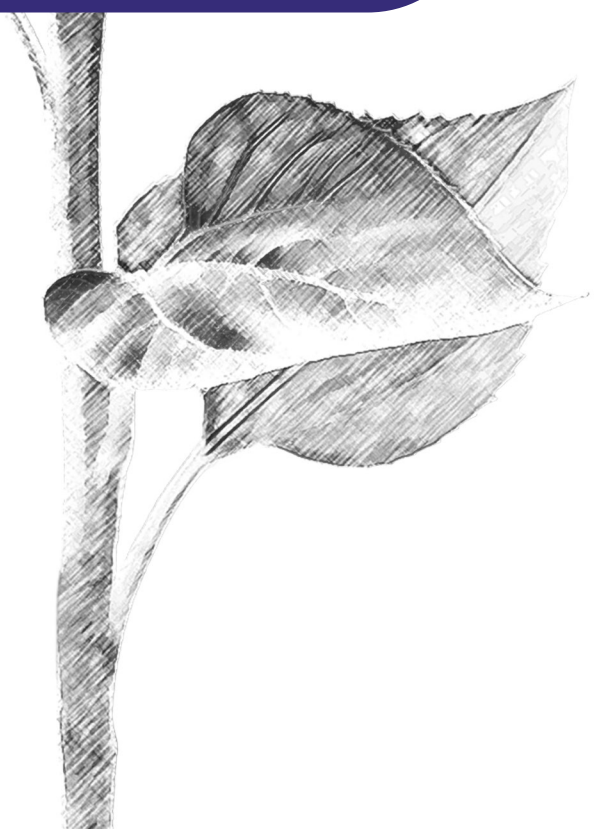
۳

نشریه فرهنگی ادبی

شماره سه - بهار ۱۴۰۲

پرهیب



آنچه در این شماره می‌خوانید:

۳ سخن نخست
۴ سبک‌های شعر فارسی ایران (فیض شریفی)
۱۰ اخلاق نگارش (محمدکاظم کاظمی)
۱۲ از شعر تا سینما (علی‌ضامن داریا)
۱۶ در جوار دوست (سیروس نوذری)
۱۹ روز بزرگداشت عطار نیشابوری(لیلا صبوری‌زاده)
۲۰ معرفی و تحلیل داستان زمانه ما (علی پورصفری)
۲۳ بر مزار سرهنگ (علی‌اکبر نورعلی)
۲۴ روز بزرگداشت سعدی شیرازی (لیلا صبوری‌زاده)
۲۶ خوانش رمان خون‌خواهی (جواد اسحاقیان)
۳۶ روز شیراز (لیلا صبوری‌زاده)
۳۷ روز بزرگداشت فردوسی (لیلا صبوری‌زاده)
۳۸ خیلی کوتاه در مورد طنز (راشد انصاری)
۴۰ روز بزرگداشت خیام (لیلا صبوری‌زاده)
۴۱ نقدی بر اشعار شاعران جوان این شماره (فیض شریفی)
۴۲ دمی با شاعران جوان

صاحب امتیاز : انتشارات حس هفتم
مدیراجرایی : یاسمین شعبان‌زاده
دبیر ادبی : فیض شریفی
همکاران ما در این شماره : فیض شریفی/ محمدکاظم کاظمی/ علی‌ضامن داریا سیروس نوذری/ لیلا صبوری‌زاده/ علی پورصفری علی‌اکبر نورعلی/ جواد اسحاقیان/ راشد انصاری
ویراستار : لیلا صبوری‌زاده
گرافیک و صفحه‌آرا : مریم تقدیری
ارتباط با ما : hesehaftom.com/pub
hesehaftom.pub
t.me/hesehaftom.pub
http://zil.link/hesse.haftom.pub
۰۹۱۷ ۴۹۳ ۲۴۹۶

سخن نخست

به نام خداوند جان و خرد

سومین شماره‌ی مجله‌ی وزین «پرهیب» را به جامعه‌ی ادبی ایران تقدیم می‌کنیم و شادباش می‌گوییم.

ما در این مجله بر آنیم که در همه‌ی حوزه‌ها، از جمله شعر، داستان، ترجمه و نقد ادبی مدرن، گام برداریم و کار کنیم؛ تولید فکر کنیم و خلأ و انقطاع مداوم دوره‌های فرهنگی و فکری را که بر اثر نابسامانی‌های داخلی ایجاد شده است، پُر کنیم؛ اندیشه‌های رنگین‌کمانی هنروران و فرهنگوران را منعکس کنیم و مدرنیسمِ مختص به خود را از دل سنت بیرون بیاوریم؛ و در پرتو اندیشه‌های جدید، گذشته را به حال و آینده پیوند دهیم.

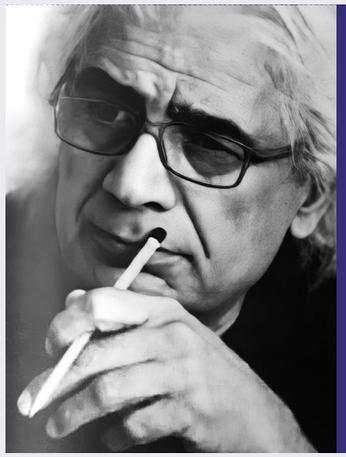
امیدواریم که یاران صادق و ارادت سابق، در این راه دور و دراز، ما را یاری کنند و آثار ارزشمند خود را برای ما ارسال نمایند.

دوستان وهمراهان عزیز؛
در راستای ارتقای این فصل‌نامه، منتظر آثار، مطالب، مقالات و همچنین پیشنهادات و نظرات شما عزیزان هستیم.

سبک‌های شعـــــــر فارسی ایران

(ویژگی‌های نثـــــــــــر در سبک عراقی)

«فیض شریفی»



لغت‌نامه‌های سبک عراقی و ویژگی‌های آن را بر اساس کتاب‌های «کلیله و دمنه»، «مقامات حمیدی»، «اسرارالتوحید»، «تذکرةالاولیا»، «راحةالصدور، آیةالسرور»، «مرزبان‌نامه»، «جوامع‌الحکایات»، «اخلاق ناصری»، «گلستان سعدی»، «تاریخ جهانگشای جوینی»، «تاریخ وصاف»، و «درآمدی بر هزل و هجو»، شناسایی می‌کنیم.

۱- کلیله و دمنه

اصل این کتاب، هندی است که در زمان انوشیروان ساسانی، برزویه‌ی طبیب از هندوستان به ایران آورد و از زبان سانسکریت به پهلوی نقل گردید و سپس از پهلوی به دست «عبدالله بن المقفع»، به عربی در آمد.

رودکی، کلیله و دمنه را به فارسی نظم درآورد. پس از آن در اوایل قرن ششم، «ابوالمعالی نصرالله بن محمد بن عبدالحمید منشی»، ترجمه‌ای از عربی به عبارت منشیانه فارسی ترتیب داد و آن را به نام «ابوالمظفر بهرام شاه بن مسعود بن ابراهیم» ساخت. این ترجمه معروف‌ترین ترجمه‌ی کلیله و دمنه است و از آثار مصنوع زبان فارسی است که نویسنده در آن به آوردن مفاهیم مشابه و مترادف و استشهاد به اشعار و آیه‌ها و امثال عربی و فارسی، خود را مقید ساخته است.

این کتاب نمونه‌ی فصاحت و بلاغت بوده و قوت ترکیب و حسن اسلوب آن مورد توجه کتاب «انوار سهیلی» از «حسین واعظ کاشانی»، و عیار دانش قرار گرفته.

کتاب کلیله و دمنه در چندین باب است که یکی از آن‌ها در ذکر برزویه‌ی طبیب می‌باشد و بقیّه در حکمت و موعظت و پند و امثال که با داستان‌ها و قصه‌ها بر زبان وحوش و حیوانات

آمیخته است. کلیله و دمنه مطابق گفته‌ی نصرالله منشی، شامل شانزده باب بوده که ده باب آن متعلق به هندیان بوده است و شش باب را ایرانیان بر آن افزوده‌اند.

برخی از شاخصه‌ها و ویژگی‌های نثر کلیله و دمنه:

۱- معمولاً فعل شبه‌مجهول نقلی «آورده‌اند» را در اول حکایت می‌آورند.

۲- تکرار معانی با گونه‌های متفاوت؛ چهار سطر اول، وصف مرغزار به اشکال متفاوت آمده است: متصیّدی خوش (شکارگاهی زیبا) و مرغزاری نزه بود (مرغزاری مصفا و زیبا بود).

۳- حذف فعل به قرینه‌ی لفظی: متصیّدی خوش (بود).

۴- سطر دوم، تشبیه عکس.

۵- استشهاد به شعر.

و ...

۲- مقامـات حمیدی، تألیف «قاضی حمید الدیـن عمر بن محمود البلخی» (قرن ششم)

کتاب به تقلید «مقامات حریری» نوشته شده و دارای یک مقدمه، بیست‌وچهار مقاله، و یک خاتمه؛ و نیز دربردارنده‌ی نکته‌های اخلاقی، اجتماعی، افکار عارفانه، مطالب تاریخی و فلسفی است. نثر مقامات حمیدی، مسجّع و موزون است و نویسنده همه‌جا به آوردن صنایع لفظی و مترادفات و ذکر اشعار عربی و فارسی پرداخته است.

برخـی از شـاخصه‌ها و ویژگی‌هـای نثـر «مقامات حمیدی»:

۱- جمله‌های کوتاه؛ زار بگریست، چشم باز کرد، و ...

۲- «ب» تأکید بر فعل: بگریست.

۳- « همـی» به‌جـای «مـی» اسـتمراری: همی دید.

