان دارد که تحت عنوان قدرت شهود و نفوذ در اشیا از آن یاد می‌شود.

قبل از هرچیز باید گفت که شاملو، شکل و نحوهٔ بیان شعر خود را –و اگر ساده‌انگارانه نباشد– حتی ساختمان و معماری شعر خود را از شکل و ساختمان اسطوره وام می‌گیرد.

مقایسهٔ ساده آغازی از شعر شامول و آغاز منظومهٔ آفرینش بابلی به وضوح این شباهت و شکل و ساختمان را نشان می‌دهد:

منظومهٔ آفرینش بابلی چنین می‌آغازد:

هنگام که نه آسمان بود،
نه زمین
نه بلندا، نه ژرفا نه نام.
هنگام که اپسو
–آب شیرین و نخستین مولد–
تنها بود
و تیامت.
–آب تلخ...
... در آن سراست که لحظهٔ تصمیم فرا می‌رسد

و سرنوشت آیندگان رقم می‌خورد
او بازیافته شد.
آن خردمندترین...
... کدامیک از ما در نبرد بی‌پرواست؟ (ساندرز، ۱۳۷۵، ۱۱۷)

شاملو شعر «شبانه» از مجموعهٔ «ابراهیم در آتش» را این گونه می‌نویسد:

راه نیست
شب نیست
ماه نیست
نه روز و نه آفتاب
ما
بیرون زمان ایستاده‌ایم
با دشنهٔ تلخی در گرده‌هایمان. (شاملو، ۱۳۸۰، ۵)

بگذریم از این که بیرون زمان ایستادن، همانا امری است اسطوره‌ای و تلاش انسان در گریختن از زمان تاریخی و دست یافتن به زمان شگرف اسطوره را نشان می‌دهد. زمان دایره‌ای و تکرار شونده‌ای که خارج از زمان خطی و ممتد تاریخی قرار دارد و چگونگی آن در بحث از ویژگی‌های اسطوره بیان شد. می‌خواهم به شباهت شکلی این دو قطعه عنایت داشته باشیم. برعکس آنچه رایج است که شعر معاصر، شعری است تفصیل‌گرا و شعر شاملو، شعری است کلی‌نگر، فخیم و مطلق‌گرا. نگاه کلی شاملو همیشه متوجه آغاز فرجام، زمان، زمین، مکان و حقیقت است. عناصری که اسطوره درصدد بیان و توجیه آن‌هاست:

«آمدن از روی حسابی نبود و/ رفتن/ از روی اختیاری» (شاملو، ۱۳۸۰، ۵۲۴)

در این سطر نظر به آغاز و فرجام کاملا مشهود است. «باری/ قلعه با نان/

این صحبت با ما تمام کرده‌اند/ ... » (شاملو، ۱۳۸۰، ۵۲۴) نظر به سرزمین و اقامت انسان یا قبیله در آن هم به طور کلی خود را نشان می‌دهد.

«خدایان از میان برخاسته بودند و دیگر/ نام انسان بود/ دست مایه‌ی افسونی که زیباترین پهلوانان را به عریان کردن خون خویش/ انگیزه بود/ دریغا انسان که با درد قرون‌اش خو کرده بود.» (شاملو، ۱۳۸۰، ۵۲۶)

به وضوح پیداست که انسان، با همه کلیت‌اش مطمح نظر شاعر است، بی آن که به ویژگی‌هایی پرداخته شود که فردیت و جزنگری را فرایاد آورد: «نام انسان را فریاد می‌کردیم/ و شکفته می‌شدیم/ چنان چون آفتاب گردانی/ که آفتاب را/ با دهان شکفتن/ فریاد می‌کند.» (شاملو، ۱۳۸۰، ۵۲۶)

او به مرگ می‌اندیشد، به پایان، به فرجام جهان و انسان و چونان راوی اسطوره از مرگ سخن می‌گوید: «مرگ را دیده‌ام من/ در دیداری غم ناک، من مرگ را به دست/ سوده‌ام/ من مرگ را زیسته‌ام/ با آوازهٔ غم ناک/ غم ناک/ و به عمری/ سخت دراز و سخت فرساینده.» (شاملو، ۱۳۸۰، ۵۲۴)

شاملو در شعر خود، همچون متون اساطیری، در بیان آیین‌ها، محکم و قاطعانه سخن می‌گوید. با قاطعیت و بی‌تردید حرف می‌زند و با صلابت هرچه تمام‌تر حکم می‌دهد: «حتی بگذار آفتاب نیز برنیاید/ به خاطر فردای ما اگر/ بر ماش منتی است/ چرا که عشق/ خود فرداست/ خود همیشه است/ ... ای صبور/ ای پرستار/ ای مؤمن!/ پیروزی تو میوهٔ حقیقت توست/ ... باش تا میوهٔ غرورت برسد/ ای زنی که صبحانهٔ خورشید در پیراهن توست/ پیروزی عشق نصیب تو باد» (شاملو، ۱۳۸۰، ۵۴۰- ۵۴۱)

در این برش از شعر سفر، حکم صادر کردن شاملو و آرزوی او که چونان باورمندان اسطوره و راویان اساطیر به وردی از دست رفته را بازگرداند، کاملا خود را نشان می‌دهد: «آن جا که من از خویش برفتم تا در پای تو سجده کنم/

... با دست‌های عاشق‌ات/ آن جا/ مرا/ مزاری بنا کن!» (شاملو، ۱۳۸۰، ۶۰)

هم چنان که اساطیر، چگونگی شکل‌گیری و شروع حیات زمین را شرح می‌دهند، شاملو نیز از زمین می‌گوید با همان شکل و زبان و لحن بیان اساطیری:

«پس آه‌واره‌ای چالاک/ بر خاک/ جنبید/ تا زمین خسته به سنگینی نفسی بکرد/ سخت/ سرد/ چشمه‌های روشن/ بر کوه ساران جاری شد/ و سیاهی عطشان شب/ آرام یافت» (شاملو، ۱۳۸۰، ۶۰۸)

او خود را به جای قهرمان حماسه می‌گذارد. قهرمانی که از اسطوره آمده است و همهٔ درد و رنج بشر را به تنهایی تحمل می‌کند: «قلب‌ام را در مجری کهنه‌ای/ پنهان می‌کنم/ در اتاقی که دریچه‌ایش نیست/ از مهتابی/ به کوچه‌ای تاریک/ خم می‌شوم/ و به جای همهٔ نومیدان/ می‌گریم» (شاملو، ۱۳۸۰، ۶۰۶)

... «در آوار مغرورانهٔ شب/ آوازی برآمد/ که نه از مرغ بود نه از دریا/ و بار خستگی تبار خود را همه من/ بر شانه‌های فرو افتادهٔ خویش/ احساس می‌کردم» (شاملو، ۱۳۸۰، ۵۵۴)

که بدون شک پرومته و رنج‌های پایان ناپذیر او را به یاد می‌آورند. او حتی در شعر «با چشم‌ها» از مجموعهٔ مرثیه‌های خاک، می‌خواهد همهٔ خلق را بر شانه‌های خود بنشاند و حباب خاک بگرداند تا خورشیدشان را پیدا کنند. تصویری که اطلس اساطیر یونانی را به یاد می‌آورد که مجبور بود زمین را بر شانه‌های خود حمل کند:

«ای کاش می‌توانستم/ - یک لحظه می‌توانستم ای کاش-/ بر شانه‌های خود بنشانم این خلق بی‌شمار را/ گرد حباب خاک بگردانم/ تا با دو چشم خویش ببینند که خورشیدشان کجاست/ و باورم کنند» (شاملو، ۱۳۸۰، ۶۵۸)

شاملو در «سرود آن که برفت و آن کس که بر جای ماند» از مجموعهٔ آیدا درخت و خنجر و خاطره، تصویر و توصیفی از یک سفر دریایی را ترسیم

می‌کند. در این سفر پدر راوی یعنی شاعر او را همراهی می‌کند.

آن‌ها به کردار از راه ماندگان، تکیده، زبان در کام کشیده، از خود رمیدگانی در خود خزیده، به خود تپیده، خسته، نفس پس نشسته به لب ساحل می‌رسند و بر موج کوب پست که از نمک دریا و سیاهی شبانگاهی سرشار بود، باز می‌ایستند. در ظلمت لب‌شور ساحل، در میان سایه توفان، زورقی شگفت‌انگیز که آمیزه‌ای از تابوت و بستر است، پهلو گیرد و یکی از آن دو باید قدم در زورق بگذارد. آیا این توصیف و بیان و زبان، اودیسه هومر و سفر اولیس در بازگشت از جنگ ده ساله، ویران کننده، خسته کننده و شکننده تروا را به خاطر نمی‌آورد؟ بدون شک شک بیان این شعر، ساختمان، آغاز و فرجامش، متأثر از شروع سفر دریایی و ماجراهای فرسایندهٔ اولیس است.

شاملو در شعر «لوح» از مجموعهٔ آیدار درخت و خنجر و خاطره، تصویری از مردم می‌دهد که در انتظاری دیرپای با یأس و خستگی، بی‌قرارانه منتظرند تا از آن جا که قرارداد فراز راوی بر آنان نازل شود و از حقیقت با آنان سخن بگوید. هم چنان که پیرمردان مقدس ایران باستان در انتظار می‌ایستند تا ارداویراف از سفر روحانی خود از آسمان بازگردد و از حقیقت برای آنان سخن بگوید: «من از پله کان تاریک/ به زیر آمدم/ با لوح غبارآلوده/ بر کف/ و بر پاگرد کوچک ایستادم/ که به نیم نیزه به میدان سر بود/ و خلق را دیدم... » (شاملو، ۱۳۸۰، ۵۷۹)

او همچون قهرمان اسطوره، از تاریکی‌ها بیرون می‌آید با لوحی در دست، همان گونه که موسی با الواح مقدس از طور بر می‌گردد و به میان مؤمنان فرود می‌آید.

اگر در قصهٔ موسی مکان مقدس طور است در شعر شاملو، میدان مکان مقدس است که مردم در آن جمع شده‌اند.

شاعر لوح گلین را بر دست‌هایش بلند می‌کند و فریاد بر می‌دارد:

«– همه هرچه هست/ این است و/ در آن فراز/ به جز این هیچ نیست/ » (شاملو، ۱۳۸۰، ۵۸۰)

آن گاه او با استناد به لوحی که با خود دارد، حقیقت را بیان می‌کند. حقیقت این است که در میان مخاطبان او، زن‌ها مریم‌اند و مردها عیسی. عیسایانی همه هم سرنوشت، با جامه‌هایی یک دست و پاپوش‌های یک دست و نان و شوربایی به تساوی با کلاه خودی بر سر و تفنگی بر دوش و شام آخری در پیش و صلیبی که با آن دیدار خواهند کرد.

شاملو در این جا از تلمیح استفاده نمی‌کند. مخاطبان او از عیسی نمی‌شنوند. مخاطبان او، خود، عیسایایند. شاملو در شعر لوح، ساختمان، بیان، عوامل و عناصر و معانی اسطوره را با دقت و هوشیاری به کار می‌گیرد و اسطورهٔ معاصر را شکل می‌دهد. او قهرمان و راوی اسطوره است و مردمان او مخاطبان اسطوره و جان بخشندگان و زندگی کننده‌های مفاهیم اسطوره‌ای و میدان، مکان مقدس که شاعر در آن جا از فراز فرود می‌آید و به سخن گفتن از حقیقت می‌پردازد. صراحت سوزان حقیقت از زبان فخیم و حماسی قهرمان روایت –که به ظاهر از سفری در کشف حقیقت بازگشته است– به چشمان مخاطبان می‌خلد تا آنان دریابند چه شوربختند. برای انسانی که شاملو می‌شناسد و پیام‌آور هستی شناسانه او می‌شود، نه بخشش است و نه کینه‌ای. حقیقت این است که انسان جاودان سرگردان معاصر شاملو، نباید در جست‌وجوی باغ باشد، چرا که با درخت فقط در هیأت صلیب دیدار خواهد کرد؛ اما با این همه انسان معاصر شاملو، نمی‌تواند به تلخی پیام شاعر تن بدهد و شاعر فریاد بر می‌آورد: «آه/ این جماعت/ حقیقت را/ تنها در افسانه‌ها می‌جویند/ یا آن که حقیقت را/ افسانه‌ای بیش نمی‌دانند/» (شاملو، ۱۳۸۰، ۵۸۷)

بدیهی است که مفهوم شعر مورد نظر ما نیست، اما می‌خواهم نظر خواننده

را به ویژگی‌هایی از اسطوره که در این شعر دیده می‌شود، جلب کنم. قبل از هرچیز شکل شعر، یادآور شکل و ظاهر یک متن اسطوره‌ای است. هم چنان که اسطوره، روایتی مقدس است که از آغاز و فرجام و جهان‌بینی انسان سخن می‌گوید. در این شعر نیز مردم جمع شده‌اند تا راوی از حقیقت که همانا سرنوشت آنان و فرجام کار آنان است، برایشان سخن بگوید. حضور عناصری چون لوح، فرود آمدن، نقش عیسایان و مریمان در جهان معاصر، اتفاق افتادن دوباره و دوبارهٔ شام آخر هم چنان که در بیان چرخهٔ زمان در اساطیر از آن سخن گفتیم، تکرار و بازآفرینی دوبارهٔ حادثه‌ها و کارهای خارق‌العاده به وسیلهٔ باورمندان اسطوره در شعر معاصر را نشان می‌دهد. بویژه شاملو با روی آوردن به کلی‌نگری، مطلق گویی، زبانی فخیم که زبان حماسه و خویشاوند اسطوره است و با بیان صریح باید و نبایدها به شعر خود رنگی مطبوع و خوشایند از اسطوره می‌بخشد.

در این جا با یادآوری این که مقایسهٔ نثر نوشتهٔ شعر «و تباهی آغاز یافت» از مجموعهٔ «آیدا و درخت و خنجر و خاطره» با نوشته‌های «بندهشن» دربارهٔ خلقت و آیات سفر آفرینش تورات، بخوبی تلاش شاملو را در بازآفرینی شکل و ساختمان و زبان اسطوره نشان می‌دهد. به سومین نمونه می‌پردازم که البته برای پرهیز از اطالهٔ مطلب، با اشاره‌های مختصری، تفصیل را به عهدهٔ خواننده می‌گذارم.

سومین نمونه، قصه‌ای است از آقای مصطفی مستور

روی ماه خداوند را ببوس

قصه با زاویهٔ دید اول شخص مفرد روایت می‌شود. راوی برای رسالهٔدکترای خود، بررسی علل خودکشی دکتر پارسا را انتخاب کرده است. به این ترتیب،قصه در خطی نیمه پلیسی و کارآگاهی پیش می‌رود و خواننده را

به دنبال خود می‌کشد؛اما در کنار روایت‌های ظاهری قصه، لایهٔ یگری نیز در همان صفحات اولیه شکل می‌گیرد. «سایه» نامزد راوی نیز پایان‌نامه کار می‌کند، اما موضوع پایان‌نامهٔ او «مکالمات خداوند و موسی» است: «سایه، دستش را دوباره توی کیف می‌برد و دنبال چیزی می‌گردد. می‌گویم: تو با پایان‌نامه‌ات چه کار کردی؟ گفتی دربارهٔ چه بود؟ مکالمات خداوند و موسی» . (مستور، ۱۳۷۹، ۱۲)

قصه به سیر پلیسی خود ادامه می‌دهد. دوندگی‌های راوی در میان سالن‌ها و اتاق‌های دادگستری، پزشکی قانونی، دوستان و آشنایان دکتر پارسا ادامه دارد و گاهی این سیر با دیدارهای سایه و راوی به هم می‌خورد. در ادامهٔ قصه راوی از سایه می‌پرسد که او پایان‌نامه‌اش را به کجا رسانده است و سایه، کتاب چاپ سنگی کوچکی را از کیفش‌اش بیرون می‌آورد و شروع می‌کند به خواندن یکی از مکالمات خداوند و موسی:

«ای پسر عمران! هرگاه بنده‌ای مرا بخواند، آن چنان به سخن او گوش می‌سپرم که گویی بنده‌ای جز او ندارم، اما شگفتا که بنده‌ام همه را چنان می‌خواند که گویی همه خدای اویند، جز من. » (مستور، ۱۳۷۹، ۵۲) آن گاه سایه در ادامهٔ سخنانش گزینش موسی را شرح می‌دهد و به این آیه می‌رسد: «همانا من پروردگار تو هستم، کفش‌هایت را از پا بیرون آر که تو در وادی مقدس طور هستی و من تو را برگزیده‌ام.» (مستور، ۱۳۷۹، ۵۳)

سخنان سایه ادامه پیدا می‌کند. ماجرا به رفتن هفتاد نفر از قوم موسی به کوه طور می‌رسد تا شاهد مکالمهٔ او و خداوند باشند. اما برگزیدگان تقاضای دیدار خداوند را می‌کنند و ماجرای تجلی خداوند بر کوه طور پیش می‌آید.» (مستور، ۱۳۷۹، ۵۵)

به این ترتیب قصه در کنار لایهٔ ظاهری و روند پلیسی خود، در کشف علل

خودکشی دکتر پارسا، لایهٔ دیگری را می‌گشاید که به یکی از اصیل‌ترین و عمیق‌ترین دغدغه‌های روح بشری پاسخ می‌گوید. جهان چه شکلی آغاز شده است؟ چه کسی آن را شکل داده است؟ انسان در کجا قرار دارد و به کجا می‌رود و آیا امکان ارتباط با نیروهای ماورا برای بشر وجود دارد؟

سؤال‌هایی که اسطوره در صدد پاسخ یافتن برای آن است، البته درست است که مذهب نیز درصدد پاسخ دادن به سؤال‌هایی از این دست است و با نیازهای گوهرین این گونهٔ بشر نقش پیدا می‌کند؛ اما باید گفت که هر کدام زبان خاص خودشان را دارند، بی‌آن که حتما در تضاد با هم قرار بگیرند.

رمان در کنار جولان ذهن شکاک راوی، دید تیز پلیسی او، هم چنان که به سوی گشوده شدن گره‌های خودکشی دکتر پارسا پیش می‌رود، با آفرینش ماجراهایی زیبا درصدد پاسخگویی به دغدغه‌های این گونهٔ بشر می‌پردازد: «... کمی بعد که باران می‌ایستد، من شیشهٔ پنجره را پایین می‌آورم. ناگهان بوی خوش یاسمن‌های سفید توی ماشین پیچد، اما دو طرف خیابان پر از سپیدار، دو طرف خیابان پر از ساختمان‌های مرتفع و کرکره‌های پایین کشیدهٔ فروشگاه‌ها، پر از بی‌خانمان‌هایی است که پای آن‌ها خوابیده‌اند، یاسمنی نیست.» (مستور، ۱۳۷۹، ۴۶)

آن‌ها وقتی به بیمارستان می‌رسند و پزشک می‌گوید منصور ده دقیقه پیش مرده است، منشاء عطر گل‌های یاسمن معلوم می‌شود.

راوی به کمک حرف‌های علی‌رضا: «... من آدم‌هایی را می‌شناسم که وزن این فرشته‌ها را روی شانه‌هاشون احساس می‌کنند. آدم‌هایی را می‌شناسم که حتی بوی فرشته‌ها را از هم تفکیک می‌دهند. صدای بال‌های اونا را دایم می‌شنوند... » (مستور، ۱۳۷۹، ۴۵)

به کمک خاطرات دوستان علی‌رضا: «... حس می‌کردم همین نزدیکی‌ها

کسی می‌خواهد بمیره و داره از من کمک می‌خواد... حتی بعضی وقت‌ها صدایی هم می‌شنیدم.» (مستور، ۱۳۷۹، ۸۳)

گفته شد، اسطوره راوی اولین‌هاست و به ما شرح می‌دهد که چگونه از دولت سر و به برکت کارهای نمایان و برجستهٔ موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی، چه کل واقعیت: کیهان و یا فقط جزیی از آن پا به عرصهٔ وجود نهاده است، می‌بینیم نویسنده در لایه‌های زیرین درصدد پیدا کردن این عوامل و بیان کارکرد آن‌هاست. نویسنده در رسیدن به مقصدی چنین ناخودآگاه به شعری از فروغ می‌رسد که ما از آن به عنوان نمونهٔ چهارم سخن خواهیم گفت. شعر «کسی که مثل هیچ کس نیست» شعری که در آن فروغ خواب دنیای زیبایی را می‌بیند که همه چیز در آن به مساوات تقسیم می‌شود.

شعر فروغ فرخزاد

با توجه به تعریفی که از اسطوره شد و با توجه به تلاش اسطوره در پاسخ گفتن به پرسش‌های انسان، دربارهٔ آغاز و فرجام و توجیه و تبیین جهان پیرامونی انسان، با اندکی تأمل براحتی می‌توان گفت کاری که فروغ در شعر «آیه‌های زمینی» و «کسی که مثل هیچ کس نیست» انجام می‌دهد، سخن گفتنی است از جنس اسطوره. در اولی سخن از پایان حیات بر روی زمین و در دومی از بهشت موعود.

«آن گاه/ خورشید سرد شد/ و برکت از زمین‌ها رفت/ و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند/ و ماهیان به دریاها خشکیدند/ و خاک مردگانش را/ زان پس به خود نپذیرفت... » (فرخزاد، ۱۳۷۰، ۱۷۸)

به این ترتیب، فروغ از پایان زمین و اوج ویرانی سخن می‌گوید. همان مفهومی که در توضیح زمان شگرف، در ابتدای مقاله، با توجه به روایات

آزتکی، زندگی دوباره بیان شد و در بسیاری از اساطیر جهان به چشم می‌خورد. شاید زمستان و مرگ و میر همهٔ گیاهان و درختان و به سردی گراییدن زمین و آمدن بهار بعد از آن، این اندیشه را که بعد از هر پایانی آغازی دوباره خواهد بود و بعد از هر مرگی، امید جوانه زدن و رستنی دوباره هست، که بدون شک در اندیشهٔ نوروز ایرانی نیز نهفته است، در پیدایش تفکری این گونه مؤثر بوده است. به هر حال چیزی که در صدد بیان آن هستم، این است که اندیشیدن به پایان، امری است که اسطوره عهده‌دار آن بوده است و امروز نیز حضور آن در شعر، می‌تواند نشانهٔ حضور اسطوره در جهان معاصر و شعر و ادبیات معاصر باشد.

شعر دیگر فروغ، وعدهٔ دنیایی را می‌دهد که در آن همه چیز به تساوی تقسیم می‌شود: «من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید/ من خواب یک ستارهٔ قرمز دیده‌ام... کسی می‌آید/ کسی که مثل هیچ کس نیست/ مثل پدر نیست/ ... مثل آن کسی است که باید باشد/ و قدش از درخت‌های خانهٔ معمار هم بلندتر است/ ... کسی از آسمان توپخانه در شب آتش بازی می‌آید/ و سفره را می‌اندازد/ و نان را قسمت می‌کند/ و پپسی را قسمت می‌کند/ و باغ ملی را قسمت می‌کند/ و... و هرچه را که باد کرده باشد قسمت می‌کند/ و سهم ما را هم می‌دهد/ من خواب دیده‌ام» (فرخزاد، ۱۳۷۰، ۲۳۸– ۲۳۲)

هم چنان که گفته شد، آرزوی پایان خوش دنیا و پیش‌بینی رسیدن به عاقبتی خوش، وعدهٔ همهٔ ادیان و اسطوره‌های جهان است. بدیهی است که در این شعر نیز فروغ به شخص خاصی نظر ندارد. حتی بخوبی نشان داده است که برای او، این پایان و تحقق آرزوی ازلی بشر که در همهٔ اسطوره‌ها و متن‌های جهان‌نگر وعده داده شده است، مهم است. ادیان برآنند و در اسلام در نهایت زمین از آن مستضعفان خواهد بود و در شعر فروغ در انتها سرانجام،

کسی می‌آید تا سفره را بیندازد، نان را قسمت کند و سهم همه را از همه چیز بدهد. بدون شک این شعر نگاهی است به فرجام جهان، آن هم از نوعی که اسطوره روایت می‌کند.

نتیجه

با توجه به تعریفی که از اسطوره ارایه کردیم و آن را نقل کنندهٔ سرگذشتی قدسی و مینوی دانستیم که روایت‌کنندهٔ واقعه‌های اولین است؛ واقعه‌هایی که در زمان شگرف آغازین به کمک موجودات مافوق طبیعی انجام شده‌اند و از دولت سر کارهای خارق‌العاده آنان، جهان و هستی شکل گرفته است و با توجه به ویژگی‌هایی که از اسطوره در رابطه با زمان شگرف، مکان شگرف و مینوی بودن و توجیه آیین‌ها به واسطهٔ آن برشمردیم، دانستیم که اسطوره‌ها با جهان‌بینی انسان اولیه و به طور کلی با سؤال‌های اساسی انسان، ارتباط تنگاتنگ دارند و از این رو با ارایهٔ نمونه‌هایی از قصه و شعر معاصر و بررسی آن‌ها، نتیجه گرفتیم که بشر در همهٔ زمان‌ها حتی در جهان معاصر، با پرسش اساسی از هستی خویشتن و جهان پیرامونش رو به روست و هنگامی که درصدد پاسخ بر می‌آید، خود به خود به اساطیر می‌رسد و به این گونه اسطوره در شعر و قصهٔ امروز نیز ردّ پای روشنی از خود به جای می‌گذارد.

تابستان ۱۳۸۵

۱۵. اسطوره در شعر شاعران ورارود

هنگامی که از اسطوره حرف می‌زنیم، ذهنمان به سراغ روایتهایی می‌رود که چگونگی اولیهٔ خلقت و آغاز آفرینش را توضیح می‌دهند؛ همچنین روایتهایی که از چگونگی پیدایش سنتها، پدیده‌ها و حوادثی که بعد از آفرینش برای اولین بار، حادث شده‌اند و اکنون به نحوی یا خودشان، یا اثرشان در حیات بشر و جامعه قابل مشاهده است، حرف می‌زنند. بدیهی است روایت‌های این گونه، با داستان‌های ساختگی بشر که در آنها هدف اصلی و اولین، سرگرمی و تفریح و لذت انسان است، فرق‌های اساسی خواهد داشت. به طور کلی ویژگی‌های مهم روایت‌های اساطیری را در چهار عنوان می‌توان خلاصه کرد: ۱ـ مینوی بودن؛ ۲ـ زمان شگرف؛ ۳ـ مکان شگرف؛ ۴ـ آیین.

واضح است که می‌توان ویژگی‌های جزئی دیگری هم به موارد فوق افزود که ما با نظر به کلی و مهم بودن موارد مذکور، به بحث در ویژگی‌های اسطوره و پیگیری ردّپای آنها در شعر و قصهٔ معاصر خواهیم پرداخت.

۱. مینوی بودن اسطوره

از آنجا که اسطوره در وصف تاریخ آفرینش، از خلاقیت‌های خداوند، فرشتگان و ابرانسانها کسانی که به نحوی با دنیای خارج از ماده و طبیعت مرتبط‌اند ـ سخن می‌گوید، باید گفت که عنصر مینوی (مافوق طبیعی) در

روایت‌های اساطیری نقش زیربنایی دارد. الیاده می‌گوید: «اساطیر ورود و دخولهای گوناگون، ناگهانی و گاه فاجعه‌آمیز عنصر مینوی (مافوق طبیعی) را در عالم وصف می‌کنند. این فوران و طغیان عنصر مینوی است که واقعاً عالم را می‌سازد، بنیان می‌کند و آن را بدان گونه که امروزه هست درمی‌آورد.» (همان، ۱۵) الیاده بر این عنصر آن قدر تأکید دارد که دلیل واقعی بودن اسطوره را همان مینوی بودن آن می‌داند: «... اسطوره همچون سرگذشتی و داستانی مینوی، و بنابراین حدیثی واقعی قلمداد و تلقی می‌شود.» (همان‌جا) وی در ادامهٔ بحث خود، آنجا که فرق داستان‌های راست و دروغ را برمی‌شمارد، می‌گوید: «خلاصه آنکه در داستان‌های راست، با عنصر مینوی و مافوق طبیعی سر و کار داریم و در داستان‌های دروغ، برعکس با محتوایی گیتیانه.» (همان، ۱۸)

به همین سبب همین ویژگی مینوی بودن اساطیر است که می‌بینیم در آنها شخصیت‌ها (پرسوناژ) به طور عموم خدا، موجودات مافوق طبیعی، ابرانسانها یا جانوران عجیب و غریب و غیرمادی هستند. همهٔ اینها یک ویژگی مشترک دارند و آن این است که یا خارج از دنیای عادی و طبیعی ما هستند یا قدرت ارتباط با آن دنیای مافوق طبیعی را دارند. دربارهٔ مینوی بودن اساطیر، عقاید ایران باستان قابل توجه است. مطابق روایت زروانی کیهان شناخت ایرانی، «هر پدیده‌ای در گیتی، چه مجرد باشد چه مجسم، نمونه‌ای مینوی و مثالی افلاطونی‌وار دارد که برین و ناپیداست. هر چیزی، هر تصوری در جهان دارای دو جنبه است: جنبهٔ مینوی و جنبهٔ دنیوی. همچنان که اینجا آسمانی هست پیدا و مرئی، فراتر نیز آسمانی هست که مینوی و ناپیداست.

«در برابر زمین خاکی ما، زمین مینوی والاتری قرار دارد. هر هنر و فضیلت که در این گیتی به کار بسته می‌شود، همتایی مینوی دارد که مظهر واقعیت راستین است. سال، نماز و نیایش... خلاصه هرچیزی که در گیتی پدیدار

می‌شود در همان هنگام به صورت مینوی نیز وجود دارد. مطابق این برداشت، آفرینش به سادگی صورتی ثانوی پیدا کرده و دوگانه شده است و از نظر بند هشنی (زایش و آفرینش گیتی) مرحلهٔ مینوی بر مرحلهٔ دنیوی پیشی دارد.» (همو، ۱۳۶۵: ۲۰)

قبل از هر چیز مشابهت عقیدهٔ فوق با عالم برزخ نزولی و خیال منفصل یا همان عالم اندیشهٔ اسلامی، جالب و درخور تأمل است و در مرحلهٔ بعد تکرار این اندیشه که همهٔ جهان تکرار الگویی مینوی است، اهمیت عنصر مینوی اساطیر را ـ که تاریخ و گزارش چگونگی این دو خلقت جهان است ـ نشان می‌دهد.

حیات نعمت سمرقندی (متولد ۱۹۴۳ م.) از شاعران معاصر ازبکستان، در شعر «عمر گل» به ماجرای خلقت آدم و حوا و رانده شدن آن از جنت اشاره کرده، می‌گوید:

آدم و حوا زجنت رانده شد، این کم مگر
در حیات بی‌بقا هم روی جنت محکم است (خدایار، ۱۳۸۴، ۱۲۹۰)

حضرت صباحی (متولد ۱۹۴۸ م.) از دیگر شاعران معاصر ازبکستان در شعر «پیکِ کلالِ پیر» می‌گوید:

آن همه بدیده‌ام که یکی خمب خالی‌اند
آنان که لاف لفظِ نیاگان خود زنند
گِلشان مگر ز شورهٔ دشتی سرشته‌اند
گم کرده لفظ و شوره در این شهد میهن‌اند (همان، ۲۲۰)

شاعر به ماجرای سرشته شدنِ آدم از گل که در گاهِ آغازین هستی، به دست مقدسان انجام گرفته است، اشاره می‌کند و به تبع آن روز و نوع خلقت آدم در دنیای اسطوره، دربارهٔ انسان‌های امروزی نیز ادعا می‌کند که گل آنها را از شورهٔ دشت سرشته‌اند.

سلیمان خواجه‌نظر (متولد ۱۹۴۷ م.) از شاعران ازبکستان در شعر «اعراف ابتدا یا انتها؟» ناخودآگاه از خاک برآمدن آدمی را که در اسطوره‌های ایرانی به شکل گیاهی آمده است، بیان می‌کند:

کافر و مؤمن مگر یک ریشه نیست؟
همچو نخل رستهٔ یک بیشه نیست؟ (همان، ۱۹۹)

دارا نجات از شاعران تاجیکستان (متولد ۱۹۴۶ م.) در شعر «رویش» به همین برخاستن و تولد از خاک به شکل گیاه نظر دارد، وقتی می‌سراید:

اینک مقدس‌ترین حسرت بشری
به رویش درختی تنم
تازگی انگیخت
و ریشه‌های حروف رؤیایی‌ام
سیراب‌تر شدند. (همان، ۳۵۰)

جعفر محمد ترمذی (متولد ۱۹۶۸ م.) از ازبکستان در شعر «آریان یشت» ـ همان‌گونه که از نام شعر برمی‌آید ـ به دنبال ترسیم آن گاهِ آغازین نمونه، مینوی و اسوه است و همهٔ تاجیکان و پارسیان را از یک گذشتهٔ مقدسِ واحد برآمده، تصور می‌کند:

بوده آفریدون نیا ما را
خوانده زرتشت، تا خدا ما را
از ابستاست ابتدا ما را
چون توان کرد پس جدا ما را
تاجیک و فارس، یکدل و جانیم
آریان، آریان، آریانیم (همان، ۵۰۳)

روشن احسان از ازبکستان (متولد ۱۹۴۵ م.) در شعر « سایهٔ هما» با اشاره

به عنقا می‌گوید: استخوانم در بیابان غمت عنقا ندید (همان ۱۵۳)

از مرغ اساطیری‌ای یاد می‌کند که از آن به هما و سیمرغ نیز یاد شده است؛ مرغی که می‌تواند واسطهٔ آسمان و زمین و از شخصیت‌های اصلی پیدایش حیات و آفرینش در اسطوره‌های آفرینش باشد. در ادامه با بیت روشنا هرچند در ظلمات هجرش مانده‌ای/ چون سکندر عاقبت بر تاریکستانش برم// به ماجرای آب حیات ذوالقرنین که در این بیت اسکندر به جای آن نشسته است اشاره می‌کند. ضمن اینکه به آب حیات و خضر نیز ـ به کمک تداعی معانی ـ نظر دارد.

رستم وهاب‌نیا از شاعران تاجیکستان، (متولد ۱۹۶۰ م). در شعر «توفان حادثات» با اشاره به قصهٔ یونس و در شکم ماهی قرار گرفتنش، سخن از سیمرغ می‌آورد و چنین می‌سراید:

ای یونس زمانه دوا در پیام توست،
در کام این نهنگ زبان را نگاه‌دار
ای برتر از نشیمن سیمرغت آشیان
ای افتخار و شهرت و شأن را نگاه‌دار (همان، ۳۶۷)

باقی رحیم زاده از تاجیکستان نیز (متوفای ۱۹۸۲ م.) در شعر «دوام ما» در سخن از عشق، به شمس، بیستون، فرهاد، سدّ سکندر، عنقا و هما اشاره می‌کند و از همهٔ این تلمیحات و اسطوره‌های نهفته در ورای آنها ـ که همه از نخستین حادثه‌های خلقت و شخصیت‌های خارق‌العاده و مافوق انسانی سخن می‌گویند ـ در القای معنای موردنظرش استفاده می‌برد.[1]

۲. زمان شگرف

ازل و ابد در اساطیر به شکلی ملموس به چشم می‌خورد. ازل همیشه در سیر دایره‌ای خود به ابد می‌رسد و به این ترتیب هر نقطهٔ ازلی، می‌تواند ابدیتی

باشد یا بهتر بگوییم هر ازل آغاز یک ابد است. «با امعان نظر دقیق‌تر در آیینهای سال نو، معلوم می‌شود که مردم بین‌النهرین احساس می‌کردند که آغاز به طریقی سازمانی و پیکری به پایانی پیوسته است که مقدم بر آن آغاز است، و این پایان از همان ذات هیولا وهاویهٔ پیش از آفرینش است و به همین علت است که پایان، لازمهٔ هر سرآغازی است.» (الیاده، ۱۳۶۲: ۵۶)

در اساطیر گوناگون، درخواست کاینات (زمین، آب و ...) مبنی بر اینکه پیر شده‌اند و حوصلهٔ ادامهٔ خلقت را ندارند و آفرینش نو را می‌طلبند (به پایان خط رسیدن که همان آغاز مجدد می‌باشد) به چشم می‌خورد. در روایت آزتکی ویران شدن سه باره و چهاربارهٔ زمین ثبت شده است و آنها چهارمین یا پنجمین ویرانی را در آینده انتظار دارند (همان، ۶۶)، ضمن اینکه در روایت آزتکی مضمون آیه ۳۰ سوره بقره[۲] به خوبی پیداست و باید گفت ویران شدن دنیا با آتش، برگشتن ارواح، گوشتمند شدن استخوانها و سکونت دوبارهٔ آنها در زادبوم خویش در روایات اساطیری با شکلهای گوناگون به چشم می‌خورد.

زمان شگرف اسطوره، زمانی است که خارج از تاریخ و زمان فلکی؛ زمانی اصلی، آغازین پرانرژی و قدرتمند که حادثه برای نخستین بار در آن اتفاق می‌افتد. به قول الیاده: «این زمانی است که شگرف و مینوی؛ که چیزی نو، نیرومند و پرمعنا به تمام و کمال پدیدار شده است» (همان، ۲۸)

زمان مینوی و مقدس اساطیری، برای بشر گرفتار در محدودهٔ زمان تاریخی و فلکی، خارق‌العاده و جالب است. یکی از آرزوهای بشر دست یافتن به آن زمان است. آن‌گونه که اساطیر و آیینها نشان می‌دهند، بشر با تقلید از نمونه‌های ازلی و تکرار کردارهای مثالی، سعی در برانداختن زمان فلکی و دست یافتن به آن زمان شگرف اساطیری دارد. در این خصوص، الیاده با اشاره به قربانی کردن که تقلیدی از قربانی نخستین آغاز خلقت است، می‌گوید: «همهٔ قربانی‌ها

در همان لحظهٔ اساطیری آغازین برگزار می‌شوند؛ یعنی در اثر نیروی شگرف و مرموز آیین عبادی، زمان سپنجی (دنیایی) و همراه با آن، مدت و استمرار متوقف شده به حالت تعلیق در می‌آیند و این اصل در مورد همهٔ تکرارات، یعنی در مورد همهٔ تقلیدهایی که از نمونه‌های ازلی به عمل می‌آیند، صدق می‌کند... بدین ترتیب کسی که اعمال مثالی را دوباره انجام می‌دهد، از محدودهٔ زمان سپنجی فراتر رفته، خود را دوباره در دوران اسطوره‌ای که فعل نمونه، نخست بار ضمن آنکه انجام شده، باز می‌یابد.» (همان، ۱۳۶۵: ۶۱)

الیاده در فصل یازدهم کتاب «رساله در تاریخ ادیان» هم ضمن بحث مشبعی با عنوان «زمان قدسی و اسطورهٔ بازگشت جاودانه» از زمان شگرف اسطوره به «زمان تجلی قداست» ترجمه می‌کند و با مطرح کردن اینکه زمان قدسی، ضد زمان دنیوی است، تلاش بشر را به وسیلهٔ رسوم و آیینها در رسیدن به زمان اساطیری قدسی از رهگذر تکرار، نشان می‌دهد. زمان قدسی از سه ویژگی مهم تناوب، تکرار و دوام حضور برخوردار است که زمان دنیوی و تاریخی از این ویژگی‌ها خالی است و همین ویژگی‌هاست که به انسان امکان می‌دهد تا با تکرار آیینها به زمان آغازین که همان زمان قدسی است، دست بیابد؛ چرا که از نظر اسطوره آنچه روزی روی داده است، پیوسته تکرار می‌شود. در خصوص زمان، همان‌طور که توضیح داده شد، توجه به چرخشی بودن زمان در اسطوره و توان رسیدن به آغاز در این چرخش، به ویژه در مراسم عید نوروز ایرانی، قابل توجه و درنگ است.

عبدالله سبحان (متولد ۱۹۵۵ م.) از شاعران ازبکستان، در شعر «نوروزی» ضمن شرح مراسم عید نوروز، با اشاره به رویش گندم، از نو آغاز شدن و شروع کردن از ابتدای زمان را نشان می‌دهد و سرانجام در انتهای شعر خود به

این آمدنِ مکرر و رسیدن به گاهِ آغازین حیات تصریح می‌کند:

... هفت‌سین و هفت‌شین است

روی خوانِ سبزِ مردم

در طبقها می‌زند نیش

میسه‌های سبز گندم...

... دیهقان مو سفیدی

دانه پاشد روی شدگار

مرز قلبش میسه‌زار است

سینه‌اش از شوق سرشار

باز آمد، باز نوروز

روزتان خوش باد مردم

جیبتان پر، پر زر باد

خانه‌تان پر، پر گندم (خدایار، ۱۳۸۴: ۳۱۶)

شاعری دیگر از ازبکستان به نام پیمان (متولد ۱۹۵۵ م.) در شعر «شکرنم» نوروز را وصف می‌کند و آن را با عناوینی همچون کمالِ سال و بختِ نیکسال و شاه می‌ستاید:

کمال سال آمد، گاه نوروز

همایون فال آمد، ماه نوروز

چو غیر از خیرخواهی می‌نداند

نکو اعمال آمد، شاه نوروز (همان، ۳۷۸)

فاضل شکورزاد (متولد ۱۹۶۷ م.) از شاعران ازبکستان، شعری دارد به نام «پیک نوروزی» که در آن، نوروز را پیام‌آور آشنایی، رویش و شفای درد چمنزاران تلقی می‌کند: ... پیکر ناز چمن، به دردمند از زخمها، اینک آمد پیک

نوروزی شفا را آیتی است. (همان، ۴۵۵)

گلرخسار صفی‌اوا از شاعران تاجیکستان (متولد ۱۹۴۷ م.) در جواب شعر خلیل‌الله خلیلی که از نوروز می‌خواهد امسال نیاید: گویید به نوروز که امسال نیاید/ بر کشور خونین کفنان در نگشاید// در شعری که از شش بند تشکیل شده است، مرتب در پایان هر بند ـ با اندک تغییر در کلام ـ خواستار آمدن نوروز می‌شود:

... گویید به نوروز که هر سال بیاید ... گویید به نوروز که هر روز بیاید ... گویید به نوروز، الم‌سوز بیاید... گویید به نوروز، شب و روز بیاید... گویید به نوروز که نوروز بیاید... (خدایار، ۱۳۸۳: ۲۵۲ ـ ۲۵۳)

هدف از آوردن شواهد فوق، نشان دادن اهمیت این حس و بسامد بسیار آن در میان شاعران فارسی‌زبان است.

حیات نعمت سمرقندی در خطاب به مرگ، از او به عنوان کسی که انسان را از تنگنا و عالم فنا به عالم جاودانگی و بقا و پهنای آزادی می‌برد، یاد می‌کند (همو، ۱۳۸۴: ۱۲۵).

بازار صابر شاعر معاصر تاجیکستان (متولد ۱۹۳۸م.)، در شعر «افقهای دگرگون» از زمانی یاد می‌کند که در آن انسانی خواهد آمد که دستش را به روی شانهٔ خورشید خواهد برد؛ زمانی که در آن از قضاوت‌ها سؤال، و از گناه بی‌گناهان پرسش خواهد شد؛ زمانی که در آن انسان زمین و آسمان را ترمیم می‌کند و افقهای دگرگون پیدا می‌شود (خدایار، ۱۳۸۳: ۳۴۳).

توجه به زمان ـ زمانی که در خارج از محور زمان تاریخی یا در ادامه و پایان زمان تاریخ قرار دارد ـ و جاودانگی در شعر حاضر و شعر «مرگ» نعمت سمرقندی به وضوح خود را نشان می‌دهد.

۳. مکان شگرف

مکانی که در اساطیر مطرح می‌شود، با مکانهای دیگر فرق دارد. این مکان به دلیل اینکه قداست در آنجا تجلی کرده است و خداوند، یا ابرقهرمانان، یا فرشتگان و انسانهای مقدس در آنجا کار خاص یا تجلی ویژه‌ای را از خود به نمایش گذاشته‌اند، خود به خود، از محدودهٔ پست دنیوی جدا می‌شود و از آن فعل و صفت و حالت ویژه‌ای که در آن به وقوع پیوسته است، به طور کلی از چیزی به نام ماورای طبیعت و خارق‌العاده کمک می‌گیرد و با پذیرش رنگ آسمانی و میزانی از قداست، خود نیز مقدس می‌شود و با عنوان مکان شگرف و مقدس از زمین خاکی و بی‌ارزش فلکی و دنیوی فراتر می‌رود.

لوی برول[۳] براساس مشاهدات مردم شناسان، ساختار فضاهای قدسی را ـ که تجلی‌گاه قداست‌اند ـ بررسی کرده است: «مکان مقدس، هرگز به طور منفرد، در ذهن این بومیان نقش نمی‌بندد، بلکه همواره جزئی از کلی است که علاوه بر محل مقدس، دربرگیرندهٔ انواع نباتات و جانوران که در بعضی از فصول به وفور یافت می‌شوند و نیز قهرمانان اساطیری که در آن جایگاه زیسته و گشت زده و خلق کرده‌اند و غالباً جسمشان با خاک محل عجین شده و همچنین آداب و مراسمی که به هرچندگاه در آنجا برگزار می‌شود و سرانجام هیجانی که این کار برمی‌انگیزد، نیز هست.» (الیاده، ۱۳۷۲: ۳۴۵)

از آنجا که جهان تکرار از الگوی مینوی خود است، بسیاری از فضاها و مکانها به سبب اینکه نشان‌دهندهٔ نمونهٔ مینوی خود هستند، به قداست دست می‌یابند؛ دارای عزت می‌شوند و پاسداشت حرمت و عزت آنها برای بشر واجب می‌شود. از دیدگاه پیشینیان، بیش از هر چیز، معبد ـ که مثال اعلای مکانهای مقدس است ـ همواره دارای نمونهٔ مینوی پنداشته شده است. یهود در طور سینا صورت هیکلی‌ای را که باید حضرت موسی بنا کند، به او نشان

می‌دهد: «موافق هر آنچه به تو نشان می‌دهم، از نمونهٔ مسکن و نمونهٔ اسبابش همچنین بسازید» و نیز «آگاه باش که آنها را موافق نمونهٔ آنها که در کوه به تو نشان داده شده بسازی». (همو، ۱۳۶۵: ۲۰ ـ ۲۱)

توجه به الگو و نمونهٔ مقدس در بازسازی و آبادانی زمین، در سرتاسر زندگی بشر سریان دارد. نه فقط شهر و پرستش‌گاه بشر نمونه‌های مینوی دارند، بلکه این حکم در مورد سرزمینی هم که در آنجا ساکن است، صدق می‌کند: «نقشهٔ شهر بابل، این شهر را در مرکز زمینی گرد و گسترده که پیرامونش را رودی گرفته است نشان می‌دهد؛ همانند تصویری که سومریان از پشت داشته‌اند.» (همان، ۲۴ ـ ۲۵)

یکی از عوامل مهمی که مکان را از مقام دنیوی خارج می‌کند، به آن ارزش اسطوره‌ای می‌دهد و از آن با نام مکان شگرف یاد می‌شود، اعتقاد به مرکزیت آن مکان است. به طور کلی نمادهای «مرکز» را در ارتباط با معماری و برافراشتن بناها می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:

۱. «کوه مقدس» ـ که آسمان و زمین در آنجا به هم می‌پیوندند ـ در مرکز جهان قرار گرفته است.

۲. هر معبد و کاخی ـ و با بسط معنا شاید بتوان گفت هر شهر مقدس و بارگاه شاهانه‌ای ـ «کوه مقدس» محسوب می‌شود و در نتیجه به صورت «مرکز» در می‌آید.

۳. شهر و حرم مقدس به عنوان «ناف گیتی» محل تلاقی آسمان و زمین و دوزخ انگاشته می‌شود (همان، ۲۷).

خالی از لطف نیست که به سفر دشوار مسلمانان به مکه، به دست آوردن عنوان حاجی ـ که باری از تقدس را بر وجود او می‌گذارد ـ و احترام توصیه شدهٔ او از جانب بنیانگذار دین برای مسلمانان و... بیندیشیم.

باید توجه داشت که ممتاز و مقدس شدن فضا، هرگز به وسیلهٔ انسان و گزینش او صورت نمی‌گیرد، بلکه انسان آن مکان شگرف را فقط کشف می‌کند. همچنان که الیاده می‌گوید: «در هر حال، منظماً چیزی غریب، از قبیل تجلی قداست به صورتی برق‌آسا (درجاتی) یا اصول کیهان‌شناسی که مبنای جهت‌یابی و علم هندسه به شمار می‌روند، و یا «نشانه‌ای» که مجلای قداست است، به ساده‌ترین شکل که اغلب جانوری است، آن فضای مخصوص را نشان می‌دهد.» (الیاده، ۱۳۷۲: ۳۴۷)

براساس این، توجه به وطن و مام میهن، در اندیشهٔ ایرانی ایران‌ویج، معنا می‌یابد و تلاش ملتی در حفظ مرزهای جغرافیایی میهن خود رنگ اساطیری به خود می‌گیرد. همچنان که در مقالهٔ حاضر به آن اشاره خواهم کرد.

همراه قل دوران (متولد ۱۹۳۸ م.) رباعی‌سرای سمرقندی، می‌گوید:

تا کی دلت آزرده به این رنگ شود　　بالین تو خاک و بسترت سنگ شود
رو باده به خاک بیز کاین ساغر غم　　بی‌حال و خراب و سست و بی‌رنگ شود

مضمون اسطوره‌ای در ابیات مزبور، «باده به خاک ریختن است». این رسم به باور ابتداییِ زمین را مادر پنداشتن برمی‌گردد. این اعتقاد آنچنان شدید بوده است که در آبستنی، بچه را از پدر نمی‌دانستند، بلکه از زمین می‌دانستند؛ به همین سبب وقتی کسی می‌مرد او را در زمین دفن می‌کردند. شاید بتوان گفت اندیشهٔ مام میهن نیز ـ که در شعرهای بعدی در اشاره به سمرقند از آن یاد خواهیم کرد ـ از همین باور مایه می‌گیرد.

همان‌طور که برای به ثمر رسیدن دانه آن را در زمین می‌کاشتند و آب بر روی آن می‌ریختند، برای دوباره زنده شدن مرده که او را در زمین دفن (کاشته) کرده بودند، آب بر روی قبور مردگان می‌ریختند. اعتقاد به این رسم هنوز هم در میان مردم وجود دارد و ناخودآگاه هنگام زیارت قبور بر سنگ قبر

آب می‌پاشند یا آن را می‌شویند.[۴]

از نمونه‌های جالب «مکان شگرف» در شعر شاعران ورارود، توجه به البرز است. می‌دانیم که البرز با نام باستانی «اَلَ بَرَه زئیتی»، نام کوهی است که سیمرغ در آن لانه دارد.[۵] جالب اینجاست که در شعر «اصغر مَحْکَم» ــ که ترجمهٔ فارسی آن از عبدالله سبحان است ـ منزل «امام خمینی» در دامان کوه البرز است که جایگاه ملایک و زیارتگاه پاکان جهان است. این درست همان نگاه اسطوره‌ای به کوه است که نماد مرکز و اتصال آسمان به زمین است:

و این گوشه که در دامان البرز　　مکان دارد ملایک را مکان گشت
امام و حجره و محراب و صحنش　　زیارتگاه پاکان جهان گشت
(محکم، ۲۰۰۴: ۳۰)

از نمونه‌های دیگری که دربارهٔ مکان، مکان مقدس و آرمانی می‌توان در شعر شاعران ورارود مطرح کرد، تمرکز ناخودآگاه و شدید آنها بر شهر سمرقند است. شاید بتوان گفت سمرقند در شعر فارسی و در فرهنگ ایران یکی از شهرهای آرمانی و مقدس می‌باشد و درست به همین دلیل است که کنیزک در شعر مولانا با شنیدن نام سمرقند، با نبضی که به شدت می‌زند، رنگ رویش زرد و سرخ می‌شود. در واقع این واژه با اعماق وجودی کنیزک، با کهن الگوهای نهفته در ناخودآگاه او ارتباط پیدا می‌کند. نام این شهر در شعر حافظ نیز نمی‌تواند بی‌ارتباط با مفاهیم اسطوره‌ای آن باشد. حیات نعمت سمرقندی برای اینکه علاقهٔ خود را به ایران و شهرهای مهم آن نشان دهد، آنها را با سمرقند می‌سنجد و می‌گوید چونان سمرقند آنها نیز در دل و جان من نشسته‌اند؛ اینکه شهری در دل و جان و اعماق وجود آدمی نشسته باشد، به طور دقیق به کهن الگو بودن و مفهوم اسطوره‌ای و آرمانی آن برمی‌گردد که در بحث از مکان شگرف از آن سخن گفتیم:

اصفهان، تهران و مشهد (این چنین) شیراز و یزد
چون سمرقند و بخارا، در دل و هم جان من (خدایار، ۱۳۸۴: ۱۳۷)

همین شاعر، در مدح سمرقند از آن با تعبیری همچون: عروس پرده‌پوش، کتاب، نخستین پایتخت افراسیاب (به ارتباط سمرقند و دنیای اساطیر توجه شود)، آفتاب و شهر ازلی، ساربان کاروان حیات جهانی، وطن روح بزرگان زمین، پایتخت توران سغدیان و همچنان خضر نبی جاودان – که از کهن الگوهای جاودانگی و رویش حیات و سرسبزی است ـ نام می‌برد:

عروس پرده‌پوش اندر نقاب من، سمرقندم ورقهای زمینت صد کتاب من، سمرقندم
نخستین پایتخت، افراس آب من سمرقندم مدام ورد زبان نامت، خطاب من، سمرقندم
بساط بی‌بهای بخش و باب من، سمرقندم سمای این جهان را آفتاب من، سمرقندم...
(همان، ۱۴۱)

اکبر پیروزی نیز (متولد ۱۹۴۷ م.) از آن با الفاظی همچون نشان جاودان سغدیان، صفای دیده، سرچشمهٔ صد داستان، بهاران و گوهر یک دانهٔ شرق عظیم یاد می‌کند:

ای نشان جاودان سغدیان
ای صفای دیدهٔ اسپیتمان
ای سرود دلنواز رودکی
ای سمرقند! چشمهٔ صد داستان
دایماً مثل بهاران نوجوان
گل عروس نازنینت گفته‌اند
گوهر یک‌دانهٔ شرق عظیم
صیقل روی زمینت گفته‌اند... (همان، ۱۷۱)

بازتاب مفهوم اسطوره‌ای آرمان‌شهر، وطن و برخاستن گاه کهن الگویی

انسان، وقتی شدت بیشتری می‌گیرد که حضرت صباحی (متولد ۱۹۴۸ م.) از سمرقند به عنوان مادر سمرقند یاد می‌کند که تداعی‌کنندهٔ مام وطن، زمین، زایا و زایش و خاک و زندگی است:

تا هنوزم زنده‌ام
تا به امروزم رسیدم
دانه‌های اشک را
کوفتم در آسیاب چشم خود...
پس فرو بردم زبان خشم خود
پیکری از دود و خاکستر شدم
آتشم در زیر خاکستر نهان
عصرها سرسبز بودم
آرمیده در کنار چشمهٔ شعر و ادب
رودکی از چشمه‌هایم آب خورد
«حافظم» یادم به نکویی ستود
نام من «خیام» هم با خویش برد
من به ارض شعر صدها دانهٔ تر کشته‌ام... (همان، ۲۱۴ ـ ۲۱۵)

عبدالله سبحان نیز از آن با نام تبار رودکی یاد می‌کند و خواجه (متولد ۱۹۷۲ م.) در شعری به نام «ای سمرقند و بخارا» برای آن به عنوان مکان علم و فرهنگ، آرزوی جاودانگی می‌کند (همان، ۵۴۵). جعفر محمد ترمذی نیز سمرقند را سجادهٔ خود می‌خواند (همان، ۵۰۲).

در پایان این بخش باید از مستان شیرعلی (متوفای ۱۹۸۷ م.) شاعر تاجیکی، یاد کنم که دل خود را به سمرقند و بخارا مانند می‌کند.

بسامد فراوان نام این شهر در زبان شاعران ورارود، خود مبین حضور آن

در ناخودآگاه این شاعران و ارتباط آن با گذشتهٔ اسطوره‌ای مشترک شاعران ایران و ورارود است.

۴. آیین

آیین، از تقلید و تکرار نمونه‌ای آغازین به وجود می‌آید. در روایات دینی هند باستان آمده است که «ما باید آن کنیم که ایزدان در آغاز کردند» و یا «خدایان چنین کردند، مردمان چنین کنند». (الیاده، ۱۳۶۵: ۴۰)

در بیشتر شواهد باقی‌مانده از اساطیر، این باور به چشم می‌خورد که اعمال دینی را ایزدان، ابرانسان‌ها یا نیاکان افسانه‌ای بنیان گذارده‌اند. الیاده در بحث از چگونگی پیدایش آیینها می‌گوید: «باید خاطرنشان کنیم که در میان مردمان بدوی نه تنها مراسم دینی دارای نمونه‌های اساطیری هستند، بلکه هر یک از اعمال بشری نیز فقط به میرانی معتبر می‌شود و هنگامی از ارزش سودمندی برخوردار می‌گردد که به تقلید و تکرار کردار آغازین می‌پردازد، کرداری که در ابتدای زمان توسط ایزدی، پهلوانی یا نیایی انجام شده است.» (همان، ۴۱) برای مثال از روایات ایرانی می‌توان یاد کرد که بر آن‌اند جشن‌های دینی را اهورامزدا بنیان نهاده است؛ چرا که او به هنگام آفرینش جهان ـ که در پنج نوبت انجام گرفت ـ در پایان هر نوبتی پنج روز به آسایش پرداخت و از همین جا، جشنهای دینی مزدایی شکل گرفتند. به طور کلی باید گفت که آدمی فقط به تکرار فعل خلقت مشغول است. او به وسیلهٔ برگزاری آیین‌های عبادی به دوران اساطیری آغازین منتقل می‌شود و خود را با زمان آفرینش آدم و عالم هم عصر می‌کند.

مراسم ازدواج، پیوند ازلی زمین و آسمان را تکرار می‌کند. الیاده نقل می‌کند که در اوپانیشادها از زبان داماد خطاب به عروس آمده: «من آسمانم، تو زمین»

(همان، ۴۴). جالب است اگر به تشبیه قرآن دربارهٔ کشتزار بودن زنان، توجه داشته باشیم: «نساءکم حرث لکم فأتوا حرثکم انی شئتم.»[۶]

آیین، زمان دنیوی و مربوط به حوادث دنیایی را بی‌اعتبار و منسوخ می‌کند و زمان قدسی با دینی اسطوره را باز می‌گرداند. آدمی به عصری برمی‌گردد که کارهای نمایان، برجسته و نمونه در آن صورت گرفته است. اسطوره به کمک آیین تضمین می‌کند که آنچه انسان درصدد انجام دادن آن است، در زمان‌های آغازین انجام گرفته است. بنابراین اسطوره به انسان یاری می‌دهد تا تردیدهایی را که ممکن است دربارهٔ حاصل اقدامش به خود راه دهد، از خود براند. البته توجه به زمان آغازین و تکرار کار نمونه یا چگونگی زمان آغاز، در اساطیر و آیینهای بازآموزی وضوح بیشتری دارد.

سرانجام یادآوری می‌کنم که اسطوره می‌تواند در طول روزگار بلند عمر خود، با از دست دادن عنصر قداست، از ویژگی مینوی بودن دور شود و با نزول از آسمان والای ایمان و باورآفرینی، در مراحل پایین‌تری از هستی، به زندگی خود ادامه دهد. در واقع اسطوره از این معبر وارد حماسه می‌شود و شخصیت‌های او ـ که روز الهه‌ها و خدایان بوده‌اند ـ به قهرمانان و پهلوانان حماسه تبدیل می‌شوند و این همان راز خویشاوندی و قرابت حماسه و اسطوره است. قرابتی که مشابهت زبان اسطوره، حماسه را سبب می‌شود؛ ضخامت، والایی شگرف و شگفت و افتخارآفرینی حماسه را رقم می‌زند؛ حماسه‌ها را در ارتباطی تنگاتنگ با شناسنامه و هویت ملی و چگونگی شخصیت ملتها قرار می‌دهد؛ ملتها را به پاسداشت، تعظیم و احترام در برابر متون حماسی خود وامی‌دارد و از این رهگذر است حضور شاهنامه در میان ملت ما.

اینکه گفته شده است در برخی از شعرهای شاعران ورارود از آیینهایی

خاص سخن به میان آمده است، نگارنده ـ به سبب کمبود منابع ـ کمتر به چنین مواردی برخورد. ضمن اینکه شاعران این خطه به حماسهٔ شاهنامه (پیشتر گفتیم حماسه می‌تواند صورت نازل شدهٔ اسطوره باشد) اشارات فراوانی دارند. حضرت صباحی در غزل تنهایی می‌گوید:

به چه بیژن فکند آنچه ز دستم گرفت

روزن امید کو، رستم دستان کجاست؟ (خدایار، ۱۳۸۴: ۲۲۹)

البته با توجه به صراحت آشکار ابیات از توضیح آنها چشم‌پوشی می‌شود.

ظفر صوفی فرغانی (متولد ۱۹۶۴ م.) در شعر «عجم» به رستم و سهراب اشاره کرده، می‌سراید:

نشد پایان حدیث خواب، نه آن سهراب، این سهراب

که رستم زاده بی‌توش است، عجم خواب است تا امروز

او در شعر «در تیره شب» که آن را تحت تأثیر زبان و بیان سهراب سپهری سروده است و با آوردن تکه‌ای از شعر سهراب در پیشانی شعر خود بر این تأثیر صحه گذاشته است، با یادآوری از کاوه و آرزوی رسیدن به سرزمین دور اساطیری، از آیینهایی چون اذان گفتن، نماز، قبله و سجاده گشودن یاد می‌کند. در شعر «دوام روایت» نیز خود را به سیاوش مانند می‌کند که از رستم دستان، طلب نجات دارد:

چون سیاووشم که می‌جوید همی

از ثواب من، گنه افراسیاب

گر بیارم سجده او را،

بی‌درنگ،

رستم دستان من!

ای نجات جان من!

مرگ من!

سویم شتاب! (همان، بخش ظفر صوفی فرغانی)

اسدالله شکوراف (متولد ۱۹۷۰ م.) در شعر «پرسش»، از تمام قهرمانان حماسهٔ شاهنامه با نام پهلوانان و نجات‌دهندگان تاجیک یاد می‌کند و سراغ آنها را از تاجیک می‌گیرد:

... کو سیاوش؟ رستمت کو؟

تاجیک من! پرچمت کو؟

کاوس کی، لرز لرزان

کشته سودابه هزاران

زنده شد افراسیاب و دارد او دعوای ایران

کو سیاوش؟ رستمت کو؟

تاجیک من! پرچمت کو؟ ... (همان، ۵۲۴)

خانم شهرزاد در شعر «شاهنامه»، از سهراب، تهمینه، رستم، سیاوش و فردوسی سخن می‌گوید و پریسا در شعر «بشارتی به سال اسب» از رستم، رخش، تهمینه، سهراب، دلدل، امام علی، دماوند، فریدون، ضحاک و کاوه، یاد می‌کند. جالب است که پریسا همچون مولانا ـ که قهرمان اساطیر ملی در کنار قهرمان‌های مذهبی می‌نشاند و شیر خدا را با رستم دستان صدا می‌زند. رخش و رستم را در کنار دلدل و امام علی (ع) قرار می‌دهد و از هر دوی آنها در رسیدن به روشنایی مدد می‌گیرد:

... چون نشستم به پر نیلی‌ساز

و بدیدم در باز

سیر آن بارهٔ جادویی سال

و از آن می‌آمد

نفس اسپ «فریدون» و «علی» و «رستم»
و از آن پیک درود
آماد، آمیخت بر موج سرود. (همان، ۶۰۰)

سلیم شاه حلیم شاه، (متولد ۱۹۳۶م.) از تاجیکستان، در شعر «مرگ فردوسی» ماجرای مرگ و دفن فردوسی را به نظم می‌کشد و از رستم، سیاوش، کاوه، سهراب، اسفندیار، سام، ایران و توران یاد می‌کند (همو، ۱۳۸۳: ۳۴۲)

سرانجام باید از لایق شیرعلی (متوفای ۲۰۰۰ م.) شاعر توانای تاجیکستان یاد کرد که در شعر «پسر هیجدهم کاوه»، اسطوره را وارد زندگی امروزی بشر می‌کند؛ چرا که در شعر او ضحاک هنوز زنده است. این سمبل استبداد و ستم، می‌خواهد پسر هیجدهم کاوه را همچون دیگر فرزندان او طعمهٔ مارهای فزون‌خواهی خود کند؛ البته اینجا دیگر پسر، فرزند کاوه نیست، پسر او فرزند همهٔ ملت است و استقامت کاوه در برابر ضحاک، استقامتی سترگ در برابر ظلم و استبداد. این گونه، شاعر توانسته است به اسطوره در جهان امروز، زندگی و حضور ببخشد. بگذریم از اینکه سخن از ضحاک و فریدون و کاوه می‌تواند از دنیای حماسی شاهنامه فراتر برود و به دنیای اساطیری مشترک هند و ایرانی برسد:

آدمیزاد هنوز آزرده است،
از همه جنگ و جدلهای قدیم،
آدمیزاد هنوز آشفته است
از همه شورش و بلوای قدیم...

او با آوردن قید هنوز، به راحتی ماجرا را در دنیای امروز جاری می‌کند:

گرچه ضحاک بود بسته به کوه
گرچه عقل است کنون عرش فروز
عن‌قریب است شود طعمهٔ مار

پسرِ هجدهم کاوه هنوز ...

«هنوز» در پایان بند دوم به شکلی صریح اسطوره را وارد دنیای معاصر می‌کند و آن‌گاه سخن از کاوهٔ داسگر و چکش‌ساز می‌رود ـ هرچند نشانه‌های تأثیر حکومت کارگری روسیه به خوبی پیداست ـ که زنده است و به کین‌ستانی هفده پسرش ایستاده است. شاعر به دنبال معرفی کاوه به صراحت فریاد می‌زند:

کاوه یک کاوهٔ فردوسی نیست

کاوه عصیانگر هر دوران است

و به این ترتیب فرزندان او را هم از خانواده‌ای فردی فراتر می‌برد و تا ابنای بشر گسترش می‌دهد:

داغ هفده پسرش چیزی نیست

داغ ابنای بشر بسیار است...

سرانجام کاوه با کوبیدن بر دهان ضحاک، کین روزگاران را می‌گیرد و جهان را شهر به شهر به سمت صلح و صفا فرا می‌خواند.

نتیجه

اسطوره با نزول به دنیای حماسه، به یکی از راه‌های حیات خود دست می‌یابد. از آنجا که اسطوره به پرسش‌های اساسی انسان از خود، هستی و محیط اطرافش جواب می‌دهد، در تمام اعصار با او بوده است و خواهد بود؛ گاه به شکل روایتهای اسطوره‌ای، گاه به لباس آیین و در بدنهٔ حماسه و زمانی هم در تلاش بشر برای رها شدن از جغرافیای معمول زمین و زمان مسلط تاریخ.

با نگاهی گذرا به نمونه‌هایی که ذکر شد، از حضور مفاهیم و مضامین اساطیری و حماسی در شعر کشور خود می‌توان سخن گفت. همین اشتراک، مبین زمینهٔ فرهنگیِ واحد، خویشاوند و مشترک گذشته است که ریشه‌های شاعران ورارود و

ایران زمین، از آن آب می‌خورد و حیات و غنای فرهنگی می‌گیرد.

توضیحات

۱. *درباره اسطوره‌های ایرانی*، به ویژه اسطوره‌های آفرینش ر.ک: عفیفی، رحیم؛ *اساطیر و فرهنگ ایران*؛ بخش آفرینش. نیز برای آگاهی بیشتر از معنای سیمرغ، عنقا و هما به دیدار با سیمرغ تقی پورنامداریان نگاه کنید.

۲. «و اذ قال ربک للملائکه انی جاعل فی الارض خلیفه قالوا أتجعل فیها من یفسد فیها و یسفک الدماء و نحن نسبح بحمدک و نقدس لک قال انی اعلم ما لاتعلمون.» به یاد آر آن گاه که پروردگار فرشتگان را فرمود من در زمین خلیفه خواهم گماشت، گفتند پروردگارا آیا کسانی خواهی گماشت که در زمین فساد کنند و خونها ریزند و حال آنکه ما خود تو را تسبیح و تقدیس می‌کنیم. خداوند فرمود: من چیزی از اسرار خلقت بشری می‌دانم که شما نمی‌دانید (بقره/ ۳۰) این آیه در نظر مفسران بر خلقتی در دوره‌هایی ماقبل دورهٔ حاضر دلالت می‌کند.

3. Levy Bruhl

۴. ر.ک: الیاده، میرچا؛ *رساله در تاریخ ادیان*، فصل هفتم.

۵. با رجوع به مقالهٔ *سیمرغ و جبرئیل* پورنامداریان، معانی جانبی البرز ـ که نماد اتصال زمین و آسمان است و گاهی از آن با نام کوه قاف یاد شده است ـ روشن می‌شود.

۶. زنان شما کشتزار شمایند، پس برای کشت بدانها نزدیک شوید، هرگاه مباشرت آنان خواهید (بقره/ ۲۲۳).

۱۳۸۷

۱۶. حافظ و هویت فرهنگی ایران

مقدمه

فرهنگ، مجموعهٔ پیچیده‌ای است که در برگیرندهٔ دانستنی‌ها، اعتقادات، هنرها، اخلاقیات، قوانین، عادات و هرگونه توانایی دیگری است که به وسیلهٔ انسان به عنوان عضو جامعه کسب شده است. (آشوری، ۱۳۸۰، ۴۷)

طبیعی است که در فلات ایران، قبل از هجوم سیل‌آسای مهاجران، انسان‌هایی با اندیشه‌ها و اعتقادات خاص زندگی می‌کردند. این سؤال همیشه ذهن جستجوگر محققان امروز را بر می‌انگیزد که مردم بومی فلات ایران با مهمانان ناخوانده چگونه اختلاط کرده‌اند و تا چه حد بر هم تأثیر گذارده‌اند؟ تاریخ، چندان از چگونگی این تأثیر و تأثر پرده بر نمی‌دارد، اما نشانه‌هایی هرچند کم رنگ، به دست می‌دهد. پاره‌ای آثار و شواهد، بیانگر این است که یکی از قدیم‌ترین و ابتدایی‌ترین خدایان ایران آریایی، «آسمان» بوده است. آسمان در مقام یکی از خدایان بزرگ ایرانیان قبل از زرتشت، خدایی بوده رحیم و جبار که دروغ در پیشگاه او بزرگ‌ترین گناه به شمار می‌رفته است. (معین، ۱۳۲۶، ۲۸)

به علاوه آریایی‌ها به انواع ارواح معتقد بوده‌اند: ارواح زیان‌آور و ارواح سودآور. از ارواح مضر متنفر بودند و آن‌ها را لعنت می‌کردند، اما هیچ گاه در صدد فراهم ساختن رضایت خاطر آن‌ها بر نمی‌آمدند تا با قربانی دادن، اوراد و

عبادت‌های مختلف غضب ایشان را به رحمت تبدیل کنند (همان، ۳۶)

یکی دیگر از خدایان ایران باستان «میتره» یا مهر است. مهر، خدای پیمان، مالک چراگاه‌های وسیع، نگهبان خستگی ناپذیر و حامی درستکاران است. چیزی از نظر او پنهان نمی‌ماند؛ زیرا «میتره» چشم روز و خورشید غروب ناپذیر است. (همان، ۴۰)

مؤمنان به مهر بر این باور بودند که مهر در هیئت جوانی با کلاهی مخروطی در کوهی ظاهر می‌شود و چوپانان او را می‌بینند. او گاوی را می‌کشد و از خون گاو به هر دشتی که پاشیده می‌شود، گیاه می‌روید. با توجه به این که گاو، سمبل آفرینش و نشانهٔ رویش است، می‌بینیم که مهر برای ایرانیان، رویش، حاصل خیزی و باروری را به ارمغان می‌آورد. (بیات، ۱۳۷۳، ۲۲۹)

با همین پیشینه است که به نیایش خورشید در شاهنامه نیز اشاره شده است؛ آن جا که ویشتاسب در نوبهار بلخ این عبادت را انجام می‌دهد:

که گیتی به آغاز چون داشتند　　که ایدر به ما خوار بگذاشتند

چگونه سرآمد به نیک اختری　　برایشـان همه روز کندآوری

(بهین نامه، ۱۳۷، ۴، بیت ۱۳۳-۱۳۲)

از دیگر آیین‌های آریایی، باید به آتش پرستی یا آیین مغان نیز اشاره کرد. این آیین که غیر از زرتشتی‌گری است، آیینی است بر پایهٔ آتش‌پرستی که آب و هوا و آتش و خاک را مقدس دانسته، آلودن آن را جایز نمی‌شناسد و به این دلیل، از دفن مردگان اجتناب می‌کند؛ چرا که معتقد است مرده نجس است و خاک را می‌آلاید.

این آیین، اهرمن را به عنوان یک نیروی مستقل قبول دارد و البته در این زمان مغ به معنای جادوگر به کار می‌رود و بعدها در اوستا از واژهٔ «مغ» به معنای «خادم» استفاده می‌شود. (معین، ۱۳۲۶، ۱۰۲)

زرتشتی‌گری از ادیان فراگیر ایران قبل از اسلام است. آیین زرتشتی، آیینی بر پایهٔ اندیشهٔ پاک، گفتار پاک و کردار پاک است. زرتشت با شراب‌خواری و قربانی کردن حیوانات مخالف است. (همان، ۱۰۶) زرتشت به جهان آخرت و سنجش اعمال باور دارد و مانند بسیاری از ادیان توحیدی به پل صراط معتقد است و می‌گوید کسانی که از پل می‌گذرند، به بهشت و آن‌ها که سقوط می‌کنند، به جهنم می‌روند و کسانی که میزان گناه و ثواب آن‌ها برابری می‌کند، در «همستکان» یعنی دنیایی آرام، فرو می‌روند. (همان ۱۰۸ و ۱۰۹)

یکی دیگر از ادیان ایران قبل از اسلام، دین بوداست. هوان تانگ، جهانگرد چینی که در دورهٔ سامانیان، ایران را دیده است، می‌گوید: در بلخ، بیش از صد معبد بودایی وجود دارد. هم چنین نوبهار بلخ –که برمکیان متولی آن بوده‌اند– و خنگ بت و سرخ بت که عنصری، داستان آن را به شعر درآورده است. کتاب بوذاسف و بلوهر که صورتی از سرگذشت بوداست ، در ادب فارسی، نشانهٔ شیوع این اندیشه در جامعهٔ آن روز است. (زرین کوب، ۱۳۶۲، ۱۶۹)

از دیگر پدیده‌های دینی مسلط ایران قدیم، ظهور دین مانی است. مانی در قرن سوم میلادی در یکی از روستاهای بابل زاده شد. دین او تلفیقی از ادیان و اندیشه‌ها و مکتب‌های فکری عصر اوست. چنان که از زرتشت، ثنویت، از بودا، اخلاق و سلوک و از گنوسی‌ها، معرفت و بینش را اخذ می‌کند و این‌ها را با تعالیمی از مسیحیت در هم می‌آمیزد و اندیشه و دین خود را پی می‌ریزد. در جهان‌بینی او، دنیا بین دو عنصر ظلمت و نور تقسیم شده است. ظلمت به نور حمله می‌کند و تمام آن را می‌بلعد. سپس تکه‌هایی از نور رها می‌شود که ستارگان و ماه هستند. اینک بشر در آمیزهٔ نور و ظلمت باقی مانده است و باید با ریاضت‌های سخت و توانفرسا، نور را از ظلمت تن رهایی بخشد و نجات دهد. پیروانش به صدیقان و سماعین تقسیم می‌شدند و صدیقان در ریاضت تا

بدان حد پیش می‌رفتند که حس و شهوت جنسی را در خویش می‌کشتند. این آیین به دلیل روحیهٔ شدید صوفی‌گری و اعراض از دنیا، بشدت در میان عامهٔ مردم- که از کمترین امکانات زندگی بی‌بهره بودند و دور از رفاه می‌زیستند- طرفداران و حامیانی یافته بود. به همین دلیل موبدان را بر آن داشت تا در مقابل او با قاطعیت بایستند.

از دیگر آیین‌های ایرانیان می‌توان به زروانیان و آیین مزدک اشاره کرد. آیین مزدک، حرکتی اصلاح طلبانه در مذهب و به تبع آن در اجتماع بود که به وسیلهٔ خسرو پرویز با یک قتل عام وحشتناک مهار شد. (همان، ۱۸۱- ۱۷۰)

در چنین فضای آشفتهٔ فکری در اواخر سلطنت ساسانیان، اسلام و تفکر توحیدی ظهور کرد. با ظهور اسلام، مغ و هیربد به فراموشی سپرده شد. طواف کعبه به نیایش خورشید پایان داد. ایرانیان، اسلام را از جان و دل پذیرفتند و بزرگ‌ترین خدمات را در طول تاریخ به آیین اسلام کردند؛ اما پس از نخستین سال‌ها، بویژه از روزگار حاکمیت امویان، حوادث و مسایلی رخ داد که روح هر مسلمان آزاده‌ای را می‌آزرد و او را نگران می‌کرد. ایرانیان در برابر همهٔ عصیبت‌ها و بی‌عدالتی‌ها به جانبداری از آل علی (ع) و خونخواهی آنان که نخستین قربانیان دفاع از قرآن بودند، پرداختند.

حرکت اجتماعی و نظامی ایرانیان با قتل خلیفهٔ دوم شروع شد و در قیام مختار ادامه یافت. به گونه‌ای که اطراف مختار را موالی فارس زبان، چنان فراگرفته بودند که در اردوگاه او کسی به عربی سخن نمی‌گفت. تا آن جا که یکی از علل شکست مختار، ترس بزرگان عرب از ضد عرب بودن این نهضت بود. (همان، ۳۵۸)

این حرکت با خونخواهی ابومسلم دنبال شد و پس از گذر از جریان خرم‌دینان و سرخ علمان، هم زمان با قیام بردگان به صفاریان پیوست. در کنار

این حرکت نظامی ـ سیاسی کارهای فرهنگی شعوبیه چه در ترجمه و نگهداری متون پهلوی و چه در بنیان‌گذاری شعر و نثر جدید عربی قابل توجه است. (محمدی، ۱۳۷۴، ۲۲۸– ۱۴۰)

این گونه است که جدال روح ایرانی در آشتی دادن اساطیر ملی، احساسات و باورهای بومی خود با اندیشهٔ جدید، راه دراز و پر پیچ و خمی را آغاز کرد که با شاهنامه شروع شد و با حافظ خاتمه یافت.

روش کار

معرفی شخصیت علمی حافظ به عنوان پایه‌های بحث کنونی حایز اهمیت است. حافظ، انسانی متفکر است که با جامعه، موقعیت تاریخی و جغرافیایی عصر خود و جایگاه علمی و معنوی‌اش بخوبی آشناست. سیر علمی و معنوی خود را مرحله به مرحله با درس و بحث و تفکر و استدلال و استنباط و تلاش پی گیر ادامه می‌دهد. او قرآن را در چهارده روایت از حفظ می‌خواند و انسی عمیق با این کتاب دارد. با کشاف زمخشری که کتابی علمی در حوزهٔ بلاغت و صنایع ادبی قرآن است، آشنایی کامل دارد:

بخـــواه دفتـــــر اشعـــار و راه صحراگیـر
چه وقت مدرسه و بحث کشف کشاف است
(حافظ، ۱۳۶۲، ۳۱)

چنان که کاتب اولین مقدمهٔ دیوان حافظ به صراحت اذعان می‌دارد:

«محافظت درس قرآن و ملازمت شغل تعلیم سلطان و تحشیهٔ کشاف و مفتاح و مطالعهٔ مطالع و مصباح و تحصیل قوانین ادب و تجسیس دواوین عرب از جمع اشتات غزلیاتش مانع آمدی.» (همایون فرخ، ۱۳۵۴، ۱۴۰)

به تحقیق، حافظ با اغانی ابوالفرج، حماسهٔ ابوتمام، حماسهٔ بحتری و آثار

ادبی ابوفراس و ابونواس و ابوالعلا معری و کتاب مواقف قاضی عضد آشنایی داشته است. کتاب اخیر، کتابی کلامی است که رنگی از فلسفه دارد و علاوه بر آن، اشاره‌های متعدد دیوان حافظ نشان می‌دهد که او با تعقل فلسفی و فقهی عمیقا انس داشته است. به علاوه، حافظ با کتاب عمیق طوالع الانوار بیضاوی آشنا بوده است. (زرین کوب، ۱۳۸۴، ۲۷۸)

این‌ها همه نشان می‌دهد که حافظ، دانشمندی اهل تحقیق و بحث و کشف بوده است. او در کنار همهٔ علوم فلسفی، کلامی، فقهی با روح تجسس و تحقیق و قریحهٔ شاعری با تاریخ ایران، اندیشه‌های ایرانی و با دیوان شاعران ایرانی، از گذشته تا زمان خود آشنا بوده است.

مسلما چنین انسان وارسته و دانشمندی با دستمایه‌های قوی علمی و معنوی، بایسته است که خالقی هنرمند و شاعری معمار باشد که با مهندسی واژه‌ها به خلق باشکوه‌ترین پدیدهٔ هنری همهٔ دوران شاعری دست یازد. باید توجه داشته باشیم که در شعر چنین شاعری با شوخی‌ها و تساهل‌های شاعرانه سر و کار نداریم و به طور یقین هر تصویر و ایهام و تشبیه و حرف و کلمه، باید زمینه‌ای، نیتی و هدفی در ذهن گوینده داشته باشد تا اجازهٔ حضور در بیت و جمله پیدا کند. با چنین دقت و شناختی از حافظ، شواهد شعری او را بررسی می‌کنیم.

پیش از این، دانشمندان و ادیبان و استادان دیگری به حضور اسطوره و نماد و اقتباس از شاعران و نویسندگان دیگر در شعر حافظ اشاره کرده‌اند، اما باید توجه داشت که پرداختن به این شواهد در این مقاله، از زاویهٔ دید دیگری اتفاق افتاده است.

ما در این مقاله کوشیده‌ایم با نشان دادن روح ایرانی و هویت ملی در شعر حافظ، هنرمندی وی را در تعامل هویت ملی و اسلامی و پیوند آن دو را به عنوان دو مؤلفهٔ اصلی هویت ایران نشان دهیم:

۱ـ توجه حافظ به تقابل‌های فرهنگی

قبل از هرچیز باید توجه داشته باشیم که ذهن حافظ پر از تقابل‌هاست و در این میان به ایرانیان به عنوان پارسی‌ها (پارسیان) و به غیرایرانیان و بیگانگان به عنوان تازی‌ها عنایت دارد.

او در بیتی رندانه و سرشار از ایهام، همراه با صراحت، از این تقابل موجود در ذهنش پرده بر می‌دارد:

تازیان را غم احوال گران باران نیست　　پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم

(حافظ، ۱۳۶۲، ۲۴۷)

این در حالی است که در بیتی دیگر به صراحت از توجه به این تقسیم‌بندی، یعنی پارسی‌گویان، در برابر دیگران سخن می‌گوید:

خوبان پارسی گو بخشندگان عمرند　　ساقـــی بـده بشارت رندان پارسا را

(همان، ۵)

با مقایسهٔ این دو بیت، بدرستی معلوم می‌شود که ذهن تیز و هوشیار حافظ با استفاده از شباهت کلمهٔ پارسی و پارسا و قدرت انتقال ذهن از هر یک از این واژه‌ها به معنای واژهٔ دوم، براحتی پارسایان (در معنای ایهامی پارسی‌ها) را در غزل ۳۵۹ در برابر تازیان قرار می‌دهد.

این معنا هنگامی مؤکد می‌شود که حافظ بلافاصله در غزلی دیگر با همان مضمون و ردیف (توجه شود به شروع هر دو غزل ۳۵۹ و ۳۶۰) از مفهوم و آرزوی رفتن سخن می‌گوید: «خرم آن روز کزین منزل ویران بروم» و در غزل بعدی: «گر از این منزل ویران به سوی خانه روم» می‌گوید:

آشنایـــان ره عشق گرم خون بخورند　　ناکسم گر به شکایت سوی بیگانه روم

(همان، ۲۴۸)

به این ترتیب، می‌بینیم که در ذهن حافظ، بیگانگان در برابر آشنایان ره

عشق و گویندگان پارسی در برابر گویندگان زبان‌های دیگر و تازیان در برابر پارسایان (پارسی‌ها) است و او که بخوبی می‌داند تازیان را غم احوال گران باران و درماندگان نیست، طبیعی است که از هم جواری آشنایان ره عشق، با تمام سختی‌های ممکن روی به سوی بیگانه نکند.

بدون شک در این سه بیت، توجه حافظ به پارسایان ـ در معنای ایهامی پارسیان و پارسی‌گویان ـ در برابر تازیان به وضوح دیده می‌شود.

مطلب دوم این است که همین توجه به تقابل و دوگانگی‌ها، حافظ را برآن داشته که ایرانیت را با همهٔ اسطوره‌ها، فرهنگ‌ها، باورها و سنت‌هایش، در برابر یک فرهنگ دیگر متقابلانه حس کند و به آشتی دادن و کنار هم نشاندن صمیمانه و ماهرانهٔ این دو فرهنگ باور داشته باشد.

توجه به مفاهیم و مرزبندی‌های دقیق تعریف‌ها در ذهن حافظ چنان حضور دارد که او هنگامی که دلش از شهر یزد می‌گیرد و می‌خواهد به شیراز (شهری آباد در برابر یزد) سفر کند، دل از زندان اسکندر (ویرانگر ایران) می‌کند و آرزوی سفر به ملک سلیمان (نماد آبادگری) دارد.