۴- آینه‌ی دل: اضافه‌ی تشبیهی.

۵- کلمـات عربـی: ممتحـن، مفتنـن (شیفته)، سلاسل، اغلال، قیود.

۶- کلمـات مترادف: سلاسـل، اغـلال، قیود.

۷- اضافـات تصویـری: دایـره‌ی سـلامت، خط استقامت، بار ملامت.

۸- بیاید کشد: وجه مصدری.

۳- اسـرارالتوحید فـی مقامات شـیخ ابوسعید (۵۵۳-۵۵۹)

محمد ابن منور، از نوادگان شیخ ابوسعید است. این کتاب را درباره‌ی کرامات جدّ خویش نوشته.

برخی شاخصه‌ها و ویژگی‌های نثر «اسرار التوحید»:

۱- جمله‌های کوتاه.

۲- «ب» تأکید بر افعال: «بنگریستم، بشدم.»

۳- «وی» به‌جای «او».

۴- «شدم» به‌معنی «رفتم» {فعل خاص}.

۵- «می» استمراری بر فعل امر: «می‌شو».

و...

۴- تذکرةالاولیا، از آثار منثور شیخ فریدالدین عطار (نگارش در اواخر قرن ششم)

این کتاب در بیان مقامات عرفاست که مؤلف در آن سرگذشت ۹۶ تن از اولیای مشایخ صوفیه را با ذکر مکارم اخلاقی و سخنان حکمت‌آمیزشان آورده است.

نثر این کتاب بسیار ساده و روان بوده و از نثر معاصران عطار که آغشته به صنعت و تکلّف‌اند، دور است.

برخی از شاخصه‌های نثر تذکرةالاولیا:

۱- جمله‌های کوتاه.

۲- «می‌گشت»، فعل ماضی استمراری در معنی می‌چرخید {فعل خاص است}.

۳- نوعی ریتم و آهنگ و سجع در فعل‌های: می‌آمد، می‌زد، رسید، کرد، زد.

۴- واج‌آرایی در جمله‌ی: بربط بر سر بایزید زد.

۵- یار کرد: علاوه کرد و افزود.

و...

۵- کتاب راحةالصدور و آیةالسرور (۶۰۳ ه. ق) از «محمدبن علی راوندی»، (قرن ششم)

نویسنده و تاریخدان قرن ششم هجری از راوند کاشان است. در آغاز، در خدمت طغرل سلجوقی بود و بعد به خدمت ارسلان سلجوقی در آمد.

راوندی در کتاب خود، تاریخ سلجوقیان را از آغاز تا غلبه‌ی خوارزمشاهیان، به‌تفصیل آورده است.

نثر کتاب، بینابین است؛ بخشی ساده و بی‌پیرایه است و بخشی مصنوع.

برخی از ویژگی‌ها و شاخصه‌های نثر راوندی و معانی لغات:

۱- استفاده از واژه‌های عربی.

۲- کوکبه: همراه شاه، گروه مردم.

۳- «ب» تأکید بر سر فعل: بداشت، ببوسید، بگریست.

۴- استفاده از آیه.

۵- چنین کنم: اطاعت می‌کنم.

۶- تعویذها: دعاهایی که بر بازو می‌بندند.

و...

۶- مرزبان‌نامه از «مرزبان بن رستم بن شروین» (اواخر قرن چهارم هجری)

کتابی دربردارنده‌ی قصه‌ها و حکایت‌هایی به زبان حیوان‌ها و پرندگان و حاوی حکمت و پند فراوان؛ تألیف «مرزبان ابن رستم بن شروین»، از شاهان طبرستان که آن را در اواخر قرن چهارم هجری به زبان قدیم طبرستان تألیف کرده است. این کتاب دو بار به زبان فارسی دری ترجمه شده است: نخست در قرن ششم به دست «محمد بن غازی ملطوی»، که آن را «روضةالعقول» نامیده است. و بار دیگر در اوایل قرن هفتم، «سعدالدین وراوینی»، آن را ترجمه کرده است. مرزبان‌نامه ی «سعد وراوینی»، انشایی مصنوع دارد و صورخیال (تشبیهی، استعاری) و صناعات لفظی بسیار در متن آورده است.

شاخصه‌های سبکی مرزبان‌نامه:

۱- نثر صنعتی یا مصنوع آمیخته با صناعات لفظی؛ مثل جناس: لاله و کلاله. سجع: گردیده و شنیده. مترادف: فرق و تارک و...

۲- آوردن صنعت صفت بعد از فعل: خروسی بود جهان‌گردیده. «بود»، فعل خاص است.

۳- فعل «خاص» می‌گشت در مفهوم «می‌چرخید».

۴- آوردن «ب» تأکید بر فعل: بایستاد، بکرد، بشنید.

۵- آوردن مترادفات.

۶- آوردن اضافات تشبیهی: پنجره‌ی سینه، پرده‌ی ذوق و سماع.

۷- تضاد و طباق: اقویا و ضعفا.

و ...

۷. جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات از محمد عوفی (۶۳۰ ه ق)

از معتبرترین کتاب‌هایی است که به زبان فارسی تألیف شده و مؤلف آن، «محمد عوفی»، صاحب تذکره‌ی «لباب الالباب» است. جوامع‌الحکایات، دربردارنده‌ی حکایت‌های ادبی و اشعار و امثله است. در چهار مجلد ؛ و هر مجلد، بیست‌وپنج باب. این کتاب از منابع تاریخی بسیار مهم است.

شاخصه‌ها و ویژگی‌های جوامع‌الحکایات:

۱- نثر ساده یا مرسل که گاه واژه‌های عربی بر آن افزوده می‌شود؛ مثل منقطع، عظیم و...

۲- جمله‌های کوتاه.

۳- آورده‌اند: ماضی نقلی شبه مجهول.

۴- «بازماند»: فعل پیشوندی مطلق کهن.

۵- صفت بعد از فعل: من مردی‌ام منقطع. منقطع: جدامانده.

۶- «ب» تأکید بر فعل: بگرفتند.

۷- ضمیر جدای سوم‌شخص جمع: «ایشان» به‌جای «ماران».

و...

۸- اخلاق ناصری از «ابوجعفر نصرالدین محمد بن حسن توسی »(۶۳۳ ه. ق)

وی از علمای بزرگ ریاضی، نجوم و حکمت ایران در قرن هفتم و نیز از وزرای آن عصر است. از خواجه تألیفات متعددی به جای مانده و کتاب «اخلاق ناصری» او در نهایت زیبایی، سخنان افلاتون و ارسطو را در حکمت عملی، تدوین کرده و آرای متقدّمین را شرح و شُبهات متأخران را رد نموده است.

شاخصه‌های اخلاق ناصری:

۱- «را» به‌معنی «به».

۲- «باید خورد»، وجه مصدری.

۳- شره: حرص و آز.

۴- تعب: رنج.

۵- الم: درد و رنج.

۶- رکوب: سواری.

۷- نثر نصیرالدین طوسی، یک‌دست است و کم‌روح، با واژه‌های عربی بسیار.

۹- گلستان سعدی (۶۵۶ ه ق) از مشهورترین کتاب‌های نثر فارسی است.

گلستان، کتابی است تربیتی و اخلاقی و... که دربردارنده‌ی یک مقدمه و هشت باب است؛ در سیرت پادشاهان، در اخلاق درویشان، در یک فضیلت قناعت، در فواید خاموشی، در عشق و جوانی، در ضعف و پیری، در تأثیر طبیعت، در آداب صحبت. نثر گلستان، مسجع و مزّین به انواع آرایه‌ها و صورخیال است.

شاخصه‌های نثر و نظم گلستان سعدی:

۱- آوردن سجع: گفت و نگذاشت، نشسته و ریخته و شکسته، نگردی و درنوردی، برانگیخت و بریخت، سر و بر.

جناس: سر و بر، منیع و شنیع.

کنایه‌ها: نعل دل‌اش متلهف بود. دل‌ربودن ز دست و در پای افکندن و...

تشبیه و اضافه‌های تشبیهی: نعل دل، فرش ولع.

استعاره؛ سرو بلند: استعاره از معشوق. سگ: آدم فرومایه و...

۲- واژه‌ها و عبارت‌های عربی در بخشی از حکایات سعدی که به‌وفور یافت می‌شود. او به‌ضرورت این واژه‌ها را می‌آورد و آن‌ها را صورتی فارسی می‌دهد: متهلف، مترصد، سمع، ضریب الجیب زیبب و...

۳- «را» به‌معنی «از».

۴- آوردن صفت پیش از موصوف: نعلبند پسر، سهی سرو، سرکوفه مار و...

۵- متهلف: اندوهناک، افسوس‌خورنده.

۶- سهی: راست‌رسته و جوان.

۷- تحاشی: پرهیزکردن، دوری‌کردن. بی‌تحاشی: بی‌پروا.
۸- سقط: خطا، رسوایی، دشنام.
۹- «را» به‌معنی «به».
۱۰- آوردن صفت پیشین بعد از موصوف: روزی دو سه بار.
و...

۱۰- تاریخ جهانگشای جوینی به نگارش «علاءالدین عطاملک جوینی»

در دیباچه (ص۶)، سن او در وقت تألیف آن موضع، ۲۷سال بوده است. پس تألیف دیباچه در حدود سنه‌ی ۶۵۰ تا ۶۵۱ واقع شده است و باز از طرف دیگر، آخرین تاریخی که در کتاب دیده می‌شود، سنه‌ی ۶۵۸است. پس تاریخ تألیف کتاب از این قرار بین ۶۶۶-۶۵۸ یا سنه‌ی ۶۵۸-۶۵۱ بوده است.

این کتاب دربردارنده‌ی چهار مبحث است:

۱- اشتهار جهانگشای از همان زمان تألیف.
۲- وضع و ترتیب جهانگشای.
۳- تاریخ تألیف جهانگشای.
۴- نسخ جهانگشای.

موضوع جهانگشای یعنی تاریخ مغول و خوارزمشاهیّه و اسماعیلیّه، اهمیت بسیار دارد؛ چراکه مؤلف آن، عطاملک جوینی، از بزرگان دولت مغول بوده و در سال‌های دراز در طول و عرض ممالک مغول سفر نموده و بیشتر رویدادها را به چشم دیده یا بلاواسطه از افراد مورداعتماد شنیده است.

تاریخ جهانگشای شامل سه جلد است:

جلد اول: بعد از مقدمه‌ای طولانی، دربردارنده‌ی فصلی در عادات و رسوم مغول قدیم و فصلی در قوانین یا کتاب یاسای چنگیزی و فتوحات اوست.

جلد دوم: تاریخ خوارزمشاهیان و وقایع احوال این طبقه است...

جلد سوم: شرح وقایع تاج‌گذاری و جشن جلوس «منکو قاآن بن تولی بن چنگیزخان» (سنه‌ی ۶۴۹) و شرح مفصلی از حرکت هلاکوخان به بلاد ایران و فتح بغداد است...

نثر کتاب، مصنوع و متکلف است. نویسنده از اصلاحات ترکی و تازی زیاد استفاده کرده. شاید او تعمدی داشته تا با این نثر مُغلق و مصنوع، حقایق بسیاری که با نثر ساده نمی‌توانست بنویسد را بیان کند.

شاخصه‌های سبکی و معانی لغات و عبارات:

*فراوانی لغات و جمله‌های عربی و استشهادهای شعری: مثل وصول مواکب، راعب، استَخوذَ عَلَیهُم الشیطان، تعرض، مکروه، استماع و...

استفاده از شعرهای عربی و فارسی، بر اساس مفاهیم متن، بدون آنکه طبق معمول، به‌تقریب نامی از شاعران بیاورد. مثل استفاده‌ی بسیار از اشعار حماسی فردوسی:

چو اسفندیار از پس‌اش بنگرید
بدان سوی رودش به خشکی بدید

یا استفاده از اشعار مدحی، مثل بیتِ زیری که از انوری ابیوردی است.

گر دل و دست، بحر و کان باشد
دل و دست خدایگان باشد

استفاده از صورخیال (تشبیه، استعاره و کنایه) مثل:

صحرا از عکس خورشید طشتی نمود پر از خون = تشبیه.

درِ نفار و مکاوحت: اضافه‌ی تشبیهی. در نفار و مکاوحت بستن: کنایه از صلح است.

یا: پای از دست اختیار گذاشتن: کنایه از تسلیم‌شدن است.

۱- راعب: ترسناک.
۲- تعرّض: درازدستی.
۳- مکروه: زشتی.
۴- آوردن سجع: استماع کردند از قبول پند او امتناع ننمودند.
۵- صحرا از عکس خورشید: صحرا از انعکاس نور خورشید، مثل طشت پُرخونی به نظر می‌رسید.
۶- نفار: نفرت.
۷- مکاوحت: دشمنی.
۸- آوردن «را» فک اضافه: اسبان را شکم پر کنند=شکم اسبان را پر می‌کنند.
۹- فعل «بود» به‌معنای: وجود داشت (فعل خاص).
۱۰- صنادیق مصاحف: صندوق‌های قرآن‌ها.
و...

شاخصه‌ها و ویژگی‌های سبکی تاریخی جهانگشای جوینی:

۱- حذف فعل به‌قرینه‌ی لفظی: «جان به حق تسلیم کرد و از منزل فنا به مرحل بقا کوچ {کرد}. «این نوع حذف از نظر نگارشی مقبول نیست چون جزء فعل جمله‌ی اول «تسلیم» و جزء فعل دومی «کوچ» است.

و حذف به‌قرینه‌ی معنوی: امیرارغون... بازگشت به عزّ و نواخت... مخصوص {گشت}.

۲- آوردن «نه» نفی بر فعل: قصد یکدیگر نه اندیشیم {یا «نه انجامد».}

۳- آوردن صفت مبهم «هر» بر کلمات جمع: موافق شرایع و ادیان هر انبیاست.

۴- حذف میانوند «و» میان دو مصدر مرخم: «آمد شد»، «شد آمد»، «افتان و خیزان».

۵- حذف شناسه‌ی «یم»: مقدّمات انداز و تحذیر... تقدیم فرمود {فرمودیم}.

۶- کاربرد فعل مفرد به‌جای جمع: وُعول وُ غُول او را «می‌دید» از شرم پیاده‌رَوِی و ترس خویش، خود را نگونسار از کمر «می‌انداخت»؛ یعنی می‌دیدند و می‌انداختند.

۷ استعمال فعل جمع به‌جای مفرد، آوازه‌ی مؤذنان، مودیّان صلوة را از خواب بیدار می‌کردند { به‌جای «بیدار می‌کرد».}

۸- آوردن «ب» زائد بر «می»؛ مثل: بمی‌کشد، بمی‌کاشت...

۹- آوردن «ب» بر افعال منفی: واللّه که مثل من بنخواهد نمود چرخ و همچنین جابه‌جایی نهادِ «چرخ».

و...

چند نمونه ویژگی لغوی:

۱- برآب: تند و با شتاب: برآب از بادغیس چون آتش روان شدند.

۲- چو آب، به‌معنیِ روان بی‌ترديد ؛ «پدرش جواب چو آب می‌داد...»

۳- بادید: بدید و پدید.

۴- برزیدن: ورزیدن.

۵- پای داشتن: فرارکردن و گریختن.

۶- پای برداشتن: فرارکردن و گریختن.

۷- سپرینه: جنس سپر در مقابل مرتینه و عورتینه.

و ...

۱۱. تاریخ وصاف (وفات: ۷۳۰ ه.ق)

تاریخ وصاف یا «تجزیةالامصار و تزجیةالاعصار»، تاریخی به زبان فارسی، تألیف «ادیب شهاب‌الدین عبدالله شیرازی» ملقب به «وصاف الحضره» است که آن را ذیلی بر تاریخ جهانگشای جوینی می‌داند. این تاریخ در پنج جلد و شامل تاریخ ایلخانان مغول و امیران اطراف است تا اواسط عهد ابوسعید بهادرخان. تاریخ از همان‌جا که جهانگشا قطع می‌شود، یعنی از سال ۶۵۶، شروع می‌شود و به سلطنت علاءالدین و قطب‌الدین ختم می‌گردد.

مؤلف در روش تاریخ‌نویسی از تاریخ جهانگشا پیروی کرده است ولی سبک انشای کتاب، متکلّف و مصنوع است و در این راه، مبالغه‌ی بسیار به کار رفته است؛ تا حدی که تاریخ، ملال‌آور می‌شود. نویسنده جز بیان واقعیت‌ها، درباره‌ی شاعران و شعرهای آنان گفتگو می‌کند و نامه‌های شاهان را عینن ضبط می‌کند. در میان شرح وقایع، به شکایت از روزگار می‌پردازد و پند و اندرز می‌دهد و اغلب، وارد بحث‌های فلسفی و مذهبی می‌شود و گاه مجبور می‌شود که نکته‌های تشبیهی و استعاری مبهم را تفسیر کند و خود این روش را بی‌سابقه می‌شمارد. با وجود این روش مبالغه‌آمیز مؤلف، تاریخ وصاف، تاریخ پُرارزشی است که واجد اسناد قابل اعتمادی از تاریخ مغول است.

شاخصه‌های سبکی تاریخ وصاف:

۱.آوردن مترادف‌های غیردقیق یا دقیق: مواجب و ادارات (حقوق‌ها).

۲.آوردن ابیات در میان متون تاریخی.

۳.آوردت توالی کلمات یا تتابع اضافات: تقدیرِ فرضِ ممتنع و وجودِ محال.

۴.ترکیب‌های وصفی غیر قابل پیش‌بینی: عرضی مفارق، لازمی غیرمقوم.

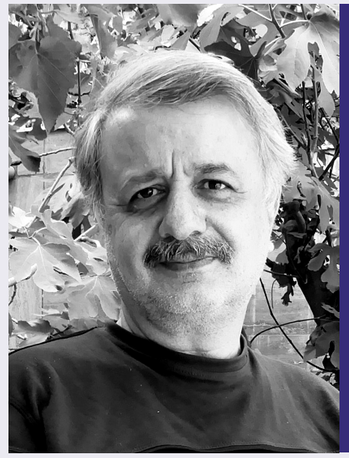
۵.حلقه‌ی استعارات: «وضع این توهمات»، «نظرپراکندن خزانه‌ی پادشاه».

۶. پوشاندن معنا در نثری راکد و خفقان‌زده. چاو: پول کاغذی است که به تقلید از چین در زمان گیخاتوخان، مدتی معمول گردید.

و ...

اخـلاق نگـارش

«محمدکاظم کاظمی»



نوشتن، از همه نوع خودش، فنونی دارد و اخلاقی. منظور من از «فنون» در اینجا مسائل مربوط به قواعد نگارش، سبک نثر، شیوهٔ ورود و خروج به مطلب و امثال آن است. و منظور از اخلاق، رعایت اصول اخلاقی، چه در قبال متن، چه در قبال مخاطب و چه در قبال دیگر عوامل تدوین اثر است.