حافظ همچنین توانسته است تلفیقی بسیار ظریف و شاعرانه از محتوای توحیدی و قرآنی، با ظرف ایرانی ایجاد کند و از این جاست که در دیوان حافظ پیرمغان با شخصیت و منش یک روحانی و عالم دینی اسلامی ظاهر می‌شود و جام جم یا جام جمشید با نیروی پرده برانداز و غیب‌دان دل آشنا با ذات حق، به جای دل عارف قرار می‌گیرد. برای نمونه به این شواهد توجه کنید:

دلم از صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس　　کجاست دیرمغان و شراب ناب کجا
(حافظ، ۱۳۶۲، ۳)

من ز مسجد به خرابات نه خود افتادم　　اینم از عهد ازل حاصل فرجام افتاد
(همان، ۷۶)

خواهم شدن به کوی مغان آستین فشان زین فتنه‌ها که دامن آخر زمان گرفت
(همان، ۶۰)

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم
(همان، ۲۴۵)

صوفی صومعهٔ عالم قدسم لیکن حالیا دیر مغان است حوالتگاهم
(همان، ۲۴۸)

ز کوی مغان رخ مگردان که آن جا فروشند مفتاح مشکل گشایی
(همان، ۳۵۱)

۲- کوی مغان و ترکیبات مرتبط با آن

شاعر از صومعه روگردان است و از مسجد گریزان و به جای این که از فتنه‌ها به مسجد و اعتکاف در آن پناه ببرد، به کوی مغان رو می‌آورد و در مقابل غم‌ها و فشارها به جای محراب مسجد، به درگه پیرمغان پناه می‌جوید. در خرابات مغان، نور خدا و در کوی مغان، حل مشکل می‌طلبد. در کنار همهٔ این شواهد که به وفور در دیوان حافظ یافت می‌شود، اغلب دیرمغان را بر فردوس برین ترجیح می‌نهد: قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند/ ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس و: گر کمین گشاید غمی ز گوشهٔ دل/ حریم درگه پیرمغان پناهت بس. البته شاعر قصد تحقیر یا اهانت و کفرگویی ندارد، بلکه بین اسلام و فرهنگ دیرینهٔ ایرانی، آشتی می‌جوید و این دو را با نیم نگاهی به هویت ایرانی در کنار هم قرار می‌دهد. او معنویت و حقیقت را – که باید بر زبان زاهد و شیخ و عالم شنیده شود- از دهان پیر مغان جاری می‌سازد.

منم که گوشهٔ میخانه خانقاه من است دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است
(حافظ ۱۳۶۲، ۳۸)

گر پیر مغان مرشد من شد چــه تفاوت　　در هیچ سری نیست که سری زخدا نیست
(همان، ۴۹)

بنــده پیر خراباتـــم کـــه لطفش دایــم است
ورنه لطف شیخ و زاهد گاه هست و گاه نیست
(همان، ۵۰)

مرید پیرمغانم ز من مرنج ای شیخ　　چرا که وعده تو کردی و او بجا آورد
(همان، ۹۹)

بندهٔ پیر مغانم که ز جهلم برهانـد　　پیر ما هر چه کنــد عین عنایت باشد
(همان، ۱۰۸)

گر مدد خواستم از پیر مغان عیب مکن　　شیخ ما گفــت که در صومعه همت نبود
(همان، ۱۴۱)

حافـــظ جنـــاب پیرمغان مأمن وفاست
درس حدیث عشق بر او خوان و زو شنو
(همان، ۲۸۱)

سرّ خدا در سر پیر مغان است، لطفش دایم است و دعایش ورد صبحگاه شاعر است. دروغ نمی‌گوید، قولش با عملش یکی است. شاعر را از جهل و تاریکی می‌رهاند و مددکار اوست و بالاتر از همه، جناب او مأمن وفا و محبت است و درس عشق را باید از او شنید و به او گفت. ارزش‌های والایی که براساس آموزه‌های قرآن و طریقت عرفانی، باید در یک انسان کامل یا یک پیر طریقت جمع شود، از نظر حافظ در پیر مغان جمع می‌شود.

و از آن جایی که این پیر، پیر مغان است و یک روحانی ایرانی، تأثیر نفسی دارد که در دیگران یافت نمی‌شود.

گر مدد خواستم از پیر مغان عیب مکن　　شیخ ما گفت که در صومعه همت نبود
دولت پیرمـغان باد که باقی سهل است　　دیگـــری گو برو و نام من از یاد ببـــر
(همان، ۱۶۹)

۳- جام جم

جام جم، فرصت دیگری است تا حافظ، فرهنگی را که از تاریخ و پیشینهٔ خود به ارث برده است، با اندیشه‌ای تازه رنگ بزند و بارورتر کند:

جـــام جهـان نمـــاست ضمیـــر منیر دوست
اظهار احتیاج، خود آن جا چه حاجت است؟
(حافظ، ۱۳۶۲، ۲۴)

ای جرعه نوش مجلس جم، سینـــه پاک‌دار
کایینـــه‌ای است جـــام جهان بین که آه از او
(همان، ۲۸۵)

گوهر جـام‌جـم از کان جهانـی دگر است
تـــو تمنـــا ز گـــل کـوزه‌گـــران می‌داری
(همان، ۳۱۴)

چو مستعـــد نظر نیستـی وصال مجوی
کـــه جـــام جم نکنـــد سـود وقت بی‌بصری
(همان، ۳۱۶)

جام جهان‌نما، در اصطلاح عرفانی، اتصال شهودی سالک با شعور مطلق است که در ساحت آن پرده‌ها کنار می‌رود و غیب، آشکارا بر عارف کشف می‌شود. عارف، این گونه کل هستی را در یک کشف و شهود مشاهده می‌کند و از آن خبر می‌دهد. اکنون این معنای وصال و صعود به محضر دوست در جام‌جم تجلی می‌کند. جم یا جمشید از شاهان اسطوره‌ای شاهنامه است که

برای اولین بار شراب را کشف کرد و ساخت و قدرت مست کنندهٔ آن را در رفتن به عوالم دور از واقعیت مادی به استخدام گرفت. جام جم هم چنین یادآور جامی است که کیخسرو داشت و در آن می‌نگریست و از آن سوی مرزها خبر می‌داد. حافظ با زیبایی و قدرت، این نماد و نشانهٔ فرهنگ ایرانی را در خدمت حقیقتی قرآنی و عرفانی قرار می‌دهد، بخصوص در این بیت:

روان تشنـــهٔ ما را به جرعه‌ای دریاب چو می‌دهند زلال خضر ز جام جمت

(همان، ۶۵)

حافظ، قصهٔ سامی خضر پیامبر (ع) را، که همراه با قرآن به این سرزمین آمده است، در کنار یک سمبل فرهنگ ملی قرار داده است و زلال آب حیات خضر قرآنی را از جام جمشید آریایی، جاری ساخته است. یا در این بیت:

دلی که غیب نمای است و جام جم دارد ز خاتـمی که دمی گم شود چه غم دارد

(همان، ۸۱)

با مهارت تمام دو نشانه از دو فرهنگ را خاتم و انگشتری سلیمان پادشاه و پیامبر قصص قرآن و جام جم از اساطیر ایران را در کنار هم می‌نشاند و در فضایی کاملا مصفا و یگانه شده، از هر دو سود می‌جوید و فرهنگ تازهٔ پرباری را نمایش می‌دهد. در عین حال که آشکارا جام جم ایرانی را بر خاتم سلیمانی که امکان گم شدن دارد، ترجیح می‌دهد.

۴- شادی

یکی دیگر از ویژگی‌های فرهنگ ایرانی که در شعر حافظ موج می‌زند و به چشم می‌خورد، توجه به شادی است. شادی در یک معنای عمیق و فلسفی یعنی نشاط و امید و شور حیات داشتن. چنین توجهی به شادی از دیرباز در سرزمین ایران بوده است.

در کتیبهٔ نقش رستم، داریوش می‌گوید:

«خدای بزرگی است اهورامزدا
که شادی برای مرد آفرید
که خرد را آفرید» (رولاند گراب، ۱۳۷۹، ۱۳۸)

فردوسی می‌گوید:

چنین است رسم سرای سپنج یکی زو تن آسان و دیگر به رنج
بر این و بر آن روز هم بگذرد خردمند مردم چرا غم خورد؟
(شاهنامه، ۱۳۷۸، ۲۵۶)

و حافظ می‌گوید:

دی پیر می‌فروش که ذکرش به خیر باد گفتا شراب نوش و غم دل ببر ز یاد
(حافظ، ۱۳۶۲، ۶۹)

قدح مگیر چو حافظ مگر به نالهٔ چنگ که بسته‌اند بر ابریشم طرب دل شاد
(همان، ۷۰)

دمی با غم به سر بردن جهان یکسر نمی‌ارزد به می‌بفروش دلق ما کزین بهتر نمی‌ارزد
(همان، ۱۰۳)

رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد
(همان، ۱۲۱)

بهار و گل طرب انگیز گشت و توبه شکن به شادی رخ گل بیخ غم ز دل برکن
(همان، ۲۶۷)

حافظ از زبان پیر می‌فروش سفارش می‌کند که غم دل را فراموش کن و با دلی شاد، قدح برگیر و سماع ترانه می‌کن! چرا که دل شاد و پر نشاط را به ابریشم طرب بسته‌اند. در نظر او تمام جهان ارزش آن را ندارد که آدمی لحظه‌ای غمگین و افسرده باشد و اگر گرد ملالی هم هست، بشارت می‌دهد که بزودی آیه‌های حیات و نشاط و تازگی بهار، این کدورت را خواهد شست و انسان را

به شادی رخ گل به تلاش و حرکتی نو و تازه برخواهد انگیخت و خود هرچند که در جریان زندگی افسرده و خسته دل و ناتوان می‌شود، با یاد روی «او» جوانی به دست می‌آورد و ناتوانی و ضعف را از روح پرنشاط خود دور می‌کند؛ البته ممکن است به ذهن خواننده برسد که در کل دیوان حافظ، آهنگ اندوه چیره است تا ریتم شاد و پر تحرک. اگر در دیوان حافظ غمی نیز باشد، غمی است که در نهایت به حرکت و شادی می‌انجامد. هماهنگ با جملهٔ بتهوون که گفته است: «من از غم‌هایم شادی خواهم آفرید.» شادی دیوان حافظ یعنی دعوت به زندگی، نشاط، حیات و امیدواری و پرهیز از یأس و دلسردی.

۵ـ مانویت

حافظ! شکایت از غم هجران چه می‌کنی

در هجـر وصل باشد، در ظلمت است نور

(همان، ۱۷۲)

در این بیت، اساس فلسفهٔ مانی که ظلمت، نور را بلعیده و در خود اسیر کرده، آشکار می‌شود. این بیت به آشنایی حافظ با مانی تصریح می‌کند:

اگر باور نمی‌داری رو از صورتگـــر چین پرس

که مانی نسخه می‌خواهد ز نوک کلک مشکینم

(همان، ۲۴۵)

این به آن معنا نیست که حافظ درصدد بیان فلسفه‌های اعتقادی ایران باستان است، بلکه این ابیات نشان دهندهٔ آشنایی و توجه ذهنی حافظ به این رنگ و زمینه است.

۶- میتراییسم

در تعابیری چون عابدان آفتاب ، طریقت مهر و مهر آیینی و... به آیین مهر پرستی توجه دارد:

عابدان آفتاب از دلبر ما غافلند ای ملامت گو خدا را رو مبین آن رو ببین
(همان، ۲۷۸)

ز دوستان تو آموخت در طریقت مهر سپیده دم که صبا چاک زد شعار سیاه
(همان، ۲۸۸)

بر دلم گرد ستم‌هاست خدایا مپسند که مکدر شود آیینهٔ مهر آیینم
(همان، ۲۴۴)

۷- زردشتی‌گری

دیوان حافظ مالامال از مغ، مغان و مغبچه و عناصر به جای مانده از ایران کهن است که حافظ به هنرمندی از آن‌ها بهره می‌گیرد.

به باغ تازه کن آیین زردشتی کنون که لاله برافروخت آتش نمرود
(همان، ۱۴۹)

قدم منه به خرابات جز به شرط ادب که ساکنان درش محرمان پادشه‌اند
(همان، ۱۳۷)

براحتی می‌توان در ابیات فوق، همنشینی آتش زردشتی را به عنوان نماد ایرانی در کنار آتش نمرودی به عنوان نماد قرآنی مشاهده کرد.

۸- شاهنامه

به نظر می‌رسد شاهنامه در حافظ درونی شده است. می‌توان مدعی شد که شاهنامه جلد آغازین کتابی است که با حافظ به پایان می‌رسد. قبل از هر چیز باید از اصل اخلاقی دروغ نگفتن که باور اصیل ایرانی است، سخن بگویم. شاهنامه در سفارش به راستی و روی گرداندن از دروغ و کژی می‌گوید:

خداوند هستی و هم راستی نخواهد ز تو کژی و کاستی
(بهین نامه، ۱۳۷۰، ۵۴)

و حافظ می‌سراید:

به صدق کوش که خورشید زاید از نفست
که از دروغ سیه روی گشت صبح نخست
(حافظ، ۱۳۶۲، ۲۱)

بگذریم از این که تمام دیوان حافظ در مبارزه با دروغ و کژی و کاستی سروده شده است. شاهنامه از زبان رستم می‌گوید:

زمین بنده و چرخ یار من است سر تاجداران شکار من است
همم دین و هم فرّهٔ ایزدی است همم بخت و نیکی و هم بخردی است
شب تار جویندهٔ کین منم همان آتش تیز برزین منم
(بهین نامه، ۱۳۷۰، ۴۷)

رستم خود را آتشکدهٔ خراسان که از آن کشاورزان بوده است، می‌داند. اکنون همین تصویر را در شعر حافظ ببینیم.

از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست
(حافظ، ۱۳۶۲، ۱۷)

سینه گو شعلهٔ آتشکدهٔ فارس بکش دیده گو آب رخ دجلهٔ بغداد ببر
(همان، ۱۶۹)

در مورد گشوده نشدن راز آفرینش و سرّ هستی، شاهنامه و حافظ هر دو یکسان حرف زده‌اند:

به تو داد یک روز نوبت پدر سزد کز تو نوبت رسد بر پسر
چنین است و رازش نیاید پدید نیابی به خیره چه جویی کلید؟
(بهین نامه، ۱۳۷۰، ۱۶۹)

حافظ می‌گوید:

حدیث از مطرب و می‌گو و راز دهر کم تر جو که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را
(حافظ، ۱۳۶۲، ۴)

از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود زنهار از این بیابان وین راه بی‌نهایت
(همان، ۶۵)

او حتی در غزلی که سرا پا حماسی است، در نهایت شکوه و بزرگی، غلمان و حوریان بهشتی را تصاحب می‌کند و شاهد دلخواه را به بر می‌کشد و در این تهاجم حماسی، پرده از سرّ و راز خداوندی بر می‌کشد:

فـــردا گرنه روضـــه رضـــوان به ما دهند
غلمان ز روضه، حور ز جنت به در کشیم
بیـــرون جهیم سرخوش و از بزم صوفیان
غـــارت کنیـــم باده و شاهد به بر کشیم
سرّ خدا که در تتق غیب منـــزوی است
مستانـــه‌اش نقـــاب ز رخسار برکشیم
(همان، ۲۵۹)

از دیگر ویژگی‌های مهم که بی‌ارتباط با بزرگی و آزادگی شخصیت آنان نیست، خصوصیت پرهیز از ننگ و جستن نام است. شاهنامه در معرفی کیقباد، در آغاز ماجراهای او می‌گوید:

ز تخم فریدون منم کیقباد پدر بر پدر نام دارد به یاد
(شاهنامه، ۱۳۷۸، ۱۹۱)

تمام تلاش رستم در شاهنامه، دویدن به دنبال نام و گریختن از ننگ است. رستم اگر اسفندیار را می‌کشد، برای گریز از ننگ و حفظ نام است.

دگر بـاره رسـتم زبـان برگشـاد مکـــن شـــهریارا ز بیـــداد یـــاد
مکن نام من در جهان زشت و خوار کـه جـز بـد نیایـد از ایـن کـارزار
(همان، ۱۰۵۳)

و همچنین اگر به خواهش اسفندیار، تربیت پسرش بهمن را می‌پذیرد تا از

او پهلوانی بسازد که فردا همهٔ خاندان زال و سیستان را به خاک و خون کشد، در جواب اعتراض زواره می‌گوید:

من آن برگزیدم که چشم خرد　　بدو بنگرد نام یاد آورد
(همان، ۱۰۵۹)

حافظ این دو معنا را از شاهنامه اخذ می‌کند و در معنایی فراتر از آن چه در شاهنامه هست، به کار می‌برد:

گرچه بدنامی است نزد عاقلان　　ما نمی‌خواهیم ننگ و نام را
(حافظ، ۱۳۶۲، ۷)

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است　　وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است
(همان، ۳۳)

بگذر از نام و ننگ خود حافظ　　ساغر می‌طلب که مخموری
(همان، ۳۱۷)

در رابطه با تأثیر فلک، چرخ، روزگار، آفتاب و... در زندگی و سرنوشت انسان، شاهنامه در از دست رفتن سهراب به همان اعتقادی پناه می‌برد که حافظ در از دست دادن پسر جوان خود:

بدو گفت کاین بر من از من رسید　　زمانه به دست تو دادم کلید
تو زین بی‌گناهی، که این گوژپشت　　مرا برکشید و به زودی بکشت
(بهین نامه، ۱۳۷۰، ۱۶۱)

حافظ:

آه فریاد که از چشم حسود مه و چرخ　　در لحد ماه کمان ابروی من منزل کرد
نزدی شاه رخ و فوت شد امکان، حافظ　　چه کنم، بازی ایام مرا غافل کرد
حافظ، ۱۳۶۲، ۹۲)

شاهنامه آواز بلبل را سخن گفتن پهلوی می‌داند:

نگه کن سحرگاه تا بشنوی ز بلبل سخن گفتن پهلوی
(بهین نامه، ۱۳۷۰، ۳۷۳)

حافظ:

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی می‌خواند دوش درس مقامات معنوی
مرغان باغ قافیه سنجند و بذله گوی تا خواجه می‌خورد به غزل‌های پهلوی
(حافظ، ۱۳۶۲، ۳۴۵)

گاهی شاهنامه چنان در حافظ درونی می‌شود که قهرمان‌های داستان‌های شاهنامه به جای ارزش‌ها و شخصیت‌های معنوی و روحی حافظ می‌نشینند:

گوی خوبی بردی از خوبان خلخ شادباش جام کیخسرو طلب کافراسیاب انداختی
(همان، ۳۰۱)

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل شاه ترکان فارغ است از حال ما کو رستمی
(همان، ۳۳)

شاه ترکان ار پسندید و به چاهم انداخت دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم
(همان،۲۳۷)

حافظ بسیاری از واژه‌ها و کلمات و اسم‌های قهرمانان و سمبل‌های خود را از شاهنامه بر می‌گیرد و مطالعات عمیق خود را از تاریخ کشور و میهن اش در شعرش منعکس می‌کند. البته در این موضوع شواهد فراوان است. از بابت نمونه:

آیینـــهٔ سکنـدر جام می‌است، بنگر تا بر تو عرضه دارد، احوال ملک دارا
(همان، ۵)

حافظ از حشمت پرویز دگر قصه مخوان
که لبش جرعه کش خسرو شیرین من است
(همان، ۳۸)

قدح به شرط ادب گیر زان که ترکیش ز کاسهٔ سر جمشید و بهمن است و قباد
(همان، ۷۰)

شوکت پور پشنگ و تیغ عالمگیر او در همه شهنامه‌ها شد داستان انجمن
(همان، ۲۶۹)

شکل هلال هر سر مه می‌دهد نشان از افسر سیامک و ترک کلاه زو
(همان، ۲۸۱)

تکیه بر اختر شب دزد مکن کاین عیّار تاج کاووس ببرد و کمر کیخسرو
(همان، ۲۸۱)

محترم‌دار دلم کاین مگس قندپرست تا هواخواه تو شد فرّ همایی دارد
(همان، ۸۴)

ضمن این که توجه به «فرّ» را در شعر حافظ یادآوری می‌کنم، باید بگویم شاعری چون حافظ وقتی خواننده را به تماشای احوال ملک دارا دعوت می‌کند، مطمئنا خود با حوصلهٔ فراوان آن احوال را، با تمام ابعادش مثل تاریخ، اسطوره ، ادیان‌اش و... مطالعه کرده است و سند آن، حضور موّاج اسطوره‌های ایرانی و حقایق تاریخی در شعر اوست. او حشمت بر بادرفتهٔ پرویز را به چشم دیده، کاسهٔ سر جمشید و بهمن و کیقباد را در لابه‌لای تاریخ باز یافته است، همهٔ شهنامه را بدقت زیر و رو کرده است تا بتواند تاریخ سرزمین‌اش را بشناسد، بداند که در کجای زمین ایستاده است، ریشه‌های خود را باز یابد و گرایش‌های فکری، مذهبی و ملی ملّتش را دریابد.

نتیجه‌گیری

با توجه به درون مایهٔ اشعار حافظ، می‌توان نتیجه گرفت که حافظ با در نظر گرفتن همهٔ ابعاد فرهنگ ایرانی- اسلامی در اشعار خود، موفق شده

سخنگوی یگانگی فرهنگی و به تبع آن یکپارچگی سیاسی و جغرافیایی ایران شود. اشعار حافظ طلایه‌دار اتحاد و یگانگی است و روح همبستگی ملی و مذهبی را در کالبد ایران دمیده است.

ایران با صفوی‌ها به وحدت و اقتدار ملی- مذهبی خویش دست یافت، اما این موفقیت بر زمینه‌هایی بنا شده بود که ملت ایران در ناخودآگاه خود به آن‌ها رسیده بود و حافظ بزرگ، سخنگوی این زمینه‌ها و هویت جدید ایرانی- اسلامی است. درست به همین دلیل است که حافظ معیار سلیقه و پسند هر ایرانی می‌شود و دیوان اشعارش در خانهٔ هر ایرانی در کنار کتاب مقدس قرآن می‌نشیند. چرا که ریشه در ناخودآگاه ملی و مذهبی ایرانیان دارد. آن گونه که شاید بتوان گفت در غزل بلند سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد/ آن چه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد... حافظ در صدد بیان درد ملتی اصیل با سابقهٔ تمدنی طولانی است که توحیدی را که خود روزگاری دراز داشته است، امروز از بیگانهٔ اموی و عباسی طلب می‌کند و اندیشه‌های والایی که در ظرف روزگار نمی‌گنجد، از تازیانی چون اموی‌ها و عباسی‌ها ـ که خود از گم شده‌های ساحل معرفتند ـ می‌جوید.

در این میان، شاعر و اندیشمند و سخنگوی فرهنگی و هنری این قوم، مشکل فکری و عاطفی خویش را به پیش پیرمغان می‌برد که می‌تواند یک روحانی اصیل ایرانی باشد و با ویژگی‌هایی که حافظ از آن می‌دهد، به یقین کسی جز زرتشت نیست، چرا که این پیر خرّم و خندان نشسته است و بر اساس روایت‌های اساطیر، زرتشت تنها کسی است که بعد از تولد می‌خندد. (آموزگار، ۱۳۷۶، ۷۴)

و به این سان، دیوانی از خود باقی می‌گذارد که با هویت فرهنگی قومش و ریشه‌های ناخودآگاه جمعی ملتش، ارتباطی تنگاتنگ دارد.

تابستان ۱۳۸۸

۱۷. سه ترجمه از یک غزل حافظ

مقدمه

ترجمه از دیرباز، به عنوان یک کار فرهنگی و شاید بتوان گفت یک دغدغهٔ فرهنگی، برای بشر مطرح بوده است. انسان از همان روزهای نخستین، به تفهیم اندیشه‌ها و احساسات خود و فهم و درک اندیشه‌ها و احساسات دیگران نیاز داشته است.

هم زمان با گسترش دایرهٔ این نیاز و تعامل اندیشه و احساس و عاطفه بین انسان‌ها و ملت‌ها، ترجمه به عنوان یک توان تخصصی، اهمیت و جایگاه ویژه‌ای به دست آورده است. بخصوص آن‌جا که پای هنر در میان باشد و حس و عاطفه و اندیشه در تار و پود یک قطعهٔ هنری به وحدت برسند و شبکه‌ای از معانی و زیبایی را بنمایانند. در این مقاله، برای درنگ در چگونگی و دشواری کار ترجمه، بدون هیچ قصد خاصی ترجمهٔ اولین غزل دیوان حافظ را، که به دور از هرگونه اختلاف نظر مصححان حافظ در آغاز همهٔ دیوان‌های چاپی به چشم می‌خورد، انتخاب کرده‌ایم و چند ترجمهٔ ترکی آن را بررسی می‌کنیم.

البته به ترجمهٔ این غزل، از منظر پنج مترجم نگریسته شده است که سه تن از آنان، ایرانی هستند و دو تن دیگر از کشور ترکیه.

در مقالهٔ حاضر، به بررسی سه ترجمه، از مترجمان مشهور و توانا که کار آن‌ها از نظر هر خواننده‌ای قابل بحث است، اکبر مدرس اول، محمدنقی

ناصرالفقرا و دکتر عبدالقادر قاراخان اکتفا می‌کنیم؛ هر چند از نگاه دو مترجم دیگر بهروز ثروتیان و رشدی شارداغ در مواقع لزوم استفاده می‌شود.

این مقایسه علاوه بر این‌که بخوبی نشان می‌دهد، ترجمه می‌تواند در راه تفاهم ملت‌ها گام بردارد و در زدودن کج‌فهمی‌ها و نزدیک‌کردن فرهنگ‌های بشری به هم تلاش کند، میدانی است که در آن، انسان به برخورد و چالش آگاهانه و سخت‌کوشانه با زبان می‌رسد. در چنین میدانی است که ظرفیت‌های زبان مقصد، برای پذیرش و نمایش معانی و لطایف مفهومی زبان مبدأ سنجیده می‌شود و سخت بودن ترجمهٔ یک اثر هنری کلامی، بویژه در شعر فارسی و غزل‌های حافظ به منصهٔ ظهور می‌نشیند.

برای شروع کار و مقایسهٔ بهتر، ابتدا غزل حافظ و ترجمه‌های ترکی آن را به‌طور کامل می‌آوریم، و در ادامهٔ مقاله به بررسی بیت به بیت ترجمه‌ها می‌پردازیم.

برای‌سهولت قرائت، ترجمهٔ استانبولی غزل در این مقاله با حروف فارسی نوشته می‌شود.

الایـــا ایهـــا الساقـــی ادر کأســـاً و ناولهـــا
که عشـــق آســان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها
به بـــوی نافـه‌ای کاخر صبا زان طره بگشایـــد
ز تاب جعـد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها
به می‌سجاده رنگین کن، گرت پیر مغان گوید
که سالـــک بی‌خبـــر نبود ز راه و رسم منزل‌ها
مرا در منزل جانـان چه امن عیش چون هر دم
جرس فریـــاد می‌دارد که بربندید محمـــل‌ها
شب تاریک و بیم مـوج و گردابی چنین‌هایل
کجـا داننـد حال ما سبکبـــاران ساحـــل‌ها

همه کـــارم ز خودکامـــی به بدنامـــی‌کشید آخر
نهان کی مانـــد آن رازی کز آن سازنـــد محفل‌ها
حضوری گر همی خواهی از او غایب مشو حافظ
متـــی ما تلـــق من تهـــوی دع‌الدنیا و اهمل‌ها
(حافظ، ۲)

ترجمهٔ اکبر مدرس اوّل

اکبر مدرس اول، متخلص به شیوا، به تشویق انجمن ادبا و شعرای آذربایجان پس از ترجمهٔ رباعیات حکیم عمر خیام در سال ۱۳۶۹ به ترجمهٔ غزل‌های حافظ نیز می‌پردازد و کار ترجمه را در سال ۱۳۷۱ به پایان می‌برد.[۱]

ترجمهٔ او از اولین غزل حافظ در ص۳ کتاب چنین است:

الا یا ایهـــا الساقی گتیـر جامی ایچک باده
کی عشقین آخری موشگلدو اما اولی ساده
[ای ساقی جام را بیاور تا باده بنوشیم
چرا که آخر عشق مشکل است اما اول آن ساده]
او زلفون مشگ ایگیندن کی صبا طرندن آچدیردی
او قاره زولفونون قیور یقلاری قان سالدی هر یاده
[از بوی مشگ آن زلف که صبا از طرهٔ تو گشوده است
چین و شکن‌های آن زلف سیاه به هر یادی خون انداخته است]
منه جانانـــه یوردوندا نه یئروار عیشـــه چون هر دم
جرس فریاد ائدیر دور کؤچ! داهایئر یوخدو دنیا ده
[در سرزمین جانان چه جای زیستن برای من هست
در حالی که جرس فریاد می‌کند که برخیز و کوچ کن که دیگر در دنیا جای اقامت نیست]

بویا سجاده نی می‌له دئسه پیر موغان بیرگون
کی سالک باخبر دیر وار خطر یا امندیر جاده
[اگر پیر مغان روزی بگوید سجاده را با می‌رنگین کن
چرا که سالک از امنیت یا خطر جاده باخبر است]
قارا نلیق بیر گئجه دالقا سالیب قورخو بوگردابدا
نه بیلسیـــن لر بیزیم حالی‌دوران اطراف دریا ده
[در یک شب تاریک، موج بر این گرداب هراس انداخته است
آنان که در اطراف دریا ایستاده‌اند، چگونه حال ما را بدانند؟]
تمام ایشلریم خود کامه لیقدان اولدو بد ناملیق
نه جور گزلی‌قـالار بیر سر گَزْ سه‌سؤزلر آراده
[تمام کارهایم از خودکامه بودن ، بدنامی شدند
وقتی سرّی در میان سخنان (مردم) بگردد، چگونه پنهان می‌ماند؟]
حضورون ایسته‌سن یارین بیر آن‌یاردان‌کنار اولما
یاشـــا حافظ کیمی شیوا بوراخ دهری اول آزاده
[اگر حضور یار را می‌طلبی آنی از او جدا مشو و ای
شیوا! مانند حافظ زندگی کن و دنیا را رها کن و آزاده باش!]

ترجمهٔ دکتر عبدالقادر قاراخان

دکتر عبدالقادر قاراخان، استاد سابق دانشگاه استانبول و مدیر گروه دورهٔ کلاسیک زبان و ادبیات ترکی عثمانی، مسلط به زبان عربی و فارسی، رسالهٔ دکترای خود را در شرح و گزارش زندگی و اندیشه‌های ملامحمد فضولی، شاعر قرن دهم هـ ق نوشته و بخش‌هایی از گلستان و نمونه‌هایی از شعر حافظ را به ترکی استانبولی برگردانده است. ترجمهٔ غزل اول دیوان حافظ از ایشان به صورت زیر آمده است: (قاراخان، ۴۵)

– ای ساقی! (ایچَکی داغدان) بارداغی دولاشدیر و ـ بنه‌دَه ـ سُون

چونکو عشق ایلْک اوُنجَه کُولای گوروندو فقط اونا کاپلینْجا بیر چوک گوجلوک‌لر دوغدو.

[ای‌ساقی! کاسه را بگردان و به من بده، چون که عشق در اول آسان دیده شد و هنگامی که به آن گرفتار شدیم، ناگهان مشکل‌های فراوان زاد.]

– سِوْ گلینین مسک‌کُوهُولُو کاکولونو صبا روزگاری‌آچینجا

اُمسک‌کوهولو ـ قیوریم‌قیوریم ـ ساچلارین کوکوسیندان گونولَر َ نَقَدَرْ قان‌دولدو

[تا وقتی‌که باد صبا کاکل مشک‌آمیز معشوق را باز کند، از آن زلف‌های مجعد با عطر مشک، چقدر خون به دل‌ها پر شد.]

– بَنیم ایچین سِوْگیلینین قوناغی یولوندا نسیل بیر یاشاما گُوَنی اولا بیلیرکی، چان «یوکْلَری‌باغلاینیز» دِیه با غریپ دورماک‌تا دیر

[برای من در منزل جانان، چگونه امنیت زیستن می‌تواند باشد، جرس در حالی که فریاد می‌زند: «بارها را بربندید» در حال بر پا خاستن است.]

– اگر پیر موغان (مرشید ـ میخانه‌چی(»شرابلا سجادیی‌بویا، رنگْلَنْدیر» دِرْسَه‌دئدینی‌یاپی‌وِرْ،

زیرا سالیک (بیریولاگِدَن ـ طریقت اهلی) قونا کلارین یولوندان اصول و ارکانیندان خبر سیز اولاماز

[اگر پیر مغان بگوید: «به شراب سجاده را رنگ کن« به گفته‌اش عمل بکن! زیرا سالک از اصول ارکان منزل‌ها، بی‌خبر نیست.]

– قار انلیق‌گجه، دالْق‌اقورخوسو، و بُویلَسینَه‌قور کُوتُوجُو بیرگرداپ، فییلاردا، راحات و حضور ایچینده یا شایان یوکو خَفیفْلَر دو روموموز و نَرَدَنْ بیلَه‌جَکْلَر؟

[شب تاریک، بیم موج و گردابی چنین‌هایل، سبک بالانی (بار سبک‌ها) که در ساحل‌ها راحت و در حضور (معشوق) زندگی می‌کنند، وضعیت ما را چگونه خواهند فهمید؟]

– بوتون ایشلریم بنجیلیغیمدَن دولایی سونوندا آدیمی‌کوتویه چیخ اردی هر طرفده کونوشولوپ دوران بیر سیر نَسیل گیزلی قالا بیلیرکی؟

[تمام کارهایم به دنبال خودستایی‌ام، اسمم را به بدنامی درآورد. سرّی که در هر طرف در معرض گفت و گوهاست. چگونه می‌تواند پنهان بماند؟]

– ای حافظ اگر سُورَکْلی بیر حضور آرزو لو یورسان، انو (سوگیلیی) اونوتما.

نه‌زامان ـ کُو نولدَن باغلی اولدوغون ـ سو گیلی ایلَه‌ق ارْ شیل اشیرس ان دنیایی بیراخ و اهمال ایت!

[ای حافظ اگر یک حضور مدت‌دار (جاودانه) آرزو می‌کنی، او (معشوق) را فراموش مکن و هر زمان با معشوقی که از ته قلب به آن بسته شده‌ای، همراهی دنیا را رها کن و بی‌اهمیت بدان.]

ترجمهٔ محمدنقی ناصرالفقرا

محمدنقی ناصرالفقرا، مشهور به آذر پویا، در سال۱۳۷۱ در سفر به باکو به ترغیب و تشویق بعضی از علاقه‌مندان غزل خواجه به ترجمهٔ دیوان حافظ روی آورد. او در سال۱۳۷۵ شروع به ترجمهٔ غزل‌های حافظ کرد و در سال۱۳۸۰ کتاب خود را تحت عنوان »تورکجه حافظ غزللری« در شهر تبریز به چاپ رساند. گزارش غزل اول حافظ در این ترجمه به این ترتیب است (۱۳۸۰، ۴۰) :

اماندیر سنله‌یم ساقی‌گتیر باده ایچه ائل‌لر

کی عشق آسان ایمیش اول سورا باشلاندی موشکوللر

[الامان ای ساقی! باده بیاور تا مردم بنوشند
که عشق در ابتدا آسان بود و بعدها مشکل‌ها شروع شد.]
بو آرزی ایله کی اول ساچدان صبا عنبر ساچار بیرگون
تورندی قاب قارا قیوریملی ساچدان بوللو نیسگیللر
[با این آرزو که روزی صبا از آن زلف بوی عنبر بپراکند
از گیسوان سیاه و شکن در شکن پر غصه به‌وجود آمد.]
نئجه جانان ائوینده دینجلیم بیر حالدا کی هر آن
دهوللرها یلاییر باغلا یوکون یوللاندی محمل‌لر
[چگونه در خانهٔ جانان آسوده‌خاطر باشم، در حالی که
همهٔ آن طبل‌ها فریاد می‌زنند بارت را بربند که محمل‌ها به راه افتادند.]
بویا سجاده می‌له‌وئرسه موغلار پیری فتواسین
بیلیر یول ـ یؤندمین عارف کؤچورموش چوخلو منزل‌لر
[اگر پیر مغان فتوا بدهد، سجاده را با می‌رنگ کن،
عارف که منزل‌های زیادی را طی کرده است، راه و رسم منزل را می‌داند.]
قارانا لیغدیر گجه، دهشتلی دیر دالغا، بورولغا نلار
نه‌بیل‌سینلر بیزیم حالی گزنلر مئهلی ساحل‌لر
[شب تاریک است. موج و گرداب‌ها دهشتناک است.
کسانی که در ساحل‌های مه‌آلود قدم می‌زنند، چگونه حال ما را بفهمند؟]
هوسکار اولدوغومدان عاقبت رسوای لیغا چاتدیم
نئجه گیزلین قالا بیرسیرکی از بر دیر بوتون دیل‌لر

[از هوس کار بودنم، عاقبت به رسوایی رسیدم
سرّی که همهٔ زبان‌ها آن را از حفظ هستند، چگونه می‌تواند پنهان بماند.]

حضورون «آذر» ایسترسن، دور اولما یاردان غایب
بوشا دونیانین اسبابین یاشا حافظ کیمی ایل‌لر
[آذر! اگر حضور (یار را) می‌خواهی برخیز و (عزم کن) از یار غایب مشو، اسباب دنیا را طلاق بده و مانند حافظ سال‌ها زندگی کن.]

بحث و بررسی

«شیوا» در ترجمهٔ مصراع اول غزل می‌گوید: «الا یا ایها الساقی، جام را بیاور تا باده بنوشیم... «، البته انتخاب وزن دقیق عروضی خود غزل حافظ به مترجم امکان داده است که از نظر آهنگ و موسیقی به اصل اثر نزدیک شود و به همین دلیل نیز توانسته است خطاب «الا یا ایها الساقی« را به عینه در ترجمه بگنجاند. در مصراع حافظ، گفته می‌شود کاسه را بچرخان و برسان و همین کلی بودن درخواست یا باز بودن دایره‌ها و مرزهای تقاضا به خواننده امکان می‌دهد که تصورات متفاوتی از این چرخش داشته باشد، اما مترجم تنها دریافت و تصور شخصی‌خودش را می‌آورد. «... بیاور تا بنوشیم»، در مصراع دوم مترجم می‌گوید «به خاطر این‌که آخر عشق مشکل است و اول او ساده«، در حالی که حافظ می‌گوید که عشق در ابتدا آسان و ساده به نظر رسید؛ ولی بعدها و ناگهان مشکل‌ها پیش آمد. حافظ با زیرکی مشکلات بعدی را به عشق نسبت نداده است. در عین‌حال که به مخاطب امکان این را داده است که این مشکلات را از عشق بداند، اما مترجم به آسانی می‌گوید: «آخر عشق مشکل است و اول آن ساده« و ناخواسته ضمن نسبت دادن دوگانگی به عشق، امکان جولان تخیل را از مخاطب می‌گیرد.

دکتر قاراخان در ترجمهٔ همین بیت در مصراع اول می‌گوید: «ای‌ساقی! پیاله را بگردان و به من هم بده« ـ که البته جزء آخر مصراع: «به من هم بده« ـ در سخن حافظ نیست و در مصراع دوم می‌گوید: «به خاطر این‌که عشق اول آسان

به‌نظر آمد و هنگامی که گرفتار عشق شدیم، مشکل‌های فراوانی زایید» .

با وجود این‌که ترجمهٔ دکتر قاراخان به نثر است و همین می‌تواند کمک بزرگی برای مترجم باشد که بدون گرفتار شدن به محدودیت‌های وزن، آزادانه به اصل اثر نزدیک شود، باز می‌بینیم که ایشان به وجود آمدن مشکل‌ها را با صراحت، به عشق نسبت می‌دهد. در حالی که حافظ، حداقل در ظاهر کلام، حدوث مشکلات را به گردن عشق نمی‌اندازد.[۲]

استاد آذر پویا مصراع اول بیت را این‌گونه برمی‌گرداند:

امان است ـ مواظب باش ـ با توام ساقی! باده بیاور تا مردم بنوشند.

او ضمن این‌که ندا دادن و مخاطب قرار دادن ساقی را با لفظ »با توام« تصریح می‌کند و با آوردن واژهٔ اضافی امان است و «الامان!» در صدد انتقال احساسی بر می‌آید که از عبارت «الا یا ایها الساقی« برمی‌خیزد، شاید تحت تأثیر ترجمهٔ »شیوا« از معنای نص اثر دور می‌شود و تقاضای شراب می‌کند تا مردم بخورند، اما در ترجمهٔ مصراع دوم، باید گفت از این پنج ترجمه، ایشان بدقت موفق به برگرداندن عین سخن‌حافظ می‌شود: «که عشق در اول آسان بوده است ـ آسان به نظر می‌آمد ـ ولی بعدها، مشکل‌ها شروع شد» .

و به این ترتیب باید گفت که آذر پویا توانسته است با دقت در مصراع حافظ، به درصد بسیار بالایی از توفیق در نزدیک شدن به اصل اثر نایل آید. بویژه این‌که مانند حافظ، پدید آمدن مشکل‌ها را بدون ذکر فاعل و سبب آن‌ها عنوان بکند.

هم چنین قابل ذکر است که آذر پویا با انتخاب همان وزن عروضی غزل حافظ و با انتخاب واژگانی با حروف مشابه و حتی با آوردن همان قافیهٔ اصل اثر، در ارایهٔ ترجمه‌ای آهنگین با موسیقی‌های درونی متنوع و پرشور، به سبک

و سیاق آهنگین اصل اثر، یعنی غزل حافظ بسیار نزدیک شده است. آن چنان که حتی خوانندهٔ فارسی زبانی که ترکی نمی‌داند، با کنار هم قرار دادن مصراع به مصراع همین بیت بخوبی شباهت ترجمه را به شعر حافظ در آهنگ و ریتم و مواج بودن حس می‌کند:

الا یا ایها الساقی! ادرکأساً و ناولها

آماندیر سَنْلَه‌یمْ ساقی! گَتیرْ بادَه‌ایچَه‌ائلْ لَر

که‌عشق‌آسان‌نمود اول‌ولی‌افتاد مشکل‌ها

کی‌عشق‌آسان‌ایمیشْ اول‌سُو را باشْلاندِی مُوشْکُولْ لَر

البته در این خصوص دکتر ثروتیان با به کارگیری عین کلمات حافظ در انتقال مفهوم به موفقیت‌های درخشانی می‌رسد، اما متن ترجمه از انتقال حس و حال شعر حافظ و داشتن فضا و قدرت زبان ترکی آن‌گونه که در ترجمهٔ آذر پویا مشاهده می‌شود، عاجز و خالی است.[۳]

با این همه گفتنی است که هر سه مترجم به‌طور کلی از ظرایف و نکته‌هایی که محمد افندی، مشهور به سودی در ترجمه و شرح خودش از دیوان حافظ ارائه می‌دهد، غافل می‌مانند. سودی در معنی این بیت از مفهوم گردش کاسه، به این معنا اشاره می‌کند که یعنی ای ساقی کاسه را به یک‌یک اهل مجلس بده و آن وقت به من بده، زیرا در مجلس شراب تا به یک‌یک اهل مجلس شراب نچشانی، آن مجلس صفا نخواهد یافت. درحالی که این بیان به‌طور کلی در ترجمهٔ »شیوا« و آذر پویا نادیده گرفته می‌شود و تا اندازه‌ای در ترجمهٔ قاراخان به چشم می‌خورد. (شرح‌سودی)

شیوا در برگردان مصراع اول بیت دوم می‌گوید: «به خاطر بوی مشک آن زلف که صبا از طرهٔ تو گشوده است» ، هر چند واژهٔ »زلف« در کنار «طره« می‌تواند زاید باشد، اما به مفهوم مصراع حافظ بسیار نزدیک شده است. در مصراع بعدی بیت

می‌خوانیم چین و شکن زلف سیاه او به هر یادی، خاطری (دلی) خون انداخته است. متن برگردان در ظاهر به مفهوم مستفاد از بیت حافظ نزدیک است، اما از خاطر نباید دور داشت که واژهٔ »مشک« در دیوان حافظ طوری استفاده شده است که هم می‌تواند عطر باشد و هم رنگ سیاه. اما در برگردان فقط به رنگ سیاه تبدیل شده و امکان هرگونه توسع معنایی از آن واژه گرفته شده است.

هم چنین در متن اصلی اثر، این تاب چین و شکن زلف است که خون در دل‌ها می‌اندازد و همین تاب در این موقعیت تصویری، پرتوهای متفاوت و متنوعی از معنا و تصویر را می‌سازد. یک بار می‌تواند تابی که زلف در بناگوش و یا سر معشوق می‌خورد باشد، بار دیگر می‌تواند انعکاس دیدار باشد. از منظری دیگر می‌تواند تابش و درخشش چین و شکن زلف باشد. هم چنان که این درخشش می‌تواند بر بی‌نهایت زلال و سیاه‌بودن زلف دلالت کند که در این صورت خواهد توانست تابیدن آفتاب‌گونهٔ زلف را تداعی کرده و در ارتباط با تابش به معنای داغ‌شدن، راه به داغ در دل نهادن خواهد برد، یعنی زلف او داغ در دل می‌نهد و دل را خون می‌کند و پرتوهای معانی دیگری که شاید به ذهن دیگران برسد... .

اما مترجم محترم براحتی این واژهٔ کلیدی را در برگرداندن متن نادیده گرفته و بدیهی است که این فراموشی چه اثراتی در متن ترجمه به جا گذاشته است.

دکتر قاراخان نیز چون شیوا، ضمن این‌که از نقش واژهٔ »تاب« غافل شده، مشک را هم برعکس شیوا فقط در معنای عطری آن خلاصه کرده است.

آذر پویا در برگردان بیت می‌گوید: در آرزوی این‌که روزی صبا از آن زلف بوی عنبر بپراکند، از آن زلف خم اندر خم و سیاهِ سیاه، غم و غصهٔ فراوانی به‌وجود آمد.

مشاهده می‌شود هر سه مترجم از معنای امید و انتظاری که در این بیت

پنهان است و شرح سودی به آن تصریح می‌کند: «به سبب بوی خوش یا به امید بوی خوش... و سبب خون‌شدن دل‌ها انتظار طولانی است، چه، صبا در گشودن پیچ و تاب زلف مجعد جانان درنگ می‌کند و باعث اضطراب خاطر عشاق می‌گردد» (شرح‌سودی، ۷) ، غافل مانده‌اند و همچنین مترجم سوم نیز مانند آن دو مترجم دیگر نه تنها از واژهٔ »تاب« غفلت ورزیده و معنای مشک را هم فقط در عطر خلاصه کرده است، حتی آن را به عنبر که تفاوت اساسی در عطر بودنش با مشک دارد، تبدیل کرده و از «خون در دل افتادن« هم به رشد و برآمدن غم و غصه تعبیر کرده است؛ اما از حق نباید گذشت که هم چنان با موسیقی، آهنگ و قافیه در القای احساس و انعکاس زیبایی شعر حافظ تلاش قابل ستایشی را ارائه داده است.[۴]

شیوا در برگردان بیت سوم می‌سراید:

برای من در سرزمین جانانه چه جای عیش هست، زیرا که هردم، جرس فریاد می‌کند، برخیز، کوچ کن دیگر در دنیا جایی باقی نمانده است.

درست است که واژهٔ »منزل« در بیت حافظ، که می‌تواند معنی‌های گوناگونی از اقامت‌گاه، در محوری عمودی از (بالاترین مقام معنوی) تا پایین‌ترین مقام دنیایی و اقامت‌گاهی مادی و زمینی را شامل شود، فقط به سرزمین (یورد) ترجمه شده است. با این‌حال می‌توان گفت که مصراع اول، البته با اندکی تسامح، در زبان مقصد خوب آمده است (اما در مصراع دوم)، عبارت کاملاً اضافهٔ «دیگر دنیا جایی [برای‌ماندن] ندارد» سمت و سوی معنایی بیت حافظ را عوض کرده و ابعاد معنا را از بیت گرفته است. به یاد داشته باشیم که حافظ با ارائهٔ یک تصویر به عنوان نشانه: «جرس فریاد می‌دارد که محمل‌ها را ببندید»، مخاطب را در دریایی از تأویل‌ها و تفسیرهای این نشانه و برداشت‌های آن شناور می‌سازد؛ اما مترجم برداشت خود را ـ که می‌تواند یکی

از آن چند برداشت و تأویل باشد ـ در شکلی حد و مرزدار و مشخص و قطعی به عنوان ترجمهٔ سخن حافظ ارائه می‌دهد.

دکتر قاراخان در ترجمه بیت سوم می‌نویسد:

«برای من در منزل (محل فرود آمدن) جانان چگونه زیستن از روی امنیت خواهد بود که جرس »بارها را بربندید« گویان، فریادزنان در برخاستن ـ [برای رفتن] ـ است.«

باز هم ملاحظه می‌شود که پرتوهای معنایی منزل، از بیت گرفته شده است و ظاهراً مترجم، حسی را که از خواندن بیت حافظ دریافت می‌کرده است، مبنی بر آماده شدن و برخاستن از جا به قصد رفتن، به تصریح در ترجمهٔ بیت گنجانده است.

در مورد این بیت ترجمهٔ آذر پویا قابل تأمل است:

«من چگونه در خانهٔ جانان قرار بگیرم (استراحت‌کنم) در حالی‌که هر لحظه، طبل‌ها هرای می‌زنند: بارت را بربند که محمل‌ها (کاروان‌ها) به راه افتادند.»

هر چند واژهٔ »منزل« را به معنی محدود خانه برگردانده است، باید گفت که مصراع اول بیت، از مفهوم بیت حافظ چندان دور نیفتاده است، ولی نکته در مصراع دوم است، در شعر حافظ ما با زنگولهٔ شتر سر و کار داریم، جرس و موسیقی غمگین و متأثرکنندهٔ آن و پشتوانهٔ هزاران سالهٔ این صدا و موسیقی که برای هر انسانی در هر کجای جهان آشناست، چرا که در پیشینهٔ همهٔ تمدن‌ها، چهارپایان و زنگوله و صدای آن وجود دارد و همین صدا به تنهایی، جاده، سفر، بخصوص اگر صدای جرس شتر باشد، تصویری از غروب، صحرا، غربت، مسافر و... را در ذهن و جان شنونده برمی‌آغالد. اکنون در برگردان استاد آذر پویا این صدا به صدای طبل تغییر یافته است و هراس و فریادی که از کوبش آن برمی‌خیزد، به مترجم می‌گوید که بارهایت را بربند که کاروان‌ها

به راه افتادند. بگذریم از این‌که حافظ با یک کلمهٔ محمل هم بار را به ذهن متبادر کرده است و هم برخاستن شترها و هم به راه افتادن کاروان‌ها را... و مترجمان محترم هر کدام جنبه‌ای از این معانی را که در واژه و عبارت حافظ جمع شده‌اند، در تصویر ترجمهٔ خود به قاب کشیده‌اند.

اما تبدیل جرس به طبل با این‌که در زبان ترکی هم همان واژهٔ جرس وجود دارد و شیوا و دکتر ثروتیان عیناً از همان واژه استفاده کرده‌اند، به چه دلیل انجام شده است؟

دقت و تأمل در ترجمهٔ آذر پویا و خواندن چندین بارهٔ متن ترجمهٔ او، براحتی ثابت می‌کند که این تبدیل نه از روی ضعف، که به‌طور دقیق از روی قدرت و تعهد انجام شده است.

از ابتدای بحث خواننده باید حس کرده باشد که در ترجمهٔ سوم، توجه به فرم و شکل و ظاهر شعر، بسیار پررنگ‌تر از ترجمه‌های دیگر است. به عبارت دیگر، مترجم محترم در حس و دریافت حال و هوای ظاهر و زیبایی‌های بیانی شعر و سبک گویندهٔ اصلی، بیش از دیگران تلاش می‌کند و هم چنان‌که از ابیات قبلی پیدا بود، در ایجاد شکلی آهنگین و ظاهری پرشور و نشاط، در متن برگردان، بسیار می‌کوشد و همین تلاش و توجه به سبک و سیاق که البته با توفیق نیز همراه است، او را چنان در حال و هوای آذربایجان که پر از انرژی و فریادوهای و هوی است، فرو برده که جرس نازک‌صدا و اندوهناک و احساساتی حافظ را که البته موسیقی درست معنای مورد نظر بیت را با خود دارد، به طبلی پر از فریاد وهای و هوی که در خور میدان‌های کارزار است و برای اعلام جنگ و ایجاد هراس و لرزه به کار می‌رود، تبدیل می‌کند.

و به این ترتیب، به بیتی آهنگین، مواج، پرشور و حماسی و محکم و زیبا می‌رسیم؛ اما این بیت با بیت نگران، اندوهگین و شکوه‌گر حافظ فاصله فراوانی دارد.

در این خصوص، باید به بار احساسی کلام توجه داشته باشیم.، «هر واژه، اساساً به هر علامت زبانی یا انتزاعی از واقعیت اشاره و دلالت می‌کند. این پدیده محتوای واژه را می‌سازد که همان معنای آن است؛ اما معنای واژه تنها یکی از کارکردهای هر واژه است. اغلب واژه‌ها در کنار این معنای پایه، معانی پیروی هم دارند که بیشتر گویای احساس، ارزیافت و برخورد گوینده با یک پدیدهٔ معین است. به این معنای پیرو در لاتین connotation می‌گویند.» (حدادی، ۱۳۷۰، ۴۸)

بی‌توجهی به این معنای پیرو که همان بار عاطفی و احساسی واژه است، باعث شده است که آذر پویا، طبل را به جای جرس بگذارد.

شیوا ضمن ارائهٔ ترجمهٔ موفقی از مصراع اول بیت چهارم، در مصراع دوم، راه و رسم منزل‌ها را که می‌تواند توسع معنایی خاصی بویژه در بعد عرفانی در ارتباط با چگونگی منزل‌ها داشته باشد، به دانستن خطر و امن‌بودن جاده محدود کرده است.

دکتر قاراخان در ترجمهٔ همین بیت می‌نویسد:

«اگر پیر مغان (مرشد، میخانه‌چی) بگوید با شراب سجاده‌ات را بیالای و رنگ بکن، به گفتهٔ او عمل‌کن!»

نکتهٔ مهم در این بیت، ظرافت شعر حافظ است. خواجه، عبارت »به می-سجاده رنگین کن« را چنان در ترکیب جمله قرار داده است که هم ادامهٔ سخن پیر مغان است، همان مقول قول پیر مغان و هم پیشنهاد شاعر است که بلی سجاده را با می‌رنگین بکن.

یعنی می‌توان جمله را یک‌بار این‌گونه تصور کرد: «سخن پیر مغان مبنی بر رنگ‌کردن سجاده با می‌در تقدیر است و شاعر می‌گوید سجاده را با می‌رنگین بکن.» و بار دیگر می‌توان گفت: «اگر پیر مغان بگوید به می‌سجاده رنگین کن،

فعل امر «بکن« شاعر در تقدیر است و از فحوای کلام فهمیده می‌شود.»

به هر حال، جملهٔ خواجه از ساختاری برخوردار است که به ذهن مخاطب امکان و اجازه می‌دهد که در تکمیل معنا شرکت کند؛ اما در ترجمهٔ دکتر قاراخان عبارت »به می‌سجاده رنگین کن« به پیر مغان نسبت داده شده است و در نتیجه با یک فعل اضافی که از جانب مترجم آورده شده است، پیشنهاد انجام دادن خواست پیر مغان به مخاطب داده می‌شود:

«دئدینی‌یاپی‌وِرْ» به گفتهٔ پیر مغان عمل کن! چرا که سالک از اصول و ارکان منزل‌ها، نمی‌تواند بی‌خبر باشد. ملاحظه می‌شود که برداشت و بیان دکتر قاراخان خیلی بیشتر از ترجمهٔ شیوا به متن اصلی شعر نزدیک‌تر است.

و اما دربارهٔ ترجمهٔ آذر پویا، فقط باید به کلمهٔ »فتوا» اشاره کنم. واژه‌ای ویژه از آن طبقه‌ای خاص که حافظ گاهی رندانه با آن حرف‌ها می‌گوید. «فتوا» که تعلق به فقیهان دارد، در برگردان آذر پویا به پیر مغان استناد داده شده است. در ترجمهٔ بیت پنجم، هم در متن شیوا و هم در متن آذرپویا فقط واژهٔ سبکبالان با پرتوهای معانی‌اش نادیده گرفته شده است و دکتر قاراخان، در برابر همین واژه، عبارت «کسانی که در حضور، راحت زندگی می‌کنند» را همراه با معنی لغوی آن »آنان که بار خفیفی دارند» به بیت اضافه کرده است و معلوم می‌شود که فقط به جنبهٔ عرفانی بیت نظر داشته است:

«در شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین‌هایل، آنان که بار سبک دارند و براحتی در حضور (یار) بر ساحل‌ها می‌زیند، از وضعیت و موقعیت ما چگونه با خبر باشند؟» در بیت ششم، شیوا با آوردن عین واژه‌های »خودکامی« و «بدنامی« که در متن غزل حافظ وجود دارند، به ترجمهٔ درست مفهوم رسیده است؛. هر چند از واژهٔ «آخر» که رسوایی در سرانجام را می‌رساند، بی‌توجه گذشته است.

اما به نظر می‌رسد آذرپویا، با ترجمهٔ «خودکامگی« به »هوس کاری« اندکی از متن اصلی دور شده است. ضمن این‌که کلمهٔ »آخر» حافظ را با واژهٔ «عاقبت« به زیبایی بیان کرده و باز هم موفق شده است با تکرار حروفی خاص در بیت، به موسیقی مورد نظر خود دست یابد.

دکتر قاراخان، «خودکامی« را به‌طور دقیق به »منیت« و خود محوری ترجمه کرده و از واژهٔ آخر با آوردن تعبیر «به‌دنبال« توانسته ترجمهٔ مفهوم بیت را به‌طور کامل ادا کند.

و باز هر سه از فهم و یا انتقال معنای ظریفی که از بیت مستفاد می‌شود و شرح سودی نیز به آن اشاره کرده است، غافل مانده‌اند و آن، این‌که حافظ با آوردن خودکامی، می‌خواسته ذهن را متوجه این بکند که توجه به حصول مراد دلخواه خود و بی‌توجهی به حصول مراد و دلخواه جانان، عاقبت رسوایی به بار آورده است. در واقع حافظ با این ترکیب، به تقابل امیال خود در برابر خواسته‌های معشوق توجه داده است. در حالی که این معنا در هر سه ترجمه، آن‌گونه که باید انعکاس ندارد.

و اما در بیت پایانی غزل، شیوا و آذر پویا، هر دو چون عمداً اصرار داشته‌اند که تخلص خود را در کنار «حافظ« در متن غزل برگردان عیناً ثبت کنند، به ناچار باید از ترجمهٔ دقیق مفهوم بیت حافظ چشم‌پوشی می‌کرده‌اند. شیوا بیت را این‌گونه بر می‌گرداند:

«اگر حضور یار را می‌خواهی، یک لحظه از کنار یار (دور) مباش، شیوا!
مانند حافظ زندگی کن، دنیا را رها کن و آزاده باش!»

آذر پویا می‌سراید: «آذر! اگر حضور (یار) را می‌خواهی، برخیز و از یار غایب مشو. اسباب دنیا را طلاق بده و مانند حافظ سال‌ها زندگی کن!» اما دکتر قاراخان که اصراری به آوردن تخلص شعری و یا نام خود نداشته است،

ترجمهٔ دقیق‌تری از مفهوم ارائه داده است. با امید به این‌که خوانندهٔ محترم از مقایسهٔ بیت به بیت ترجمه‌ها، خسته نشده باشد، به ادامهٔ بحث می‌پردازیم.

آذر پویا در مقدمهٔ کتاب تحت عنوان»سخنی چند از مترجم«، با اشاره به زبان مادری، آن را زبان حقیقت می‌داند و حقیقت را زیبایی و برای زیبایی دو چهره می‌شناسد، چهرهٔ مادی و چهرهٔ معنوی و از این راه به‌صورت مکتوب شعر (که واقعیتی است از زیبایی کلام) یعنی به شکل آن و گره خوردن کلمه‌ها با یکدیگر و صورت معنوی شعر: حس یا «آن« جاذبهٔ غیر قابل وصف می‌رسد.

و با استناد به بیت حافظ:

«این‌که می‌گویند آن خوشتر ز حسن یار ما ایـــن دارد و «آن« نیـــز هم

(حافظ ۲۵ ،۱۳۶۹)

«حُسن« را شکل و ظاهر شعر می‌داند و «آن« را حس و جاذبهٔ معنوی شعر. به نظر می‌رسد این درست همان چیزی باشد که در سخنان و. س. مروین از اندیشمندان زبان و فرهنگ به چشم می‌خورد:

«اما اگر واژه‌ای را در زبانی در نظر بگیریم و بکوشیم معادل دقیقی برای آن پیدا کنیم، باید بپذیریم که ناممکن است. این احتمال وجود دارد که دو کلمه در دو زبان، در سطح معنای دلالی اولیهٔ خود، مشترک باشند؛ اما ترکیب و آرایش معناهای ثانوی، طنین تداعی‌ها، پژواک‌های‌ریشه‌شناختی‌وتداعی‌خود آواها معادل ندارند، زیرا نمی‌توانند... اما چنان چه این راه را ادامه دهیم، به نقطه‌ای می‌رسیم، که در آن قطعاتی از زبان اول خود را به‌صورت واحدی پویا و پیکری از صورت عرضه می‌کنند. نوعی انرژی از زبان اول شروع به متجلی‌شدن دوباره می‌کند که نه تنها از تک‌تک واژه‌ها، بلکه از نیروی حاصل از روابط آن‌ها با هم ایجاد می‌شود.» (ادوین گنتزلر ۵۵،۱۳۸۰)

و این درست همان دست به دست دادن «حسن« و «آن« است که اثر

اصلی، در این‌جا شعر و غزل خواجه را، سرشار از انرژی و نیروهای متصاعد شونده می‌کند.

با توجه به این سخنان به نظر می‌رسد، آذر پویا به فهم و درک احساس عاطفی شعر اهمیت می‌دهد و به اصل پنجم »دوله« ، مترجم شهیر دوران رنسانس اروپا، نزدیک می‌شودکه «مترجم باید از طریق انتخاب و ترتیب مناسب کلمات، تاثیری همه جانبه و لحنی مناسبِ متن اصلی به ترجمه ببخشد.» (صفارزاده، ۱۳۶۹،۱۰)

خانم صفارزاده در سخن از ساختمان ترجمه می‌گوید: «از مجموعهٔ نظریات موجود نتیجه می‌گیریم که کار ترجمه دارای دو بخش است:

۱. یافتن مفهوم و پیام متن مورد ترجمه

۲. یافتن سبک نویسنده در متن مورد ترجمه« (۱۳۶۹، ۲۳)

پس به این ترتیب، ترجمهٔ کامل و خوب ترجمه‌ای است که در عین انتقال مفهوم متن مورد ترجمه، در حفظ سبک شاعر یا نویسندهٔ اصلی متن موفق باشد ـ البته توفیق نسبی ـ و به قول نایدا: «او (مترجم) نه تنها باید محتوای آشکار پیام را درک کند، بلکه ظرفیت‌های معنا، ارزش‌های عاطفی موجود در واژه‌ها و خصوصیات سبکی که به پیام »رنگ و بو و احساس« می‌دهند را نیز باید در نظر بگیرد.» (ادوین گنتزلر ۷۶،۱۳۸۰)

پس باید گفت، دکتر قاراخان، با انتخاب قالب نثر، فقط در انتقال مفهوم کوشیده است و در آن کار نیز به اندازهٔ برداشت و فهم خود از متن اصلی، به توفیق دست یافته است؛ اما شیوا و آذر پویا، با انتخاب قالب نظم غزل و حتی وزن عروضی اصل اثر، تلاش در انتقال سبک و سیاق شاعر نیز کرده‌اند و آشکار است که از این دو، آذر پویا، با توجه فراوانی که به ظاهر زیبایی و شکل اثر داشته است، حتی به قافیهٔ خود حافظ در برگردان اثر وفادار مانده و نسبت

به همکاران خود توفیق بیشتری داشته است، اما آیا این توفیق، او را در رسیدن به ترجمه‌ای موفق و کامل یاری کرده است؟

«صدیار وظیفه« در مقدمه‌ای که بر کتاب مترجم محترم نوشته، بشدت از ترجمهٔ آذر پویا تعریف کرده است. او معتقد است که نگاه به شعریت متن‌های ترجمه شده نشان‌دهندهٔ قرابت مترجم با خود شاعر (خواجه حافظ) است و این‌که مترجم توانسته است، قابلیت و توانایی زبان مادری‌اش را خوب نشان دهد، ستودنی است. (آذر پویا، ۱۳۸۰، ۱۲)

از بیت‌هایی که ایشان به عنوان شاهد مثال ذکر می‌کنند، به دو سه مورد اشاره می‌شود:

ای‌صبا گر بگذری بر ساحل‌رود ارس
بوسه‌زن بر خاک آن وادی و مشکین کن نفس
ای صبا دوشسه‌یولون‌بیرگون‌آراز چایلاغینا
خوش‌نفس‌ایستَرْسَنْ اَکْلَش‌سجده‌قیل‌تور پاغینا (۱۳۸۰، ۲۱)

الحق ترجمهٔ درست و کلمه به کلمه در همان وزن، به زیبایی پیش رفته است؛ اما واژهٔ سجده، که به جای بوسه نشسته است ـ در حالی که مترجم می‌توانست با عبارت »بوسه‌ور تور پاغینا« هم وزن را رعایت کند و هم عین معنای مورد نظر حافظ را انتقال بدهد ـ ، اندکی درنگ می‌طلبد.

با توجه به این‌که ارادهٔ آگاهانه و توانایی خارق‌العادهٔ حافظ در به‌کارگیری واژه‌ها جای بحث ندارد و با توجه به بار معنایی »سجده« که از نظر حافظ می‌تواند موقعیت‌های دیگری را بطلبد، در حالی که در این شعر فقط ارادت به ساحل رود ارس مورد عنایت است، طبیعی است که شخص حافظ به جای «سجده‌کن بر خاک آن وادی« از عبارت «بوسه‌زن» استفاده کرده است؛ اما این‌که مترجم، ناخودآگاه این واژه را به سجده برگردانده است، به‌نظر می‌رسد

که از احترام و علاقهٔ او نسبت به‌خاک ساحل ارس برمی‌خیزد تا از تلاش او در نزدیک‌شدن به‌روح شاعر و ارائهٔ ترجمه‌ای کامل، به معنای انتقال مفهوم و بازسازی نزدیک به کمال سبک.

و مثال دیگر:

شیوهٔ چشمت فریب جنگ داشت

ما غلط‌کردیم و صلح انگاشتیم

شوخ باخیشلاردا وروش‌آیت‌لرین

بیز باریش‌گؤردوک ورولدوق‌قاشلارا (آذر پویا، ۱۳۸۰، ۲۳)

مترجم در ترجمه‌ای مطنطن و زیبا، حداکثر استفاده را از موسیقی حروف و موسیقی درونی شعر کرده است.؛ او ضمن حفظ وزن اصلی، با تکرار حرف‌های شین و با تقابلی که بین »وروش« (جنگ) و «باریش« (صلح) ایجاد کرده است و باهارمونی واژگانی »ورولدوق« و «قاشلارا» فضایی آهنگین به بیت داده است و از این نظر در نزدیک‌شدن به شگردهای شعری حافظ، توفیق بزرگی به دست آورده است؛ اما باید گفت حافظ از شیفته‌شدن به ابروها سخنی به میان نیاورده است. این‌بار هم تلاش مترجم در دستیابی و بازآفرینی سبک شاعر، او را از توجه به مفهوم دور نگه داشته است و به تعبیری دیگر، این تعهد در بازسازی سبک، به انتقال مفهوم خلل وارد آورده است.

نتیجه‌گیری

۱. با توجه به مقایسه‌ای که از سه ترجمهٔ غزل حافظ ارائه شد، براحتی پیداست که مترجم بر اساس فهم و درک خود از متن اصلی ترجمه می‌کند و همین نوسان در فهم و توجه مترجم به بعدی از معنا، (بویژه در شعر حافظ که متنی است باز و دارای ابعاد متفاوتی از معنا) باعث پیدایش تفاوت‌ها و

فاصله‌ها، بین دو زبان مبدأ و مقصد می‌شود.

۲. در امر ترجمه اگر کمال را همان وفاداری به مفهوم و تلاش در انعکاس سبک نویسنده بدانیم، هم چنان که وفادار نبودن به مفهوم (که می‌تواند از نداشتن درک درست و بی‌توجهی به لایه‌های متفاوت معنا و اراده و خواست قلبی صاحب اثر ناشی شود) به توفیق و کمال کار نقصان وارد می‌کند، تلاش بیشتر در آرایش ظاهر و ارائهٔ سبک بیانی صاحب اثر که گاهی منجر به سبقت‌گرفتن از نویسنده و شاعر اصلی در آوردن ویژگی‌های سبکی اثر می‌شود، می‌تواند به‌کمال کار خلل وارد کند. هم چنان‌که در مقایسهٔ شعرها دیدیم، اصرار آذر پویا در ارائهٔ متنی مواج و شورآفرین، که همراه با قدرت در بیان و ترجمه است ـ صدای جرس شعر حافظ را که تفاوت بنیادین و ماهوی با صدای طبل دارد ـ به‌های و هوی طبل تبدیل می‌کند. همین‌طور اصرار او در ساختن بیتی پر از تقابل‌ها و تقارن‌ها و تکرار مصوت‌ها، به آوردن واژهٔ »ابروها« در بیت منجر می‌شود که در متن اصلی، حتی اشاره‌ای به چنین موضوعی نیست.

ضمن آن‌که این مقایسه سخت‌بودن کار ترجمه در شعر حافظ را بخوبی نشان می‌دهد. در عین حال می‌توان گفت که مترجم در صراط مستقیمی حرکت می‌کند که افراط و تفریط او در انتقال مفهوم و سبک، هر دو باعث انحرافش از راه رسیدن به اصل اثر و کمال کار خواهد بود.

توضیحات

۱. اکبر مدرس‌اول، فرزند حاج میرزا احمد مدرس است که با مرحوم میرزا حسن رشدیه در سال ۱۳۰۵ ق. اولین مدرسه را در تبریز ساخته‌اند .

۲. نکتهٔ دیگری که در ترجمهٔ قاراخان باید به آن اشاره کنیم، توضیح مترجم است دربارهٔ واژهٔ ساقی. او در داخل پرانتز ساقی را این‌گونه معنا می‌کند: (کسی که نوشیدنی را پخش می‌کند) در حالی‌که همزمان با او «رشدی شارداغ« در کتاب «شیر ازلی‌حافظ

دنغزلّر» کلمهٔ »ساقی« را بدون توضیح به کار می‌برد: «ساقی« ! او، نورلو ایچکی پارلات تاسون بیزه: ساقی به نور باده برافروز جام ما (شارداغ)

در مقایسه‌ای که بین ترجمه‌های این دو نویسنده و ادیب ترک انجام گرفت، به نظر می‌رسد مردم و بویژه مخاطبان ادبی ملت ترکیه، بسیاری از واژگان کلیدی دیوان حافظ را به عینه و با همان معانی به کار می‌برند و می‌فهمند و نیازی به توضیحاتی که قاراخان در متن ترجمه می‌دهد، نیست.

بر اساس کتاب »شیر ازلی‌حافظ‌دَنْ غزلَر» که در آن غزل‌هایی از حافظ به وسیلهٔ «رشدی شارداغ« به ترکی ترجمه شده است، بسیاری از واژه‌های کلیدی دیوان حافظ عیناً در فرهنگ ادبی ترکیه استفاده می‌شود. برای مثال، می‌توان به واژه‌های زیر اشاره کرد:

مسجد	ر.	مسجد:	mescid
خرابات	ر.	میخانه:	meyhane
صوفی	ر.	صوفی:	sûfi
قدسیان	ر.	مَلَکْ لَرْ:	melekler
پیر میکده	ر.	پیر:	pir
پیرمغان	ر.	پیر:	pir
خانقاه	ر.	دکّه:	tekke
ادب	ر.	ادب:	edep
رندان	ر.	رندلَرْ:	rintler
قلندر	ر.	کلندر:	kalender
خرقه	ر.	خرقَه:	hirka
عارف	ر.	عارف:	ârif
شراب	ر.	شراب:	sarap
سماع	ر.	سماع:	semâ
ساقی	ر.	ساقی:	saki
دیر مغان	ر.	آتشکده:	âtesgede

۳. دکتر ثروتیان در مقدمهٔ کتاب حافظ غزلْلَرینی‌تور کَجه یاز سایدی... می‌گوید در سفر به باکو، از استاد میرزا حسین کریمی، شاعر شهیر مراغه پرسیدم که این بیت از نظامی را چگونه به ترکی برگردانم؟

«نظامی که در گنجه شد شهربند مباد از سلام تو نابهرمند»

استاد کریمی لحظه‌ای مکث کرد و در ادامه بیت من گفت:

«نظامی اولوب گنجه ده شهربند/ سلاموندان اولسون سنون بهره‌مند»

بسیار تعجب کردم و گفتم شما قبلاً این بیت را ترجمه کرده بودید؟ گفت: نه. گفتم: پس چگونه با این سرعت به‌ترکی برگرداندید؟ گفت: به ترکی برنگشته، اگر دقت بکنید فارسی است، با همان وزن و قافیه، فقط در دو جمله، دو کلمه فعل ترکی شده است. (۱۳۸۳، ۱۶)

با چنین نگاهی به ترجمه، معلوم است که فضای برگردان ایشان، چقدر می‌تواند از فرهنگ و لحن و امکانات زبان ترکی بهره داشته باشد.

۴. در بارهٔ این بیت، دکتر ثروتیان، عین واژهٔ تاب را در ترجمه آورده است، اما در این‌که به احساسات و زیبایی‌های نهفته در بیت حافظ رسیده است یا نه، قضاوت را به عهدهٔ مخاطب می‌گذاریم:

صبا او طرَّه‌دَنْ اُومدوم‌آچابیرنافه‌آخِرده/ قالو بدور تاب زولفو نْدَن اوره کلرده‌نه‌نیسکیل‌لر ، (۱۳۸۳، ۱)

بهار و تابستان ۱۳۸۵

۱۸. اسطوره‌های شاملو

شاملو در شعر «شبانه» از مجموعهٔ ابراهیم در آتش می‌سراید:

«در نیست / راه نیست/ شب نیست/ ماه نیست/ نه روز و نه آفتاب/ ما/ بیرون زمان ایستاده‌ایم/ با دشنهٔ تلخی در گرده‌هایمان»[۱]

اولین مسأله‌ای که باید به آن اشاره کنم، نگاه شاملو به فرم و بیان ظاهری اساطیر است.

او بخوبی معماری ظاهر متون اسطوره‌ای را می‌شناسد و در بازآفرینی این فرم و ریختن شعرهای خود در آن‌ها، با مهارت تمام عمل می‌کند.

بی‌آن که خود بر قضاوتم اصرار بورزم، با ارائهٔ آغاز یک متن اساطیری از خواننده می‌خواهم که نویسنده را در یافتن این حقیقت یاری کند:

«هنگام که نه آسمان بود/ نه زمین/ نه بلندا، نه ژرفا نه نام/ هنگام که اَپسو/ تنها بود/ ... / در آن سراست که لحظهٔ تصمیم فرا می‌رسد/ و سرنوشت آیندگان رقم می‌خورد/ ... کدام یک از ما در نبرد بی‌پرواست؟» [۲]

مقایسهٔ بین این دو متن که دومی از آغاز منظومهٔ آفرینش بابلی به اختصار انتخاب شده است و اولی شعر شاملوست، بخوبی شباهت ساختمان و چگونگی آغاز از زمانی که در آن هیچ چیز نیست، فعل‌های «نبود» و «نیست» که در هر دو متن تکرار می‌شوند و رسیدن به یک نبرد و مبارزه، در شعر شاملو با دشنهٔ تلخی در گرده‌ها و در متن اسطوره با رسیدن لحظهٔ تصمیم و رقم خوردن سرنوشت آیندگان و سرانجام در رسیدن به «ما» که در هر دو متن بر

آن تأکید می‌شود، بخوبی این شباهت را نشان می‌دهد و به بیان دیگر، توجه شاملو به فرم، آغاز و ادامهٔ روایت اساطیری را آشکار می‌کند.

بسیاری از شعرهای شاملو، چونان اساطیر، به گاه آغازین نظر دارند. شعر او حکایت‌گر آغاز زمین است، آغاز آفرینش و آغاز حیات، وظیفه‌ای که هزاران سال قبل از شاملو، اسطوره آن را به دوش کشیده است:

«پس آواره ئی چالاک/ بر خاک / جنبید/ تا زمینِ خسته به سنگینی نفس بکرد/ سخت / سرد / چشمه‌های روشن/ بر کوه‌ساران جاری شد/ و سیاهی عطشان شب آرام یافت/ و آن چیزها همه/ که از آن پیش/ مرگ را/ در گودنای خواب تجربه ئی می‌کردند/ تند و دم‌دمی/ حیات را به احتیاط/ محکی زدند/ پس به ناگاهان همه با هم بر آغازیدند/ و آفتاب / برآمد/ و مردگان/ به بوی حیات/ از بی‌نیازی‌های خویشتن آواره شدند/ ... »[۳]

به وضوح روشن است که در همین شعر باز سخن از آغاز است، سخن از زمینی است که می‌خواهد به سنگینی نفس بزند و از میان سیاهی‌های متراکم که در گودنای خواب، مرگ را تجربه کرده‌اند (مرگ و نیستی) لحظه‌لحظهٔ حیات سر بزند، چشمه‌های روشن جاری می‌شوند و ناگهان همه با هم می‌آغازند، فقط برای مقایسهٔ بیشتر و تأکید بر داشتن فرم و ساختمان بیانی مشترک. مجبورم باز تکه‌های دیگری از آفرینش بابلی را که بدون شک یک متن اسطوره‌ای است، باز آورم:

«گل و لای در آب‌ها رسوب کرد / لحمو و لحامو نام یافتند/ آنان هنوز جوان بودند/ هنوز قد فراز نکرده بودند / هنگام که انشار و کیشار/ از آن دو پیش جستند/ مرزهای آسمان و زمین گسترده شدند/ افق‌ها به هم رسیدند/ تا ابر را از خاک جدا کنند / ... »[۴]

توجه داشته باشیم که سخن از مضمون و مفهوم و یا درون‌مایه‌ای به نام

آغاز آفرینش نیست، سخن از باز گفتن همان درون‌مایه، همراه با وام گرفتن فرم بیان از صاحبان اصلی همان مفاهیم است.

یکی از بهترین تظاهرات ادعای حاضر در شعر «تباهی» اتفاق می‌افتد. منتقدان در تحلیل و سخن از این شعر، از علاقهٔ شاملو به تورات و تمرین زبان و بیان توراتی سخن گفته‌اند، اما به ظن حقیر، سخن فراتر و جدی‌تر از توجه به تورات است. بگذریم از این که تورات خود بشدت رنگ و بوی اساطیر دارد:

«... پس پشته‌ها و خاک به اطاعت آدمی گردن نهادند/ و کوه به اطاعت آدمی گردن نهاد/ و دریاها و رود به اطاعت آدمی گردن نهادند/ هم چنان که بیشه‌ها و باد/ و آتش، آدمی را بنده شدند /... »[۵]

اکنون این فرم و زبان را مقایسه کنیم با سطرهایی از «داتستان دینیک» دربارهٔ آفرینش آسمان، زمین، انسان، گیاه و حیوان:

«افزار بود هم چون خورگ (شعله) آتش به روشنی، از آن اَسر روشنی بیافرید/ و همه دام و دهش از آن بساخت/ چون بساخته بود، او را اندر تن برد، او را سه هزار سال اندر تن داشت/ او را همی افزود/ و خوب همی ساخت/ پس یک از تن خویش همی آفرید/ او نخست آسمان را از سر بیافرید/ ... او زمین از پای بیافرید/... آن چنان که او کوه برویانید/... او زمین به نیمه آسمان، به ستاره پایه فراز داد/ او انسان فرود آفرید...»[۶]

و هم چنین مقایسه کنیم با متنی از بندهشن به روایت استاد مهرداد بهار:

«... نخست آسمان را از سر بیافرید/ و او را گوهر از آبگینه سپید است و پهنا و بالایش برابر /... او زمین را از پای بیافرید/ آن را قرار از کوه است/... / آب را از اشک بیافرید/... گیاه را از موی بیافرید/... او گاه را از دست راست بیافرید و در ایرانویج فراز آفرید/... »[۷]

به این ترتیب، هم چنان که در ادامهٔ مقاله نشان داده خواهد شد، شاملو با دقت در اساطیر و شناخت درست و دقیق آن‌ها از لحاظ زبان، فرم و ساختار تلاش می‌کند تا با وام‌گیری از آن‌ها و یا با تقلید از آن‌ها و اجازه بدهید دقیق‌تر و بهتر بگویم، با الگو گرفتن از آن‌ها، شعری شبیه به اسطوره بسازد:

«دریغا انسان / که با درد قرونش خو کرده بود / دریغا! / این نمی‌دانستیم و/ دوشادوش/ در کوچه‌های پُرنفس رزم/ فریاد می‌زدیم/ خدایان از میانه برخاسته بودند و دیگر/ نام انسان بود/ دست‌مایه افسونی که زیباترین پهلوانان را/ به عریان کردن خون خویش/ انگیزه بود / دریغا انسان که با درد قرونش خو کرده بود/ با لرزشی هیجانی / چونان کبوتری که جفتش را آواز می‌دهد/ نام انسان را فریاد می‌کردیم / و شکفته می‌شدیم»[۸]

بر عکس آنچه رایج است که شعر معاصر شعری است تفصیل‌گرا، شعر شاملو، شعری است کلی‌نگر، فخیم، مطلق‌گرا و حماسی. شاملو همیشه متوجه آغاز، فرجام، زمان، زمین، انسان، حقیقت، مرگ و حیات است. مفاهیمی که اسطوره درصدد بیان و توجیه آن‌هاست.

«اسطوره نقل‌کنندهٔ سرگذشتی قدسی و مینوی است. راوی قصه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز رخ داده است. به بیانی دیگر، اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولت سر و به برکت کارهای نمایان و برجسته موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی، چه کل واقعیت: کیهان و یا فقط جزئی از واقعیت: جزیره‌ای، نوع نباتی خاص، سلوکی و کرداری انسانی، نهادی پا به عرصه وجود نهاده است.»[۹]

پس در سخن از اسطوره، ذهنمان به سراغ روایت‌هایی می‌رود که از آغاز آفرینش سخن می‌گویند و چگونگی آن را توضیح می‌دهند. روایت‌هایی که از پیدایش سنت‌ها، پدیده‌ها و حوادث بعد از آفرینش خبر می‌دهند. حوادثی که

تأثیر و اثر متقابل آن‌ها در حیات و جامعهٔ بشر قابل مطالعه و مشاهده هستند.

متن‌هایی که هدف آن‌ها تفریح و سرگرمی بشر نیست، بلکه بر آنند تا حقیقت حیات و مرگ و تقدیر، جبر و اختیار، بودن یا نبودن و تبعات جان‌ستوه هر کدام را روشن کنند.

به همین دلیل، متن‌های اسطوره‌ای از ویژگی‌های خاصی برخوردارند که به طور کلی می‌توان آن‌ها را در چهار عنوان خلاصه کرد:

اولین ویژگی، مینوی بودن اسطوره‌هاست. اسطوره در توصیف تاریخ آفرینش از خلاقیت خداوند، فرشتگان خدا و ابرانسان‌ها ـ پیامبران و کسانی که به نحوی با دنیای خارج از ماده و طبیعت مرتبطند ـ حرف می‌زند. باید گفت عنصر مینوی‌ـ همان مافوق طبیعی‌ـ در روایت‌های اساطیری، نقش زیربنایی دارد و به قول الیاده، اساطیر، ورود و دخالت‌های گوناگون و گاه ناگهانی و حتی گاهی فاجعه‌آمیز نیروهای مافوق طبیعی را در عالم طبیعت وصف می‌کنند. در واقع فوران و طغیان عناصر مینوی است که عالم مادی را می‌سازد، بنیان می‌گذارد و آن را به آن گونه که امروزه وجود دارد ،درمی‌آورد.

«مطابق روایت زروانی، کیهان‌شناخت ایرانی، هر پدیده‌ای در گیتی چه مجرد باشد و چه مجسم و استومند، نمونه‌ای مینوی، مثالی و افلاطونی‌وار دارد که برین و ناپیداست. هر چیزی، هر تصوری در جهان دارای دو جنبه است؛ جنبهٔ مینوی و جنبهٔ دنیوی. هم چنان که این جا آسمانی هست پیدا و مرئی، فراتر نیز آسمانی هست که مینوی و ناپیداست. در برابر زمین خاکی ما، زمین مینوی والاتری قرار دارد. هر هنر و فضیلت که در این گیتی به کار بسته می‌شود، همتایی مینوی دارد که مظهر واقعیت راستین است. » [۱۰]

از آن جا که شاملو در دوران مدرن شعر فارسی قرار گرفته است، شعر او به عنوان اوج مدرنیسم شعر ایران باید از عینیّت و عینیت اشیا و عینیت محیط

پیرامون انسان دم بزند. شاملو این ویژگی اسطوره را به طور کامل ندید می‌گیرد و حتی به مبارزه با آن برمی‌خیزد. انسان او ابرانسانی می‌شود که بر گاه خدایان تکیه می‌زند و از هر نیرویی فراتر می‌رود و شاعر منادی همین انسان در جهان عینیت و منتقد همین انسان در نگرش به عالم مافوق طبیعت و مجرد می‌شود؛ اما سخن این جاست که همین کار را با استفاده از اسطوره‌های ساختمند خود انجام می‌دهد. در واقع او به مبارزه با قداست در اساطیر می‌رود؛ اما با اساطیر ساختگی یعنی شعرهای اسطوره‌وار خود:

«... خدایان از میانه برخاسته بودند و دیگر
نام انسان بود،
دست‌مایهٔ افسونی که زیباترینِ پهلوانان را
به عریان کردن خون خویش
انگیزه بود... »[۱۱]

«پس پای‌ها استوارتر بر زمین بداشت/ تیره پشت راست کرد / گردن به غرور برافراشت/ و فریاد برداشت: اینک من! آدمی! پادشاه زمین... پس صورت خاک را بگردانید/ ورود را و دریا را به مهر خویش داغ نهاد به غلامی/ و به هر جای، پا نهاد خاک پنجه در پنجه کرد به ظفر/ و زمین را یکسره باز آفرید به دستان/ و خدای را هم، به دستان / به خاک و به چوب و به خرسنگ/ و... و او را نماز برد... / ... و تباهی آغاز یافت. »[۱۲]

به این‌گونه، شاملو با الگو گرفتن از اساطیر اساطیری که از ویژگی ذاتی و اساسی آن افشای قداست و تذکر و یادآوری حضور نیروهای روحانی و مافوق طبیعت در عالم طبیعی و مادی ماست، به مبارزه با قداست می‌پردازد. غافل از این که سخنی این‌چنین که از معماری اسطوره بهره برده باشد، نمی‌تواند نافی ویژگی ذاتی و گوهرین اسطوره باشد. ـ البته در این جا سخنی باریک است که

نیاز به مقام و مقالی دیگر دارد ـ و در نهایت شعر شاملو و اسطوره بی‌شک به قداست نزدیک می‌شوند. با این تفاوت که اسطوره رو به قداست و شعر شاملو پشت به قداست قرار می‌گیرد. غافل از این که این پشت کردن و ندیدن، نمی‌تواند نافی آن معنای عظیم و گوهرین باشد.