البته همان‌گونه که علم اخلاق بسیار وسیع است و جنبه‌های گوناگون دارد، اخلاق نگارش هم می‌تواند خیلی گسترده باشد و خصوصیات مختلف اخلاقی را در خود بگیرد. آنچه من در اینجا می‌نویسم، یک بحث اجمالی است و آن را به عنوان مقدمه یا مدخلی به بحث می‌توان تلقی کرد.

۱. حفظ اخلاق در لحن نگارش

در اینجا طبیعتاً منظور این نیست که متنی که می‌نویسیم دربارهٔ اخلاق یا حاوی ارزش‌های اخلاقی باشد. نه، ممکن است ما یک متن خشک فنی دربارهٔ ریاضی یا جغرافی بنویسیم. ولی لحنی که انتخاب می‌کنیم، پاکیزه باشد و این باز دو وجه دارد. یکی این که از عبارت‌های خارج از هنجارهای عرفی اخلاق استفاده نکنیم و دیگر این که در ارتباط با اشخاص دیگر، به خصوص در مقام نقد، اصول اخلاقی را حفظ کنیم. مثلاً اگر نقدی بر شعر یا داستانی از کسی می‌نویسیم، فقط متن را نقد کنیم نه شخص را. از گمانه‌زنی و اتهام‌زنی بپرهیزیم و بکوشیم که برداشت‌های شخصی و سلیقه‌ای خویش را که ممکن است درست نیز نباشد، بر نقد حاکم نسازیم. از نیش و کنایه بپرهیزیم که این‌ها آفت نقد و در کل آفت گفتگوست. اگر اثر مورد نقد ما حاوی محاسن و معایبی است، به هر دو بپردازیم و حب و بغضی در ستایش یا نکوهش از اثر شخص نداشته باشیم.

۲. احترام به مخاطب نوشته

گاهی ما با نوشته‌هایمان نسبت به مخاطب نوشته هم اجحاف می‌کنیم. مثلاً عنوانی فریبنده برای اثر انتخاب می‌کنیم. مخاطب که در پی آن موضوع خاص است، بر اساس عنوان انتخابی ما کتاب را می‌خرد یا مقاله را تهیه می‌کند. ولی می‌بیند که آنچه در متن بیان شده، با آنچه در عنوان مطرح شده، تفاوت بسیار دارد. من اخیراً در حال ویرایش کتابی بودم که عنوانی پرطمطراق داشت، مثل «سینمای مستند در ایران» و این عنوان طبیعتاً بسیار کسان را به خریدن این کتاب ترغیب می‌کند. (البته این عنوان فرضی است. به سبب امانت‌داری، نمی‌توانم اسم واقعی آن کتاب را نقل کنم) من که کتاب را ویرایش می‌کردم، می‌دیدم که محتوای کتاب،

در واقع گزارشی از زندگی چند مستندساز و خاطرات آن‌هاست و نه بیشتر.

این موضوع در مورد حجم کتاب‌ها هم قابل توجه است. من باری کتابی دربارهٔ عبدالقادر بیدل دیدم با عنوانی مثل «جمال‌شناسی شعر بیدل». این کتاب ۱۳۰ صفحه بود، ولی در آن فقط به اندازهٔ ۳۰ صفحه از جمال‌شناسی شعر بیدل سخن رفته بود. باقی همه شاهد مثال‌های متعدد و طولانی از شعر بیدل و دیگر شاعران بود و به طور واضحی می‌شد گفت که مؤلف، کتاب را آب بسته بود.

طبیعتاً در این اوضاع گرانی کتاب و دشواری‌هایی که به خصوص دانشجویان برای تهیهٔ کتاب دارند، انتشار چنین کتاب‌هایی می‌تواند ضایع‌کردن حق‌الناس باشد.

۳. امانت‌داری در مورد منابع تحقیق

گاهی اثری که شخص می‌نویسد، هم از نظر موضوع در مسیر عنوان و هدف اصلی‌اش است و هم از نظر حجم، تناسب درستی دارد یعنی ایرادهای بند قبل در آن دیده نمی‌شود، ولی مؤلف قسمت‌های بسیاری از کتاب را مستقیم یا غیرمستقیم از منابع دیگر تهیه می‌کند. این قضیه گاهی شکل اقتباس دارد که البته به راحتی قابل تشخیص است. گاهی نیز مطالب کتاب‌های دیگر، با یک عبارت و بیان متفاوت به طوری در کتاب جدید گنجانده می‌شود که قابل تشخیص هم نیست. این قضیه به خصوص آنجا شکل بی‌اخلاقی پررنگ‌تری می‌گیرد که مؤلف، منابع برداشت خود را هم ذکر نکند یا به صورت ناقص ذکر کند.

و تازه این شکل سادهٔ ماجراست، گاهی و به خصوص در کتاب‌های ترجمه، این استفاده از منابع دیگر، شکل سرقت ادبی می‌گیرد، به نوعی که مترجم، یا همان کسی که عنوان مترجم را به همراه دارد، در عمل اثری را ترجمه نمی‌کند، بلکه چند ترجمهٔ منتشرشده از آن متن را در کنار هم می‌گذارد و از دل آن‌ها یک ترجمهٔ جدید استخراج می‌کند. این قضیه بارها رخ داده و حتی یکی از اشکال کتاب‌سازی در نزد بعضی از ناشران است.

۴. امانت‌داری در مورد عوامل و همکاران اثر

بعضی آثار به صورت مشترک تدوین می‌شوند و طبیعتاً باید سهم هر یک از عوامل تحقیق یا تدوین اثر، در حاصل کار در نظر گرفته شود، چه به صورت ادای حق معنوی (درج نام شخص در مشخصات اثر) و چه به صورت حق مادی (پرداخت و تقسیم مناسب حق‌الزحمه و حق‌التألیف). تازه علاوه بر کسانی که در تألیف اثر نقش دارند، دیگر عوامل تولید اثر مثل حروف‌نگار، ویراستار، طراح جلد، خوشنویس و عکاس و... هم باید مشمول این حق‌گزاری باشند. ناشران حرفه‌ای فهرستی از نام عوامل مختلف را در شناسنامه می‌آورند و این قضیه، ضمن این که حق افراد را ادا می‌کند، به اعتبار اثر هم می‌افزاید. چون خوانندهٔ کتاب می‌بیند که این کتاب ویراستار دارد، پس ویرایش شده است و این خودش یک ارزش افزوده است. می‌بیند که کتاب نمونه‌خوان دارد، پس حتماً نمونه‌خوانی شده است و کم‌غلط است. می‌بیند که نام عکاس دارد، یعنی عکس‌های این کتاب از منابع اینترنتی برداشته نشده، بلکه اختصاصاً برای این کتاب گرفته شده است.

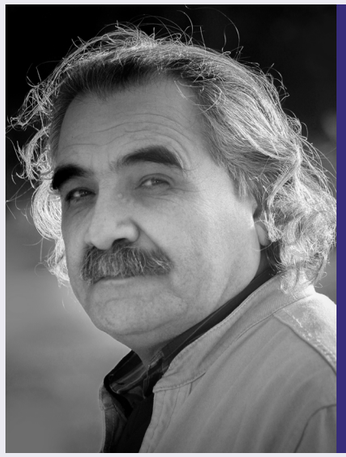
ولی قضیه همیشه در شکل ایدآل خود رخ نمی‌دهد. گاهی نه تنها حق عوامل تدوین و تولید اثر نادیده گرفته می‌شود، که کل تحقیق و نگارش اثر به وسیلهٔ یک نفر صورت می‌گیرد و در عنوان کتاب، یک نفر دیگر حضور دارد، به خصوص اگر این دومی، شخص نامدار و مطرحی باشد و نامش ضمانتی برای فروش کتاب ایجاد کند. من در طول سال‌ها تجربهٔ کاری‌ام و ارتباط‌داشتن با مؤلفان و ناشران بسیار، بارها دیده‌ام که کتاب فلان استاد نامدار دانشگاه، در واقع به وسیلهٔ دانشجویان او نگاشته شده یا حداقل یادداشت‌برداری شده است. ولی از این دانشجویان، نامی در کتاب نیست، چون قرار است این کتاب از طرفی وسیلهٔ ارتقای علمی آن استاد باشد و از طرفی فروش خوبی در بازار داشته باشد. این هم نوعی از حق‌الناس است و رعایت‌نکردن آن را می‌توان حتی نوعی استثمار دانست، به خصوص که بسیار مواقع حتی حق‌الزحمهٔ مناسب هم به این عوامل تحقیق پرداخته نمی‌شود و دانشجویان بنابر رعایت احترام استاد و شاگردی یا برای کسب موقعیت درسی ناچار به این بیگاری شده‌اند.

***

و سخن پایانی این که برای رعایت این اخلاق، همهٔ ما وظیفه داریم. هم جامعهٔ ادبی و رسانه‌ای، باید با نقد و سنجش آثار از این قضیه مراقبت کند و هم ناشران می‌باید در کنار منافعی که از این کتاب در نظر دارند، رعایت این اصول اخلاقی را هم در نظر بگیرند و البته بیش از همه، مؤلفان که وسیله‌ای مقدس همچون قلم را در اختیار دارند.

از شعـــــــــــــــر تا سینـــــــــــــما

«علی ضامن دریا»



ریشه‌ی کلامی شعر در آفرینش زبانی، از جایی شروع می‌شود که روایت و قصّه‌گویی در کلام نثر یا موزون، خود را به‌شکلی منعطف در قالب‌های مختلف مطرح می‌کند. ناممکن‌بودن گسست کلام و تصویر، این امکان را حادث می‌شود که سینما در شکل مستقل خود بخواهد ارتباطی هماهنگ با ادبیات، برگزیند. این اتفاق زمانی رخ می‌دهد که فیلم‌ساز از حالت روایی عبور کرده و به مرزهای رمزگونه و هرچند ساده بپردازد که همان سادگی در تعبیر قاب انتخاب‌شده، می‌تواند شاعرانگی را به‌همراه داشته باشد؛ چراکه در ذات سادگی، پیچیدگی فوق‌العاده بکری نهفته است که خود، مکاشفه را برای بیننده باقی می‌گذارد. شعر، با مشخصه‌ی موزون‌بودن و مقفی‌بودن و حسّ غنایی شاعر نسبت به جهان و اشیا است که معنی می‌شود.