از دیگر ویژگی‌های اسطوره، زمان شگرف است. ازل و ابد در اساطیر به شکلی ملموس به چشم می‌خورد. ازل همیشه در روند دایره‌ای خود به ابد می‌رسد و به این ترتیب هر نقطهٔ ازلی می‌تواند ابدیتی باشد و یا آغاز ابدی باشد. هم چنان که الیاده در توضیح آیین‌های سال نو می‌گوید: «با امعان نظر دقیق‌تر در آیین‌های سال نو معلوم می‌شود که مردم بین‌النهرین احساس می‌کردند که آغاز به طریقی سازمانی و پیکری به پایانی پیوسته است که مقدم بر آغاز است و این پایان، از همان ذات هیولی وهاویهٔ پیش از آفرینش است و به همین علت است که پایان، لازمهٔ هر سرآغازی است. »[۱۳]

پس در متون اساطیری به امکان تجدید و تکرار و اعادهٔ بدایت معتقدند و این باورداشت، مقتضی ویران ساختن و نسخ رمزی دنیای کهنه و موجود است تا در رسیدن به بدایت و آفرینش دوبارهٔ آن در دنیایی نو، بهتر و گوهرمندتر موفق شویم.

زمان شگرف اسطوره، زمانی است خارج از تاریخ و زمان فلکی، زمان اصلی و آغازین است که حادثه برای نخستین‌بار در آن اتفاق می‌افتد و از این رو زمانی است پرانرژی و قدرتمند. به قول الیاده: «زمانی است شگرف، مینوی، زمانی که چیزی نو، نیرومند و پُرمعنا، به تمام و کمال پدیدار شده است. »[۱۴]

زمان مینوی و مقدس اساطیری برای بشر گرفتار در محدودهٔ زمان تاریخی و فلکی، خارق‌العاده و جالب است و یکی از آرزوهای بشر، دست یافتن به آن زمان است.

باید گفت جاودانگی بشر، از همین معبر، لمس‌شدنی می‌شود. در واقع بشر برای پاسخ دادن به آرزوی جاودانگی است که می‌خواهد از محدودهٔ زمان تاریخی فراتر برود و در دنیای شگرف زمان مینوی بر حس محدودیت و پایان‌پذیری غالب آید. به این ترتیب، وقتی شاملو می‌گوید: «در نیست، راه نیست، شب نیست، ماه نیست، نه روز نه آفتاب، ما بیرون زمان ایستاده‌ایم» درست همان کاری را می‌کند که اسطوره در صدد آن است و شرح آن گذشت. او با نفی اشیای عینی و محیط عینی پیرامون خود، او با نفی زمان تاریخی و اشیای مادی پیرامونش می‌خواهد به زمانی شگرف، زمانی در ورای این محدودیت دست پیدا کند و از همین رو با قدرت تمام اعلام می‌کند که ما بیرون زمان ایستاده‌ایم. چیزی که در اساطیر به فراوانی از آن سخن رفته است و به کمک آیین‌های لازم، بشر را در رسیدن به آن کمک و تشویق کرده است. اساساً ایستادن در بیرون از زمان، یک امر اسطوره‌ای است.

«آمدن از روی حسابی نبود و / رفتن/ از روی اختیاری»[۱۵]

در این سطر نظر به آغاز (آمدن) و فرجام (رفتن) کاملاً مشهود است.

«پس به ناگاهان همه با هم بر آغازیدند/ و آفتاب/ برآمد»[۱۶]

آن زمان آغازین و برآمدن آغازین آفتاب، براحتی در این سطر خود را نشان می‌دهد.

از دیگر ویژگی‌های اسطوره، سخن از مکان شگرف است. این مکان به دلیل آن که خداوند در آن تجلی کرده است و یا فرشتگان و ابرانسان‌ها، در آن جا، کار خاصی یا تجلی ویژه‌ای را از خود به نمایش گذاشته‌اند، خودبه‌خود از محدودهٔ عادی دنیوی جدا می‌شود و با پذیرش رنگ آسمانی و مقداری از قداست، خود نیز مقدس می‌شود.

از آن جا که جهان، تکرار الگوی مینوی خود است، بنابراین بسیاری از

فضاها و مکان‌ها، به این دلیل که نشان‌دهندهٔ نمونهٔ مینوی خود هستند، به قداست دست می‌یابند، دارای عزت و احترام می‌شوند و پاس‌داشت حرمت و عزت آن‌ها، برای بشر واجب می‌شود. از دیدگاه پیشینیان، پیش از هر چیز معبد که مثال اعلای مکان‌های مقدس است، همواره دارای نمونهٔ مینوی پنداشته شده است. یهوه در طور سینا، صورت هیکلی را که باید حضرت موسی بنا کند، به او نشان می‌دهد. «موافق آنچه به تو نشان می‌دهم، از نمونهٔ مسکن و نمونهٔ اسبابش، هم چنین بسازید و نیز آگاه باش که آن‌ها را موافق نمونهٔ آن‌ها که در کوه به تو نشان داده شده، بسازی. »[۱۷]

معبد و شهر مقدس از آن جا که در مرکز عالم قرار دارد، همواره نقطهٔ تلاقی منطقهٔ کیهانی یعنی زمین و آسمان و دوزخ است.

زمین و مکان‌های مقدس در شعر شاملو نقشی اساسی دارند که می‌توانند بیان‌کنندهٔ استفاده‌های شاملو از این عناصر اسطوره‌ای باشند:

«باری/ قلعه‌بانان/ این صحبت با ما تمام کرده‌اند / که اگر می‌خواهیم در این سرزمین اقامت گزینیم/ می‌باید با ابلیس قراری ببندیم. »[۱۸]

«پس آه واره‌ای چالاک/ بر خاک/ جنبید/ تا زمینِ خسته به سنگینی نفس بکرد/ سخت/ سرد»[۱۹]

«شهر/ هراسان/ از خواب آشفتهٔ خویش/ برآمد/ و تکاپویِ سیری‌ناپذیر انباشتن را / از سر گرفت. »[۲۰]

... «گردن به غرور برافراشت/ و فریاد برداشت: اینک من! آدمی! پادشاه زمین!»[۲۱]

«خدای را/ ناخدای من! / مسجد من کجاست؟ /... مسجد من کجاست؟ / با دست‌های عاشقت/ آن جا/ مرا/ مزاری بنا کن!»[۲۲]

چهارمین ویژگی اسطوره، سخن از آیین‌هاست. به طور کلی، آیین از تقلید

و تکرار نمونه‌ای آغازین به وجود می‌آید. در روایات دینی هند باستان آمده است که «ما باید آن کنیم که ایزدان در آغاز کردند» و یا «خدایان چنین کردند، مردمان چنین کنند.»[۲۳]

در بیش تر شواهد باقی‌مانده از اساطیر، این باور وجود دارد که اعمال دینی را ایزدان یا ابرانسان‌ها و یا نیاکان افسانه‌ای بنیاد گذارده‌اند. برای مثال از روایات ایرانی می‌توان یاد کرد که بر آنند که جشن‌های دینی را اهورا مزدا بنیاد نهاده است. چرا که او به هنگام آفرینش جهان، که در پنج نوبت انجام شد، در پایان هر نوبتی پنج روز به آسایش پرداخت و از همین جا، جشن‌های دینی مزدایی شکل گرفتند. به طور کلی باید گفت که آدمی فقط به تکرار فعل خلقت مشغول است. او به وسیلهٔ آیین‌های عبادی، به دوران اساطیری آغازین منتقل می‌شود و خود را با زمان آفرینش آدم و عالم هم‌عصر می‌کند.

به این ترتیب، با تکرار آیین، به تجدید ادواری کار می‌رسیم که در روزگاران نخست انجام شده است. این کار مینوی است و به همهٔ بشر و سراسر جهان تعلق دارد.

واقعیتی در فراسوی هستی طبیعی، که به وسیلهٔ آیین قابل وصول می‌شود و در فرجام جزو لاینفک زندگی انسان می‌شود. آیین زمان دنیوی و مربوط به حوادث دنیایی را ملغی می‌کند و زمان قدسی و دینی اسطوره‌ای را اعاده می‌دارد. آدمی به عصری برمی‌گردد که کارهای نمایان و برجسته و نمونه در آن انجام شده است.

الیاده در این باره توضیح می‌دهد که چگونه مسیحیان با بر پایی آیین‌های مصیبت مسیح، به عصر و روز مصلوب شدن و رستاخیز مسیح برمی‌گردند و هر مسیحی مؤمن خود را هم چون مسیح در رنج و عذاب شهادت منجی، شریک می‌یابد، شاید از همین معنا باشد. این که گفته‌اند نماز معراج مؤمن

است؛ چرا که مؤمن به وسیلهٔ آیین نماز، خود را از زمان و مکان تاریخی می‌رهاند و با حس و لمس حضور ازلی به ازل و ابدیت و جاودانگی و بیکرانگی دست می‌یابد و هم چنین شاید بتوان یکی از معانی کل یوم عاشورا و کل ارض کربلا را در همین خرق زمان و دست یافتن به مکان مقدس کربلا و شرکت مستقیم در آن حادثهٔ عظیم بشری دانست.

دقتی که شاملو در حادثهٔ صلیب و مسیح می‌کند و استفاده‌ای که از این شخصیت اسطوره‌ای کلیسایی می‌برد، قابل توجه است:

« شد آن زمانه که بر مسیح مصلوب خویش به مویه می‌نشستید/ که اکنون/ هر زن/ مریمی است/ و هر مریم را/ عیسایی بر صلیب است/ بی‌تاج خار و صلیب و جل‌جُتا/ ... عیسایانی همه هم‌سرنوشت/ عیسایانی یک‌دست/ با جامه‌ها همه یک‌دست/ ... و هر شام چه بسا که «شام آخر» است/ و هر نگاه/ ای بسا که نگاه یهودائی/ ... »[۲۴]

و یا در جایی دیگر می‌گوید:

«... ما همه عذراهای آبستن‌ایم/ ... زخم گل‌میخ‌ها که به تیشهٔ سنگین ریشهٔ درد را در جان عیساهای اندوهگین مان به فریاد آورده است/ در خاطره‌های مادرانهٔ ما به چرک اندر نشسته/ و فریاد شهیدشان/ به هنگامی که به صلیب نادانی خلق/ مصلوب می‌شدند/ ای پدر اینان را بیامرز/ چرا که خود نمی‌دانند/ که با خود چه می‌کنند!»[۲۵]

لازم به ذکر است که من نمی‌گویم که شاملو هم چون مؤمنی، (چه به دین و چه به اسطوره) می‌خواهد به کمک آیین با خرق زمان، به دو هزار سال پیش از این برگردد و به عیسی برسد، من فقط متذکر می‌شوم که شاملو با دقت در اساطیر و آموزه‌های آن‌ها از امر «رجعت» به گذشته، درک زمان اولین یک حادثه، ارتقای روح و مقام معنوی مؤمن و وصال او به درجات برتر انسانیت

که می‌تواند هم‌شأن و هم‌احساس و هم‌دوش اسوه‌ها و ابرانسان‌ها باشد، الگو گرفته است و از این مواد اولیه در ساختن اسطوره‌های شعری خود یا شعرهای اسطوره‌وار خود، بی‌آن که حتی درد و علاقهٔ این حرف‌ها را داشته باشد، سود جسته است.

او در شعرش، هم چون متون اساطیری که در بیان آیین‌ها، محکم و قاطعانه سخن می‌گویند، با قاطعیت و بی‌تردید حرف می‌زند و با صلابت هر چه تمام‌تر حکم می‌دهد: «... حتی بگذار آفتاب نیز بر نیاید/ به خاطر فردای ما اگر/ بر ماش منتی است/ چرا که عشق/ خود فرداست/ خود همیشه است/ ای صبور/ ای پرستار/ ای مؤمن/ پیروزی تو میوهٔ حقیقت توست/ ... باش تا میوهٔ غرورت برسد/ ای زنی که صبحانهٔ خورشید در پیراهن توست/ پیروزی عشق نصیب تو باد»[۲۶]

هم چنین در شعر سفر، حکم کردن‌های شاملو و آرزوی او که چونان باورمندان اسطوره و راویان اساطیر، می‌خواهد به وردی- به دعایی- از دست رفته را برگرداند، کاملاً خود را نشان می‌دهد: «آن جا که من از خویش برفتم تا در پای تو سجده کنم/ و مذهبی عتیق را / چونان مومیایی شده‌ای از فراسوهای قرون/ به وردگونه‌ای/ جان ببخشم. »[۲۷]

سرانجام باید یادآوری کنم که اسطوره می‌تواند در طول روزگار بلند عمر خود، با از دست دادن عنصر قداست، از ویژگی مینوی بودن دور شود و با نزول از آسمان والای قداست و ایمان و باورآفرینی، در مراحل پایین‌تری از هستی به زندگی خود ادامه دهد. در واقع اسطوره از این معبر، وارد حماسه می‌شود و شخصیت‌های او که روزی الهه‌ها و ایزدان بوده‌اند، به قهرمانان و پهلوانان حماسه تبدیل می‌شوند و این همان راز خویشاوندی و قرابت حماسه و اسطوره است. قرابتی که مشابهت زبان اسطوره و حماسه را سبب می‌شود.

فخامت، والایی شگرف و شگفت حماسه را رقم می‌زند و حماسه‌ها را در ارتباطی تنگاتنگ با هویت ملت‌ها قرار می‌دهد و حماسی بودن، بی‌شک یکی از ویژگی‌های شعر شاملوست.

او در همهٔ شعرهایش، نقش قهرمان حماسه را بازی می‌کند. قهرمانی که از اسطوره آمده است و همهٔ درد و رنج بشر را در دنیای حماسی شعر او تحمل می‌کند:

«قلبم را در مجریِ کهنه‌ای/ پنهان می‌کنم/ در اتاقی که دریچه‌ای‌اش/ نیست/ از مهتابی/ به کوچهٔ تاریک / خم می‌شوم/ و به جای همهٔ نومیدان/ می‌گریم. »[۲۸]

«... با این همه، ای قلب دربه‌در/ از یاد مبر/ که ما/ ـمن و توـ/ عشق را رعایت کرده‌ایم/ از یاد مبر/ ـمن و توـ/ ... انسان را/ رعایت کرده‌ایم. »[۲۹]

«... در آوار مغرورانهٔ شب/ آوازی برآمد/ که نه از مرغ بود و نه از دریا/ و بار خستگی تبار خود را همهٔ من/ بر شانه‌های فرو افتادهٔ خویش/ احساس کردم. »[۳۰]

بدون شک، ابیاتی از این دست فراوان در شعر شاملو پیدا می‌شوند و یادآور رنج‌های پایان‌ناپذیر «پرومته» ، «سیزیف» و «تانتال» از شخصیت‌های اساطیری یونان هستند.

شاملو در شعر «با چشم‌ها» از مجموعهٔ «مرثیه‌های خاک» می‌خواهد همهٔ خلق را بر شانه‌های خود بنشاند و دور حباب خاک بگرداند تا خورشیدشان را پیدا کنند. «اطلس» اساطیر یونان را تداعی می‌کند که مجبور بود زمین را بر شانه‌های خود حمل کند:

«ای کاش می‌توانستم/ ـ یک لحظه می‌توانستم ای کاش ـ / بر شانه‌های خود بنشانم این خلق بی‌شمار را/ گرد حباب خاک بگردانم/ تا با دو چشم خویش ببینند که خورشیدشان کجاست/ و باورم کنند»[۳۱]

در شعر «سرود آن که برفت و آن کس که بر جای ماند» از مجموعهٔ آیدا، درخت و خنجر و خاطره، تصویر و توصیفی از یک سفر دریایی ترسیم می‌شود. در این سفر پدر راوی یعنی شاعر و قهرمان روایت، او را همراهی می‌کند، آن‌ها به کردار از راه ماندگان، تکیده، زبان در کام کشیده، از خود رمیدگانی در خود خزیده، به خود تپیده، خسته، نفس پس نشسته به لب ساحل می‌رسند و بر موج‌کوب پست که از نمک دریا و سیاهی شبانگاهی سرشار بود، باز می‌ایستند، در ظلمت لب شور ساحل در میان سایهٔ توفان، زورقی شگفت‌انگیز که آمیزه‌ای وهم‌انگیز از تابوت و بستر است، پهلو می‌گیرد و یکی از آن دو باید قدم در زورق بگذارد، آیا این توصیف و بیان و زبان، اودیسهٔ هومر و سفر اولیس در بازگشت از جنگ ده ساله، ویران‌کننده، خسته‌کننده و شکننده تروا را به خاطر نمی‌آورد؟ بدون شک شکل بیان این شعر، ساختمان، آغاز و فرجامش، متأثر از شروع سفر دریایی و ماجراهای فرسایندهٔ اولیس است.

«بر موج‌کوب پست/ که از نمک دریا و سیاهیِ شبانگاهی سرشار بود/ باز ایستادیم/ ... و در این هنگام/ زورقی شگفت‌انگیز/ با کنارهٔ بی‌ثبات مه‌آلود/ پهلو گرفت/ که خود از بستر و تابوت/ آمیزه‌ای وهم‌انگیز بود ... »[۳۲]

تصویرهایی که سرگردانی اولیس را در ساحل‌های کالیپسو، سرزمین هیپری، جزیرهٔ سیکلوپ‌ها، جزیرهٔ ائول، پولیفم و سیرسه و سیرنها و ... را به یاد می‌آورد. بدبختی‌ها و رنج‌هایی که اولیس را تا سر حد جنون و بیچارگی و اشک و نومیدی پیش می‌برد، و آن چه بر پهنهٔ خروشان آب‌ها بر او می‌گذرد همه با اغراقی و دریافتی توأم با وحشت و هراس برایش جلوه می‌کنند و تداعی‌گر ماجراهایی تحمل ناپذیر می‌شوند:

«... همه حاکمیت بود و فرمان بود/ که گفتی/ پروای بی‌تابی سیماب‌آسای موج و خیزابش نیست/ نه زورقی بر گسترهٔ دریا/ که پنداشتی کوهی‌ست/

استوار/ به پهنهٔ دشتی/ ... »[۳۳]

در ادامهٔ تصویرهای وهم‌آلود و دهشت‌آفرین شعر، خواننده را به یاد سرودی از اودیسه می‌اندازد که اولیس باید به خواست خدایان به سرزمین-هاوس برود و در دنیای تاریک اشباح و مردگان، به پیش‌گویی‌های تیرزیاس گوش بسپارد:

«... و در این هنگام نگاه من از تار و پود ظلمت گذشت/ و در رخسارهٔ او نشست/ و دیدم که چشم‌خانه‌هایش از چشم و از نگاه تهی بود/ و قطره‌های خون/ از حفره‌های تاریک چشمش/ بر گونه‌های استخوانی وی فرو می‌چکید و غرابی را که بر شانهٔ زورق‌بان نشسته بود/ چنگ و منقار خونین بود... »[۳۴]

آن‌گاه در توصیفی که از پدر ـ همراه راوی‌ـ به دست می‌دهد، گویی شمایلی از اولیس را به تصویر می‌کشد: «... شگفت آمدم که سپاهی‌مردی دست به شمشیر/ عیار الفاظ را/ چگونه/ در سنجش قیمت مفهوم هر یک/ به محک می‌تواند زد» [۳۵]

و کیست که نداند، اولیس تنها نظامی شجاع و شمشیر به دست جنگ ترواست که از صفت فرزانگی، فهم، درایت و شعور و سخنوری، فراوان بهره برده است و در سرتاسر ایلیاد و اودیسه او را به عنوان یک فرزانهٔ سخن‌سنج که تدبیرگر است و چاره‌اندیش، خطاب می‌کنند.

شاملو در شعر «لوح» مردمی را به تصویر می‌کشد که در انتظاری دیرپای با یأس و خستگی بی‌قرارانه منتظرند تا راوی، از آن جا که قرار دارد‌ـ فراز‌ـ بر آنان نازل شود و از حقیقت با آنان سخن بگوید. هم چنان‌که پیرمردان مقدس ایران باستان در انتظار می‌مانند تا «ارداویراف» از سفر روحانی خود، از آسمان بازگردد و از حقیقت برای آنان سخن بگوید:

«من از پلکان تاریک/ به زیر آمدم/ با لوح غبارآلوده/ بر کف/ و بر پاگرد

کوچک ایستادم/ که به نیم نیزه به میدان سر بود/ و خلق را دیدم ... »[۳۶]

او هم چون قهرمان اسطوره، از تاریکی‌ها پایین می‌آید با لوحی در دست، همان‌گونه که موسی با الواح مقدس از طور برمی‌گردد و به میان مؤمنان فرود می‌آید.

اگر در قصهٔ موسی (ع) طور، مکان مقدس است، در شعر شاملو، میدان مکان مقدس است که مردم در آن جمع شده‌اند، شاعر لوح گلین را بر دست-هایش بلند می‌کند و فریاد بر می‌دارد: «همه هر چه هست این است و/ در آن فراز/ به جز این هیچ نیست»[۳۷]

آن‌گاه او با استناد به لوحی که با خود دارد، حقیقت را بیان می‌کند. حقیقت این است که در میان مخاطبان او، زن‌ها خود مریم هستند و مردان عیسی. عیسایانی همه هم سرنوشت با جامه‌هایی یک‌دست و پاپوش‌هایی یک‌دست و نان و شوربایی به تساوی با کلاه‌خودی بر سر به جای تاج خار و تفنگی بر دوش به جای صلیب و شام آخری در پیش که آن‌ها را به سوی مصلوب شدن هدایت خواهد کرد.

شاملو از تلمیح استفاده نمی‌کند. مخاطبان او از عیسی نمی‌شنوند. مخاطبان او خود عیسایانند. شاملو در شعر لوح، ساختمان، بیان، عوامل و عناصر و معانی اسطوره را با دقت و هوشیاری به کار می‌گیرد تا اسطورهٔ معاصر خود را شکل بدهد. او قهرمان و راوی اسطوره است و مردمان، مخاطبان اسطوره و جان‌بخشندگان و زندگی‌کننده‌های مفاهیم اسطوره‌ای شعر او. میدان، مکان مقدسی که کاهن، راوی ـ شاعرـ در آن جا از فراز، فرود می‌آید و به سخن گفتن از حقیقت می‌پردازد:

«... در خروش آمدم که / ریگی اگر خود به پوزار ندارید/ انتظاری بیهوده می‌برید/ پیغام آخرین/ همه این است/ فریاد برداشتم: ... »[۳۸]

قهرمان روایت فریاد برمی‌آورد و از عیسایان سخن می‌گوید. صراحت سوزان حقیقت از زبان فخیم و حماسی قهرمان روایت، که به ظاهر از سفری در کشف حقیقت برگشته است، به چشمان مخاطبان می‌خلد تا آنان دریابند چه شوربختند. برای انسانی که شاملو می‌شناسد و پیام‌آور هستی‌شناسانهٔ او می‌شود، نه بخشش است و نه کینه‌ای. صلیب راه عروج او به آسمان نیست، بلکه راهی به جانب دوزخ است. حقیقت این است که انسان جاودان سرگردان معاصر و مخاطب شاملو نمی‌تواند به تلخی پیام شاعر تن بدهد و راوی ـ شاعر ـ فریاد برمی‌آورد: «آه/ این جماعت/ حقیقت را/ تنها در افسانه‌ها می‌جویند/ یا آن که حقیقت را/ افسانه‌ای بیش نمی‌دانند» [۳۹]

بدیهی است که نقد مفهوم شعر و مفاهیم شعر شاملو، در این مقاله مورد توجه نیست. قصد بر آن است تا نظر خواننده را به ویژگی‌هایی از اسطوره و یا اسطوره‌مانندی‌هایی که شاملو با عنایت به اساطیر در شعر خود آفریده است، جلب کنیم. قبل از هر چیز شکل شعر او، یادآور شکل و ظاهر یک متن اسطوره‌ای است. هم چنان که اسطوره روایت مقدسی است که از آغاز و فرجام و جهان‌بینی انسان سخن می‌گوید و انسان را به حقیقت فرا می‌خواند. در شعر او نیز راوی از حقیقت که همانا سرنوشت و تقدیر و فرجام مردم است، با آنان سخن می‌گوید. اصلاً شاملو دغدغهٔ حقیقت دارد: «پس من بسیار گریستم/ و هر قطره اشک من/ حقیقت بود/ هر چند که حقیقت/ خود/ کلمه‌ای بیش نیست/ گویی من/ با گریستنی از این‌گونه/ حقیقتی مأیوس را/ تکرار می‌کردم/ آه این جماعت/ حقیقت خوف‌انگیز را/ تنها در افسانه‌ها می‌جویند» [۴۰]

به وضوح پیداست که انسان به عنوان یک نوع فلسفی و کلیت وجودی، مطمع نظر شاعر است، بی‌آن که در سخن گفتن از او به ویژگی‌هایی پرداخته شود که فردیت و جزءنگری را فرا یاد آورد: «نام انسان را فریاد می‌کردیم/ و

شکفته می‌شدیم/ چنان چون آفتاب‌گردانی/ که آفتاب را/ با دهان شکفتن/ فریاد می‌کند»[۴۱]

او به مرگ می‌اندیشد، به پایان و فرجام و چونان کاهنی ـ روایتگر اسطوره ـ از مرگ سخن می‌گوید: «مرگ را دیده‌ام من/ در دیداری غمناک، من مرگ را به دست/ سوده‌ام/ من مرگ را زیسته‌ام/ با آوازه غمناک/ غمناک/ و به عمر/ سخت دراز و سخت فرساینده »[۴۲]

و هم چنان که گذشت، به ابتدای پدیدهٔ آغاز زمین، شروع حیات، عشق و ستیز بی‌امان خیر و شر و عدالت دلبسته است. مفاهیمی که در حیطهٔ اسطوره قرار می‌گیرند و شاملو با به کارگیری دوبارهٔ آن‌ها هوشیارانه تلاش می‌کند به شعرش عمق و نفوذی اساطیری ببخشد: «افسوس!/ آفتاب/ مفهوم بی‌دریغ عدالت بود و/ آنان به عدل شیفته بودند و/ اکنون/ با آفتاب گونه‌ای/ آنان را/ این‌گونه/ دل/ فریفته بودند!»[۴۳]

در پایان به اختصار باید گفت که شاملو با استفاده از عناصری چون لوح، فرود آمدن در معنای نازل شدن، نقش عیسایان و مریمان و آشیل‌ها و اسفندیارها در جهان معاصر، اتفاق افتادن مکرر «شام آخر»ها، تکرار و بازآفرینی حادثه‌های اساطیری، با کلی‌نگری، مطلق‌گویی، با صدور حکم و با استفاده از زبان فخیم و آرکاییک حماسی و حتی می‌توان گفت با الگو گرفتن از فرم و ظاهر و معماری متون اساطیری به شعرهایش رنگی از قدرت و استحکام اساطیر می‌بخشد.

زمستان ۱۳۸۴

۱۹. مدرنیته در شعر شاملو

می‌دانیم که مدرنیته ویژگی‌های جامعه شناختی، تاریخی و فرهنگی متفاوتی دارد. این مقاله به بررسی سه ویژگی «شهر و جمعیت، اومانیسم و گسست» در شعر شاملو می‌پردازد:

۱ـ شهر و جمعیت

به دنبال اکتشافات جغرافیایی، صنعتی و علمی، رنسانس آغاز شد و جریان‌های مهمی را در جامعهٔ اروپایی شکل داد. یکی از این جریان‌های مهم در زمینهٔ اقتصاد، ظهور سرمایه‌داری بازرگانی بود. این طبقه که بعدها به بورژوا شهرت یافت، با قرار گرفتن بین توده‌ها و دربار در تلاش برای بقا و کسب قدرت در چگونگی شکل و محتوای جوامع انسانی، نقش اساسی بازی کرد. تولید و بازرگانی، گسترش شهرها را به همراه آورد، گسترش بوژوازی و به تبع آن توده‌ها و جمعیت، ادبیات را از دربارها و طبقات اشراف بیرون کشید و او را متوجه موضوعات اساسی‌تری هم چون اندیشه، انسان و شهر و مردم کرد.

به این ترتیب، بعد از انقلاب فرانسه، با شکل‌گیری جهان مدرن، هیچ موضوع و مفهومی هم چون شهر و جمعیت مورد توجه نویسندگان قرن نوزدهم قرار نمی‌گیرد. در این دوران است که جمعیت به شکل یک جمهور، در توازن قدرت چهره می‌نماید. بورژوازی در مبارزهٔ خود با پادشاهان، هرچند خود از اشراف برخاسته است، برای بهره‌مندی از تولید و رسیدن به پول و قدرت بیشتر، جمعیت

را از روستاها به سوی شهرها هدایت می‌کند تا چرخ کارخانه‌ها بهتر و بیشتر بچرخد. در نتیجه، جامعه‌ای متشکل از لایه‌ها و اقشار گسترده به وجود می‌آید و ویژگی‌های دیگر رنسانس، هم چون اومانیسم و توجه به علم و خرد و آموزش همگانی و مطبوعات، خواندن را به عنوان یک تبحر همگانی در دل جامعه رشد می‌دهد. به این ترتیب، جامعهٔ شهری، جامعه‌ای که می‌تواند به جای سالن‌های پرزرق و برق اشراف، در خانه‌ها، قهوه‌خانه‌ها، محافل کارگری و حتی خیابان‌ها، مخاطب شعر و ادبیات باشد. اکنون این جامعه، خود به یک مشتری ادبی تبدیل شده است و آرزو دارد چهرهٔ او به جای از ما بهتران، شاهان، اشراف و قهرمانان دور از دسترس، در شعر و قصه ترسیم شود.

شاید ویکتور هوگو نخستین نویسنده‌ای بود که در آثارش و بویژه در عناوین آثارش، جمعیت را به عنوان مخاطب برگزید، بینوایان و کارگران دریا. در فرانسه، هوگو بعد از اوژن سو، اولین کسی است که راوی ماجراها و بدبختی‌ها و رنج‌ها و شادی‌ها و تلاش‌های مردم کوچه و بازار می‌شود. گذشته از رمان بینوایان و کارگران دریا، او حتی در رمان «مردی که می‌خندید»، ماجرا را به دل اجتماع، جمعیت، مردم و پارلمان برآمده از قدرت مردم می‌کشد و دردهای یک انسان راکه دردهای همه شهروندان است، فریاد می‌کند. توجه به این توده‌هاست که شاید یکی دیگر از ویژگی‌های جهان مدرن را فراهم می‌آورد: پرولتاریا، کارگر و سوسیالیزم کارگری، توصیف انگلس از جهان شهری عصر مدرن قابل توجه است:

«شهری چون لندن، جایی که آدمی می‌تواند برای ساعت‌ها پرسه زند، بی‌آن که حتی به نزدیکی پایان شهر برسد، بدون مشاهدهٔ کوچک‌ترین نشانه‌ای از شروع مناطق باز روستایی که در حقیقت مکانی خاص است... این تمرکز عظیم، این امتزاج و تراکم سه و نیم میلیون انسان در یک نقطهٔ واحد، نیرو و

توان این سه و نیم میلیون نفر سکنه را صد برابر کرده است... لیکن آدمی فقط پس از مدتی ملتفت قیمتی می‌شود که برای این امر پرداخت شده است. فقط پس از چند روز گام زدن در پیاده‌روهای خیابان‌های اصلی است که آدمی متوجه می‌شود این لندنی‌ها برای خلق همهٔ عجایب تمدن که در سراسر شهر آنان مشهود است، مجبور شده‌اند بهترین عناصر سرشت بشری را فدا کنند و این که صدها قوهٔ خلاق که در وجود ایشان به صورت بالقوه نهفته بود، منفعل باقی مانده و سرکوب شده‌اند... نفس جوش و خروش خیابان‌ها واحد کیفیتی نفرت‌انگیز است... (جمعیت) چنان بسرعت از کنار هم می‌گذرند که گویی هیچ وجه مشترکی با هم ندارند و به هیچ طریقی با یکدیگر مرتبط نیستند. یگانه توافق آنان، توافقی خموش و ضمنی است. این که هر کس باید از سمت راست پیاده‌رو عبور کند تا حرکت سیل جمعیت در جهت عکس را سد نکند. هیچ کس حتی به خود زحمت نمی‌دهد نیم نگاهی به دیگران بیندازد. هرچه تعداد مردمانی که در فضای کوچک تلنبار شده‌اند، بیشتر باشد، بی‌اعتنایی خشن آنان نسبت به یکدیگر و تمرکز خشک و سرد هر کس بر مسایل خصوصی خویش، نفرت‌انگیز و تهاجمی‌تر می‌شود. »(گروه نویسندگان، ۳۹، ۱۳۷۵)

هگل نیز از حضور جمعیت در پاریس به عنوان یک پدیدهٔ تازه متاثر می‌شود و در نامه‌ای به زنش می‌نویسد: «وقتی از خیابان‌ها عبور می‌کنم، ظاهر مردم درست مثل اهالی برلن است. آن‌ها همان لباس‌ها را می‌پوشند و چهره‌هایشان هم تقریبا همان، حالت را دارد؛ منتها در میان جمعیتی عظیم. » (همان،۴۰)

مضمون شهر، جمعیت و دقت در ویژگی‌های آن‌ها، جنبه‌هایی از نیروهای اجتماعی را آشکار می‌کند. نیروهایی سرشار از قدرت و ژرفایی پنهانی که می‌توانند به صورتی ظریف و در عین حال عمیق به تحولات و دگرگونی‌های جامعهٔ انسانی و به تبع آن، بر چگونگی آفرینش‌های هنری و ادبی تاثیر بگذارند.

بیهوده نیست که پیشکسوتان، شاعران، نویسندگان و اندیشمندان جهان مدرن چون بودلر، هوگو، آلن پو، مارکس، انگلس و... به آن توجه نشان داده‌اند.

در ایران، پس از انقلاب مشروطیت که بشدت تحت تاثیر انقلاب فرانسه و بادهایی است که از بنیان‌های فکری مدرنیزم غربی می‌وزد و بازی‌های رسمی و علنی دولت‌های استعمارگر غربی چون انگلیس و روسیه قرار دارد، سرانجام رضاخان در سال ۱۳۰۵ با رأی مجلس مؤسسان به تخت شاهی می‌رسد و به این‌سان سلطنت پهلوی بر سر کار می‌آید. رضا شاه در ادامهٔ خواست‌های انقلابی مردم، به تقلید از کشورهای غربی و هماهنگ با برنامهٔ نوسازی که در بسیاری از کشورهای هم جوار در حال اجرا بود، به صنعتی کردن کشور و نوسازی در عرصه‌های مختلف اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی پرداخت. بدیهی بود که کشورهای غربی از جمله انگلیس، در مدیریت و هدایت این نوسازی نقش اساسی داشتند. هرچه بود، ایجاد جاده، راه‌آهن، کارخانه‌ها، مدارس غیر دینی، دانشگاه، اعزام دانشجو به اروپا، تغییر تقویم از قمری به شمسی، تغییر لباس مردان و کشف حجاب زنان، ایجاد نظام وظیفه اجباری، ورود کالاهای خارجی، گسترش تحقیقات ادبی و تاریخی، تأسیس فرهنگستان زبان، تأمین امنیت جانی و مالی، زمینه‌های گسترش شهرنشینی و پیدایش جمعیت‌های مخاطب فرهنگ و هنر و اندیشه را فراهم ساخت. هرچند استبداد رضاخانی تا شهریور ۱۳۲۰ اندیشه را ممنوع کرد، اما تلاش او در به وجود آوردن مظاهر مدرنیته در ایران بی‌ثمر نبود و درست در نتیجهٔ سیاست‌های پهلوی‌ها بود که تهران امروز به یکی از کلان‌شهرهای بزرگ دنیا تبدیل شده است.

هرچند آغاز تحول و توجه اساسی به مدرنیزم در شعر ما با نیما آغاز می‌شود، اما توجه به شهر به عنوان یک پدیدهٔ معاصر، بیش از همه در شعر شاملو خود را نشان می‌دهد.

نخستین بار به این مضمون در اولین شعر از اولین کتاب مدرن شاملو، یعنی قطعنامه بر می‌خوریم:

«دوست داشتن بلوغ شهر
و عشقش
دوست داشتن سایهٔ دیوار تابستان
و زانوهای بیکاری در بغل»

(شاملو، ۴۸ ،۱۳۶۴)

«دوست داشتن کارگاه قالی بافی
زمزمهٔ خاموش رنگ‌ها
تپش خون پشم در رگ‌های گره
و جان‌های نازنین انگشت
که پامال می‌شوند»

(همان، ۵۰)

«دوست داشتن زنان پیاده رو
خانه‌شان
عشق‌شان
شرم‌شان»

(همان، ۵۱)

تکیه اساسی بر روی واژهٔ شما به عنوان جمعیت مخاطب شهر در «سرود مردی که خودش را کشته است» ، دومین شعر مجموعهٔ قطعنامه:

«نام مرا داشت
و هیچ کس همچون او به من نزدیک نبود
و مرا بیگانه کرد با شما

با شما که حسرت نان
پا می‌کوبد در هر رگ بی تاب تان»

(همان، ۵۸)

شاعر در ادامهٔ شعر به خود می‌رسد و به جمعیت:

«و اکنون این منم
پرستندهٔ شما
ای خداوند اساطیر من!
اکنون این منم، ای سرهای نابسامان
نغمه پرداز سرود و دواتان
اکنون این منم
من
بستری، تخت خواب بی‌خوابی شما
و شمایید،
شما
رقاص شعله‌ای بر فانوس آرزوی من
اکنون این منم
و شما»

(همان، ۶۵- ۶۴)

در ادامه شاعر با مرور بر نام بعضی از شهرها، چون اصفهان، آبادان، بندر معشور، آغاجاری، از جمعیت مردم، کارگران، بیکاران و فقیران یاد می‌کند و با کشتن اجنبی خویشتن‌اش در احتضاری طولانی و قرار دادن آن در تابوت «آهنگ‌های فراموش شده» نگاه خودش را به امروز و فردا هم سو با مدرنیته و پدیدارهای آن اعلام می‌کند و به این سان مرگ سنت در خویشتن و خویشتن

سنتی‌اش را که با آهنگ‌های فراموش شده، فراموش می‌شود، جار می‌زند.

او در یک چرخش اساسی که در قسمت دوم مقاله تحت عنوان «گسست» از آن یاد خواهم کرد، چنان به خویشتن سنتی‌اش که از آن به عنوان خویشتن اجنبی یاد می‌کند پشت پا می‌زند و چنان به سوی جهان مدرن و آثار و تبعات آن آغوش می‌گشاید که در هنگام کشتن بعد اولیهٔ وجودش نه به او آب می‌دهد و نه حتی دعایی می‌خواند. این که روی این دو کلمه تاکید می‌کنم، می‌تواند نمادهایی اساسی در گره‌گشایی از نگاه و دید شاملو باشد و البته در قسمت دوم مقاله تحت عنوان «گسست» از آن یاد خواهم کرد.

شاملو در آخرین شعر این مجموعهٔ چهار سرودی قطعنامه، دوباره از یک شهر می‌گوید و از جمعیت:

«در طلب آبادان
... و حماسهٔ توفانی شعرش را آغاز کرد
با سه دهان، صد دهان، هزار دهان
با سیصد هزار دهان
با قافیهٔ خون،
با کلمهٔ انسان، کلمهٔ حرکت، کلمهٔ شتاب
با مارش فردا» (همان، ۷۸)

او در سرودهٔ «شعری که زندگی است»، شعر را حربهٔ خلق می‌داند و شاعر را شاخه‌ای از جنگل خلق. در شعر او شاعر با لبان مردم لبخند می‌زند، لباس خوب می‌پوشد، کفش واکس زده به پا می‌کند و در شلوغ‌ترین نقطه‌های شهر، در میان عابران خیابان‌ها به دنبال وزن و قافیهٔ شعرش می‌گردد:

«همراه من بیایید هم شهری عزیز!
در به در

همه جا سر کشیده‌ام» (شاملو،۹۱)

او در یک دیالوگ کوتاه به شهروندی که برگزیده است، توضیح می‌دهد:

« تامل بکن رفیق،

وزن و لغات و قافیه‌ها را

همیشه من

در کوچه جسته‌ام،

آحاد شعر من، همهٔ افراد مردمند.

از «زندگی» که بیشتر «مضمون قطعه» است.

تا «لفظ» و «وزن» و «قافیه شعر» جمله را من در میان مردم می‌جویم...»

(همان، ۹۲)

به یقین خوانندهٔ عزیز به مظاهر زندگی مدرن شهری در این شعر توجه دارد؛ کفش‌های واکس زده، لباس خوب، شلوغ‌ترین نقطه‌های شهر، عابران خیابان‌ها، هم شهری و شهروند بودن، گستردگی و بزرگی شهر که باید سه روز در آن پی‌درپی با دربه‌دری دنبال خلق گشت... کوچه‌ها، مردم و زندگی جاری در آن، آن گاه شاعر در ادامهٔ سروده فریاد می‌زند:

او شعر می‌نویسد

یعنی

او دست می‌نهد به جراحات شهر پیر

یعنی

او قصه می‌کند

به شب از صبح دلپذیر

او شعر می‌نویسد

یعنی

او دردهای شعر و دیارش را فریاد می‌کند... (همان، ۹۶)

شاملو گاهی شعرش را با شهر و توجه به شهر آغاز می‌کند:

«در تمام شب چراغی نیست
در تمام شهر
نیست یک فریاد» (همان، ۱۱۱)

شاملو حتی در شعرهایی که با الهام از افسانه‌ها و فولکلور با زبان محلی می‌سراید، از شهر غافل نمی‌شود:

نمی ترسین پریا؟
نمی یاین به شهر ما؟
شهر ما صداش میاد
صدای زنجیراش میاد
... امشب تو شهر چراغونه
خونهٔ دیبا داغونه
مردم ده مهمون‌مان
با دامب و دومب به شهر میان
داریه و دومبک می‌زنن...
های می‌کشن، هوی می‌کشن:
– شهر جای ما شد
– اگه تا زوده بلن شین
سوار اسب من شین
می‌رسیم به شه مردم، ببینین صداش میاد،
جینگ و جینگ ریختن زنجیر بردهاش میاد
... عوضش تو شهر ما... [آخر نمی‌دونین پریا]

در برجا وامیشن، برده دارا رسوا می‌شن
غلوما آزاد میشن، ویرونه‌ها آباد می‌شن
هر کس که غصه داره
غمشو زمین می‌ذاره
قالی می‌شن حصیرا
آزاد می‌شن اسیرا (همان، ۱۶۷– ۱۷۴)

بدون شک، شهر در شکل امروز آن پدیده‌ای مدرن است که انسان معاصر را در دامن خود جمع کرده است تا بستری برای زندگی و سعادت‌های او باشد، اما همین جمعیت در بستر شهر، با مشکلات تازه‌ای مواجه شده است؛ حکومت، قانون، عدالت، کار، تولید، توزیع ثروت، عشق، جنایت و به طور کلی انسان، رنج و تنهایی؛ البته این مقاله را فرصت بررسی جزییات شهرنشینی و مشکلات انسان امروز و ارایهٔ ردپایی از آن‌ها در شهر شاملو نیست، این جانب فقط می‌خواهم به جمعیت و گسترش شهر به عنوان یکی از مظاهر مدرنیته و توجه شاملو به آن اشاره داشته باشم و هم چنان که به ناچار در بعضی از نمونه‌ها نمایان است، می‌توان نشانه‌هایی از ویژگی‌های دیگر جهان مدرن انسان امروز را در داخل همین شعرها ملاحظه کرد.

برای مثال، در شعر به تو سلام می‌کنم، نگاه شاملو به اضطراب‌ها، تردیدها و غلغله‌های جهان شهری به وضوح دیده می‌شود:

«به تو سلام می‌کنم، کنار تو می‌نشینم
و در خلوت تو شهر بزرگ من بنا می‌شود
...
بی تو خاموشم
شهری در شبم

تو طلوع می‌کنی
من گرمایت را از دور می‌چشم و شهر من بیدار می‌شود
با غلغله‌ها، تردیدها. تلاش‌ها و غلغلهٔ مردد تلاش‌هایش»

(همان، ۲۰۳)

شهر او در عشق، در به هم پیوستن انسان‌هاست که به حرکت در می‌آید و به گرما و نشاط می‌رسد. در واقع باید گفت این همان انرژی و نیروی پنهان جمعیت است که انگلس از آن حرف می‌زند و مارکس با تعریف طبقه‌ای به نام پرولتاریا، تلاش می‌کند به آن سمت و سویی خاص بدهد؛ البته نگرش این گونه به جمعیت در جای جای شعر شاملو موج می‌زند:

«... من با انسان در ابدیتی پر ستاره گام می‌زنم،
در خانهٔ زنی که گریست
در گاهواره کودکی لبخند می‌زد
آدم‌ها هم تلاش حقیقتند
آدم‌ها هم زاد ابدیتند
من با ابدیت بیگانه نیستم
زندگی از زیر سنگ‌چین دیوارهای زندان بدی سرود می‌خواند
در چشم عروسک‌های مسخ، شب چراغ گرایشی تابانده است
شهر من رقص کوچه‌هایش را باز می‌یابد
هیچ کجا هیچ زمان فریاد زندگی بی‌جواب نمانده است
به صداهای دور گوش می‌دهم
از دور به صدای من گوش می‌دهند، من زنده‌ام
فریاد من بی‌جواب نیست،
قلب خوب تو جواب فریاد من است» (همان، ۲۱۰– ۲۰۹)

او در شعر «برای شما که عشق‌تان زندگی است» (از مجموعهٔ هوای تازه، ص ۲۴۲) با تأکید بر واژهٔ شما، از جمعیت سخن می‌گوید، از جمعیتی که عشق و مرگ و مردان و تاریخ و فتح و شکست را در بطن خود پرورانده است. (همان، ۲۴۲) شعر «آواز شبانه برای کوچه‌ها» باز سخن از شهر و جمعیت و شلوغی دارد. (همان، ۲۵۳) و در شعر «حرف آخر» شهر با همهٔ شلوغی و مردم‌اش حتی با قمارخانه‌ها، قصابی‌ها و محله‌های گوناگون اش تصویر می‌شود. (همان، ۳۱۱)

در شعر «بر سنگفرش» ، از «باغ آینه» او مردم شهر را فریاد می‌زند تا از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنند و خون را به سنگفرش ببینند. (شاملو، ۳۸، ۱۳۶۳) و در شعر «کیفر»، شهر و انسان‌های شهر که بیگانه از خویش و همسایه، هر یک به جنایتی در سلولی از زندان بزرگ محبوسند، ترسیم می‌شود. مردی زنش را کشته است و مردی نان فرزندان خود را به خون سر نان فروش دندان گردی آغشته است. مردی از دیواری بالا رفته است. کسانی دندان طلای مرده‌ای را شکسته‌اند. اما شاعر، نه راه بر کسی بسته است و نه مرد رباخواری را کشته است و نه از دیواری بالا رفته است. در این شهر هستند کسانی که مردار زنان را دوست می‌دارند، اما شاعر به دنبال رهایی است و به همین گناه در بند است. (همان، ۴۳)

نگاه عمیق شاعر به شهر و شناخت مشکلات جهان معاصر که در شهر دور هم جمع شده‌اند، حاکی از توجه شاعر به مدرنیزاسیون و تبعات آن است. در شعر «کوچه» از باغ آینه از دهلیز به دیوار، از دیوار به خانه و از خانه به مردم و سرانجام به شهر شطرنجی می‌رسیم. (همان، ۱۰۰)

و سرانجام در کتاب باغ آینه، شعری عنوان «شهر سرد» را می‌یابد. (همان، ۱۱۵) او در اولین سروده «ترانه‌های کوچک غربت» در شعر «بچه‌های اعماق» از کودکانی حرف می‌زند که در شهر بی‌خیابان، در شبکهٔ مورگی پس کوچه و

بن بست، آغشتهٔ دود کوره و قاچاق و زرد زخم، با قاب و تیر و کمان کودکی، در باتلاق تقدیر با دشنام پدران و نفرین مادران بی‌حوصله می‌بالند. سرانجام برای اختصار باید از شعرهایی نام ببریم که مضمون شهر و جمعیت در آن‌ها به چشم می‌خورد: شعر «رستگاران» از مجموعهٔ «شکفتن در مه» ، «سه سرود برای آفتاب» و «مجلهٔ کوچک» از مجموعهٔ «ققنوس در باران» ، «روزنامهٔ انقلابی» و «میان کتاب‌ها گشتم» و «در بیمارستان» از مجموعهٔ «مدایح بی‌صله» و سرود چهارم از مجموعهٔ «آیدا درخت و خنجر و خاطره» .

۲- اومانیسم

«سولنیه»، نگارندهٔ تاریخ ادبیات فرانسه در قرون وسطی و رنسانس، دربارهٔ اومانیسم می‌گوید: «مقصود از اومانیسم جریان تحقیقاتی بود که مطالعه و شرح دقیق متون قدیم را مورد توجه خاص قرار می‌داد.» (سولینه،۱۳۵۷،۱۸۷)

اومانیسم به دنبال اختراع و گسترش فن چاپ ظهور کرد. اومانیسم یک سری عقاید افراطی و انقلابی نبود. بلکه در اوایل کار ـ قرن پانزده میلادی- به عنوان مکمل و متمم الهیات مسیحی تلقی می‌شد. این گونه که اومانیست‌ها در کنار علوم مذهبی و حفظ و نگهداری آن، مطالعهٔ ادبیات قدیم را نیز بر آن می‌افزودند تا بی‌آن که در مسلمیات و یقینیات آن علوم دخل و تصرفی کرده باشند، در صورت و ظاهر به کمک ادبیات، لطف و ظرافتی به آن ببخشند. همین اهتمام در مراجعه به متون اصلی، منجر به آن شد که شروح و تفاسیر و حواشی قرون وسطی از اعتبار و رونق بیفتد. هم چنین احتیاط و دقتی که دربارهٔ الفاظ و ظواهر کتب اعمال می‌شد، ناچار به معانی و مضامین آن نیز سرایت کرد و در آن نیز اثر خود را بخشید. بتدریج مطالعهٔ متون کلاسیک رواجی خاص یافت. بعضی از دانشمندان ایتالیا به شرح و تفصیل کتب ویرژیل پرداختند. فنون بلاغت و شعر و ادب قدیم، در تعلیماتی به نام ادبیات بشری،

هنر بشری بر برنامهٔ تعالیم مذهبی افزوده شد و به همین دلیل، این جریان را نهضت بشری و اومانیسم نامیدند. زیرا در مقابل تعالیم جاری که دینی الهی بود، به ادبیات و فنون بشری و انسانی می‌پرداخت.

توجه به شرح دقیق متون قدیمی، بتدریج تا شرح آثار ارسطو و کتاب مقدس پیش رفت. «ژاک لوفوردتاپل» با این توجه به شرح از اصل انجیل نشان داد که تجرد رهبانان و روزه و پرهیز و بسیاری از آداب کشیشان مبتنی بر تعالیم خاص انجیل نیست. رفته رفته قدرت و اعتبار سوربن به عنوان مدرسهٔ الهیات پاریس از طرف اومانیست‌ها، در معرض تهدید واقع شد؛ چرا که اومانیسم قلمرو الهیات را محدود می‌کرد، حکمت دورهٔ شرک قدما را می‌ستود، تحقیق و تجربهٔ شخصی را ترویج می‌داد و بالاخره عقاید متداول را به وسیلهٔ انتقاد و تحقیق متون، مورد جرح و نقض قرار می‌داد. بتدریج اومانیسم با غلبه بر دربار، توانست نظر فرانسوای اول را به اهداف و فعالیت‌هایش جلب کند و به این ترتیب، به کمک و تشویق دربار آثار گزنفون، هومر، پلوتارک و در یک کلمه یونان قدیم به فرانسه ترجمه شدند.

اومانیزم که در صدد بود اعمال و آداب مذهبی را نیز- مانند متون- تصفیه کند و ایمان را با علم تطبیق دهد، با اعتراض و مخالفت سوربن روبه‌رو شد. دسیسه‌هایی که شب نامه‌هایی را علیه دربار پاپ به چاپ رسانده و پخش کرده بودند، موجبات آشوب‌هایی چند شد و از جمله بیست تن از لوتری‌ها (طرفداران اصلاح مذهب) را طعمهٔ حریق کرد و این گونه بین اومانیست‌ها و نهضت اصلاحات دینی تفرقه افتاد و اومانیست‌ها که طرفداران تحقیق و تجربهٔ بی‌قید و شرط بودند، بتدیج از مذهب دور افتادند و سرانجام عده‌ای از آن‌ها به الحاد گرویدند. به این ترتیب، نهضت اومانیسم با مطرح کردن آثار انسان در برابر کتاب مقدس آغاز شد و سرانجام با معرفی یونان باستان به جهان فرهنگ

و ادب آن روز، با اعتقاد به قدرت انسان و حق بهره‌مندی وی از حیات دنیوی و تحصیل و مداقه در انسانیات به آزادی و شکوفایی فکری او بهای خاصی داد. «اومانیزم در نظر رابله، عبارت بود از غور و تدقیق در آثار اخلاقی و علمی قدما و کشف افکار آنان، بویژه آثار پلوتارک، بقراط و جالینوس. در نظر رنسار عبارت بود از قرائت اشعار شعرای باستان... در نظر مونتنی عبارت بود از قرائت و تجزیه و تحلیل آثار مورخان قدیم و علمای علم و اخلاق دوران باستان و تفکر و نقادی دربارهٔ آن‌ها. » (مشکورزاده، ۱۳۲،۱۳۷۷)

آنچه که در همهٔ این نقل قول‌ها جلب توجه می‌کند، داشتن روح تدقیق، تحقیق، نقادی و تفکر است؛ صفتی که از خردورزی برمی‌خاست و انسان را در برابر همهٔ شؤون هستی خود و پیرامونش مسؤول می‌شناخت و همین مسؤولیت خردمندی بود که او را از تمام مظاهر طبیعت بالاتر قرار می‌داد که در نهایت به برتری انسان و شخصیت ممتاز او در برابر هستی اطلاق شد و به عنوان یکی از ویژگی‌های جهان مدرن، توجه به انسان و حقوق او را بر پیشانی فرهنگ بشری نشاند. به این معنا یکی از حضایض شعر شاملو، توجه و اعتنای وافر او به عظمت و شخصیت والای انسان است:

«من آن خاکستر سردم که در من
شعلهٔ همهٔ عصیان‌هاست
من آن دریای آرامم که در من
فریاد همهٔ توفان‌هاست،
من آن سرداب تاریکم که در من
آتش همهٔ ایمان‌هاست» (هوای تازه، ۱۴۰)

او در شعر «دیگر تنها نیستم» از کبوتری خبر می‌دهد که با آواز روشنی سخن می‌گوید و از انسان که رب‌النوع همهٔ خداهاست. (همان، ۲۰۸)

هم چنین در شعر «از عموهایت» از انسان به عنوان یک دنیا یاد می‌کند:

«... نه به خاطر دیوارها ـ به خاطر یک چپر
نه به خاطر همهٔ انسان‌ها ـ به خاطر نوزاد دشمنش شاید
نه به خاطر دنیا ـ به خاطر خانهٔ تو
به خاطر یقین کوچکت
که انسان دنیایی است...»

(همان، ۲۳۲)

شاملو در شعر «چلچلی» از مجموعهٔ «ققنوس در باران» به خود افتخار می‌کند که انسان ـ مقام انسان را- را رعایت کرده است:

«با این همه ای قلب دربه‌در!-
از یاد مبر
که ما ـ من و تو-
عشق را رعایت کرده‌ایم،
از یاد مبر
که ما ـ من و تو-
انسان را
رعایت کرده‌ایم،
خود اگر شاهکار خدا بود
یا نبود»

(شاملو، ۳۳)

هم چنین در شعر «حماسه» از مجموعهٔ لحظه‌ها و همیشه، مقام انسان را تا مقام خدایی بالا می‌کشد:

«انسان خداست

حرف من این است
گر کفر یا حقیقت محض است این سخن
انسان خداست
آری
این است حرف من»

(شاملو، ۷۲)

انسان در شعر او به یاری عشق می‌تواند با تقدیر خویش پنجه در پنجه بیفکند و بستیزد:

«... و نیک مهر تو!
نبرد افزاری
تا با تقدیر خویش پنجه در پنجه کنم...»

(شاملو، ۷۸)

سرانجام باید از شعر شمارهٔ شش مجموعهٔ آیدا، درخت و خنجر و خاطره یاد کرد که در آن شاعر، نام انسان را فریاد می‌زند و شکفته می‌شود. چونان آفتابگردانی که آفتاب را فریاد کرده باشد.

۳- گسست

مدرنیته را خواه برآمده از رنسانس تا پیدایش انقلاب فرانسه بدانیم، خواه از آغاز صنعتی شدن جوامع اروپایی، پیدایش تولید سرمایه‌داری و گسترش تولید کالایی و خواه سدهٔ بیستم، مشخصهٔ اصلی آن، پیروزی خرد انسانی بر باورهای سنتی بود؛ باورهای اسطوره‌ای، دینی، اخلاقی، فلسفی. پیشاهنگان عصر روشنگری و خردورزی، کسانی چون رابله و مونتنی و به دنبال آن‌ها، مونتیسکو، ولتر، دیدرو و روسو که بیش و کم در تقابل با تقدس نیروهای متعالی به سود انسان خاکی از ضرورت خردباوری و درک اعتبار قوانین

زندگی زمینی یاد می‌کردند. آن‌ها در نوشته‌هایشان، سنت‌ها، نهادها و نیروهای کهنه و قدیمی جامعه ـ بویژه در سازمان کلیسا– را به انتقاد و به دست بررسی دوبارهٔ خردمندان می‌سپردند.

در نظریات و آموزش فیلسوفان رنسانس، انسان با طبیعت یکی می‌شد. جهان و تاریخ انسانی معنای دنیای متعالی را می‌یافت. هرگونه نیروی معنوی بیرون ساحت خرد آدمی، نخست بی‌اعتبار می‌شد تا بعد یکسره مورد انکار قرار گیرد و این خرد باوری و گریز و گسست از پیشینهٔ فرهنگی و تایخی انسان تا به این جا پیش رفت که نیچه از آن موقعیت در جمله‌ای تکان دهنده پرده برداشت.

«اما زرتشت چون تنها شد، با دل خود چنین گفت: بعید نیست این قدیس پیر، در جنگل اش هنوز چیزی از آن نشنیده است که خدا مرده است.» (احمدی،۷،۱۳۸۳)

پیش از آن که به معنای جملهٔ زرتشت بپردازیم، بهتر است در واقعیت «الحاد انسان مدرن» درنگ کنیم. الحاد انسان مدرن دو شکل و دو روند تاریخی دارد. اول، انسان بی‌خدای آکادمیک که مظهر الحاد اشرافی قرن هفدهم و هجدهم است. محرک الحاد چین انسانی، خواست او بود، مبنی بر این که جهان، طبیعت، انسان، تاریخ و جامعه را بدون خدا بفهمد و تبیین کند که البته این خواسته، از همان روزهای ابتدایی آغاز رنسانس، با نگرش تجربی به جهان و پیدایش اومانیسم و عصر روشنگری و اندیشمندان آن پیش می‌آید و شاید بتوان گفت که موضع طبیعی و منطقی انسان اروپایی است در برابر نگرش و تسلط و سیاست‌های بستهٔ کلیسا.

دوم، انسان بی‌خدای بازار که مظهر الحاد سرمایه‌داری قرن نوزدهم است. محرک الحاد او صرفا این بود که می‌خواست بدون خدا به رفاه و سعادت دنیوی دست یابد. بدیهی است که در الحاد اشرافی قرن روشنگری، عامل سیاست که سلطنت را در زیر چتر کلیسا می‌دید و مبارزه با سلطنت، امتیازات

اشراف و ثروت مالکان بزرگ که ارتباط تنگاتنگی با نظام کلیسا داشتند، نقش اساسی داشت. علاوه بر آن، نهضت اصلاح دین لوتری و در کنار آن، حرکت اومانیسم و فهم کج سوربن از آن، خردمندان نوگرا را متوجه این مساله کرد که شاید بتوان قلمرو عقل و ایمان را از هم جدا دانست. دومین عامل که راه را بر الحاد هموار می‌کرد، پذیرش فلسفهٔ ارسطویی در تقابل با سنت آگوستینی بود، براساس ماده‌گرایی صوری ارسطو. نظام جهان، ترکیبی از ماده و صورت بود که بیرون از نظام الهی قرار داشت؛ هرچند نشان دهنده خدا بود، اما در بردارندهٔ آن نبود و از آن جا که این نظام مقدس نبود، جست‌وجو برای پی‌بردن به رازهایش کفرآمیز و حرام تلقی نمی‌شد و ارزش آن صرفا در همین خصوصیت نهفته بود.

نظام فلسفی جدید، شیوه‌ای از تحقیق علمی و فلسفی را تصویب و تایید می‌کرد که صرفا با تجربه آغاز می‌شد و به این ترتیب، یک راه و روش برای رسیدن به حقیقت و یک میزان برای یقین باقی می‌ماند و حقیقت چیزی نبود جز حقیقت عقلی آن هم در شکل علمی و تجربی آن.

سومین عامل، مسالهٔ بحث‌انگیز خلقت در قرون وسطی بود. مشکل در این بود که چگونه نامتناهی و متناهی، واجب و ممکن، سرمدی و زمان‌مند، مطلق و نسبی، می‌توانستند هر دو موجود و منشاء اثر باشند، بدون شک پاسخ عقلانی و استدلال به این پرسش‌ها نبود که الحاد را در عصر مدرنیته به ارمغان آورد، بلکه تصمیم‌های سرنوشت‌ساز آکادمی و انسان عصر روشنگری بود که چنین رنگی را با مدرنیته همراه کرد. او تحت شرایط جامعه شناختی و روان شناختی خاصی که در آن موقعیت بود، تصمیم گرفته بود بین خدا و جهان جدایی بیندازد و این کار را براساس یک تصمیم انجام می‌داد نه براساس برهان و فلسفه. یکی از عوامل مهم در این تصمیم انسان رنسانسی این بود که اساسا در تبیین شناخت جهان، برای فهم و تبیین جهان، هیچ احتیاجی به خدا احساس

نمی‌کرد و براحتی نتیجه می‌گرفت پس خدایی وجود ندارد. ماهیت این جنبه از تفکر جدید را می‌توان در گفت‌وگوی اخترشناس بزرگ لاپلاس و ناپلئون دید. وقتی لاپلاس نسخه‌ای از کتاب تاریخ سازش به نام «تبیین نظام جهان» را در همان سال انتشار، یعنی ۱۷۹۶ به ناپلئون می‌دهد، ناپلئون ضمن تحسین او می‌گوید: «این تبیین از جهان شایان ستایش است، اما در این کتاب ذکری از خدا به میان نیامده است.» ... لاپلاس جواب می‌دهد: «من به این فرضیه احتیاجی نداشتم.» (گروه نویسندگان، ۱۳۷۷، ۴۱۰)

الحاد بازار و سرمایه‌دای نیز از همین زمینهٔ «احتیاج» برمی‌خاست. از نظر سرمایه‌داران، واقعیت‌های اقتصادی تنها واقعیت‌های زندگی بود. آن‌ها معتقد بودند که آنچه برای کسب و کار اهمیت دارد، صرفا کسب و کار است و خدا هیچ ارتباطی با کسب و کار ندارد. برای موفقیت در امور اقتصادی که تنها امور مهم هستند، نیازی به خدا نبود. این نوع از الحاد راه را برای الحاد بعدی یعنی الحاد کارگری یا به تعبیر پاپ پیوس یازدهم ارتداد توده‌ها باز کرد. الحاد آنان ناشی از بی‌تفاوتی بود. این الحاد در قرن نوزدهم از الحاد پیشین سرنوشت‌سازتر بود، زیرا مارکسیسم از بطن آن سر برآورد. (همان، ۴۱۱)

با اقرار به این که بریدن از آسمان و روی آوردن به زمین از ویژگی‌های اساسی مدرنیته بود، باید گفت که نیچه در این جملهٔ تکان‌دهندهٔ خود درصدد بیان چیز دیگری است «و آن این دعوی است که عصر حاضر، نمایانگر گسستی کامل و چاره ناپذیر از گذشته است و نه مرحله‌ای بعدی در توسعهٔ پیوسته (عصر گذشته) که با آن اساسا ارتباط درونی داشت. اغلب گمان می‌رود که این گسست چنان کامل است که هیچ یک از مفروضات ارزشمند فرهنگ‌های مختلف قبلی، دیگر به طور موجد (یا حتی به طور عملی) قابل اتکا نیست؛ حتی محض نمونه، مفروضات ظاهرا ساده‌ای که منجر به کتاب و

متن با ادبیات نامیدن چیزی شد، برترین ارزش‌ها خودشان را بی‌ارج کرده‌اند. عصر حاضر فقط به هیچ متکی است. » (همان، ۱۸۶)

آن گونه که از شارحان سخن نیچه بر می‌آید، تمام تلاش نیچه در گفتاری از این دست، تبیین کنندهٔ این دعوی است که مرحله‌ای مدرنیستی در تاریخ وجود دارد که مبین گسستی تاریخی است که تنها از روی جهل و یا خام اندیشی قابل اجتناب است. او هم چنین می‌کوشد تا بفهمد که اتکا نکردن به ارزش‌های ماقبل مدرنیستی به چه معناست و چه عواقبی دارد؟

او در تبیین این اندیشه با عبور از تبارشناسی اخلاق انسان غربی و با تشریح موقعیت تاریخی نیک و بد، در فرهنگ غربی، به این نتیجه می‌رسد که اخلاقی که بر فرهنگ غربی سلطه داشته است، اخلاق بزرگی است؛ زاده از کین یا بیزاری نسبت به آنچه وجودی تحمل ناپذیر محسوب می‌شود.

این اخلاق از حیث روان‌شناختی، از طریق ساز و کار احساس گناه، عمل می‌کند و آرمان زاهدانه‌ای را بالا می‌برد که توجیه ناپذیر است و از این رو ناگزیر از تباهی و منجر به نیست انگاری است: «شورش بردگان در قلمرو اخلاق وقتی شروع می‌شود که بیزاری خود، نیرویی آفریننده می‌شود و ارزش‌ها از آن زاده می‌شود. بیزاری طبایعی که از واکنش حقیقی، یعنی واکنش از طریق عمل و کردار محروم شده‌اند و به جبران این محرومیت، خود را با انتقامی خیالی راضی می‌کنند.» (همان، ۲۰۱)

نیچه به دنبال این بحث، غریزهٔ کسب قدرت و انتقام جویی و رستن انسان از کین را مطرح می‌کند: «زیرا رستن انسان از کین (انتقام جویی) پلی است به برترین امیدهای من و رنگین کمانی از پس توفان‌های دراز.» (همان، ۲۰۶)

هایدگر در توضیح این مطلب خاطرنشان می‌کند که نیچه در زرتشت، موضوع حقیقی این گونه بیزاری را مشخص می‌کند. این بیزاری فقط متوجه

اربابان و قدرتمندان نیست. نیچه در «دربارهٔ نجات» می‌نویسد: «آری انتقام تنها همین است و همین؛ دشمنی اراده با زمان و چنان بود آن.» (همان)

به این ترتیب،هایدگر نتیجه می‌گیرد که نیست انگاری برای نیچه، یک واقعیت عمیق تاریخی است. جهان موجود، عصر مدرنیته، عصری است که با گسستن یکپارچه از تاریخ و سنت با اعلام مرگ خدا، «مدعی چیزی بسیار فراتر از پایان دین است، اعلام ناممکن بودن تاریخی این امر است که ذهن بشری یا سوژه بتواند دگرباره هر ارزشی را بر زمان تحمیل کند. وجدان، شهود اخلاقی، اعتقاد به پیشرفت یا انسانیت، سعادت بیش ترین شمار مردمان یا حتی ایمان به خود تمدن (همگی ارزش‌هایی) مرده‌اند. » (همان، ۲۰۷)

پس بنابراین جملهٔ «خدا مرده است» در زبان نیچه یک استعاره است. استعاره‌ای با تأویل‌های متفاوت که نزدیک‌ترین تأویل آن، این است که جهان با مدرنیزم در مرحله‌ای قرار گرفته است که در آن، همهٔ سنت‌ها مرده‌اند، از دست رفته‌اند و این درست همان چیزی است که در این گسست اجباری، در دل شهرهای بزرگ تمدن جدید عصر مدرنیته اتفاق افتاده است. خدا که می‌توانست سمبل همهٔ ارزش‌ها باشد، مرده است یا بهتر بگوییم ارزش‌ها که در نهایت تکیه گاهی جز خدا نداشتند، مرده‌اند. یا کامل‌تر بگوییم سنت با همهٔ ارزش‌هایش در گذشته‌ای گسسته گم شده است و بشر در جهان مدرن با مسایلی نو در چالش است. بدون شک، طنین این جمله نیچه، چه به معنای الحادی آن و چه به معنای جامعه‌شناختی و تبارشناسی جریان‌های فرهنگی انسان، بیش از همه در شعر شاملو خود را نشان می‌دهد. او در هوای تازه در شعر «آواز شبانه برای کوچه‌ها» می‌نویسد:

«من برای روسپیان و برهنگان می‌نویسم
برای معلولین و

خاکستر نشینان
برای آن‌ها که بر خاک سرد امیدوارند
و برای آنان که دیگر به آسمان
امید ندارند

(شاملو، ۲۵۸)

شاملو در «غزل آخرین انزوا» به صراحت فریاد می‌زند:
آیا انسان معجزه‌ای نیست؟
انسان... شیطانی که خدا را به زیر آورد،
جهان را به بند کشید،
و زندان‌ها را در هم شکست،
کوه‌ها را درید، دریاها را شکست، آتش‌ها را نوشید، و آب‌ها را خاکستر کرد!»
(همان، ۲۹۰)

بی‌آن که اصراری داشته باشم، صمیمانه می‌پرسم آیا در این سطرها، سیر انقلابی انسان غربی، از رنسانس تا عصر مدرن را نمی‌بینیم؟ تلاش‌هایی که کرده است، در شناخت و سلطه بر جهان، رنج‌هایی که کشیده است و بحران‌ها و انقلاب‌هایی را که پشت سر گذاشته است...

شاعر در غزل بزرگ، به صراحت ستیز خود را با همهٔ سنت‌ها و قدرت‌های کلاسیک (در شعر خدایان) اعلام می‌کند:
«میان همهٔ این انسان‌ها که دوست داشته ام
میان همهٔ آن خدایان که تحقیر کرده‌ام
کدام یک آیا از من انتقام باز می‌ستاند؟»

(همان، ۳۰۶)

او در شعر «خطابهٔ انسان در امید» انسان بریده از آسمان را با ولایت

والایش برخاک نماز می‌برد:

«... زیستن
و ولایت والای انسان برخاک را
نماز بردن
زیستن و معجزه کردن...»

(شاملو، ۳۶، ۱۳۵۹)

او در شعر عقوبت، از خدا به معنایی پوک یاد می‌کند و با تکیه بر خاک به هستی خود امید می‌بندد:

«... در انتهای زمین کومه ای هست،
آن جا که
پا در جایی خاک
هم چون رقص سراب
بر فریب عطش تکیه می‌کند
در مفصل انسان و خدا
آری در مفصل خاک و پوکم کومه ای نااستوار است،
و یادی که بر لجّهٔ تاریک می‌گذرد
بر ایوان بی‌رونق سردم
جاروب می‌کشد...»

(شاملو، ۱۸، ۱۳۴۹)

در شعر «جهان را که آفرید»، انسان را به جای خالق می‌نشاند و توانایی‌های او را می‌ستاید:

«– جهان را که آفرید؟
جهان را؟

من آفریدم!
به جز آن که چون من‌اش انگشتان معجزه‌گر باشد
که را توان آفرینش این هست؟

(شاملو، ۳۸، ۱۳۷۹)

در شعر «پس آن گاه زمین به سخن درآمد... »

زمین بندگی انسان در برابر خداوند را به گلایه عنوان می‌کند و انسان اندیشناک، خسته و شرمسار به ناله در می‌آید: «- می‌دانستی که من‌ات عاشقانه دوست می‌دارم (زمین به پاسخ گفت) می‌دانستی و تو را من پیغام کردم از پس پیغام به هزار آوا. که دل از آسمان بردار که وحی از خاک می‌رسد. پیغام‌ات کردم از پس پیغام که مقام تو جایگاه بندگان نیست که در این گسترهٔ شهریاری تو: و آنچه تو را به شهریاری برداشت، نه عنایت آسمان که مهر زمین است. آه که مرا در مرتبت خاکساری ای عاشقانه، بر گسترهٔ نامتناهی‌ای کیهانی، خوش سلطنتی بود که سرسبز و آباد از قدرت‌های جادویی تو بودم. از آن پیش تر که تو پادشاه جان من، به خر بنده‌گی آسمان دست‌ها بر سینه و پیشانی به خاک بر نهی و مرا چنین به خاری درافکنی.

انسان، اندیشناک و خستهٔ شرمسار، از ژرفای درد ناله ای کرد... » (همان، ۷۱)

هم چنین در شعر «میلاد» از مجموعهٔ «لحظه‌ها و همیشه» خود را زادهٔ طبیعت مشقت آلوده می‌داند و سرانجام در شعر «و تباهی آغاز یافت» با صراحت انسان را در برابر خدا ترسیم می‌کند و خدای را آفریدهٔ اندیشه و دستان معجزه‌گر انسان قلمداد کرده و می‌سراید:

«پس خدای را که آفریده، دستان معجزه‌گر او بود با اندیشهٔ خویش وانهاد و دستان خدای آفرین خود را که سلاح پادشاهی او بودند به درگاه او گسیل کرد و گدایی نیاز و برکت.

کفران نعمت شد و دستان توهین شده،
آدمی را لعنت کردند
چرا که مقام ایشان بر سینه نبود به بندگی
و تباهی آغاز یافت.» (شاملو، ۵۴، ۱۳۷۲)

شاملو با اصرار خود بر استفادهٔ نیچه و با کشتن صریح خدا در مغز و شعر خود، می‌خواهد به گسستی که مدرنیته به ارمغان آورده است، لبیک بگوید. به این ترتیب او با رها کردن خود از گذشتهٔ معرفتی هزار و چهارصد ساله‌اش، با پشت پا زدن به فرهنگ عظیم شعر فارسی، می‌خواهد مخاطبان خود را با کندن از هرگونه وسوسه‌های ارزشی سنت، به آرمان شهر مدرنیته نزدیک کند و انسان را به دست عدالت، عشق، دوست داشتن، آبادانی و عمران زمین بسپارد، بدون این که لحظه‌ای درنگ کند و از خود بپرسد که پیش تازان و معماران مدنیت مدرن که حداقل یک قرن پیش تر از او، جهان و فرهنگ و تمدن بدون خدا را تجربه کرده‌اند، چه اندازه موفق شده‌اند انسان‌ها را در آسایش و امنیت و عشق و عدالت و عمران و صلح به مرزهای سعادت نزدیک کنند.

این که می‌گویم انکار خدا در شعر شاملو، نشان از گسستی دارد که جهان مدرن از آن خبر می‌دهد، در شکل و سایر ارکان شعر شاملو نیز خود را نشان می‌دهد. درست است که نیما آغازگر نگاه تازه در جهان معاصر شعر ماست، اما حرکت او با توجه به پیشنهادها و تئوری‌هایی که عرضه کرده است، حرکتی است در ادامهٔ سنت و نتیجهٔ منطقی آن، به این معنا ما در شعر نیما چه در وزن و چه در قافیه و چه در محتوا، گسست کامل از گذشتهٔ شعر فارسی را نمی‌بینیم. حتی وزن عروضی نیمایی در ادامهٔ وزن عروضی سنتی شعر فارسی قرار می‌گیرد و این چیزی است که شاملو خود به آن اعتراف می‌کند، اما در جهان شعری شاملو، ما ناگهان با یک برش و گسست گیج کننده روبه‌رو

می‌شویم، این گسست و بریدگی، هم در شکل و هم در محتوا اتفاق می‌افتد. در شکل، شاملو شعر سپید را پیشنهاد می‌کند که نه وزن دارد و نه قافیه و نه شکلی ثابت و به هیچ عنوان در ادامهٔ روند تکاملی قالب‌های شعر سنتی، حتی شعر نیمایی قرار نمی‌گیرد و در محتوا، همهٔ کسانی که به نحوی با شعر فارسی و نمادها و فرهنگ آن آشنایی دارند، بخوبی می‌دانند که آبشخور اندیشه و محتوای شعر شاملو حتی در اسطوره‌ها و نمادهای شاعرانه، ریشه در شعر غرب و فرهنگ بیگانه دارد تا خودی. این در بیان خود شاملو نیز به چشم می‌خورد. او حتی وقتی از چشم دیگران با فرهنگ و شعر و نثر فارسی آشنا می‌شود، تنها برای شناخت صوت و موسیقی و ظرفیت‌های زبانی آن است که به آن نزدیک می‌شود نه برای توشه گرفتن از فرهنگ و محتوای ادبیات خودی.

شاملو در مقدمهٔ دفتر دوم مجموعهٔ آثار که به ترجمه‌هایش از اشعار شاعران جهان مربوط می‌شود، می‌گوید: «... حقیقت این است که اگر چه ضربهٔ اول را نیمای بزرگ فرود آورد و بیداری نخستین را او سبب شد، این ضربه در آن روزگار تنها گیج کننده بود. با فریاد نیما از خوابی مرگ نمون بیدار شدیم، با احساس شدید گرسنگی. اما در گنجه‌های گذشتهٔ خانهٔ خود، چیزی نمی‌یافتیم، زیرا هنوز نگاه مان از خواب چند صد ساله سنگین بود. » (شاملو، ج ۲،۱۳۸۲،۲۱)

این درست همان گسست محتوایی است که در شعر شاملو اتفاق می‌افتد، چرا که او در گذشتهٔ خانهٔ خود، چیزی که بتواند پا روی آن سفت کند و ادامهٔ محتوای فرهنگ غنی خودی باشد، نیافته است. برای همین نمی‌توانست با شعر سرزمین خود و گذشتهٔ خود ارتباطی لازم برقرار کند، ارتباطی از آن دست که او را به لذت و مستی و سرشاری برساند: «لذت بردن از این آثار برای من میسر نبود و ذهنی که در بوستان سعدی و نظم ابوحفص سغدی متحجر شده بود، آمادگی درک و پذیرش شعرهایی را که فرهنگی زنده و پویا طلب می‌کرد،

نداشت...) (همان، ۲۲)

او حتی پس از این که از نگاه و دریچهٔ دیگران با شعر فارسی و سرزمین خود آشنا می‌شود و خود را به این گنجینه‌های سنتی زبانش نزدیک می‌کند، نه برای این است که آن‌ها را خوب بخواند، بفهمد و از تلاش هزار و چهارصد سال اندیشه توشه‌ای بردارد، بلکه فقط برای این است که از ظاهر و موسیقی و ارزش صوتی کلمات آن‌ها برای بیان جهان مدرن خود استفاده کند.

«باری آشنایی با الوار منجر به کشف جوهر شعر و زبان شعر ناب شد و همین کشف اخیر بود که بعدها به مکاشفات دیگری انجامید؛ مکاشفاتی که بی پی بردن به جوهر ناب شعر میسر نبود؛ کشف حافظ و مولوی و کشف فردوسی، از نظر ارزش صوتی کلمه، چیزی که هنوز که هنوز است، بعضی استادان ما خیال می‌کنند دو زرع و نیمش یک دست کت و شلوار می‌شود.» (همان، ۲۴)

البته باید گفت که شاملو راست می‌گوید، چرا که وقتی قرار است ما در ظاهر و باطن خود نمایشگر یک گسست باشیم و برای رسیدن به جهان مدرن همراه با پرسشی بلند از گذشته‌های خود ببریم، بی‌آن که به ضرورت‌های تاریخی و اجتماعی آن بیندیشیم، بدیهی است که میوه‌های سالم و طبیعی فرهنگ و زبان سرزمین‌مان، کشفیات ما را با پارچه‌ای که می‌توان با آن به قول شاملو کت و شلوار دوخت، اشتباه بگیرند!

یکی از پیامبران بزرگ عصر مدرن، بدون شک مارکس است. مارکس در نگرش و تحلیل‌های خود از جهان مدرن، به بورژوازی، عمل و تغییرات ناشی از آن توجه فراوان کرده است. او استعداد بورژوازی را نخست در پروژه‌های عظیم عمرانی، کارگاه‌ها، کارخانه‌ها، پل‌ها و آب گذرها، راه‌آهن‌ها و تمام بناهای عمومی شهرها، به بحث می‌نشیند و جمعیت و حرکات عظیم آن را یک تجلی از عشق بورژوازی به عمل و کار می‌بیند. او سرازیر شدن جمعیت‌های

عظیم به شهرها، به نقاط دور افتاده، به سرزمین‌های جدید را مدیون کمک‌های بورژوازی می‌داند، چرا که بورژوازی همیشه از این حرکت‌ها سود برده است: «بورژوازی در طول فرمان‌روایی‌اش که هنوز به صد سال نمی‌رسد، نیروی تولیدی بس متنوع‌تر و عظیم‌تری از جمع جمیع نسل‌های قبلی خلق کرده است. تسلیم نیروهای طبیعت به دست بشر و خلق ماشین آلات و استفاده از شیمی در کشاورزی و صنعت و دریانوردی با کشتی‌های بخاری و اختراع تلگراف الکتریک و آمایش کل قاره‌ها برای کشاورزی و ایجاد نهرهای منشعب از رودخانه‌ها و احضار انبوه مردمان، هم چون لشکر جن‌ها. آدمیان کدام یک از قرون ماضی حتی گمان می‌کردند که چنین قدرت خلاقی در بطن نیروی کار اجتماعی نهفته است؟» (گروه نویسندگان،۱۳۷۷،۶۵)

او در ستایش از بورژوازی که قدرت تسلط بر طبیعت و جهان را به انسان ارزانی داشته است، به تغییر و دگرگونی اشاره می‌کند و می‌گوید هر کس اگر با ارادهٔ خود فعالانه تغییر نکند، قربانی منفعل تغییراتی خواهد شد که بازار هیولاوار بر او تحمیل می‌کند: «ایجاد انقلاب مستمر در تولید و در انداختن آشوب بلاوقفه در تمامی رابطه‌های اجتماعی و نداشتن یقین و تلاطم پایان ناپذیر، عصر بورژوایی را از تمامی اعصار قبلی متمایز می‌سازد، تمام روابط ثابت و منجمد و آرا و عقاید محترم وابسته به آن‌ها به حاشیه رانده می‌شود و روابط تازه شکل یافتهٔ قبل از آن که استوار شوند، منسوخ می‌گرداند. هر آنچه چنین سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود. هر آنچه چنین مقدس است، دنیاوی می‌شود و دست آخر آدمیان مجبورند با صبر و عقل با وضعیت واقعی زندگی و روابط شان با دیگر هم نوعان روبه‌رو شوند. »

بدون شک شاملو وقتی در اولین کتاب شعر سپیدش «قصیده برای انسان ماه بهمن» را به مناسبت سالگرد قتل دکتر تقی ارانی می‌سراید، آشنایی با

مارکس و الهام پذیری از تفکرات او را اعلام می‌کند. با این همه، توجه به ابیاتی از این شعر خالی از فایده نخواهد بود:

«... با کلمهٔ انسان
کلمهٔ حرکت کلمهٔ شتاب
با مارش فردا
که راه می‌رود
می‌افتد بر می‌خیزد
بر می‌خیزد بر می‌خیزد می‌افتد
برمی خیزد برمی‌خیزد
و بسرعت انفجار خون در نبض
گام بر می‌دارد
و راه می‌رود بر تاریخ، بر چین
بر ایران و یونان
انسان، انسان انسان انسان... انسان‌ها...
در رگ تاریخ در رگ ویتنام در رگ آبادان
انسان انسان انسان انسان... انسان‌ها...
... و قطره قطرهٔ هر خون این انسان که در برابر من ایستاده است
سیلی است
که پلی را از پس شتابندگان تاریخ
خراب می‌کند
و سوراخ هر گلوله بر هر پیکر
دروازه ای است که سه نفر صد نفر هزار نفر
که سیصد هزار نفر

از آن می‌گذرند

رو به برج زمرد فردا...» (شاملو ۱۳۶۴، ۷۹ـ۸۳)

دقت در شعرهایی از این دست که در مجموعه‌های سرودهٔ شاملو کم نیست، براحتی آثار اندیشه و فرآورده‌های ادبی و هنری جهان مدرن غربی را در شعر شاملو نشان می‌دهد. هم چنان که در شعر حاضر، جمعیت، حرکت و تغییر و رسیدن به فردایی سبز، هم سو با سخنان مارکس تصویر شده است. در شعر زیر نیز از دست رفتن الگوهای ثابت سنتی و حتی دود شدن تقدس باز هم سو با سخنان مارکس تصویر می‌شود:

«... در مفصل انسان و خدا

آری

در مفصل خاک و پوکم کومه‌ای نااستوار هست،

و بادی که بر لجهٔ تاریک می‌گذرد

بر ایوان بی‌رونق سردم

جاروب می‌کشد

...

خانه من در انتهای جهان

در مفصل خاک و پوک

به ما گفته بودند:

آن کلام مقدس را

با شما خواهیم آموخت،

لیکن به خاطر آن

عقوبتی جانفرسای را

تحمل می‌بایدتان کرد

عقوبت دشوار را چندان تاب آوردیم
آری
که کلام مقدس‌مان باری
از خاطره
گریخت» (شاملو، ۱۳۴۹،۱۸ـ۱۹)

سرانجام باید بگوییم که بریدن از گذشته به معنای کشتن سنت و ارزش‌های فرهنگ و معرفت خودی در خویشتن و دل سپردن خالصانه و متعهدانه به نغمه‌های مدرنیته، در برخورد او با نخستین حرکت‌های شعری‌اش در مقدمهٔ «شعری که زندگی است» خود را نشان می‌دهد. آن جا که توضیح می‌دهد چرا آهنگ‌های فراموش شده را در حد توان جمع کرده و نابود کرده است و از سرودن آن‌ها شرمسار است، موضوع شعر شاعر پیشین/ از زندگی نبود/ در آسمان خشک خیالش، او/ جز با شراب و یار نمی‌کرد گفت‌وگو/ او در خیال بود شب و روز/ در دام گیس مضحک معشوقه پای‌بند/ حال آن که دیگران/ دستی به جام باده و دستی به زلف یار/ مستانه در زمین خدا نعره می‌زدند/ ... آن را به جای مته نمی‌شد به کار زد/ در راه‌های رزم/ با دستکار شعر/ هر دیو صخره را/ از پیش راه خلق/ نمی‌شد کنار زد/ یعنی اثر نداشت وجودش/ فرقی نداشت بود و نبودش/ آن را به جای دار نمی‌شد به کار برد. »

آیا شعر پیشین ما به راستی چنین بود یا نه؟ باشد برای زمانی دیگر، اما آنچه که این جا باید به آن اذعان کرد، نگاه این گونهٔ شاعر به میراث گذشتهٔ خود است که او را بر آن می‌دارد تا در فرم و محتوا در گسستی کامل از شعر و فرهنگ سنتی خویش، بنیان‌گذار شعری باشد مدرن و متفاوت؛ هم در ظاهر و هم در باطن و ناآشنا با ریشه‌های فرهنگی و معنایی خویش.

پاییز ۱۳۸۶

۲۰. حدیث بی قراری ماهان

ماهان در مصر زندگی می‌کند و زیبارویی به تمام معناست. دوستان به دیدار یوسف جمال او شاد می‌شوند و برایش مهمانی می‌دهند. روزی یکی از بزرگان او را در باغی خارج از شهر، مهمان کرد.

آنان تا شب خوردند، نوشیدند و به نشاط پرداختند. شب مهتابی فرا رسید، ماهان با مغزی گرم از شراب، در بارش نور مهتاب به دنبال جریان آب، از همرهان دور شد و در تنهایی خود در انتهای باغ به نخلستان رسید. ناگهان کسی را دید که او را صدا زد. خوب دقیق‌تر شد. او شریک مال و همکار تاجرش بود. از او پرسید این جا چه می‌کنی؟ و پاسخ شنید که: هم‌اکنون بار سنگینی از کالا که سود فراوانی خواهد داشت، با خود آورده‌ام. آن‌ها را در کاروانسرایی واقع در بیرون شهر گذاشته و برای یافتن تو به این باغ آمده‌ام. خیال مال و سود، ماهان را به دنبال او کشاند. آن‌ها در باغ را پنهانی باز کردند و دور از چشم دیگران راه افتادند. شریک ماهان چون باد پیش می‌رفت و او چونان گرد به دنبال او کشیده می‌شد. آن‌ها بیش از چهار فرسنگ قدم زدند و به قول نظامی از خط دایره بیرون افتادند.

اما ماهان با خود اندیشید شاید که من مستم و راه درست را تشخیص نداده‌ام. آن‌ها هم چنان رفتند و رفتند و رفتند و می‌روند و می‌روند. تمام شب راه رفتند. با نزدیک شدن سحر، ناگهان شریک از نظر ناپدید شد. ماهان مست

و خسته بر خاک افتاد و تا ظهر بر خاک خوابید. نیم روز از گرمای آفتاب و آتش جگر دیده برگشود و خود را در محاصرهٔ غارهایی پر از مارها و اژدهایان یافت.

او از هراس و خستگی، هم چنان ماند تا شب فرا رسید. در دل شب درست در لحظه‌ای که هر گیاهی بر در هر غاری چونان ماری به نظر می‌رسید، ناگهان ماهان صدای آدمیزاد شنید. چون نیک نگاه کرد، زن و مردی را دید که پشته‌ها بر دوش به آرامی و گرانی در حرکتند. آن‌ها متوجه ماهان شدند. مرد پیش آمد و از ماهان پرسید: این جا چه می‌کنی؟ ماهان جواب داد: دیشب در کنار دوستانم در باغ سرسبزی آسوده بودم که مردی به شکل شریک تجارتم آمد و مرا از آن بهشت سرسبز به این خرابهٔ پر از هول و وحشت انداخت.

مرد پاسخ داد: او شریک تو نبوده است، بلکه یک پری به نام‌هایل بیابانی بوده است. او کارش گول زدن آدمیان و گم کردن آن‌ها در دل بیابان‌هاست. خدا را شکر کن به ما رسیده‌ای و از این بلای جان ستان به امان رستی.، اکنون در بین ما دو تن درآی و دم مزن و با ما بیا تا به شهرت رهنمون شویم.

ماهان یک بار دیگر، تا صبح فردا در بین آن دو تن راه پیمود و به قول نظامی همین که بانگ خروس به دهل نواختن پرداخت و صبح بر شتر خود طبل زرین بست، ناگهان آن دو تن نیز ناپدید شدند و ماهان ماند با خستگی‌های جانکاه و هراس دو چندان در دل کوه‌های سر به فلک کشیده.

با تمام خستگی از گرسنگی و تشنگی به گیاهان پناه برد و ناامیدانه در دل کوه‌ها حیران و سرگردان راه سپرد. شب که فرا رسید، در مغاکی خزید و به خواب رفت. ناگهان آواز پای اسبی او را از خواب پراند. از مغاکی بیرون آمد و در سر راه سواری را دید. سواری که علاوه بر اسب خود، اسب آمادهٔ دیگری را هم به دنبال می‌کشید.

سوار او را دید و بر او بانگ زد: کیستی در دل شب و این جا چه می‌کنی؟

یا باید حقیقت را بگویی یا همین الان گردنت را به شمشیر می‌زنم.

ماهان با ترس و لرز مبتلا شدنش به آن مرد و سپس آن زن و مرد را گفت. آن مرد با تعجب گفت: برو خدا را شکر کن که از بلای بزرگی نجات یافته‌ای. آن دو آدمی نبوده‌اند، دو پری بوده‌اند که ماده هیلا نام دارد و نر غیلا. آنان آدمیان را می‌فریبند و در دل مغاک و صحرا می‌کشانند و خونش می‌ریزند. اکنون بیا و بر این اسب یدک بنشین و به دنبال من بران و خدا را شکر کن که بالاخره نجات پیدا کردی.

ماهان خوشحال از فرجام خوشش به دنبال سوار چنان اسب راند که باد را یارای رسیدن به او نبود. وقتی کوه‌های خطرناک را پشت‌سر گذاشتند و مقداری راه پیمودند، دشتی زیبا و کوهپایه‌ای چون کف دست، در برابر دیدگانش، آغوش باز کرد.

ناگهان ماهان هم چنان که بر پشت اسب نشسته بود، صدای آواز و ساز و رود شنید و هنگامی که نیک نگریست، صحرا را پر از جن و پری دید که گروه گروه نشسته‌اند و به آواز و شاد خواری مشغولند و گاهی ماهان را به مجلس خود دعوت می‌کنند. قیافه‌هایی وحشتناک چون زنگیان سیاه با قباها و کلاه-هایی از قطران و قیر، خرطوم‌دار و شاخدار؛ هیکل‌هایی مرکب از فیل و گاو، آتش به دست مشغول رقص و پایکوبی و از نگهبان دوزخ هراس‌آورتر. ناگهان ماهان دید اسب در زیر پایش به رقص درآمده است.، وقتی برگشت تا ببیند اسبش را چه می‌شود، تازه متوجه شد که او بر اسب ننشسته، بر محنت و بلا نشسته و بر اژدهایی خون‌آشام سوار است، اژدهایی چهار پای و دو پر با هفت گردن و سر.

او با تمام توان تلاش کرد خود را بر پشت اژدها نگاه دارد و اژدها با هزار حیله و نیرنگ، با رقص و پیچ و تاب تن خود، می‌خواست ماهان را بر زمین بکوبد. شب گذشت. غولان به رقص و آواز پای کوبیدند و اژدها او را چونان

گویی به این سو و آن سو افکندند و بر پشت و گردن و یال خود به بازی گرفتند. صبح فردا رسید و با اولین پرتوهای روشن خورشید، اژدها او را به زمین کوبید و همراه با دیگر پریان و مغولان ناپدید شد و ماهان بر ریگ‌های دشت تا ظهر تموز بی هوش نقش بر زمین ماند.

نیم روز از شدت گرمای آفتاب با مغز به جوش آمده به هوش آمد. چشم مالید. به چپ و راست خود نگریست و در پیرامون خود، جز بیابانی دراز آهنگ و بی‌پایان چیزی نیافت.

ماهان محنت دیده و بلا کشیده، با اندکی استراحت چاره‌ای ندید جز این که کوره راهی را انتخاب کند و پیش برود. او تا فرا رسیدن شب، همهٔ بعدازظهر را به پای پیاده و جسم و جانی کوفته پیش رفت و سرانجام به زمین سرسبز و آبی روان رسید. از آب خورد و پس از شستن سر و تن، به دنبال جایگاهی برای خواب گشت. با خود اندیشید: مزاج من سودایی است و برای رهایی از این خیالات درشت و وحشتناک بهتر آن است که شب، که اندیشه‌ام را به آشوب می‌کشد، به خواب برآسایم تا فردا روز ببینم چه بر سرم می‌آید.

او به دنبال جایگاهی برای خواب، سوراخی مانند چاه پیدا کرد. به خیال این که آن جا امن‌تر است. در همان جا فرو خزید و به خواب رفت. نیمه شبان بیدار شد و شروع به آماده سازی و مرتب کردن خوابگاهش کرد تا راحت‌تر بخوابد. در همین تلاش بر دیوار چاه به اندازهٔ یک درم نوری سپید دید. در آن نور، خیره شد و دید بین چاه به اندازهٔ یک درم سوراخ است.، آن سوی دیوار مهتاب می‌تابید و این سپیدی از آن سوراخ نمایان بود.

او با چنگ و ناخن به گشاد کردن سوراخ پرداخت. آن چنان که توانست سر خود را تا گردن در سوراخ فرو کند. سر خود را از سوراخ بیرون کرد و گلشنی یافت لطیف و روشن. به جهد و تلاش رخنه را کاوید و تمام تن خود

را به آن سو انداخت. باغ که نه، بهشتی دید پر از شمشاد و سرو.

باغی پر از درختان میوه، سیب‌ها، گلابی‌ها، شفتالوها، انجیرها، انگورها، نارنج‌ها، خربزه‌ها و... ماهان قحطی زده، رنج گرسنگی کشیده، نجات یافته از دوزخ، هنوز دل به خوردن میوه‌ها نسپرده بود که صدایی داد زد: آی دزد! دزد!، بگیریدش دزد! و ناگهان پیرمرد با چوبدستی در برابرش قد برافراشت که: ای دیو میوه دزد، از بهر چه شبانه به باغ من درآمده‌ای.، تو کیستی و چه اصل و نسبی داری؟

ماهان به ناله آمد: مردی غریبم، از خانه دورمانده و در جایگاهی بیگانه اسیر غولان و پریان و جنیان شده‌ام. آن گاه داستان دیشب خود را که در دشتی پر از غول، در میان دیوان و پریان به این سو و آن سو کشیده شده بود و از این و آن کتک خورده بود و سرانجام بی هوش بر زمین نقش بسته بود و اینک خداوند او را نجات داده و در این باغ افکنده است را برای پیرمرد باز گفت. پیرمرد به او شرح داد که در آن بیابان، غولان و دیوانند، راست می‌نمایند و کج می‌بازند و به ظاهر از دست می‌گیرند و در واقع به چاه می‌اندازند. آنان به دنبال ساده‌دلانند و چون تو گوهری پاک و ساده داشته‌ای، چنین خیالاتی در سر تو افتاده است و ترس تو باعث خیال بازی خیال تو و خیالبازی‌های آن شده است. اگر محکم بر جای خود می‌ایستادی، خیالت زمام اختیار تو را به دست نمی‌گرفت و این همه وحشت و هراس را بر تو تحمیل نمی‌کرد. اکنون خدا را شکر کن که دوباره زاده شده‌ای و خداوند تو را از آن جهان، به جهان ما انداخته است.

آن گاه پیرمرد شرح داد که او از مال دنیا همه چیز دارد: از جمله این باغ زیبا را، اما فرزند ندارد. او از ماهان خواست که فرزند او باشد و او با انتخاب عروسی به زندگی خود رنگ و نشاطی بدهد.

ماهان دعوت پیرمرد را پذیرفت، اما این دعوت شرطی دارد. پیرمرد او را

در کنار یک قصر زیبا بر روی درختی به سوی بهارنشینی خوش بالا برد. به او گفت: از این درخت بالا برو، بر تخت بنشین. غذا و آب و هر چه می‌خواهی، آن جا برای توست. امشب را بر بالای درخت باید منتظر من بمانی. من برای فراهم آوردن خانه و آماده کردن وسایل زندگی تو می‌روم. هر کسی بر زمین پدید آید، هر منظره‌ای که ببینی، باید که کر و لال باشی. با کس حرف نزنی و از این درخت و تخت بالای آن پایین نیایی.

حتی وقتی من آمدم، باید که از من اسم رمز بخواهی و بعد به خودت راه بدهی.

و در پایان به او می‌گوید که فقط یک امشب را به هر ترتیبی که هست، بر آنچه می‌گویم وفادار باش، و از فردا هر آنچه می‌خواهی، بکن و سلطان این باغ و هستی و ثروت من باش.

ماهان دست پیرمرد را به رسم پیمان بوسید. از نردبان چرمین بالا رفت و نردبان را به دنبال خود بالا کشید تا کس دیگری نتواند به سوی او بالا بیاید. پیرمرد به بهانهٔ تهیهٔ وسایل راحتی مهمان از آن جا دور شد.

ماهان بر بالای درخت بر روی تخت، نان خورد و آب نوشید و به استراحت پرداخت. او به پشتی‌های مخملین تکیه زد و مشغول تماشای باغ شد. ناگهان از یک گوشهٔ دور باغ، نوعروسانی شمع به دست ظاهر شدند. زیبارویانی سبقت برده از ماه و گل و سرو. آنان با ناز و عشوه در حالی که ملکه‌ای زیباروی تر را در جمع محفل خویش در وسط دایره گرفته بودند، جلو آمدند. در کنار درختی که ماهان بر آن قرار داشت، بساط نهادند و بزمی خسروانه گشودند.

ملکه بر بالای مجلس نشست و دیگران به دور او شروع به آواز و رقص کردند. نسیم می‌وزید، جامه‌های حریر آن‌ها را کنار زد و زیبایی‌های زنانهٔ آن‌ها را در معرض دید ماهان قرار داد. ماهان مرتب وسوسه شد که از درخت پایین

بیاید؛ اما به یاد سفارش پیر افتاد و با هزار خون دل بر وسوسه‌ها غلبه کرد و خویشتن‌داری ورزید.

زیبارویان گفتند و خندیدند و خواندند و رقصیدند تا این که نوبت سفره انداختن و شام رسید. وقتی سفره را چیدند و آن را با هر گونه خوردنی آراستند، ملکه به یکی از ندیمه‌هایش گفت: امشب ما را جفتی است بر فراز آن درخت. بروید و دعوتش بکنید و بگویید که بدون حضور او، ما دست به غذا نخواهیم برد.

ماهان که طاقتش طاق شده بود و منتظر یک بهانه، با اولین دعوت از درخت پایین آمد. در صدر مجلس در کنار ماهروی طناز نشست و بعد از خوردن شام، بنای معاشقه و مطایبه با نوعروس تازه یافته نهاد. آرام آرام شوخی‌ها شروع شد و به قول نظامی، ماهان از شور جوانی پند پیر خود را فراموش کرد:

چون جوان جوش در نهاد آرد

پند پیران کجا به یاد آرد؟

خواهش از دل و شرم از راه برخاست.، با یکی دو ساغر که پیمود، اسب شرم را پی کرد و لعبتک را در آغوش کشید. آن گاه توصیف دوبارهٔ نظامی از دختر جای درنگ دارد و من مجبورم این توصیف را ارائه بدهم.، ماهان در آغوش خود، بدنی نرم و نازک و چرب و شیرین چون شیر و شکر یافت. صورتی چون سیبی در میان گلاب و قند و تنی چون سیماب که از لطافت می‌خواست از لای انگشتان بیرون برود. در بغل چونان گل در کنار باغ و در آغوش چونان شمع در میان چراغ، نور ماه بر او تابید و مهر ماهان را هزار بار بر او افزود.

هم‌آغوشی ادامه یافت. تا آن جا که همهٔ اندام‌ها از پای تا سر در کنار هم قرار گرفتند و ماهان مشغول مکیدن چشمهٔ قند از لب‌های چون چشمهٔ رحیق آن ماهروی شد. درست در اوج این هم‌آغوشی ناگهان صحنه عوض شد. نظر

به ابلاغ درست پیام نظامی، نگارنده با عرض پوزش، مجبور به گزارش دقیق این صحنه نیز هست. ماهان در لحظات آخری که مشغول رسیدن به وصال کامل است، ناگهان در زیر پیکر خود، عفریتی را می‌بیند که به آغوش کشیده است. عفریتی آفریده شده از خشم‌های خدا. گاومیشی، گراز دندانی، اژدهایی، اهریمنی، با پشتی خمیده و رویی خرچنگ مانند که بوی گند دهانش تا هزار فرسنگ پیش می‌رفت. با بینی چون تنور خشت‌پزان و لبی چو کام نهنگ، ماهان را تنگ در آغوش کشیده‌است و پی در پی بر سر و روی او بوسه می‌زند.

ماهان در آغوش آن اژدهای هم چون قیر، در اوج لذت، نعره‌ای چون کودک زهره شکافته سر می‌دهد و آن گراز سیاه، مانند دیو سپید، بوسه‌های آتشین بر پیکر یخ کردهٔ او می‌کارد و همین‌که پردهٔ ظلمت از جهان برخاست، آن خیالات نیز از میان بر خاستند و به قول نظامی:

آن خزف گوهران لعل نمای

همه رفتند و کس نماند به جای

ماهان باز هم بر جای باقی ماند. اندکی از روز گذشت تا او بتواند بر خود مسلط شود و به اطراف بنگرد. او چه دید؟ دوزخی تافته به جای بهشت.

به جای باغ، خارستانی و به جای میوه‌ها مور و به جای میوه‌داران، مار. مردارهای ده ساله و استخوان‌های سینهٔ مرغ و پشت بزغاله. نای و چنگ تار دخترکان جز استخوان‌های گور و جانوران چیز دیگری نبوده است.، حوض-های پر آب باغ چیزی جز پارگین‌های پر از گنداب نبوده‌اند و در یک کلمه، آنچه دیشب تجربه کرده بود، نجاست بوده است و ریزش مستراح و تعفن.

ماهان در خویشتن می‌شکند، درمانده، خسته، عاجز از هر کاری، به فکر فرو می‌رود و این فکر همان چیزی است که نظامی به دنبال آن است:

گفت با خویشتن عجب کاری است

این چه پیوند و این چه پرگاری است
دوش دیدن شکفته بستانی
دیدن امروز محنتستانی
گل نمودن به مار و خار چه بود؟
حاصل باغ روزگار چه بود؟
و آگهی نه که هر چه ما داریم
در نقاب مه، اژدها داریم
دانی ار پرده را براندازند
کابلهان عشق با چه می‌بازند

به این ترتیب، ماهان در یک سرگردانی پرماجرا، به حقیقت دنیا پی می‌برد. چیزی که نظامی درصدد بیان آن است و به تعبیری یکی از آموزه‌های ادبیات عمیق کلاسیک ماست. دنیا ظاهری دارد و باطنی که بین ظاهر و باطن آن، فاصلهٔ وحشتناکی حاکم است.، شریک مال و سود و پول و ثروت تو می‌تواند در باطن، بلای جان تو باشد و تو را به وادی‌های سرگشتگی و هلاکت رهنمون شود. پیر مرد و پیر زن هیزم‌کشی که به ظاهر تو را پناه می‌دهند، می‌توانند دامی برای هلاکت قطعی تو باشند. اسب راهواری که به تو سواری می‌دهد و تو را بر فراز قله‌ها و کوه‌ها و صخره‌ها پیش می‌برد، می‌تواند اژدهای هفت سری باشد و زیبا رویی که انسان را اسیر هوای نفس می‌کند. در باطن جز تعفن و عفریت آدمی فریب چیزی نیست.

می‌دانیم که شاملو، بر عکس آنچه بسیاری می‌پندارند و در آثارش نشان می‌دهد با همهٔ ادعای پیشرو بودن و معاصر بودنش، از ادبیات غنی کلاسیک کشورش غافل نبوده است. حتی یکی از کتاب‌های ادبی‌ـ تاریخی ما را که خود تنقیح و چاپ کرده است تا در اختیار خوانندگان امروز قرار بگیرد، همین هفت

پیکر نظامی است که ماهان یکی از قصه‌های آن مجموعهٔ شگفت است.

بدیهی است که گویندهٔ بزرگی که این قصه را بخوبی می‌داند و نبض این قصه در ذهن و شعور شاعر او می‌تپد، وقتی آخرین مجموعهٔ شعرش را در آخرین فرصت‌های حیاتش تدوین می‌کند، به یقین باید نظری داشته باشد و درصدد بیان مطلبی باشد که نام مجموعهٔ شعرش را حدیث بی‌قراری ماهان بگذارد. در واقع قبل از این که ما از خود بپرسیم که حدیث بی‌قراری ماهان یعنی چه؟ و چه ارتباطی با کتاب حاضر دارد، شاعر برای فهم کتاب خودش و برای فهم بیشتر آخرین مجموعهٔ شعری خودش، کدی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در حدیث بی‌قراری ماهان، آن گونه که نظامی روایتش کرده است، خواننده برای فهم بهتر کتاب، به پیشنهاد خود شاعر، باید ماهان را بشناسد و حدیث بی‌قراری‌هایش را شنیده باشد. کاری که ما به اطاعت از پیشنهاد شاعر بزرگ، در اول این مقاله انجام دادیم.

اکنون با تعمقی خواهیم دید که ماهان، معاصر شاعر است؛ شاعری که چرخهٔ حیات خود را طی کرده است، دنیا را با همهٔ شادی‌ها، غم‌ها، ماجراها، عشق‌ها، سیاست‌ها، رنج‌ها و دردهایش تجربه کرده است و سرانجام در ادامهٔ اندیشمندان فارسی، به همان شناختی اشاره می‌کند که فرهنگ غنی ادبیات فارسی، سال‌های سال روایتگر آن بوده است و نظامی در آخرین فراز قصهٔ خود با تصویرهایی گستاخ و بی‌پروا آن را بیان کرده است.

اولین شعر کتاب از پیر زنانی صحبت می‌کند که مهربان و آسان گیر و خندان از برابر اتاق او عبور می‌کنند. نیمه شب صدای هیاهویی بر می‌خیزد به نظر شاعر، مجلس جشنی است و پیر زنان به پایکوبی برخاسته‌اند و این درست همان چیزی است که شاعر، به عنوان یک انسان، فکر می‌کند و این ظاهر قضیه است؛ اما واقعیت و باطن امر چیز دیگری است. سحرگاهان پرستار

می‌گوید: بیمار اتاق مجاور مرده است. پس باطن امر سوگواری بوده است. چیزی که شاعر آن را پایکوبی و شادمانی انگاشته است.

همه قصهٔ ماهان بر این امر تکیه دارد که شناخت ما را از دنیا عمیق‌تر کند. واقعیت این است که ما دنیا را با تصویرهای پندارین و خیالین خود به شکلی زیبا و دوست داشتنی می‌آراییم؛ اما دنیا در واقعیت و باطن خود، با شناخت خیالین و پندارین ما، فاصلهٔ عمیق و وحشتناکی دارد.

در شعر نوروز در زمستان که شعر دوم کتاب است، باز این دوگانگی دنیا، کاملا به چشم می‌خورد. هر سال نوروز می‌آید، با چلچله، با بنفشه، با گندم سبز با تنگ بلور ماهی‌ها و با رقص شعله در اجاق، اما این نوروزی است که فقط ظاهر نوروز دارد و باطن نوروز که شاعر به دنبال آن است، در آن نیست.، باطن نوروزی که آزادی کتاب‌های ممنوعه را بر تاقچه بنشاند، در معبر قتل عام شمع‌های خاطره افروخته شود، دروازه‌های بسته باز شوند، لبان فراموشی بخندند و بهار در غوغایی از شادی تا شهر خسته پیشباز شود.

نوروزهای عادی ظاهر خود و باطن خود را دارد، اما شاعر از نوروزی سخن می‌گوید که باطن واقعی و همهٔ آرزوهای نهان شاعر را دارد؛ اما دقت کنید که این نوروز آن ظاهر رنگارنگ و تزیین شده را نخواهد داشت.

انگار که بشر مجبور است یکی از این دو را انتخاب کند. یا این ظاهر را یا آن باطن را و دنیا جز ظاهر فریبنده چیز دیگری تقدیم بشر نمی‌کند. نگاه کنید نوروز دلخواه شاعر، با ظاهری که معمول نوروزهای همیشگی است، نمی‌آید:

سالی نوروز
بی چلچله بی بنفشه می‌آید
بی جنبش سرد برگ نارنج بر آب
بی گردش مرغانهٔ رنگین بر آینه.

سالی نوروز
بی‌گندم سبز و سفره می‌آید
بی‌پیغام خموش ماهی از تنگ بلور
بی‌رقص عفیف شعله در مردنگی...

دقت کنیم نوروزی که همیشه می‌آید، همان نوروزی است که ظاهر دنیایی خود را دارد، بدون آن شادمانی‌های اصیل، اکنون که قرار است آن نوروز واقعی سر برسد، پس باید ظاهری غیر از این نوروز معمول دنیایی را داشته باشد.

در شعر سرود ششم، البته نه به صراحت دو شعر قبلی، باز هم بر همین تضاد و دوگانگی نظر دارد، عشق ما را که نبوده‌ایم، اکنون در خویشتن مان حضور داده است، غریویم اما نه کلام که صوتی، اکنون یکی از ما درختیم که می‌توانیم آشیان دیگری باشیم؟

تختی و تابوتی و اکنون یادگاریم و خاطره و گلویی خاموش
یادمان آوازی.

شب بیداران حکایت مردمان شهری است که برآمدن روز را به دعا، شب زنده‌داری می‌کنند، آن گاه که آفتاب برمی‌آید و سپیده می‌زند، به جمعیت خاطر، دل به خواب می‌سپارند.

با تخلص خونین بامداد سروده‌ای است بر اساس پارادوکس ظاهر و باطن دنیا و تضاد میان آشکار و نهان دنیا. این شعر به قدری عمیق و تیز به نمایش درآمده که آدمی را در حیرتی جانگداز سرگردان می‌کند و شاعر با صدای رسا و اندوه بار فریاد می‌زند که آری هر تولدی آن سوی سکهٔ مرگ است.

مرگ آن گاه پاتابه همی‌گشود که خروس سحر گهی
بانگی همه که از بلور سر می‌داد
گوش به بانگ خروسان در سپردم

هم از لحظهٔ ترد میلاد خویش

اینک که شاعر پس از سپری کردن بهاران و پاییزان، بیش از هفتاد زمستان، در آستانهٔ خداحافظی قرار گرفته است، بخوبی می‌داند که مرگ اکنون از راه نرسیده است، بل درست در همان روز تولد، حتی لحظهٔ ترد میلادش بر درگاهی خانه‌اش نشسته، کفش‌هایش را کنده و با او در انتظار این وداع تلخ مانده بود.

آن گاه شاعر در هیئت پوپک، که مظهر داشتن تاج است، تاج بر خاک افتاده را می‌بیند. این بار از لحظهٔ نگران میلاد خویش، و در هیئت کبک، خندهٔ غافلانه را می‌یابد. از لحظهٔ گریان میلاد خویش، و در هیئت درخت بهارپوش، خزان تلخ را می‌نگرد. از لحظهٔ نومید میلاد خویش و سرانجام خوب که نگاه می‌کند، به روشنی درمی‌یابد که او در ظاهر، به تولد افتخارات بی‌اساس و شادی-های غافلانه و شکفتن‌های نومیدانه دلخوش کرده بود و در واقع از لحظهٔ تولد خویش، لحظهٔ تلخ رسیدن به ساعت سر دادن ترانهٔ بدرود و در آغوش کشیدن مرگ را، مرگی که از همان لحظهٔ اول با تولد او از راه رسیده بود و کفش‌هایش را کنده بود و در انتظارش نشسته بود، با تخلص سرخ بامداد به پایان برده است.

بسیار زیباست توجه شاعر به تضادهای داشتن تاج، و جستن آن را در میان خاک‌ها، به خندیدن غافلانه از لحظهٔ گریان تولد، به سبزپوشی درخت در کنار خزان غبارآلود و از راه رسیدن مرگ به همراه تولد، همه و همه از این حس غریب و باشکوه توجه به ظواهر بی‌ثبات دنیا ناشی می‌شوند و باز هم همه و همه به کمک هم این حس را القا و تاکید می‌کنند.

بی‌دلیل نیست وقتی ذهن شاعر در مجموعه‌ای چنین، متوجه حماسه و دنیای اسطوره‌ای فرهنگ فارسی می‌شود، بی‌اختیار فرازی از آن را باز می‌گوید و خاطره‌ای شگفت از آن بر زبانش شکل می‌گیرد که در آن، اوج بی‌وفایی و رذالت دنیا، درست در جایی که به اوج وفاداری و هواداری و دوستی و عاطفهٔ

محبت مشهور است، خود را نشان می‌دهد. چاه شغاد، که عنصری چون برادری را در خود دارد و می‌تواند مظهر تکیه‌گاه، هواداری، یاری، نجات و محبت برای یک برادر باشد؛ اما این صورت رایج و آشکار موضوع است.

حماسه و به تعبیری اسطوره می‌گوید، همین برادر می‌تواند چاهی بکند و آن را از خنجر و نیزه پر کند تا تو را شرحه شرحه به دیار عدم بفرستد.

و این بار ماهان قصهٔ ما، که در زمانه‌ای زندگی می‌کند که مردمانش به قول فروغ درست در لحظه‌ای که دست تو را گرم در میان دستانشان می‌فشرند و با تو به مهربانی سخن می‌گویند، در درون خود و آن سوی این ظاهر، طناب دار تو را در ذهن می‌بافند، طبیعی است که برای نشان دادن این حقیقت تلخ از چاه شغاد کمک بگیرد:

چاه شغاد را مانند
حنجره‌ای پرخنجر در خاطرهٔ من است
چون اندیشه به گوراب تلخ یادی درافتد
فریاد
شرحه شرحه برمی‌آید

به یقین بر خواننده روشن شده است که مقالهٔ حاضر، در صدد پراکنده‌گویی نیست و هدفی واحد را دنبال می‌کند و اگر نبود مقاله‌هایی که در ابعاد زیباشناختی و توانایی‌های زبانی شعر شاملو، به وفور سخن گفته‌اند، می‌شود وارد این بحث‌ها نیز شد، اما صمیمانه بگویم به نظر می‌رسد این کار حاصلی جز فضل‌نمایی و پراکنده‌گویی نداشته باشد و بر معلومات خوانندگان که اکثرا از این ابعاد ــ صناعات و بلاغت‌های شعری ــ آشنایی کافی با شعر شاملو دارند، چیزی نیفزاید. در نتیجه، همین شعری که ذکر شد به یقین معنی‌ها و زیبایی‌های دیگر نیز در خود دارد، اما اجازه بدهید از همین زاویه‌ای که به

مجموعه نگریسته‌ام، سخن را پی بگیرم.

شاعر در ادامهٔ سخن بر مرارت بی‌فرجام و بی‌حاصل حیات تاکید می‌کند.

او براحتی و در عین حال به تلخی می‌بیند که درست همانی که باور بی‌دریغ بر آن‌ها بسته است، بر سر او تیغ آخته کشیده‌اند. به یاد بیاورید قصهٔ ماهان و تجربهٔ مکرر ماهان را در همین باور و اعتماد و حیراتی و سرگردانی و سرخوردگی که دچارش می‌شد:

بنگر چه درشت ناک تیغ بر سر من آخته

آن که باور بی‌دریغ در او بسته بودم.

حیف است اگر ادامهٔ این شعر را ننویسم، چرا که در ادامهٔ مقاله، این بند می‌تواند مفید باشد:

اکنون که سراچهٔ اعجاز پس پشت می‌گذارم

به جز آه حسرتی با من نیست:

تبری غرق خون

بر سکوی باور بی‌یقین

و باریکهٔ خونی که از بلندای یقین جاری است.

و دوباره این باور بی‌یقین یا همان باور پوشالی و میان تهی است که از بلندای یقین خون جاری می‌کند. باوری که در ظاهر می‌توان به آن دل بست و در باطن با تبری غرق خون رو به رو شد. در عین حال فراموش نکنیم که تعبیر بلندای یقین چقدر می‌تواند زیبا و عمیق باشد و تصویر باریکهٔ خونی که از بلندای یقین جاری است، چه فصل ممیزهٔ باشکوهی است که صاحبان یقین سرخ روی تاریخ را از سیاوش گرفته تا حسین (ع) و از عاشورا تا امروز را از صاحبان باورهای بی‌یقین جدا می‌کند و باز تقابلی که بین ظاهر و باطن این دو نام، حاکم است و فقط ماهان که به تجربهٔ وحشتناک و بلند باطن رسیده است،

می‌تواند آن را تشخیص بدهد.

در شعر بعدی، شاملو هفت روز هفته را می‌شمارد که خورشید سربرمی‌آورد و هر روز آن رنگ خاص خودش را دارد و شمارش این نشانه‌ها و تصویرها، شناخت گوینده را از دنیا و مافیهای آن بیان می‌کند:

نخستین از غلظهٔ پنیرک و مامازی سربرآورد

دومین از جیفه‌زار مداهنت

سومین اندوه انتظار بود

چارمین حیرت بی‌حاصلی

پنجمین آه سیاه بود

آن گاه خورشید ششم ملال مکرر می‌شود و هفتمین در اشکی بی قرار غوطه می‌خورد

در انتظار خورشید هشتمین سخن پیش می‌رود

اما خورشید نخستین به تکرار سر بر می‌آورد

بدرستی که تصویر ملال‌آور و سیاهی است و اگر اندکی تعمق داشته باشیم، آن باطن کثیف و گندیده و پرتعفن که نظامی در فراز پایانی قصه از دنیا ارائه می‌دهد و آن حیرانی و سرگردانی که ماهان دچارش می‌شود، در همین هفت تصویر به نوعی خود را نشان می‌دهد، اما آیا راه چاره‌ای نیست و آدمیزاد مقهور و مجبور و مقدر به تقدیری چنین تلخ است؟ اجازه بدهید پاسخ سؤال را در ادامهٔ شعر آخر کتاب بجوییم.

شعر پایان کتاب، شباهتی عجیب به پایان داستان ماهان دارد. ماهان در فراز پایانی، خوب که می‌نگرد، جز استخوان‌های بر جا مانده از جانوران چیز دیگری نمی‌بیند:

ستون استخوان‌ها

چشم خانه‌ها تهی
دنده‌ها عریان
دهان
یکی برنامه، فریاد
فرو ریخته دندان‌ها همه

این همان انسان باشکوه، کی باستان است (تصویری که خیام و حافظ نیز به آن اصرار ورزیده‌اند)

دنیا چنین است، از آن همه شکوه اکنون جمجمه‌هایی باقی مانده است که یاد اعصار کهن بر آن‌ها می‌وزد و بعد تصویری از یک انتظار، انتظار عبور از دروازه‌ای و در نهایت شاعر به خیالی هنوز دلگرم است، خیالی که فراگرد بسترش حضوری به کمال دارد و سرانجام این جملهٔ سهمگین که مثل برق فرود می‌آید و چونان رعد طنین می‌اندازد:

آن گاه دانستم
که مرگ
پایان نیست

بی‌آن که وارد بحث بشوم، برمی‌گردم به پایان قصهٔ ماهان نظامی:

ماهان وقتی به شناختی راستین از ظاهر و باطن دنیا می‌رسد و عاشقان و شیفتگان دنیا را ابلهانی می‌داند که اگر پرده از جلوی چشمشان برافتد، تازه خواهند فهمید که به چه چیز بی‌ارزشی دل بسته‌اند.

در اوج حیرت و به قول شاملو بی‌قراری خود:

از دل پاک در خدای گریخت
راه می‌رفت و خون ز رخ می‌ریخت
تا به آبی رسید روشن و پاک

شست خود را و رخ نهاد به خاک
سجده کرد و زمین به خواری رفت
با کس بی‌کسان به زاری گفت:
کای گشاینده، کار من بگشای
وی نماینده، راه من بنمای
تو گشاییم کار بسته و بس
تو نماییم ره نه دیگر کس
نه مرا رهنمای تنهایی
کیست کاو را تو راه ننمایی
ساعتی در خدای خود نالید
روی در سجده‌گاه خود مالید

ماهان وقتی از صدق دل به درگاه الهی رو کرد و توبه‌ای راستین را به گریه آغازید، به عبارتی دیگر وقتی از ظاهر و باطن دنیا، رو به سوی آن معنای باشکوه و زیبا گذاشت، آن شعور مرموز و جمیل حیات او را نجات داد. خداوند خضر را به نجات او فرستاد:

چون که ماهان سلام خضر شنید
تشنه بود آب زندگانی دید
دست خود را سبک به دستش داد
دیده دربست و در زمان بگشاد
دید خود را در آن سلامت‌گاه
کاولش دیو برده بود ز راه

ماهان دوباره خود را در میان دوستانش دید. دوستانی که در غم از دست دادن او جامهٔ کبود ــ لباس عزا ــ پوشیده بودند. آن گاه ماهان به موافقت

دوستانش به علاقهٔ وارستگی و رهایی از دنیا، کبود پوشید.

ماهان برای نجات از بی قراری و سرگردانی ستوه‌آور، به آن معنای عظیم پناه آورد و به نجات رسید. به عبارتی تقدیر، تحمل تلخ آن باطن وحشتناک و دست و پا زدن در میان آن تصویر سیاه و متعفن و گنداب نیست، بلکه تقدیر، به دست آوردن معرفتی است تا معبری شود به سوی آن اقیانوس بیکران زیبایی و رحمت پاکی و طهارت. اگر این معرفت ما را به آن دریای باران‌آور مهربانی و طهارت وصل کند، این وصال چیزی جز طهارت و زیبایی و لطافت در هر دو سوی این سکه به دنبال نخواهد داشت.

آن گاه مرگ پایان نخواهد بود و در اوج تصویر ویرانی و استخوان جمجمه و بادهای نوحه‌گر، ما از خیالی به بلندای یقین که در فراگرد بسترمان حضوری به کمال دارد، دلگرم خواهیم بود.

اما آیا ماهان بی قرار شعر معاصر و شاعر حدیث بی قراری ماهان نیز، از معبر این معرفت، به آستانهٔ آن معنای باشکوه گام گذاشته بود؟ در پاسخ باید گفت که شاید

ماهان بی قرار شعر معاصر، درست در آخر دفتر خود، که می‌رود خوابی آرام را در آن ابدیت بی‌مرز مه‌آلود به قرار برسد، درست آن گاه که به صراحت اعلام می‌کند مرگ پایان نیست، شعری دارد به نام آشتی.

این شعر، یک دیالوگ است، یک گفت و گوی دو طرفه، یک سوی این گفتار شاعر ایستاده است، همان شاملویی که می‌شناختیم، که در طول سال‌های پرتجربه و پرجرقهٔ خلاقیت هنری و شعری، خود را نشان داده است.، او که انسان را ذرهٔ بی‌شکوهی می‌داند که محتاج طبیعت است ــ گدای پشم و پشک جانوران ــ از وحشت قهر خداوند بر خود می‌لرزد. بیگانه از خود به خواری تسبیح می‌گوید تا در او چنگ زند. او شرمسار لغزش ناگزیر تن است و

سرگردان دوزخ و بهشتی است با گل‌های کاغذین.

انسانی فانی و چنین حقیر، با عصیانی سترگ که در شاملو سراغ داریم، طبیعی است که فریاد بزند:

با من
خدایی را
شکوهی مقدر نیست

آن سوی این گفت و گو، خداوند ایستاده است.، آن معنای بزرگ و آن زیبای باشکوه که آغاز سخنش، با تعبیری از حافظ شروع می‌شود: نقش غلط مخوان که به طور طبیعی ما را به آن غزل پرتلاطم حافظ: ما بیغمان مست دل از دست داده‌ایم / همراز عشق و همنفس جام باده‌ایم، ارجاع می‌دهد. از این که بگذریم، آن معنای باشکوه همهٔ نگرش و شناخت شاعر را از انسان، آن گونه که در شعر هست و برشمردیم، او نقش غلط می‌داند و خطاب شاعر به انسان را ترجمه می‌کند:

انسانی تو
سرمست خمب فرزانه‌گی
که هنوز از آن قطره‌ای بیش در نکشیده
از معماهای سیاه سر بر آورده
هستی
معنای خود را با تو محک می‌زند

انسانی که از دوزخ و بهشت و فرش و عرش برمی‌گذرد و دایرهٔ حضورش جهان را در آغوش می‌گیرد. به یاد بیاوریم سخنان امام علی (ع) را که خداوند را به خاطر دوزخ و بهشت در وحشت از او به خواری تسبیح نمی‌گوید و حضور غیبی خداوند را در جهان که از خویشتن خویش در انسان

دمیده است. اگر وارد این بحث بشوم و سطر سطر این دیالوگ را با دریافت-های فلسفی، عرفانی، حکمتی دانش و فرهنگ اسلام تطبیق بدهم، معلوم اهل فضل و فرهنگ را به عبث تکرار خواهم کرد. پس به ناچار به شعر برمی‌گردم. چنین انسانی مگر نه این است که خلیفهٔ خدا بر روی زمین است و همهٔ نام-های او را می‌داند و اگر درنگی در معنی خلیفه داشته باشیم و علم الادم اسما کلها را همهٔ اسم‌ها را به یاد بیاوریم، این جملهٔ پایانی و آن شعر مطلق، بسیار عظیم و سترگ جلوه خواهد کرد:

نام توام من

به یاوه معنایم مکن!

ممکن است خیلی از خوانندگان از خود متشکر شعر امروز و بسیاری از مخاطبان شعر معاصر، با یک کلمهٔ اومانیسم مشکل این شعر را حل کنند؛ اما همه بخوبی می‌دانیم که شاملو یکی از مسلط ترین شاعران امروز است. واژه و معنای واژه و روان شناسی واژه در اختیار اوست. او هر کلمه‌ای را که انتخاب می‌کند، به بارهای عاطفی و معنایی آن توجه کافی دارد. نظر همهٔ عزیزان را جلب می‌کنم به نامی که شاعر برای این شعر انتخاب کرده است. نام این شعر آشتی است و یقینا شاعر، با هر ترجمه و تفسیر اومانیستی که از این شعر بشود، بین دو سوی مکالمه، انسان بر روی زمین ــ نه آن انسانی که غلط معنا شده است ــ و آن معنای باشکوه در آسمان‌ها، آشتی را پیشنهاد کرده است.

و این آیا همان بازگشت قصهٔ ماهان نظامی نیست. با این تذکر که صحبت از آن معنای بزرگ، صحبت از هیچ دین، مرام و مذهبی نیست، چرا که آن معنای سترگ در انحصار هیچ طایفه و گروهی نیست و هر انسانی در هر شرایطی در اعماق خود، امکان شهود و تجربهٔ آن غزال تیزپای نزدیک و دور را دارد. [۱]

تابستان ۱۳۸۲

۲۱. از دوستت داریم

نگاهی به شعر رؤیایی به بهانه کتاب «من گذشته: امضاء»

قبل از هر چیز ببینیم رؤیایی به عنوان یک شاعر با «کلمه» چه برخوردی یا رفتاری دارد؟بدیهی است که پاسخ‌ها را از زبان و قلم خود رؤیایی خواهیم شنید:

«... مثلا من سه ماه لغت جمع می‌کردم و یا بـه ماهیـت و شـکل کلمـه‌هـا شب‌های دراز فکر می‌کردم، بدون هیچ شعری یا خلاقیتی. برای پیدا کردن وزن کلمه‌ها و این که آن‌ها را چطور می‌شود کنار هم گذاشت کـه بـا گذشـته فـرق بکند، فکر می‌کردم. »[1]

در جای دیگر در برخورد با کلمه می‌گوید: «ما باید وقتی کلمه‌ای رامصرف می‌کنیم، به همه چیز آن فکر کنیم. از هیئت مادی آن گرفته تا زندگی آن در فرهنگ‌ها. به فکرهایی که در حاشیهٔ آن به ذهن ما می‌رسد، فکر کنیم. من هنوز می‌توانم یک ساعت دیگر روی همین کلمهٔ «همنسل» [هم نسل]وقت تو را بگیرم، تا تو از سؤال‌های دیگرت باز بمانی. »[2]

وقتی کسی از اوان کار شاعری و با توجه به تاریخ بند قبلی از سال ۴۵ رفتارش با واژه این گونه باشد، به یقین بعد از شش سال خواهد توانست یک ساعت روی یک واژهٔ سادهٔ «هم نسل» مانور بدهد و مخاطب خود را از سؤال-های دیگر و به ظن بنده، از خواست‌های به حق دیگرش باز بدارد.

رؤیایی دربارهٔ زبان و کلمه بسیار سخن گفته است و با یک مراجعهٔ گذرا

به کتاب‌هایش براحتی می‌توان نمونه‌های فراوان یافت؛ اما اجازه بدهید نگارنده با دو نمونهٔ دیگر، تبیین رفتار شاعر را با کلمه به اتمام برسانم. ایشان بعد از گذشت پنج سال از اظهار نظر قبلی خودش یک بار دیگر دربارهٔ کلمه می‌گوید:

«... تمام عطش من و جست و جوی من و ارضای من، همه در کلمه است. شاعر امروز جز با حضور در دینامیسم زبان، دینامیسم مداوم زبان، نمی‌تواند حضور مداوم خود را در شعر معاصر مراقبت کند. دربارهٔ این که من بعد از پیدا کردن کلمهٔ دلخواه از چند جهت به آن نگاه می‌کنم و در مصرف آن کدام جهتش را ترجیح می‌دهم، باید بگویم که برای من شاعر و هر شاعر به طور کلی، کلمه در اول یک هیئت مادی دارد... کلمه غیر از این هیئت مادی وقتی که در مقام مصرف در شعر قرار می‌گیرد، یک ساختمان هجایی دارد و یک ساختمان صدایی... بعد می‌ماند نگاه به کلمه از لحاظ معنایی... »

او در ادامهٔ همین مبحث سرانجام به اقراری شیفته‌وار از تعامل با کلمه می‌رسد:

«آن قدر من با کلمه کار کرده‌ام که دیگر کلمه برای من، زندگی شده است و گوشت و پوست من شده است و خود این زبان من که توی دهانم است، کلمه است و آنچه که به عنوان کلمه از زبان من جاری می‌شود، چیزی جز تن من نیست و از این بابت هم خوشحالم. »[۳]

جالب است ارتباط عجیب بند آخر سخنان رؤیایی با کتاب «من گذشته:امضا» که بعد از بیست و شش سال در دوران سالمندی شاعر مشاهده می‌شود؛ البته صریح‌تر بگویم که در ادامهٔ مقاله به همین امر دوباره خواهیم رسید، به نظر می‌رسد که شاعر جز به تکرار خود در ادامه و شاید انتهای این راه پر تلاش و طولانی نرسیده است. با توجه به نقل قول‌هایی که گذشت، به وضوح آشکار است که شاعر «در کشف ظرفیت‌های تازهٔ لغت*» در «غنی و

متحول و متنوع*» کردن ظرفیت‌های لغت چه تلاش جانکاهی را در طول سالیان کار ادبی و شاعری از خود نشان داده است. در ادامهٔ سخن به تصویرهایی از جدیت و تلاش خستگی‌ناپذیری از این شاعر محترم خواهیم رسید که انسان را به غبن وا می‌دارد و هر خوانندهٔ غیوری را به غبطه که ای کاش شاعران و دوستان جوان ما، یک دهم تلاش و کوشش رؤیایی را بر جان خود هموار می‌کردند و در شناخت زبان و ظرفیت‌های زبان و تکنیک‌های شاعرانهٔ شاعران این زبان، اندکی زحمت می‌کشیدند که اگر چنین بود، به یقین شاهد کارهای شایسته‌تری از وارثان ادب گران‌سنگ فارسی بودیم.

یکی دیگر از سؤال‌هایی که به ما در فهم کتاب کمک خواهد کرد، این است که بدانیم رؤیایی از شعر چه تعریفی دارد؟ او در پاسخ به «نوری علاء» بر عنصر اندیشه درنگ می‌کند: «با اندیشه موافقم. شعر در یک مقام صاعقهٔ اندیشه شده و یا یک اندیشهٔ صاعقه زده است. »

اگر از تعبیر «صاعقه زده» برای پرهیز از بحث و گرفتار نشدن در دام اختلاف برداشت، با تساهل بگذریم، در این که رؤیایی اندیشه و تفکر را جزو ذات شعر می‌داند، جملهٔ فوق دلالت روشنی دارد.

به این ترتیب به نظر می‌رسد خودآگاه وجود رؤیایی و تفکر و اندیشهٔ آگاه او در ساخته شدن شعرهایش سهم بسزایی داشته باشد، البته به یاد داشته باشیم که دیگر اظهار نظرهای شاعر که در ادامه خواهد آمد، همین معنا را تأیید و تأکید می‌کند.

شعری که در خودآگاه و کارگاه مغز و اندیشه که در آن کلمات با زحمات طاقت‌فرسا و شبانه‌روزی، شناسنامه خورده‌اند و طبقه‌بندی شده‌اند و در فایل-های مخصوص جای گرفته‌اند، ساخته شود، طبیعی است که اندکی از دل–از بارگاه دل–دور افتاده باشد. توجه بفرمایید که بنده عرض کردم اندکی، نه کاملا؛

اما آیا خود رؤیایی هم، چنین فکر می‌کند:

«... چیزی که مرا در جهان خارج جذب می‌کند، حرکت‌ها و ریتم‌های شعر مرا می‌سازد، جهان خارج است. برعکس او مایهٔ تمام حرف‌هایش را از «دل» می‌گیرد. او از دل حرف می‌زند. همان طور که من به این غبن برخوردم که حرف دل در شعر من کم است... »[۴]

رؤیایی در مقایسهٔ شعر خود با فروغ، به صراحت اعتراف می‌کند که شعر او را حرکت‌ها و ریتم‌های جهان خارج-که در ارتباط اساسی و رویاروی با خودآگاه آدمی است-می‌سازد و حرف دل-که باید به ناخودآگاه و اعماق وجود آدمی مربوط شود-در شعر او کم است و این کمی به اندازه‌ای است که او را به غبن وا می‌دارد.

به این ترتیب، به نظر می‌رسد که شعر رؤیایی باید یک شعر کوششی باشد تا یک شعر جوششی. او جهان خارج را با ذهنی آگاه و حلاج، شناسایی می‌کند. کلمات را با وسواس انتخاب می‌کند و آن‌ها را در پازلی که طراحی کرده است، مرتب جابه‌جا می‌کند تا جای خود را پیدا کنند و شکل نهایی به نام شعر بیرون بیاید. برای فهم بی‌غرض چگونگی سرایش شعر رؤیایی اجازه بدهید به سراغ خود شاعر برویم. او در توضیح چگونگی سرایش شعرهای مجموعهٔ دریایی‌ها با کمال صداقت می‌گوید:

«... وقتی به دریا علاقه‌مند شدم، مطالعاتی راجع به دریا کردم. مطالعات من بیشتر روی کتاب‌هایی بود که در زمینهٔ زیست‌شناسی دریا تألیف شده بود... «دریای پیرامون ما» ،این کتاب به من کمک زیادی کرد... زندگی دریا، موجودات دریایی، تاریخ دریا، از کیفیت تکوین یک موج تا از بین رفتن آن، نقش بادها در حرکت و رنگ آب، تأثیر نور بر دریا، تأثیر گرما و سرمای آب‌های دریایی بر زندگی موجودات دریایی، رابطهٔ آب دریا با خورشید،

سرگذشت زمین که سرگذشت موج است... بعد از خواندن این کتاب به سراغ کتاب‌های دیگری هم رفتم... مثلا کتاب «دریای عجایب» و کتاب «اسرار دریاها» ... کتابی خواندم از کازنسکی که آن را از قسمت «عجایب دریا» شروع کرده بود...

... اطلاعات ذهنی آدم راجع به دریا منبع سرشاری درست می‌کند و هر وقت آدم شعر می‌گوید، می‌تواند از ذخیره‌های ذهنی خود و آنچه که قبلا کشف کرده، استفاده کند...

از کتاب‌های علمی راجع به دریا که بگذریم، کتاب‌های بسیار دیگری هم راجع به دریا هست، مثلا «موبی دیک» را هم خواندم... دو رمان فرانسوی را خواندم که حادثه‌هایش در دریا می‌گذشت. از «سن ژون پرس» به جز شعرهای مربوط به دریا دیگر شعرهایش را هم خوانده‌ام... »[۵]

بدون این که قصد من از آوردن جملات فوق کاستن ارزش شعرهای دریایی‌ها باشد و یا از ارج آفرین تلاش بی‌نظیر شاعر در خلق شعرهایش بکاهم، تنها می‌خواستم برخورد آگاهانهٔ شاعر را در نطفه گرفتن، تکوین و تولد شعرهایش نشان بدهم. زحمتی آگاهانه اندیشیده شده که گاهی انگیزهٔ شاعر را برای تولید اثر هنری تنها پر کردن و به حد نصاب رساندن مجموعهٔ شعری تشکیل می‌دهد: «... در اواخر برای این که یک مجموعه بشوند، کار را ادامه می‌دادم. »[۶]

حداقل حقیقتی که از پشت سخنان رؤیایی نمایان می‌شود، بی‌آن که قصد ارزش‌گذاری داشته باشم و نسبت به خوب و یا بد بودن فی نفسهٔ آن اظهار نظر کنم، این است که رؤیایی برای ساختن یک شعر و خلق آن، از مغز مایه می‌گذارد تا از دل و به قول معروف از کوشش طاقت‌فرسا برخوردار است تا از جوشش جان‌افزا و این البته از شاعری که یک عمر حسابداری کرده است، بعید نیست. اما همین مقدار در شناختن شعر رؤیایی کافی نیست. به عبارتی دقیق‌تر، تلاش غبطه‌برانگیز رؤیایی در هنگامهٔ شعر و شاعری او را از وادی

دیگری نیز عبور داده است که توجه به آن نیز در شناخت آخرین مجموعهٔ آثار او ـ تاکنون البته ـ می‌تواند مفید باشد.

آن وادی دیگر اطلاعات عمیق اگر نگوییم وسیع و گستردهٔ رؤیایی از فرهنگ غنی اسلامی ـ عرفانی ایران است.

او در کتاب از زبان نیما تا شعر حجم مقاله‌ای دارد به نام «شیعهٔ جهان روحانی ما». علاقه‌مندان می‌توانند به خود مقاله رجوع کنند. شاید بتوان گفت که مقالهٔ مزبور یکی از بهترین مقاله‌هایی است که از سر شور و شیفتگی و جذبه دربارهٔ فرهنگ فلسفی، عرفانی روحانی شیعه نگاشته‌شده است؛ اما من مجبورم به دلیل رعایت اختصار و در جهت هدفی که دنبال می‌کنم، گوشه‌هایی از آن مقاله را در این جا بیاورم. ایشان در آن جا از طریق کارهای درخشان کربن فرانسوی، با اظهار تأسفی که خودشان می‌کنند، از معبر نگاه یک غربی با فرهنگ خودی آشنا می‌شوند؛ اما این آشنایی او را به همراه اقراری صادقانه از غفلت اهل فرهنگ به تلاش شاعرانه در شناخت و معرفت گستردهٔ این وادی می‌کشاند:

«... ذهن خواننده و چشم ذهن مجهز به اسلحه‌های دقیقی برای شناخت امام می‌شود و شناخت خود، خود مؤمن، که به گفتهٔ سنایی شناخت امام به عنوان راهنمای شخص و چراغ راه و رفتار، رفتاری است به سمت شناخت خود. »[۷]

او ضمن مروری فشرده به کار کربن می‌نویسد:

«کاری که‌هانری کربن کرده است که آدم حس می‌کند سهم هر ایرانی در آن هست، با دو تعبیر، تعبیر اول این که سهم هر ایرانی من باب وظیفهٔ ایرانی بودنش و من باب تربیت اسلامی شیعی‌اش که او را بر پشتوانه‌ای از یک روحانیت غنی می‌نشاند، این است که جای خودش را در روحانیت‌های مذهبی جهان بشناسد و بشناسد آن معیارها و ارزش‌های فارقی را که اوی مسلمان را از مناظر روحانی دیگر دین ممتاز می‌کند... » [۸]

رؤیایی در ادامهٔ سخن وقتی به سخن از اشراق و شیعه می‌رسد، به صراحت اعتراف می‌کند: «... از حالا باید یاد بگیریم، از فیلسوف‌هایمان از متفکران روحانی و عارفان ایرانی و آن چنان عمیق و عظیم است که دیگر حتی وظیفهٔ ماست که با تلاش و زحمت، امروز و فردا، با آن‌ها و به خاطر آن‌ها یادشان بگیریم. »[۹]

و در همین مقاله است که با صراحت و صداقت اعتراف می‌کند:

«... نگارنده شکرگزار کربن است که بر اثر زحمات او وقتی به سراغ روزبهان به عنوان فیلسوفی روحانی رفت، او را نثرنویسی توانا و شاعری ظریف نیز دید و دید که در این قلمرو هیچ گاه حقی از این بزرگ مرد در این مملکت ادا نشده... »[۱۰]

رؤیایی در ضمن اقرار به این که مدت‌هایی است که یادمان رفته وطن ما ناب‌ترین اندیشه‌های روحانی را پیشکش انسانیت کرده است، می‌گوید:

«... یک انسان گواتمالایی [به عنوان مثال البته] نمی‌داند که ما برندهٔ جام آسیایی فوتبال هستیم. برایش هم مهم نیست و برایش مهم نیست که لیدرهای حزبی ما چه چهره‌هایی هستند و در ضلع جهانی نشسته‌اند یا نه، ولی چشم یک انسان گواتمالایی را هم که ببندی به یک ارزش اعتباری اشاره می‌کند و آن شعر ما و عرفان ماست. »[۱۱]

با چنین رویکردی است که رؤیایی با فرهنگ غنی و زبان شاعرانهٔ عرفان ایرانی اسلامی آشنا می‌شود و این آشنایی جابه‌جا در مصاحبه‌ها و مقدمهٔ دلتنگی‌ها و مقدمهٔ لب ریخته‌ها و حتی کتاب «من گذشته:امضا» خود را نشان می‌دهد.

اما باید دید رؤیایی از عرفان چه چیزی را مراد می‌کند و عشق که از نظر عرفان تنها انگیزه و دلیل تجلی و ظهور و آفرینش است، از نظر او چه معنایی می‌دهد؟ او در جواب نسرین نادرشاهی که از او می‌پرسد عرفان را برای من

معنا کن، جواب می‌دهد:

«عرفان، معرفت به خویشتن است، چرا که وقتی به دهلیزهای پیچیدهٔ درونت عارف می‌شوی، تازه داری در خودت عرفان می‌کنی. بنابراین وقتی شروعش این باشد، آخرش را می‌توان حدس زد. »[۱۲]

بدون این که بخواهم وارد نقد معرفتی این تعریف بشوم، نظر خوانندگان عزیز را باید به این نکته جلب کنم که آیا عرفان هزار و چهار صد سالهٔ ایران اسلامی ما، فقط معرفت به خویشتن است؟ پس جایگاه دوست، معشوق و آن جمال و جمیل مطلق در این تعریف چه می‌شود؟ و اگر زیر بنای این تعریف را همان جملهٔ مشهور و معروف سالار عاشقان، رسول حضرت حق محمد (ص) بدانیم که فرمود: «من عرف نفسه فقد عرف ربه» به وضوح پیداست که در تعریف بند مذکور، نصف این جمله نادیده گرفته می‌شود؛ البته به همین مطلب دوباره برخواهیم گشت و در مرور« من گذشته:امضا» در این باره به اندازهٔ کافی سخن خواهیم گفت. باز در همان مصاحبه وقتی پرسشگر از رؤیایی دربارهٔ عشق می‌پرسد: «به عشق چطور نگاه می‌کنی؟

«عشق، اخیرا سیر و سیاحت واژه‌ها شده است. آنچه که باقی می‌ماند، بیان جسم و جنس است و هیچ و خدایش «اروس» . «اروتیسم» باز از عشق بیشتر وجود دارد و پورنوگرافی که متأسفانه بیش از هر دو... »[۱۳]

آیا این عشق همان عشقی است که آن بزرگوار به صحرا می‌رود و عشق می‌بارد و هم چنان که پای آدمی در گل فرو می‌رود، پای او در عشق فرو می‌رود؟

یا آن شهید، رابعهٔ عدویه فریاد برمی‌آورد: «الهی!مرا از دنیا هر چه قسمت کرده‌ای، به دشمنان خود ده و هر چه از آخرت قسمت کرده‌ای، به دوستان خود ده که ما را تو بسی. »[۱۴]

عین القضات آن را فرض راه می‌داند و حلاج بانگ برمی‌دارد که در نماز

عشق، دو رکعت است که قبول نمی‌افتد مگر با وضوی خون و همان روزبهان که تعریفش از زبان خود رؤیایی گذشت عبهر العاشقین خود را تفسیر و شرح و بسط عشق قرار می‌دهد و در سراسر کتاب می‌نالد: «... در این محلست خطرات عارفان:آنگه‌شان مسلم باشد، که به جمیع آتش‌های مجاهدهٔ عشق بسوخته باشند. »[۱۵]

و یا مولای مسلم عاشقان، مثنوی و دیوان خود را در شرح آن فریاد برمی‌آورد و عاقبت نیز از سر عجز و شرمندگی اقرار می‌کند:

علت عاشق ز علت‌ها جداست
عشق اصطرلاب اسرار خداست
عاشقی گر زین سر و گر زان سر است
عاقبت ما را بدان سر رهبر است
هر چه گویم عشق را شرح و بیان
چون به عشق آیم خجل باشم از آن
گر چه تفسیر زبان روشنگر است
لیک، عشق بی‌زبان روشن‌تر است
چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت
چون به عشق آمد، قلم بر خود شکافت
عقل، در شرحش چو خر در گل بخفت
شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت[۱۶]

البته همهٔ این‌ها را به یقین خوانندگان محترم و خود رؤیایی عزیز، بهتر از این طلبهٔ تازه‌کار می‌داند و شاید به همین خاطر هم در جواب ایشان اگر دقت کنیم تصریح به این که من عشق را این گونه می‌شناسم نیست بلکه گزارشی است از شناخت جامعه و واقعیت‌های رایج جامعه از موضوعی به این زیبایی

و مهم. اما به هر حال از ایشان به عنوان یک شاعر که با قلبی طاهر، زیبایی‌ها را کشف می‌کند و پیامبرگونه، جامعهٔ خود را به سمت زلالی‌ها فرا می‌خواند به عنوان کسی که همهٔ این کتاب‌ها را زیر و رو کرده است و پرده‌های جهل و غفلت را دریده است انتظار می‌رود، از هر مانعی و سدی بگذرد و در برابر سؤالی چنان، چشمه‌ای صاف و باصفا و گوارا را به روی مبتلایان آن جامعهٔ مریض و کج‌اندیش بگشاید.

حالا پاسخ این که چرا چنین اتفاق نمی‌افتد، یکی از نکته‌هایی است که در بررسی «من گذشته:امضا» به آن خواهیم پرداخت.

قبول می‌کنم که مقدمه اندکی طولانی می‌شود، اما خوانندهٔ محترم به بنده حق خواهد داد که وقتی می‌خواهیم به اثری نگاه کنیم که درست ۵۰ سال سابقهٔ کار پشت سر دارد و شاید از نزدیک به ۷۰ سال عمر برآمده است، به ناچار طرح علامت‌هایی (کدهایی) از این ۵۰ سال برای فهمیدن بهتر امروز ضروری خواهد بود و عذر این کمترین را خواهد پذیرفت.

آخرین موردی که باید به آن اشاره بکنم تا به کتاب امضاها برسیم و احتمالا خوانندگان نیز جای خالی آن را حس کرده‌اند، اشاره‌ای به شعر «حجم» است، البته من وارد این اصطلاح که جنجال‌ها برانگیخته است و مجلات و مطبوعات ادبی ما گویای آن هستند، نخواهم شد؛ اما آنچه را که به دنبال آن هستم، از یکی–دو جملهٔ رؤیایی بیرون خواهم کشید تا مقدمه‌ای برای ورود به مطلبی که درصدد بیان آنیم، کامل شود.

رؤیایی یک جا در توضیح ابهام شعر حجم می‌گوید:

«ابهامی که در شعر حجم است و می‌گویم خصوصیت خود را دارد، از این روست که شاعر در تصویرپردازی‌های ذهنی خود و در گذاری که از طبیعت تا ماوراء الطبیعه می‌کند، از بعدهای سه گانه عبور می‌کند، از یک فاصلهٔ فضایی

می‌گذرد تا جایی در ماوراء الطبیعه بنشیند... »[۱۷]

شاعر محترم در ادامهٔ همین بحث و در توضیح مکانیسم خیال در شعر حجم، می‌گوید: «... شاعر در عین حال که از منحنی یا زاویه عبور می‌کند، از عمق (و یا از ارتفاع) هم عبوری دارد، یعنی ماوراءها را جز با این مکانیسم ذهنی نمی‌بیند. »[۱۸]

رؤیایی در جایی دیگر، در توضیح و تفسیر شعر حجم به چنان بیان ساده و مستقیم و شفافی می‌رسد که هر گونه امکان تأویل و ایهام و ابهام‌اندیش را از بعضی ذهن‌های مدرنیته‌زده و شعرزده و خیلی راحت‌تر بگویم شکاک علم‌زده می‌گیرد: «می‌دانیم که هر شیء دارای سه بعد طول و عرض و ارتفاع است. که این هر سه حجم آن شیء را می‌سازند. در شعر حجم، شاعر برای دست یافتن به واقعیت و فراتر رفتن از آن، از این سه بعد فراتر می‌رود.

شاعرانی هستند که برای رسیدن به ورای واقعیت، خط مستقیم را بر می‌گزینند و به این ترتیب شعری که عرضه می‌کنند، ساده و بی‌پیچ و خم است...

... اما شاعر حجم‌گرا در همان حال که از طول عبور می‌کند، از عرض و عمق نیز می‌گذرد، یعنی برای رسیدن به ماوراء واقعیت و فراتر رفتن از آن، از سه بعد امور و اشیاء حجمی می‌سازد و جهش می‌کند... برای همین است که در شعر یک شاعر حجم‌گرا، همیشه تعبیرهای تازه می‌توان یافت و این گونه شعر اصولا قابلیت تعبیرپذیری بسیار دارد. »[۱۹]

آن گاه در ادامهٔ حرف‌هایش در ص ۲۸۰ تصریح می‌کند: «شاعر حجم‌گرا در همهٔ زمان‌ها بوده است. به عنوان مثال، می‌توان حافظ را–تا حدودی– شاعر حجم‌گرا خواند. »

بگذریم از این که بالاخره شعر حجم چیست و چگونه شعری است که

توضیح خود رؤیایی دربارهٔ آن ساده و شفاف و صریح است. آنچه بنده به دنبال آنم و در زیر سطرها و تعبیرات استاد به علامت تأکید و درنگ خط کشیده‌ام، اصرار مکرر و مؤکد ایشان بر روی واژهٔ ماوراء الطبیعه است. بدون این که وارد بحث بشوم و با هر ذهن شکاک و وسواسی درگیر مشاجرات بی‌حاصل شوم، صمیمانه می‌گویم که حداقل می‌توانیم به ابتدایی‌ترین معنایی که از این واژه به ذهن متبادر می‌کند و به گسترده‌ترین دلالت معنایی آن توجه کنیم، رؤیایی می‌گوید شاعر در گذاری که از طبیعت تا ماوراء الطبیعه می‌کند و این مفهوم با جملات گوناگون و تعبیرات مختلف در تمام طول عمر شاعری وی تکرار شده است، تا آن جا که در مقدمهٔ کتاب «من گذشته:امضا» نیز به چشم می‌خورد. حالا اگر ماوراء الطبیعه را فقط الهیات معنی نکنیم و به هر چه که از مرز اشیاء و ماده و به قول رؤیایی از طول و عرض و ارتفاع فراتر برود، معنا کنیم که در آن صورت از ابتدایی‌ترین سطوح دریافت‌های حقیقت‌های غیر مادی تا الهیات را هم شامل خواهد شد، خیلی راحت‌تر خواهیم پذیرفت که شاعر با توجه به تأثیری که از فرهنگ غنی اسلامی–ایرانی گذشتهٔ خود دارد و حقیر سعی کرد به حوصله آن‌ها را به خوانندهٔ عزیز معرفی کند و با توجه به این که شاعر در سطرهای بالا به عمق و ارتفاع به عنوان یک مفهوم واحد پارادوکسیکال نگاه می‌کند و این نگاه پارادوکسیکال یکی از ویژگی‌های بینش توحیدی است؛ چرا که خداوند اول و آخر و ظاهر و باطن یعنی به عنوان عمق و ارتفاع معرفی می‌شود و توجیه صحت این تعبیر را در تعریف و روشن کردن ویژگی‌های سمبل در سطرهای آینده بیان خواهم کرد و با توجه به این که شاعر در نهایت ریشه‌های شعر حجم را به گذشتهٔ پربار شعر عرفانی ما و حافظ می‌رساند، شکی نمی‌ماند بپذیریم که رؤیایی به نوعی مدعی شعر معرفتی است؛ شعری که به معرفت‌هایی در ورای خطوط و اشیاء دست می‌یابد

و هم چنان که شاعر آن در این لحظات شعور پروازهای والایی را تجربه می‌کند، دست خواننده را هم می‌گیرد و با خود در عبور از حجم‌هایی باشکوه به ماوراءهایی تودرتو هدایت می‌کند.

از این بابت قصد و تلاش رؤیایی ستودنی است و در خور تمجید. اگر منصفانه قضاوت کنیم آیا کارنامهٔ شعری رؤیایی گویای چنین تجربه‌هایی است؟ آیا رؤیایی شاعری است که به فراواقعیت‌ها می‌رسد و خواننده را در عبور از حجم‌ها، با پروازهای شاعرانه به سوی دنیاهای بی‌مرز، دنیاهای رها از طول و عرض و ارتفاع هدایت می‌کند و به خواننده امکان تعبیرهای گوناگون از شعر خود می‌دهد؟

یا به قول براهنی او حتی به واقعیت‌ها و اشیای پیرامون خود نیز نمی‌رسد، آن‌ها را با رسوخ و نفوذ شاعرانه تجربه نمی‌کند. او فقط به کلمه و کلمات می‌اندیشد و به همین دلیل شعرش در سطح باقی می‌ماند؛ سطحی که از انرژی و عاطفه و گرمای لازم بی‌بهره است و با پس و پیش شدن کلمات فرم گرفته است.[۲۰]

به جواب نهایی این سؤال در بررسی نوشته‌های «من گذشته: امضا» خواهیم پرداخت؛ اما آنچه در این جا می‌خواستم به آن اشاره کنم، علاقهٔ رؤیایی و تلاش آگاهانهٔ اوست در رسیدن به یک شعر چند بعدی؛ ولی این که تا چه اندازه موفق می‌شود، بدیهی است که در بررسی نوشته‌هایش بهتر می‌توانیم قضاوت کنیم.

در آستانهٔ ورود به کتاب – هر چند با مقدمه‌ای تقریبا بلند– بحثی بسیار فشرده و مجمل در معرفی سمبل و رمز لازم خواهد بود؛ چرا که به نظر می‌رسد رؤیایی از امضا و شکل فیزیکی آن بر روی صفحه به عنوان یک رمز استفاده می‌کند.

یونگ در تعریف سمبل می‌گوید:

«آنچه که ما سمبل می‌نامیم، عبارت است از یک اصطلاح، یک نام، یا حتی تصویری که ممکن است نمایندهٔ چیز مأنوس در زندگی روزانه باشد و با این حال، علاوه بر معنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی بخصوصی نیز داشته باشد. سمبل معرف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست.»[۲۱]

برای احتراز از اطالهٔ کلام، خوانندگان را به بحث‌های جلال ستاری در کتاب مدخلی بر رمزشناسی عرفانی ارجاع می‌دهم.

بی‌آن که وارد بحث پیچیدهٔ رمزشناسی شویم، آنچه از سخنان یونگ برمی‌آید، این است که رمز، در عین این که خود به شکلی مأنوس و ملموس در حیات بشری وجود دارد، در مواقعی ضمن حفظ هویت خویش، معرف پرتوهای دیگری از معنا می‌شود؛ پرتوهایی مبهم، ناشناخته که نمی‌تواند یک بار و برای همیشه گفته شود.

ستاری در ضمن بحث جامعی که در کتاب مدخلی بر رمزشناسی عرفانی از سمبل می‌کند و ریشه‌های لاتین لغت را می‌کاود، سرانجام نتیجه می‌گیرد که نماد، عناصر پراکندهٔ معناها را چون جویباران به هم می‌پیوندد.

با توجه به این که این معناها به قول یونگ پنهان از ما هستند و در حالتی ناشناخته وجود دارند و به قول روان‌شناسی امروز، ریشه در ناخودآگاه آدمی دارند، وقتی پای رمز و نماد در متن باز می‌شود که گوینده، شاعر، نویسنده و... در یک تمرکز و تفکر و خلاقیت فکری حرکتی از سطح به عمق، از برون به درون و از ظاهر به باطن داشته باشد و درست به همین معنا اشاره می‌کند. روزبهان بقلی وقتی می‌گوید: «رمز باطن است و مخزون تحت کلام ظاهر... »[۲۲]

به این ترتیب خالق رمز، در یک تمرکز فوق العاده با عبور از سطح و ظاهر و با پشت سر گذاشتن تاریکی‌های اشیای پیرامون و وجود خویشتن در اعماق

ناخودآگاهی در دنیای سکر و زلال رهایی و به قول رؤیایی در آن سوی واقعیت‌ها، به جهان روشن و زلال و در عین حال مبهم و بی‌کران معانی دست می‌یابد و از آن معانی باطنی بی‌آن که خود اختیاری داشته باشد، از کلام یا تصاویری به رمز تعبیر می‌کند و از آن جا که حرکت از برون به درون، حرکت از کثرت به وحدت است، در دنیای وحدت کشف و تجربه و دریافت معانی در قالب وحدت و تمرکزشان، آن‌ها را در سمبل و نماد جمع می‌کند و مخاطب می‌تواند از آن رمزها، معانی گوناگونی را تعبیر و تأویل کند.

اما متخصصان موضوع، رمزهای این چنینی را مبتنی بر دو اصل‌می‌دانند، اول آن که باید به وجود نظام در جهان اعتقاد داشت و به قول شیخ محمد لاهیجی:

جهان چون زلف و خط و چشم و ابروست

که هر چیزی به جای خویش نیکوست

و دوم آن که باید به وجود تماثل یا هم ارزی و همانندی میان مراتب هستی اعتقاد داشته باشیم. [۲۳]

با چنین اعتقادی است که جملهٔ رؤیایی که ارتفاع و عمق را به یک معنا می‌گیرد، قابل تصدیق می‌شود و چنین اعتقادی می‌تواند حرکت انسان را در یک محور صعودی و نزولی همان عمق و ارتفاع و به زبان مذهب ظاهر و باطن و به زبان یونگ خودآگاه و ناخودآگاه توجیه کند و کشف و دریافتی که می‌تواند چند بعد به متن بدهد و به قول رؤیایی آن را دارای قابلیت تعبیرپذیری بسیار بکند و امکان پرواز از حجمی به حجمی دیگر را برآورد، فراهم می‌شود.

و به این گونه است که نماد و رمز در ضمن آن که به قول ستاری جنبهٔ عینی یعنی محسوس و تصویری آن مورد توجه است،(هم چنان که امضا در کتاب رؤیایی، به قول پال تیلیش «به ماورای خود نیز اشاره می‌کند» و باز هم چنان که در کتاب رؤیایی برای دادن چنین توانی به امضا تلاش شده است)

باید گفت که با چنین نگاهی به هستی و دریافت تجربی و حسی آن، نماد همیشه ابهام دارد و نمی‌توان معنای آن را یک بار و برای همیشه فهمید و به طور کامل بیان کرد، چرا که معانی در دنیای باطن، اساسا دنیایی بیان نشدنی، بی‌کران و بی‌مرز و در نتیجه مبهم را تشکیل می‌دهند و باید هر کس به تنهایی و به طور شخصی تجربه کند و سخن گفتن از آن معانی از سوی شاعر به هیچ عنوان کامل و رسا و صریح نخواهد بود. هم چنان که در شعر حافظ و مولانا و شطحیات عرفا و متون مقدس می‌بینیم.

ولی آیا این حادثه در نوشته‌های «من گذشته:امضا» با وجود اصرار شاعر، اتفاق می‌افتد؟اجازه بدهید به خود قطعات برسیم و با رعایت انصاف و تعامل علمی، در رسیدن به پاسخ دقت کنیم و سخن آخر این که در چنین متن‌های رمزآگین، به قول پور نامداریان:

«کشف افق‌های تازه در تجربه‌های باطنی و شهودی معمولا با هیجان شدید عاطفی همراه است و در این هیجان شدید عاطفی است که شاعر مسخر معنا می‌شود و نه معنا مسخر شاعر و چون چنین است، شاعر قادر به تصمیم دربارهٔ شیوهٔ بیان و صورت شعر نیست، معنی، زبان و صورت بیان خود را به شاعر تحمیل می‌کند. »[۲۴]

و شاعر در یک عالم ناخودآگاه، بی‌آن که قصد و عمد و اراده و اختیاری داشته باشد، معانی سنگین و دنیای فراواقعیت مورد تجربهٔ خود را در متنی رمزآگین عرضه می‌کند نه این که عامدانه با آگاهی تمام و با تلاش و جان کندنی برخاسته از شناخت امکانات کلمات، معناهایی در لابه‌لای سطور و تصویرها پنهان کند.

با این نگاه باز هم باید بپرسیم که در نوشته‌های «من گذشته:امضا» کدام شکل موضوع اتفاق افتاده است؟آیا معانی بر شاعر سلطه داشته‌اند و عنان قلم

او را به سمت بیان هدایت کرده‌اند یا شاعر بر آن‌ها حاکم بوده است و با تعمد و اراده و تلاش آگاهانه آن‌ها را شکل داده است؟

به نظر می‌رسد که اکنون وقت آن رسیده است که به خود کتاب «من گذشته:امضا» بپردازیم. در تنظیم مطالبم، اول می‌خواستم مقدمهٔ کتاب را نقد کنم؛ اما اکنون احساس می‌کنم اول نگاهی به قطعات کتاب لازم‌تر است. این که مرتب اصرار می‌کنم به قطعه و تصریح به شعر نمی‌کنم، به این دلیل است که چه نویسندهٔ کتاب و چه مقدمه نویسانش در اطلاق شعر به این صفحات در تردید هستند و در صفحهٔ ۹ کتاب از آن‌ها «شعر به نثر» یا «نثر یک شعر» نام برده شده است. بدیهی است که منظور بنده هم از قطعه، قطعهٔ اصطلاح ادب کلاسیک فارسی نیست.به عنوان مثال، می‌توان گفت که نوشته‌ها یا صفحات کتاب؛ اما به هر حال باید به این سؤال برسیم، صفحاتی که در کتاب «من گذشته:امضا» به روی ما باز می‌شوند، آیا واقعا شعر هستند؟برای جواب به سؤال حاضر، ساده‌ترین و سطحی‌ترین نگاه این است که ببینیم آیا این صفحات «فرم» و «قالب»های رایج شعر فارسی را دارند؟ قصیده که نیستند، مثنوی هم نیستند، غزل هم نیستند، قطعه هم نیستند، نیمایی هم نیستند، فرم-های شناخته شده و رایج شعر سپید با امکانات گسترش و شاخ و برگ یافتن-های قابل هضم را هم ندارند، پس از نظر ظاهر نمی‌توانیم راجع به شعریت آن‌ها نظر بدهیم بخصوص که با شاعری سر و کار داریم که هنجارشکنی، نوآوری و خلاف آمد عادت، حالا چه مثبت و چه منفی حرف زدن از ویژگی-ها و اهداف و آرزوها و توانایی‌های اوست. پس تنها راه شناختن شعریت این صفحات، توجه در ذات و جوهر قضیه است. در این جا نیز برای پرهیز از دوگانگی و تشتت و اختلاف نظر، آن مشترک‌ترین جنبهٔ جوهر شعری را در نظر می‌گیریم، آیا در این صفحات حادثه‌ای روی داده است؟منظری حادث،

تماشایی نو و تازه، کشفی در عمق یا ارتفاع روی داده است که ما با شاعر به تماشای آن افق تازه برویم. من حتی الامکان از به کار بردن واژهٔ شهود و اشراق خودداری کردم. وقتی از این نظر نگاه می‌کنیم، به جرأت می‌توان گفت که در ۴۸ عنوان کتاب، شاید ۴۰ عنوان آن، خالی از این منظر شاعرانه است.

البته بدیهی است که در اکثر این قطعات حادثهٔ زبانی روی داده است که این تخصص رؤیایی است و اتفاقا این قلم درصدد نقد همین تخصص است و درمان اصلی گره شعر رؤیایی را در گشودن و بازبینی و مداوای همین تخصص می‌داند.

«در شخص من دو شخص هست؛ یکی مفرد که امضا می‌کند، دیگری جمع که می‌خواند و در لحظهٔ خوانش ما سه تاییم.»

بگذریم از این که این شعرخط سوم شمس را به یاد می‌آورد، فشردگی بیان و تماشایی که در آن اتفاق افتاده است:

فاصله گرفتن از خویش و از سه جهت و زاویهٔ دید به خود نگریستن و در سه بعد شخصیت پیدا کردن این سطرها را به یکی از زیباترین شعرهای کتاب تبدیل کرده است.

از آن که بگذریم، عنوان یک با دقت و تأمل در کلمات و چینش ماهرانه و آگاهانهٔ آن‌ها، خواننده را در برابر معمایی قرار می‌دهد که از چندین منظر می‌تواند آن را حل کند. بدیهی است این عنوان، به خواننده امکان نگاه از منظر خود را می‌دهد؛ اما هیچ ارتباط عاطفی با خواننده برقرار نمی‌کند، چرا که چیزی حس نشده است و شعری در عالم احساس اتفاق نیفتاده است؛ بلکه قطعه‌ای در عالم عقل و اندیشه ساخته شده است.

در عنوان دوم، برداشت نمادین از امضا بیان می‌شود. امضا در عین این که خودش را می‌شناساند و خبر از خود می‌دهد، به معانی دیگر نیز هدایت می‌کند

و این فرق اساسی سمبل یا علامت است، چرا که ما هیچ گاه متوجه علامت نمی‌شویم و بلافاصله از یک علامت، منتقل به معنایی می‌شویم که علامت آن را نشانه رفته است؛ اما در سمبل، همان طور که گفتیم، خود سمبل فی نفسه اهمیت دارد و دیده می‌شود. بنابراین امضای رؤیایی نیز اولا خودش را می‌شناساند و هم چنان به عنوان رمز، افشاکنندهٔ علایمی می‌شود که از صاحب امضا، در این جا شاعر سر می‌رود و این علایم یا معناهای وجودی شاعر در یک محور عمودی از بالا تا پایین ادامه دارند و امضا می‌تواند شاعر را به معرفتی تازه از خویشتن در این محور صعودی و نزولی برساند.

هم چنان که درهم است، چرا که معمولا امضاها از خطوطی درهم ساخته می‌شوند؛ چرا که امضا، آیینهٔ شاعری است که خود او نیز درهم و پریشان است.

در عنوان سوم و چهارم، مفاهیم سیاسی و اجتماعی بیان می‌شوند و همین موضوع بهترین دلیل توجه شاعر به بیرون است؛ بیرون از خود و به جامعه و چیزی در درون اتفاق نمی‌افتد و هم چنان که داستان‌های کلیله و دمنه یا هر داستان تمثیلی دیگر، پیچیدن معنایی در ظاهری دیگر است و این عمل، دقیقا در خودآگاه و با تعمد نویسنده و گوینده انجام می‌شود و درست همین آگاهانه بودن موضوع، آن را از شعر بودن و اثر هنری بودن که باید در لامکان شعور و احساس اتفاق بیفتد، دور می‌کند و در نتیجه، آن را تبدیل به یک انشانگاری ماهرانه از جانب کسی می‌کند که به قول خودش می‌تواند ساعت‌ها دربارهٔ یک کلمه هم چنان که در مقدمه از زبان خودش شنیدیم، ذهن مخاطب را به کار بگیرد.