با اشاره‌ای به سرآغاز سینمای شاعرانه، سخن در پیش می‌گیریم. «کریستین متز» در مقاله‌ای، با اشاره به ارتباط شعر و سینما می‌گوید: «هر کنش سینماتوگرافیک اعم از این که موفق باشد یا نه، در ابتدا شاعرانه است.»

نخستین اشاره به شعر را، در نوشته‌های فیلم‌سازان آوانگارد در دهه ۱۹۲۰ فرانسه، می‌توان یافت که به امپرسیونیست‌های سینمای فرانسه مشهورند. کارگردانانی چون «ژرمن دلاک» و «لویی دلوک»، نخستین کسانی هستند که سینما را در قالب نثر روایت می‌کنند. در دهه‌ی شصت میلادی، با ظهور سینمای موج نو در فرانسه، فضا نه در انحصار و معرفی کاراکتر، که در شناخته‌شدن خودِ فضا و اهمیت‌یافتن کارکرد آن در کنار اشیا و اجسام است. درواقع ما در مواجهه با سینمای آمیخته با ادبیات، به دو مدل کلّی برخواهیم خورد: «فیلم-رمان» که درواقع روایت را بر تصویر ارجح می‌نماید؛ و «فیلم-شعر» که تصویر، غالب بر داستان‌گویی

است. انگار قرار است گوینده‌ی داستان، شخص سوم خارج از فیلم نیز باشد؛ تفاوت عمده‌ای که در سینمای روایی و سینمای شاعرانه، حضور خود را به‌شکل تمامیت‌خواهیِ تصویری، نشان می‌دهد. می‌توان گفت: فیلمی که ساختارش بر تصاویر و تکرار فضا و ریتم و گسترش داستانی، با توجه به کارکرد فضا و کاراکتر، در یک اندازه بنا نهاده شده باشد، فیلم-شعر است. صرفاً حضور عنصرهای شاعرانه، دلیل بر فیلم-شعربودنِ اثر قابل‌نمایش نیست؛ بلکه می‌توان گفت: اتفاقی شاعرانه در شکل روایی داستان رخ داده که در آن، تصویر داستان را روایت کرده و حضور هر جزئی، اشاره به کلیّت داستان دارد؛ حال آنکه داستان بر تصویر ارجح واقع شده. «رابین وود» می‌گوید: فیلم شاعرانه‌ی ناب یا فیلم روایی ناب، بسیار کم است؛ چراکه فیلم شاعرانه‌ی ناب، بیشتر در حوزه‌های تجربی و برای بیننده‌ی خاص شکل می‌گیرد و به‌دشواری می‌تواند در فضای فرهنگی-عمومی، حضوری پُررنگ پیدا کند.

فیلم شاعرانه‌ی مستقل، درواقع تصاویری شاعرانه دارد که به‌دور از روایت، شرح ساده‌ای از اتفاقی رمزگونه را پیش می‌کشد و عموماً نمی‌تواند طولانی باشد؛ مگر کارگردان در توالی و تکرار صحنه‌ها، آن‌قدر کارکرد خوبی را بازتولید کند که داستان، در تکراری ساده چون کلاف کاموا، سخت امّا قابل‌درک و دریافت شود؛ تا با وجود فضای خالی بین فیلم به‌عنوان اثر هنری، و تماشاگر به‌عنوان رمزگشا، مکاشفه نیز تا حدودی صورت بگیرد. چراکه ما در چنین سینمایی به شناسنامه‌ی کاراکتر و شناخت فضا و به‌کارگیری موسیقی، احتیاجی نداریم. به هین دلیل، سینمای شاعرانه از اقبال کمتری نسبت به جذب مخاطب برخوردار است. «سوزان سانتاک» می‌گوید: سبک، اصل گزینش در اثر هنری و امضای اراده‌ی هنرمند است. و چون انسان قابلیت داشتن تعداد بی‌شماری از حالات را دارد، بنابراین تعداد بی‌شماری سبک می‌تواند وجود داشته باشد. با این‌حال، انتخاب سبک فیلم، نقش مهم و تأثیرگذاری در معنای کلّی آن، دارد.

ظهور پدیده‌ای به نام «سینمای شاعرانه» در ایران:

با توجه به خصوصیت شاعرانگی زبان پارسی، این توقع می‌رود که در شکل کلّی ساختار اجتماعی و هنری و ادبی، زبان شاعرانه به‌شکل قالب و کامل، در همه‌ی اذهان حفظ شده باشد؛ امّا در حقیقت، تا سال ۱۳۴۰ شمسی، ما شاهد سینمایی که به سینمای شاعرانه منتهی شود، نبودیم. در تاریخ سینمای ایران، جدا از سینمای فیلم فارسی که دارای سبک و ریشه‌ی خاصّی نمی‌بود، شروع سینمای موج نو در آغاز

دهه‌ی شصت شمسی که دو مسیر اصلی را می‌پیمود -دسته‌ی اول: ظهور فیلم‌های شخصی و انتزاعی. دسته‌ی دوم: فیلم‌هایی با سویه‌ی پُررنگ اجتماعی و تجاری- آغازگر شکل ایرانی سینمای شاعرانه شد.

از فیلم‌های شخصی و انتزاعی گسترش‌یافته در فضای سینمای موج نو، می‌توان به «رگبار، چشمه، یک اتفاق ساده، شازده احتجاب، دایره‌ی مینا و پستچی» اشاره کرد.

در سویه‌ی رنگ اجتماعی و تجاری سینمای موج نو، با فیلم‌هایی مواجه هستیم که تحت‌تأثیر فیلم «قیصر» ساخته شده‌اند که می‌توان به: «فرار از تله، سه قاپ، خداحافظ رفیق، طوقی، رضاموتوری و گوزن‌ها» اشاره کرد.

شروع سینمای موج نو و نسل اول سینماگران این موج، با حضور بزرگانی در این عرصه گره خورده که به‌اختصار، از آن‌ها نام می‌بریم: «بهرام بیضایی، فروغ فرخزاد، سهراب شهیدثالث، آرابی اوانسیان، بهمن فرمان‌آرا، داریوش مهرجویی، ابراهیم گلستان.» این نسل از کارگردانان، شناخت عمیق‌تری از سینما داشته و تأثیر بسیار زیادی از ادبیات نیز گرفته‌اند؛ چنان‌که می‌توان شاخصه‌ی اصلی سینماگران موج نو را، در ارتباط عمیشان با ادبیات معاصر دانست؛ یعنی حفظ مخاطب به واسطه هم‌زبانی و هم‌زمانی در ارائه‌ی آثاری که با روایتی قوی، سعی در بهبود سینمای ایران نیز دارد.

با حضور فیلم‌سازانی که آثارشان در قاب جهانی دیده شد و جزو نسل دوم سینماگران موج نو بودند، همچون «امیر نادری، عباس‌کیارستمی، مجید مجیدی، رخشان بنی‌اعتماد، جعفر پناهی، بهمن قبادی، ابوالفضل جلیلی و محسن مخملباف»، خون تازه‌ای در رگ‌های سینمای ایران، جریان پیدا کرد؛ به‌شکلی که در دید جهانی، دارای هویتی بصری و خاص باشند.

از نسل سوم سینماگران موج نو می‌شود به، «اصغر فرهادی و پرویز شهبازی» اشاره کرد.

محصول سینمای موج نو در درازمدّت، منجر به وجود کارگردانانی می‌شود که به‌زعم اینکه می‌خواهند سینمایی مستقل و انتزاعی داشته باشند، با توجه به مشاهدات و یافته‌هاشان از سینمای جهان و درآمیختن زبانی ساده در کنار انتزاع ذهن خود و استفاده از شیوه‌ای غیر از شیوه‌های رایجِ استفاده‌شده، به‌سمت سادگی و روانی داستانی که رمزگونه وخرق‌عادت نیز باشد، بروند.

از چهره‌های برجسته‌ی مینیمالیست در سینمای موج نو، می‌توان به «پرویز کیمیاوی، عباس کیارستمی و سهراب شهید» ثالث اشاره کرد.

و حال، در گریز به آنچه سینمای موج نو در شکل‌گرفتن سینمای شاعرانه داشته، می‌پردازیم. می‌توان از کسانی که در سینمای شاعرانه‌ی ایران موفق ظاهر شده‌اند، از جمله: «علی حاتمی» که شاعرانگی را در داستان‌سرایی روایی همراه با قاب‌بندی و نورپردازیِ شاعرانه و کلام موزون و شعرگونه که در خط متداول و کلاسیک، حضور خودش را حفظ نموده؛ و «عباس کیارستمی» که در ثبت مستندگونه‌ی تصاویر به‌شکل نئورئالیسم و حفظ مینیمال در تصاویر با حضور دبل لانگ‌شات‌ها و اکستریم کلوزآپ‌های نامتداول در سینمای عصر خودش، به‌عنوان پیشکسوتان این سبک در سینمای ایران، نام برد.