در عنوان پنجم، می‌رسیم به بهترین صفحهٔ کتاب. در این صفحه انصافا باید گفت که نه تنها با شعر سر و کار داریم که با بهترین شعر کتاب سر و کار داریم. از آن جا که این عنوان به عالم شعر مربوط می‌شود، از صداقت هنری نیز برخوردار است و تأیید سخنان خودم را در همین عنوان به وضوح می‌بینم

و طنین شاعرانه و صادقانه و دردمندانهٔ روح یک شاعر در آن در اهتزاز است. این قطعه را در آخر مقاله، در جمع‌بندی مطالب بازخوانی خواهم کرد.

در عنوان ششم، امضا جانشین شخصیت شاعر شده است. به این ترتیب هم می‌تواند گذشته داشته باشد و هم آینده و هم چنان که انسان می‌تواند از سابقهٔ وجود خود به دیگری بدمد، همان طور که خداوند از روح خود در انسان دمید و به او رنگ خدایی داد، امضا نیز می‌تواند بر پای متنی که می‌نشیند، تأثیر بگذارد، برای متن خلق گذشته کند، متن را غنی کند و با توجه به شخصیت خودش به گذشتهٔ متن اعتبار ببخشد.

در عنوان هفتم، صحبت از تجلی نفس است و تکرارپذیری آن و قدرت تکرر آن؛ البته همهٔ این مفاهیم به شکلی عمیق‌تر و زیباتر در متون عرفانی حداقل هزار سالهٔ ما به چشم می‌خورد. این بار شاعر تعجب کرده است و همین تعجب، سرآغاز نگاه او به خود شده است. شاعر با نگاه به خود دو برابر شده است و در ادامهٔ این نگریستن و تمرکز، هزار برابر می‌شود. من خود به خود به یاد این بیت می‌افتم:

در صد هزار جلوه برون آمدی که من
با صد هزار دیده تماشا کنم تو را

آن گاه شاعر، این نگاه به خود را که موجب این همه تکرار در آینه‌های روبه‌رو شده است، به امضا ربط می‌دهد؛ چرا که امضا می‌تواند آینه‌ای از ما باشد و این تبادل نگاه در بین ما و امضا اتفاق بیفتد...

در عنوان هشتم، وجود انسان به عنوان اندیشه و معنا مورد نظر قرار گرفته است. به قول مولانا، ای برادر تو همه اندیشه‌ای. آن گاه شاعر به شکل امضا از اندیشه و فکر، که خودش باشد، جدا می‌شود و درست به همین دلیل که او از اندیشه جدا شده است، از چیزی جدا شده است. در بعد معنایی که در عین

زایایی هم چنان با آدمی باقی می‌ماند و آن گاه تکه‌ای از وجود شاعر در قالب متن و در شکل امضایی که آن را به گذشته می‌سپارد، باقی می‌ماند و چون در عین حال در متن است و هر متنی، پرتابی است از وجود معنوی انسان به سوی آیندگان و مخاطبان آینده، خودش را به آینده‌ای می‌سپارد که با امضا در گذشته ثبت شده است. توجه به مفاهیم پارادوکسیکال گذشته و آینده و جمع شدن آن‌ها در یک نمود عینی واحد، در این عنوان و تکرار آن در عنوان‌های دیگر جالب است. با این تذکر که این عنایت در بسیاری از موارد آگاهانه و از روی تعمد و بازی با کلمات اتفاق می‌افتد نه در آن دنیای واحد و یگانه‌ای که انسان و بخصوص شاعر آن را حس می‌کند و در آن عالم وحدت به اجتماع این مفاهیم متضاد می‌رسد. در رسیدن به این دنیاست که شعر اتفاق می‌افتد نه در ساختن عامدانهٔ آن با تفنن در کلمات.

به این ترتیب، شاعر به همراه متن و امضایی که در پای آن می‌نشیند، قادر می‌شود از آینده‌ای بگذرد که هنوز نیامده است. هم چنان که نفس قدرت رفتن به آینده را دارد و به تعبیری هم چنان که بعد زمان برای نفس نمی‌تواند مانع باشد، برای امضایی نیز که آینده‌ای از آن نفس است، نمی‌تواند مطرح باشد. این آینه بودن امضا از روان و نفس و ابعاد درونی شخصیت شاعر در چند جا خود را نشان می‌دهد، بخصوص در تعبیری که از آن در عنوان شانزدهم می‌آورد:

«وضع امضا، وضعیتی از هوش او است. جایی برای ذهن در عبور از علامت، زیباترین امضاها را حروفی شکل می‌دهند که اسم را از شکل انداخته‌اند و زیر عبور ذهن خود از شکل افتاده‌اند. »

در این جا نیز ملاحظه می‌شود که امضا با هوش و اندیشه ارتباط می‌یابد و هم چنان که در عالم معنا، حضور و تجلی صریح اشیا در هم می‌شکند و طول و عرض و ارتفاع در هم می‌ریزد و اشیا با دوری از قالب از پراکندگی و کثرت

دور می‌شوند و به اجتماع و سیالیت و وحدت می‌رسند، یعنی از نظم و نظام هندسی و ریاضی‌وار جهان خلقت دور می‌شویم و از عالم تعین‌ها و قیدها دور می‌شویم و به عالم بی‌شکلی و عدم تقید و تعین نزدیک می‌شویم. علاقه‌مندان می‌توانند به شرح کامل این معنا در متون عرفانی و اسطوره‌ای مراجعه کنند.

در دنیای امضا نیز شکل اسم در هم می‌ریزد؛ چرا که حرکتی از برون به درون اتفاق می‌افتد. از تقید به عدم تقید و امضا که قرار است ابعادی از درون و نفس را به نمایش بگذارد، برعکس اسم که تصریح دارد خود نیز آینه‌ای می‌شود از نفس و عالم درون و در نتیجه نزدیک می‌شود به بی‌شکلی و سیالیت خطوط و به قول رؤیایی در زیر عبور ذهن از شکل می‌افتد.

ولی این مفاهیم زیبا در ادامهٔ متن به بازی با کلمات تبدیل می‌شود:

«... و ناگهان سر رسیده است از قضا، که قضا می‌شود مثل کار نکرده و یا نماز نخوانده... »

هم چنان که در محاوره به جای به ناگهان رسیدن می‌گوییم: «از قضا سر رسید» ، واژهٔ قضا و تأمل در آن، ذهن شاعر را به قضا شدن نماز و فوت شدن کار و... می‌کشاند و همین طور قلم شاعر ادامه می‌دهد.

در عنوان نهم، دوباره با یکی از درخشان‌ترین متن‌های کتاب روبه‌رو می‌شویم. طبیعی است که ما به هنگام امضا کردن، سرمان را پایین می‌اندازیم و به سمت پایین نگاه می‌کنیم. شاعر از همین نگاه به پایین، نگاه به درون خود را آغاز می‌کند و در این درون‌گرایی به وجدان خود می‌رسد. او تصویری از وجدان خود و زمینه‌ای از باطن خود را در امضایش می‌یابد و به این گونه به فکرهایی می‌رسد که وجدانش را بهشت می‌کنند. او در تردد بین امضای وجدان و خویشتن به فکرهایی می‌رسد که در بین او و کاغذ معلق می‌مانند. به این ترتیب به نظر می‌رسد که شاعر به بعد فکری وجود خود که بدیهی است

از بعد فیزیکی آن جداست، می‌رسد. آن گاه در یک تمرکز که تصویر ظاهری آن انسانی است با سری فرو رفته در گردن و سینه و نگاهی متمرکز بر زمین، فکرهای معلق و سر به هوا را جذب می‌کند و خود را از باری به هر جهت بودن و... (و خود را سر به هوا نبینم) نجات می‌دهد.

در یک چنین تمرکزی که زاینده است، به راز معراج پیامبران دست می‌یابد؛ چرا که معراج چون دود به هوا رفتن نیست، بلکه با شناخت خویش و تمرکز در خود–نگاه در زمین–آسمان‌های وجودی کشف می‌شود–همهٔ پیامبران زمان به زمین نگاه کرده‌اند و خدا را دیده‌اند– و شاعر در امضای خود که خیره می‌شود، این رهیدن از بعد فیزیکی خود را–که خود مرتبه‌ای از معراج می‌تواند باشد ـ تجربه می‌کند.

عنوان ده مبتنی بر یک دقت زبانی و دستور زبانی است که در ادامه از آن سخن خواهم گفت.

عنوان یازده باز یک جمله‌پردازی است که محوریت آن بر یک اصطلاح عامه می‌چرخد. مردم وقتی کسی امضا می‌کند، می‌گویند امضایش را پای آن انداخت و همین تکیه‌گاه جولان ذهنی شاعر شده است. در بازی کردن و پس و پیش کردن کلمات، بی‌آن که حرف تازه و یا کشف تازه‌ای را ابلاغ کند، جز این که این معنای شناخته شدهٔ کهنه که «اگر قرار باشد برای دیگران زندگی کنیم، هویت ما افت خواهد کرد» به نحوی در آن بیان شده است.

از عنوان دوازده که بگذریم، در عنوان سیزده باز این توجه به ظاهر و باطن، پوست و صورت، صراحت، درون و توجه به «عنوان» متن به معنای سرآغازی که نیمهٔ پنهان متن را در بالای کاغذ و نیمهٔ ظاهر متن را در پایین کاغذ به نمایش می‌گذارد، خود را نشان می‌دهد، همراه با تعهد در انتخاب کلماتی از این گونه:

«... و جانب نامی می‌رود که صورت خود را در ریخت من، به هم ریخته است... »

در عنوان چهارده، توجه به «دور باطل» به عنوان یک اصطلاح فلسفی و تأکید بر امضا به عنوان نمایشی از من، متن را شکل می‌دهد.

در عنوان پانزده دوباره تکرار مفاهیم گذشته است، همراه با این مطلب که امضا به نوعی انسان را اثبات می‌کند.

در متن شانزده به تعبیر زیبای بی‌شکل شدن اسم در دور شدن از دنیای صراحت و نزدیک شدن به عالم معنا و در هم ریختن خطوط اسم و شکل گرفتن خطوط سیال و درهم ریختهٔ امضا می‌رسیم. به اضافهٔ قضاوت و ادعایی که شاعر در مقایسهٔ امضای سهراب سپهری و پیکاسو مرتکب شده است که البته خود باید پاسخگوی آن باشند.

از قطعهٔ هفده به بعد، به غیر از عنوان بیست و یک دربارهٔ نام‌هاست و عنوان بیست که به کاغذ و قلم و نوشتن می‌پردازد، بقیهٔ انشاپردازی‌هایی است که مفاهیم ذکر شده را به انحای گوناگون تکرار می‌کنند و در نهایت، در لابه‌لای سطرهای یک صفحه، یکی-دو جملهٔ ایهام‌دار به دست می‌آید.

به نظر می‌رسد، سخنان شاعر در همان عنوان‌های پنج، هفت، نه و تا اندازه‌ای ده و شانزده و بیست و یک و بیست و نه به پایان رسیده است، اما او دوست دارد از تکرار مکرر همان مفاهیم و جمع و جور کردن تعدادی مفاهیم پیش پا افتادهٔ روان‌شناسی و ادبی، مثلا پرداختن به مرگ مؤلف در عنوان سی و دو یا پرداختن به نمادهای اروتیک و در عین حال به تصریح همان مفاهیم در عنوان بیست و چهار که شاعر با چاه و مناره شروع می‌کند و درست در آخرین سطر با کلمات انزال و... به پایان می‌رسد یا با یک سری ادعاهای فیلسوفانه و حکیمانه، بدون هیچ دلیل عقلی، منطقی، احساسی و شعری. مانند عنوان بیست

و شش و سی و هشت مطلب را ادامه بدهد بی‌آن که قدمی در تعامل عاطفی، احساسی و اندیشگی با مخاطب برداشته شود و این درست به همان تعبیری می‌ماند که خود او در عنوان سی و هشت به آن اشاره کرده است: «... نشخوار، وقتی که واژه‌ها را بالا می‌آورد تا در جویدن و دوباره جویدن تکرارشان کند. »

خوانندهٔ عزیز توجه دارد که وقتی می‌گوییم در این چهل و هشت عنوان نزدیک به چهل عنوان آن خالی از محتوای شعری است، به این معنا نیست که در این چهل عنوان با یک انشانگاری صرف روبه‌روییم. طبیعی است که در هر انشایی یک جملهٔ درخشان پیدا بشود، ولی آیا آن جملهٔ درخشان می‌تواند توجیهی برای جمله‌های تاریک و بی‌جان و بی‌رمق و حوصله‌گیر آن انشا باشد؟

سؤال اساسی این جاست چگونه شاعری بعد از پنجاه سال کار، به یک چنین اثری و بعد از پنجاه سال راه، به یک چنین ایستگاهی می‌رسد؟

باید بگویم همهٔ این مقدمهٔ طولانی مقالهٔ حاضر، در بیان توجه فوق‌العادهٔ رؤیایی به شناختن زبان و ابعاد گوناگون وجود کلمات، روی آوردن او به ظواهر متون عرفان اسلامی ایران و استفاده‌های زبانی از ظرایف کلام و سخنان بزرگان عرفان و نشان دادن کوششی بودن شعرهایش و کمی احساس و عاطفه در آن‌ها برای پاسخ دادن به سؤال حاضر بود.

برای پرهیز از ملالت خواننده در ارائهٔ تکرار مکررات و فلسفه‌بافی‌ها و «فلسفه‌نوشتن‌ها و قصه‌نوشتن‌ها و خطبه نوشتن‌های» رؤیایی–من این جملات را از خود رؤیایی اخذ کرده‌ام او در صفحهٔ ۲۳۲ کتاب مسائل شعر، شاعر را از گرفتار شدن به دام فلسفه‌بافی با این جملات نهی کرده است:

«... فلسفه نوشتن، قصه نوشتن، خطبه نوشتن، این‌ها خاص شعر نیست. شاعر امروز باید به «تجرید و تداعی» بیندیشد، نه به ارائهٔ حرف... »

چیزی که متأسفانه خود رؤیایی به آن دچار شده است و غرض اصلی این

مقاله تلاش در یافتن و بیان کردن علت و یا علت‌های این گرفتاری است–به هر حال، برای پرهیز از ملالت خواننده از آن همه انشا می‌گذرم تا به عنوان چهل و پنجم برسیم:

«شما پوچید. پوچی هم مثل هر چیز، برای خودش حدی دارد. حدهایی دارد. حدها را شما نیستید که بر پوچی‌تان می‌گذارید. حدها را دیگران می‌گذارند که این هم نوعی پوچی است... »

این عنوان با همین سبک چینش کلمات، جمله‌سازی و یا بهتر است بگویم انشاپردازی که مختص خود رؤیایی است، ادامه می‌یابد. آن گاه در عنوان چهل و ششم بعد از سطرهای فراوان و کبری و صغراهای پیچ در پیچ در نهایت با این جملات به پایان متن می‌رسیم: «... در متن پوچی است و در بطلان آن چه که در پوچی است و به هر حال به پوچی می‌رسید، پوچی در طول و پوچی در دایره. طی پوچی برای نیل به پوچی، شما پوچید. »

اگر ما «المؤمن مرآه المؤمن» را در مرتبهٔ بحث‌های والای عرفانی که ابن عربی یکی از طرفین آن را حضرت حق و طرف دیگرش را بندهٔ مؤمن او قرار می‌دهد و به آن بحث‌ها و برداشت‌های والا می‌رسد، قبول نداشته باشیم و بسیار فاضل‌تر و بزرگوارتر و روشنفکرتر از آن باشیم که از این بیان در مرتبهٔ نصایح اخلاقی در یک جامعهٔ دینی نیز استفاده نکنیم، حداقل این بیان والا در مرتبهٔ روان‌شناسی امروز که بحث فرافکنی را عنوان می‌کند، پذیرفتنی است. به این ترتیب، هر انسانی می‌تواند آینهٔ انسان دیگری باشد؛ چرا که انسان روان خود را در دیگری می‌تاباند و چگونگی‌های خودش را در دیگران می‌بیند. پس به این ترتیب خطاب «شما پوچید» رؤیایی و تلاش مصرانه‌اش در اثبات این پوچی، باید از یک حقیقت دهشتناکی برخیزد.

نمی‌دانم چرا فروغ مرتب در ذهنم خلجان می‌کند و آن صداقت والای

هنری‌اش با خویشتن و با مخاطبانش که او را در قله‌ای قرار می‌دهد که دست هیچ یک از مردان بزرگ هم عصرش جرأت لمس کردن دامن والای راستگویی‌اش را به خود نمی‌دهد و آن شعر زیبای «و هم سبزش» با پایانی با اعتراضی تلخ:

«... نمی‌توانستم، دیگر نمی‌توانستم
صدای پایم از انکار راه بر می‌خاست
و یأسم از صبوری روحم وسیع‌تر شده بود
و آن بهار و آن وهم سبز رنگ
که بر دریچه گذر داشت، با دلم می‌گفت:
نگاه کن!
تو هیچ گاه پیش نرفتی
تو فرو رفتی. »[۲۵]

و این سرگذشت دردآور انسان معاصر است که از زبان فروغ، بی آن که به دیگران فرافکنی شود یا در حدیث دیگران گفته شود، بیان می‌شود.

و در نگاهی صمیمی و خیرخواهانه و کاوشگرانه به این پوچی، می‌توان نطفه‌های آن را در همان اوان آغاز جادهٔ پر رمز و راز شعر و شاعری رؤیایی جست. لازم به تذکر نیست که همهٔ این سطرها و دقت‌ها برای رسیدن به حقیقت است و افشای سقم و سلامت راه برای پویندگان جوان این جاده است، و الا این کمترین را قصد جسارت به هیچ انسانی نیست، چرا که انسان را مخلوق خداوند می‌دانم و بی‌ادبی و جسارت به انسان را نوعی تجری به ساحت مقدس آن والا.

چه رسد به استاد بزرگوار شعر معاصر که الحق بنده از کتاب‌های ایشان بسیار سود برده‌ام، بویژه از نثرها و مصاحبه‌هایش و مقدمه‌های کتاب‌های شعرشان.

وقتی در ابتدای جوانی، دریایی‌ها چاپ می‌شود، براهنی در نقدی می‌نویسد: «در شعر رؤیایی، شاعر، حسی و عاطفی نیست و به همین دلیل پشت سر شعر، انسانی با احساس که زندگی را به طرزی شدید حس کرده باشد، نمی‌بینیم. »[۲۶]

طبیعی است انسانی که نتواند زندگی را حس بکند و به حس داغ و عمیق و پرشور و تپندهٔ واقعیت‌های اطراف خود نرسد، چگونه خواهد توانست به فراواقعیت‌ها گام بگذارد و از آن ماوراها، هدیه‌های خیره‌کننده‌ای که حجم آفرین باشند، برای مخاطبانش بیاورد و به این ترتیب به قول براهنی، «شعر رؤیایی در سطح زبان باقی می‌ماند و نوعی ماجراجویی در زبان می‌شود نه در روح. »[۲۷]

طبیعی است، علاقه و اهتمام بیش از حد رؤیایی به شناخت زبان، دستور زبان و صرف و نحو و اصرار خارج از نرم او به شناسایی امکانات مادی و معنوی کلمات–همان طور که در مقدمه گذشت–به طور سرطان‌وار در وجودش رشد کرده است و او را چنان در برون از خود و حتی در سطح برونی زبان گرفتار کرده است که او در رسیدن به متون عرفانی ایران اسلامی نیز بی‌آن که بتواند و یا شاید بخواهد نقبی به لایه‌های درون و ژرفای دل بزند و ارتباطش را با آن مفاهیم و مطالب و معناهای جان آفرین و روح‌افزا برقرار کند–با توجه به تعریفی که از عرفان و عشق در مقدمه از ایشان نشان دادیم–از آن همه گنجینه‌های حیات‌بخش، فقط جواهراتی را برای تزیین نظریه‌های زبان‌شناسانه و به قول خودش ابداعانهٔ شعر و شاعری برداشت کرده است و این سمت و سو گرفتن، طبیعی است که می‌تواند انسان را از هم آغوشی با حقیقت، که به قول خودش در آن سوی واقعیت‌های طول و عرض و ارتفاع‌دار قرار دارد، باز بدارد و رفته رفته آدمی را چنان در نگاه به ظواهر فرو برد که

ناگهان بعد از هفتاد سال به روحی تهی و پوچ رسد.

نگاهی به شعر رؤیایی نشان می‌دهد که او از همان اول نیز به دنبال به دست آوردن معنا نیست، بلکه به دنبال رسیدن به فرم است، آن هم از راه امکانات مادی و فیزیکی کلمات. همان طور که در مقدمه گفته شد، او از طریق بازی با کلمات می‌خواهد به فرم برسد. هم چنان که براهنی می‌گوید:

«... چند شعر هم هست که فقط برای ارائهٔ نوعی فرم در شعر چاپ شده‌اند و در آن‌ها فرم از پس و پیش کردن کلماتی محدود در یک شعر به وجود آمده است. این پس و پیش کردن کلمات، برای پس و پیش کردن اندیشه‌های خاصی به کار نمی‌رود. در آن‌ها عواطف کمترین سهم را دارند و انگیزهٔ پس و پیش کردن فقط خود عمل پس و پیش کردن است. »[۲۸]

و این گونه است که شاعر محتوای شعرهای دریایی‌اش را مدیون سن ژون پرس است. هم چنان که براهنی در همان مقاله به طور مستند اثباتش می‌کند و شعرهای هفتاد سنگ قبر را، تحت تأثیر ماک دیزدار به صفحهٔ کاغذ می‌نشاند. همان طور که هومن عباس‌پور در مقالهٔ «هفتاد سنگ رؤیایی» و «خفتهٔ سنگی» ماک دیزدار نشان می‌دهد.[۲۹]

و اگر از جایی هم متأثر نشود، دچار تکنیک تخصصی خویشتن-پس و پیش کردن-کلمات و جملات می‌شود.

هر چند این تکنیک او را در ردیف شاعران دست‌نیافتنی قرار بدهد:

«تکنیک مطلق، تصنع می‌آورد ولی تصنع قوی به مراتب بهتر از هنر ضعیف و به مراتب نیرومندتر از هنر درجهٔ سه است. تکنیک رؤیایی در همان تصنعی بودنش اغلب درجه یک است. »[۳۰]

اما این تکنیک بدون کشف و زیستنی تنگ و لحظه به لحظه با آن معنای والا به چه درد می‌خورد؟راحت‌تر بگویم از یک روح تهی و به قول شاعر

پوچ، به کمک این تکنیک چه چیزی صادر خواهد شد؟

آیا جای تأسف نیست که روزی روزگاری این ملت، اندیشمندانی داشت چون بایزید، حلاج، عین القضات، احمد غزالی، روزبهان بقلی، شیخ اشراق، مولانا و... و هر کدام کتاب‌ها و دفترها، از عشقی شورانگیز و حیات‌آفرینی می‌پرداختند و چون درخت وادی طور روشنایی می‌پراکندند و امروز وارثان آن اندیشمندان از عشق، به پورنوگرافی و اروتیسم بسنده می‌کنند.

ملتی که روزی مولانایش با قامتی کوهستان‌وار مرگ را به سخره می‌گرفت و نعره بر می‌آورد:

«مرگ اگر مرد است آید پیش من
تا کشم خوش در کنارش تنگ تنگ
من از او جانی برم بی‌رنگ و بو
او ز من دلقی ستاند رنگ رنگ... » [۳۱]

امروز شاعر مدعی شعر اندیشه‌اش، در برابر مرگ به وحشت بیفتد و سرانجام از حل معما نیز اظهار عجز کند، آیا این در شأن این فرهنگ است؟

«... انتظار طولانی خلاصهٔ احتضار است که طول وحشت است و یا که وحشت مرگ است که طول احتضار است؟ نمی‌دانستم. هنوز هم نمی‌دانم. حالا فقط می‌دانم این مرگ نیست که سر می‌رسد. زندگی است که به سر می‌رسد. چه می‌دانیم، چه می‌میریم؟دانسته‌های ما نه به درد بودن ما می‌خورد و نه به درد مردن ما... » [۳۲]

آیا این اعتراف‌های هر چند صادقانه و نگاهی این چنین به مرگ، از شاعری که روزی در سال ۱۳۵۳ مقالهٔ «شیعه جهان روحانی ما» را نوشته است و آن چنان که مصاحبه‌هایش و مقدمه‌هایش و ظواهر کلامش نشان می‌دهد، مقدمهٔ کتاب دلتنگی‌ها و لب ریخته‌ها و بعضی از شعرهای لب ریخته‌ها... که

در مقدمهٔ همین مقاله نیز به اختصار معرفی شد و خود را وارث فرزانگانی چون مولانا، حافظ بزرگ و روزبهان و شیخ اشراق‌ها می‌داند، پذیرفته است؟

شاید هم ایشان خودشان را وارث فرزانگان بزرگ ادب فارسی نمی‌داند و حقیر به اشتباه دچار چنین برداشتی شده است و به همین دلیل هم شعر ایشان همین است که ملاحظه می‌کنیم و هیچ حادثهٔ روحی در آن نمی‌بینیم؟

با تأمل در حرف‌های رؤیایی و زیستنی که در میان روشنفکران ما جاری است و بدون شک رؤیایی نیز یکی از آن‌هاست، لغزش اصلی در آن جا اتفاق می‌افتد که به نظر می‌رسد رؤیایی از این همه ظرایف و مطالب به قول خودش آن فرزانگان، استفادهٔ ابزاری می‌کند او از صمیم جان به آنچه از آن فرزانگان نقل می‌کند، توجهی ندارد و با ترس و لرز و شک باید بنویسم شاید اصلا باور ندارد. او از آن‌ها استفاده می‌کند تا پارادوکس‌های زبانش را در میدانی دیگر شکل بدهد، غافل از این که با توجه به مطالبی که از سمبولیسم به خدمت شما عرض کردم، آن مطالب در آن میدان معنا می‌دهند و جان‌بخش و روح‌افزایند و صاحبان آن جملات و سخنان خود با ایمان به آن اعتقادها، با آن جملات زیسته‌اند، عشق ورزیده‌اند، جان باخته‌اند، شهید شده‌اند تا آن که تراوش کوزه‌های وجودی‌شان آب حیاتی شده است در تاریکی‌های غفلت برای جویندگان و تشنگان حقیقت.

اما وقتی از همان مفاهیم و فرزانگان بی‌اعتقاد به آنها، اعتقادی که ایمان و عمل را با هم داشته باشد، در نتیجه بدون زیستنی مناسب با آن مفاهیم، در یک زندگی به اصطلاح فرهنگی و روشنفکرانه و در یک مسابقهٔ ابداع و ابتکار و ادعای نجات، غافل از حجاب‌های کبر و غرور و پیشرو بودن یا پیشرو نمودن و... و با تلاش در سخن گفتن‌های تازه، حجاب کبر دیگری نیز با دستان خودمان درست بکنیم و آن این که درست از همین سخنان نقل محافل دوست،

نامحرمانه در رنگ زدن تئوری‌های جدید روشنفکرانه استفاده کنیم و با تکیه بر تکنیک که یک امر ذهنی است، با فاصله گرفتن از دل، مجدانه تلاش کنیم تا در این مسابقه پیش بیفتیم و به خیال خودمان چنان پیش برویم که کسی را یارای رسیدن به ساحت تئوری‌پردازی ما باقی نماند.

ما معتقدیم و همین فرزانگان هزار سالهٔ ادبیات فارسی به ما یاد داده‌اند که همین آگاهی‌ها و اندوخته‌ها که چیزی جز اندوخته‌های ذهنی بیش نیستند، وقتی به دل راه نیابند و با جان نیامیزند و بی‌انصافانه پای آن‌ها به محافل نامحرم کشیده شود و هر کجا مد روز و زندگی‌های به اصطلاح روشنفکرانه و هنرمندانهٔ به سبک امروز، درخواست کرد براحتی قربانی شوند، تبدیل به حجابی تاریک و سیاه می‌شوند که دریدن آن‌ها مشکل است.

بویژه اگر صاحب این حجاب، بی‌انصافانه از آن اصطلاحات و کلمات پاک و مقدس استفادهٔ ابزاری بکند، سرانجام غیرت حق، درون تهی و کوچک او را افشا می‌کند و نسبت به او بی‌تفاوت نمی‌ماند. رؤیایی چنان غرق زبان و زبان‌شناسی خود است که حتی رسیدن به یک جاودانگی را در یک بازی زبانی می‌داند و در دقتی که در بین دو حرف اضافه کرده است، اعلام می‌کند:

«سقوط در هستی با سقوط از هستی تفاوت بسیار دارد و رؤیا عمری را بر سر این تفاوت گذاشته است تا توانسته است جای این دو حرف اضافه را عوض کند. «از» را «در» کند.»[۳۳]

او سال‌ها زحمت کشیده است تا جایگاه حروف اضافه را بشناسد و با عوض کردن جای آن‌ها از نام برهد و در هستی سقوط کند تا بتواند با زبان یا با تاریخ یا هستی‌های دیگر باقی بماند. بگذریم از این که یک سطر بعد از این مطلب، واژهٔ «اگر بتواند» می‌آید که غلط است و باید اگر نتواند باشد؛ هر چند می‌توان آن را اشتباه چاپی دانست و بگذریم از این که باز همین عنوان ده یکی

از عنوان‌های خوب کتاب است، اما چیزی که می‌خواهم بگویم، این است که رؤیایی سال‌ها زحمت نکشیده است تا در دایرهٔ قرب خورشید حق، جایگاهی به دست بیاورد تا در هستی سقوط کند و جاودان بماند، بلکه او با پی بردن به فرق «از هستی و در هستی» که سال‌ها وقت او را گرفته است، تلاش کرده است در زبان یا تاریخ یا... باقی بماند.

و این گونه است که او از سطرهای درخشان مقدمهٔ دلتنگی‌ها:

«... تنها سکوت شفاف و کامل از آن خدا بود که برای شنیدن آن بایست خارج از حوادث حیات حذف شد. در بی‌نهایت ممکن‌ها زیست و از افشاهای هراس‌انگیز نگریخت. در همه بود، محو بود و ویران بود. »[۳۴]

و یا سطرهای زیبای مقدمهٔ لبریخته‌ها: «میل تماشای ایمان و تماشای طلب، میل تماشای چشم میان مراتع آن سو، وقتی که نگاه ساده‌ام به تو عمق می‌دهد و شعر من، (ما) می‌خواهد تا پاهایش را در اخلاق تازه‌ای محکم کند. » و شعرهای زیبایی مثل در لحظهٔ خاکستر یا شعر شمارهٔ یازده لبریخته‌ها و...

می‌رسد به انشاپردازی‌های تکراری و ملال‌آور «من گذشته:امضا» و در آن جا درست در آخرین عنوان بعد از اثبات پوچی مخاطب، که ما آن را بازتابی از درون خود شاعر دانستیم، در آخرین سطرهای کتاب، تعریفی این چنین از خدا می‌دهد:

«امضا همیشه تمام می‌کند. با این که چیزی از نام با خود دارد و نام همیشه شروع است. به نام خدا هم که شروع کنیم، شروع به نام خود می‌کنیم. چرا که خدا هیچ کس جز خود ما نیست. هیچ بزرگ ما، که در ماست. هیچی که در ماست. هیچ ما در ما. »[۳۵]

و من هر قدر خواستم این هیچ را در تعبیرهایی چون لاقیدی، لاشرطی، عدم تعین بی‌نهایت و... توجیه کنم، نشد که نشد.

اجازه بدهید سؤال خودم را به شکلی مختصر تکرار بکنم و با بهترین و

زیباترین نمونهٔ شعری این کتاب، سخنم را به پایان ببرم.

چرا رؤیایی به این جا می‌رسد؟پاسخش را از زبان خود رؤیایی می‌شنویم. در صفحهٔ ۲۴ کتاب در همین عنوان پنجم:

«این متن‌ها طبیعت من هستند[طبیعتی که در مقدمهٔ همین مقاله به اختصار معرفی شد.]این متن‌ها طبیعت هستند و در امضای من پرنده‌ای هست که هر صبح، این جا، به طور عجیبی می‌خواند. [طبیعی است وقتی امضا آینه‌ای از وجود اوست، سطح دیگری از وجود شاعر است. او وقتی در آن خیره می‌شود، هم چنان که در عنوان هفتم می‌گوید خیره می‌شود و به شگفتی می‌رسد. در واقع او با خیره شدن در امضای خود، در خویشتن خویش خیره می‌شود. در آن جا پرنده‌ای را می‌یابد که می‌تواند وجدان او باشد. هم چنان که در عنوان نهم به آن تصریح می‌کند. در امضای خود، وجدان خود را می‌یابد و زیبایی حادثه در این جاست که این پرنده، به تعبیر ما همان وجدان، بسیار زیبا و شگفت‌انگیز می‌خواند.

می‌دانیم که وجدان، مرحله‌ای و مرتبه‌ای از وجود ماست که در ارتباط با آن سوی مرزها قرار دارد و با تذکرات خود و به قول شاعر با آوازهای خود تلاش در این دارد که ما را، هم نوا و هم سو با موسیقی زلال آفرینش و خلقت قرار دهد و ما را در دایرهٔ قرب نگه دارد. هر گاه ما از دایرهٔ هم آهنگی و قرب پا بیرون می‌نهیم، وجدان به ما تذکر می‌دهد و سعی می‌کند ما را در مدار حق نگه دارد.]

و من به طور عجیبی عادت کرده‌ام که هر صبح از خواب برخیزم و پنجره را باز کنم. در این لحظه به طور عجیبی می‌خواهم با طبیعت ارتباط برقرار کنم و طبیعت از ارتباط با من به طور عجیبی فرار می‌کند. [هنجار طبیعی نحو جمله شکسته می‌شود. شاید به نوعی این عدم ارتباط، خودش را در یک جملهٔ

ناهنجار می‌خواهد نشان دهد شاید.] پنجره را می‌بندم، بدون این که مأیوس شوم و بدون آن که طبیعت را مجبور کنم برای این کارش دلیل ارائه کند.[آنچه مسلم است، این که بین شاعر و طبیعت او و ابعاد درونی وجود او که بازتاب آن را در آینهٔ امضایش یافته است، ارتباطی ایجاد نمی‌شود و شاعر از بازنگری خود و شناخت خویشتن و به قول خودش، عرفان خود عاجز می‌ماند؛ اما این عدم ارتباط را خود توجیه می‌کند. دقت کنید:]

چون به دور دست اگر نگاه کنم، طبیعت دم دست را از دست می‌دهم و طبیعت دم دست هم حاضر نیست در آواز پرنده، دورتر از آنچه هست، برود و یا اصلا آواز پرنده او را دوردست بکند. [اگر دوردست را ناخودآگاه و ابعاد پنهان و لایه‌های عمیق و معانی روح شاعر بدانیم، بدیهی است که طبیعت دم دست، خودآگاه و شعور آگاه و دست یافتنی و ابعاد دنیایی روح شاعر خواهد بود و طبیعی است اگر انسان به آخرت بیندیشد و به فکر ارتقا و تعالی دادن ابعاد وجودی خودش باشد. باید از هواهای نفسانی و خواهش‌های زودگذر دنیایی و سود و زیان‌های دست یافتنی بگذرد. چرا که در ایثار و گذشتن از پاره‌های سطحی و ظاهری وجود است که می‌توان به لایه‌های عمیق و دور وجود دست یافت و زیبایی شعر در این جاست که طبیعت دم دست که همان خواهش‌ها و دنیای شهوت‌های سطحی و ابتدایی بشر، دنیایی که از نام و ننگ و شهرت و پز و افتخار و شهوت‌ها و لذت‌های تن آدمی تشکیل می‌شود، حاضر نیست به همراه آواز پرنده که ما آن را ندای وجدان و سفیر اعماق آسمانی روح قلمداد کردیم، به دوردست‌ها برود و یا اصلا به تعبیر خود شاعر تبدیل به دوردست‌ها، اعماق و لایه‌های متعالی روح بشود. چرا که «ان الانسان لربه لکنود و انه لحب الخیر لشدید»، بعد زمینی و دسترس و خودآگاه و دنیایی و خاکی انسان، در سفر به سوی تعالی‌ها تنبل است و در خواهش لذت‌ها و

قید و بندها و افتخارات دنیایی شدید.]

برای این که به دورتر نگاه بکنم، نزدیک‌تر را از میان بر می‌دارم و این به نظرم عادلانه نمی‌رسد که طبیعت نزدیک را فدای طبیعت دور کنم. گر چه این کار را هم نکنم، در عمل طبیعت دور قربانی طبیعت نزدیک می‌شود. پس واقعا نمی‌دانم چه کار کنم. پنجره را می‌بندم و پرنده به طور عجیبی تنها می‌ماند[شاعر عادلانه نمی‌بیند که طبیعت نزدیک را قربانی طبیعت دور بکند، چرا که باید از طبیعت نزدیک بگذرد و به طبیعت دور برسد–هر چند در عرفان طبیعت نزدیک مثلا نفس انسان از بین نمی‌رود بلکه در مراتب طبیعت دور در لایه‌های عمیق قلب تحلیل می‌رود و ارتقا می‌یابد و به نفس مطمئنه تبدیل می‌شود؛ ولی به هر حال باید از خواهش‌هایی گذشت تا به مراحلی رسید. راوی این توان گذشتن را در خود نمی‌بیند، به دلیل این که–تحت القای بعضی عوامل ـ احساس می‌کند عادلانه نیست در حالی که به یقین می‌داند که اگر از طبیعت نزدیک مثلا دنیایی‌اش و... نگذرد، طبیعت دور مثلا آخرتش و... قربانی خواهد شد.]

و او لحظه به لحظه شاهد این قربانی شدن هست، اما در کمال تأسف و درد، او به جای این که با شجاعت و شهامت اقدام بکند و بین خدا و خرما و بین حادثه‌هایی در روح و ناخودآگاه یا حادثه‌هایی در سطح خودآگاه زبان و بین تکنیک و محتوا بالاخره یکی را انتخاب بکند، پنجره را می‌بندد و از تعمق در اعماق خود، این جا در آینهٔ امضایش سرباز می‌زند. هر چند همین عمل به نوعی انتخاب خرماست، انتخاب طبیعت دم دست، کوچک، حقیر و کم وسعت خودآگاه و ذهن و تکنیک است و به این گونه پرنده در قفس وجود شاعر، به قول شاعر به طور عجیبی و به برداشت حقیر، به طوری جان گداز، تنها می‌ماند.

شعر به وضوح می‌گوید که راوی نتوانسته است به اعماق دور و متعالی‌اش

نقبی بزند. او پرندهٔ عجیب درونی‌اش، وجدانش را در قفس طبیعت نزدیک و دنیایی‌اش محبوس و خفه کرده است و انسانی که نتواند با آوازهای آن پرنده، طبیعت در دسترس و آگاه و کوچکش را در طبیعت والا و دور خود ارتقا ببخشد–آرزویی که عرفان تلاش در عملی کردن آن دارد– در نهایت به پوچی می‌رسد و باز عرفانی که رؤیایی بسیاری از پزهای تئوری پردازی‌هایش را مدیون سطح زبان آن است، به ما می‌گوید. گاهی که تجری و بی‌احترامی به این مفاهیم در خالی کردن آن جملات از مفاهیم اصلی‌شان و به کار گرفتنشان در دنیاهایی دیگر و نامحرم از حد بگذرد، غیرت حق یقهٔ انسان را می‌گیرد و او را در سرودن جملاتی چون عنوان چهل و هشت کتاب افشا می‌کند.

در پایان با پوزش از این که سخن به درازا کشید، از آن جا که استاد را دوست داریم و این همه وقت را به همین دلیل در شناخت و بیان نوشته‌های ایشان گذاشتیم، از خداوند می‌خواهیم به ایشان توفیق دهد تا یک بار دیگر پنجره را باز کند، در آوازهای پرنده خیره شود و به همراه آن آوازها، در شناخت و تسخیر طبیعت دوردست گام بردارد و به ما دوستداران شعر و نوشته‌هایش، هدایایی گرانبها از آن سرزمین‌های دوردست وجودش به ارمغان بیاورد. باشد که چنین باشد.

توضیحات:

* دو تعبیر از رؤیایی در صفحهٔ ۱۴۲ همان کتاب.

اردیبهشت ۱۳۸۳

۲۲. آفرینش در شعر استاد علی معلم

به شهوت شب محتوم چون فروگیرد　　شبی که بستر از آب از ستاره شو گیرد

آفرینش و توجه به اسطوره‌های خلقت، از مضمون‌های اساسی شعر معلم است. نخستین بار در شعر «قسم، به فجر قسم، صبح پشت دروازه است» از چنین مضمونی سخن به میان می‌آید. شاعر در بند نخستین، به صراحت، آیات و معانی سورهٔ قدر را در حدی که وزن و شعر اجازه بدهد، بیت به بیت مطرح می‌کند؛ هرچند در اولین بیت این بند، به امهات اربعه و آبا علوی نظر دارد، اما در ابیات بعدی به صراحت آیه‌های سورهٔ قدر تا لیله القدر خیر من الف شهر در تنهٔ شعر پیچیده می‌شود. آن گاه در بند بعدی، صحبت از هجرتی است که در ریگزار عدم، در شب وجود، بر اسبان خسته اتفاق می‌افتد و سرانجام در بند سوم با سخن از سورهٔ عصر و اشاره به زیانکاری آدمی، شمع و شعلهٔ آن را مطرح می‌کند که باز هم اشاره به سفر دیگری است در ادامهٔ هجرت نخستین. در نگاه اول به نظر می‌رسد که این سه بند، هیچ ربطی به هم ندارند، اما اگر نگاهی به چگونگی آفرینش و روایت‌های آن از منابع اسلامی داشته باشیم، خواهیم دید که این هر سه بند، آیینه‌ای است از حقیقتی واحد؛ حقیقتی که در زیرکرد سخن، به این سه بند به ظاهر متفاوت وحدتی غیرقابل انکار می‌بخشد.

صدرالدین شیرازی، در ترسیم سیر نزولی عالم می‌گوید:

«... فان الاسماء علی کثرتها و تفصیل‌ها، باعتبار مفهوماتها لاباعتبار

حقیقت‌ها و وجودها الذی هو احدی محض، لا اختلاف فیه اصلا کما سبق بیانه – فهی انما تنزلت اولا الی عالم العقول المقدسه و الانوار المجرده الالهیه و العلوم التفصیلیه الالهیه. ثم تنزلت الی عالم الصور النفسانیه و المثل المقداریه، ثم الی عالم الصور المادیه، فکما ان النزول و الصدور، من المبد الاعلی، علی هذا المنوال بهذا الترتیب فکذالک الرجوع، و الحشر الیه و الورود علیه، لابد ان یکون بتلک الدرج و المراقی علی عکس الترتیب النزولی.»[1]

استاد محمد شجاعی در توضیح سخن ملاصدرا می‌گوید:

«... بین عالم ماده و مادیات و بین اسما الهی، دو عالم تجرد و مثال وجود دارد. ذات غیبی حضرت حق، در مقام تجلیات اسمایی، مبدا وجودها و هستی‌هاست و عوالم وجود و هستی، با نظام و ترتیب خاصی، از ذات حق ـ که در مظاهر اسما متجلی است ـ سرچشمه می‌گیرد.

به این ترتیب، آن ذات غیبی و پنهان حضرت احدیت، که در تصویر به مانند عدم است نه عدم به معنای فلسفی و دقیق کلمه، که چنین چیزی اصلا باطل است و وجود خارجی ندارد، عدم به معنای از دست دادن هرگونه تعینی که به هستی شخصی یا چیزی شکل می‌بخشد و متظاهرش می‌کند، حاوی همهٔ وجود است و در بردارندهٔ همهٔ اسما و صفات و مظاهر. پس در سیر از ذات حق به سوی خلقت و تجلی، ما سال‌ها و سال‌ها راه رفته‌ایم و هجرتی عظیم را پشت سر گذاشته‌ایم. هم چنان که معلم می‌سراید:

«به ریگزار عدم دل شکسته می‌راندیم
شب وجود بر اسبان خسته می‌راندیم
حضیض جادهٔ هجرت جلال غربت داشت،
کویر مردهٔ هستی، ملال غربت داشت،
اگر چه دولتمان، بوی نیستی می‌داد

سلوکمان به عدم رنگ چیستی می‌داد
اگر گزیر ندیدیم، اگر خطر کردیم،
به عین خویشتن از خویشتن سفر کردیم... »

پس در این سیر نزول که دولت ما در ابتدای راه بوی نیستی می‌داد، یعنی در عالم عدم تعین‌ها، در ذات احدی در پیشگاه حضرت حق، به عنوان محض وجود، حضور داشتیم، سلوکمان به آن عالم بی‌تعین غیبی و پنهانی، که در زبان شعر عدم نام می‌گیرد، رفته رفته رنگ چیستی چگونگی و تعین می‌دهد. استاد شجاعی در ادامهٔ سخن می‌افزاید:

«اولین عالم، عالم تجرد و جبروت است که عالم بالاتر و نزدیک تر به مبدا متعال است و موجودات آن از مراتب وجودی بالاتر و از سعهٔ خاصی برخوردارند... [پس یکی از عوالم و ایستگاه‌هایی که سلوکمان به عدم رنگ چیستی می‌دهد، عالم جبروت است.] عالم بعدی عالم مثال و برزخ یا ملکوت است که مترتب بر عالم اول و متأخر از آن و نشأت گرفته از آن است. [پس در عالم ملکوت یا مثال و برزخ، این هجرت وارد مرحله‌ای می‌شود که رنگ و شکل چیستی کاملا خود را یافته است و در شب پنهان و مرموز خلقت، از ریگزار عدم سال‌ها دور شده است.]

عالم آخر، عالم جسم و جسمانیات و یا نظام مادی است که عالم شهادت و ناسوت نیز نامیده می‌شود و آخرین عالم از عوالم وجود و هستی است و نشأت گرفته از عالم مثال و مترتب بر آن است.[۲]

عالمی که خویشتن ما، همین شکل فیزیکی و همین رنگ و لعاب طبیعی را فرا گرفته است، در آن خوش نشسته است و خوش جا کرده است و خوش خو گرفته است و چونان مسافری غرق در عجایب و رنگارنگی و گوناگونی خاطره‌ها و حوادث، وطن اصلی خود را فراموش کرده است. پس براحتی قابل فهم است که

خویشتن فیزیکی و طبیعی ما، از خویشتن ملکوتی ما سفر کرده و فرود آمده است. هم چنان که خویشتن ملکوتی ما از خویشتن جبروتی ما نازل شده و فرود آمده بود و باز هم چنان که خویشتن جبروتی ما از خویشتن عالم اسمایی ما هجرت کرده بود و باز هم چنان که خویشتن اسمی ما از خویشتن عدمی ما، از مقام احدیت کبریایی، سفری پر از هیجان و عشق و شیفتگی را در سودای تجلی و عینیت آغاز کرده بود و این درست همان بیتی است که استاد می‌گوید:

«... اگر گزیر ندیدیم اگر سفر کردیم،

به عین خویشتن از خویشتن سفر کردیم...»

به این ترتیب، وجود که در آغاز، وجود محض و خیر محض و کمال محض است، در قوس نزولی تجلی و سریان خود، اول به عالم مجردات و جبروت می‌رسد که نزدیک‌ترین عالم وجود به مبدا وجودات و نزدیک ترین آینه‌ای است که وجود در آن تظاهر پیدا می‌کند و سعهٔ وجودی گسترده‌ای دارد که از نیستی‌ها و ضعف‌ها پاک ترین است و در پناه تابش شدید و اشراقات نورانی مبدا متعال از هرگونه فقدان و کمبودی دور است که البته خود عالم جبروت به نوبهٔ خود، دارای عوالم فراوانی است که نزدیک‌ترین آن‌ها بی‌واسطه از اسما الهی، یعنی خود حضرت حق سرچشمه می‌گیرد و دورترین اش عالمی است که منتهی می‌شود به عالم مثالی. وجود در عالم مثال که خود معلول و صورت نازلهٔ عالم جبروت است، آثار و لوازم ماده را مانند حد، اندازه، مقدار، رنگ و... پیدا می‌کند، بی‌آن که مادی و فیزیکی باشد و خود عالم مثال نیز از عوالم فراوانی برخوردار است که یکی پس از دیگری واقع و نازل می‌شوند تا این که صورت نازله و پایین‌ترین چگونگی آن به ماده منتهی می‌شود. روشن است که عالم تجرد صورت بالاتر و کامل‌تر عالم مثال است و عالم مثال هم صورت بالاتر و کامل‌تر عالم ماده است. پس می‌توان گفت که خویشتن عالم

ماده، از صورت و خویشتن بالایی خودش، یعنی عالم مثال سفر کرده است و خویشتن عالم مثال از صورت و خویشتن بالایی خودش یعنی عالم جبروت سفر کرده است و...

پس از آن جا که صور مثالی علت صور محسوس مادی هستند و علت محیط و حاکم به معلول خود است، باید گفت صور مثالی و عالم مثال، محیط بر صور مادی است و در نتیجه عالم مثال، وسیع‌تر از عالم ماده است و هر حقیقتی که در عالم مادی می‌یابیم و می‌بینیم، صورت نازله و محدودی از صورت مثالی و گسترده و کامل آن است.

پس اکنون که ماده، عینی‌ترین و به همین نسبت، انتهایی‌ترین و محدودترین شکل وجود است و نسبت به عالم‌های دیگر، صورت نازله، ضعیف و متعینی از وجود را شامل می‌شود، در انتهای قوس نزول قرار دارد، پس به ناچار قوس دیگر هستی، که قوس صعود نام دارد، آغاز می‌شود. بودن در قوس نزول و آن هم در انتهایی‌ترین نقطهٔ آن، می‌تواند خود زیان و خسرانی آشکار باشد، به ویژه اگر به تظاهرات رنگین و شیرین آن دل ببندیم و خود را در ضعیف‌ترین شکل خویشتن ـ که دورترین حالت از حق تعالی است- نگه بداریم و بدتر از آن با پندار و گفتار و کرداری در جهت خلاف قرب حضرت حق و خویشتن متعالی انسان حرکت کنیم.

پس انسان در حیاتی چنین و در وجودی چنین بعد از آن هجرت عظیم، در معرض خسران است، مگر کسانی که قوس صعود را آغاز کنند، همان قوس که صدرای شیرازی آن را درست همانند سفر نزولی، در بعد صعودی‌اش معرفی کرد. یعنی سفر این بار از این سوی هستی آغاز می‌شود، از ماده به مثال و ملکوت. از مثال و ملکوت که آن را در اصطلاح حکما، عالم برزخ متصل می‌نامند، به سوی جبروت و عقل و شعور مطلق و... و طبیعی است که در این

سیر صعود، وجود پیکرینهٔ ما، محملی خواهد بود تا آن جان رقیق و لطیف یا آن بارقهٔ ربانی ودیعه نهاده شدهٔ در ما ـ البته من این مرتبه را در ادامهٔ مقاله توضیح خواهم داد- هم چون شعلهٔ شمع شعر معلم، در صعودی زلال، عروج کند و به موازات آن، از موم فیزیکی وجود ما پیوسته بکاهد:

«قسم به عصر که پیوسته پوی آواره است
که بر بساط زمین آدمی زیانکاره است
چو شعله در جسد موم مات خواهش‌هاست
چو موم در سفر شعله محو کاهش‌هاست
چو موم و شعله سفر جز به خویشتن نکند
شگفت دارم اگر فهم این سخن نکند »

اما بند اول شعر، آن جا که از سورهٔ قدر حرف می‌زند، خوب می‌دانیم که سورهٔ قدر سخن از نازل شدن معنای عظیم از غیب وجود حضرت حق یا همان عالم عدم شعر فارسی، بخصوص شعر عرفانی فارسی، به سوی دنیای رنگ‌ها و تعین‌هاست. دنیای شکل گرفتن در قالب کلمات است؛ هرچند سخن از تنزیل قرآن می‌رود، اما خود به خود و در بطن سخن، صحبت از آفرینش است. در ادامهٔ بحث روشن خواهیم کرد که روح چیست و چگونه نازل می‌شود و چرا این شب می‌تواند بهتر از هزار ماه باشد و تقدیر چگونه انجام می‌گیرد؟ در این جا توجه مخاطب را فقط به یک مساله جلب می‌کنم که در همین شب قدر نیز سفر از آن سوی غیب وجودی هستی، تا این سوی مادی و شکل‌دار و متعین و محدود تکرار می‌شود. درست همان طور که در توضیح چگونگی خلقت در صفحات گذشته مشاهده شد و به این ترتیب اگر در ابتدای مقاله گفتیم که این سه بند در وحدتی غیرقابل تجزیه با هم مطرح شده‌اند، سخنی به گزاف گفته نشده است.

قبل از این که به سخن از شعر «کویر» بپردازیم، اجازه بدهید به چند نمونه از تعبیرهای عارفان بزرگ شعر فارسی چون مولانا و حافظ، از آن مبدا متعال و آن سوی وهم و فهم نگاهی بکنیم. مولانا در دفتر اول مثنوی، در داستان آن «پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصب» می‌گوید:

«ما که باشیم ای تو ما را جان جان
تا که ما باشیم با تو در میان
ما عدم‌هاییم و هستی‌های ما
تو وجود مطلقی، فانی نما
ما همه شیران ولی شیر علم
حمله‌مان از باد باشد دم به دم
حمله‌مان پیدا و ناپیداست باد
جان فدای آن که ناپیداست باد
... لذت هستی نمودی نیست را
عاشق خود کرده بودی نیست را
... ما نبودیم و تقاضامان نبود
لطف تو ناگفتهٔ ما می‌شنود
نقش باشد پیش نقاش و قلم
عاجز و بسته چو کودک در شکم... »[۳]

نمی‌خواهم وارد شرح و بسط شعر مولانا شوم. توجه خواننده را به همین نکته جلب می‌کنم که اطلاق عدم و فانی، نیست، ناپیدایی، در حالی که موضوع مورد صحبت به یقین هست یا تعبیر از حضرت حق به باد، دریا، نقاش ، فانی نما و... در شعر عرفانی و اندیشمند فارسی، سابقه‌ای بس دیرینه دارد. حافظ در یکی از غزلیاتش می‌گوید:

«آخر به چه گویم هست از خود خبرم چون نیست
و ز بهر چه گویم نیست با وی نظرم چون هست... »[۴]

و هم چنین در غزل دیگری به صراحت تصریح می‌کند:

رهرو منـــزل عشقیـــم و ز سر حـــد عـــدم
تا به اقلیـــم وجـــود این همـــه راه آمده‌ایـم... [۵]

همهٔ این تعبیرها، از آن جا ناشی می‌شود که هستی، هرچه در این سفر طولانی‌اش، از عینیت به سوی سرچشمه برمی‌گردد، به قول فلاسفه اگر در قوس صعود آن پیش برویم و دوباره به سر منشا نزدیک بشویم و یا همان قوس نزول را مرحله به مرحله به عقب برگردیم، با نزدیک و نزدیک‌تر شدن به صقع وجودی حضرت حق، هستی، رنگ و حد و مرز، طول، عرض، ارتفاع و... به طور کلی تعین‌ها و چگونگی‌های ظاهری خود را از دست می‌دهد و به هستی محض که از نگاه فیزیولوژیک نورون‌های عصبی چشم فانی است، قابل دریافت نیست و بر عکس از دریچهٔ شعور و اشراق، در نهایت شدت و گرما و حدت قابل لمس و دریافت است، تبدیل می‌شود. حالتی که حافظ را وا می‌دارد تا در هست و نیست آن سخن بگوید و از آن جا که معلم فرزند خلف شعر اندیشمند فارسی است، می‌گویم فرزند خلف، نه به دلیل این که استاد شعر کلاسیک می‌سراید، (و به وزن و قافیه وفادار است) بل به این علت که ایشان از نادر شاعران معاصر است که در ادامهٔ اندیشهٔ والای حکمت شرقی و ایرانی اسلامی قرار دارد و چون سالاری فاتح، عاشقانه پرچم حمایت، هدایت و گسترش این خط روشن فکری را بر دوش می‌کشد. به راستی که ما عصارهٔ اندیشه‌های والای بوعلی‌ها، سهروردی‌ها، صدراها، مولاناها و حافظ‌ها را در شعر ایشان آن هم در نمود پر تپش شاعرانه و معاصرش می‌بینیم.

پس تعبیراتی چنین در ادبیات فارسی غریب نیست؛ هرچند تصویرهایی که

استاد با استفاده از همین تعبیرات آشنا می‌سازند، غریب و تازه و دلنشینند. پس به این ترتیب هر تصویری که بتواند با گریز از مرزها، رنگ‌ها، از شدت تظاهر و تعین و نوع خاص بودن دور شود و به نسبت دوری هرچه به سوی نداشتن قید، حد و مرز، رنگ و مشخصات پیش برود تا آن جا که به بی‌مرزی و بی‌تعینی و بی‌شکلی نزدیک شود. نزدیک شدنی ابهام آفرین و ایهام‌ساز، آن چنان که خیال بتواند در برخورد با آن در دنیای مه‌آلود خود و کارگاه مواج و سیالش، از هر گوشه و حالت و سمت و سوی آن، به تصویر و زایش و تولد تازه‌ای برسد. این تصویر خواهد توانست در جانشینی از آن معنای سیال و عمیق و ژرف، مبهم و مهربان و رحمان و رحیم و در عین حال شفاف و حکیم و عادل و قاهر، به ادیب سخن ورز و شاعر تابلوهای نفیس از جنس کلمه کمک کند و درست به همین دلیل است که واژگانی چون عدم، باد، دریا، شب و... می‌توانند به داد افرادی چون مولانا برسند، به داد کسانی که می‌خواهند از یک حقیقت پارادوکسیکال، اول و آخر، باطن و ظاهر پرده بردارند و در همین رابطه شعر کویر، بگذریم از این که مقالهٔ کویر شریعتی بزرگ را نیز به خاطر می‌آورد، معبری می‌شود که استاد دوباره به ازل برگردند و با تعمق در سرریز آن چشمهٔ جوشان و لحظه‌های آفرینش سخن بگویند:

«... من از نهایت ابهام جاده می‌آیم
هزار فرسخ سنگین پیاده می‌آیم
... هزار فرسخ سنگین هزار فرسخ سنگ
نه هم رکاب نه مرکب نه ایستا نه درنگ
هزار فرسخ سنگین سلوک بی‌انجام
هزار فرسخ سنگین فتوح بی‌فرجام...

خواننده در نگاه به ابیات، آن دوری از چگونگی، از رنگ و مرز را براحتی

می‌بیند. ابهام جاده، بی‌هم رکابی، بی‌مرکبی و سفری بی‌فرجام ـ به راستی بی‌فرجام- همهٔ این‌ها به این دلیل است که اندیشهٔ شاعر متوجه آن آغاز بی‌شکل و شمایل و بی‌حد و تقریر است و طبیعی است که حضور آن حقیقت والا و بزرگ، اگر یادمان باشد، انسان را هم چون مرغان «منطق الطیر» عطار به حیرت می‌رساند؛ حیرتی شکننده در برابر اقیانوسی مواج، شفاف و زلال که از نهایت ژرفا به سیاهی می‌زند و هراس بر جان ناظر می‌افکند و اکنون کویر، جانشین آن اقیانوس شده است:

کویر و وای کویرا چه حیرتی ست تو را
به هیچ دل نسپاری چه غیرتی ست تو را
به قعر شب، به راه پیچ پیچ می‌مانی
به وهم محض به حیرت به هیچ می‌مانی
اگر چه خار عدم در نفس شکسته تو را
وجود هم چو غباری به رخ نشسته تو را
وجودی و نه وجودی عدم دقیق‌تر است
عدم نه‌ای و وجودت شکی عمیق‌تر است
به هست و بود نه پس را نه پیش را مانی
نمود محض وجودی تو خویش را مانی

و اگر سطرهای پیشین را به یاد بیاوریم و نمونه‌ای اندک از شعر خواجه و مولانا را بخوبی خواهیم دید که چه تکرار سهمگین از هست و نیست‌های آنان در همین ابیات موج می‌زند. از سوی دیگر و از منظری دیگر، ممکن است خواننده‌ای بگوید کویر سمبل انسان و یا محصول خویشتن بینی خود شاعر است، نگارنده اعتراضی به این برداشت نمی‌کنم، اما به یاد داشته باشیم که حتی خویشتن اولیه و لحظهٔ آغاز سفر انسان نیز خویشتنی است مندمج در آن دریای

ظاهر و باطن و اولین و آخرین.

استاد در ادامهٔ شعر از عشق سخن به میان می‌آورد:

«من از کویر می‌آیم کویر خاموشی است

کویر از همه جز عاشقی فراموشی است»

که سخن از آن عشق و چگونگی آن عاشقی را به فرصتی مناسب در ادامهٔ همین مقاله حواله می‌دهم.

شعر بعدی، شعر «جو به جو دریا شدیم و آمدیم» :

«در جنین شب زنان حامله،

فتنه‌ها زادند دور از قابله

فتنه‌ها زادند، فتنه فتنه جو

فتنه‌ها زادند بی‌تمکین شو

... فتنه‌ها زادند مر دوشیزه‌وار

مریمان شب شمار بی‌شمار

در جنین شب زنان سرمدی

فتنه‌ها زادند، فتنه ایزدی... »

یکی از بهترین توضیحات چگونگی خلقت، نظر مشائیون است و نظریهٔ «عقول دهگانه» . به عقیدهٔ ابن سینا، فیض، از ذات باری تعالی و اندیشیدن قدسی او سرچشمه می‌گیرد. در واقع خداوند متعال که شعور محض و عقل کل است، اندیشیدن از صفات ذات اوست و خداوند در عین آگاهی به ذات اقدسشان، در ذات خود نیز تعقل می‌کند. این علم و تعقل که از منشا وجود می‌جوشد و ناگزیر حضرت حق است، همان فیض حضرت اش است که باعث صدور موجودات و پیدایش داستان آفرینش شده است و می‌شود. بنابراین علم الهی، قوت ایجاد کننده و تعقل حضرت حق، علت افعال لایتناهی الهی است.

به این ترتیب با تعقل حضرت حق در ذات خود، که واجب الوجود است، موجودی به وجود می‌آید یا بهتر است بگویم، صادر می‌شود که همان عقل اول است ـ خوانندهٔ عزیز دقت کند که از همین سطر در واقع شرح آن سفر طولانی آغاز می‌شود. چرا که با عقل اول در این بیان و استدلال، ما وارد مرحله‌ای از حیات و هستی می‌شویم که سفر خود را از آن ذات پنهان و غیرقابل وهم و فهم همان ذات ناپیدای مبهم بی‌شکل و چند و چون آغاز کرده است. اکنون عقل اول که خود از چشمهٔ جوشان تفکر و شعور و اندیشهٔ ناب صادر شده است، طبیعی است که بالذات با اندیشه و توانایی تفکر و تعقل همراه باشد. چنین مرحله‌ای از وجود، خود نیز به تعقل می‌پردازد؛ تعقلی که از ویژگی‌های ذاتی اوست و جز آن رنگ و خاصیت دیگری ندارد. عقل اول می‌تواند هم به خود فکر کند و هم به خدا ـ توجه داشته باشید که حضرت حق فقط به ذات احدی و مقدس خود فکر می‌کرد. در واقع در هستی چیزی غیر از او نیست و وجود نداشت تا به آن بیندیشد ـ اما عقل اول، خود و در کنارش، خدا را می‌تواند بیندیشد. هنگامی که عقل اول به ذات حضرت حق می‌اندیشد، عقل دوم از او صادر می‌شود (در واقع در ادامهٔ سفر، مرحلهٔ بعدی هستی پیش می‌آید) و هنگامی که عقل اول به خود می‌اندیشد، نفس و جسم فلک اول حادث می‌شود. یا بهتر بگویم، هنگامی که عقل اول به خودش از جهت آن که وجود او با تکیه بر خداوند واجب شده است و در این سفر و در رسیدن به آن گزیری نیست، باید باشد؛ اما با تکیه بر حضرت حق، نفس فلک اول به وجود می‌آید که مرحله‌ای است رقیق‌تر و کامل‌تر ـ در مقابل وقتی به خود می‌اندیشد، اما با این وصف که وجودش یک وجود ممکنی است، یعنی اگر خداوند اراده بفرماید، می‌تواند آن را از میان بردارد، جسم فلک اول به وجود می‌آید که نسبت به نفس از رقت و کمال کمتری برخوردار است– اکنون نوبت

عقل دوم است که ذاتا با شعور و تعقل همراه است. عقل دوم نیز یک بار به خدا می‌اندیشد و یک بار به خویشتن. درست با همان وصف و شرطی که دربارهٔ عقل اول صحبت کردیم و از تعقل او دربارهٔ حضرت حق، عقل سوم به وجود می‌آید و از تعقل‌اش دربارهٔ خودش، به عنوان واجب الوجود بالغیر، نفس فلک دوم به وجود می‌آید و از تعقل او دربارهٔ خودش به عنوان ممکن الوجود، جسم فلک دوم به وجود می‌آید... این فیضان که همان اندیشه و صدور عقل‌ها و فلک‌های نه‌گانه است، ادامه می‌یابد تا به عقل دهم می‌رسیم. به این ترتیب، هم زمان با رسیدن به عقل دهم، در واقع به فلک نهم نیز رسیده‌ایم که همان فلک قمر است که با آن نفس افلاکی و صفا و پاکی جسم افلاکی به آخرین حد و نهایت خود می‌رسد و درست در زیر این فلک آسمان فیزیکی و فلک مورد مشاهدهٔ انسان قرار دارد، زمین، آسمان و ستارگان اش، (پس باید به یاد داشته باشیم که افلاک هفتگانه و به تعبیری نه‌گانه‌ای که در کتب فلسفی و عرفانی ما سخن از آن‌ها می‌رود، نه این سیارات و ستاره‌ها و زمین قابل شناسایی با تلسکوپ‌های علم نجوم و اسباب و آلات علم فیزیک و شیمی است، آن‌ها مرتبه‌هایی از وجود هستند که در نوع خاصی از اندیشیدن و باورها و اعتقادها و زیستن مطابق آن ایمان‌ها، می‌توان آن‌ها را درک و لمس کرد.)

اکنون نوبت تعقل و تفکر عقل عاشر است؛ اما از آن جا که این سفر و هجرت طولانی به پایان خود رسیده است و هستی آماده می‌شود تا قوس صعود و رجعت و برگشت شکل بگیرد، دیگر از پندار عقل عاشر، جسم و نفس فلک دیگری حادث نمی‌شود یا صادر نمی‌شود یا بهتر است بگوییم نازل نمی‌شود؛ بلکه اخس‌ترین مرتبهٔ حیات و به تعبیر خود قرآن اسفل السافلین، که خود می‌تواند سکوی حرکت قوس صعودی و رجعت باشد، نازل می‌شود. عقل عاشر به خدا می‌اندیشد و نفوس ناطقهٔ انسانی به وجود می‌آید. او به

خویشتن به عنوان واجب الوجود بالغیر می‌اندیشد و صور به وجود می‌آید. آن گاه به خویشتن به عنوان ممکن الوجود فکر می‌کند و هیولای عناصر به وجود می‌آید. همان عناصر چهارگانه که تحت عنوان آتش، هوا، آب و خاک آن‌ها را می‌شناسیم (باز توجه داشته باشیم که آن موقع هنوز جدول مندلیف شناخته نشده بود و دانشمندان عناصر تشکیل دهندهٔ جهان مادی را، جهانی که در آن کون و فساد راه دارد، همین چهار عنصر می‌شناختند و اکنون می‌توان گفت از تفکر عقل عاشر به خویشتن به عنوان ممکن الوجود، هیولای عناصر صد و چندتایی که امروز در جدول مندلیف آن‌ها را چیده‌ایم، به وجود آمد. مهم تعداد عناصر نیست، مهم توجیه عقل پسند چگونگی حدوث این عناصر در جهان هستی است.)[۶]

به این ترتیب، مشائیون با این توجیه به چند هدف می‌رسند، اول از همه این که چگونگی این فیضان و پیدایش جهان ماده را از دل آن شعور برتر نشان می‌دهند. دوم این که به یک سؤال اساسی فلسفه که از یکی جز یکی صادر نمی‌شود، پاسخ می‌دهند و پیدایش و صدور کثرت از وحدت را به شرح و تفسیر می‌پردازند. سوم این که مسالهٔ نفوس فلکی و تاثیر آن‌ها را در کرهٔ ماده یا خاک روشن می‌کنند.

البته سخن اندکی بوی فلسفه گرفت و من از حوصلهٔ خواننده که توضیحات مکرر را از موضوعی آشکار شاید برای چندمین بار در مطالعاتشان تحمل فرمودند، پوزش می‌طلبم و تشکر می‌کنم و اجازه می‌خواهم که مطلب را کامل کنم تا از این راه به شعر استاد برسیم. باید گفت که این توجیه در فرهنگ کلام و فلسفه و عرفان اسلامی، به طور کل با اندک تغییراتی پذیرفته شده است. به عنوان مثال، سهروردی عقول را به انوار و سخن از نور الانوار، انوار اسفهبدیه و انوار مدبره تغییر شکل داده و صدرا به عالم وجود و تشکیکی

بودن وجود و... به هر حال ساختمان کلی این توجیه حضور خود را در همهٔ اندیشه‌ها حفظ کرده است.

چیز مهمی که در این قسمت باید به آن اشاره کنم، تاثیر عقول دهگانه با نفوس فلکی حادث از آن‌ها بر عناصر جهان مادی است. در اصطلاح حکمای ما، به عناصر چهارگانه، امهات اربعه گفته می‌شود، یعنی مادران چهارگانه و به نفوس فلکی، آبای علوی گفته می‌شود، یعنی پدران آسمانی. نیک می‌دانیم که نقش پدر در تولید مثل، نقش فاعلی و تاثیرگذاری است و نقش مادر، نقش انفعالی و تاثیرپذیری است. حکمای ما چگونگی حادث شدن فنومن‌ها و پدیده‌های گوناگون در جهان کون و فساد یعنی جهان مادی را نتیجهٔ تاثیرگذاری پدران آسمانی و تاثیرپذیری‌های مادران زمینی می‌دانسته‌اند. البته این اندیشه بسیار پیش تاریخی است که در اساطیر نیز راه یافته است و من چون از ابتدای این مقاله بنا را بر پرهیز از ذکر شواهد اسطوره‌ای گذاشته‌ام، به ناچار فقط به یک نمونه از آن اشاره می‌کنم. در نقاشی‌هایی که از مصر باستان به دست آمده است، آسمان را که به شکل کره‌ای که زمین را در برگرفته است و یا به صورت یک منحنی بر بالای زمین دیده می‌شود، به صورت مردی عریان با اندام‌های نرینه نقاشی کرده‌اند و طبیعتا زمین نیز مادری است که از آسمان بار می‌پذیرد و باردار این همه پدیده، آیات، فنومن و به قول شعر استاد معلم، فتنه می‌شود.

اکنون به اولین صفحهٔ مقاله و به اولین بیتی که از استاد آورده بودیم، بر می‌گردیم:

به شهوت شب محتوم چون فرو گیرد
شبی که بستر از آب از ستاره شو گیرد

فکر می‌کنم مطلب به اندازهٔ کافی روشن شده است و نیازی نیست وارد

توضیح واژه به واژهٔ بیت شعر شوم؛ اما چرا در شعر حاضر زنان باردار، بی‌تمکین شو و مریم صفت در تکثیر عالم کثرتند. یکی از دلایل آن می‌تواند این باشد که این تاثیر و باردار کردن یک تاثیر فیزیکی نیست. هم چنان که در خود مریم، در عالم فیزیک انعقاد نطفه‌ای اتفاق نمی‌افتد و به این ترتیب شاعر می‌تواند در انتساب همین تولید و کثرت و جوانه زدن‌های دنیای عینیت و تعین‌ها، دست خدا را به وضوح ببیند و نشان دهد و به این ترتیب، زنان سرمدی در یک تقدیر خارق‌العاده وسیله‌ای خواهند بود تا خلقت به مرحلهٔ تکوین برسد و توجه داشته باشید که خود واژهٔ «زنان سرمدی» و «مریم» نشانی بودن این کلمات را برای معنای مورد نظر ما و پایان دادن بیت با کلمهٔ «فتنهٔ ایزدی» به طور دقیق، تلاش شاعر را در انتساب آفرینش به حضرت حق نشان می‌دهد، اما این که چرا شاعر از واژهٔ «فتنه» به جای آیات، پدیده‌ها و... استفاده می‌کند، واضح است که فتنه دایرهٔ معنایی وسیع‌تری از پدیده دارد و این خواست شاعر است. او با این واژه از فنومن تا نهاد و سنت‌ها و ماجراهای اجتماعی را هدف می‌گیرد و همهٔ این‌ها را مقهور و مخلوق حضرت حق می‌داند. به اضافهٔ این، توجه به این بیت زیبای حافظ، شاید بهترین یاری در فهم حق مطلب باشد و این که باز هم تاکیدی داشته باشیم در ریشه‌های شعر استاد، در ادبیات کهن سال ایران اسلامی:

«عالم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت

فتنه‌انگیـــز جهـــان، غمزهٔ جادوی تو بود» [۷]

می‌بینیم که حافظ بزرگ نیز، آن فتانهٔ جمیل جمال دوست را بخوبی می‌شناخت و شیفته‌وار، فتنه‌انگیزی‌هایش را با جان و دل به شهود می‌نشست. پس باید گفت که شاعر با چنین نگرشی به آفرینش و پیدایش آیات و فتنه‌های الهی فریاد می‌زند:

آی صحرا آی صحرا آمدیم
آی صحراهای دریا آمدیم
...
جو به جو دریا شدیم و آمدیم
در شب من ما شدیم و آمدیم

***

«باور کنیم سکه به نام محمد است.»

و اما شعر

همه،آیه‌های مربوط به داستان خلقت آدم را در سورهٔ بقره بارها خوانده‌ایم. مطلب از آیهٔ سی‌ام شروع می‌شود و «اذقال ربک للملائکه انی جاعل فی‌الارض خلیفه...» داستان خلقت آدم را در پایان مقاله خواهم آورد. اکنون درصدد بیان معنای خلافت هستم. این که خداوند اراده فرموده بود خلیفه‌ای در زمین داشته باشد، یعنی چه؟ اصلا جانشین خلافت به چه معنی می‌تواند باشد؟ پاسخ به این سؤال، در واقع تکرار داستان آفرینش است. همان داستان تنزل و نزول هستی و تجلی، که از اول این مقاله تکرار ناشیوای خود را مدیون حوصلهٔ قابل تمجید خوانندهٔ عزیز بودم. یک بار دیگر به همین داستان می‌پردازیم؛ اما این بار از منظری دیگر، از منظر عرفان و حکمت عرفانی اسلام. اگر دقت داشته باشیم خواهیم دید که شمای کلی نزول و تجلی همان است که بحث شد، اما با تغییراتی در نام‌ها و چگونگی‌ها، خلیفه یعنی جانشین، جانشین یعنی داشتن تمام ویژگی‌ها، صفات، قدرت و چگونگی‌های کسی که قائم مقام او می‌شود. وقتی کسی جانشین معرفی می‌شود، یعنی در نبود مقام اصلی، این قائم مقام است که آیینهٔ تمام نمای اوست و می‌شود به او رجوع کرد. اگر یادمان باشد گفتیم که مرتبه‌ای از حقیقت خداوندی، آن حقیقت غیبیه‌ای است که به هیچ

عنوان به ساحت بارگاه کبریایی‌اش راهی نیست، نه ما را و نه هیچ کس از مخلوقات را. وقتی قرار باشد آن هستی والا و آن حضرت کبریایی به حضرت حق پناه می‌برم، اگر با این علم ناقص و قلمی ناتوان در مرتبه‌ای فراتر از حد خود جسارت ورزیده باشم، اما از آن جا که نوشتن این مطالب به قول علما، فیش برداری از سخنان بزرگان است و بنده فقط تنظیم آن‌ها را عهده‌دار هستم، امیدوارم خدمتی کرده باشم تا آن که خدای ناکره صدمتی. به هیچ چیزی توجه رحمت یا غضب نداشته باشد، به اسما و صفات نیز بی‌واسطه نظری نداشته باشد، در هیچ صورت و آینه‌ای تجلی نکند و هم چنان در تتق و سراپرده‌های غیب در بارگاه کبریایی‌اش، دور از دسترس اغیار، پنهان باشد و از دسترس اندیشمندان در امان باشد و دست حتی یکی از فیض گیران و مخلوقات اش از آستان عزت‌اش کوتاه باشد و هیچ یک از اسما و صفات با همهٔ تعینات شان محرم سر او نباشند و هیچ کس را اجازهٔ ورود در سراپردهٔ عز او نباشد، چاره‌ای نیست جز این که خلیفه‌ای تعیین شود تا جانشین و قائم مقام آن حقیقت غیبی باشد تا نورش در آیینه‌ها منعکس شود و درهای برکات به وسیلهٔ او گشوده شود و چشمه‌های خیر و بخشش بجوشد. صبح ازل بدمد و هم چنان که در شعر استاد دیدیم، آن هجرت عظیم آغاز شود که در غیر این صورت، آفرینشی نخواهد بود، تجلی و خلقتی نخواهد بود و آن قدوس زیبا در پس پرده‌های غیب برای همیشه پنهان خواهد ماند.

طبیعی است که جانشین و قائم مقام یک مقام والا، روی به سوی کسانی دارد که نیازمند حضور و شخصیت و هستی آن مقامند و روی به سوی خود آن مقام والا برای کسب فرمان، قدرت، توان و... دارد. پس خلیفهٔ الهی نیز، که پایه و مایهٔ ظهور است، به ناچار یک روی پنهانی به هویت غیبی حضرت حق دارد و رویی به عالم اسما و صفات عرفا این حقیقت بزرگ را در اسم اعظم

الهی می‌دانند؛ اما این حقیقت در کجا ظاهر می‌شود؟ محل ظهور چنین اسمی، طبیعی است که حقیقت وجودی من و تو نیست و چنین خلیفه‌ای، بدیهی است که من و تو نیستیم، حتی دانشمندان، فیلسوفان، هنرمندان، رهبران سیاسی و... نیز نمی‌توانند باشند؛ چرا که همه بخوبی با ابعاد ضعف وجودی همهٔ این طبقه‌ها و افراد آشناییم و برشمردن آن ضعف‌ها و نقص‌ها، مقاله را به اطنابی ممل دچار خواهد کرد، می‌ماند طبقهٔ اولیا و انبیا. طبیعی است که اولیا هم در برابر انبیا، از نظر شأن وجودی عقب بنشینند و در میان انبیا نیز اصولا باید کامل ترین، عالی‌ترین، عالم‌ترین و قادرترین آن‌ها برای چنین مقامی مطرح شود.

به یقین همه می‌دانیم که سلسلهٔ پیامبران در وجود ختمی مرتبت، محمدبن عبدالله (ص) به کمال و تمام می‌رسد. یعنی این حضرت پیامبر است که از همهٔ انبیا و رسل الهی، برتر و کامل تر و متعالی است و درست در چنین مقامی است که حضرت امام در مصباح‌الهدایه در شرح حقیقت خلافت محمدی می‌فرماید:

«این خلافت همان روح خلافت محمدی است و رب اوست و ریشه و سرآغاز او ست. در همهٔ عوالم اصل خلافت از او آغاز شده و بلکه سرآغاز اصل خلافت و خلیفه و کسی که استخلاف به سوی او شده است، می‌باشد...»[۸]

پس به این ترتیب باید گفت که اسم اعظم که اصل خلافت از اوست، روح خلافت محمدی (ص) است و با تمام ظهور، در وجود او ظاهر شده است، چون ظاهر و مظهر با هم دیگر متحدند، در این صورت اسم اعظم، عین حقیقت محمد (ص) است و در جمیع مظاهر، آیات، فنومن‌ها، آینه‌ها و به قول استاد، فتنه‌ها، اسما و صفات سریان دارد و اوست که واسطهٔ ظهور اسما در مقام علمی و عینی است و ولایت و نبوت او ازلی و ابدی است. پس اگر دقت کنیم، می‌توان گفت که آن عقل اول توضیح مشائیون در این نگرش می‌شود همان حقیقت محمدی و درست به همین معنا اشاره فرموده است. حضرت

پیامبر آن جا که فرموده: «کنت نبیا و آدم بین‌الما و التین» یا فرموده است: «آدم و من دونه تحت لوایی» و باید به چنین حقیقتی اشاره بکند حدیث قدسی «لولاک لما خلقت الافلاک» که اگر پیامبر نبود، نه افلاک و نه جهان و جهانیان خلق و ابداع نمی‌شد و نوبت و فرصت تظاهر پیدا نمی کرد. پس وجود مبارک پیامبر (ص) بوده است که سبب پیدایش و آفرینش شده است و سیر نزول و تجلی را از مقام و احدیت تا عالم ملک و شهادت عهده‌دار بوده است، پس اگر آدم (ع) اولین پیامبر شده است و نوح از آب گذشته است و موسی بر فرعون چیره شده است و ابراهیم از آتش و عیسی از مریم آمده است و هستی هم چنان سریان دارد و زمین به دور خورشید می‌چرخد و آیات و نشانه‌ها و مخلوقات الهی می‌آیند و می‌روند و هنرمندی اثر هنری می‌آفریند و من و تو به بحث شعر و شاعری می‌پردازیم و در یک کلمه، نفس می‌کشیم و حق حیات داریم، همه و همه، فیض و حیات خود را از این آینه و معبر دریافت می‌داریم. از معبر وجود مبارک ختمی مرتبت که می‌تواند مجلای رحمانیت و رحیمیت حضرت حق باشد. خود استاد در ابیاتی از شعر کوچ به این حقیقت تصریح دارد:

«مصطفی (ص) آیینه بود آینه واری گل کرد
هفت شهر آینه را پر سمن و سنبل کرد
رتبه طوطی آیینه‌نگر «موسی» داشت
مصطفی (ص) آیینه وش رتبه طاووسی داشت
مهر داوود نبی رونق ناهیدی بود
مصطفی (ص) آینه حیرت خورشیدی بود
حیرتش عین فنا بود و فنا آیینه‌ست
رتبتش «ثم دنی» بود و دنی آیینه ست... »

پس آن حقیقت غیبی در سراپردهٔ عز و کبر نهان، از طریق آیینهٔ وجودی

پیامبر (ص) است که تجلی می‌فرماید و نور وجودی حضرتش از آینهٔ وجودی محمدش بر جهان می‌تابد و فیضان می‌کند و هم چنان که استاد اشاره کرده‌اند، به راستی یکی دیگر از دلایل این مدعی واقعهٔ معراج آن یوسف حریم حرم و آخرین مرز نزدیکی حضرتش به حضرت دوست در تعبیر «ثم دنی فتدلی» است.

با این توضیح کلی بیایید باور کنیم که سکه به نام محمد است:

از سفر فطرت از صحف از مصحف از زبور
راوی بخوان به نام تجلی به نام نور
آفت نبود و موت نبود و نفس نبود
او بود و بود او و جز او هیچ کس نبود
«قال الست ربکم» ی را «بلی» زدند
فالی زدند و قرعه تکوین ما زدند
سالار «کنت کنز» در آیینه نطفه راند
برقی جهید و خرمن آدم نشانه ماند
ویرانه گرد خانه زنجیر او شدیم
ز افلاکیان خلیفه تقدیر او شدیم
...
از رشک لطف جان ملائک ملول ماند
هیهات بر زمانه که انسان جهول ماند... »

برای پرهیز از زیاده‌گویی به تک‌تک ابیات نخواهم پرداخت؛ اما فکر می‌کنم یک چندی نوبت عاشقی است و به قول استاد، کویر از همه جز عاشقی فراموشی است. داستان تجلی حضرت حق و چگونگی آن را در حد استطاعت این قلم و مقاله، از چند زاویه به تکرار خواندیم، اما سؤال این جاست. چه نیازی به این همه ابداع، اصلا چه نیازی به آفرینش، به تولد و زادن آیه‌ها،

پدیده‌ها، به وجود آمدن شان و به دردسر افتادن تنی چند چون ما؟ مختصر عرض می‌کنم. جواب این سؤال را حکما و عرفای اسلام در این حدیث قدسی یافته‌اند:

«کنت کنزا مخفیا فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق لکی اعرف»[۹]

حضرت حق، گنجی پنهان بود. «ان الله جمیل و یحب الجمال»، گنجی پنهان از زیبایی‌ها و زیبایی تاب مستوری ندارد و از این رو، دوست داشت، حب یعنی عشق داشت به این که شناخته شود. حیف نبود اگر بهار، با همهٔ تابلوها و صحنه‌های ریز و درشت زیبایش، پاییز، تابستان، زمستان، زمین، شکوه کوهستان‌ها، عمق و ابهام دره‌ها، رودخانه‌ها، سنگ‌ها، درختان، گیاه، پرندگان، دریاها، آسمان‌ها، زمین و... در پس پرده در ذات ربوبی حضرتش پنهان باقی می‌ماندند؟ خداوند دوست داشت زیبایی‌هایش را، این همه زیبایی را... اصلا مطلب خارج از احصا و حد و مرز و بیان و سخن است. به هر بعدی نگاه کنیم، (جایی که زینب (س) در عاشورا زیبایی می‌بیند... ما دیگر باید حساب کار به دستمان بیاید) چه در لایه‌های تو در توی اجتماع و نهادها و مشکلات و خصوصیات خاص انسان‌ها در جمع و چه آدمی در خلوت و تنهایی خودش، در ارتباطش با محیط و دوست و خانواده و طبیعت و والاتر از همه در ارتباطش با خالق این همه آیه‌های درخشان، زیبایی چون دریایی جوشان، هم چنان موج می‌زند...

به هر حال، در این حدیث قدسی، عشق و علاقهٔ خداوند به این که شناخته شود، آن پری رو با آن همه زیبایی، چگونه می‌شد در پردهٔ غیب بماند؟ علاقهٔ او به شناخته شدن، دلیل اصلی خلقت بود. او می‌خواست دیده شود. دوست داشت تجلی کند. هستی به راه افتاد. می‌خواست خودش را ببیند. عاشق خودش بود. او اولین عاشق بود. آیینه‌ای در برابر خودش می‌خواست تا به تمامی در آن بتابد و شکوه تابش خود را به عیان ببیند. انسان پدید آمد و بهتر

است بگوییم حقیقت محمدیه و محمد پدید آمد. حیف است اگر خوانندهٔ عزیز، فصل آفرینش آدم را به قلم نجم رازی از کتاب مرصاد العباد مطالعه نفرماید. پس نخستین عاشق او بود، عاشق بود، عشق داشت و به دستان خودش گل آدم را ورز داد. چهل سال تمام به قول استاد: در مثنوی هجرت در آب و خاک و باد در صلصال راندم. چهل سال راندم در طلب چهل سال راندم، جهانی را با کلمه‌ی کن فیکون حادث کرد، اما خاک آدم را چهل سال تمام با دست‌های مبارکش ورز داد. آن گاه دلی در سینهٔ او نهاد تمام آینه و آینه جز انعکاس آنچه در برابرش بود، کار دیگری نداشت و خدا آینه را دید و آینه خدا را و در آینه جز شعله‌های فروزان عشق و دوست داشتن و شیفتگی چیزی نبود، خلق کرد تا آدم در سراندیب هند آواره شود تا نوح با دریا گلاویز شود تا ابراهیم از آتش بگذرد تا موسی با درخت سخن بگوید تا عیسی عشق بورزد تا محمد زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست، پریشان کوچه‌های معراج باشد تا علی سر در گلوی چاه فرو برد تا حسین قربانی شود و زینب آواره و هزار قیس در صحراها به جنون مویه کنند و هزار فرهاد بر هزار بیستون تیشه بزنند و انسان در طواف کعبه پیشانی با خاک آشنا کند که سبحان ربی الاعلی و بحمده...

می‌بینیم دردسری در کار نیست و هر چه هست، زیبایی است. دیگر شاهد مثال نمی‌آورم نه از شعر حافظ نه از شعر مولانا. چرا که همهٔ دیوان حافظ، همهٔ غزل‌ها و مثنوی‌های مولانا، همهٔ ادبیات مکتوب فارسی از شاهنامه تا شعر معاصر و اگر دقیق‌تر بنگریم، همهٔ میراث شعری جهان، شاهد این زیبایی است و عشق خداوند به سریان زیبایی و معرفی زیبایی، سبب خلقت و پیدایش این داستان با شکوه شده است. اما قصهٔ «الست بربکم» و اقرار گرفتن حضرت دوست، بر دوستی خودش، این را نیز حوالت می‌دهم به کتاب «خدا از دیدگاه

قرآن» شهید دکتر بهشتی و تفسیر و تشریح فوق‌العاده‌ای که حضرتش از این آیه دارد، آن هم از چند زاویه و این که چگونه خدا فرزندان آدم را در یک تالاری گسترده جمع می‌کند و از آن‌ها اقرار به خداوندی خود می‌گیرد. در گذشته، هم اکنون و فردا و یا در هر سه زمان، با توجه به این که زمان برای حضرت حق و عالم مجردات معنی ندارد.[۱۰]

داستان خلقت آدم را فراوان شنیده‌ایم. اولین جایی که قرآن از خلقت سخن گفته است، همان طور که اشارت رفت، آیهٔ سی‌ام به بعد سورهٔ بقره است. پس می‌توان به همهٔ تفاسیر رجوع کرد و این قصه را در آن جاها خواند؛ اما من از کشف الاسرار میبدی، فرازهایی به اختصار می‌آورم: «... عالمی بود آرمیده، در هیچ دل آتش عشقی نه، در هیچ سینه تهمت سودایی نه، ... ناگاه از حضرت عزت و جلال این خبر در عالم فریشتگان دادند که انی جاعل فی‌الارض خلیفه... این نه مشاورت بود با فریشتگان که این تمهید قواعد عزت و عظمت آدم بود... فریشتگان جمله آواز برآوردند که اتجعل فیها من یفسد فیها، خداوندا و پادشاها بزرگوار و کردگارا! این آدم خاکی طراز وشی تقریب را به دست عصیان ملطخ گرداند و سر از ربقه طاعت بیرون کشد... چنین گویند آتش از مکنونات غیب پدید آمد و قومی فریشتگان را بسوخت و به نعت عزت این خطاب برفت که انی اعلم مالاتعلمون چو درست همین معنای خلافت آدم و اعتراض فرشتگان است در این دو بیت استاد: «ویرانه گرد خانه تقدیر او شدیم/ ز افلاکیان خلیفه تقدیر او شدیم/ از رشک لطف جان ملائک ملول ماند/ هیهات بر زمانه که انسان جهول ماند» بگذریم از این که واژهٔ جهول به تعبیر قرآن از «انسان انه کان ظلوما جهولا» اشاره دارد. سرانجام آدم خلق شد، امانت الهی را به دوش گرفت، اسما را آموخت و با حوا در بهشت آرمید، اما مگر آینهٔ تمام نمای آن چشمهٔ جوشان و دریای خروشان، می‌توانست بیارامد؟ آن هم در حصاری از ناز و

نعمت. قصه می‌گوید شیطان در شکم مار پنهان شد تا دور از چشم نگاهبانان داخل بهشت شود و آدم را بفریبد. چنین شد و هبوط آغازید و او در سراندیب هند فرود آمد.هم چنان که استاد در مثنوی هجرت می‌سراید:

«از پیر مکتب رحم تادیب آزمودم ظلمات زندان سراندیب آزمودم»

این ظاهر قصه بود، اما باطن قصه را بشنویم از میبدی که از پیر هرات نقل می‌کند: «... نگر تا ظن نبری که از خواری آدم بود که او را از بهشت بیرون کردند. نبود که آن از علو همت آدم بود، متقاضی عشق به در سینهٔ آدم آمد که یا آدم جمال معنی کشف کردند و تو به نعمت دارالسلام بماندی... آدم جمالی دید بی‌نهایت که جمال هشت بهشت در جنب آن ناچیز بود. همت بزرگ وی دامن وی گرفت که اگر هرگز عشق خواهی باخت، بر این درگه باید باخت...

عشقت به در من آمد و در در زد در باز نکردم، آتش اندر در زد

... چون وی را سفر فرمود از بهشت تا به زمین، گفت خداوندا، مسافران بی‌زاد نباشند، زاد ما در این راه چه خواهی داد؟ رب‌العالمین سخنان خویش او را بشنوانید و کلماتی چند او را تلقین کرد. گفت یا آدم یاد کرد ما تو را در آن غریبستان زاد است و ز پس آن روز معاد تو را دیدار ما میعادست... یا آدم نگر تا عهد ما فراموش نکنی و دیگری بر ما نگزینی!» [۱۱]

اکنون قوس صعود دایرهٔ هستی، باید از طریق آدم به کمال خود برسد. صدرای شیرازی، در بیان حرکت انسان از عالم گوناگون و رنگارنگ طبیعی به سوی عوالم نفسانی و از عوالم نفسانی به سوی عالم عقل می‌گوید:

«فله (الانسان) کما سبق مرارا انتقالات و تحولات ذاتیه، من سدن حدوثه الطبیعی الی آخر نشاته الطبیعیه، ثم منها الی آخر نشاته النفسانیه و هلم الی آخر نشأته العقلیه و علمت ایضا اول ما اقتضت النفس و توجهت الیه، تکمیل هذه النشاه الحسیه و تعمیر مملکه البدن بالقوی البدنیه و الآلات و البدن بمنزله الراحله او

السفینه لراکب النفس فی السفر الی الله تعالی فی بر الاجسام و بحر الارواح.» [۱۲]

پس اینک انسان است که در غریبستان زمین، با کامل کردن عالم مادی و پیکرینهٔ خودش، به قول مولانا، چون میوه‌ای در جهت رسیدن، پس از طی دوران کالی و تلخ و شوری خودش، به آستانهٔ شیرینی و کمال خواهد رسید.

آن گاه شاخهٔ دنیایی را که سخت چسبیده بود، رها خواهد کرد تا در عالم نفسانی که از آن تعبیر به برزخ متصل می‌کنند، به سیر خود ادامه بدهد و آن گاه با گذر از عالم نفسانی وارد دنیای عقلانی و شعور محض خواهد شد و این گونه چون میوه‌ای شیرین و شایسته، در قصر پادشاه به حضور آن نشأه آغازین خواهد رسید و این همان وطن یاد شده در احادیث است که دوستی آن از ایمان است. انسان، بخصوص انسان مؤمن که با سفر تنزلی خود از وطن اصلی‌اش دور افتاده است، سرانجام بعد از سفری دشوار به وطن و جایگاه اصلی برخواهد گشت. سفری که از ازل آغاز شده است و تا ابد ادامه خواهد داشت. قصه‌ای که در شعر استاد معلم، جابه‌جا در تصویرها و آینه‌های گوناگون تکرار می‌شود. آوردن همهٔ آن شواهد،در حوصلهٔ یک مقاله نمی‌گنجد؛ اما به اختصار نام مثنوی‌هایی را که در آن‌ها سخن از آفرینش، چه از قوس نزول و چه از قوس صعود آن رفته است، ذکر می‌کنم. «سیه بپوش برادر، سپیده را کشتند» ، «از کجا آمدی که برگردی» ، «غیبتی عصر آشکار» ، «کدام جرأت یاغی پیام خواهد برد» ، «ما وارثیم وارث زنجیر یکدگر» «هجرت» و سرانجام مثنوی «هر که دارد هوس کرب و بلا بسم‌ا... » که در آن علاوه بر قصه آفرینش، از وطن به عنوان جایگاه نخستین هستی آدمی یاد شده است:

پدرم می‌گفت گمگشتهٔ دل در گل نیست
آنچه می‌جویند اصحاب در این منزل نیست
وطنی هست ولی نیست در این ننگ آباد

راست می‌گفت فلان ابن فلان روحش شاد
راست می‌گفت که آن مصر و عراقی دگر است
قربت و غربت او وصل و فراقی دگر است
راست می‌گفت نی هست که دستانی هست
خود نی ار هست شکی نیست نیستانی هست
لیکن این جا مجو ای طفل که من پیر شدم
بس که دل بستم و دل کندم دلگیر شدم
یافتم بلکه دلم یافت که این‌ها باد است
وطن آن جاست که از ملک و مکان آزاد است
آن که حب الوطن از خلق به ایمان می‌خواست
محو این کنگره را از بن دندان می‌خواست

در پایان، برای آن شاعر نازنین آرزوی سلامت و طول عمری پر برکت داریم تا دنیای شعر و فرهنگ و ادب ما، بیش از پیش در سایه زار آن شاخسار تنومند به تماشای تابلوهای بدیع و بهشتی بنشیند و سخن از تنزیل در سورهٔ قدر و چگونگی نزول روح در کالبد آدمی را حواله می‌دهیم «به شاید وقتی دیگر با شعر معلم».

تابستان ۱۳۸۳

۲۳. نگاهی به ویژگی‌های شاعران انقلاب اسلامی
در غزلی از دکتر سیدحسن حسینی

من در آینهٔ شعر دکتر سیدحسن حسینی، می‌خواهم ویژگی‌های یک شاعر را ببینم. ویژگی‌هایی که می‌تواند به شاعر عمق بدهد، اصالت و بنیان بدهد و از او یک انسان بسازد. انسان شاعر و صفاتی که به انسان بال می‌دهد، عروج می‌دهد و از او یک انسان الهی می‌سازد، شاعر ربانی. شاعری که ثمره‌ی طبیعی جغرافیای فرهنگی ایران اسلامی است و به ناچار در میدان‌های فرهنگی و هنری انقلاب اسلامی، چنین تندیسی می‌تواند نوازشگر دل‌ها و دیده‌های بصیر باشد. معنای گسترده‌ای که در عین کثرت در واژهٔ «شاعر مسلمان» که در باطن و حقیقت همان شاعر شیعی است، به وحدت می‌رسد.

این که به ویژگی‌های شاعر انقلاب اسلامی تأکید می‌کنم، نه به ویژگی‌های شعر انقلاب اسلامی، به یقین دلایل گوناگونی دارد، اما برای پرهیز از اطناب، به یکی از آن‌ها اشاره می‌کنم. شعر یک محصول هنری است و خیلی از هنرمندان می‌توانند محصولات هنری خوب با ویژگی‌های گوناگون، حتی از جنس ادبیات انقلاب اسلامی‌اش، چه کپی‌های برابر با اصل، چه اصل‌های مرصّع تحویل بازار شلوغ هنر و کلمه بدهند، اما این که آیا خودشان، در زندگی شخصی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و... شان، شایستگی آن را دارند که شاعر مسلمان، محمدی ـ و چون محمد (ص) و علی (ع) نور واحده‌اند ـ شاعر علوی لقب بگیرند؟ معلوم نیست؛ اما هدف ملتی که از فرهنگی به نام

فرهنگ ایران اسلامی آب می‌خورد و بزرگ‌ترین حرکت اجتماعی عصر مدرنیته را به نام انقلاب اسلامی در تاریخ ثبت کرده است، کلمه نیست یا شاید باید بگویم فقط کلمه و بازی‌های کلامی و آفرینش‌های هنری نبوده است. هدف این ملت رسیدن به جامعهٔ توحیدی بود با انسان‌های محمدی و علوی که اسوهٔ چشم‌انداز دل و دیده‌شان خانهٔ کوچک و ساده و گلین زهرا (س) در مدینهٔ رسول نور بود که جوان‌هایش حسن (ع) و حسین (ع) بودند و زینب و ام‌کلثوم...

از چنین زاویه‌ای من به غزل «قفس» که به نظر می‌رسد از آخرین سروده‌های سید باشد، نگاه می‌کنم و سعی خواهم کرد با استناد به شعرها و سخنان خود حضرتشان، به لایه‌های زیرین این بیت‌ها، نقب بزنم و در حد توان و بضاعت خود به ویژگی‌هایی که یک شاعر، آن هم از نوع اسلامی و انقلابی‌اش باید داشته باشد، برسم.

«شاهد مرگ غم‌انگیز بهارم چه کنم ابر دلتنگـــم اگـر زار نبارم چه کنم»

در نگاه اول و در سطحی‌ترین لایهٔ شعر، سخن از بهار است. فصلی که طبیعت زیبایی‌های خود را بیرون می‌ریزد و دست‌مایهٔ دست‌مالی‌شده‌ای است برای شاعران که دل بدهند و عاشقی کنند و بسیار رمانتیک اشک بریزند و زار بزنند و آه بکشند. فصل شمع و گل و پروانه و بلبل. اما این‌بار در همان نگاه سطحی هم، خواننده با واژه‌ای روبه‌رو می‌شود که مثل سنگی افتاده در وسط یک جادهٔ آسفالتهٔ نرم راحت که یک‌دفعه چرت راننده را پاره می‌کند و بی‌اختیار پا به ترمز می‌برد و همهٔ مسافران با تکانی ناگهانی به خود می‌آیند تا اطراف خود را با چشم‌هایی باز، اندکی جدی‌تر نگاه کنند. شاعر شاهد شکوفایی بهار و گل و بلبل نیست، شاهد مرگ بهار است، این یعنی چه؟!

این‌همه بهار آمده است و رفته است. عاشقان بی‌دل بهارآلود چه‌چه کرده‌اند و به‌به شنیده‌اند و درست سر موقع هم بهار جای خود را به تابستان داده است و

شاعران رسمی فصل بهار، از میوه‌های تابستان هم بی‌نصیب نمانده‌اند، اما هیچ‌کدام از آن‌ها از مرگ بهار ننالیده‌اند. ممکن است مجموعهٔ شمع و گل و بلبلشان پراکنده شده باشد یا دل بلبلشان شکسته باشد یا برگی از گلشان خراشیده شده باشد یا شمع روی محبوب شان، به خاطر ناز بیشتر یا این که خدای نکرده، نکند چشم بخورد، دیرتر برافروخته شده باشد، اما بهار که هیچ‌وقت مرگ نداشته است، بهار همیشه به موقع آمده است و به وقت رفته است و همین یک واژه نشانه‌ای می‌شود در سر یک پیچ حساس تا به خواننده اعلام بکند که این بهاری که من از آن حرف می‌زنم، یک بهار عادی نیست و به این ترتیب بگذارید همین‌جا بگویم که زار زدن شاعر نیز از نوع زار زدن شاعران شمع و گل و بلبل و پروانه نیست.

اما اگر بهار یک فصل عادی نیست، پس در آغاز شعری به نام «قفس» به چه معنا به کار رفته است؟ بهار آغاز سال نوست. آغاز فصل‌هاست. شروع حیات دوبارهٔ زمین است. آغاز احیای خداوندی و رستاخیز است. بعد از مرگ زمین، شروع شکفتن است و فرا رسیدن یک آرزوست، آرزویی که در دل صاحبش خون نشانده است تا اینک بعد از عمری رنج و زحمت و فراق، به آستانه نشسته است. بهار فصل شکفتن است. فصل جوانه زدن، تازه شدن و بالیدن. به این ترتیب بهار می‌تواند در لایه‌های زیرین خود، به معنای فصل آغاز باروری و شکوفایی آرزوهای یک انقلابی باشد، شاعری انقلابی، شاعری که پاییز ستمکاری‌ها و زمستان مرگ ارزش‌ها و دل‌مردگی‌های باغ خود، یعنی شهر و جامعه و وطن خود را شاهد بوده است.

شاعری که در تابستان‌ها و زمستان‌ها و پاییزهای سخت گذشته، در حلقهٔ شمع و گل و پروانه به چه‌چه ننشسته بوده است. او در برابر شلاق‌های پاییزی و زوزه‌های داغ زمستانی در اندیشهٔ نجات دوبارهٔ باغش، کشورش، وطنش، چون چناری کهن‌سال مقاومت کرده است. در روزهای سخت و کبود زمستانی

و در توفان‌های زرد و خزان‌آور پاییزی صدایی از اعماق او فریاد می‌کشیده است: «فاستقم کما امرت» .

او بی‌آن که به خواب زمستانی فرو رود تا زمستان با تلاش‌های دیگران و به‌طور طبیعی با افتادن در سراشیبی ضعف، خود رخت بربندد و او در فصل وفور نعمت‌ها، سبدهای خالی خود را برای پر کردن آماده کند، شب و روز زحمت می‌کشد، با بیداری خود، با بیدار نگه داشتن چراغ بیداری آخرین قلم خود، با احساس و عاطفه و دل و خون دل خود، در کشاندن خانه و کوچه و خیابان و بازار و میدان و شهر خویش به یک رویارویی خونبار در دل بهمن بهار می‌آفریند.

پس اینک بهار فصلی است که آرزوهای بیداری و آگاهی‌خواهانهٔ او، آرزوهای عدالت‌خواهانهٔ او جوانه بزند و همهٔ این‌ها برای آن است که پیام‌های حضرت دوست در همهٔ زمینه‌های سیاسی، عبادی، اقتصادی و اجتماعی دریافت شود و در همهٔ زمینه‌های اقتصادی، اجتماعی، عبادی و سیاسی به جان خریده و اطاعت شود. همهٔ این‌ها برای این است که مخلوق دست‌های متبرک و تبرک‌آفرین و قداست‌بار دوست، شاهکار آفرینش رفیق و جانشین حضرت دوست اکرام شود، احترام ببیند، متبرک بماند. دقت داشته باشیم نام «قفس» نشانهٔ بس عمیق و دقیقی است که می‌تواند ما را در رسیدن به معناهای قریب به یقین راهنمایی کند.

پس بهار شعر قفس، بهار آزادی انسان که شهروند، هم وطن و هم‌سرزمین شاعر است، از بندهای حقارت، تاریکی‌های جهالت، زنجیرهای ستم است (که در زمستان قبل از بهار گرفتارش بوده است، زمستانی که شاعر با خون سویدای دل خود، در شکستن آن نقش داشته است.)

پس بهار شاعر، بهار اکرام و تجلی ارزش شکوهمند انسان است؛ انسانی که خداوند او را در روی زمین خلیفه قرار داده است و برای او میزان و آهن و قانون فرستاده است تا قسط و عدالت را بر روی زمین استوار کند تا هیچ

قدرتی و هیچ ستم و هوسی، غبار بر شأن کبریایی او ننشاند و حریم انسانیت و عزت را نشکند و خواری و ذلت و اهانت نبیند.

به این ترتیب اولین مشخصه‌ای که شاعر انقلاب اسلامی باید داشته باشد، تعهد قلبی و عملی شاعر است. در این که با هرگونه هجوم و حرکت خزانی بستیزد، با لحظه لحظه‌های خاکستری زمستان یأس و اهانت و حقارت و مرگ ارزش‌های متعالی در ستیزی مستمر باشد و در یک کلمه، انقلابی باشد و در برابر توفان‌ها و سرماها و تگرگ‌های انجمادآفرین از سرخی و داغی خونش، دلش، قلمش سدی بیافریند اسکندرین! تا سرزمین محبوب خودش را میزبان بهار شکفتن قرار بدهد.

بهار آمده است؛ اما انسان پیچیده است و مرموز و جامعه‌ای که از انسان-های پیچیده و مرموز تشکیل می‌شود، به مراتب پیچیده‌تر و مرموزتر است و به این ترتیب عوامل گوناگونی که شناختن آن‌ها و ایستادگی در برابر آن‌ها، جانی شیفته، تب‌دار و برخوردار از آن آتش مقدس نامیرایی که روزی در دل حافظ شعله‌ور بود، می‌طلبد و آن جان زلال و شفاف و فروزان هنرمند است ـ البته هر انسان آگاه و متعهد و دلسوز و بویژه هنرمند شاعر ـ که باید با فرا رسیدن بهار و فتح سنگرها، کوله‌پشتی انقلابی بودن را زمین نگذارد و در پاسداری از غنایم و دست‌آوردهای فتح‌شده از سنگر پرزحمت انقلاب به پشت میز پرزرق و برق مصلحت نلغزد تا بتواند بهار را در مسیر شکوفا کردن آن آرزوی مقدسی که برای آن خون‌ها پرداخته است، حفظ کند.

به این ترتیب به نظر می‌رسد که دومین ویژگی شاعر انقلاب اسلامی، دارد چهره نشان می‌دهد و آن، این است که شاعر آن، بعد از رسیدن به نظام دلخواه اش، تازه حس کند که به اول خیابان بی‌انتهای تلاش رسیده است، خیابانی که آن را قدم به قدم در زیر بارانی که یک‌ریز می‌بارد و رگباری که از چپ و راست می‌زند، باید طی کند، بدون این که در مسیر آن آلودهٔ زر و زور و تزویر

شود و اجازه بدهد ویروس‌های زراندوزی، باکتری‌های قدرت‌طلبی و میکروب‌های دروغ و ریا و تزویر، او و جامعهٔ او و بهار نظام ساخته و پرداخته او و همراهان شهید او را دستخوش بیماری‌ها بکند.

و این یعنی این که شاعر به روزمرگی و مرگ در روزمرگی دچار نشود. اسیر میز و پول و لباس و شکم و تن نشود، یعنی هم چنان انقلابی باقی بماند و نه‌تنها حقیقت را به مسلخ مصلحت نبرد؛ بلکه اگر لازم باشد، مصلحت را در پای حقیقت شجاعانه سر ببرد.

پس به نظر می‌رسد که شاعر در مصرع «شاهد مرگ غم‌انگیز بهارم چه کنم» پرده از رازی جانسوز برمی‌دارد؛ رازی که جامعهٔ ویروس‌زده و بیمار و کدر، به اندازهٔ دل سالم و زلال و شفاف شاعر، درد جان‌گزای آن را حس نمی‌کند:

«... هرچه به طرف دنیای مصرف و دنیای سرمایه‌داری می‌رویم،از فرهنگ شهادت دور می‌شویم، چراکه توصیهٔ دنیای سرمایه‌داری این است که اول به فکر امتیازات و سرمایه‌های خودت باش. در این دنیا موظفی بیشتر به داشته‌های خودت فکر کنی تا دیگران... در آن توجه به فرد و امتیازات فردی می‌شود. این امر اصطکاکی با فرهنگ شهادت که مبتنی بر ایثار است، پیدا کرده و در مقابل هم قرار می‌گیرند.»[1]

شاعر با سمت و سویی که جامعه‌اش و نظام دلخواه اش عملاً دچار آن شده است، با همهٔ عوامل پیدا و پنهانی که در این سمت و سو یافتن مؤثر بوده‌اند و طبیعی است که این مقاله جای پرداختن به آن‌ها نیست، زیباترین ارزش‌هایی را که به آن‌ها معتقد بوده است و سال‌ها با تکیه بر آن‌ها دشمن هزارچهره و خطرناک این باغ بهشتی و شهر گنبدهای طلا را قدم به قدم، ذره به ذره، بهتر است بگویم، شقایق به شقایق، لاله به لاله، از این مرز و بوم بیرون رانده بوده، اکنون می‌بیند آن ارزش‌ها، ازجمله شهادت سرخ که برآمده از دل

سبز آن ارزش‌هاست، در چالشی نابرابر عقب می‌نشیند و می‌رود که به فراموشی سپرده شود یا شاید سپرده شده است و ما خبر نداریم؟!

«برای این که از رنگ‌باختگی این فرهنگ جلوگیری کنیم، باید مسؤولان ما به ساده‌زیستی روی بیاورند. از آن جا که مردم، خو، شیوه و اخلاق فرمانروایان خودشان را پیدا می‌کنند، مسؤولان مملکتی و دولتی ما باید برگردند به ساده‌زیستی که در جوهرهٔ انقلاب مستتر بود، اما در دوران به اصطلاح سازندگی به فراموشی سپرده شد. »[۲]

به وضوح پیداست که شاعر در مرگ بهار، شاهد مرگ تمامی ارزش‌هایی است که در جوهرهٔ انقلابش مستتر و پنهان بود و اکنون سال‌هاست که به فراموشی سپرده شده است.

بهاری که او برای به دست آوردن اش خون داده بود. شیرهٔ جانش را و خون قلمش را که حرف به حرف، کلمه به کلمه، سخن به سخن از پهنهٔ وسیع و خونی سینهٔ مجروح اش به پهنهٔ وسیع سینهٔ کاغذها جاری کرده بود و هم‌صدا با حلق سرخ اسماعیل، لحظه به لحظهٔ آن بهار سبز را فریاد زده بود.

اکنون در کمال دردی عذاب‌آفرین می‌بیند که در عصر ماشین و صنعت، در قرن بیست و یکم، در شتاب وحشتناک مسابقهٔ پول و پول و پول، میز و میز و میز، آن بهار بسیار دور، در دور دست‌ها، دور از دسترس است:

«ماهی‌ها در تنگ
سیرها و سنجدها در پلاستیک
بهار در دور دست‌ها»[۳]

و او که چون سربازی؛ نه او خود سرباز انقلاب‌اش است و بعد از پیروزی نیز مانند خیلی‌ها به دنبال گروهبان و سروان و ستوان شدن و به دست آوردن ستاره‌ها و سردوش‌ها برای سرهنگ شدن نبوده است و هم چنان قلم سربازی

بر دوش سنگر شعر و شاعری خود را در دفاع و پاییدن مرزهای بهارش، یک لحظه به زمین نگذاشته است و در کمال صداقت و دلسوزی لحظه به لحظهٔ شهر و دیارش را پاییده است و از نظر تیز و شاهین‌وار خودش دور نگه نداشته است و آخرین کش و قوس‌های جمهوری اسلامی‌اش را از نزدیک دیده است، شنیده است و چشیده است و نوشیده است بی‌آن که در نعمت‌های حاصل از جریان‌سازی‌ها و جریان‌سواری‌ها، غرق ناز و نوازش و فرمایش باشد از سردرد با طنزی عمیق که شایستهٔ زخم اش باشد، می‌سراید:

«زمستان دست‌بردار نیست،

صبح نخست نوروز، برف می‌بارد...»

و به همین دلیل تنها اوست که می‌تواند پارازیت‌های زمستان را تشخیص بدهد و تنها اوست که متوجه است و دردمندانه می‌داند تابلوی نفیس اش به سرقت رفته است، تابلویی که به‌خاطر آن وجب به وجب این خاک عزیز، لاله‌زار شده است، دل‌های خونین آوینی‌ها، روایت‌های فتح از آن شقایق‌زاران ساخته‌اند و اینک از آن تابلوی نفیس، چیزی جز یک کپی... باقی نمانده است و طبیعی است که آخرین چکه‌های خون قلم، این قلم، یا بهتر است بگویم آخرین فشنگ‌های قلم چنین سربازی زار زدن و گریستن بی‌امان دلتنگ و ورم‌کردهٔ او را در مرگ تدریجی بهار، طوری که شهروندان و همسایه‌های غرق در دوندگی برای لقمه نان را متوجه او بکنند، در انفجاری پرطنین شلیک شدن است. «ابر دلتنگم اگر زار نبارم چه کنم؟» و نمی‌دانم چرا این مصرع مرتب سخنان پیرمرد دردمند شعر معاصر فارسی را در ذهنم به طنین درمی‌آورد:

«... غم این خفتهٔ چند، خواب در چشم ترم می‌شکند

... نازک‌آرای تن ساق گلی

که به جانش کِشتم

و به جان دادمش آب

ای دریغا به برم می‌شکند... »

و در چنین موقعیتی، جز گریستن، مثل ابری دلتنگ زار زدن، چیز دیگری مگر می‌تواند دل مجروح نمک پاشیده‌شدهٔ شاعر را آرام بکند. آری در چنین موقعیتی، خواب، بلکه خار در چشم تر آدمی ـ آدم به معرفت رسیده و آگاه، نه جاهل و نه غافل و نه حتی انسان مانده در تغافل ـ می‌شکند و اشک آرام و بی‌صدا مرهمی می‌شود به سوز بی‌امان سویدای دل.

اما شاعر انقلاب اسلامی باید ویژگی‌های دیگری نیز داشته باشد:

«نیست از هیچ طرف راه برون شد ز شبم

زلف افشان تو گردیده حصارم، چه کنم؟»

روزی با استاد علی معلم دربارهٔ بعضی از مشکلات جامعهٔ معاصر بحث می‌کردیم و من به شیطنت شاید یا شاید هم از روی صداقت، سؤال خودم را متوجه سکوت بعضی از دوستان از جمله خود ایشان می‌کردم و ایشان با بزرگواری در ادامهٔ صحبت اشان فرمودند: اگر زمان، زمانه‌ای بود که اجازه می‌داد می‌دیدی که چگونه می‌توان حرف زد، اما اکنون، چه کنم، پای دوست در میان است و چه دقیق، در بیت دوم شاعر آه می‌کشد:

زلف افشان تو گردیده حصارم، چه کنم؟

درست با همان «چه کنمی» که استاد روزی بر زبان آورده بود.

درست همان عواملی که در توضیح بیت اول صحبت کردیم، البته فشرده و خلاصه و سربسته و با استناد به جملات و شعرهای خود شاعر به تبیین آن پرداختیم، همهٔ آن علت‌ها و نیروها ـ چه ما آن‌ها را بحث کرده باشیم و چه به غفلت از آن‌ها رد شده باشیم ـ که مرگ غم‌انگیز بهار را سبب شده‌اند و شادابی بهار را نشانه رفته‌اند، طبیعی است که برای شاعر، شب‌ظلمانی و دیجوری را

فراهم آورده باشند. شبی که در آن قدرت دید شهروندان، نور بصیرت، زمان و توان شناخت دچار مشکل می‌شود تا عوامل مرموز و پیچیده که از تک‌تک ما شهروندان ـ دقت کنید که این قلم همهٔ شهروندان را مد نظر دارد و مسؤول می‌شناسد نه یک طبقه و طیف خاص را ـ برمی‌خیزد، در راستای محور شخصی و منیّت‌های آلوده دچار حرص و طمع و آز به غرض‌ها و سودهای شخصی خویش دست یابند.

توجه داشته باشیم که انسان به موازات اندیشیدن به خود، به میز خود، به پول خود، به شهرت خود، به محبوبیت خود، به فرزند خود، به همسر خود، به پدر و مادر، برادر، خواهر و فامیل خود، انسان دچار خود و خودمحوری، به اندازهٔ مبتلا بودنش از ساحت رحمانی حق دور شده است و به ساحت نفسانی خود رسیده است و درست به همین اندازه باید گفت که از ساحت نور که ساحت قرب الهی است، محروم مانده و به ساحت ظلمت که ساحت انسان پرت‌افتاده از آستان قرب و خواست الهی است، نزدیک می‌شود و درست در چنین ظلمت و شب است زر و زور و تزویر، به‌راحتی در انباشت منافع شخصی خودشان، امتیازات و سرمایه‌های خودشان که از ویژگی‌های دنیای سرمایه‌داری است، به فعالیتی شبانه‌روزی می‌پردازند و انسان را که در بهار آمده قرار بود تکریم شود و به آستان نور و روشنایی ربانی برسد، به فقر، فقر اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و... دچار می‌کنند تا از یکی برده بسازند و از دیگری ارباب و انسان را که قرار بود خداگونه شود و هم چون رحمان رحیم، برای همگان رحمان و رحیم شود و هم چون آفتابی درخشان در خدمت همگان واقع بشود، تبدیل بکنند به فقیر و غنی، به برده و ارباب، به رئیس و مرئوس، به آن‌سوی میز و این‌سوی میز، به مصرف‌کنندهٔ بدهکار و فروشندهٔ طلبکار، امردهنده و امربرنده. آن‌ها بهار را در آستانهٔ مرگ تدریجی قرار می‌دهند تا به چنین شبی برسند تا بتوانند در پناه آن اهداف، دل بیمار شخصی و

غیر خدایی خود را به جامعهٔ انسان‌های خداباور و خدادوست و خداآرزو جا بیندازند. اجازه بدهید در جملاتی از خود شاعر تأمل کنیم:

«وقتی شما در تلویزیون می‌گویید ۲ کیلو اسکناس هزار تومانی، ۲ کیلومتر اسکناس هزار تومانی، ۲ کیلو شمش طلا، این‌ها دامن به حرص و آز مردم می‌زند.» [۴]

و این درست همان چیزی است که شب‌سازان و شب‌پرستان به آن مبتلایند و گسترش آن را آرزومندند.

شاعر در ادامهٔ همین مصاحبه در تصریحی شجاعانه، طریق رسیدن به چنین شبی را آشکارا بیان می‌کند: «به جایی رسیدیم که نباید می‌رسیدیم. فکر می‌کنم دلیل آن هم، بی‌وفایی نسبت به ارزش‌هایی است که ما به خاطر آن پا در میدان گذاشتیم. یعنی زانو زدن در برابر جاذبه‌هایی که به زبان طردش می‌کردیم؛ ولی به دل طالبش بودیم و به تعبیر قرآن که می‌گوید چرا چیزی می‌گویید که خودتان به آن عمل نمی‌کنید و پای‌بند به آن نیستید. »

و این درست همان شب است که شب‌سازان با دور افتادن از تعالیم حضرت دوست و با زانو زدن در برابر جاذبه‌های دنیایی به جای جاذبه‌های خدایی، شاعر و سرزمین شاعر را دچار آن کرده‌اند.

دقت دوباره‌ای در بیت برای پرهیز از گمراهی در فهم درست معنا لازم است:

«نیست از هیچ طرف راه برون شد ز شبم
زلف افشان تو گردیده حصارم چه کنم»

دقت کنیم که این «تو» نیست که شب را به وجود آورده است، این «تو» انسان‌هایی چون خود شاعر، شهروندان شاعر، آدم‌های سرزمین شاعر و چه بسا دوستان و هم‌رزمان خود شاعر است. به تناسب شدت و ضعف بیماری و آلوده بودنشان، در به وجود آمدن شب نقش داشته‌اند. به همین دلیل هم،

ناخودآگاه شاعر که ناخودآگاهی است والا و پیوسته به غیب روشن و روشنایی‌بخش هستی، دقیق می‌بیند، او شب را شب خود خطاب می‌کند. می‌گوید از شب خودم، شبی که از آن من است، شبی که نشئت‌گرفته از نقص-های من بشر است، نمی‌توانم بیرون بروم، اما علت عدم توان شاعر در گریختن و بیرون رفتن از این شب، مربوط به تو می‌شود. «تویی» که با زلف افشان خود، حصاری به اطراف شاعر کشیده است و شاعر در آن حصار زندانی است، به قفس افتاده است و گرفتار است. به این ترتیب دوباره یکی دیگر از مشخصه‌های شاعر، شاعری که درخور عنوان والای شاعر انقلاب اسلامی باشد، خود را نشان می‌دهد. دقت کنیم:

شاعر انقلاب اسلامی، گرفتار شب نیست، شب‌زده نیست. او آگاه و سالم و روشن و بیدار است، ویروس شب، دنیا، و آرزوهای شیطانی برخاسته از خودیت و من‌محوری او را کدر و هم‌رنگ خفاشان نکرده است. او گرفتار حصاری است که زلف افشان حضرت دوست فراهم کرده است.

او که می‌تواند فریدون‌وار با درفش کاویانی به هرچه شائبهٔ ستم و فریب دارد، بشورد، او که می‌تواند چون مالک اشتر، خود را تا چند قدمی خیمهٔ جهل و فریب و ستم برساند و لبهٔ عطشان و تیز تیغ خود را از گلوی معاویهٔ زر و زور و تزویر سیراب کند، چنان گرفتار حصار افشان زلف علی است که حتی نمی‌تواند به دنبال ندای دوست لحظه‌ای درنگ کند، لحظه‌ای حیات‌آفرین، درنگی که می‌توانست برای همیشه شاید به عمر ستم و شیطان پایان دهد. نمی‌تواند، دلش، وجودش و هستی‌اش چنان مالامال از حب دوست است که شمشیر در غلاف می‌کند و درحالی‌که خار در چشم دارد و استخوان در گلو و خون در دل، به اجابت صدای دوست و هم چنان به اجابت فرمان مولا، شب را به تحملی توان‌سوز می‌نشیند.

و این درست همان ولایت است که شاعر شیفتهٔ انقلاب، جان و دل و ریشه‌اش به آن آغشته است. توجه داشته باشید که من از ولایتی حرف می‌زنم که باطن نبوت است و بنیان هستی است و سبب حرکت کمال‌آفرین جهان است. سریان خلافت محمدی است که در ظرفی به نام نبوت به ظهور رسیده است. منشأ اظهار «مافی‌الغیب» است؛ همان حقیقت خلافت الهیه است که شاعر و شهروندانش در ستیز با زمستان و استقبال از بهار می‌کوشیدند انسان را در مدار آن قرار دهند و از این طریق به انسان تحقیرشدهٔ معاصر، ارزش و احترام و اکرام راستین اش را برگردانند. حقیقت خلافت الهیه که در نور محمدی و وجود محمدی ریشه و تظاهر دارد و موجودات عوالم هستی، به مقتضای استعداد خود از حقیقت آن بهره می‌گیرند. حقیقتی که از قوس نزول تا قوس صعود را در بر می‌گیرد و به واسطهٔ مظهر اسم رحمان بودن، مأمور انبساط و گسترش رحمت در همهٔ موجودات و مخلوقات است و به واسطهٔ قرب و نزدیکی‌اش به حق، مظهر اسم رحیم است که به اهل ایمان، کمالات معنوی و فیض می‌رساند. ولایتی که در صراط مستقیم حبّی مخلوق را به خالق پیوند می‌دهد و با سرپرستی حرکت ذاتی حبّی انسان را در مسیر رهایی، عزت و آزادگی و قداست به پیش می‌راند.

و چقدر زیبا سروده است مولانا آن جا که در شرح ولایت علی که باطن نبوت نبی است، عاشقانه نوا سر می‌دهد:

«زین سبب پیغمبر با اجتهاد — نام خود و آن علی مولا نهاد
گفت هر کس را منم مولا و دوست — ابن عم من علی مولای اوست
کیست مولا آن که آزادت کند — بند رقیّت ز پایت بر کند
ای گروه مؤمنان شادی کنید — مثل سرو و سوسن آزادی کنید
چون به آزادی نبوت هـــادی است — مؤمنـــــان را از خـــدا آزادی است

ولایتی که مأموریت آن اظهار حبّ در استعداد موجودات است تا به واسطهٔ این دوست داشتن شیفته‌وار ظاهر شوند، حبّی که به تمام جهان آتش زده است و هستی را عاشقانه به دنبال آن پرتو حسن سرگردان کرده است، چراکه حضرت دوست، همان ولیّ حمید است و «الله ولی الذین آمنوا یخرجهم من الظلمات الی النور»

ولایتی چنین شادی‌آور است، رهایی‌آور و آزادی‌بخش است و بند بندگی و ذلت و رقیّت را از پای آدمی برمی‌دارد. او را در مسیر حب کمال به تعالی واقعی رهنمون می‌شود. ولایتی که زلف افشان آن شاعر را در دل شبی که هم‌نوعان او در زانو زدن به خواست‌های حقیر انسانی و منی و تنی خود به وجود آورده‌اند، در ارادتی صمیمی به بند کشیده است.

و او که از پیشروترین و نام‌آورترین شاعران انقلاب است و او که می‌تواند به زبان انگلیسی شعر بگوید و پیچیده‌ترین متن‌های ادبی عرب را از صاحب‌نامی چون جبران خلیل جبران به فارسی برگرداند، او که به زبان ترکی مسلط است و یکی از بزرگان پژوهش و کاوش‌های علمی معاصر است و هر وقت اراده کند، می‌تواند مانند بسیاری از افرادی که نصف توانایی‌های او را ندارند، در خارج از این مرز و بوم و به قول معروف در آن‌سوی آب‌ها، جای پایی برای خود باز کند و به نان و نوایی برسد.

در سرزمین محبوب خود، در حصار زلف دوست باقی می‌ماند تا دانشگاه آزاد ورامین حتی او را مجبور به استعفای محترمانه بکند تا حوزهٔ هنری، خانه‌ای که خود ساخته است، حتی دوری‌اش را تحمل کند تا رادیو با مدیریت‌هایی که کم و بیش می‌شناسیم، با او کنار بیاید تا خانه‌نشین شود، تنها بماند، خون دل بخورد، شب را طاقت بیاورد و به افشان زلف دوست دلخوش باشد:

«تنهایی از تمام زوایا نفوذ کرد

ناباوری بس است
با سنگ‌ها بگو
آیینه بی‌کس است. »[۵]

بگذریم از این که چه معنای تلخ و هراس‌آفرینی در این بی‌کسی آیینه و سنگ‌هایی که او را احاطه کرده‌اند، نهفته است. بگذارید به یادمان بماند که شاعر با درک این که پای دوست در میان است، به عشق حضرت دوست ترجیح می‌دهد بی‌خانمان‌ترین ستارهٔ تنهای این آسمان باقی بماند و چون «پرومته» آتش آگاهی را در واژه‌ها و مصرع‌ها و بیت‌ها و شعرها و نوشته‌های خود به سرزمین اش تقدیم کند و به گناه آگاهی و پیشکش کردن شعله‌های آن، هر روز در عذابی جانگداز و جاودانه، شاهد پاره پاره شدن و دریده شدن جگر خویش باشد:

«از شب سؤال کن
تا باورت شود
بی‌خانمان‌ترین ستارهٔ این آسمان منم»

و شب به‌راحتی شاهد بود، از دوران نزدیک تا نزدیکان دور در سکوتی گنگ و کمرشکن شاهد بودند که عاشق بودن و پایدار ماندن در عشق به جمال و جلال دوست و تلاش در قسط و آزادی و کرامت انسان، می‌تواند انسان را بی‌خانمان‌ترین کند و تاوانی سنگین از او بستاند.

«از ازل ایل و تبارم همه عاشق بودند سخت دلبستهٔ این ایل و تبارم چه کنم

او که وارث آدم است و وارث‌هابیل، او که وارث نوح است و وارث ابراهیم، او که وارث موسی است و وارث زرتشت، او که وارث عیسی است و وارث محمد، او که وارث علی است و وارث حسین، می‌خواهد بگوید که شاعر انقلاب اسلامی، وارث عشق است و وارث همهٔ عاشقان روی زمین.

آدم اگر عاشق نبود، چگونه می‌توانست بر روی زمین به سرگردانی یله شود.هابیل اگر عاشق نبود، چگونه می‌توانست شهید شود. نوح اگر عاشق نبود، چگونه می‌توانست از توفان بگذرد. ابراهیم اگر عاشق نبود، چگونه می‌توانست خنجر بر گلوی پسر بگذارد، بر آتش بنشیند و نرد دوستی با خدا ببازد. موسی اگر عاشق نبود، چگونه می‌توانست از نیل بگذرد و با خدا به سخن بپردازد. عیسی اگر عاشق نبود، چگونه می‌توانست به کلمه برسد و محمد اگر عاشق نبود، چگونه می‌توانست به «قاب قوسین او ادنی» برسد و علی را بر دوش بگیرد تا از «اَو ادنی» فراتر برود و علی اگر عاشق نبود، چگونه می‌توانست به زهرا برسد و حسین و زینب را به یادگار بگذارد و حسین اگر عاشق نبود، کربلا با عاشورا به جاودانگی نمی‌رسید.

آری به‌راستی شاعر انقلاب اسلامی، وارث عاشقان است. او وارث عاشوراست و وارث توابین. او وارث سیاه‌جامگان است و وارث سربداران. او وارث قزلباشان است و وارث مشروطه‌خواهان. او سرباز خمینی عاشق است و از نسل سرخ آفتاب که وارث خط سرخ عشق است که از رگ‌های بی‌دلانی چون حلاج و عین القضات و سهروردی و امیرکبیرها فوران کرده است و در حنجرهٔ سرخ کسانی چون فردوسی و مولانا و حافظ طنین انداخته است و سرانجام او وارث جلال بزرگ و شریعتی مظلوم و مطهری شهید است و با ایل و تباری عاشق در طول زمان و تاریخ، چون دریایی جوشان و دمنده راه بی‌پایان عشق و کرامت و آزادی و رهایی انسان را پیموده است، جنگیده است، زخم برداشته است، شهید شده است و سروده است.

او هنوز از مرگ بهار مشروطه‌خواهی‌اش چیزی نگذشته است که انقلاب اسلامی را در ادامهٔ تلاش‌های ایل و تبار عاشق‌اش برافراشته است

«مقابل آینه می‌ایستم

و از بهارهای رفته
خجالت می‌کشم»

* * *

«کاری از دست زنگ‌های انشا برنمی‌آید
«بچه‌ها لباس نو می‌خواهند
و تخم‌مرغ‌های رنگی»[۶]

پس باید گفت شاعر انقلاب، کسی است که اصالتی دیرینه دارد. ریشه در صبح ازل دارد و از آغاز تاریخ تا به اکنون در پیوندی تنگاتنگ با عاشقان، ایل و تبار شیفتهٔ خود را می‌شناسد و به آن‌ها عشق می‌ورزد و همین آن ویژگی مهم دیگر است که نباید از آن غافل شد.

شاعر انقلاب سخت دلبستهٔ ایل و تبارش است و در هیچ برهه و زمانی آن را فدای روشنفکربازی‌ها، جهانی شدن‌ها، دگراندیشی‌ها و به اصطلاح آزاداندیشی و حقوق‌های دیکته‌شدهٔ بشری نخواهد کرد. او از آدم تا حسین از حسین تا خرداد چهل و دو از خرداد چهل و دو تا بهمن پنجاه و هفت را عاشقانه دوست دارد و روزی، ساعتی و لحظه‌ای از آن را به خاطر رضای از ما بهتران فدای عقده‌های حقارت خویشتن نخواهد کرد. او نه‌تنها گرفتار حصار زلف افشان حضرت دوست است که چنان شیفتهٔ ایل و تبار عاشق خود هست که هر لحظه و هر زمان سر ستیز با هر آن که غیر از این ایل باشد و سر احترام در برابر عظمت سرخ و بلندای سبز این ایل فرود نیاورد، دارد:

شاعر انقلاب به خاطر جهانی شدن و به دست آوردن رضایت دل ناپاکان از حق ملت مظلوم فلسطین نمی‌گذرد:

«پیرمردی روی ویلچر
خاکستر می‌شود
شارون دست‌هایش را روی آتش

ضد عفونی می‌کند»

شاعر انقلاب برای خوشایند آقایان و برای چند برنامهٔ تلویزیونی تعریف و تمجید و برای چند مقاله به‌به و چه‌چه، برای چند لوح تقدیر و تندیس نه‌تنها منتظر دستور و فرمایش آقایان نمی‌ماند؛ بلکه آن‌ها را به چالشی همیشه فرا می‌خواند.

شاعر انقلاب برای محبوب شدن و معاصر بودن نه‌تنها از مواضع خود عقب نمی‌نشیند؛ بلکه تا آخرین روزهای حیات خود با همهٔ دردهایش، باورهای خود را در لای ترانه‌هایش به عیان زمزمه می‌کند:

«من کزیـــــن فاصله غارت‌شدهٔ چشم توام

چون به دیدار تو افتد سر و کارم چه کنم»

واضح است که کاری چنین دشوار، همیشه از روح شاعران بزرگ برمی‌آید. غزلی عاشقانه سرودن اما ریشه در لایه‌های عمیق اجتماعی داشتن یا بهتر بگویم سخن از دردها و زخم‌های عمیق انسان و اجتماع گفتن و در عین حال رویکردی عاشقانه به سخن دادن، نمی‌دانم، شاید اگر انسان عاشق باشد و عمیق و دردمند و زخم‌های کاری در مصاف با باطل، یا بهتر بگویم زر و زور و تزویر سرزمین دلش را لاله‌زار کرده باشد، اگر انسان ریشه‌مند باشد و اصیل، طبیعی است سخن او هم ژرفا خواهد داشت. هم درد، هم تاریخ و هم عشق.

در نگاه اول، بیت بسیار عاشقانه است، از همان نوعی که مخاطب شعر امروز فارسی، می‌شناسد و می‌فهمد. در نگاه دوم نیز بیت بسیار عاشقانه است، اما عاشقانه‌ای از نوع معرفت‌شناسی، عاشقانه‌ای که ریشه در فرهنگ عمیق کلام و عرفان اسلامی دارد. واژهٔ فاصله از اولین نشانه‌هایی است که ما را در رسیدن به ژرفای سخن یاری می‌رساند «و نفخت فیه من روحی» در قصص اسلامی داریم که خدا انسان را از خاک آفرید و از روح خود در آن دمید. این یک نمای کلی از خلقت است، اما این دمیدن روح چگونه انجام گرفت؟

داستان درازی دارد، من برای پرهیز از اطناب، آخرین بخش این قصه را با تکیه بر نگاه صدرای شیرازی عزیز بیان می‌کنم. با علم به این نکته که نزول یک حقیقت، حفظ صورت اصلی آن حقیقت و ظهور آن در تعیّنی محدودتر است و با علم به این که خداوند آن حقیقت والای هستی و شعور نهفته در پردهٔ غیب، در یک سیر و قوس نزولی، به واسطهٔ همان معنای عظیم ولایی، در سیر خود از اول به سوی آخر و از باطن به سوی ظاهر، با همین اصل نزولی، یعنی در عین حفظ صورت و حقیقت اصلی، در تعیّن نازل و محدودتر ظهور کردن، در گذر از آسمان‌های هفتگانه، در نهایت در نازل‌ترین آسمان، یعنی آسمان ماده و جرم، به تظاهر در تعین‌های مادی و زمینی می‌رسد. به این ترتیب هر نمود پایینی نسبت به حقیقت قبلی شکل و حجابی خواهد بود که در عین نمایش دادن آن حقیقت حجاب دیده شدن و درک درست آن هم هست.

و در نهایت همهٔ جهان تجلّی در عین حال که مظهر آن حقیقت والا و یگانه است؛ حجاب و پوشش آن نیز به شمار می‌رود، چراکه او در حفظ حقیقت والای خود، در تعیّنی پست‌تر ظاهر شده است و این تعین نهایی با آن حقیقت والا در عین یکی بودن، فاصله‌ای بس شگرف دارد.

اکنون چنین معنایی در آفرینش انسان نیز اتفاق می‌افتد. انسان که از روح خدایی است، برای رسیدن به تظاهر و تجلّی پیکرینهٔ خود، باید مرتبه‌های بی‌شماری را نازل شود و مراتب فراوانی از تعین‌های محدودی را بر خود بپذیرد تا بتواند سرانجام در همین خودی که مخاطب امروز شاعر آن را می‌شناسد، تظاهر پیدا کند. یعنی هزاران حجاب از نوع حجاب‌های نورانی آن حقیقت والای «من روحی» را می‌پوشانند تا او را آمادهٔ حضور در حجاب ظلمانی تن بکنند و بعد هزاران حجاب، از حجاب‌های ظلمانی او را می‌پوشانند تا به او توانایی ظهور در حجاب تن و استقرار در زمین بدهند. اجازه بدهید توضیحی از

نزولی این‌چنین را از زبان استاد محمد شجاعی بشنویم:

«ظلمت‌ها و تیرگی‌ها و رنگ‌هایی که از جهت تنزّل در بدن و تعلّق به آن عارض می‌گردد و حجب ظلمانی می‌نامیم، بر اثر تعلق شدید روح انسانی به بدن مادی و بر اثر اسارت شدید آن در برابر ماده و مادیات و به اندازهٔ همین تعلق‌ها و اسارت‌ها شدت یافته و بیشتر می‌گردد و با اکتساب خصلت‌ها و اوصاف پست (دنیادوستی، ثروت‌اندوزی، به دنبال میز، ویلا و اصرار بر ارضای خواست‌های غریزی و حیوانی و... بودن) و افکار و عقاید پست و باطل (انحراف از باورهای توحیدی و نبوی) گرایش‌های گوناگون اوهام و تخیّلات و نظایر این‌ها، این ظلمت‌ها و تیرگی‌ها و این حجب ظلمانی بیش از پیش شدت یافته و متراکم می‌گردد... و انسان از مرتبهٔ اعلای وجودی خود، به مرتبهٔ اسفل السافلین تنزّل می‌کند.»

و این درست تفسیر همان معناست که خداوند در قرآن می‌فرماید:« لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم ثم رددناه اسفل سافلین.»

با توجه به این که انسان در مرتبهٔ «من روحی» و حقیقت اصلی خویش در جوار و آستان قرب و نزدیک حضرت حق بوده است و می‌توان گفت نزدیک‌ترین مخلوق به او بوده است، چرا که روح نزدیک‌ترین مخلوق و اولین صادره از حضرت حق است، پس بین انسان و حضرت حق هیچ‌گونه فاصله‌ای نبوده است، اما برای این که انسان در این اسفل سافلین، پایین‌ترین مراتب هستی و تعین وجودی قرار بگیرد، نزولی بعد از نزول و تعینی بعد از تعین و حجابی بعد از حجاب، چنان او را در عین حفظ حقیقت اصلی خود اما در ماورای حجاب‌ها، در فاصلهٔ دوری از حضرت دوست قرار داده است که تصور آن وحشتناک و هراس‌آفرین است.

اما انسان با وجود این‌همه حجاب و این فاصلهٔ بزرگ، هنوز حقیقت خود

را و وجه الله را و به قول بیت مورد نظر، آن چشم زیبا را فراموش نکرده است و نیک می‌داند که این فاصلهٔ عظیم را باید لحظه به لحظه، قدم به قدم، کلمه به کلمه، در پندار و گفتار و کردار خود طی بکند. او نیک می‌داند که از این خودهای نازل باید فرا برود ـ مسیری که هستی در برابر روی انسان قرار داده است ـ و بعد از گذشتن از خودهای بالاتر و بالاتر و بالاتر، سرانجام به حضور و دیدار خواهد رسید و آن خود واقعی و متعالی که همان جنبهٔ وجه اللهی اوست، در باطن جنبهٔ وجه‌الخلقی وی آشکار خواهد شد و همان لحظه، لحظهٔ دیدار است که در آن جنبهٔ وجه‌اللهی، طلوع خواهد کرد.

اکنون برمی‌گردیم به شعر، آری شاعر انقلاب اسلامی شخصیتی چنین باید داشته باشد. او که در این‌سوی وجه‌الخلقی‌اش، در هبوط از آن حقیقت والا و آسمان هفتم، گرفتار فاصله‌ای توان‌فرسا شده است، به یاد چشم‌های محبوب که زیباست و ریشه‌های هستی شاعر و دیگران در ذات و هستی آن آفتاب و چشمهٔ زلال و جوشان زیبایی‌ها قرار دارد، تنش می‌لرزد، دل و ایمان اش و هستی‌اش به غارت می‌رود، وقتی به روز دیدار ـ که بی‌شک سرانجام خواهد رسید ـ می‌اندیشد و خود را در آستانهٔ وصال و آغوش آن جمال خیره‌کننده تجسم می‌کند، چه می‌توان نوشت؟ بگذارید مصراع شاعر انقلاب اسلامی را زمزمه کنیم: چون به دیدار تو افتد سر و کارم چه کنم؟

و در همین مصرع اگر کمی دقت کنیم، پرتو کمرنگی ما را به سوی روشنایی‌ها و هیجان‌های عاطفی مواج آن‌سوی دنیای مه‌آلود مرگ هدایت می‌کند.

چراکه در سیر صعودی به‌سوی دیدار، یکی از نقطه عطف‌های مهم و قله‌های بزرگ آن، کندن از حجاب ظلمانی تن است که همانا با مرگ اتفاق می‌افتد.

پس شاعر انقلاب اسلامی، نه‌تنها در تموز وسوسه‌های دنیازدگی، که متأسفانه در برخی از دوستان و همکاران تا سردمداران زر و زور و تزویر

شهرش را فرا گرفته است و هر کدام به دنبال خواست‌ها و منافع شخصی و تنی خویش بهاری را که با هزاران خون دل و زخم جگر به دست آمده است، دچار آفت و بیماری‌های توان‌فرسا کرده‌اند، اژدهای نفس خود را با چنگ زدن به غیرت‌ها و مردانگی‌ها و ارزش‌های فرهنگ ایثار و شهادت مصون و در بند نگه می‌دارد، بلکه در اعماق تنهایی‌اش که چنین انسانی به‌طور طبیعی در جامعهٔ مصرف‌زده و رقابت‌های بیمار دچار می‌شود، در چالش‌های فکری گران و عمیق اش به باورهای معرفتی رهایی‌بخش دست می‌یابد:

او به سفر و هجرت دوباره‌اش به‌سوی موطن اصلی‌اش می‌رسد و آن را چون یقینی در برابر دیدگان و سویدای دلش نصب می‌کند:

«ای روشنای دور
ای حیرت صبور
فردا دوباره هست
اما تو نیستی.
باور نمی‌کنی؟
از آسمان بپرس.[۸]

و از این نیز فراتر می‌رود و از مرگ‌اندیشی خود و مرگ‌باوری‌اش، سپری می‌سازد تا نفس گرفتار در آرزوهای دور و دراز و افزون‌طلبی و حرص و آز را از خطر سقوط در وابستگی و دل‌بستگی به ننگ و نام و رذالت‌ها و پستی‌ها باز بدارد.

چه انسان فقط در صورتی‌که به لحظهٔ دیدار با دوست یقین و ایمان داشته باشد و به حال و روز دل خود در چنان صحنهٔ دیداری بیندیشد، می‌تواند خویشتن را از سقوط و لغزش باز بدارد:

ای رانده، فراخواندهٔ او خواهی شد، در حافظهٔ خاک فرو خواهی شد
تا چند اسیر آرزوهای دراز با مرگ، خلاصه روبه‌رو خواهی شد

و چه زیبا تمام شرحی که دربارهٔ سیر نزولی و صعودی انسان نوشتم در همین رباعی گنجانده شده است او مرگ خود را که یک باور عمیق دینی است به عینه و ملموس می‌بیند و می‌یابد:

از دوردست، رایحه‌ای کهنه می‌وزید
پاییز خفته بود،
ناگاه روی ساقهٔ آیینه خم شدم
مرگم شکفته بود.

او به عشق می‌رسد، عشق و حبّی که سبب تجلّی است و همهٔ مظاهر هستی را در کهکشانی از شور و جذبه و شیفتگی به سوی مبدأ اول به حرکت درآورده است:

«نام تو را می‌برم ای عشق!
و دهانم به آنی
جهانی می‌شود.»

شاعر انقلاب اسلامی نه‌تنها در مرگ و لقای حق، که در همهٔ ابعاد معرفت، عمیق و عاشقانه قدم برمی‌دارد، او در امام‌شناسی، به شکلی حسی ، ژرف و زنده، به‌عنوان یک هنرمند به یقین پیشتاز دیگران است و مجموعهٔ گنجشک و جبرئیل شاعر شعر قفس مُهر تأییدی است بر این مدّعا، با این حال بشنویم شهادت یکی از دوستان شاعر را:

«حسن حسینی در سه حوزهٔ محتوایی، شهید و شهادت، انقلاب اسلامی، و ائمهٔ اطهار (س) آثاری برجسته و فاخر دارد.»[۹]

و همهٔ این باورها دست به دست هم می‌دهند، تا شاعر انقلاب اسلامی نه‌تنها حقارت شخصیتی، اخلاقی، فکری و روحی نداشته باشد، بلکه به‌عنوان یک انسان والا و سلیم‌النفس در دل و جان مخاطبان شعر، جایگاهی والا داشته

باشد، بخوانیم شهادت یکی دیگر از اهالی قلم را:

«... واسطهٔ دوستی، دکتر ترکی بود، در معرفی او گفت: «این سید آدم سلیم‌النفسی است، قلب بسیار مهربانی دارد، در کار خودش بسیار توانا و باسواد است، اگر با کسی تصمیم به دوستی بگیرد، نامردی نمی‌کند و...» شهادت می‌دهم که سید همین‌طور بود که دکتر ترکی گفته بود.»

«یک به یک با مژه‌هایت دل من مشغول است،

میله‌های قفسم را نشمارم، چه کنم»

شعر با همین بیت پایان، در رویکرد عاشقانه‌اش به اوج می‌رسد، ظاهری که نه‌تنها هیچ تباین و تغایری با زیرکرد اجتماعی و اندیشگی شعر ندارد، بلکه به طرز شگفتی در عین حفظ سمت و سوی عاشقانهٔ شعر، خط سیر معنایی مورد نظر ما را نیز در اوج اعتلا به فرجام می‌رساند.

اما چرا قفس؟

بگذریم از معنای عاشقانه‌اش که شاعر در دام چشم‌های معشوق گرفتار است و در تشبیهی زیبا، مژه‌های معشوق را چون میله‌هایی می‌بیند که او را در قفس تنگ دوست داشتن به بند کشیده است.

در بعد دلالت اجتماعی شعر، شاعر به خاطر دلبستگی‌اش به ایل و تبار عاشق سرزمینش، به خاطر محبت و عشقش به مبانی دینی و اصالت‌ها و ریشه‌های هستی خود و سرزمین اش به خاطر حصاری که از زلف افشان محبوب نصیبش شده و راه او را سد کرده است، به خاطر همهٔ علاقه‌های اصیل و ارزشی‌اش، با آن که مرگ غم‌انگیز بهارش را شاهد است توان سفر و نجات شخصی خودش را ندارد، او خویشتن را در قفسی گرفتار می‌بیند که ریشه در وابستگی‌های باطنی و صفات انسانی او که همانا صفات وجه‌اللهی‌اش هستند دارد در چنین قفسی با توجه به آگاهی غنی و عمیقش در همهٔ ابعاد علوم

انسانی، چه معرفتی، عرفانی، اجتماعی، ادبی، سیاسی و... با توجه به شهود و دانش و احاطهٔ او به توانایی و بالهای پروازش، تنگی محیطی که در آن واقع شده است بیش از پیش خود را به رخ او می‌کشد، طبیعی است که اگر عقاب باشی بیشتر، نزدیک‌تر و ملموس‌تر می‌توانی تنگی فضا را حس کنی تا اینکه کلاغ باشی. اوج و فضایی که یک عقاب در حین پرواز می‌گیرد، با اوج و فضای یک کلاغ چقدر متفاوت است، جالب است که شاعر در آخرین یادداشت خود درست یک روز قبل از مرگش، به همین مسئله اشاره می‌کند و می‌گوید: «... دانستن حجم قفس را به رخ پرنده می‌کشد. » و با استناد به بیدل دهلوی می‌گوید: «... تا بال نداشتم، قفس تنگ نبود. » [۱۰]

با این‌همه شاعر با پناه بردن به عشق و شمردن میله‌های قفس که همانا مژگان چشم معشوق است، سعی می‌کند با بخشیدن معنایی عاشقانه به قفس آن را تحمل کند، اما بعد دیگری از معنا، و این که چرا قفس در ادامهٔ پرتوهای معنایی شعر قابل بیان است، قبل از تقریر این بعد، توجه شما را به کربلا و سردار تشنه‌لب آن، که شاعر رابطهٔ عاطفی و عاشقانهٔ مریدی و مرادی با آن دارد جلب می‌کنم، امام حسین (ع) در همان لحظهٔ پُر تب و تاب روز عاشورا، بعد از نماز صبح با یاران خود صحبت می‌کند و در ضمن صحبت این حدیث را از قول پیامبر (ص) نقل می‌فرماید:

«اِن الدنیا سجن المؤمن و جنه الکافر، و الموت جسر هولاء الی جناتهم و حبس هولاء الی جحیمهم...» [۱۱]

آری به‌راستی دنیا زندان مؤمن و بهشت کافر است، با توجه به سیر نزولی تجلّی و سیر نزولی حقیقت آدمی، تا قرار گرفتن او در اسفل سافلین تن و دنیا، طبیعی است که ایمان‌آورندهٔ راستین به مبدأ و آن شعور پنهان والا و رحمان و رحیم که مهربان‌ترین و زیباترین و عاشق‌ترین عالمیان است، خود را در انتهای این فاصلهٔ عظیم، چون شاهین و سیمرغی فراخ بال می‌یابد که باید یکی یکی این

تعین‌ها و مظاهر را که همانا حجاب‌ها و بندها و زنجیرهای اوهستند، بشکند و در پرواز و اوجی باشکوه تا آسمان هفتم، تا رسیدن به تالار حضور آن منشأ آغازین پر و بال بگشاید. طبیعی است شاهینی چنین، یا ببخشید باید بنویسم قویی از این دست، نه این نیز حق مطلب را ادا نمی‌کند، اجازه بدهید بنویسم درنایی، ققنوس، سیمرغی این‌چنین، با توجه به قدرت شعور و شاعری‌اش، و آگاهی‌های شهودی برخاسته از توانایی هنری‌اش. دنیا را با همهٔ مظاهرش، که بی‌شک همان تعین‌ها، حجاب‌ها و به قول شعر مژه‌های چشم معشوقند، و همانند مژگان چشم ساری و جاری‌کنندهٔ هستی زیبایند، قفسی ببیند با میله‌هایش که او را در فاصله‌ای دور از حبیب زندانی کرده است، و او که پرنده‌ای است بلندپرواز و نیک می‌داند لاشخواری و مردارخواری و دل بستن و مشغول بودن به این میله‌ها، او را از پرواز و اوج گرفتن محروم خواهد کرد، با دلی که در آن خون موج می‌زند، در گوشهٔ این قفس نشسته است، و چون زندانی که هیچ دلبستگی و رابطه‌ای با میله‌های قفس ندارد و فقط به فکر شکستن و عبور کردن از آنهاست، میله‌های قفس را برعکس دیگر هم‌عصرانش که در آغوش کشیده‌اند و شب و روز در فکر افزایش آن‌ها هستند، مرتب می‌شمارد، و به فکر روزی است که از این مظاهر که حجاب‌هایی بیش نیستند، در پناه پندار و گفتار و کردار نیک خود، خواهد گذشت، و تا حضور آن چشم‌های زیبای عاشق پر خواهد گشود.

اکنون آن پرندهٔ دلتنگ، میله‌های قفس را شکسته است، و آرزوها و عشقهایش را و شادی‌ها و غصه‌هایش را در کوله‌باری از شعر و ترانه و سخن، رفتار و عمل پر از تقوا و پاکی و غیرت و شهامت و آزادگی به یادگار به ما سپرده است.

و همین مسؤولیت ما را سنگین‌تر می‌کند، مسؤولیت ما را در برابر شاعر انقلاب اسلامی بودن، در برابر بهار انقلاب اسلامی، در برابر ایل و تباری عاشق داشتن، در برابر قفس، در برابر پرواز، در برابر عشق.

بهار ۱۳۸۴

۲۴. ادبیات مقاومت در نگاهی به «سرخ از پرنده و پرواز»

سه هزار سال پیش وقتی هومر ایلیاد را می‌سرود، از شهری به نام ایلیون یا تروا سخن می‌گفت که ده سال در برابر محاصرهٔ سرسختانهٔ جنگاوران آخائی یا یونان باستان مقاومت کرده بود. او در سروده‌های خود، از شجاعت‌های بی‌نظیر هکتور پسر پریام، پادشاه تروا سخن می‌گفت که با شهامت از مرزها و دیوارهای تروا پاسداری می‌کند. سرانجام نیز جان خود را بر سر این کار می‌گذارد و به دست آخیلوس همان آشیل مشهور شعر شاملو، کشته می‌شود. به پشت گردونهٔ او بسته می‌شود و برو یال و سر و سینه او به دور دیوارهای بلند تروا بر روی خاک کشیده می‌شود. زنان تروا مرثیه سر می‌دهند. بالاخره دیوارهای تروا می‌شکند. آخائیها با پیروزی به سرزمین‌های خود برمی‌گردند و ادیسه منظومهٔ دیگر هومر شکل می‌گیرد. اولیس ـ مردی از جنگاوران حماسهٔ ایلیاد ـ به‌سوی جزیره و همسر خود پنلوپ برمی‌گردد. او در این بازگشت، با پوزئیدون، خدای آب‌ها در می‌افتد، با امواج کوه پیکر، با طبیعت و غول‌ها و حیوانات، پنجه در پنجه می‌افکند و سرانجام بعد از بیست سال تلاش، در هیئت مردی ژنده و ناشناس قدم در قصر خود می‌گذارد. به‌صورتی که فقط سگ پیر او می‌تواند او را بشناسد.[1]

شاید هومر وقتی این دو مجموعه را می‌سرود، هرگز تصور نمی‌کرد که بعداً نویسندگان، شاعران و سرایندگان دیگر، تک‌تک شخصیت‌های او را از

زنان و دختران و پسران دربار پریام گرفته تا سرداران آگاممنون، در حماسه‌های دراماتیک بزرگ دیگر تعقیب کنند و این‌گونه تراژدی‌های بزرگ سوفوکلس و آژاکس و تلماک و حتی انه‌اید که بنیانگذاری روم جدید را می‌پرداخت، به وجود بیاید. به‌عبارت دیگر هومر هرگز فکر نمی‌کرد سروده‌های او ادبیات بزرگ نمایش یونان را به دنیا خواهد آورد، شیر خواهد داد و در ادبیات جهان چون سردارانی سرافراز رها خواهد کرد.

به‌راستی ایلیاد و اودیسه از چه چیزی سخن می‌گویند که این‌گونه پویا و زایا باقی مانده‌اند؟

هزار و ششصد سال بعد از ایلیاد، قرآن از قصهٔ مردانی موسوم به اصحاف کهف سخن می‌گوید، مردانی که در رویارویی با ستم دقیانوسی، به غاری پناه می‌برند و بعد از سیصد و نه سال، با عبور از خوابی طولانی دوباره برمی‌خیزند.[۲] به یقین قصه از پیامی سخن می‌گوید که بعد از هزار و چهارصد سال، روانکاوی چون یونگ را وامی‌دارد تا از تجلیل آن سخن بگوید. چهارصد سال بعد از آن، و هزار سال پیش از این شاهنامه، به دست حکیم فردوسی چون کاخی بلند برافراخته می‌شود. کاخی که به راستی از باد و باران روزها و سال‌ها گزند نمی‌بیند، کاخی که هویت عجم را شکل می‌دهد و فردوسی خود را جاویدان می‌یابد:

«نمیرم از این پس که من زنده‌ام که تخـــم سخـــن را پراکنده‌ام

به‌راستی فردوسی از چه چیز سخن می‌گوید؟

بسی رنج بردم در این سال سی عجـم زنده کردم بدین پارسی»[۳]

باید گفت او تلاش کرده است تا هویت پارسی را در برابر هجوم بیگانگان ثبت کند، اما اگر نیک بنگریم و اندکی عمیق‌تر به موضوع نگاه بکنیم، در خواهیم یافت که شاهنامهٔ او کوهستانی است با قله‌های ناشناخته و هراس‌آور که از مرزهای یک

ملت نیز فراتر می‌رود و به انسان و هویت انسانی آن می‌پردازد:

جهانا چه خواهی ز پروردگان؟ چه پروردگان، داغ دل بردگان!

در ماجرای سوگ سیاوش آن جا که سرخه به‌دست رستم کشته می‌شود، دیگر ایرانی بودن در برابر تورانی بودن برای فردوسی مطرح نیست، بلکه انسان است در برابر جهان! و خروش پر از قهر و مهر سرایندهٔ بزرگ است بر سر جهان، به دلیل بازی‌هایی که بر سر انسان می‌آورد، انسانی که چون برده‌ای داغ بر دل در برابر جهان می‌ستیزد. این جاست که فردوسی تبدیل می‌شود به سرایشگر ستیزهای انسان با خویشتن و جهان، ستیزی بی‌امان برای بقای انسان.

می‌خواهم بگویم شاهنامهٔ فردوسی نمونهٔ والایی است از ادبیات مقاومت؛ نمونه‌ای والا و متفاوت. او از عجم در برابر تازیان سخن به میان می‌آورد، ایران را از هجومی که فرهنگ زبان و هویت او را نشانه رفته است، آگاه می‌کند. بی‌آن که متن باشکوه و کوهستان‌وار خود را به جنگ‌های ایرانی و تازی اختصاص دهد، بی‌آن که همه‌اش از رستم فرخزاد و سعد ابی‌وقاص حرف بزند و این‌گونه تبدیل می‌شود به ادبیات پایداری یک قوم در برابر نیروهایی که هویت و ملیت او را زیر سؤال برده‌اند و ازاین هم فراتر می‌رود و تبدیل می‌شود به ادبیات ستیز انسان با خویشتن و جهان، با نیروهایی که از خویشتن خویش و درون انسان و نیروهایی که از بیرون و محیط پیرامونی او در برابر انسانیت انسان قد می‌افرازند.

هم چنان که قصهٔ اصحاف کهف قرآن می‌تواند قصهٔ مقاومت انسان باشد. قصهٔ مقاومت و پایداری هفت جوان در برابر دقیانوس حاکم بر جان و مال و عرض و ناموس و هم چنین پایداری آنان در برابر هوس‌های شیطانی که می‌خواهد سلامت و انسانیت فطری آنان را بمیراند و فطرت توحیدی آنان را به‌دست وسوسهٔ شیطانی شرک، تکه پاره کند و ثمرهٔ این پایداری قصهٔ آنان را

به قصهٔ زایش، تولد دوباره، جاودانگی و حیات در برابر مرگ و ماندن و استمرار در برابر تکه پاره شدن و نابود شدن تبدیل می‌کند.

آن‌گونه که یونگ می‌نویسد:

«... غار محل ولادت مجدد است، یعنی آن گودال مخفی که انسان در آن محبوس می‌شود تا پرورده و تجدید شود. قرآن راجع به آن می‌فرماید: «و خورشید را ببینی که چون برآید از غارشان به طرف راست مایل شود و چون فرو رود، به جانب چپشان بگردد و ایشان (هفت خفته) در (میان) غارند.»[۴]

میان مرکزی است که گوهر در آن می‌آرمد. مکانی است که پرورده شدن یا مناسک قربانی و یا دگرگونی در آن رخ می‌دهد ... غار همان محل مرکزی یا مکان دگرگونی است، جایی که هفت تن در آن به خواب رفتند. بی‌اندیشهٔ آن که تداوم حیات را در حد جاودانگی تجربه خواهند کرد. وقتی بیدار شدند که ۳۰۹ سال خفته بودند. این حکایت به این معناست: کسی که به چنین غاری، یعنی غاری که همه در خود دارند و یا به تاریکی که در پشت خودآگاهی نهفته است، گام نهد، بدواً خود را جزئی از فرآیند ناخودآگاه دگرگونی می‌یابد و از طریق نفوذ در ضمیر ناخودآگاه با محتویات ضمیرناخودآگاه خویش ایجاد ارتباط می‌کند. حاصل آن شاید تغییر شدید شخصیت به معنای مثبت یا منفی باشد.»

و انسان به این تولد دوباره نمی‌رسد مگر از طریق جهاد، جهاد با نفس که همانا پیامبر آن را جهاد اکبر نامید و مقاومت در برابر نیروهای حقیر کننده و نابودکنندهٔ نفس که جهاد اصغر، پایداری در برابر نیروهای شمشیر به‌دست دقیانوسی، پرتو کوچکی از آن پایداری بزرگ در برابر خویشتن است و این‌گونه قصهٔ اصحاف کهف می‌تواند نمونهٔ والا و به‌راستی متفاوت از ادبیات پایداری باشد.

پس ادبیات پایداری در واقع مقاومت انسان را در برابر نیروهایی که حیات،

شرافت، ناموس، شخصیت و هویت او را نشانه گرفته‌اند، به تصویر می‌کشد. ادبیاتی که به انسان انگیزه می‌دهد تا از خود و کیان و حیات خود در برابر نیروهای مهاجم و نابودکننده دفاع کند، ادبیاتی که تلاش انسان و یک قوم و ملت را در رسیدن به حیاتی شایسته و پاسداری از حق زیستن و حق حیات خود، در برابر نیروهای تحدید و تخدیرکننده و ویران‌ساز بیرونی و درونی (چه نیروهای شیطانی درونی باشد و چه نیروهای طبیعت و یا دشمنان یک ملت) به تصویر می‌کشد و با توجه به این رمز بزرگ، یعنی تلاش برای حیات و گریز از مرگ و نابودی است که سروده‌های هومر، چشمهٔ جوشانی می‌شود و برای تمام ادبیات دراماتیک یونان باستان و درست از همین منظر و زاویه «پیرمرد و دریا» همینگوی نیز به نوعی ادبیات پایداری است، پایداری انسان در برابر نیروهای طبیعت، طبیعت بی‌رحمی که بقای انسان را تهدید می‌کند:

«پیرمرد اندیشید، این ماهی خیلی بزرگ است و من باید مغلوبش کنم، نباید بگذارم به قدرتش پی ببرد یا بفهمد اگر بخواهد بگریزد، چه کارها می‌تواند بکند. »[۵]

به این ترتیب در پیرمرد و دریا، جنگ انسان با طبیعت به تصویر کشیده می‌شود. جنگی که باید به نفع انسان تمام شود و طبیعت مغلوب دست‌ها و قدرت ذهن انسان باشد.

«... پیرمرد در این اندیشه بود که چرا ماهی ناگهان از آب بیرون پرید. برای این از آب بیرون پرید که جثهٔ بزرگش را به من نشان دهد، اما حالا هر طور شده او را می‌شناسم: ای کاش من هم می‌توانستم به او نشان دهم که چگونه مردی هستم... »[۶]

به این ترتیب رودررویی انسان ـ پیرمردی تنها ـ در پهنهٔ اقیانوس، دور از چشم همگان با یک ماهی بزرگ و درنده، اره‌ماهی که از قایق او نیز بزرگ‌تر

است، شکل می‌گیرد و پایداری اعجاب‌انگیز یک مرد در برابر قهر طبیعت، اقیانوس و ماهی غول‌پیکر آغاز می‌شود:

«... پیرمرد گفت: من تعصب مذهبی ندارم، اما ده بار دعای پدر آسمانی و ده بار دعای حضرت مریم را می‌خوانم تا این ماهی را بگیرم و قول می‌دهم که اگر بگیرمش به زیارت عذرای مقدس بروم. البته قول می‌دهم.»[۷]

اکنون تلاش برای جمع‌آوری و به یاری خواندن همهٔ نیروهای حیات، در جهت پایداری و غلبه بر طبیعت آغاز شده است و ما بخوبی می‌بینیم که همینگوی چگونه لحظه به لحظهٔ دعا خواندن و تلاش پیرمرد را در غلبه بر ماهی و گرفتن روزی خود، حق حیات خود را از دل اقیانوس بی‌رحم نشان می‌دهد. سرانجام ماهی تسلیم می‌شود و دست‌های انسان، دست‌های خونی پیرمرد، در به دام انداختن او پیروز می‌شوند، اما اقیانوس با بی‌رحمی تمام، کوسه‌ها را به سراغ او می‌فرستد یا بهتر است بگویم اکنون کوسه‌ها نیز سهم خود را از شکار می‌خواهند:

«کوسه از آب بیرون بود و پشتش هم از آب بیرون می‌آمد و پیرمرد موقعی که زوبین خاردار را در محل تقاطع خط میان دو چشم کوسه و خطی که مستقیم از بینی‌اش کشیده شده بود، کوبید، صدای شکافتن و پاره شدن پوست و گوشت ماهی بزرگ را شنید... پیرمرد می‌دانست که کوسه مرده است؛ ولی خود کوسه قبول نداشت که مرده است... کوسه چند لحظه آرام بر روی آب ماند و پیرمرد تماشایش کرد. آن‌گاه آرام‌آرام به ته دریا کشیده شد.

... . پیرمرد با صدای بلند گفت: نزدیک به بیست کیلو از گوشت ماهی را خورد. پیرمرد اندیشید، زوبین خاردارم را و همهٔ طنابم را برد و باز از بدن ماهی خودم خون می‌رود و باز کوسه‌های دیگری به سراغش خواهند آمد...

... موقعی که کوسه به ماهی بزرگ حمله کرد، پیرمرد احساس می‌کرد که به

خودش حمله شده است.» [۸]

و این گونه جنگ و ستیز پیرمرد با رقیبانی که می‌خواهند طعمه را از او بربایند و به تعبیری دیگر، حیات خود را با کشیدن شکار از جنگ انسان تثبیت کنند و حیات پیرمرد را به مخاطره اندازند، شروع می‌شود، اما سخنان پیرمرد در این فراز شنیدنی است:

«... . پیرمرد گفت: اما مرد برای شکست آفریده نشده است. مرد را می‌توان نابود کرد؛ اما نمی‌توان شکست داد. » [۹]

به این ترتیب می‌بینیم که از پشت سطرهای همینگوی، آن جرقه‌های آتش‌زا و آن شعله‌های سرکش گرما آفرین که به انسان در مسیر حیات، در احقاق حق خود و این‌گونه ادبیات مقاومت، در معنای ذاتی خود که همانا بخشیدن انگیزه و اشتیاق زیستن، نشاط دفاع و امید پیروز شدن بر موانع حیات است، در یک شکل کاملاً غیر قابل حدس و گمان به ظهور می‌رسد.

غرض از این مقدمه که اندکی طولانی شد (درحالی که من برای پرهیز از اطناب از بسیاری از مثال‌های دیگر صرف نظر کردم) این بود که می‌خواستم هنرمندان علاقه‌مند به ادبیات دفاع مقدس و پایداری را به سمت و سویی دیگر و سمت و سویی نو متوجه کنم؛ به این که در ادبیات دفاع مقدس و پایداری نیز می‌توان از دفاع مقدس سخن گفت. این‌بار در معنای اصطلاحی آن، مقاومت و پایداری در برابر نیروی انسانی که دشمن نامیده می‌شود. دشمنی که با یک تشکل نظامی، در هجومی از پیش اندیشیده، می‌خواهد حیات، استقلال، آزادی، شخصیت و هویت فرهنگی یک ملت را تهدید کند و اندیشه و آرمان و اعتقاد آن ملت را نابود سازد و در خلق آثار هنری چه قصه، چه خاطره‌نویسی و چه شعر توجه به این داشت که روح حماسه، حیات، زندگی، تپش سرخ نبض یک ملت را چنان تهییج و آماده کرد، انگیزهٔ قوی ایستادن، مقاومت کردن

و در برابر تهدید سیاه دشمن را چنان در دل ملت دمید تا یک ملت را به ستیز، ایستادگی و سرسپاری آزادانه برانگیخت و در گوش جان او دمید که «واستقم کما امرت»، و مرد مغلوب می‌شود؛ اما شکست نمی‌خورد و «هیهات منا الذله» و چنان جان و دل و سینهٔ یک ملت را از روح حماسی مقاومت و پایداری انباشت که این ملت سال‌ها و سال‌ها با تولدهای دوبارهٔ پی‌درپی، با ایستادگی عاشقانه جاودان بماند، اما متفاوت، در ساختار و فرمی کاملاً نو. هم چنان که شاهنامه این کار را کرده است، هم چنان‌که قرآن این روح را می‌دمد.

بخوبی می‌دانیم که شاهنامه در تقابل فرهنگی با قوم عرب (که هویت ایرانی ما را به سخره گرفته بود) جوانه زده است و سر بر کشیده است، اما این کتاب فقط صفحه‌های اندکی از حجم وسیع خود را به رویارویی با عرب‌ها اختصاص داده است و در یک فضای کاملاً متفاوت، بی‌آن که اشارهٔ مستقیمی داشته باشد، در وزش پیوستهٔ هنر شاعرانهٔ فردوسی، به افسون کلمه و سخن، روح حمیت و شخصیت وهویت انسانی ایران زمین را در حیاتی سبز سروده است و او را در طول سال‌ها نه صدها سال، در برابر هجوم سرخ دشمن بیمه کرده است.

بزرگی و حکمت و شکوه فردوسی باعث شده است بی‌آن که این هنرمند بزرگ دچار غرور و تعصب بی‌جای نژادی شود، ضمن حفظ ارزش‌های والای انسانی، فطرت سلیم انسان بودن، به وظیفهٔ خودش که انگیزه و انرژی بخشیدن به قوم و ملتش برای زنده بودن و جاودانه و با افتخار در برابر دشمنان ایستادن است نیز جامهٔ عمل بپوشاند.