علی حاتمی که در راستای داستان‌سرایی، در ادامه‌ی راه «فردوسی» گام برداشته، توانسته است روایت را به‌شکلی غیر از حالت رایج و با زبانی کاملاً متفاوت از دیگر سینماگران، درآورد. ما در برخورد با آثارش، تنها با یک فیلم شاعرانه‌ی محض مواجه نیستیم؛ ما با داستانی روایی که در کلام و تصویر، در رنگ و نورپردازی و صدا، با قاب‌بندی‌ای که شاعرانه نیز هست، مواجهیم. حاتمی، تکّه‌ای از تاریخ ملّی را با زبانی شاعرانه درمی‌آمیزد و قاب‌هایش گویی هرکدام خاصیتی از عشق دارند و در هر قاب، از حرکت بر مدار خط پارسی نیز سود می‌جوید؛ به‌شکلی که چون خط پارسی از راست به چپ نوشته می‌شود، پس سنگینیِ کادربندی در تمام پلان‌های فیلم او، در سمت راست تصویر اتفاق می‌افتد. این فرم همیشگی و اصل نمابندی او می‌باشد. او در کلام روایی داستانش، حسرتی برای زیستنی تماماً انسانی را برای مخاطبش آرزو می‌کند و بدون هیچ الگوبرداری از کسی، به آنچه اصل و اساس ذهن خودش می‌باشد، در تمام کارهایش وفادار است. درواقع با توجه به حسّاسیتش بر ملّی‌گرایی، هیچ‌گاه قصّه‌ی ایرانی را با الگو و پرداخت فرنگی، ارائه نمی‌دهد. او در فیلم‌هایش به درخت توجه ویژه‌ای داشت. یعنی شما هر جا در کارهایش درخت دیدید، بدانید که آن را رنگ زده و خواسته در فضا حل نشود.

همان‌طور که سریال هزاردستان با قسمتی از داستان «فریدون» در «شاهنامه» قابل قیاس است، می‌شود استناد کرد که بهره‌وری او از ادبیات، با درآمیختن شعبده‌ی شاعرانه‌اش به‌شکلی منحصربه‌فرد، او را تافته‌ای جدابافته، تبدیل به سینمایی مخصوص به خودش می‌کند. «آنجا که نادرشاه خطایی کرده و ملّت می‌بایست تاوانش را بدهند». البته باید در نظر داشت که سینمای علی حاتمی، خاستگاه سینمای ملّی و مهینی محسوب می‌شود. پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که علی حاتمی، در زبان داستان‌سرایی و نورپردازی و قاب‌بندی، شاعرانگی را به تصویر کشیده و ما با یک سینمای روایی-شاعرانه مواجهیم.

در ادامه‌ی این نوع نگاه متفاوت، عباس کیارستمی را می‌بینیم که «درخت» به‌معنیِ تنهاییِ انسان، یکی از نقش‌های اصلی را در فیلم‌هایش، بازی می‌کند؛ آنجا که جاده، سفر، مرد، درخت و دیالوگ، در امتداد یکدیگر با کمک از دبل لانگ‌شات‌ها و عمق میدان پلان‌های طولانی و بهره‌گیری از فرصت‌های بصری در تکرار آنچه که در برخورد با زندگی به آن روزمرگی می‌گوییم، القاکننده‌ی تنهایی، زندگی، مرگ، امید، ادامه‌ی رابطه و حسرت است. با اینکه کارهای عباس کیارستمی نیز، بیشتر در ژانر نئورئالیسم نقش خود را ایفا می‌کنند، امّا هماهنگی کاملی در موجزبودن کلام و قاب‌بندی‌های شاعرانه و رمزگونه، بدون معرفی فضا و زمان مشخص، با بهره‌گیری از بازیگرانِ نابازیگر و استفاده از فضاهای روستایی و با حذف کارگردان، تحوّلی عظیم و کاملاً متفاوت در چهره‌ی جهانی تصویر، به ما ارائه می‌دهد. تصاویری شاعرانه با قاب‌بندی‌هایی مختص به جهان‌بینی عباس کیارستمی، برگرفته از فضایی نقاشی‌گونه، با استفاده از تفکری مینیمال و ترکیب‌بندی‌هایی بدون دخالت انسانی و استفاده از فضایی بدون دست‌کاری و استفاده حدّاقل از نور مصنوعی در کارهایش، با بهره‌گیری از زبانی کاملاً ساده و جهانی و ادغام دو ویژگی پارادوکس «سادگی و پیچیدگی» با حفظ فاصله‌ی کاراکتر و بیننده، اتفاقی را رقم زده که جهان اول و جهان سوم در پیوندی خوشایند به نام درک یگانگی هنر، با هم به تماشایش می‌نشینند. فیلم «باد ما را با خود خواهد برد» از این هنرمند بزرگ، در لیست ۱۰۰ اثر برتر قرن سینمای جهان قرار گرفت و همچنین در نوامبر۲۰۰۷ ،رتبه‌ی ششم بین ۴۰ کارگردان برتر معاصر سینمای جهان را، از آنِ خود کرد.

کارگردانان دیگری در حرکتی جسورانه دست به دامان سینمای شاعرانه شدند تا بتوانند نگاه تجربی و کلام شعرگونه‌ی خود را در قالبی جدید، به‌شکلی موجز، نشان دهند. از جمله سینماگرانی که این‌گونه تلاش نمودند، می‌توان «فرزاد موتن» در فیلم «شب‌های روشن» و «بهتاش صناعی‌ها» در فیلم «احتمال باران اسیدی» را نام برد.

در آخر، به این نکته می‌پردازیم که به‌طور کامل، شناخت سینمای شاعرانه و ویژگی‌های آن در ایران و جهان، به‌شکل گسترده موردمطالعه قرار نگرفته است. مثلاً در مقاله‌ای از «پیر پائولو پازولینی»، مطالبی چند وجود دارد که آن هم نگارش‌شده در ۵۰ سال گذشته می‌باشد. مابقی اطلاعات از این نوع سینما، مربوط به مصاحبه‌های مطبوعاتی است که فیلم‌سازان به‌نوعی به شاعرانگی در کارشان، علاقه نشان داده‌اند و درباره‌اش صحبت کرده‌اند. از جمله‌ی آن‌ها می‌شود به «لوئیس بونوئل، ژیگاورتف، ژان اپشتاین، آندری‌تارکوفسکی» و نظریه‌پردازانی که در خصوص چیستی و چگونگیِ سینما صحبت کرده‌اند، اشاره کرد. مثلاً «ریچیو دوکانودو» گفته است: سینما آمیزه‌ای از زمان و مکان است. در کل می‌شود سینما را یک هنرِ خودبسنده و مستقل دانست که با تعدّد افکار و تجربیات شخصی، امکان بی‌نهایت سبک، در آن وجود دارد؛ حتّی در مواجهه با سینمای شاعرانه به ساده‌ترین زبان. می‌شود گفت که عنصر خیال، استعاره و ایجاد رمز و راز در شکل یک کارکرد شخصی، در سینمای شاعرانه حضور پیدا می‌کند. همان‌گونه که زبان شعر به فلسفه نزدیک است، پس اندیشه‌ی معطوف به شاعرانگی می‌تواند نرمشی فروتنانه با گریز از آگاهی‌بخشی فلسفی، در قالبی لطیف و تصویری، بازتولیدی خلاق و اندیشمند را حادث شود. حتّی گفتن یک کلمه که هزاران بار شنیده شده، می‌تواند در رخدادی آگاهانه، حضور زیبا و فلسفیِ خود را در ذهن مخاطب عام نیز، حک کرده و رسالتش را با زبانی امروزی به‌شکل خوانشگر شعر، در این مهم به پایان رساند. بنابراین، سینمای شاعرانه، سینمای اندیشه است؛ و بیننده در مواجهه با سینمای شاعرانه، تنها یکی از دریافت‌های جهانِ به تصویر کشیده‌شده را، درمی‌یابد.

منابع:

۱. تاریخ سینمای هنری/ اولریش گرگور و انوپاتالاس.

۲. سبک‌ها و مکتب‌های هنری/ ایان چیلورز.

۳. تئوری‌های اساسی فیلم/ دادلی اندرو.

۴. هنر سینما/ دیوید بوردول، کریستین نامپسون.

۵. مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی/ سوزان هیوارد.

۶. روز سوگواری/ آزاد ماتیان.

۷. یک حس غریب/ لئوناردو آلیشان.

۸. موج نو سینمای ایران/ تاریخ ایران.

۹. تأثیر روایت مدرن/ دوبچه وله فارسی.

۱۰. سینما چیست؟/ آندره بازن.

۱۱. مروری بر مطالعات نشانه‌شناختی سینما/ تامس السیسور وا. پوپ.

۱۲. چشم‌انداز شعر معاصر ایران/ سیدمهدی زرقانی.

و...

در جوار دوســـــــــــــــــــــت

«سیروس نوذری»

۱- خودتان را برای مخاطبان «پرهیب» معرفی کنید.

«سیروس نوذری» هستم؛ فرزند «ملوک رضایی» و «ایرج نوذری»؛ متولد ۱۳۲۸تهران.

۲- چه‌زمانی وارد عرصه‌ی هنر و از جمله شاعری شدید؟

درست نمی‌دانم، ولی شاید پیش از نوجوانی. امّا در حوالی ۱۶سالگی، اولین شعرهایم را نوشته‌ام؛ شعرهایی که البته شعر نبودند و من این را نمی‌دانستم.

۳- در کودکی یا نوجوانی به شعر علاقه داشتید؟ چه شد که تصمیم گرفتید شاعر شوید؟

هرگز تصمیم به شاعرشدن نداشته‌ام. انگار شعر صدایم کرد تا شاعر بشوم و شاعر بمانم.

۴- درخصوص شعر، کمی صحبت کنید.