اینک با چنین مقدمه‌ای و با این رویکرد که آیا می‌توان به‌صورتی متفاوت ادبیات مقاومت و پایداری داشته باشیم، بحث را پی می‌گیریم. ادبیاتی دور از کلیشه‌های رایج جبهه و جنگ. شعر و قصه‌ای که در آن از صحنه‌های تکراری جبهه و جنگ و گلوله و سنگ و لاله و شقایق و شهادت کمتر سخن رود.

صحنهٔ آن تصویرهای دست‌مالی‌شده و پیش پا افتاده‌ای که به ذهن هر خوانندهٔ آشنای دفاع مقدس خطور می‌کند، نداشته باشد؛ تصویرهایی ابتدایی و سطحی که در پشت آن‌ها تفکر و تخیلی عمیق و وسیع که راه به ناخودآگاه ژرف انسانی هنرمند ببرد، کمتر دیده می‌شود.

آیا می‌توان از چنین فضای رایجی دور شد و به یک فضای کاملاً نو (فضایی که در آن هر خیال و اندیشه‌ای هنرمندانه و فیلسوفانه ارائه شده است) رسید؟

به‌دنبال یافتن چنین فضایی ـ فضای متفاوت ـ نگاه و دید و گزارش متفاوت از صحنه‌های آشنای دفاع مقدس به مجموعهٔ «سرخ از پرنده و پرواز» می‌رسیم.[۱۰]

به نظر می‌رسد ضیاءالدین ترابی، در مجموعهٔ «سرخ از پرنده و پرواز» به چنین هدفی اندیشیده است.

البته ترابی در برخی از شعرهای این مجموعه، به این فضا گاهی نزدیک و گاهی دست یافته است. من از باقی شعرهای این مجموعه که در فضای رایج دفاع مقدس، همان زخم و ستاره و لاله و شهید و تفنگ دور می‌زند، حرف نخواهم زد و تلاش خواهم کرد آن فضای متفاوت را (فضایی که در آن‌ها زندگی و امید به زیستن، که همانا روح و معنای پایداری است و هم چون کوه‌های آتش و زغال‌های گُر گرفته در زیر خاکستر نفس می‌کشد) نشان بدهم.

قبل از این که به این مجموعه بپردازم، لازم به تذکر است که دیگر شاعران معاصر نیز از چنین تلاشی غافل نبوده‌اند و گاهی در شعرهای واحدی به فضاهایی از این دست، زیبا و محکم دست یافته‌اند. (بعضی از این آثار را مرحوم سیدحسن حسینی در گزیدهٔ شعر جنگ و دفاع مقدس آورده است) از جملهٔ این شعرها، می‌توان به شعر «زخم صنوبرهای» مصطفی علی‌پور اشاره کرد:

باید پنجره را گشود
و آسمان را بویید

باید پنجره را گشود و دید
چند سینه سرخ مهاجر، بر شاخسار عریان نشسته‌اند
و بهار از کدام قسمت آسمان به باغ می‌آید...[۱۱]

و شعر بسیار زیبای مردان سبز محمدرضا عبدالمکلیان:

چه مردان سبزی از آتش گذشتند
چه مردان سبزی در آتش نفس تازه کردند
... .
چه مردان سبزی به دریا رسیدند
نسیمی نیامد... .
نسیمی مرا رو به معنای شبنم نچرخاند.
دل من گره‌گیر گل‌های قالی
دل من گره‌گیر برگ حقوق تقاعد
دل من گره‌گیر یک میز
یک پله
یک پست
دل من گره‌گیر من ماند... [۱۲]

شعری که در آن شاعر، به موانع درونی و بیرونی رسیدن به شخصیت آزاده و رهای انسانی اشاره می‌کند. موانعی که شکستن و پشت سرگذاشتن آن‌ها می‌تواند انسان را از آتش عبور دهد و به مرزهای جاودانگی و وارستگی و پاکی و نجابت برساند. هم چنان‌که ابراهیم را، هم چنان‌که سیاوش را و سدها و مانع‌هایی که شکست و خضوع در برابر آن‌ها می‌تواند انسان را در مرداب امروز پای‌بست کند و از رسیدن به دریای فردا باز دارد. دریایی که مردان سبز با عبور از آتش به آن رسیده‌اند و به اشتیاق ملت خود در رسیدن به آن دمیده‌اند.

بدیهی است که پرداختن به این نمونه‌ها، مجال دیگری می‌خواهد و مقالی دیگر، اما شعرهای «سرخ از پرنده و پرواز» قبل از هر چیز عنوان کتاب و دقت بسیار زیبای طراح جلد کتاب نظر مخاطب را جلب می‌کند.

«سرخ از پرنده و پرواز» بر زمینهٔ تقریباً نارنجی روی جلد با رنگ سفید نوشته شده است. آن‌گاه نقطهٔ حرف «خ» با سرخی رنگ شده است و نقطهٔ حرف «ز» با رنگ آبی.

به‌خاطر داشته باشیم که پرنده از دیر باز، قبل از میلاد حتی در ادبیات یونان و زبان افلاطون، نماد روح بوده است وهمین معنا که از فرهنگ قرآنی در منطق‌الطیر سلیمان برگرفته شده و وارد ادبیات عرفانی فارسی شده است، در قصیدهٔ مشهور بوعلی سینا و منطق‌الطیر عطار و منطق‌الطیرهای دیگران چون محمد غزالی و ... به معنای روح انسانی و پرواز آن در آسمان آبی و بیکرانه در یافتن آن حقیقت لایتناهی ثبت شده است.

«سرخ از پرنده و پرواز» خود به خود آسمان آبی، اشتیاق پریدن و رها شدن و انرژی و نبض گرم این پرواز، در واژهٔ سرخ را در مرحلهٔ اول به ذهن متبادر می‌کند و بلافاصله ذهن را به جبهه‌های نبرد، جایی که آسمان آن و زمین و افق آن، از خون شهیدان رنگ سرخ داشت و روح شهیدان چون پرندگانی سبکبال و سینه‌سرخانی عاشق به سوی بی‌نهایت و حقیقت عاشق و حقیقت عشق و حقیقت معشوق، پر می‌کشیدند، هدایت می‌کند. این جا آسمان آبی پرواز وقتی از پرنده و پرواز و گشودن بال‌ها به سرخی می‌زند، حقیقت ستیز، گرما و حرارت مبارزه، مقاومت و شعور و اشتیاق پرواز را به نمایش می‌گذارد.

در شعر «توفان در خلیج فارس» ـ شعر دوازدهم این مجموعه ـ اولین بارقهٔ فضایی دیگر و اولین نشانه‌های یک جزیرهٔ تازه، در میان جزایر پراکندهٔ کتاب به چشم می‌خورد.

شاعر به نیروهای دشمن در طنزی تلخ گوشزد می‌کند که خلیج‌فارس دریاست نه کودکستان.

او در این شعر از ریشه‌های اعتقادی و فرهنگ و از گذشتهٔ غنی خود معجزه‌آسا سود می‌جوید. او نوح را دارد و غرق شدن فرعون را در دل آب و شکوه و غرور خشایار شاه را در تازیانه زدن بر آب.

و همهٔ این‌ها با پیام عمیقی که در زیرکرد قصه‌ها دارند، دست به دست هم می‌دهند تا ناوها ـ زورق‌های کاغذی کودکستانی‌ها ـ تبدیل به تابوت‌های رنگارنگ بر صفحهٔ آبی خلیج فارس باشند.

در شعر بعد، یعنی شعر «از قبیلهٔ ابراهیم» شاعر به کمک شبکهٔ محکمی از تداعی معانی و به یاری موسیقی بیرونی کلمات و باورهای نهفته در ناخودآگاه جمعی ملت مسلمان ایران، فضایی کاملاً متفاوت برای پایداری و مقاومت می‌سازد.

او از قبله که در جنوب است، به جنوب شهر می‌رسد و از قبله، به قبیلهٔ ایل و تبار و ملتش. قبله برای او بار سنگین معنایی دارد؛ سمتی که او و ملتش مصمم به سوی آن حرکت می‌کنند. حیات او و شخصیت و هویت ملتش در هم جواری با قبله شکل می‌گیرد ودشمن درصدد به هم ریختن همین رابطه است، چرا که دشمن بخوبی می‌داند که رسیدن به قبله، رسیدن به رستگاری، حیات و دوام و استقامت است و مانند ابرهه، از قبله که کعبه در آن قرار دارد، می‌ترسد؛ اما شاعر از قبیلهٔ ابراهیم است و قبیلهٔ او ـ ملت ایران ـ که در جنوب شهر، سمت قبله ایستاده است، بخوبی می‌داند که کعبهٔ نهان همهٔ انرژی‌های حیات و کمال است و پیروزی نهایی از آن قبیلهٔ قبله.

در این جا ما شاهد نمونهٔ والایی از شعر دفاع مقدس هستیم، بی‌آن که از جنگ و توپ و گلوله و شهادت سخن به میان آید. اگر از شعر «خاکستر کویری آتش» که خطاب به جنگ سروده شده است و هفت سالگی او با خوان

هفتم ـ خاطرهٔ آشنای ملی ما ـ گره خورده است، بگذریم و از شعر «غزل عبور» نیز بگذریم، به یکی دیگر از شعرهای متفاوت دفاع مقدس می‌رسیم، شعر سردابه‌های خالی: شعر سی و یکم از مجموعهٔ «سرخ از پرنده و پرواز».

در این جا، سردابه، چاه، پله‌های آخر و ماه، حادثه‌های عظیمی در ذهن جمعی و ملی ما بیدار می‌کند/ صدا می‌زند: دست مرا بگیر، اما دست شاعر نمی‌رسد. به یاد بیاوریم با تأویلی دور ماه نخشب را و نیز با تأویلی نزدیک سخنان امام علی (ع) را با چاه به یاد بیاورید. به یاد بیاورید حضور یوسف را چون ماه در چاه و به یاد بیاورید غیبت امام زمان را از پلهٔ آخر سردابه‌ای در سامرا و باز به یاد بیاورید شهیدی را که در آخرین لحظه می‌افتد بی‌آن که بتواند دست تو را بگیرد و هزاران طنین دیگری که می‌تواند در ذهن مخاطبان تموج برداشته باشد...

شاعر می‌افتد، دستش نمی‌رسد و دوباره که برمی‌خیزد، نجات‌دهنده نیست و سردابه سرد وتار و نمور است. آژیر آمبولانس شهر را رنگ می‌زند، شاعر سرما را حس می‌کند، حتی تارهای ترد صدایش یخ می‌زنند، اما آن سوتر، درست در اوج نزدیک شدن به مرگ و ویرانی (که سرما و یخ‌زدگی از علایم آن است) دوباره نجات‌دهنده پیدا می‌شود و چشمهٔ سبز او (که علامتی از حیات و روییدن و جوانه زدن و شکوفایی است) به او می‌نگرند، دوباره صدا برمی‌خیزد یا بهتر است بنویسم طنین می‌اندازد: ـ دست مرا بگیر! و این جا آن اتفاق لازم است که فقط می‌تواند از ناخودآگاه بالغ یک هنرمند بزرگ برخیزد، اتفاق می‌افتد. این‌بار شاعر عکس نجات‌دهنده را با تصویر جوان و قدیم خود، در کنار شاخه‌های سبز درختان و بوته‌های سرخ گل لاله گره می‌زند و به راستی که نجات‌دهنده در درون خود شاعر، در درون خود انسان است و انسان می‌تواند در پله‌های آخر افتادن، البته، رو به‌سوی او برگرداند، او را ببیند و در

مقاومتی دشمن‌شکن، پله‌های پیروزی را فتح کند. این پایان درست اوج لحظه‌های ناامیدی پیرمرد همینگوی را به یاد می‌آورد که با خود می‌گوید: اما مرد برای شکست آفریده نشده است، مرد را می‌توان نابود کرد؛ اما نمی‌توان شکست داد.

و بعد از آن در شعر «هنگامهٔ رهایی» به یکی دیگر از شعرهای موفق مجموعه با ویژگی‌هایی که از آن حرف زدیم، می‌رسیم. شعری با طنینی راژیک که مقاومتی ده ساله رادر سلولی تنگ و تاریک به تصویر می‌کشد. از ویژگی‌های ادبیات همین است که آنچه در دنیای واقعی تلخ و سخت و گزنده و جان فرسا و صعب است، در دنیای ادبیات، زیبا، شیرین و دوست داشتنی جلوه می‌کند و همین رمز دمیدن روح مقاومت در مخاطبان ادبیات و شعر است. او را در میان همگنان برمی‌آورد، برجسته می‌کند و چون قهرمانی اسطوره‌ای، اسوه و نمونهٔ مینوی قرارش می‌دهد و همین بس است تا او ـ انسان مخاطب ادبیات پایداری ـ در برابر دشمن حقیر و ستمگر، خم به ابرو نیاورد؛

ده سال آسمان مشبک
خورشید و ماه خطی خطی و
حجم کبود خلوت بی‌گفت‌وگو
کافی‌ست
تا هر چه هست و نیست جهان را
انسان
کج، خط‌خطی و گنگ ببیند
گنگ و عبوس
مثل همین چهار گوشهٔ نمناک

با شروعی چنین اندوهناک، شاعر از جنگ، از ده سال درد و رنج و فشار

طاقت‌فرسای دشمن سخن می‌گوید، بی‌آن که دچار کلیشه و تصویرهای تکراری زخم و گلوله و لاله و سرو و شهید و اسیر باشد. او از کودکی، عشق، لحظه‌های ناب، مناجات، گلدسته‌های سبز بهشتی ملتی که عزم بر همجواری قبله کرده است و این موش‌های کور را که از دیدن این همه زیبایی و روزهای روشن فردا و مردمی و مردی، عاجزند و در هیئت غریب عرب با چکمه و تفنگ، در پشت حصار او قدم می‌زنند، به خشم آورده است و آن‌ها زمان را در یک لحظه مانده تا به آبادان، که خود می‌تواند نام خاص شهر شاعر باشد و هم نام آرمان ملت به‌پا خواستهٔ شاعر در جهت رسیدن به آبادانی‌ها و برکت، متوقف کرده‌اند و اینک در پشت حصار او قدم می‌زنند و پاس می‌دهند تا سایهٔ پرنده‌ای حتی از روبه‌روی روزن بند او نگذرد، اما بادی که از شرق می‌وزد (که البته لازم نیست تذکر بدهم که شرق چه معناهای عمیق) انسانی و عرفانی در شعر هزار و چهارصد سالهٔ فارسی دارد) رهایی را و دعوت به استقامت و رستن از مغاک و رسیدن به قبله و بهار را مژده می‌دهد، چرا که او از تبار ابراهیم است و ابراهیم بنیانگذار کعبه.

در «تصویر سرخ» تصویر درخت و زمین و آسمان همه سرخ است. شاعر به دنبال تصویر سبز است. اکنون قلم مو را در خون خود می‌زند. انتظار می‌رود که قلم مو که اکنون از خون شاعر برآمده است، هر چیزی را سبز رنگ کند که این گونه به پارادوکسی زیبا از سرخی و سبزی می‌رسیدیم و هم به معنای مقاومت سرخ رزمندگان که سبزی و آبادانی را به ارمغان آورده است. اما شاعر به شرح حادثه می‌پردازد و شعر را به سمتی دیگر سوق می‌دهد، سمتی که این شعر را (که می‌توانست جزو نمونه‌های خوب کتاب باشد) از مجموعهٔ فضاهای متفاوت کتاب دور کند. با گذشتن از شعر «پشت پرده‌های جهان» به شعر رؤیا می‌رسیم و با عبور از «صدای سبز» به شعر «گمشده» می‌رسیم که

شاعر تلاشی موفق را در رسیدن به فرمی زیبا به نمایش می‌گذارد.

و سرانجام با شعر زیبای «سرخ و دلیر» شاعر با ایجاد تقابلی زیبا بین نام خود و نام شهیدان و دفتری که در پیش روی او گشوده است، به معنای پارادوکسیکال عمیقی دست می‌یابد و آن، این که این شهیدانند که مانده‌اند، هر چند رفته‌اند و این اوست که گمشده و رفته است، هر چند مانده است:

«... من نیستم
و تنها منم که گمشده‌ام
گمنام
در دفتری که گشوده است
در پیش روی من اکنون
با صد هزار نام فراموش گشته
نه
خاموش گشته
نام‌آوران سرخ
که نامی نداشتند
جز عشق
و عشق نام شهیدان بود»

و سرانجام می‌رسیم به شعر «لاله زار» ـ شعر پایانی این مجموعه ـ یکی از بهترین شعرهای مجموعه و به نوعی باید بگویم، به یکی از بهترین نمونه‌هایی که به دنبال آن بودم و مهم‌تر از همه این که، بدون شک با توجه به خردورزی آقای ترابی، این شعر درست در پایان مجموعه جا گرفته است.

شاعر با زن و بچه‌هایش کنار دریا نشسته است. انگار اتفاقی نیفتاده است، نه جنگی بوده و نه دشمنی. زن او بافتنی می‌بافد و بچه‌ها شن‌بازی می‌کنند.

بادی می‌وزد و دفترچهٔ خاطرات شاعر را به هم می‌ریزد. شاعر به خاطره‌ای برمی‌گردد که در آن با شمشیری چوبی با کودکان هم بازی‌اش بازی می‌کرده و بعد تفنگ و بعد لاله‌زار و پرچم‌های سبزی که در آن می‌وزند.

تصویر بافتن، شاید برای اولین بار در ادیسهٔ هومر دیده می‌شود. آن جا که پنلوپ برای فرار از دست خواستگاران مزاحم، شروع به بافتن کفن خود می‌کند، البته بعدها این تصویر در صد سال تنهایی مارکز تکرار می‌شود. جالب است، پنلوپ برای مقاومت در برابر خواست خواستگاران مزاحم که به نوعی دشمنان او و عشق او و همسر در سفرش هستند، برای این که به خواست آن‌ها تسلیم نشود، برای زنده نگه داشتن عشق و امیدش، شروع به بافتن کفن می‌کند، کفنی که هر شب آن را می‌شکافد تا بافتنش به پایان نرسد. پارادوکس قابل توجه تصویر در این است که کفن که می‌تواند علامت مرگ باشد، وقتی در مسیر و ابزار مقاومت قرار می‌گیرد، تبدیل به سمبل حیات و یاری گر حیات و زندگی و زیستن می‌شود. زن شاعر که می‌تواند نیمهٔ پنهان خود شاعر باشد، اکنون بعد از جنگ که جزو خاطرات شاعر درآمده است، مشغول بافتنی است. به یاد بیاوریم شعر فرخی را که با حله‌ای تنیده ز دل، بافته ز جان، یعنی با حلهٔ شعرش، سیستان را ترک می‌گوید، پس شاعر برای ماندن، استقامت و ادامه دادن به حیات، که پیام ادبیات پایداری است، به سرودن شعر، که در فرم عینی آن بافتنی زنش است، ادامه می‌دهد و کودکان او (که تصویر مکرر تولد دوباره، ادامهٔ حیات، ماندگاری و تسخیر فرد است، در کنار دریا، که می‌تواند نماد آن حقیقت و شعور مرموز، زیبا، عمیق و لایتناهی هستی باشد، معنایی که عزم هم جواری ملتش با او در قبیله، دشمنی بیگانگان را برانگیخته بود) به بازی مشغولند. در سرزمینی که پرچم‌های سبز آن در لاله‌زاری که تا افق گسترده بود، تکان می‌خوردند و انگار اصلاً اتفاقی نیفتاده است.

شعری که پیام ماندگاری، مقاومت و پایداری را در اعماق ناخودآگاه مخاطب به راحتی می‌نشاند، بی‌آن که اسیر سطحی نگری، تکراری‌نگری، شعارزدگی و تصویرهای دست مالی‌شدهٔ کلیشه‌ای بشود.

ای کاش تمامی شعرهای مجموعهٔ «سرخ از پرنده و پرواز» هم چون سه شعر فوق‌العاده «از قبیلهٔ ابراهیم» ، «هنگامهٔ رهایی» و «لاله‌زار» بودند؛ اما بحث از ساختار فرم و تکنیک‌های زیبایی‌ساز درونی و بیرونی شعرها هم بماند برای زمانی دیگر.

فروردین ۱۳۸۶

۲۵. آخرین سفر (شعر سنجری)

چقدر دلم گرفته از این حرف‌های بی همه چیز/ و گفته‌های تماما مثال بادکنک/ پراند و گنده و خالی/ مثال مردم شهر/ قیافه‌های چه زیبا!/ لباس‌های چه عالی!/ و قلب‌های پر از «آز» / و جیب‌ها همه خالی/ ولی پدر بزرگ من از روستا که می‌آمد/ همیشه در نگهش سحر و نور و «آنی» بود/ مداری از «جذبه»، «شور» و مهربانی بود/ و در درون دلش، چشمه بود و جاری بود/ به برکه‌های پر از/ برگ‌های نیلوفر/ به برکه‌های پر از/ آسمان نیلی‌فر/ و جیب‌های پر از «گردو» و «نبات» و «شکر» / و جیب‌های پر از کشمش و مویز و نخود/ و مهر مشهد و تسبیح و عطر قمصر کاشان/ که با نگاه پر از چلچله قرار نداشت/ و می‌آمد و می‌رفت و در عبور باقی بود/ نیامده و نمانده/ بی‌قرار رفتن بود/ و از کلام و نگاهش شکوفه می‌بارید/ شکوفه‌های بهار شکفتن از یک آن/ و قصه‌های اساطیر بی‌زمین و زمان/ و من که در کلماتش، همیشه گم بودم/ به باغ سبز اساطیری‌اش رها بودم/ کنون بدون نگاهش/ اسیر خاک شدم/ اسیر آهن و تالار و میز و گرد و غبار/ کنون بدون صدایش/ پر از ملال شدم/ و در محاصرهٔ حرف‌های بی‌همه چیز/ و گفته‌های تماما مثال بادکنک/ - «پراند و گنده و خالی، چه خط و رنگ و لعابی!» / به یاد آن افق بی‌کران گسترده/ و باد بادک لرزان از شکوه و جلال/ پر از صدای شکستن/ پر از تحسر و آه/ پر از تکانش حیرت/ پر از نیاز شدم/ مگر که قطرهٔ اشکی به دادمان برسد/ مگر که جلوهٔ رازی/ در التهاب نمازی، ملال‌مان ببرد/

چقدر دلم گرفته از این نقدهای گرفتار سخن گفتن از شکل و ظاهر و صنعت و فن و مهارت عروضی و بلاغی و دستوری و... نقدهایی که چند تکنیک را نشانه می‌روند و به کمک چند اصطلاح و نام و عنوان، گوینده را گاهی محکوم به نقض قوانین و گاهی مستحق جایزه و تشویق در اجرای بهتر قانون و فرمان‌برداری و اطاعت بی‌کم و کاست آن می‌دانند. به راستی برای چه به شعر رجوع می‌کنیم؟ یا شاید بهتر است بپرسم، هنر؟ چرا هنر؟ برای بشر گرفتار در خیابان و آسفالت و آسمان خراش و آهن و دنده و چرخ، هنر و در مبنایی باریک‌تر شعر چه نقشی دارد؟ وقتی خسته از همه چیز به گوشه‌ای می‌خزیم و کتاب شعری به دست می‌گیریم، به دنبال چه هستیم؟ می‌خواهیم بدانیم شاعر چه استعاره‌ای به کار گرفته است یا کدام تشبیه‌اش عالی است و چه بحر و وزن عروضی را درست و بی‌نقص به کار بسته است؟ واقعا برای چنین امری کتاب شعر را ورق می‌زنیم؟

بی‌آن که ارزش این علوم را ـ این انباشت‌های ذهنی را!– زیر سؤال ببرم. باید بگویم چقدر ملال‌آور خواهد بود اگر با چنین هوسی به شعر نزدیک شویم و اگر این ملال را حس نکنیم، باید بگویم چقدر دور شده‌ایم از آن چیزی که قرار گذاشته شده بود دربارهٔ ما، روزگاری، در زمانی...

این نقدها بد نیست؛ اما جای آن‌ها در کلاس‌های درس است و دانشگاه‌ها و جلسات تخصصی خود آقایان و حضرات.

به یقین هر کس کتاب شعری را به خلوت خود می‌برد، می‌خواهد از زمان برکنده شود. می‌خواهد از جغرافیایی که او را محاصره کرده و در زنجیرش کشیده، گم شود. در برود، غیب شود، پنهان شود، می‌خواهد شعر به دادش برسد...

فکر می‌کنم با این مقدمه، خوانندهٔ من فهمیده است که من از چه زاویه‌ای می‌خواهم از شعر سنجری حرف بزنم و منظورم از نقد، چگونه نقدی است.

همین جا از شاعر عزیز رخصت می‌طلبم. به من حق بدهد گاهی اشاره‌ای و عبوری به باغ شعر قربان ولیی نیز داشته باشم. من شعر قربان ولیی را هم دوست دارم و می‌خواستم راجع به شعر او هم بنویسم؛ اما خبرم نکرده بودند. اکنون شعر سنجری، بهانه به دستم می‌دهد گاهی به باغ روشن او نیز سری بزنم و از این بابت خوشحالم اگر سنجری عزیز ناراحت نباشد که مطمئنم نیست.

قبل از هر چیز باید بگویم چرا شعر سنجری را دوست دارم؟ و شعر ولیی را همین طور؟ واقعیت این است که این سؤال بارها و بارها برای بنده و هر خوانندهٔ شعری در ارتباط با شاعری خاص و شعری خاص مطرح شده و می‌شود. شاید بارها این سؤال را دربارهٔ شعر سهراب از خود پرسیده‌ایم نه در فرم و صورت و استعاره و تکنیک‌ها که در جوهر شعر، در روح سیال و شناور در آن سوی شکل و صورت و قالب... طبیعی است بعضی از شاعرها در امتداد هم قرار می‌گیرند و گاهی در کنار هم، اما به یقین و مطمئنا آن‌ها هیچ گاه در جای هم قرار نمی‌گیرند، به جای یکدیگر نمی‌توانند قرار بگیرند. بگذریم از مقلدان و بازگویندگان که باید گفت آن‌ها مقلدانی هستند در عالم هنر که اصلا شاعر نیستند.

یکی از ویژگی‌های شعر سنجری که در تسخیر مخاطب پنهانی به کار می‌شود، عبور او از سطح و ظواهر است و سفر او به آن سوی رنگ‌ها و دنیای سایه‌هاست و درست همین سفر است که او را در کنار هنرمندان واقعی می‌نشاند و چشم انتظاران حادثه را به نوازش یک کشف، یک اشراق و یک عریانی می‌نوازد.

و همین ماجرای سفر، که یکی از ارکان قصه‌های اسطوره‌ای است، شعر سنجری را به دنیای مرموز اساطیر نزدیک می‌کند. بی‌شک خود سنجری نیز این جهان را شناخته است و علاقه‌مندانه بارها و بارها از آن سود جسته است. حضور واژگانی از این جهان در شعر او، بخصوص دفتر شعر مستقلی به نام

«باغ اساطیر» خود مؤید همین معناست و اگر قرار است یکی از معانی هنر، کشف جهان‌های ناشناخته باشد، آیا اسطوره‌ها در کنکاش و کشف این جهان‌ها، در لابه‌لای هزارتوی سایه‌ها، چراغ بر نمی‌افروزند؟

درست است که خصوصیات فرهنگ جدید، امکانات جدید و دیدگاه جدید از کیهان، ما را از دنیای اسطوره‌ها دور کرده است، اما به گفتهٔ جوزف کمبل، یکی از اسطوره‌شناسان بزرگ معاصر، باید برای نجات جهان از بی‌معنایی، اسطوره‌ها را زنده نگه داشت و توضیح می‌دهد کسانی که می‌توانند آن را زنده نگه دارند، انواع هنرمندان هستند. در واقع باید گفت که نقش هنرمند، اسطوره‌ای کردن محیط زیست و جهان است.

او توضیح می‌دهد که اسطوره‌سازان روزگار گذشته، در واقع انسان‌هایی همانند و همتایان هنرمندان زمان ما بودند. آن‌ها – در زمان باستان– با نقاشی کردن دیوارها و اجرای آیین‌ها، مردم را به فضایی زنده و معنایی سیال هدایت می‌کردند.

وقتی مصاحبه کننده از او می‌پرسد: در این فرهنگ‌های به قول شما ابتدایی، معادل شاعران امروز ما چه کسانی بودند؟

کمبل پاسخ می‌دهد، شمن‌ها. شمن خواه مذکر باشد یا مؤنث، هنگامی که سال‌های آخر کودکی یا اوایل جوانی را سپری می‌کند، تجربهٔ روان‌شناختی عظیمی را از سر می‌گذراند که او را کاملا به درون سوق می‌دهد. » و در ادامه می‌افزاید: این تجربه در همهٔ زمان‌ها و همهٔ مکان‌ها، از سیبری گرفته تا امریکا و... اتفاق می‌افتد.

کمبل در ادامهٔ سخنان خود اذعان می‌دارد که شمن‌ها –در جامعهٔ سنتی– نقشی را ایفا می‌کردند که روحانیت به طور سنتی در جامعهٔ ما ایفا می‌کند، آن گاه مصاحبه‌گر می‌پرسد: پس شمن‌ها کشیش بودند؟ این جاست که کمبل توضیحی می‌دهد که همهٔ راز سخن بنده در آن افشا می‌شود:

«به نظر من، میان شمن و کشیش، فرق عمده‌ای وجود دارد. کشیش نوعی عامل اجتماعی است. جامعه، خدایان معینی را به شیوه‌ای معین پرستش می‌کند و کشیش به عنوان یک عامل، موظف می‌شود که آن مناسک را به اجرا درآورد. خدایی که او خود را وقفش می‌کند، خدایی است که پیش از آمدن او وجود داشته است، اما نیروهای شمن، در قالب محارم و آشنایان خود او نمادین می‌شوند، و خدایان، تجربهٔ شخصی خود او هستند. اقتدار او در یک تجربهٔ روان‌شناختی ریشه دارد، نه انتصابی اجتماعی!»[1]

و این آیا همان بیت نظامی بزرگ نیست که به تفصیل شرح داده شده است؟

«پیش و پسی بست صف کبریا پس شعـــرا آمـــد و پیش انبیا»

در چنین نگاهی است که کار شاعران اصیل در جهان مه‌آلود هنر، بویژه کسانی چون سهراب سپهری، محمود سنجری ، قربان ولیی و... در دشت‌های واضح و روشن و آفتابی هنر، اقتدار و ارزش والای خود را پیدا می‌کند، آنان به قول نظامی در ادامهٔ صف پیامبران قرار می‌گیرند و در ادامهٔ صف به قول کمبل، شمن‌ها و کاهن‌ها قرار می‌گیرند و در دعوت جامعه و مردم به جهان فراسوی معنا، جهان آن سوی گسترده در پشت مرزهای رنگ و طول و عرض و ارتفاع، از روحانیت رسمی که عاملی انتصابی و اجتماعی بیش نیست فراتر می‌روند؛ چرا که اقتدار خود را از یک تجربهٔ روان‌شناختی شخصی به دست می‌آورند، و مکاشفه‌های شخصی خود را هم چون مناسکی نه فسیل شده بلکه زنده و پرحرارت و گرما و با خونی جوشان به ارمغان می‌آورند و می‌توانند تجربهٔ درونی بشری را به زندگی بیرونی او هدیه کنند،

میان غربت دیوارها دری هم هست

وگرچه جاده پر از وهم، معبری هم هست

کنار این همه راهی که می‌رسد تا هیچ
پرنده می‌گذرد، راه دیگری هم هست
... من آمدم که بگویم قفس نخواهد ماند
من آمدم که بگویم کبوتری هم هست
من آمدم به شما در تراز پست زمین
فروتنانه بگویم، فراتری هم هست...[۲]

در همهٔ این ابیات، شاعر از یک نشئهٔ درونی مست است. آرام و باوقار، هم چون قدّیسی از معبد دلفی، از جلجتا، از نیروانای خود، از غار حرا پایین می‌آید، با مهربانی در زمین بر روی خاک گام بر می‌دارد و مخاطبش را در جریان یک تجربهٔ شخصی از تجربه‌های دنیای درون قرار می‌دهد و خبر.

غبار گردش ارابهٔ زمان پیداست — نگاه کن، اثر پای رفتگان پیداست
زمین تشنهٔ باران! بشارتی دارم — چه ابرهای شگفتی در آسمان پیداست
چه ابرهای شگفتی به تاخت می‌آیند — که حس آب شدن در نگاه‌شان پیداست

و اکنون این قدیس، شمن، کاهن، شاعری در ادامهٔ پیامبری، در میان مردم گام بر می‌دارد و آنان را به سعادتی شیرین بشارت می‌دهد، بشارتی که آن را از سفری دراز با خود به ارمغان آورده است. از سفر دراز چین گیسوان پیچ در پیچ و شکن در شکن روح! سفری که نه هیچ جامعه شناس، نه هیچ انقلابی و نه هیچ دانشمند علوم تجربی و دینی، قادر به درک و فهم آن نیستند، مگر این که شاعر باشند.

و نتیجهٔ چنین سفری است که خود مسافر، شاعرش را به حیرتی از این گونه فرا می‌رساند:

نگاه، وقف تحیّر، زبان غریبهٔ گنگ
حضور واقعهٔ عشق هم چنان پیداست[۳]

واقعه‌ای که از ازل تا ابد ادامه دارد و در زبان سمبولیک اسطوره و شعر، موج در موج جاری می‌شود، چرا که به قول کمبل، اسطوره‌شناسی شعر است و زبان شعر بسیار انعطاف‌پذیر است و از این روست که چند اسطوره می‌توانند روایت‌هایی متفاوت از رمزی یگانه را عرضه دارند. در حالی که دانشمند الهیات قدم پیش می‌گذارد تا بگوید این مطلب، فقط باید به این ترتیب درک شود. آن‌ها زبان شعر را به نثر تبدیل می‌کنند. چرا که قدرت حضور، در منطقه و مکان و هستی در آن سوی خودآگاه و ذهن و آگاهی کوچک و ابتدایی که هر انسانی آن را داراست، ندارند و به این ترتیب، راه به تجربهٔ نزول به تاریکی، که آب حیات در آن جا قرار دارد و در آن دریای متلاطم و سیال، انرژی‌های فشردهٔ معنا به وحدت می‌رسد، پیدا نمی‌کنند و نمی‌توانند معنایی یگانه را در منشورهای متفاوت ببینند. این هنرمند شاعر است که خود را به مرکز نزدیک می‌کند، خود را در خط برنامه‌ای برای سراسر زندگی قرار می‌دهد و در جهان پر از کسانی که گوش دادن به خود را تعطیل کرده‌اند و فقط به همسایگان یا دیگران گوش می‌کنند تا دریابند که چه کار باید بکنند، چگونه باید رفتار بکنند، در درون خویش خیره می‌شود، ضربان قلب و نبض‌اش را می‌شنود و از ذهن کوچک و حقیر خودآگاهش تا مرکز خویشتن‌اش پیش می‌رود و چون برعکس هر عالمی و سخن‌ران و نصیحت‌گر و موعظه‌کننده‌ای، سخنانش از تجربه‌ای گرم و خون‌دار و جهنده برخوردار است، کلام او همانند تور صیادی همهٔ دل‌های مشتاق تجربه‌های پنهان برخوردار از نبض حیات را شکار می‌کند. این درست همان چیزی است که کمبل به مردم سفارش می‌کند، هرچند به نظر می‌رسد نیازی به این سفارش نیست. مردم خود تشنهٔ این تجربه‌اند و گوش خوابانده‌اند تا صدای آن را از گلویی بشنوند: «نقش اکثریت در رابطه با روح آن است که سعی کند گوش خود را در مقابل کسی که

تجربه‌ای ورای تامین غذا، مسکن، فرزند و ثروت دارد، بگشاید. »[۴]

پس گوش دل فرا می‌دهیم به نجوای سبزی که از آن سوی لحظه‌های فرار نان و میز و از آن سوی لحظه‌های سبز تنهایی‌های یک انسان فرا می‌رسد:

در زدم ولی چه سود، پشت در کسی نبود
از وقـــوع حادثـــه باخبـــر کسی نبود[۵]

شاعر خسته از راه می‌رسد. او هر روز به عادت دیرین، از راه می‌رسید و در می‌زد و آن سوی در، پدری، کوله‌باری از تجربه و خاطرهٔ زیستن به او پاسخ می‌داد. در شبی هراسناک از این دست، شاعر در می‌یابد که جز او و سفیر مرگ کسی رهگذر کوچه‌های حیات نیست. او با تجربه‌ای دوگانه روبه‌رو می‌شود، تجربه‌ای تلخ و شیرین، شیرین برای کسی که آخرین سفر را آغاز کرده است و تلخ برای کسی که آخرین بدرود را به مسافر گفته است و آخرین دست را در امتداد ریل‌ها به مسافری که سر از پنجرهٔ واگن بیرون آورده، تکان داده است. تراژدی شعر و یکی از نت‌های تاثیرگذار شعر که ناگهان ما را در فضایی از اندوه رها می‌کند، این است که در این سفر، کسی هم سفر مسافر او نیست با آن که مسافر، عازم بی‌کرانه‌هاست.

و اینک توصیف مسافر، آسمان آن چنان که در نگاه او، در نگاه هیچ کس دیگر غرق نبود، مسافری که کسی چون او در شرار دردها شعله‌ور نشده بود، مسافری از این دست، با غنچه‌ها ـ رمز شکفتن ـ الفتی صریح داشت و درست به همین دلیل و یا برای رسیدن به این مرتبهٔ حیات، روحی ساده و پاک داشت و کسی ساده‌تر از او نبود؛ چرا که روح صاحبان میل میز و نان و مسکن و پول و ثروت و دنیاست که از طبیعت خویشتن و طبیعت منحرف می‌شود و در سایه روشن زیرکی‌ها و مکاری‌ها به پیچیدگی و مدبّری و سیاست و کیاست می‌رسد.

در همین شعر، دوباره با یکی از تم‌های اصلی اسطوره روبه‌رو هستیم.

سفراسفر با تولد در خشکی آغاز می‌شود و با مرگ در دل دریاهای عظیم جهان ناملموس ادامه می‌یابد.

کمبل در توضیح سفر قهرمان می‌گوید، سفر قهرمان در دو سو انجام می‌شود؛ در سویی او دست به کارهای جسمانی خارق‌العاده می‌زند و در سویی دیگر، سفر در کردار معنوی ادامه می‌یابد. آن گونه که قهرمان یاد می‌گیرد گسترهٔ ماورا طبیعی زندگی معنوی انسان را تجربه کند و سپس با پیامی برگردد. اسطوره سویهٔ دوم سفر را برای همگان می‌خواهد. وقتی قهرمان با پیام برمی‌گردد و آن را در اختیار دیگران قرار می‌دهد. این اسطوره ـ و در این مقاله باید بگویم ـ این شعر است که گسترهٔ مقام معنوی انسان را برای همگان می‌خواهد و با همگان در میان می‌گذارد؛ چرا که انسان در سفر شکل می‌گیرد. از همان ابتدای حرکت نطفه، از اعماق وجود پدر و قرار گرفتن آن در مرکز وجود پیکرینهٔ مادر، رشد و شکل‌گیری اش در دنیای تاریک محاصره شده با آب و آغاز حرکتش به سوی جهان روشنایی‌ها، عبور از تونل‌های پیچ در پیچ و سراسر تاریک کالبد بیولوژیک پدر و مادر و سرانجام بریدن از همهٔ علاقه‌ها و دل‌بستگی‌های دنیای رحم و سرازیر شدن به فراسوی گوشت و خون و ظلمت و رطوبت و گرمای زمینی مادر و ناگهان هجوم وحشتناک نور، حملهٔ خیره‌کننده و احاطهٔ هراس آوری از امواج نور، پلک زدن‌های هراس زدهٔ نوزاد، در برابر عظمت لایتناهی نور. او در همین عبور است که شکل می‌گیرد و در همین عبور است که ایستگاه‌های مرگ و حیات، مرگ و تولد را پشت سر می‌گذارد. مردن در دنیایی و متولد شدن در فضایی دیگر. چیزی که در تعبیر حضرت مولانا، مردن از جمادی و متولد شدن در نباتی، مردن در نبات و متولد شدن در حیوانی، مردن از حیوانیت و متولد شدن در انسانیت و مردن از انسان بودن و تولد در دنیای لایتناهی عقول... «کی بترسم، کی ز مردم کم شدم»؟ این

آمدن‌ها و رفتن‌هاست که از انسان رودی می‌سازد، خروشان و پیوسته و در جریان:

رودی که آمد از عطش جان عبور کرد
بی‌تاب تا سطوح درخشان عبور کرد
... سخت آمدی به دست ولی چشم آشناست
از حسرت غریب من آسان عبور کرد
... صبح است و باز فیض حضوری کبوتری
از شاخه‌های قدس درختان عبور کرد
آموختم نهایت دروازه‌هاست، عشق
آموختم که می‌شود از آن عبور کرد

و چقدر نزدیک است تعبیر قربان ولیی عزیز به شعر سنجری، وقتی انسان را رودخانهٔ نگران می‌بیند:

توفان به پا شد، این هیجان را نگاه کن
امواج بی‌قراری جان را نگاه کن
یعنی چه می‌شود، پس از این، هست؟ نیست؟ چیست؟
این رودخانهٔ نگران را نگاه کن![۶]

و در شعری دیگر باز اشاره به رودخانهٔ همیشه در سفر تکرار می‌شود:

این گونه عاشقانه کجا می‌برد مرا؟
جریان رودخانه کجا می‌برد مرا؟[۷]

و باز «عبور» و این که انسان جز عبور، چیز دیگری نیست:

در انتظار عبور از کویر خویشتنم
ستاره‌وار اگر در مسیر خویشتنم
... مدام می‌روم از خویش و می‌روم از خویش
خراب شور فناناپذیر خویشتنم[۸]

و کیست که اذعان نکند این سفر، سفر پرمشقتی است که در آن رنج و درد، روح مسافر عازم را می‌گدازد و او را در مسیر زلال شدن پیش می‌برد. آن گونه که اسطوره‌ها و قصص مقدس آن را تبیین می‌کنند.

کمبل از سرخ‌پوستان شمال شرقی آمریکا، از یک رسم شکنجهٔ نظام یافتهٔ اسیران مذکر یاد می‌کند. این آزمون باید بدون شانه خالی کردن از زیر بار آن تحمل و پشت سر گذاشته شود. در واقع این آخرین آزمون مردانگی واقعی یک انسان است. در این آزمون، یک جوان «ایروکویی» به میدان آورده می‌شود تا در یک آزمون هولناک تا سرحد مرگ، شکنجه و زخم و عذاب و رنج را تحمل کند و حتی شاید جان ببازد؛ اما شگفت آن است که آن مرد با وجود آن که می‌داند به قربانگاه کشانده می‌شود، چون مهمانی عزیز با چهره‌ای بشّاش و آرایش کرده چونان مراسم جشن و سرور عروسی، آوازخوانان وارد میدان می‌شود؛ در حالی که مورد احترام همه است، اسیر کنندگان گویی میزبانان یک مهمان محترم هستند، با او رفتار می‌کنند، اما واقعیت جریان جز زخم و رنج و شکنجه تا سر حد مرگ چیز دیگری نیست.

کمبل توضیح می‌دهد که همین انگاره با قربانی شدن عیسی بر صلیب در مسیحیت تکرار می‌شود. عیسی شام آخر را با حواریون خود، هم چون جشنی برگزار می‌کند. او با استناد به کتاب یوحنا سرودی را نقل می‌کند که عیسی آن را آوازخوانان بر زبان می‌آورد تا به سطر آخر می‌رسد: ... «من می‌گریزم و می‌ایستم» ! [آمین]/ «من وصل می‌شوم و وصل می‌کنم!» [آمین] «آیا دری برای تو هستم که بر من می‌کوبند... راهی برای تو هستم، ره‌روی» . و هنگامی که رقص پایان می‌یابد او به سمت باغ می‌رود تا دستگیر و مصلوب شود.[۹]

بی‌آن که این روند را با جریان عاشورای سرور شهیدان مقایسه کنم، می‌خواهم یادآور شوم که بارها و بارها خوانده‌ایم و شنیده‌ایم که امام هرچه به

شهادت نزدیک‌تر می‌شد، زخم‌ها، رنج‌ها و مصیبت‌ها، هرچه افزون‌تر می‌شد، بر سرخی سرشار از نشاط و سرمستی و شادی چهرهٔ مبارک ایشان می‌افزود. آیا این همان سرنوشت انسان نیست؟ برای دوست داشتن باید از رنج عبور کرد و آنان که بیشتر دوست می‌دارند، عاشق‌ترند، بیش رنج می‌برند. آیا سرگذشت بشر، در گسترهٔ معنوی حیات او، با رنج همراه نیست و این رنج محصول جدایی و به دنبال آن شادی در اوج قربان شدن و رسیدن به دروازه‌های مرگ، مقدمهٔ رسیدن دوباره نیست. این کیست که از جدایی‌ها می‌نالد و فریاد می‌زند هر کسی کو دور ماند از اصل خویش/ بازجوید روزگار وصل خویش، آتش است این بانگ نای و نیست باد/ هر که این آتش ندارد، نیست باد. سفر همیشه با رنج، با اضطرار و اضطراب توأم و شریک بوده است؛ درست همان گونه که سنجری بیان می‌کند:

تشنه آمد، سراب را حس کرد — در دلش اضطراب را حس کرد
سالک جاده‌های بی‌برگشت — اضطرار شتاب را حس کرد
... بعد از آن هرچه بود تاریکی — بعد از آن نور ناب را حس کرد
... رو به دریا، به رودها پیوست — سوی تاریک آب را حس کرد[۱۰]

بدون شک سنجری در هیجان عاطفی و گرمای مستی خلاقیت ترکیب «سوی تاریک آب» را بی‌آن که از ذهن خودآگاه استفاده کند، خلق کرده است، بی‌آن که بداند چه ترکیبی ساخته است و چه تعبیری به کار برده است. تعبیری برای یک مقالهٔ پر تپش، برای یک سخنرانی. افسوس وقت نیست و مجال سخن تنگ است و اتهام پرگویی سنگین! اما سربسته بگویم، انسان بارها و بارها هم چنان که در اسطوره‌ها، کتب مقدس و قصص عرفا و امروزه در روان شناسی ژرفا، بیان شده است، باید با سوی تاریک آب‌ها آشنا شود، والا خداوند

مهربان او را در جریان سفر از بندر مرگ ، از ساحل شکل‌دار حیات مادی تحویل خواهد گرفت و با جهان بی‌طول و عرض و ارتفاع «سوی تاریک آب‌ها» آشنا خواهد کرد و درست با چنین نگرشی است که مردن برای شاعر زیبا می‌شود:

زیباست بلندای تو را دیدن و مردن تا صبح به تقدیس تو رقصیدن و مردن
... ای شیب نفس‌گیر! فراز هوس‌انگیز! ماییم و در این بیت، شکیبیدن و مردن
در حلقهٔ تنهایی کوه و علف این است چرخیدن و چرخیدن و چرخیدن و مردن[۱۱]

و در همین شعر، آیا راز جملهٔ بانوی باشکوه عاشورا آن جا که فرمود:«مارأیت الا جمیلا»، راز بشاشیّت چهرهٔ قهرمان عاشورا با نزدیک شدن به لحظات شهادت و راز عیسای انجیل یوحنا، در رقص شام آخر و به سوی صلیب رفتن: «تا صبح به تقدیس تو رقصیدن و مردن» افشا نمی‌شود؟

آب و آینه، هر دو رمزی کامل، با ظرفیت‌های فراوان، برای جهان آن سوی تصویرها و ابعادند. شما در آینه تمام دنیا را می‌بینید. اگر روبه‌روی کوهستان باشد، جنگل باشد، شهر، کویر، آسمان، ... اما بخوبی می‌دانید که جهان درون آینه، جهان مادی نیست، اما هست، انعکاسی از همان جهان فیزیک بیرون است، هست و نیست! آخر به چه گویم هست، با وی نظرم چون نیست

و از بهر چه گویم نیست، با وی نظرم چون هست

و آب نمونهٔ والای هیولا یا مادهٔ اولیهٔ هستی در فلسفه است. آن جا که جهان به ازل نزدیک می‌شود. به قبل از گرفتن سامان، جهان بی‌شکلی‌ها، جهان بدون طول و عرض و ارتفاع، جهانی که انسان در سفر به مرکز هستی، به گدازه‌های درونی‌ترین لایهٔ هستی، می‌تواند آن را تجربه کند. آن چنان که اسطوره‌ها و قصص مقدس بر آن‌اند و یکی از نمونه‌های زیبای این حقیقت در

قصهٔ یونس به صراحت بیان می‌شود و به یاد داشته باشیم محل دیدار موسی با خضر در التقای خشکی و دریا، جایی که ماهی مرده زنده می‌شود، قرار دارد. آن مرز، مرز آغاز بی‌شکلی‌هاست، آغاز نیست‌ها و هست‌هاست و این گونه است که سنجری سفری از این دست را در آب و آینه تجربه می‌کند:

در آب و آینه حیران به سوی او رفتم — فراتر از تپش میل و آرزو رفتم
کسی در آینه پنهان مرا صدا می‌زد — به سیر حیرت آفاق روبه‌رو رفتم
صدا، صدای رها در تمام هستی بود — چنان که فکر نکردم کدام سو رفتم...
کسی به سوی من آمد درست‌تر این است — که من در آینه، در خویشتن فرو رفتم[۱۲]

انسان در سفری از این گونه است که به خویشتن می‌رسد و درمی‌یابد که خود، مرکز هستی است و نگرشی از این گونه است که بشر را واجب الاکرام می‌کند و به هیچ اندیشه‌ای و به هیچ قدرتی از هر نوعی، اجازهٔ اهانت به انسان را نمی‌دهد و هیچ گناهی را آزاردهنده‌تر از تحقیر انسان نمی‌داند. «ویل لکل همزه لمزه» چه رسد به دشنام، سرکوفت، سیلی و کتک و شکنجهٔ جسمانی... ! چرا که حیات و همهٔ خلقت با همهٔ عظمت و پیچیدگی و شگفتی‌اش، فقط با انسان است که معنا پیدا می‌کند و بدون انسان، در سایهٔ فراموشی و پوچی، پوچی محض فرو می‌رود. این انسان است که آفرینش خداوندی را هم چون آینه‌ای باز می‌تاباند و معنا می‌بخشد. انسان – در هر مرتبه و شأنی- تکرار می‌کنم در هر مرتبه و شأنی، عزیز خداوند است و محترم. یکی از نویسندگان یونان باستان، انسان را این گونه تعریف می‌کند:

«چه هستند، هر یک از مخلوقات روزگار؟ و چه نیستند؟ انسان چیزی جز رؤیای یک سایه نیست. با این همه آن گاه که پرتوی از خورشید چونان هدیه‌ای از آسمان فرود می‌آید، نور پرتوافشان و زندگی آرام، به وجود انسان وابسته‌اند.»[۱۳]

و همین انسان، وقتی بتواند از فرمان‌های تأثیرگذار پیرامون خود و همسایگان خارج شود، به خود می‌رسد. به خویشتن خویش قدم می‌گذارد و آن گاه تمام هستی را در لایه‌های درون خویشتن باز می‌یابد و این که او در مرکز هستی قرار گرفته است ـ توجه داشته باشید که سخن نه از یک فرد، بلکه سخن از نوع انسان است ـ و هستی از او آغاز می‌شود و در فراسوهای شگرف می‌گسترد، مگر نه این است که قرآن می‌فرماید «و نحن اقرب الیه من حبل الورید» و مگر هستی از او آغاز نمی‌شود و تا مرزهای بی‌نهایت نمی‌گسترد. پس اگر از کالبد سطحی خود بگذریم، حتی از رگ گردن نیز رو به سوی درون فروتر برویم، شاید بتوانیم در حرکت به سوی مرکز خویشتن، با او روبه‌رو بشویم و این معنا در بیت پایانی شعر بالا نتابیده است؟

درست همان طور که قربان عزیز سروده است:

قل قل... میان حنجره رودی روان شده
این رودخانه آینهٔ آسمان شده
در خانقاه حنجره رقص ستاره‌ها
هاها... ببین! ببین! چه گلو کهکشان شده
...
هستی درسته می‌جهد از چشم‌های من
در خون رودخانه جمالت روان شده
آیینه‌ای برابر آیینه‌ای دگر
آیینه‌ای دچار خودش ناگهان شده...[۱۴]

و در شعر دیگر، جریان رودخانه او را به مرکز هستی هدایت می‌کند. درست همان جا که مرکز حقیقت خود شاعر قرار دارد:

در مرکز حقیقت خویش ایستاده‌ام

توفان از آشیانه کجا می‌برد مرا[۱۵]

و در سفری این گونه است که شاعر و یا بهتر است بگویم قهرمان سفر اسطوره‌های جهان، به درک هستی می‌رسد. درکی از این گونه:

صبحگاهان پر از پنجره بر بال نسیم
نفحاتی ست شکوفا که مرا می‌خواند
یار از فرصت کمیاب زمین می‌گذرد
عاشقی کو که غزل خواند و دست افشاند
... عشق! ای عشق! مرا جاذبه‌ای رحمانی
دیرگاهی ست که بر گرد تو می‌چرخاند...
... نامهٔ گمشده ماییم ولی می‌دانیم
قاصدی هست که ما را به تو برگرداند[۱۶]

او در مجاز جهان غوطه می‌خورد؛ اما حقیقت واقعی پنهان را درمی‌یابد. به قول حضرت مولانا:

ما همه شیریم، شیران علم/ حمله‌مان از باد باشد دم به دم/ ما همه پیدا و ناپیداست باد، [ما همه در جهان مجازی غوطه‌وریم و مرتب چون شیر علم می‌غریم] اما: جان فدای آن که ناپیداست باد... شاعر به زیبایی درمی‌یابد که فهم مطلق جان، در آن سوی پراکندگان تن قرار دارد. او بهار را و جوانه زدن را در دل پاییز می‌آموزد و در می‌یابد که در چرخشی دورانی، از ازل تا به ابد، سرگشته‌وار –در زمان اساطیری– در سیری بی‌توقف است.

او از تن، از پرده‌های نقش، از حدود جهان، از تظاهر ابعاد آشنا در می‌گذرد تا به حاشیه‌های زمان برسد. خوب می‌دانیم که جاودانگی یعنی خارج شدن از مرز زمان تاریخی و سخن از درک و فهم خروج از این زمان تاریخی است که می‌تواند زندگی مکانیکی و ملال‌آور انسان معاصر را رنگ و لعابی

دیگر ببخشد و این درست همان چیزی است که انسان فطری گم شده در انسان ماشینی له شده در چرخ و دندهٔ زمان معاصر به دنبال آن است.

و این درست همان چیزی است که انسان گاه به کمک اسطوره و کاهن و شمن و گاه به کمک دین و مردان دینی، در پی دست یافتن به آن بود و امروز تجربهٔ زنده، گرم و تپندهٔ آن را از شاعر سراغ می‌گیرد؛ چرا که رد پای تاثیرگذار و پرانرژی آن را در انباشت ذهنی و معلومات مکتوب دانشمندان دینی نمی‌یابد.

و واقعیتی شگرف از این دست است که عظمت شاعر را فراتر می‌برد و او را در مرتبه‌ای بعد از پیامبران می‌نشاند و محبوبیت او را و شیفتگی مردم یک فرهنگ و جامعه را نسبت به او توجیه می‌کند و ردپایی از این گونه است که شعر دوستانی چون قربان ولیی ، سنجری و عزیزانی دیگر را برای ما جذاب می‌کند.

به شعر «پدر» بر می‌گردم و این که چرا این شعر را بهانهٔ سخن قرار دادم. اجازه بدهید صریح بگویم، این شعر شاید یکی از بی‌ادعاترین شعرهای سنجری است. در آن از کلمات شناخته شدهٔ عرفانی و فلسفی و اشراقی خبری نیست. برعکس عاطفهٔ صمیمی، از دست دادن پدر، در سطر سطر آن موج می‌زند و چه کسی می‌تواند انکار کند که ما نخست، گرفتار عواطف یک شعر می‌شویم تا معناها و ترکیب‌ها و فنون و تصویرها و...

صمیمیت سیال و سادهٔ این شعر مرا گرفت. درست به همین دلیل سادگی، شعر از راز بزرگ هستی نیز سخن می‌گفت. رازی که اساطیر و ادیان بارها در پی افشای آن بر آمده‌اند. جدایی، سفر، وصل، دوباره جدایی، سیر نزول و قوس صعود، «یخرج الحی من المیت و یخرج المیت من الحیّ»، به قول کمبل، اسطوره می‌گوید که از دل زندگی فدا شده، زندگی تازه‌ای پدیدار می‌شود؛ آنچه پدید می‌آید، شاید زندگی قهرمان نباشد؛ اما یک زندگی تازه و نوع تازه‌ای از بودن یا شدن است. قهرمان شعر- راوی که همان شاعر است- به

پشت در رسیده است، در می‌زند و کسی نیست پاسخ بگوید و ما در ادامهٔ شعر می‌فهمیم که نامهٔ گم شده به مقصد رسیده است. به قول خود سنجری،

نامهٔ گم شده ماییم ولی می‌دانیم/ قاصدی هست که ما را به تو برگرداند

و زندگی مگر غیر از این است، یک جدایی اتفاق می‌افتد، سفری می‌آغازد تا جدایی را به پایان برساند. تلاش انسان در برگزار کردن هفت خوان این سفر، میوهٔ معرفت را به بادافره در برابرش قرار می‌دهد. دایره‌ای در خارج از مرزهای سیمانی حوض تاریخ، فنا می‌شود تا دایره‌ای دیگر بیاغازد. انسانی می‌میرد تا زندگی دیگری آغاز شود. پدری می‌رود تا پسری بیاغازد و این تنهایی را در اعماق جانش حس می‌کند و سفری نو در معرفتی تازه آغاز می‌شود. سفر در گسترهٔ معرفتی بشر، سفر در درون خود.

خسته آمدم ز راه، با هراس مبهمی
در زدم ولی چه سود، پشت در کسی نبود
رفتم و گذاشتم، سر به شانهٔ دلم
در خودم گریستم، چون دگر کسی نبود[۱۷]

می‌خواستم از یک نماهنگ حرف بزنم و شعر «حقیقت پهلو شکسته» را در یک دکوپاژ سینمایی تشریح کنم. می‌خواستم از سکوت سخن بگویم و مرگ میل و هراس را که آغاز رهایی انسان است، در این شعرها ـ با اشاره به سکوت‌های قربان عزیز و هم چنین سنجری- توضیح بدهم. می‌خواستم دو شعر «طنین عدم» و «پیالهٔ خیامی» را با هم مقایسه کنم تا فرق «قال و حال» و «معلومات و محسوسات» را در آینهٔ این دو شعر، که هر دو از سنجری است، نشان دهم؛ اما حسی به من می‌گوید، بس است. فعلا کافی است و آن‌ها را می‌گذاریم به مجالی دیگر. شاید وقتی دیگر...

۱۳۸۹

۲۶. خوانش شعر: از کلمه تا کلمه
(نازنین نظام شهیدی)

امام خمینی در شرح دعای سحر، آنجا که از کلمات خداوند صحبت می‌کند می‌فرماید: « ... از آنچه به گوش جانت خوانده شد و بر روح و عقلت املاء شد، باید متوجه شده باشی که عوالم وجود و کشور هستی، از غیب و شهود، همگی «کتاب است و آیات» و «کلام و کلمات» و آن را «ابوابی» است تنظیم شده و «فصل»هایی است مفصل و «کلید»هایی است که ابواب آن، با آنها باز می‌شود و «خاتمه»هایی که کتاب بوسیله آنها به پایان می‌رسد.»[۱]

به نظر می‌رسد در شعر«کلمات» شاعر به چنین کشفی دست یافته است، او جهان را و بهتر است بگویم محیط پیرامون خود را کتابی دریافته است که کلمه‌ها و جمله‌هایی دارد. کلمه‌ها، جمله‌ها، بندها و فصل‌ها، اتاق‌ها، راهروها، کوچه‌ها، خیابان‌ها و زمان، فصل‌های دور و فصل‌های نزدیک،

«پشت هر کلمه اتاقی پنهان است
پشت هر جمله چراغ قوه ای مخفی
راه متروکی را باز می‌کند
رو به خیابانی که یک بار در فصلی دور اتفاق افتاد
یا اتاقی که در کودکی، در بسته مانده است
– کسی آنجا نیست؟»

می توان خیلی سطحی و شخصی به تصویرهای این بند نگـاه کـرد، مـا شـاعر را می‌بینیم که در میان کلمات، که برای او حکـم اتـاق‌هـایی پنهـان و خلـوت دارنـد بـا استفاده از جمله‌ها که چونان چراغ قوه، روشنگری‌های جزئی و کـوچکی دارنـد، بـه دنبال کسی یا چیزی می‌گردد، به دنبال گمشـده‌ای شـاید، او از اتـاقی بـه اتـاقی و از کلمه‌ای به کلمه‌ای با استفاده از جملات کوتاه به راه متـرو کـی مـی‌رسـد، راهـرو یـا کوچه‌ای و سرانجام به خیابانی که روزی در زمانی دور، در فصـلی دور، در آن بـرای شاعر اتفاقی افتاده است. لبخند عشقی شاید، آغاز یک آشنایی، حادثه ای، ماجرایی ...

اما طور دیگری نیز می‌توان به این تصویرها نگاه کرد، اگر توجه داشته باشـیم که روزی در فصلی دور، در فصلی که در فلسفه پیـدایش هسـتی، از آن بـه «ازل» تعبیر شده است، خیابانی غریب اتفاق افتاد و از آن خیابان کوچه‌ها و راهروهـایی مشتق شد، کوچه‌هایی که به خانه‌ها و اتاق‌هایی ختم شدند. خانه‌هـا و اتـاق‌هـایی که با انسان معنا پیدا کردند و آن «گوینده نخستین» که «آغازین کلمـات» را ابـداع کرده بود، به انسان، اسم‌ها و کلمات، را یاد داد (به یاد داشته باشیم که اسـم شـعر مورد بحث نیز «کلمات» است) و انسان از آنها جمله ساخت و با چراغ قـوه‌هـای جملات به کاوش در اتاق‌ها، راهروهای متروک[- می‌گـوییم «متـروک» چـرا کـه بسیاری از انسانها به چنین کاوش و کنکاشی نمی پردازند و این شـاعر اسـت کـه به چنین کنجکاوی و جستجو و کشف و شهودی دست می‌یازد و به دنبال تـلاش خود از اتاق‌ها، نزدیک ترین عوالم وجود به را هروها می‌رسـد] راهروهـایی کـه متروکه اند و کسی در آنها نیست و از راهروها، راه به خیابانی می‌برد که یک بـار در فصلی دور، همان آغاز شروع شده است و یا به اتاقی که در کـودکی، در بسـته مانده است. جالب است که در قرائت دوم ما، مصـراع «اتـاقی کـه در کـودکی، در بسته مانده است» می‌تواند علامتی باشد و کمکی باشد به سزا، چرا کـه انسـان بـا رسیدن به آن خیابان و یا آن اتاق، در واقع با عبـور از مراحـل هسـتی، بـه مرتبـه

آغازین که می‌توان از آن به مرتبه کودکی تعبیر کرد، می‌رسد و از آنجا که این مرتبه برای بشر غیر قابل دسترس و مبهم و مرموز است، از آن به اتاقی که در بسته مانده است و ما امکان رفتن به درون آن را نداریم، یا حداقل اکنون کلید باز کردن قفل آن، در اختیار ما نیست، تعبیر شده است.

نیک می‌دانیم که حضرت حق، در سیر نزولی خود برای تجلی و آفرینش جهان، به مرتبه و مقام و شاهراه «واحدیت» و «عین ثابت» می‌رسد و از آن به عالم «مشیت» و از عالم مشیت به مقام و مرتبه «عقول و روحانیت» [فرشتگان مقرب الهی] و از آن مرتبه به عالم «ملکوت علیا» [«نفوس کلیه»] و از آن به عالم «برزخ »ها و مرتبه «مثال» و از آن به عالم «طبیعت» می‌رسد و سرانجام در وجود انسان، سیر صعودی این حلقه نزول آغاز می‌شود.

سیری که نشانه‌های اولیه آن، طلب، جستجو، سؤال و خواهش است. طلبی که گام به گام، مرتبه به مرتبه، می‌تواند انسان را از عالمی به عالم دیگر و سرانجام از اتاقی به اتاقی دیگر و از راهرویی به کوچه ای، به آن خیابان اصلی و یا آن اتاق دربسته کودکی- کودکی آغاز هستی و بشر- برگرداند.

با این توضیح توجه کنیم به مصرع پایانی بند اول و سؤال و طلبی که در سرتاسر شعر مرتب تکرار می‌شود: «کسی آنجا نیست؟»

پشت هر کلمه اتاقی خالی ست
در هر اتاق چراغی مخفی ست
پشت هر چراغ ریسمانی معلق است
تا تو را به آن خیابان دور بیاویزد
- کسی آنجاست؟

طبیعی است اگر به دنبال در دسترس ترین تداعی‌ها باشیم، در بند دوم شاعر با یک تصویر، معنای مورد نظر بند اول را کامل می‌کند. ضمن اینکه این

بار به خالی بودن اتاق اشاره کرده است و از شکل ظاهری چراغ که یا به صورت لامپی است که از سیمی همچون طناب آویزان است و یا به صورت مجموعه‌ای از چراغ‌ها تحت عنوان لوستر یا چلچراغ از زنجیر یا بندی محکم باز همچون طناب آویزان است، به هر حال شکل فیزیکی حضور چراغ در جهان امروز در اتاق‌ها، ذهن شاعر را به آویختن متوجه می‌کند و به این ترتیب، چراغ به کمک طناب خود، کسی را که در آن اتاق‌ها به دنبال کسی می‌گردد باز به آن خیابان اصلی می‌رساند. معلوم می‌شود روح شاعر از آن خیابان دور به کمک خاطره ای- که ما از آن بی خبریم- به شدت متأثر شده است، اما اگر با ضربات حاصل از این واژه‌ها و تصویرها، با رویکرد دیگری به معنا، نقب بزنیم می‌توان بخشی را که در بند اول آغاز کردیم به شکلی دیگر تکمیل کرد.

امام در همان شرح دعای سحر، در ادامه بحث از کلمات خداوند می‌فرماید: «باید دانست که کلام، از هوایی که از باطن انسان بیرون می‌آید و با سیر کردن به منازل خارج و گذشتن از مراحل سیر به خارج، تعینی به خود می‌گیرد و از عالم غیب به شهادت ظاهر شده و از آنچه در ضمیر و خاطر گوینده و در نهاد اوست خبر می‌دهد و باطن و مقصد و حقیقت امر او را کشف می‌کند، پس گوینده که کلام را انشاء و ایجاد می‌کند و آن را از عالم غیب [درون و سینه خود] به عالم شهادت [برون و فضای اطراف و سمع و نظر مخاطب] فرود می‌آورد، و از آسمان نهاد [روان و ذهن خویشتن] به مرحله ظهور [جهان بیرون از روان و ذهن خود] می‌رساند، به خاطر آن حب ذاتی است که به بروز دادن کلمات باطنی و ظاهر نمودن کلمات درونی خود دارد، پس پیش از آنکه انشاء سخن کند، کمالاتش [معناها و احساس‌ها و کشف‌های زبانی و بیانی دریافتی اش] در مرتبه خفا می‌باشد و چون اظهار آن کمالات را دوست دارد و عاشق اعلان آنهاست از این جهت ایجاد و انشاء کلام می‌کند[و در اینجا به خصوص شعر خلق می‌شود] تا قدر و مقامش [مقام شاعر به ویژه] شناخته شود.»[۲]

آنگاه امام از بسطی که به چگونگی ابداع کلام از جانب انسان می‌دهد، به حضرت حق می‌رسد، خداوند نیز به دنبال علاقه‌ای که به اظهار و تجلی صفات و معناها و کمالات نهفته در ذات خود دارد، اقدام به ابداع کلام می‌فرماید. همچنان که کلمات در سخن گفتن باطن انسان را افشا می‌کند، ابداع خداوندی نیز در آفرینش مراتب گوناگون هستی از عقول گرفته تا عالم مثال و مرتبه طبیعت و اشیاء، باطن حضرت حق را آشکار و ظاهر می‌سازند، به این ترتیب کلام تکوینی حضرت حق، خود اشیاء هستند. طبیعت و مراتب هستی، پس همچنانکه کلام انسان می‌تواند از واژه‌ها، جمله‌ها، بندها و فصل‌ها کتابی را بسازد، کلام الهی نیز می‌تواند اشیای ریز و تفصیلی طبیعت (فنومن‌ها)، دستگاه‌ها، ارگان‌ها، اکوسیستم‌ها، منظومه‌ها، کهکشان‌ها، سحابی‌ها و آسمان‌ها و مرتبه‌های هستی، کتاب هستی را شامل شود. پس چرخیدن و پرسه زدن و سیر و سفر در میان کلمات، می‌تواند همان سیر و سفری پرماجرا در اشیاء، منظومه‌ها و مراتب هستی باشد.

به این ترتیب همچنانکه کلمات روشنگرند و در تاریکی ذهن انسان می‌تابند، او را به معنی‌هایی هدایت می‌کنند، اشیاء نیز، که واژه‌ها و کلام الهی هستند می‌توانند روشنگر باشند و از این روست که شاعر می‌گوید در هر اتاقی(که می‌تواند خود کلمه‌ای یا یک ترکیب واژگانی باشد) چراغی مخفی است، چرا که پدیده‌های طبیعت در ذات خود، یا بهتر است بگویم در باطن و اعماق خود، چراغی را مخفی دارند، تا در ذهن مخاطب اهل خود، پرتوهای روشنایی را القا بکنند.

بدیهی است کلام انسان و در اینجا شاعر، ما را به مقاصد او و معناهای موجود در باطن او هدایت می‌کند و کلام الهی نیز ما را به سوی خدا، آستان قرب او و معنی‌های رقیق و نازکی که از او صادر شده اند و در سلسله مراتب هستی به او نزدیک ترند، هدایت می‌کند.

فلذا شاعر، یا انسانی که قدم در راه‌های متروکه گذاشته است، متروکه از آنجا که قدم نهادن در راه‌های آسمانی سخت است و به خصوص در جهان معاصر، عابران و مسافران این جاده‌ها و کوچه‌ها کم اند، می‌گوید:

«پشت هر چراغ ریسمانی معلق است

تا تو را به آن خیابان دور بیاویزد»

بدون شک باید گفت کلام الهی که همان اشیاء و طبیعت است و اتاق ، راهرو، خیابان و چراغ قوه‌های شعر حاضر از آنها سخن می‌گویند، با چراغ‌هایی که در دل پنهان دارند ـ و خود چراغ رمز روشنایی و روشنگری است ـ به کوچه پس کوچه‌های هستی و سرانجام به آن شاهراه آغازین و آن خیابان اصلی که به آستان قرب می‌رسد و انسان را به خاطره‌های ازلی اش که سخن از نزدیک ترین مراتب هستی نسبت به ذات مقدس حضرت دارند، هدایت می‌کنند، به خصوص اگر از ریسمان «حبل متین» و دعوت «اعتصموا» در ذهنمان تداعی شود. گفتم خاطره‌های ازلی، یعنی حادثه ای، لبخندی ، عشقی ،آغازی، ماجرایی که در آن خیابان دور و شاید در آن اتاق در بسته زمانی روی داده است و ذهن شاعر را یا روح شاعر را از آن خیابان متأثر کرده است. این بیان بنده است یا بیان شاعر؟

به بند بعدی توجه بکنید:

«پشت کلمات اتاق‌هایی پنهان است

با خنده‌های خاموش، نجواها،

با آه‌ها، سکوت، صدای تیک تاک قدم‌ها

پشت جملات راهرو به چراغی کم سو می‌انجامد

– آنجا هیچ‌کس نیست؟»

اگر قرار باشد کلمه و کلام، افشا کننده باطن ما باشد و به بیانی دیگر نشانه و مجلایی از ما باشند، پس می‌توان گفت بعضی از آنها ابعاد کم عمق و آشکاری از ما را نشان می‌دهند و بعضی از آنها، ابعادی پنهان و عمیق از ما را بیان می‌دارند، در چنین نگاهی به پدیده‌های هستی و کلام حضرت حق، امام می‌فرماید، کلام الهی نیز چنین اند و هر کدام از این مخلوقات و اشیاء و طبیعت، مجلای بعدی از ابعاد لایتناهی حضرت حق اند، پس بعضی کلمات ناقصه اند و بعضی کامله و فقط یک کلمه است که کلمه تامه الهی است و این کلمه آیینه تمام نمای حضرت حق است و آن کلمه انسان است و به همین نسبت انسان کامل کلمه اتم حضرت حق است. «و خدای تعالی می‌فرماید: «به تحقیق که ما انسان را در بهترین حد اعتدال آفریدیم، سپس او را به پست ترین مراحل بازگردانیدیم.» و این به حسب قوس نزولی است و دلالت دارد بر آنکه پیش از عالم طبیعت برای انسان، بود قبلی بوده چنانکه مقتضای تحقیق همان است. و از اعلی علیین به اسفل سافلین بازگرداندن امکان ندارد مگر اینکه به منزل‌هایی که در بین راه است عبور کند...»[۳]

پس باید گفت انسان ـ این کلمه تامه ـ تمامی سلسله وجود است و در مسیر خود در نزول از باطن حضرت حق و عالم غیب به عالم شهادت و دنیای طبیعت، از آن خیابان و شاهراه اصلی، کوچه‌ها و اتاق‌ها گذشته است و هر یک از ابعاد وجودی او، همچون «خیال» و «طبع» و «عقل» و «نفسش»، خاطراتی از آن مراحل نزول را با خود دارند، خاطراتی که گاهی با «خنده‌های خاموش»، گاهی با «نجواها» و گاهی با «آه‌ها» گاهی با «سکوت» گاهی با صدای «تیک تاک قدم‌ها» چیزهایی دور و نزدیک، روشن و تاریکی از آنها به ذهن می‌آید

پس انسان در حیات خود بر روی زمین و در کنار اشیاء، در طلب و جستجوی مخاطبی است که روزی در بیان خویشتن و عبور از خیابانی که یک

بار در فصلی دور اتفاق افتاد و رسیدن به مراتب نازل وجود از کوچه‌ها و پس کوچه‌های عالم مثال گذشت و در اتاق طبیعت، طنین سنگین کلمه تامه خود را جاری ساخت و انسان را که مثل اعلای خودش و بزرگ ترین نشانه و کلمه روشن و بیانگر خودش بود با دو دست قدرتش به صورت خود انشاء کرد و با او به سخن پرداخت، پس انسان و به تعبیری دقیق تر، به خصوص در شعر مورد بحث ما، شاعر در جستجوی آن مخاطب بی نشان است که از اتاق به راهرو و از راهرو به خیابان یا آن اتاق در بسته می‌رسد و ... اینکه شاعر در سرتاسر این شعر در پایان هر بند صدا می‌زند: «کسی آنجا نیست»، در همین معنا نهفته است، اما این جستجو، به کجا می‌انجامد؟

به این ترتیب به بند پایانی شعر می‌رسیم، بندی در دو جمله:

«نه! تنها منم که در کلماتی تو به تو پرسه می‌زنم

و ماه که می‌آید در اتاق‌های خالی چرخ بزند...»

اکنون اعتراف تلخ شاعر که نماینده و سخنگوی انسان معاصر است را در پاسخ به سؤال خودش می‌بینیم و دقت داشته باشیم که ترکیب نحوی این جمله چقدر محکم و کامل استیصال شاعر را بیان می‌کند

«نه! تنها منم که در کلماتی تو به تو پرسه می‌زنم...»

اما استیصال و درماندگی در حافظه عمیق ملت ما، جمله‌ای را به همراه دارد که می‌تواند به قول همین شعر کلمات، چراغ قوه‌ای باشد روشنگر و پرتوافکن در دل تاریکی‌ها:

امن یجیب المضطر اذا دعاه و یکشف السوء

ناگهان می‌بینیم که شعر با مصرعی زیبا در درخششی معصوم که از نور نقره‌ای ماه برمی خیزد به پایان می‌رسد:

«و ماه که می‌آید در اتاق‌های خالی چرخ بزند...»

به خوبی می‌دانیم که ماه از خود نوری ندارد. او منعکس کننده نور خورشید است، خورشید اگر منبع فیاض نور باشد، نوری که انسان را یارای نگریستن مستقیم به آن نیست، خود می‌تواند رمزی از آن حقیقت اصیل باشد که روزی در سیر نزولی خود آسمان‌ها و زمین را انشاء و روشن کرده بود و اکنون کلمه تامه الهی، در مسیر صعود خود، در جستجوی آن مخاطب ازلی، درست در اوج تنهایی ماه را می‌بیند که وارد عالم وجود او می‌شود.

البته می‌توان این بیت را شکل دیگری نیز فهمید، می‌توان گفت ماه آمده است تا آیینه‌ای باشد از تنهایی شاعر، تنهایی‌ای که یک بیت قبل به آن تصریح شده است. اشکالی ندارد که تعبیر دوم را بپذیریم. اما در این صورت این پایان لازم و زیبا را در حد یک پایان بندی زاید- چرا که تصویری بعد از تصریح آمده است- و یک فرافکنی سطحی، تنزل خواهیم داد.

از آنجا که شاعر یک ایرانی است و ناخودآگاه جمعی این ملت که ادبیاتی سرشار از معنا و امید و حرارت حیات را به جهان تقدیم کرده است، بر روان ایشان به عنوان یک ایرانی تأثیر دارد، اجازه بدهید همان تعبیر اول را بپذیریم و آمدن ماه را پاسخی بدانیم از جانب آن نخستین آغازگر و آن مبدع سخن.

و اما سخن آخر، ممکن است خیلی از دوستان به اینجانب خرده بگیرند که اصلاً خانم شهیدی در این فضایی که تو ترسیم کردی نیست و از این سخنان هیچ خبری ندارد و میان قرائت تو و قصد او تفاوت از زمین تا آسمان است.

در پاسخ باید بگویم همین خرده گیری شما، باز هم تأییدی است بر قرائت حاضر، چرا که همه این حرف‌ها وقتی اهمیت دارد که شاعر به کشفی در این متن رسیده باشد و اگر شاعر از این سخنان خبر می‌داشت و آنها را در زرورق شعر می‌پیچید، این که معما سازی می‌شد و فضل فروشی و باز آفرینی یک متن تمثیلی برعکس من معتقدم شاعرهِ محترم بی آنکه در صدد بیان مطالبی از

این دست باشد در حسی از غربت و نوستالژی واقع شده است که او را در عمق و اوج به مرتبه‌ای از سخن رسانده است که می‌توان به کمک آن سخن از «روزگار وصل» گفت. با همه اینها چه خانم شهیدی تأویل حقیر را بپذیرد یا نه، دلم می‌خواهد با صدای بلند بگویم: سپاسگزارم.

کلمات

پشت هر کلمه اتاقی پنهان است
پشت هر جمله چراغ قوه‌ای مخفی
راه متروکی را باز می‌کند
رو به خیابانی که یک بار در فصلی دور اتفاق افتاد
یا اتاقی که در کودکی، دربسته مانده است
– کسی آن جا نیست؟
پشت هر کلمه اتاقی خالی ست
در هر اتاق چراغی مخفی ست
پشت هر چراغ، ریسمانی معلق است
تا تو را به آن خیابان دور بیاویزد
– کسی آن جاست؟
پشت کلمات اتاق‌هایی پنهان است
با خنده‌های خاموش، نجواها
با آه‌ها، سکوت، صدای تیک تاک قدم‌ها
پشت جملات، راهرو به چراغی کم سو می‌انجامد
– آن جا هیچ کس نیست؟
نه! تنها منم که در کلماتی تو به تو پرسه می‌زنم
و ماه که می‌آید در اتاق‌های خالی چرخ بزند...[۴]

۲۷. «از زخم‌های آینه و چشم»
(بند هفتم)

اگر چه رد پای شعر ترکیب‌بند به شاعران بسیار پیشتر از محتشم بر می-گردد و کسانی همچون فرخی سیستانی و قطران تبریزی، این قالب ذوق آزمایی کرده بودند، امّا هیچکدام نمی دانستند، حتّی خود محتشم نیز، که روزی این قالب به نام محتشم ثبت خواهد شد، و دامنهٔ توجه به آن، تا روزگار حاضر، تا عصر مدرنیته کشیده خواهد شد.

شگفت‌تر از آنکه شاعر هم عصر محتشم، وحشی بافقی، با آن ترکیب بند بسیار زیبا و پرسوز خود: «دوستان شرح پریشانی من گوش کنید» نیز نتوانست این شانس را از آن خود کند.

و این اصل بزرگ عرفانی، می‌تواند مورد توجه و تأنی قرار گیرد.

مولانا سید کمال الدین علی فرزند خواجه میر احمد کاشانی که به محتشم تخلص می‌کرد (۹۹۶-۹۰۵) پس از اینکه قصیده ای در مدح شاه تهماسب صفوی و دختر وی پری خان خانم می‌سراید و بی پاسخ می‌ماند، به آستان سالار شهیدان روی می‌آورد و ترکیب بندی را در ابریشم شعر و مرثیه می‌پیچد که نه تنها این قالب ادبی را مصادره می‌کند که خیل عظیمی از شاعران را از همان زمان خود، همچون وحشی بافقی، تا زمان معاصر همچون علی رضا قزوه دنباله رو خود قرار می‌دهد، و شاعرانی همچون وصال شیرازی با ترکیب-

بندی در ۱۱۴ گره و علامه‌ی بحرالعلومی در یازده بند و... به تقلید از او می‌پردازند.

اینکه می‌گویم در جهان مدرن معاصر نیز، محتشم همچنان جلودار است و مورد توجه شاعران معاصر، به دلیل استقبال شاعران همچون مشفق، قزوه و حتّی شاعر نوپردازی چون ضیاء الدین ترابی است.

امّا چیزی که باید به آن توجه کرد این است که استقبال آنها با توجه به ذهنیت شعری و نوپردازی این سه شخص متفاوت است.

مشفق کاشانی ترکیب بند محتشم را بیت به بیت به صورت مسمط درآورده است، و در دوازده بند جداگانه، به نام « زینه المراثی» آن را تسمیط کرده است ،

... [تا از چمن بهار طربخیز، پا کشید
باد خزان به گلشن آل علی وزید
روزی که تشنه لب، به لب آب شد شهید
«بودند دیو ودد، همه سیراب و می‌مکید–
خاتم زقحط آب، سلیمان کربلا»][1]

قزوه ترکیبی چهارده بندی به نام " کاروان نیزه" ، پرداخته است

... [گودال قتلگاه پر از بوی سیب بود
تنها تر از مسیح کسی بر صلیب بود
سرها رسید از پی هم مثل سیب سرخ
اول سری که رفت به کوفه حبیب بود...
یک دشت سیب سرخ به چیدن رسیده بود
باغ شهادتش به رسیدن رسیده بود....][2]

و استاد ضیاء الدین ترابی، شاعری با ذهنیت و زبانی متفاوت، شعری در هفت بند به نام " از زخم های آینه و چشم " سروده است:

«شمشیرها
برهنه تن
آغوش کرده باز
در انتظار پیکر گل
گل که می‌شکفت»[۳]

این شعر در کل از هفت بند، ترکیب شده است که به نوعی ملهم از ترکیب بند محتشم است ، چرا که شعرهای این مجموعه نیز به نوعی در ارتباط با حادثه بزرگ جهان اندیشه و باور و قداست، یعنی عاشورا است. بگذریم از اینکه گزینش هفت بند، هفت بند نی را به ذهن متبادر می‌کند، و نی نوای حزن انگیز، اگر روزی برای مولانا که خود شاعر غزل عاشورایی بسیار زیبای" کجایید ای شهیدان خدایی" است، از عشق حکایت می‌کرد و از جدایی شکایت، از نیستانی می‌گفت که انسان، این نی در نوا، از او دور افتاده است . از درد اشتیاق می‌گفت و از اصل و باز جستن روزگار وصل، و همهٔ این‌ها مفاهیمی هستند که تجلی با شکوه آنها در حماسهٔ عاشورا اتفاق می‌افتد، و مولانا با نگاهی اینچنین بانگ نای را آتش می‌دانست آتش عشقی که بی‌بهره‌گان از آن ، سزاوار نفرین بودند:

آتش است این بانگ نای و نیست باد
هر که این آتش ندارد نیست باد
آتش عشق است کاندرنی فتاد
جوشش عشق است کاندر می‌فتاد،

این نی حدیث راه پرخون می‌کند راهی که آغاز حقیقی آن، بر گونه اساطیر در عاشورا به فرجام می‌رسد و همین نی نوا قصه های عشق مجنون می‌کند، که اگر عشق را در تحلیل بلندترین حماسه بشری ، ظهر دهم، محرم ۶۱ هجری به کناری نهیم در درک بسیاری از ابعاد آن به بن بست می‌رسیم و رازهای آن نگشوده می‌ماند چرا که کلید آن را بی سبب فرو گذاشته ایم .

نی بانوای محزون خود که از بندبند هفت بندش برمی آید، و زمین و آسمان دل مخاطبان را در اهتزار حزن انگیزش تسخیر می‌کند سخن از عشقی می‌گوید که جسم خاک با بالهای او تا افلاک بر می‌رود، کوه در رقص می‌آید و چالاک می‌شود و جان می‌بازد، نی سخن از معشوقی می‌گوید که همه اوست و عاشق پرده‌ای بیش نیست و حیات همه اوست و عاشق مرده ای بیش نیست، و همهٔ این مفاهیم از خورشیدی برمی آیند که در منظومهٔ شمسی نینوا می‌درخشد و پرتوهای نوری پیام های والای خود را تا اقصا نقاط جهان می‌فرستد، و اینگونه است که در این الهام یک شاعر معاصر از ترکیب بند محتشم، به هفت بند می‌رسیم و از هفت بند به نی و از نی به نی نوا، و نینوا نام دیگر کربلاست.

و این همان ذهن نو پردازاست که او را از ورطه سنت، و از افتادن به سنت پردازی های کلیشه دور می‌کند و به جای اینکه شاعر چون اقتباس های قبلی و حتی شاعران هم عصرش که معمولاً دوازده بند را به نام دوازده امام و یا چهارده بند را به نام چهارده معصوم و مثلاً ۱۱۴ بند را به نام ۱۱۴ هزار پیامبر و... انتخاب می‌کنند دور بماند و در یک شعور شاعرانه و خلاق، با انتخاب ۷ بند با ایجاد لایه های زیرین، به مخاطب اجازه دهد که در فهم و رسیدن به معانی دیگر راهی باز وسیال در پیش رو داشته باشد.

در رابطه با انتخاب هفت بند، برای شعر، می‌توان به سراغ رمز پردازی های خود واژه هفت نیز رفت.

عدد هفت از ارقامی است با ابعاد و نیروی ژرف تاکیدی، هفت رسیدن به مرحلهٔ کمال و الوهیت را در خود دارد. روزهای سال، در فرهنگ تمامی ملت ها، در بسته‌هایی که از هفت روز برخوردارند، به کمال می‌رسند، در هفته، ماه ها از هفته‌ها بوجود می‌آیند و سالها از ماه‌ها، بنا به گزارش تورات خداوند جهان را در هفت روز آفریده است، هفت در خود پرتوهایی از طنین اوج، کامل شدن و نهایت هر پدیده‌ای را به همراه دارد. ما اگر اندکی تأمل کنیم طنین سهمگینی از عدد هفت را در ابعاد گوناگون زندگیمان داریم، از هفت سین نوروز تا هفتم یک مرگ، نویسندهٔ کتاب «زبان رمزی قصه ها»، در قصهٔ هفت فرزند هیزم شکن، فرزند اوّل را مرحلهٔ مادی انسان، فرزند دوّم را مرحلهٔ حسی و عاطفی انسان و فرزند سوّم را هوشمندب انسان و فرزند چهارم را رسیدن به مرحلهٔ اشراق و شهود که برتر از هوشمندی است معنی می‌کند، فرزند پنجم را قدم گذاشتن با شهود به مقام معنوی، فرزند ششم را به فصل درآوردن قدرت واستعداد های انسانی به کمک اراده معرفی می‌کند و سرانجام آخرین فرزند یا هفتمین برادر منجی که نمودار اصل بی مرگی، اخگر الهی است که در دامان ماده افتاده است و شش برادر خود را با راهنمایی به حیات جاویدان می‌رساند، که همانا رسیدن به خدا و اتصال با الوهیّت می‌باشد.

به این ترتیب تنها راه نجات، و رسیدن به حیات جاودانی، در رسیدن به خداست و این در هفتمین مرحله، یا هفتمین طور وجود آدمی، به وقوع می‌پیوندد.

در کتاب مرصاد العباد نجم رازی دل را به هفت طور تقسیم می‌کند و هفتمین طور دل، که عمیق ترین مرحله و چگونگی وجود آن است، محل ظهور الوهیّت و نور خداست، و البته این معنا با آسمان های هفتگانه که ملکوت خداوند در آسمانن هفتم جای دارد بی‌ارتباط نیست. با نگاه دیگر می‌توان ۷ را جمعی از ۳ که رمز الوهیّت است و ۴ که رمز کمال و تمامیّت است دانست و

از همه جالبتر حضور چشمگیر واژهٔ ۷و۳و۴ و مضربهای آنها در داستانهای معراج پیامبر است که من برای نمونه یک پارهٔ کوچک از آنها را نقل می‌کنم:

«از امام موسی کاظم(ع) پرسیدند که به چه علّت تکبیر در افتتاح نماز هفت مرتبه سنّت شده است و به چه علّت در رکوع "سبحان ربی العظیم و بحمده" می‌گویند و در سجود"سبحان ربی الاعلی و بحمده" می‌گویند؟ حضرت فرمود: حق تعالی آسمانها را هفت آفریده و زمینها را هفت آفریده و حجابها را هفت آفریده و چون حضرت رسول‹ص› به معراج رفت به مرتبهٔ قاب قوسین رسید و یک حجاب از حجابهای هفتگانه برای او گشوده شد و هفت مرتبه اللّه اکبر گفت چون نماز معراج مؤمن است لهذا در اوّل نماز مقرر کرده اند که هفت مرتبه الله اکبر بگوید تا حجابهایی که سبب بعد او از جناب اقدس الهی گردیده از پیش او برداشته شود؛ و چون حضرت رسول ‹ص› بعد از دفع حجابها، انوار عظمت و جلال حق تعالی بر دلش جلوه کرد، اعصابش بلرزید و رکوع افتاد و گفت " سبحان ربی العظیم و بحمده" و چون سربرداشت نوری از آن عظیم‌تر بر او جلوه کرد، سپس به سجده افتاد و گفت: "سبحان ربی الاعلی و بحمده" و چون هفت مرتبه این ذکر را گفت ساکت گردید و به این سبب مقرر شد که این ذکرها در رکوع و سجود گفته شود.»[۴]

بدیهی است مقام، مقام عدد و شمارش نیست، حجاب های خدا هفت پرده حجاب محدود و قابل شمارش نیست و در آن لحظات ناب حضور قلب رسول ‹ص› با هفت مرتبه ذکر نمی توانست آرام یابد و این همان بار نمادین عدد هفت است که دلالت بر کمال و سمت نهایت مصدود می‌کند.

و خیلی جالب است که در کتاب «از زخم‌های آینه و چشم»، ما در بند هفتم، بینی در اوج ونهایت منظومه، به دوازده شعر کوتاه می‌رسیم، که در عین آنکه عدد مقدس دوازده را در ذهن شیعه می‌تواند طنین‌انداز باشد، از عاشورا

سخن می‌گویند و صحنه‌هایی که در نینوا اتفاق می‌افتد، منظومه‌ای که از هفت بند تشکیل می‌شود و در عین آنکه در این هفت بند، هفتاد و دو قطعه شعر کوتاه نیمایی به نمایش گذاشته می‌رسد در بند هفتم به حماسهٔ خونین هفتاد و دو تن می‌رسیم، به سرداری سردار بی سر.

اگر در اسمان هفتم، جایگاه آن معنای محض قدسی است، در بند هفتم این مجموعه، در نهایت کار به شعرهای مصرح عاشورایی می‌رسیم، همچنانکه آسمان های فروردین، همچون ششم و پنجم و چهارم و سوّم و دوّم و اوّل هر کدام اثری از آن معنای پاک و منزه را نمایش می‌دهند و پرتوی از آن معنای والای الهی را در پیشانی دارند، بندهای پیشین این مجموعه نیز می‌توانند در امتداد رسیدن به ظهر دهم محرم و نینوای حسینی در وحدتی همگون، در کنار هم قرار بگیرند و عمل کنند،

اگر به قول نجم رازی، دل هفت مرتبه دارد و با گذشتن از مرتبه های فرودین سرانجام به طور و مرتبهٔهفتم می‌رسیم که در آنجا هر چه هست ظهور الوهیت است و جای پای هیچ اندیشه و احساس غیر از الوهیت نیست، به نظر می‌رسد سفرهای بندهای پیشین این هفت بند، باید مراحلی و مرتبه هایی برای رسیدن بند هفتم باشد، و عجب نیست که در بند اول این مجموعه ما از بهار سخن می‌شنویم، بهاری که می‌تواند یک آغاز باشد، آغازی برای یک حرکت و نویدی برای شکوفایی، و در بند دوم از خاطره ای بلند بالا سخن می‌رود که چون بهار بالنده است و در مسیر سحر دل انسان باورمند را گرم می‌کند در بند سوم سخن از باد و باغ است، باغی که در مرور باد و توفان، تصویری از درخشش خورشید از اضطراب های او می‌کاهد، در بند چهارم سخن از خشم و شوق است، اشتیاق دیدار خورشید، خشم از بادهایی که بر باغ و بر بهار می-تازند، بادهایی که سرانجام در آن ظهر دهم خورشید برنیزه کردند و منظومهٔ

آسمانی عشق را در دل منظومهٔ شمس زمینی بنا نهادند، در بند پنجم، از باد و زخم سروده می‌شود، ناخود آگاه شاعر یه فراز سخن نزدیک می‌شود و از آنجا که در عاشورا جز حماسه، حماسهٔ شرف، ناموس زیبایی، انسانیت و آزادگی و عدالت ، و در یک کلام حماسهٔ عشق و عشق و عشق و عشق و... چیز دیگر نمی توان یافت، شاعر نیز بی اختیار متوجه حماسهٔ ملی کشورش می‌شود و با تلمیحاتی چون "سیاووش" افراسیاب، پیران، رستم، اسفندیار، زال، سیمرغ و بهمن، خواننده را در فضایی از حماسه، در هفت توی قلعه‌های خون و مرگ و شرف، رها می‌کند، و اینگونه با گذر از بند ششم که سخن از هجران است و یار، به بند هفتم می‌رسیم، بندی با عنوان از "عشق و خون" و شعرهایی که لحظه های بریده بریده ای از عاشورا را به تصویر می‌کشد و افشا می‌کند، چرا که در طور هفتم، یعنی نهایت بند اوّل، راهی که با بهار آغاز شده بود، نمی تواند جز عشق، جز خون، جز جان باختن برای جان یافتن، چیزی دیگر باشد و چه خوب حس کرده است ناخودآگاه، شاعر آقای ترابی، که برای رسیدن به این بند، باید از بند پنجم گذشت بندی که عناصر و مواد اولیّه ساختمان وجودی خود را از شاهنامه به وام گرفته است و از فضای حماسی، ایران دین مدار و ایران با شکوه باستان، ایران خالق حماسه‌های استقلال شأنیت، شخصیت و آزادگی به چنگ‌آوران نام و فرو گذاشتن ننگ.

و اینگونه شاعر نشان می‌دهد که رسیدن به عاشورا، در جهان هستی و معرفت، رسیدن به اوج و نهایت عشق ، زیبایی، عرفان و حماسه و انسان است.

و این است که ترابی را در میان شاعران نوجو و نوپرداز معاصر، با توجه به سال چاپ مجموعه -۱۳۷۲- در مقام پیشروان شعر عاشورایی در قالب‌های نو قرار می‌دهد.

چیزی که بسیاری از دوستان شاعر و منتقدان از آن غافل شدند و حق پیشرو بودن او را نادیده گرفتند.

شعرها همه نیمایی اند و کوتاه، در برش سریع، که بی شباهت به حرکت های تند قلم موی یک نقاش، یا هاشورهای پی درپی قلم یک طراح نیست ، شکل می‌گیرند. بی آنکه مقدمه پایان بندی خاصی باشند که در فرم های شناخته شده ایچون دایره ای، مار پیچی یا فنری و... به کار گرفته می‌شوند.

شعرها هر چند از وزن نیمایی برخوردارند، امّا اهتمام خاصی به قافیه ندارند، و به همین دلیل در بیشتر آنها، اکثریت قریب به اتفاقشان استفاده از قافیه به چشم نمی خورد، شعرها همان گونه که راحت و در فضایی خالی، بی-هیچ زمینه ای، شروع می‌شوند، همانگونه هم به راحتی با ارائه احساس و اندیشهٔ شاعر، چون حبابی به پایان می‌رسند و چون چراغی خیلی راحت و آسان، خاموش می‌شوند:

بهار زخم که می‌بارد
از هوا
تا گاه
ستاره می‌شکفد،
در چمن
کنار دلم-[۵]

اینکه شاعر هیچگونه التزامی به قافیه از خود نشان نمی‌دهد، و پایان بندی خاصی را تعقیب نمی کند، دلیل آن را در کوتاهی شعرها باید جست، شعر کوتاه اصولاً فرصتی برای تکنیک هایی که می‌تواند نسبت به اصل و ذات موضوع، زواید محسوب شوند نمی دهد، برای رسیدن به شعر کوتاه ، باید از هر چیزی که بی سبب بر دامنهٔ سخن می‌افزاید پرهیز کرد و نتیجهٔ منطقی چنین

پرهیزی می‌شود نمونه هایی که آقای ترابی در این مجموعه آفریده است، با همهٔ اینها، شاعر از موسیقی درون بیت ها غافل نیست و با تکرار صداها و هجاهای خاصی از حروف، به طنین یک موسیقی بیرونی در درون ابیات دست می‌یابد، مانند استفاده و تکرار کلماتی مثل"خوش است"، "سفر"، "قفس"، "می توانستم" در شعر زیر:

دلم خوش است
به بوی بهار و
رنگ سفر
در این قفس که هوای گرفته‌ای دارد
دلم خوش است
ولی
کاش می‌توانستم
سفر کنم به بهاری که
بی قفسی باشد.[۶]

شاعر در استفاده از عناصر حماسهٔ ملی، از سیاوش دو بار استفاده می‌کند، اول آنجا که سیاوش را رودرروی دریای آتش می‌بیند با پیراهنی از عشق دوم آنجا که تصویری از خون سیاوش می‌دهد در تشت زرد در برابر افراسیاب و این هر دو بی‌شباهت به سردار عاشق ظهر دهم نیست که با چهره‌ای برافروخته از عشق، در برابر دریای آتش کینهٔ ستم ایستاده است و دوم آنجا که خورشید منظومهٔ عاشورا در تشت زرد در برابر یزید که همچون افراسیاب منفور است قرار می‌گیرد، حضور کاملاً نیاندیشیده و ناخودآگاه شهید همهٔ پاکی های حماسهٔملی، در آستانه رسیدن به بند هفتم، خود ریشه در ناخودآگاه جمعی ایرانیان می‌تواند باشد و درفشی در راه برای رسیدن به ظهر دهم.

ظهری که آفتاب برساحل فرات به میقات فرود آمد، تا گردی سوار از سپاهیان تاریکی از آن سوی نخل و آب چون آیینه ای به بیعت خورشید برود، و این بیعت تا زمان های ابدی، از سوی آیینه های آزادهٔ ملت های جهان، تکرار شود، تا چون آیینه هایی که در برابر هم قرار می‌گیرند، جهان را از پرتو عاشقانه آفتاب منظومهٔعشق ظهر دهم به نور و روشنایی برسانند،

ظهری که پیکر گل، در آغوش برهنهٔ شمشیرها شکفت تا ذوالجناح از سایه سار نخل تنها و بی سوار برآید تا بانوی خیمه های عطش بـر لالـه هـای نـور اشک ببارد.

پی‌نوشت کل مقالات

۱. کتاب نقد ادبی اثر سید قطب، بخش کار ادبی، برگردان صابر امامی

۱. مقدمه‌ای کوتاه بر ادبیات داستانی ایران

۱. تاریخ بیهقی، تصحیح دکتر علی فیاض، دانشگاه فردوسی،ص۲۳۳
۲. مرصاد العباد، به اهتمام محمد امین ریاحی، ص۷۲
۳. اسرار التوحید، صص ۶۴- ۶۵-۶۶-۶۷-۶۸
۴. صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها، منتخب حکایات کشف المحجوب، نادر ابراهیمی،ص۱۰۶

۲. و اما دکامرون، بررسی کتاب دکامرون

۱. سید حسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، جلد ۱ چاپ هفتم ۱۳۵۸، ص ۱۶
۲. فروغی، محمد علی، کلیات سعدی، ص ۷۹
۳. قاضی، محمد، دکامرون، نثر مازیار، تهران ۱۳۷۹، مقدمهٔ مترجم
۴. همان، ص ۶، کلیدر
۵. همان، ص ۱۷، کلیدر
۶. همان، ص ۳۸، کلیدر

۷. همان، ص ۳۹، کلیدر
۸. همان، ص ۳۹، کلیدر
۹. همان، ص ۵۲، کلیدر
۱۰. همان، قصهٔ شاه تفریح می‌کند، ص ۶۷
۱۱. همان، قصهٔ مکتب رم (قصهٔ دوم)، ص ۵۴
۱۲. همان، پایان‌نامهٔ مؤلف، ص ۸۷

۳. تمثیل و داستان در «عقل و عشق»، صائن الدین اصفهانی

۱. شمس قیس رازی، ۱۳۷۳، ص ۳۱۹
۲. همایی، ۱۳۷۵، ج ۲، ص ۲۹۹
۳. ابن مقفع، ۱۹۸۷، صص ۶۳ و ۶۱
۴. ستاری، ۱۳۷۲، ص ۲۵
۵. فروزانفر، ۱۳۶۶، ص ۷۴
۶. ستاری، ۱۳۷۲، ص ۴۸
۷. یونگ، ۱۳۵۲، ص ۲۳
۸. احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱، ص ۳۷۰
۹. پورنامداریان، ۱۳۷۶، صص ۱۹۰ و ۱۹۱
۱۰. احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱، ص ۳۶۷
۱۱. پورنامداریان، ۱۳۷۶، ص ۱۹۱
۱۲. ستاری، ۱۳۷۲، ص ۱۴۸
۱۳. همان، ص ۱۴۹
۱۴. همان، ص ۱۵۳
۱۵. همان، ص ۱۵۴
۱۶. همان، ص ۱۵۷

۱۷. پورنامداریان، ۱۳۷۶، ص ۲۱۵
۱۸. ستاری، ۱۳۷۲، ص ۲۹
۱۹. همان، ص ۴۹
۲۰. نظامی، ۱۳۶۷، ص ۵۱
۲۱. میر صادقی، ۱۳۷۶، ص ۲۱
۲۲. همان، ص ۳۳
۲۳. صائن الدین، ۱۳۷۵، ص ۱۰۵
۲۴. میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۱۷۴
۲۵. میبدی، ۱۳۶۱، ج۱، صص ۱۴۱ و ۱۴۲
۲۶. بقره، آیهٔ ۳۰
۲۷. حافظ، ۱۳۷۲، ص ۲۰۶
۲۸. صائن الدین، ۱۳۷۵، ص ۳۹
۲۹. همان، ص ۳۰
۳۰. همان، ص ۸۸
۳۱. همان، ص ۹۰
۳۲. میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۸۴
۳۳. ص ۴۲
۳۴. صص ۶۰ و ۵۹ و ۵۸
۳۵. ص ۶۴
۳۶. ص ۸۷
۳۷. ص ۹۲
۳۸. همان، ص ۳۰
۳۹. همان، ص ۶۱

۴۰. همان، ص ۶۲

۴۱. همان، صص ۸۶ و ۸۵ و ۸۴

۴. گفت‌وگو در قصه پردازی مولانا

۱. میرصادقی، جمال، عناصر داستان، ۱۳۶۷، نشر شفا، تهران، ص ۳۲۲

۲. مولانا، جلال‌الدین محمد، مثنوی، ۱۳۶۲، نشر امیرکبیر، تهران، ص ۳

۳. همان، ص ۴

۴. همان، ص ۴

۵. همان، ص ۱۳

۶. حق‌شناس، علی محمد، رمان به روایت رمان نویسان، ۱۳۸۰، نشر مرکز، تهران، ص ۵۰۷

۷. همان، ص ۵۰۸

۸. سعدی، مصلح‌الدین، گلستان، به همت استاد فروغی و عبدالعظیم قریب، نشر اقبال ۱۳۶۱، تهران، صص ۴۴- ۴۳

۹. همان (مثنوی)، ص ۱۷

۱۰. رمان به روایت رمان نویسان، ص ۵۱۹

۱۱. همان، ص ۵۲۱ ،کلیدر

۱۲. عناصر داستان، ص ۳۲۱

۱۳. مثنوی، ص ۴۵ و... .

۱۴. همان، ص ۵۷، کلیدر

۱۵. بیشاپ، لئونارد، درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی، ترجمهٔ محسن سلیمانی، ۱۳۷۸، نشر سوره، تهران، ص ۴۲۲

۵. مولانا و کهن الگوهای یونگ

۱. انسان و سمبل‌هایش، ترجمهٔ دکتر محمود سلطانیه، ص ۲۷۰.
۲. مثنوی، دفتر اول، بیت ۳۶.
۳. همان، بیت ۳۸.
۴. همان، ۴۵ـ۴۳.
۵. انسان و سمبل‌هایش، ص ۲۷۴.
۶. همان، ص ۲۷۳.
۷. دفتر اول ـ بیت ۴۰.
۸. همان، بیت ۴۱.
۹. انسان و سمبل‌هایش، ص ۲۷۸.
۱۰. همان، ص ۲۸۱.
۱۱. دفتر اول، ۵۰ـ۴۸.
۱۲. همان، ۵۸ـ۵۵.
۱۳. حافظ غنی، نشر یاسین، ص ۲۰۱.
۱۴. دفتر اول، ۶۹ و ۷۰ و ۷۶.
۱۵. حافظ غنی و قزوینی، ص ۳۱، نشر یاسین، سال ۱۳۷۱.
۱۶. دفتر اول، ۷۸ـ ۷۶.
۱۷. دفتر اول، ۱۰۵ و ۱۰۶.
۱۸. انسان و سمبل‌هایش، ص ۲۷۸.
۱۹. همان، ص ۲۷۸.
۲۰. دفتر اول، ۱۷۳ـ ۱۷۱.
۲۱. دفتر اول، ۲۰۵ـ ۲۰۰.
۲۲. انسان و سمبل‌هایش، ص ۲۷۸.
۲۳. انسان و سمبل‌هایش، ص ۲۹۵.

۲۴. دفتر اول، بیت ۲۲۲.

۲۵. همان، ۲۳۴.

۲۶. دفتر اول، ۲۲۱ـ ۲۲۰ و ۲۲۸.

۲۷. انسان و سمبل‌هایش، ص ۳۰۶.

۶. شیخ صنعان عطار یا شاه و کنیزک مولانا

۱. انسان و سمبل‌هایش، یونگ، چاپ امیرکبیر، ص ۸۰

۲. همان

۳. الهی نامه، عطار، نشر زوار، ص ۵۸

۴. منطق‌الطیر عطار، به تصحیح فروغی، کتاب فروشی تایید اصفهان، قصهٔ شیخ صنعان

۵. مثنوی معنوی، به تصحیح نیکلسون، امیرکبیر، دفتر اول، قصهٔ شاه و کنیزک

۷. مولانا و قصه

۱. روزنامهٔ همشهری، روز مولوی، ۱۳۹۰

۸. جنبه‌های نمایشی داستان سیاوش

۱. کتاب ماه و ادبیات

۹. بررسی پی رنگ رمان کلیدر

۱. مکتب‌های ادبی، رضا سیدحسینی، چاپ هفتم ۱۳۵۸، ص ۴۷

۲. کتاب عناصر داستان، جمال میرصادقی، چاپ ۱۳۶۷، ص ۱۵۲

۳. همان ،صص ۱۵۴ و ۱۵۵ ،کلیدر

۴. قصه نویسی، براهنی، چاپ چهارم ۱۳۶۸، ص ۱۵۴

۵. کتاب عناصر داستان، میرصادقی، ص ۱۵۷
۶. همان، ص ۱۵۸
۷. همان، ص ۱۸۲
۸. قصه نویسی، رضا براهنی، ص ۲۹۴
۹. اصطلاحات ادبی خود، ام.اچی ایرامسن، ص ۲۱
۱۰. مکتب‌های ادبی، رضا سید حسینی، ص ۱۶۱
۱۱. همان،ص ۱۶۳
۱۲. همان، ص ۱۶۷
۱۳. کلیدر،ج ۲، ص ۴۳۸
۱۴. کلیدر، بند ۱، بخش ۲۰، ج ۶
۱۵. کلیدر، ج ۳،ص۸۱۹
۱۶. کلیدر،ج ۳،ص ۸۳۱
۱۷. کلیدر، ج۷،ص ۱۹۵۸
۱۸. کلیدر، جلد ۲، صص ۴۹۳-۴۹۲-۴۹۱
۱۹. بحث و نقدی دربارهٔ رمان و داستان کوتاه، سارمست موام، ترجمهٔ کاوه دهگان، ص۱۴
۲۰. قصه نویسی، رضا براهنی، ص ۳۰۲
۲۱. خسرو و شیرین نظامی، تصحیح وحید دستگردی، چاپ علمی، ص ۸۸ _ ۷۷
۲۲. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۶۲
۲۳. کلیدر،ج ۴،ص ۱۰۸۹
۲۴. کلیدر،ج ۲،صص۲۳۱۹_۲۴۴۱
۲۵. کلیدر، ج ۱۰،ص ۲۵۴۵

۲۶. کلیدر،ج ۲،ص ۴۴۴
۲۷. کلیدر، ص ۱۸۷۸
۲۸. کلیدر،ج ۸،ص ۲۱۲۱
۲۹. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۵۸۴
۳۰. کلیدر،ج ۱،ص ۷۵
۳۱. کلیدر،ج ۱،ص ۱۳۱
۳۲. کلیدر،ج ۳،ص ۸۳۱
۳۳. کلیدر،ج ۳،ص ۸۳۵
۳۴. کلیدر، ج ۱۰،ص ۲۸۱۸

۱۰. نگاهی به چند شخصیت رمان کلیدر

۱. کلیدر،ج ۱،ص ۷۹
۲. کلیدر،ج ۱،ص ۴۶
۳. کلیدر ج ۷،ص ۱۸۷۸
۴. کلیدر،ج ۱،ص ۲۸۲
۵. کلیدر،ج ۱ص ۳۶۵
۶. کلیدر،ج ۱،صص ۵۰۹ و ۵۰۱
۷. کلیدر،ج۴، ص ۱۲۵۴
۸. کلیدر،صص ۱۸۴۷ الی ۱۸۵۲
۹. کلیدر،ج ۶،ص ،۱۶۱۷
۱۰. کلیدر،ج ۷،ص ،۱۹۳۷
۱۱. کلیدر،ج ۷،ص ۹۱۹
۱۲. کلیدر،ج ۷،صص ۱۹۸۵ و ۱۹۸۶
۱۳. کلیدر،ج ۸،ص ۲۱۴۶

۱۴. کلیدر،ج ۸،ص ۲۱۴۷
۱۵. کلیدر،ج ۸،ص ۲۱۲۲
۱۶. کلیدر،ج ۸،ص ۲۱۹۲
۱۷. کلیدر،ج ۸،ص ۲۱۹۶
۱۸. کلیدر،ج ۹،ص ۲۲۸۸
۱۹. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۹۶
۲۰. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۳۵
۲۱. کلیدر،ج۱۰،ص۲۷۹۴
۲۲. کلیدر ج ۱۰،ص ۵۵
۲۳. کلیدر،ج ۱، ص ۱۲۱
۲۴. کلیدر،ج ۱،ص ۱۳۳
۲۵. کلیدر،ج ۷،ص ۱۹۴۵
۲۶. کلیدر،ج ۷،ص ۱۹۴۶
۲۷. کلیدر،ج ۱،ص ۴۱۳
۲۸. کلیدر،ج ۳،ص ۸۶۶
۲۹. کلیدر،ج ۱،ص ۲۰۳۹
۳۰. کلیدر،ج ۸،ص ۲۰۵۹
۳۱. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۶۰۵
۳۲. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۶۹۰
۳۳. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۲۰
۳۴. کلیدر، ج ۱۰،ص ۲۲۶۰
۳۵. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۶۲
۳۶. کلیدر،ج ۲،ص ۵۱۱

۳۷. کلیدر،ج ۴،ص ۱۱۶۰
۳۸. کلیدر،ج ۴،ص ۱۱۶۵
۳۹. کلیدر،ج ۴،ص ۱۱۱۶
۴۰. کلیدر،ج ۳،ص ۷۹۷
۴۱. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۶۵۹
۴۲. کلیدر،ج ۳،ص ۷۹۸
۴۳. دولت آبادی، ص ۷۹۸ ،داستان
۴۴. کلیدر،ج ۳،ص ۷۹۷
۴۵. کلیدر،ج ۳،صص ۸۸۱ و ۸۸۲
۴۶. کلیدر،ج ۲،ص ۵۱۲
۴۷. کلیدر،ج۳،ص ۸۶۵
۴۸. کلیدر،ج۳، ص ۸۶۵
۴۹. کلیدر،ج ۳،ص ۸۶۵
۵۰. کلیدر،ج ۵،ص ۱۴۳۶
۵۱. کلیدر،ج ۵ص ۱۴۴۳
۵۲. کلیدر،ج ۵،ص ۱۴۳۷
۵۳. کلیدر،ج ۶،صص ۱۶۱۴ الی ۱۶۲۰
۵۴. کلیدر،ج ۶،ص ۱۷۱۱
۵۵. کلیدر،ج ۷،ص ۱۹۹۰
۵۶. کلیدر،ج ۷،ص ۲۰۱۵
۵۷. کلیدر،ج ۹،ص ۲۴۸۸
۵۸. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۶۳۸
۵۹. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۶۵۸

۶۰. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۹۵
۶۱. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۹۶
۶۲. کلیدر،ج ۱،ص ۱۱
۶۳. کلیدر،ج ۱،ص ۴۴
۶۴. کلیدر،ج ۱،ص ۱۳۱
۶۵. کلیدر،ج ۱،صص ۱۳۲ و ۱۳۳
۶۶. کلیدر،ج ۲،ص ۴۵۷
۶۷. کلیدر،ج ۳،ص ۸۳۶
۶۸. کلیدر،ج ۷،ص ۱۹۹۶
۶۹. کلیدر،ج ۱،ص ۲۴۶
۷۰. کلیدر،ج ۷،ص ۱۹۵۹
۷۱. کلیدر،ج ۸،ص ۲۰۵۹
۷۲. کلیدر،ج ۷،ص ۱۹۹۷
۷۳. کلیدر،ج ۷،ص ۱۹۹۸
۷۴. کالیدر،ج۷،ص ۱۹۹۹
۷۵. کلیدر،ج ۸،ص ۲۰۷۶
۷۶. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۳۷
۷۷. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۳۹
۷۸. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۴۴
۷۹. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۶۲
۸۰. کلیدر،ج ۱۰،ص ۲۷۶۵
۸۱. کلیدر،ج ۱،ص ۳۵۲
۸۲. کلیدر،ج ۱،ص ۵۰

۸۳. کلیدر،ج ۱،ص ۵۲
۸۴. کلیدر،ج ۱،ص ۱۵۰
۸۵. کلیدر،ج ۱،ص ۲۴۶
۸۶. کلیدر،ج ۱،ص ۲۴۶
۸۷. کلیدر،ج ۱،ص ۳۵۰
۸۸. کلیدر،ج ۱،ص ۳۵۳
۸۹. کلیدر،ج ۲،ص ۵۴۸
۹۰. کلیدر،ج ۲،ص ۵۵۳
۹۱. کلیدر،ج ۲،ص ۵۵۹
۹۲. کلیدر،ج ۲،ص ۵۶۰
۹۳. کلیدر،ج ۲،ص ۵۸۶
۹۴. کلیدر،ج ۲،ص ۶۰۳
۹۵. کلیدر،ج ۳،ص ۷۷۶
۹۶. کلیدر،ج ۳،ص ۸۹۷
۹۷. کلیدر،ج ۳،ص ۹۵۱
۹۸. کلیدر،ج ۳،ص ۹۵۲۱
۹۹. کلیدر،ج ۴،ص ۱۰۷۱
۱۰۰. لیدر،ج ۴،ص ۱۰۷۵
۱۰۱. کلیدر،ج ۴،ص ۱۰۹۲
۱۰۲. کلیدر،ج ۴،صص ۱۱۰۱ و ۱۱۰۲
۱۰۳. کلیدر،ج ۶،ص ۱۷۲۹

۱۱. رمان کلیدر چه می‌گوید؟

۱. تاریخ رئالیسم، بوریس ساجکوف، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، ص۱۰
۲. همان، ص ۲
۳. دولت آبادی، ج ۳ کلیدر، ص۸۵۸
۴. کلیدر،ج۲، صص ۵۹۶و۵۹۷
۵. کلیدر،ج۳، صص۸۹۲و۸۹۳
۶. کلیدر،ج ۶، ص۱۷۷۳
۷. کلیدر،ج ۶، ص۱۷۷۹
۸. کلیدر،ج ۶، ص۱۷۸۲
۹. کلیدر،ج ۵، صص۱۴۷۸و۱۴۷۹و ۱۴۸۰
۱۰. کلیدر،ج ۵، صص۱۴۳۷و۱۴۳۸و۱۴۳۹
۱۱. کلیدر،ج ۴، صص۱۱۶۵و۱۱۶۶
۱۲. رمان، سخنان سید شرضا، جلد ۱۰، صص۲۶۶۶،۲۶۶۵،۲۶۶۴،۲۶۶۳
۱۳. کلیدر،ج ۱۰، صص ۲۷۹۳و۲۷۹۴

۱۲. نگاهی به زبان رمان کلیدر

۱. دستور زبان فارسی، ص ۱۵۷
۲. داستان، دولت‌آبادی، ج ۲، صص ۴۲۷ و ۱۷
۳. تاریخ بیهقی، تصحیح دکتر علی‌اکبر فیاض، چاپ دوم ۱۳۵۶، ص ۳۴۰
۴. کلیدر، ج ۴، ص ۱۱۸۲، س ۲۲ و ۲۳
۵. حاشیه‌ای بر رمان‌های معاصر، نقد آگاه، هوشنگ گلشیری ۱۳۶۳، ص ۱۸۶

۱۳. هست شب، آری شب

۱. دیوان منوچهری دامغانی، ص ۸۶

۲. برگزیدهٔ اشعار مسعود سعد، صص ۱۴و ۱۵
۳. دیوان ناصر خسرو، صص ۴۷۷و ۴۷۶
۴. دیوان کامل نظامی، ص ۲۳
۵. مقالهٔ در صد و بررسی عوامل تغییر نیست، که این جایی دیگر می‌طلبد و مجالی فراخ
۶. کلیات سعدی، ص ۶۲۳ (طیّبات)
۷. مجموعهٔ آثار نیما یوشیج، ص ۶۲۷
۸. شبخوانی، ص ۱۲

۱۴. اسطوره در ادبیات معاصر

۱. قرآن مجید
۲. الیاده، میرچا، چشم اندازهای اسطوره، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر توس، ۱۳۶۲
۳. الیاده، میرچا، رساله ای در تاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر سروش، ۱۳۷۲
۴. الیاده، میرچا، مقدمه ای بر فلسفه‌ای از تاریخ (اسطورهٔ بازگشت جاودانه)، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، تبریز، نشر نیما، ۱۳۶۰
۵. پیرزاد، زویا، عادت می‌کنیم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۳
۶. جهان بگلو، رامین، گسترهٔ اسطوره، گفت‌وگوهای محمدرضا ارشاد، تهران، نشر هرمس، ۱۳۸۲
۷. ساندرز، ن، ک، بهشت و دوزخ در اساطیر بین‌النهرین، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، نشر فکر روز ۱۳۷۵
۸. شاملو، احمد، مجموعهٔ آثار،دفتر یکم شعرها، به کوشش نیاز یعقوب شاهی، تهران، نشر زمانه– نگاه، ۱۳۸۰

۹. فرخزاد، فروغ، گزینهٔ اشعار، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۰
۱۰. مستور، مصطفی، روی ماه خداوند را ببوس، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۹

۱۵. اسطوره در شعر شاعران ورارود

منابع:

ـ قرآن کریم
ـ الیاده، میرچا، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر توس، ۱۳۶۲
ـ الیاده،میرچا، رساله ای در تایخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر سروش، ۱۳۷۲
ـ الیاده، میرچا، مقدمه ای بر فلسفه‌ای از تاریخ، اسطورهٔ بازگشت جاودانه، ترجمهٔ دکتر بهمن سرکاراتی، تبریز، نشر نیما، ۱۳۶۵
ـ امامی، صابر، شعر اسطورهٔ شناخت، فصل نامهٔ ارشاد، ش ۵۲ (۱۳۸۱)
ـ پورنامداریان، تقی، دیدار با سیمرغ، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۴
ـ خدایار، ابراهیم، از سمرقند چو قند، گزینهٔ شعر معاصر فارسی تاجیکی ازبکستان، تهران، نشر اشاره و مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۴
ـ خدایار،ابراهیم، باغ بسیار درخت، شعر معاصر فارسی ایران، افغانستان، تاجیکستان و ازبکستان، مرکز گسترش زبان و ادبیات فارسی سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی و شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۳
ـ عفیفی، رحیم، اساطیر و فرهنگ ایران، چ ۲، تهران، نشر توس، ۱۳۸۳
ـ محکم، اصغر، دفتر تبریز، سفرنامهٔ منظوم به ایران، ترجمهٔ عبدالله سبحان،

تاشکند و تهران، الهدی و منهاج، ۲۰۰۴

۱۶. حافظ و هویت فرهنگی ایران

منابع:

ـ آشوری، داریوش (۱۳۸۰) تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ، تهران، آگاه

ـ آموزگار، ژاله (۱۳۷۶) تاریخ اساطیر ایران، تهران، سمت

ـ باقری، مهری (۱۳۷۶) تاریخ زبان فارسی، تهران، قطره

ـ بیات، عزیزالله (۱۳۷۳) کلیات تاریخ و تمدن ایران پیش از اسلام، تهران، امیرکبیر

ـ ریچارد فرای (۱۳۴۴) میراث باستانی ایران، مسعود رجب‌نیا، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، فرانکلین

ـ زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۴) با کاروان حله، تهران، علمی

ـ زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳) از کوچهٔ رندان (دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ)، تهران، سخن

ـ زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۲) تاریخ ایران بعد از اسلام، تهران، امیرکبیر

ـ حافظ شیرازی (۱۳۶۲) دیوان حافظ، تصحیح غنی و قزوینی، تهران، زوّار

ـ کنت، رولاند گراب (۱۳۷۹) فارسی باستان، دستور زبان متون، ترجمهٔ سعید عریان، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

ـ همایون فرخ، رکن الدین (۱۳۵۴) حافظ خراباتی، روابط اجتماعی، سیاسی خواجه حافظ شیرازی با معاصرانش، تهران، بی‌تا

ـ معین، محمد (۱۳۲۶)، مزدیسنا و تاثیر آن در ادبیات فارسی، تهران، دانشگاه تهران

ـ محمدی، محمد(۱۳۷۴)، فرهنگ ایرانی قبل از اسلام و آثار آن در تمدن

اسلامی و ادبیات عربی، تهران، توس

ـ یاحقی، جعفر (۱۳۷۰)، بهین نامهٔ باستان، خلاصهٔ شاهنامهٔ فردوسی، مشهد، آستان قدس رضوی

ـ فردوسی (۱۳۷۸)، شاهنامهٔ حکیم ابوالقاسم فردوسی، تصحیح برتلس، تهران، سورهٔ مهر

۱۷. سه ترجمه از یک غزل حافظ

منابع:

ـ ثروتیان، بهروز (۱۳۸۳)، حافظ غزللرینی تور کجه یاز سایدی، تهران، انتشارات سبزان

ـ حدادی، محمود (۱۳۷۰)، مبانی ترجمه، تهران، انتشارات جمال‌الحق

ـ سودی بسنوی، محمد (۱۳۴۱_ ۱۳۴۷)، شرح سودی بر حافظ، ترجمهٔ دکتر عصمت ستارزاده، تهران، [بی تا]

ـ شمس‌الدین محمد، حافظ (۱۳۶۹)، دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران، کتاب فروشی زوار

ـ صفارزاده، طاهره (۱۳۶۹)، اصول و مبانی ترجمه، تهران ، نشر همراه

ـ گنتزلر، ادوین (۱۳۸۰)، نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر، ترجمهٔ علی صلح‌جو، تهران، انتشارات هرمس

ـ مدرس اول، اکبر (۱۳۷۵)، دیوان ترکی حافظ، تبریز، مرکز نشر فرهنگی بهترین

ـ ناصرالفقرا، محمد نقی (۱۳۸۰)، تور کجهٔ حافظ غزللری، تبریز، نشر مهران

Karahan, abdulkadir. (1988) sirazli hafiz ve siirlerinden secmeler, Ankara; kultur veturism Bakanligi yayinlari: 1003, kagnak eserler dizisi: 17

Rustusardag: sirazli hafiz dan gazeller, hepileri matbaasi, lzmir. (Tarihsiz)

۱۸. اسطوره‌های شاملو

ارجاعات:

۱. مجموعهٔ آثار، دفتر یکم، شعرها، ص ۷۱۱
۲. بهشت و دوزخ در اساطیر بین النهرین، ص ۱۱۷
۳. مجموعهٔ آثار، دفتر یکم، شعرها، ص ۶۰۹
۴. بهشت و دوزخ در اساطیر بین النهرین، ص ۱۱۸
۵. مجموعهٔ آثار، دفتر یکم، ص ۵۴۲
۶. اساطیر و فرهنگ ایران، ص ۲
۷. پژوهش در اساطیر ایران، بخش دهم
۸. مجموعه آثار شاملو، دفتر یکم، صص ۵۲۷ و ۵۲۶
۹. چشم‌اندازهای اسطوره، ص ۱۴
۱۰. مقدمه ای بر فلسفه‌ای از تاریخ، ص ۲۰
۱۱. مجموعهٔ آثار یکم، دفتر یکم، ص ۵۲۶
۱۲. مجموعهٔ آثار یکم، دفتر یکم، صص ۵۴۳ و ۵۴۲
۱۳. چشم‌اندازهای اسطوره، ص ۵۶
۱۴. همان، ص ۲۸، کلیدر
۱۵. دفتر یکم، ص ۵۲۴
۱۶. دفتر یکم، ص ۶۰۹
۱۷. مقدمه‌ای بر فلسفه‌ای از تاریخ، صص ۲۱ و ۲۰
۱۸. دفتر یکم، ص ۵۲۴
۱۹. دفتر یکم، ص ۶۰۸

۲۰. دفتر یکم، ص ۶۰۹
۲۱. دفتر یکم، ص ۵۴۲
۲۲. دفتر یکم، ص ۶۰۰
۲۳. مقدمه‌ای بر فلسفه‌ای از تاریخ، ص ۴۰
۲۴. دفتر یکم، صص ۵۸۳ و ۵۸۲
۲۵. دفتر یکم، ص ۵۲۵
۲۶. دفتر یکم، صص ۵۴۱ و ۵۴۰
۲۷. دفتر یکم، ص ۶۰
۲۸. دفتر یکم، ص ۶۰۶
۲۹. دفتر یکم، ص ۶۰۷
۳۰. دفتر یکم، ص ۵۵۴
۳۱. دفتر یکم، ص ۶۵۸
۳۲. دفتر یکم، صص ۵۵۱ و ۵۵۰
۳۳. دفتر یکم، ص ۵۵۱
۳۴. همان ،ص۵۵۴،کلیدر
۳۵. همان
۳۶. دفتر یکم، ص ۵۷۹
۳۷. دفتر یکم، ص ۵۸۰
۳۸. دفتر یکم، ص ۵۸۱
۳۹. دفتر یکم، ص ۵۸۷
۴۰. دفتر یکم، ص ۵۸۵
۴۱. .دفتر یکم، ص۵۲۶
۴۲. دفتر یکم، ص ۵۳۴

۴۳. دفتر یکم، ص۶۵۷

منابع:

۱. الیاده، میرچا، ۱۳۶۲، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر توس

۲. الیاده، میرچا، ۱۳۷۲، رساله ای در تاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر سروش

۳. الیاده، میرچا، ۱۳۶۵ اسطورهٔ بازگشت جاودانه، ترجمهٔ دکتر بهمن سرکاراتی، تبریز، نشر نیما

۴. ساندرز، ن، ک، ۱۳۷۵ بهشت و دوزخ در اساطیر بین‌النهرین، ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، نشر فکر روز

۵. شاملو، احمد، ۱۳۸۰، مجموعه آثار، دفتر یکم شعرها، نیاز یعقوب شاهی، تهران، نشر زمانه- نگاه

۶. عفیفی، رحیم، ۱۳۸۳، اساطیر و فرهنگ ایرانی، تهران، توس

۱۹. مدرنیته در شعر شاملو

منابع:

ـ امین‌پور، قیصر، (۱۳۸۴)، سنت و نوآوری در شعر معاصر، تهران، شرکت انتشارات علمی فرهنگی

ـ احمدی، بابک، (۱۳۸۳) مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی، تهران، نشر مرکز

ـ ارغنون، (۱۳۷۵) گروه نویسندگان، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ارغنون، شمارهٔ ۳، ۱۳۸۳

ـ ارغنون، (۱۳۷۷) شمارهٔ ۱۴

ـ سولنیه، وردن (۱۳۵۷) ادبیات فرانسه در قرون وسطی و رنسانس، ترجمهٔ

عبدالحسین زرین کوب، تهران، امیرکبیر
ـ شاملو، احمد (۱۳۸۲) مجموعهٔ آثار، دفتر دوم، گزینه‌ای از اشعار شاعران جهان، تهران، نگاه
ـ شاملو،احمد(۱۳۷۲)، آیدا درخت و خنجر و خاطره، تهران، مروارید
ـ شاملو،احمد،آیدا در آینه، تهران، نیل
ـ شاملو،احمد،لحظه‌ها و همیشه، تهران، نیل
– شاملو،احمد، ققنوس در باران، تهران، نیل
– شاملو،احمد، (۱۳۵۹) ترانه‌های کوچک غربت، تهران، مازیار
– شاملو،احمد، (۱۳۷۹) مدایج بی‌صله، تهران، زمانه
– شاملو،احمد، (۱۳۴۹) شکفتن در مه، تهران، زمان
– شاملو،احمد، (۱۳۶۴) قطعنامه، تهران، مروارید
– شاملو،احمد، هوای تازه، تهران، نشر نیل
– شاملو،احمد، (۱۳۶۳) باغ آینه، تهران، مروارید
ـ مشکورزاده، ابراهیم (۱۳۷۷)، تاریخ ادبیات فرانسه، جلد اول، تهران، سمت

۲۰. حدیث بی‌قراری ماهان

۱. مجلهٔ شعر، شماره ۳۲، تابستان ۱۳۸۲، از ص ۲۰ الی ۳۵

۲۱. از دوستت داریم

۱. مسائل شعر، خرداد ۴۵، ص۱۱۱
۲. همان کتاب، زمان مصاحبه مهر ماه ۵۱، ص۱۹۵
۳. مسائل شعر، به تلخیص صص ۳۴۵و ۳۴۴و ۳۴۳، تابستان ۱۳۵۶
۴. مسائل شعر، بهمن ماه ۱۳۴۷، ص۸۷

۵. همان کتاب، صص ۱۱۰و۱۰۹
۶. همان کتاب،ص ۱۱۰
۷. از زبان نیما تا شعر حجم، ص۲۸۴
۸. همان کتاب، ص۲۸۷
۹. همان کتاب، ۲۸۸
۱۰. همان کتاب، ص۲۸۶
۱۱. مسائل شعر، اردیبهشت ۵۱، ص۲۵۴
۱۲. مسائل شعر، آذر ماه ۵۴، ص۲۹۲
۱۳. همان کتاب، آذر ماه ۵۴،ص۲۹۳
۱۴.تذکره الاولیا، به نقل عشق صوفیانهٔ ستاری، ص۸۷
۱۵.عبهر العاشقین، به نقل از عشق صوفیانه صص۹۷و۹۸
۱۶.مثنوی، دفتر اول، ابیات ۱۱۵– ۱۱۰
۱۷. مسائل شعر، آذر ماه ۵۳، ص۱۵۶
۱۸. همان کتاب، ص۱۵۷
۱۹. همان کتاب، ص۲۷۹
۲۰. طلا در مس، جلد اول، چاپ ۱۳۵۸، ص ۵۶۰
۲۱.یونگ، انسان و سمبل‌هایش، ص ۲۳
۲۲. به نقل از مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، ستاری،ص ۸۹
۲۳.مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، صص ۲۱و ۲۰
۲۴.پورنامداریان، رمز و داستان‌های رمزی، ص ۷۳
۲۵. تولدی دیگر، ۱۳۶۳، مروارید، ص۱۱۲
۲۶.طلا در مس، جلد اول، ص ۵۶۵
۲۷.همان کتاب، صص۵۶۸ و۵۶۹ و۵۵۹

۲۸.همان کتاب، ص۵۵۹
۲۹.جهان کتاب، اسفند ۱۳۷۹، سال پنجم، شمارهٔ ۲۴و ۲۳، ص ۴۰
۳۰. طلا در مس، جلد اول،ص۵۶۶
۳۱.کلیات شمس، جلد ۳، بدیع‌الزمان فروزان فر، چاپ امیرکبیر،ص۱۴۲
۳۲.هفتاد سنگ قبر، درآمد، رویایی، چاپ ۱۳۷۹
۳۳.عنوان ۱۰، ص ۳۱ کتاب
۳۴.دلتنگی‌ها، ۴۶- ۱۳۴۵، چاپ اول ۱۳۸۲، نشر آژنیه، ص۱
۳۵.عنوان آخرین کتاب ص ۷۹

۲۲. شعر استاد علی معلم

۱. صدرالدین محمد شیرازی، الحکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه، ج ۹، ص ۲۳۵
۲. استاد محمد شجاعی، معاد، ص ۲۱۲
۳. مولانا، مثنوی نیکلسون، چاپ هرمس، دفتر اول،ص۳۱
۴. حافظ، چاپ نشر فروغ، ص ۱۹
۵. همان، ص ۲۴۵
۶. تقی پورنامداران، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، صص ۲۶۳و ۲۶۲
۷. حافظ، چاپ نشر فروغ، ص ۱۴۰
۸. اسماعیل منصوری لاریجانی، جلوه‌های ولایت در آثار امام خمینی، صص ۲۰- ۱۶
۹. بدیع‌الزمان، فروزان‌فر، احادیث مثنوی، چاپ چهارم، ص ۲۹
۱۰. شهید آیت‌الله بهشتی، خدا از دیدگاه قرآن، دفتر نشر فرهنگ اسلامی
۱۱. ابوالفضل، رشید میبدی، کشف الاسرار و عده الابرار،صص۱۳۲و

۱۶۲ و ۱۶۳

۱۲. صدرالدین، اسفار، ج ۹، ص ۲۳۸

۲۳. نگاهی به ویژگی‌های شاعران انقلاب اسلامی

۱. بازتاب، دوشنبه ۸۳/۱/۱۷، شمارهٔ ۵۹۸، ص ۳۱
۲. همان، بازتاب، ص ۳۲
۳. همشهری ۸۳/۱/۱۸، شمارهٔ ۳۳۴۹، ص ۷
۴. بازتاب، شمارهٔ ۵۹۸، ص ۳۲
۵. همشهری، شمارهٔ ۳۳۴۳، ص ۸
۶. همشهری، شمارهٔ ۳۳۴۳، ص ۷
۷. مقالات، محمد شجاعی، ج۱، ص ۴۱
۸. همشهری، شمارهٔ ۳۳۴۳، ص ۸
۹. روزنامهٔ جوان، شماره ۱۴۲۳، ص ۱۲
۱۰. ویژه‌نامهٔ هفتمین روز درگذشت شاعر
۱۱. سخنان حسین بن علی، محمد صادق نجمی، ص ۲۲۶

۲۴. ادبیات مقاومت، در نگاهی به سرخ از پرنده و پرواز

۱. ایلیاد و اودیسه، هومر، ترجمهٔ سعید نفیسی
۲. قرآن، سورهٔ کهف
۳. شاهنامه به کوشش دبیر سیاقی
۴. چهار صورت مثالی، یونگ ترجمهٔ پروین فرامرزی، صص ۹۰و ۸۹
۵. پیرمرد و دریا، همینگوی، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، ص ۶۲
۶. همان، صص ۶۲ و ۶۳
۷. همان، ص ۶۳

۸. همان، ص ۱۰۳
۹. همان، ص ۱۰۳
۱۰. سرخ از پرنده و پرواز، ضیاالدین ترابی، نشر سروش
۱۱. گزیدهٔ شعر جنگ و دفاع مقدس، سیدحسن حسینی، ص ۳۱
۱۲. همان، ص ۳۷

۲۵. آخرین سفر

۱. قدرت اسطوره، ص ۱۵۶
۲. گزیدهٔ ادبیات معاصر، شمارهٔ ۱۳، ص ۷
۳. گزیدهٔ ادبیات معاصر، ص ۴۷
۴. قدرت اسطوره، ص ۱۸۳
۵. باغ اساطیر، ص ۴۰
۶. حکایت شاعرا، ص ۵۶
۷. حکایت شاعرا، ص ۶۲
۸. حکایت شاعرا، ص ۶۰
۹. قدرت اسطوره، ص ۱۷۱
۱۰. گزیدهٔ ادبیات معاصر، ص ۱۴
۱۱. گزیدهٔ ادبیات معاصر، ص ۲۶
۱۲. گزیدهٔ ادبیات معاصر، ص ۳۰
۱۳. قدرت اسطوره، ص ۲۰۴
۱۴. حکایت شاعرا، ص ۶۵
۱۵. حکایت شاعرا، ص ۶۲
۱۶. گزیدهٔ ادبیات معاصر، ص ۴۸
۱۷. باغ اساطیر، ص۴۰

۲۶. خوانش شعر :

از کلمه تا کلمه (نازنین نظام شهیدی)

۱. [شرح دعای سحر، امام خمینی، انتشارات فیض کاشانی، چاپ دوم ۱۳۸۰- ص ۸۶ و۸۵]

۲. (شرح دعای سحر، ص ۹۲-۹۱)

۳. (شرح دعای سحر، ص ۹۰-۸۹)

۴. روزنامه همشهری، ۱۳۸۳

۲۷. از زخم‌های آینه و چشم (ضیاءالدین ترابی)

۱. آذرخش- ص ۲۵۹

۲. شعر عاشورا ـ یادواره ۱۶ ـ ص ۱۰۳

۳. از زخم های آینه و چشم ، ص ۶۶

۴. حیاۀ القلوب ـ ص ۲۹۶

۵. از زخم .... ص ۱۶

۶. همان ـ ص۱۷

منابع و مأخذ

۱. مقدمه‌ای کوتاه بر ادبیات داستانی

۱. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، دکتر علی‌اکبر فیاض، نشر دانشگاه مشهد، چاپ دوم، ۱۳۵۶,

۲. مرصادالعباد. تألیف نجم رازی به اهتمام محمدامین ریاحی، نشر شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم. ۱۳۶۶، تهران.

۳. اسرارالتوحید، فی مقامات الشیخ ابی سعید ـ محمدرضا شفیعی کدکنی ـ نشر آگاه، سال ۱۳۶۷ـ ۱۳۶۶.

۴. ابراهیمی، نادر. صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها، نشر گستره، چاپ اول، ۱۳۷۰، تهران.

۲. و اما دکامرون

۱. جووانی، بوکاچیو، دکامرون، محمدقاضی، نشر مازیار، تهران، ۱۳۷۹.

۲. سعدی، مصلح‌الدین، کلیات سعدی، محدعلی فروغی، نشر اقبال، تهران، ۱۳۴۰.

۳. عقل و عشق، صائن‌الدین اصفهانی

۱. ابن مقفع، کلیله و دمنه، مکتبه‌المعارف، بیروت، ۱۹۸۷ م.

۲. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۰.

۳. اصفهانی، صائن‌الدین علی‌بن محمد، عقل و عشق یا مناظرات خمس، به تصحیح اکرم جودی نعمتی، چاپ اول، نشر میراث مکتوب و اهل حکم، ۱۳۷۵.

۴. پورنامداریان، تقی، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، ,۱۳۷۶

۵. حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان غزلیات، به کوشش خلیل خطیب رهبر، نشر صفی علیشاه، ۱۳۷۲.

۶. رازی، شمس‌الدین محمدبن قیس، المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به کوشش دکتر سیروس شمیسا، چاپ اول، نشر فردوسی، ۱۳۷۳.

۷. ستاری، جلال، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۲.

۸. فروزانفر، بدیع‌الزمان، احادیث مثنوی، چاپ چهارم، نشر امیرکبیر، ۱۳۶۶.

۹. میبدی، ابوالفضل، کشف‌الاسرار وعده‌الابرار، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، نشر امیرکبیر، ۱۳۶۱.

۱۰. میرصادقی، جمال، عناصر داستان، چاپ سوم، نشر سخن، ۱۳۷۶.

۱۱. نظامی، مخزن‌الاسرار، عبدالمحمدآیتی، چاپ اول، نشر آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۷.

۱۲. همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ دوازدهم، نشر هما، ۱۳۷۵.

۱۳. یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبل‌هایش، ابوطالب صارمی، چاپ اول، نشر امیرکبیر، ۱۳۵۲.

۴. گفت‌وگو در قصه پردازی مولانا

۱. میرصادقی، جمال، عناصر داستان، نشر شفا، تهران، ۱۳۶۷.

۲. مولانا، جلال‌الدین محمد، مثنوی، نشر امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲.

۳. حق‌شناس، علی محمد، رمان به روایت رمان‌نویسان، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۰.

۴. سعدی، مصلح‌الدین، گلستان، به همت استاد فروغی و عبدالعظیم قریب، نشر اقبال، تهران، ۱۳۶۱.

۵. بیشاپ، لئونارد، درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی، ترجمهٔ محسن سلیمانی، نشر سوره، تهران، ۱۳۷۸.

۵. مولانا و کهن‌الگوهایش

۱. یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبل‌هایش، ابوطالب صارمی، نشر امیرکبیر، چاپ اول، تهران، ۱۳۵۲.

۲. مولانا، جلال‌الدین، مثنوی معنوی، نیکلسون، نشر امیرکبیر، چاپ هشتم، ۱۳۷۰.

۳. حافظ، شمس‌الدین، دیوان حافظ، غنی و قزوینی، زوّار، تهران، ۱۳۶۲.

۶. شیخ صنعان عطار یا شاه و کنیزک مولانا

۱. یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبل‌هایش، ابوطالب صارمی، نشر امیرکبیر، چاپ اول، تهران، ۱۳۵۲.

۲. عطار، فریدالدین، الهی‌نامه، فؤاد روحانی، نشر زوار، ۱۳۵۱,

۳. عطار، فریدالدین، منطق‌الطیر، نشر تأیید، چاپ چهارم، اصفهان، ۱۳۴۷.

۴. مولانا، جلال‌الدین، مثنوی معنوی، نیکلسون، امیرکبیر، چاپ هشتم، ۱۳۷۰.

۷. مولانا و قصه:

۱. روزنامهٔ همشهری، روز مولوی، ۱۳۹۰.

۸. جنبه‌های نمایشی داستان سیاوش

۱. کتاب ماه، ادبیات و فلسفه، سال هفتم، شماره ۵، اسفند ۱۳۸۲، ص ۴۲.

۹. پیرنگ رمان کلیدر

۱. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، نشر زمان، تهران، ۱۳۵۷.

۲. میرصادقی، جمال، عناصر داستان، نشر سخن، چاپ سوم. تهران، ۱۳۷۶,

۳. براهنی، رضا، قصه‌نویسی، نشر اشرفی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۸,

۴. داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی ـ نشر مروارید، ۱۳۷۱,

۵. دولت‌آبادی، محمود، کلیدر، نشر فرهنگ معاصر، چاپ سوم، ۱۳۶۸.

۶. موآم، سامرست، بحث و نقدی دربارهٔ رمان و داستان کوتاه، کاوهٔ دهگان، نشر آموزش انقلاب اسلامی، چاپ دوم، ۱۳۵۲,
۷. نظامی، خسرو شیرین، تصحیح وحید دستگردی، انتشارات علمی

۱۰. نگاهی به چند شخصیت کلیدر

۱. دولت‌آبادی، محمود، کلیدر، نشر فرهنگ معاصر، چاپ سوم، ۱۳۶۸.

۱۱. رمان کلیدر چه می‌گوید

۱. ساچگوف، بوریس، تاریخ رئالیسم، محمدتقی فرامرزی، نشر تندر، چاپ اول، ۱۳۶۲,
۲. دولت‌آبادی، محمود، کلیدر، نشر فرهنگ معاصر، چاپ سوم، ۱۳۶۸.

۱۲. نگاهی به زبان کلیدر

۱. انوری، حسن و احمدی گیوی (دستور زبان فارسی) نشر فاطمی، چاپ پنجم، تهران، ۱۳۷۰.
۲. دولت‌آبادی، محمود، کلیدر، نشر فرهنگ معاصر، چاپ سوم، ۱۳۶۸,
۳. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، دکتر علی‌اکبر فیاض، نشر دانشگاه مشهد، چاپ دوم، ۱۳۵۶.
۴. گلشیری، هوشنگ، حاشیه‌ای بر رمان‌های معاصر، نقد آگاه، ۱۳۶۳.

۱۳. هست شب، آری شب:

۱. منوچهری دامغانی، دیوان. منوچهری احمدبن قوص، نشر زوار، ۱۳۴۷.
۲. سلمان، مسعود سعد، دیوان اشعار، نشر امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲.
۳. ناصرخسرو، قبادیانی، دیوان، نشر دنیای کتاب، ۱۳۶۷,
۴. سعدی، مصلح‌الدین، کلیات، نشر اقبال، ۱۳۴۰,
۵. اسفندیاری، محمدعلی (نیما یوشیج)، مجموعهٔ آثار نیما یوشیج (دفتر اول

شعر)، سیروس طاهباز، نشر ناشر، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۹.
۶. شفیعی، محمدرضا، شبخوانی، نشر توس، چاپ دوم، ۱۳۵۶.

۱۴. اسطوره در ادبیات معاصر

۱. قرآن مجید.
۲. الیاده، میرچا، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمهٔ جلال‌ستاری، تهران، نشر توس، ۱۳۶۲
۳. الیاده، میرچا، رساله‌ای در تاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر سروش، ۱۳۷۲
۴. الیاده، میرچا، مقدمه‌ای بر فلسفه‌ای از تاریخ (اسطورهٔ بازگشت جاودانه)، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، تبریز، نشر نیما، ۱۳۶۰
۵. پیرزاد، زویا، عادت می‌کنیم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۳
۶. جهان بگلو، رامین، گسترهٔ اسطوره، گفت‌وگوهای محمدرضا ارشاد، تهران، نشر هرمس، ۱۳۸۲
۷. ساندرز، ن، ک، بهشت و دوزخ در اساطیر بین‌النهرین، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، نشر فکر روز ۱۳۷۵
۸. شاملو، احمد، مجموعهٔ آثار،دفتر یکم شعرها، به کوشش نیاز یعقوب شاهی، تهران، نشر زمانه- نگاه، ۱۳۸۰
۹. فرخزاد، فروغ، گزینهٔ اشعار، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۰
۱۰. مستور، مصطفی، روی ماه خداوند را ببوس، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۹

۱۵. اسطوره در شعر شاعران ورارود

۱. قرآن کریم
۲. الیاده، میرچا، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر توس، ۱۳۶۲
۳. الیاده، میرچا، رساله‌ای در تایخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر سروش، ۱۳۷۲

۴. الیاده، میرچا، مقدمه‌ای بر فلسفه‌ای از تاریخ، اسطورهٔ بازگشت جاودانه، ترجمهٔ دکتر بهمن سرکاراتی، تبریز، نشر نیما، ۱۳۶۵

۵. امامی، صابر، شعر اسطورهٔ شناخت، فصل نامهٔ ارشاد، ش ۵۲ (۱۳۸۱)

۶. پورنامداریان، تقی، دیدار با سیمرغ، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۴

۷. خدایار، ابراهیم، از سمرقند چو قند، گزینهٔ شعر معاصر فارسی تاجیکی ازبکستان، تهران، نشر اشاره و مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۴

۸. خدایار،ابراهیم، باغ بسیار درخت، شعر معاصر فارسی ایران، افغانستان، تاجیکستان و ازبکستان، مرکز گسترش زبان و ادبیات فارسی سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی و شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۳

۹. عفیفی، رحیم، اساطیر و فرهنگ ایران، چ ۲، تهران، نشر توس، ۱۳۸۳

۱۰. محکم، اصغر، دفتر تبریز، سفرنامهٔ منظوم به ایران، ترجمهٔ عبدالله سبحان، تاشکند و تهران، الهدی و منهاج، ۲۰۰۴

۱۶. حافظ و هویت فرهنگی ایران

۱. آشوری، داریوش، تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ، تهران، آگاه، ۱۳۸۰.

۲. آموزگار، ژاله، تاریخ اساطیر ایران، تهران، سمت، ۱۳۷۶.

۳. باقری، مهری، تاریخ زبان فارسی، تهران، قطره، ۱۳۷۶.

۴. بیات، عزیزالله، کلیات تاریخ و تمدن ایران پیش از اسلام، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۳.

۵. ریچارد فرای، میراث باستانی ایران، مسعود رجب‌نیا، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، فرانکلین، ۱۳۴۴.

۶. زرین کوب، عبدالحسین، با کاروان حله، تهران، علمی، ۱۳۸۴.

۷. زرین کوب، عبدالحسین، از کوچهٔ رندان (دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ)، تهران، سخن، ۱۳۷۳.

۸. زرین کوب، عبدالحسین، تاریخ ایران بعد از اسلام، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲.

۹. حافظ شیرازی، دیوان حافظ، تصحیح غنی و قزوینی، تهران، زوّار، ۱۳۶۲.

۱۰. کنت، رولاند گراب، فارسی باستان، دستور زبان متون، ترجمهٔ سعید عریان، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۹.

۱۱. همایون فرخ، رکن‌الدین، حافظ خراباتی، روابط اجتماعی، سیاسی خواجه حافظ شیرازی با معاصرانش، تهران، بی‌تا، ۱۳۵۴.

۱۲. معین، محمد، مزدیسنا و تاثیر آن در ادبیات فارسی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۲۶.

۱۳. محمدی، محمد، فرهنگ ایرانی قبل از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی، تهران، توس، ۱۳۷۴.

۱۴. یاحقی، جعفر، بهین نامهٔ باستان، خلاصهٔ شاهنامهٔ فردوسی، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰.

۱۵. فردوسی، شاهنامهٔ حکیم ابوالقاسم فردوسی، تصحیح برتلس، تهران، سورهٔ مهر، ۱۳۷۸.

۱۷. سه ترجمه از یک غزل حافظ

۱. ثروتیان، بهروز، حافظ غزللرینی تور کجه یاز سایدی، تهران، انتشارات سبزان، ۱۳۸۳.

۲. حدادی، محمود، مبانی ترجمه، تهران، انتشارات جمال‌الحق، ۱۳۷۰.

۳. سودی بسنوی، محمد، شرح سودی بر حافظ، ترجمهٔ دکتر عصمت ستارزاده، تهران، [بی تا]، (۱۳۴۱ـ ۱۳۴۷).

۴. شمس‌الدین محمد، حافظ، دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران، کتاب فروشی زوار، ۱۳۶۹.

۵. صفارزاده، طاهره، اصول و مبانی ترجمه، تهران ، نشر همراه، ۱۳۶۹.

۶. گنتزلر، ادوین، نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر، ترجمهٔ علی صلح‌جو، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۸۰.

۷. مدرس اول، اکبر، دیوان ترکی حافظ، تبریز، مرکز نشر فرهنگی بهترین، ۱۳۷۵.

۸. ناصرالفقرا، محمدنقی، تور کجهٔ حافظ غزللری، تبریز، نشر مهران، ۱۳۸۰.

Karahan, abdulkadir. (1988) sirazli hafiz ve siirlerinden secmeler,

Ankara; kultur veturism Bakanligi yayinlari: 1003, kagnak eserler dizisi: 17

Rustusardag: sirazli hafiz dan gazeller, hepileri matbaasi, lzmir. (Tarihsiz)

۱۸. اسطوره‌های شاملو:

۱. الیاده، میرچا، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر توس، ۱۳۶۲.

۲. الیاده، میرچا، رساله ای در تاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر سروش، ۱۳۷۲.

۳. الیاده، میرچا، اسطورهٔ بازگشت جاودانه، ترجمهٔ دکتر بهمن سرکاراتی، تبریز، نشر نیما، ۱۳۶۵.

۴. ساندرز، ن، ک، بهشت و دوزخ در اساطیر بین‌النهرین، ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، نشر فکر روز، ۱۳۷۵.

۵. شاملو، احمد، مجموعه آثار، دفتر یکم شعرها، نیاز یعقوب شاهی، تهران، نشر زمانه– نگاه، ۱۳۸۰.

۶. عفیفی، رحیم، اساطیر و فرهنگ ایرانی، تهران، توس، ۱۳۸۳.

۱۹. مدرنیته در شعر شاملو

۱. امین‌پور، قیصر، سنت و نوآوری در شعر معاصر، تهران، شرکت انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۸۴.

۲. احمدی، بابک، مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۳.

۳. ارغنون، گروه نویسندگان، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ارغنون، شمارهٔ ۳، ۱۳۸۳

۴. ارغنون، شمارهٔ ۱۴، ۱۳۷۷.

۵. سولنیه، وردن، ادبیات فرانسه در قرون وسطی و رنسانس، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷.

۶. شاملو، احمد، مجموعهٔ آثار، دفتر دوم، گزینه‌ای از اشعار شاعران جهان، تهران،

نگاه، ۱۳۸۲.
۷. شاملو، احمد، آیدا درخت و خنجر و خاطره، تهران، مروارید، ۱۳۷۲.
۸. شاملو، احمد، آیدا در آینه، تهران، نیل
۹. شاملو، احمد، لحظه‌ها و همیشه، تهران، نیل
۱۰. شاملو، احمد، ققنوس در باران، تهران، نیل
۱۱. شاملو، احمد، ترانه‌های کوچک غربت، تهران، مازیار، ۱۳۵۹.
۱۲. شاملو، احمد، مدایح بی‌صله، تهران، زمانه، ۱۳۷۹.
۱۳. شاملو، احمد، شکفتن در مه، تهران، زمان، ۱۳۴۹.
۱۴. شاملو، احمد، قطعنامه، تهران، مروارید، ۱۳۶۴.
۱۵. شاملو، احمد، هوای تازه، تهران، نشر نیل
۱۶. شاملو، احمد، باغ آینه، تهران، مروارید، ۱۳۶۳.
۱۷. مشکورزاده، ابراهیم، تاریخ ادبیات فرانسه، جلد اول، تهران، سمت، ۱۳۷۷.

۲۰. حدیث بی‌قراری ماهان

۱. مجلهٔ شعر، شماره ۳۲، تابستان ۱۳۸۲، از ص ۲۰ الی ۳۵

۲۱ـ از دوستت داریم:

۱. رؤیایی، یدالله، مسائل شعر، از سکوی سرخ به اهتمام حبیب‌الله رویایی، نشر مروارید، چاپ اول، ۱۳۵۷,
۲. رویایی، یدالله، از زبان نیما تا شعر حجم.
۳. ستاری، جلال، عشق صوفیانه، نشر مرکز، ۱۳۷۴.
۴. مولانا، جلال‌الدین، مثنوی معنوی، نیکلسون، امیرکبیر، چاپ هشتم، ۱۳۷۰,
۵. براهنی، رضا، طلا در مس، نشر زمان، تهران، ۱۳۴۷,
۶. یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبل‌هایش، ابوطالب صارمی، نشر امیرکبیر، چاپ اول، تهران، ۱۳۵۲,
۷. ستاری، جلال، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۲.

۸. پورنامداریان، تقی، رمز و داستان‌های رمزی، نشر علمی فرهنگی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۶,

۹. فرخزاد، فروغ، تولدی دیگر، نشر مروارید، تهران، ۱۳۶۳.

۱۰. مولانا، جلال‌الدین، کلیات شمس، بدیع‌الزمان فروزان‌فر، چاپ امیرکبیر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۱.

۱۱. رویایی، یدالله، هفتاد سنگ‌قبر، نشر نگاه، ۱۳۹۲,

۱۲. رویایی، یدالله، دلتنگی‌ها، نشر آینه، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۲۲. آفرینش در شعر استاد علی معلم

۱. صدرالدین محمد شیرازی، الحکمةالمتعالیه فی‌الاسفار العقلیة الاربعه دارالاحیای تراث عربی، ۱۹۹۰ م، بیروت، چاپ چهارم.

۲. شجاعی، محمد، معاد، نشر شرکت سهامی انتشار، چاپ اول، ۱۳۶۲.

۳. مولانا، جلال‌الدین، مثنوی معنوی، نیکلسون، چاپ هشتم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۰,

۴. حافظ، شمس‌الدین، دیوان حافظ، غنی و قزوینی، زوار، تهران، ۱۳۶۲,

۵. پورنامداریان، تقی، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، نشر علمی فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۷۶,

۶. منصوری لاریجانی، اسماعیل، جلوه‌های ولایت در آثار امام خمینی، چاپ ششم، عروج، ۱۳۷۸,

۷. فروزان‌فر، بدیع‌الزمان، احادیث مثنوی معنوی، چاپ چهارم، نشر امیرکبیر، ۱۳۶۶,

۸. بهشتی، محمد، خدا از دیدگاه قرآن، ناشر، بقعه، ۱۳۸۰,

۹. رشید میبدی، ابوالفضل، کشف‌الاسرار وعدةالابرار، نشر سخن، تهران، ۱۳۷۳.

۲۳. نگاهی به ویژگی‌های شاعران

۱. شجاعی، محمد، مقالات، نشر سروش، ۱۳۷۵,

۲. نجمی، محمدصادق، سخنان حسین‌بن علی، بوستان کتاب، قم، ۱۳۸۵.

۲۴. ادبیات مقاومت، در نگاهی به «سرخ از پرنده و پرواز»

۱. در فلسطین اشغال شده، اثر غسان کنعانی، برگردان موسی اسوار، نشر سروش، ۱۳۶۱،
۲. هومر، ایلیاد، سعید نفیسی، نشر علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸،
۳. هومر، اودیسه، سعید نفیسی، نشر انتشارات علمی و فرهنگی، سال ۱۳۷۳
۴. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، دبیر سیاقی، نشر علمی، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۰،
۵. یونگ، گوستاوکارل، چهار صورت مثالی، پروین فرامرزی، آستان قدس، چاپ اول، مشهد، ۱۳۶۸،
۶. همینگوی، ارنست، پیرمرد و دریا، محمدتقی فرامرزی، نشر نگاه، تهران، ۱۳۸۵،
۷. ترابی، ضیاءالدین، سرخ از پرنده و پرواز، نشر فرهنگ‌گستر، ۱۳۸۰،
۸. حسینی، سیدحسن، گزیدهٔ شعر جنگ و دفاع مقدس، نشر سورهٔ مهر، چاپ دوم، ۱۳۸۷.

۲۵. آخرین سفر

۱. کمبل، جوزف، ترجمه عباس مخبر، قدرت اسطوره، نشر مرکز، ۱۳۷۷،
۲. سنجری، محمود، گزیدهٔ ادبیات معاصر (شمارهٔ ۱۳)، نشر نیستان، ۱۳۷۸،
۳. سنجری، محمود، باغ اساطیر، حوزهٔ هنری، ۱۳۷۸،
۴. حکایت شاعران به اهتمام دفتر شعر حوزهٔ هنری، چاپ سورهٔ مهر، بی‌تاریخ.

۲۶. از کلمه تا کلمه

۱. روزنامهٔ همشهری، پنج‌شنبه ۳۰ بهمن ۱۳۸۲، سال دوازدهم، شماره ۳۳۱۳.

۲۷. از زخم‌های آینه و چشم

۱. کی‌منش، عباس (مشفق)، آذرخش، نشر کیهان، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۵،
۲. ترابی، ضیاءالدین، از زخم‌های آینه و چشم، ناشر حوزهٔ هنری، ۱۳۷۲،
۳. مجلسی، محمدباقر، حیاءالقلوب، سازمان چاپ و انتشارات جاویدان، بی‌تاریخ.

فهرست برخی از کتاب‌های منتشر شده مؤسسه خانه کتاب

- ***صفی علیشاه و تفسیرش***/ بهروز ثروتیان/ سال ۱۳۸۹
- ***راهنمای نرم‌افزارها و پایگاه‌های قرآنی***/ اکبر ثقفیان/ سال ۱۳۸۹
- ***جریان‌ها و سازمان‌های مذهبی، سیاسی ایران***/ رسول جعفریان/ چاپ سوم۱۳۸۹.
- ***گزیده‌مقالات کتاب ماه ادبیات درباره نقد کتاب***/دکتر احمد خاتمی/سال ۱۳۸۹
- ***کلیات و نقد آثار*** (گزیده مقالات کتاب ماه کلیات درباره نقد کتاب) / داریوش مطلبی و دکتر مهدی علیپور حافظی/ سال ۱۳۸۹
- ***جستاری دیگر*** (نقدبرخی رمان‌های برگزیده) / فرخنده حق‌شنو سال ۱۳۸۹
- ***ملاصدرای شیرازی و تفسیرش***/ مجید فلاح‌پور / سال ۱۳۸۹
- ***مجموعه مقالات سومین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی***/دکتر محسن محمدی/ سال ۱۳۸۹
- ***نمایشنامه پنج‌شنبه***/ جمشید خانیان/ سال ۱۳۸۹
- ***فارابی***/ دکتر نصرالله حکمت/ سال۱۳۸۹
- ***دریچهٔ صبح*** (بازشناسی زندگی و سخن سعدی)/ تألیف کاووس حسن لی/ ۱۳۸۹
- ***مشاهیر*** (دفتر اول) / علی اوجبی/ ۱۳۹۰
- ***اسنادی از اشغال ایران در جنگ جهانی دوم*** (جلد چهارم)/ مرکز پژوهش و اسناد ریاست جمهوری/ ۱۳۹۰
- ***اسنادی از اشغال ایران در جنگ جهانی دوم*** (جلد پنجم)/ مرکز پژوهش و اسناد ریاست جمهوری/ ۱۳۹۰

اسنادی از اشغال ایران در جنگ جهانی دوم (لاتین)/ مرکز پژوهش و اسناد ریاست جمهوری/ ۱۳۹۰

ـ ***ارمغان نقد*** تألیف احد فرامرز قراملکی و همکاران/ تهیه و تنظیم فرشته ابوالحسنی نیارکی/ ۱۳۹۰

ـ ***فرهنگنامهٔ رمزهای غزلیات مولانا*** / تألیف رحمان مشتاق مهر/ ۱۳۹۰

ـ ***خواجه پژوهی*** (مجموعه مقالاتی به قلم گروهی از نویسندگان) / به کوشش دکتر عبدالله صلواتی/ ۱۳۹۰

ـ ***مجموعه مقالات ششمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*** / به کوشش دکتر قدسیه رضوانیان/ ۱۳۹۰

ـ ***دیدار*** (نقد و بررسی آثار برگزیده جشنواره‌های فرهنگی) / تهیه و تدوین دبیرخانه جشنواره نقد کتاب/ (دفتر دوم) ۱۳۹۰

ـ ***گنابادی و تفسیر بیان السعادهٔ*** (ایرانیان و قرآن) / تألیف مهدی کمپانی زارع/ ۱۳۹۰

ـ ***تفسیر قرآن کریم و روش‌های آن*** (ایرانیان و قرآن)/ تألیف عزت‌الله مرتضایی/ ۱۳۹۰

ـ ***تجلی قرآن در غزلیات سعدی*** / تألیف محمدرضا سهرابی نژاد/ ۱۳۹۰

ـ ***اسفراینی و تفسیر تاج التراجم*** (ایرانیان و قرآن/ تألیف حسن بشارتی راد/ ۱۳۹۰

ـ ***مجموعه مقالات فردوسی پژوهی*** (دفتر اول)/ به کوشش منوچهر اکبری/ ۱۳۹۰

- ***مجموعه مقالات فردوسی پژوهی*** (دفتر دوم)/ به کوشش یاسر موحدفرد/ ۱۳۹۰

ـ ***فرهنگنامهٔ زبان و ادب فارسی در شبه قاره هند*** / تألیف سیدکمال حاج سید-جوادی/۱۳۹۰

ـ ***اسنادی از مهاجرت داخلی در ایران*** / مرکز پژوهش و اسناد ریاست جمهوری/ ۱۳۹۰

ـ ***اخلاق و آیین نقد*** / تالیف دکتر سید حسن اسلامی/ ۱۳۹۱

ـ ***دیدار*** (نقد و بررسی آثار برگزیده جشنواره‌های فرهنگی) / تهیه و تدوین دبیرخانه جشنواره نقد کتاب/ (دفتر سوم) ۱۳۹۱

ـ ***احیاگران دینی و توصیفی ناهمگون*** / مسعود رضائی‌شریف‌آبادی / تهیه و تدوین دفتر مطالعات و تدوین تاریخ ایران / (مجموعه در بوته نقد کتاب سوم) ۱۳۹۱

ـ ***قوم تباهی*** / عباس سلیمی نمین/ تهیه و تدوین دفتر مطالعات و تدوین تاریخ ایران / (مجموعه در بوته نقد کتاب پنجم) ۱۳۹۱

ـ ***حصارهای آهنی در تاریکی بغداد*** / عباس سلیمی نمین/ تهیه و تدوین دفتر مطالعات و تدوین تاریخ ایران/ (مجموعه در بوته نقد کتاب دوم) ۱۳۹۱

ـ ***مسلمانی در جستجوی تعالی*** / مسعود رضائی/ تهیه و تدوین دفتر مطالعات و تدوین تاریخ ایران / (مجموعه در بوته نقد کتاب یک) ۱۳۹۱

ـ ***روایت شیطان کوچک*** / عباس سلیمی نمین / تهیه و تدوین دفتر مطالعات و تدوین تاریخ ایران / (مجموعه در بوته نقد کتاب یک) ۱۳۹۱

ـ ***درد جاودانگی***/ قیصر ایمن‌پور، خاطره ها و نقدها / به کوشش جمال‌الدین اکرمی- شهرام اقبال زاده / ۱۳۹۱

ـ ***ارج نامه استاد عبدالحسین حائری*** / به کوشش مالک شجاعی جشوقانی/ ۱۳۹۱

ـ ***حافظ*** / تالیف دکتر حسن انوری / ۱۳۹۱

ـ ***حسن بصری- افسانه یا واقعیت*** / تهیه و تنظیم: کتاب ماه فلسفه / ۱۳۹۱

ـ ***واحدی نیشابوری و اسباب النزول*** (ایرانیان و قرآن)/ تألیف علی‌اکبر شایسته‌نژاد/ ۱۳۹۱

ـ ***علوم قرآنی*** (ایرانیان و قرآن)/ تألیف کریم دولتی/ ۱۳۹۱

ـ ***محمد تقی شریعتی و تفسیر نوین*** (ایرانیان و قرآن)/ تألیف مسعود رهبری/ ۱۳۹۱

ـ ***پژوهشنامه خلیج فارس*** (دفتر چهارم)/ به کوشش دکتر عبدالرسول خیراندیش ، مجتبی تبریزنیا/ ۱۳۹۱

ـ ***پژوهشنامه خلیج فارس*** (دفتر پنجم)/ به کوشش دکتر عبدالرسول خیراندیش ، مجتبی تبریزنیا/ ۱۳۹۱

ـ ***پژوهشنامه خلیج فارس*** (دفتر ششم)/ به کوشش دکتر عبدالرسول خیراندیش ، مجتبی تبریزنیا/ ۱۳۹۲

ـ ***مبدأ نهضت*** / (مجموعه مقالات قیام پانزده خرداد)/ دوجلدی، به کوشش رحیم نیکبخت میرکوهی، مجتبی سلطانی احمدی/ ۱۳۹۲

ـ ***نامه نیمه خرداد***/ به کوشش رحیم نیکبخت میرکوهی، مجتبی سلطانی احمدی/ ۱۳۹۲

ـ ***بازی پیوند***/ به کوشش عباس سلیمی نمین/ ۱۳۹۲

ـ ***اسنادی از اشغال ایران در جنگ جهانی دوم***/ جلد هفتم/ ریاست جمهوری/ ۱۳۹۲

ـ ***کتابشناسی میرزا کوچک جنگلی***/ ریاست جمهوری/ ۱۳۹۲

ـ ***اسنادی از سیاست های فعالیت‌های فرهنگی و اجتماعی در دوره دوم پهلوی***/ ۱۳۹۲

ـ ***خلیج فارس: هویت و تاریخ به روایت اسناد*** / ریاست جمهوری/ ۱۳۹۲

ـ ***جنگ جهانی دوم***/ جلد ۱ و ۲/ ریاست جمهوری/ ۱۳۹۲

ـ ***اسنادی از دولت‌های ازهاری و بختیار***/ ریاست جمهوری/ ۱۳۹۲

ـ ***جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی***/ ابوالفضل حری/ ۱۳۹۲

ـ ***جستاری دیگر*** (دفتر دوم)/ فرخنده حق‌شنو/ ۱۳۹۲

ـ ***سبزواری پژوهی***/ انسیه برخواه/ ۹۲

ـ ***طبری تاریخ نگار مسلمان و شاهکار او***/ محمد حسین ساکت/ ۱۳۹۲

ـ ***بازیگران و بازیچه‌ها***/ مسعود رضایی/ ۱۳۹۲

ـ ***شیخ طوسی‌پژوهی***/ مهدی کمپانی زارع/ ۱۳۹۲
ـ ***فیض کاشانی پژوهی***/ شهناز شایانفر/ ۱۳۹۲
ـ ***در بوته نقد***/ موسوی گرمارودی/ ۱۳۹۲
ـ ***سنایی۲*** / مریم حسینی/ ۱۳۹۲
ـ ***کتاب ادیان***/ دفتر نخست/ مرکز اطلاع‌رسانی جهانی ادیان/ ۱۳۹۲
ـ ***روابط ایران و عمان در دوره ناصری***/ بدرجهان ابراهیمی‌نژاد/ ۱۳۹۲
ـ ***کاش یک انسان بودم***/ عباس سلیمی نمین/ ۱۳۹۲
ـ ***تاریخ گزینش اشرافیت یهود***/ مسعود رضایی/ ۱۳۹۲
ـ ***در جستجوی اسلام پیرو*** / مسعود رضایی/ ۱۳۹۲
ـ ***پندی فهم نشده***/ عباس سلیمی نمین/ ۱۳۹۲
ـ ***کاشفی و جواهر التفسیر*** (ایرانیان و قرآن)/ طاهره غلامی شیری، مهدی کمپانی زارع/ ۱۳۹۲
ـ ***سور آبادی و تفسیرش*** (ایرانیان و قرآن)/ محمدعلی کوشا/ ۱۳۹۲
ـ ***غزالی و جواهر القرآن*** (ایرانیان و قرآن)/ گوهرتاج مینوچهر/ ۱۳۹۲
ـ ***ابن‌سینا پژوهی***/ فاطمه فنا/ ۱۳۹۲