شعر، نامِ دیگر سکوت است. شاعران از جهان سکوت می‌گویند؛ صداهایی به گوش ما می‌رسانند که پیش از آن در سکوت می‌زیسته‌اند. شاعر می‌نویسد و وادارمان می‌کند که آن‌ها را بشنویم؛ زیرا تا پیش از آن، هرگز این سکوت جاودانه را نمی‌شنیدیم.

۵- ایده‌های شعرتان چطور و از کجا به ذهنتان می‌رسد؟

دیدار طبیعت، صداها، بوها و لمس‌ها؛ نظر به جان اشیا. آن‌ها جرقه‌ای به‌ناگاه در جانم روشن می‌کنند که بدل به شعرهای کوتاهم می‌شوند. آن‌ها اغلب نوعی شهودند. امّا برای من این‌همه در تنهایی و انزوا میسر است؛ تنهاماندن با طبیعت با اشیا. جمعیت پریشانم می‌کند و فرصت تفکّر و فرصت شهود را از من می‌ستاند.

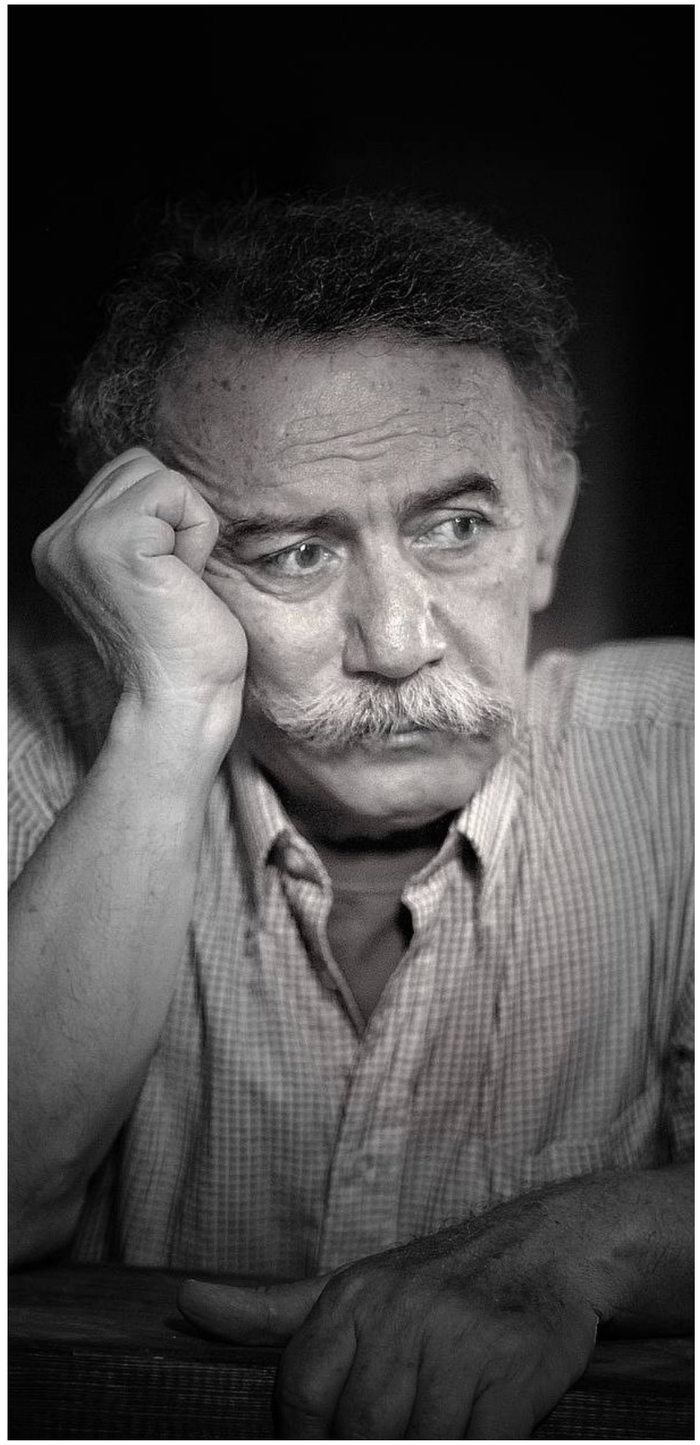
۶- آیا در دوره‌ای از نوشتنتان تحت‌تأثیر نویسنده یا شاعر خاصی بوده‌اید؟چه شاعری واقعاً شما را شگفت‌زده کرده است؟

در نوجوانی با مجموعه‌شعر «شکست سکوت» از «کارو» آغاز کردم. بعد به «نادرپور» رسیدم. و پس از آن، به «شاملو» و «اخوان» و دیگران. امّا سرانجام به «نیما». از معاصرین، بیشتر به نیما نظر دارم؛ به‌خاطر جسارت و نیروی عظیم او برای ساختن شعر نوین؛ نگاهی بدیع که به روح مدرن دست می‌یابد. شعر «نصرت رحمانی» را بسیار دوست دارم؛ به‌خاطر شوریدگی و عصیان بی‌حدّ و حصرش که شعر و جنون را به هم درآمیخته و البته شاعری کاملاً متفاوت است.

«بیژن جلالی» به‌خاطر سادگیِ عمیقِ شعر او؛ کشف عرفانی که حاصل عمری درون‌نگری و انزوای خودساخته بوده است. از شاعران بزرگ ادوار گذشته، «فردوسی»، «خیام»، «سعدی» و «حافظ»، عمیقاً بر جان من تأثیر داشته‌اند و دارند.

۷- به چه موضوعاتی علاقه دارید و چه موضوعاتی ذهن شما را درگیر می‌کند؟

توجه به جزئیات و نگاهی وسواس‌گونه به اشیا؛ نزدیک‌شدن و حتّی یکی‌شدن با طبیعت، هرچند که ممکن نباشد؛ دریافتن انزوا که جدا از تنهایی است. تنهایی، اغلب به انسان تحمیل می‌شود، امّا انزوا انتخاب است؛ از این منظر که



بیان انزوا و تنهایی جذّاب است و درونی. و البته پیامد آن در جان من، توجه به مرگ است و عشق؛ که اولی محصول پیرسالی است و دومی مربوط به شور زندگی. به‌گمان من دو روی سکّه‌ی حیات انسان، زندگی و مرگ نیست؛ دو روی این سکّه، یک سو عشق است و سوی دیگر، مرگ.

۸- دیدگاهتان به ادبیات معاصر چگونه است ؟

راستش ترجیح می‌دهم به‌جای کلمه‌ی ادبیات، تنها به شعر بسنده کنم. شعر معاصر ایران بعد از چند شاعر طراز اول، با دو بحران جدی روبه‌رو است: یکی بحران عدم‌توجه به زبان شعر؛ زبانی که تکیه بر گستره‌ی وسیع و پیشینه‌ی شعر فارسی داشته باشد؛ و تبدیل آن به زبان امروزی و مدرن. و بحران دوم، فقدان دستگاه اندیشگانی و نگاه بدیع به جهان هستی.

شاعران ما در عمق، حرفی برای گفتن ندارند؛ حتی نام‌آورانشان. این شاید ریشه در تاریخ ایران داشته باشد؛ تاریخی که فاقد فلسفه و تولید فکر بوده است. ما، به‌ویژه در این روزگار، تولید فکر نمی‌کنیم و فکر و اندیشه‌ی وارداتی را تقلید و تکرار می‌کنیم، از هرمنوتیک حرف می‌زنیم؛ از تئوری مرگ مؤلف، از پست‌مدرنیسم و...

۱۰- از برخورد با مخاطبانتان خاطره‌ای دارید؟

بسیار خاطره دارم امّا اکنون یکی از آن‌ها را به یاد می‌آورم که شاید چندان خالی از لطف نباشد. چندسال پیش، نیاز به تعدادی آجرنما داشتم برای ساختن کتابخانه‌ام که می‌بایست با دو، آجرها را با حوصله و منظّم در صندوق عقب ماشینم چیدند که شاید حدود نیم ساعت زیر آفتاب داغ نیمروز شیراز طول کشید. در پایان کار، از قیمت آجرها پرسیدم که چقدر باید پرداخت کنم؟ یکی‌شان گفت: «استاد چه قابل شما را دارد؟!» آن‌ها مرا به‌عنوان شاعر شناخته بودند و در برابر اصرار من برای دریافت بهای آجرها، به هیچ وجه، حاضر به دریافت بهای آن‌ها نشدند. سرانجام دریافتم که اصرار بی‌فایده است و تنها تشکرکردن من مانده بود و بس. به راه افتادیم. کیوان برآهنگ گفت: «دیدی بالاخره جایی شاعر به درد می‌خورد؟!»

۱۱-اولین شعری که سرودید در خاطرتان هست؟

بله، ۱۶ساله بودم. چندسطری به تأثیر از «کارو» و مجموعه‌ی «شکست سکوت» نوشته بودم: (این باید مربوط به حوالی ۱۳۴۴ باشد؛ نزدیک به ۶۰ سال پیش از این.)

دیدمت با کس دیگر بودی
چون که مانند همان شور نگاه
چشم در چشم رقیبم بودی
در زمانی که تو با من بودی
حالتی در نگهت بود که من
دیده بودم ز تو ای دختر پَست
یاد آورد و پشتم لرزید
به خدا روح تو رنگین‌تر از آن فاحشه است.

۱۲- با چه چالش‌هایی در زندگی هنری‌تان مواجه بوده‌اید؟

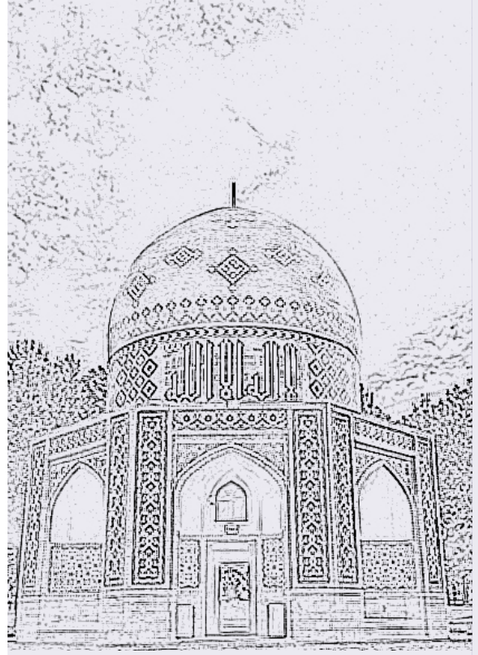
از چالش‌ها نپرسید؛ توان ذکر جزئیات را ندارم. امّا وقتی چشم باز کردم، متوجه شدم بی آنکه بدانم، زندگی‌ام را خرج هنر کرده‌ام. بی آنکه برای این کار تصمیمی گرفته باشم در این راه، فرصت‌ها و موقعیت‌های شغلی را از کف می‌دادم. به مسائل مالی زندگی چندان توجهی نداشتم. بسیار فرصت‌ها را وانهاده‌ام. و این‌همه، نه بر اساس اراده و ایستادگی، بلکه انگار ناخودآگاه در من اتفاق می‌افتاد.

۱۳- رسالت پیشکسوتان حوزه‌ی شعر و داستان، در برابر شاعران و نویسندگان جوان چیست؟

باور کنید نمی‌دانم. این‌ها که می‌نویسم، حاصل تجربیات فردی خودم هستند که شاید به کار شاعران جوان بیاید، شاید هم غیر از این باشد، چه می‌دانم؛ مطالعه‌ی مسئولانه و مدام در زمینه‌ی ادبیات کلاسیک و تاریخ و فرهنگ ایران. آشنایی با ادبیات جهان. آشنایی با تاریخ هنر و سیر آن در غرب. و در کنار این‌ها، مداومت و جدیّت در کار هنر. برانگیختن مهربانی و شفقت در خویش؛ در دوست‌داشتنِ طبیعت گیاهان و حیوانات و کودکان، و البته سرنوشت و روزگار انسانِ این روزگار. و صد البته نمی‌شود هم هنرمند باشی و هم در کار معامله‌ی ارز و طلا و بورس و خرید و فروش زمین و ملک. نمی‌شود که نمی‌شود.

۱۴- با یک شعر از خودتان، ما را مهمان کنید.

استکان ها به هم می‌خورند
در جهانی
مهیّای ویرانی.



روز بزرگداشت عطار نیشابوری

«لیلا صبوری‌زاده»

عقل تو چون قطره‌ای‌ست مانده ز دریا جدا
چند کند قطره‌ای فهم ز دریای عشق...

۲۵ فروردین‌ماه، روز بزرگداشت ادیب، شاعر و عارفی‌ست که نقش پررنگی در سیر تحول و تکامل ادبیات فارسی داشته و هم اینکه اندیشه و نگرش عرفانی‌اش در شکل‌دهی عرفان اسلامی، تأثیر مهم و غیرقابل انکاری داشته است. این روز ، روز بزرگداشت عطار نیشابوری نام‌گذاری شده است.

شیخ فریدالدین ابوحامد، ملقب به عطار نیشابوری، از شعرا و نویسندگان بنام قرن شش و هفت هجری قمری، و متولد کدکن از توابع نیشابور است. به نقل از استاد شفیعی کدکنی، عطار، زندگی پررمز و راز و مجهولی داشته و حتی تاریخ دقیق تولد او، سندیت قطعی ندارد.

وی کودکی سراسر درد و رنجی را از سر گذراند و بعدها تحت آموزش پدر، به داروسازی و داروشناسی روی آورد و به کار عطاری و درمان بیماران پرداخت و از این رو، ملقب به عطار شد و شغل عطاری را پیشه کرد. وی در روزگار حیاتش، شاعر و عارف پرآوازه‌ای بود که طریق زهد و تقوا در پیش گرفت و از امیال دنیوی، رویگردان شد؛ عارفی جوینده‌ی حق و حقیقت.

عطار با نگارش آثار متعدد ادبی، جایگاه خاصی در حرکت رو به جلو فرهنگ این آب و خاک دارد؛ شاعری نواندیش و آزاده که چهره‌هایی همچون مولانا و جامی را به ستایش خود واداشت.

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی عطار، عدم‌تعلق و وابستگی‌اش به دربار و درباریان بود و با زبانی تحسین‌برانگیز، همواره قاضیان و امیران و درباریان را مورد نقد قرار می‌داد.

ویژگی دیگر عطار در آثارش، گرایش به روایت و قصه‌گویی‌ست که تأثیر زیادی بر مخاطبان خود گزارده است. مثنوی‌ها، غزلیات، رباعیات، و تذکره‌ی منثور «تذکرةالاولیا»، از جمله نوشته‌های مکتوب اوست.

غزل عطار، محصول مکاشفه‌ی شاعر به درون ذرات و کهکشان‌هاست؛ تصویر و تصور حالات درونی عارفی که جهان را از ظن صوفیانه‌اش، به نظاره می‌نشیند.

وی همچنین با قدرت تخیل والا و ظرافت زبانی، و با استفاده از عناصری همچون طنز، قصه‌ها و مثنوی‌های پرمایه‌ای سروده است. عشق، به مفهوم درد و رنج به نوشته‌های شاعر، رنگی دگر بخشید.

عطار نیشابوری طی حیات پرثمر ادبی خویش، آثار گران‌بهایی را به کتابت رساند که از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الهی‌نامه، اسرارنامه، مصیبت‌نامه، تذکرةالاولیا، منطق‌الطیر، جواهرنامه، خسرونامه، پندنامه و....

گفته می‌شود که مرگ عطار در سال ۶۱۸قمری به هنگام حمله‌ی مغول رخ داده است.

مراسم بزرگداشت این ادیب عالی‌مقام، همه‌ساله، روز ۲۵ فروردین، در محل مقبره‌ی وی در نیشابور، برگزار می‌شود.

معرفی و تحلیلی بر جلـــــــد دوم از مجموعه‌ی داستان زمانه ما (نقد و بـــــررسی آثار صادق چوبک)

«علی پورصفری»

ما همه‌چیز داشتیم. نمایندگان متعدد در سبک و سیاق‌های مختلف. وقتی «هدایت»، «علوی» و «جمال‌زاده» شروع کردند، اصلاً نمی‌شد پیش‌بینی کرد کسی می‌آید که ناتورالیستی می‌نویسد، یکی رئالیسم ابتدایی، یکی رئالیسم جادویی و یکی سیّال ذهن؛ آن هم وقتی خودِ «هدایت»، سورئالیسمِ مدّنظر «برتون» و هم‌قطارانش را به‌درستی درک کرده و نمونه‌ی ایرانیزه‌شده‌ی آن را اجرا کرده بود. در این بین، «چوبک» که بیشترین گرایشش به مکتب «امیل زولا» بود، توانست نمونه‌های موفقی در ادبیات فارسی از خود به یادگار بگذارد.

چوبک مرموز بود و برخلاف بعضی از نویسندگان که با حذف آن‌ها از ادبیات داستانی فارسی، اتفاق خاصی نمی‌افتد، قابل‌حذف نیست. او در رمان «سنگ صبور» توانست از جریان سیّال ذهن برای انعکاس ذهنیت شخصیت‌های داستان به‌شیوه‌ی تک‌گویی استفاده کند و اثری ماندگار و جاودانه‌ای را به مخاطبان جدّی ادبیات عرضه کند.

از ویژگی‌های جریان سیلان ذهن، می‌توان به برش‌های زمانی پی‌درپی، درهم‌ریختگی دستوری، نشانه‌گذاری، تبعیت از زمان ذهنی شخصیت داستان، و بعضاً شاعرانگی در زبان به‌دلیل انعکاس ذهنیات مرحله‌ی پیش از گفتار شخصیت، اشاره نمود. هرچند ریشه‌های این جریان را می‌توان در آثار «تولستوی» و «داستایفسکی»، با دو شیوه‌ی مختلف پیدا کرد، امّا این جریان در ادبیات مدرن، با آثار «جیمز جویس» از جمله «اولیس» و همچنین «خانم‌دالووی» و «به‌سوی فانوس دریایی» از «ویرجینیا وولف»، «خشم و هیاهو»ی «ویلیام فاکنر» و «پدرو پارامو»ی «خوان رولفو»، به اوج خود می‌رسد؛ و در ایران نیز «گلشیری»، «شهدادی»، «مندنی‌پور»، «معروفی» و... از آن بهره جسته‌اند.

و امّا «سنگ صبور» چوبک که در سال ۱۳۴۵ منتشر شد، به‌گونه‌ای موفق بود که مخاطب حرفه‌ای را شگفت‌زده کرد. در این رمان، آن‌چیزی که آدم را شگفت‌زده می‌کند، درآمیختن زندگی‌سیاه آمیخته با فقر مردم که در فضایی ناتورالیستی رخ می‌دهد، به‌روش سیّال ذهن می‌باشد. فضای رمان مانند کابوسی سهمگین است. فضایی که از تلخی و درد، خواننده را به بهت فرو می‌برد؛ به‌گونه‌ای که هیچ راه گریزی از این پیشامدها وجود ندارد. اغراق نیست اگر بگویم «سیف‌القلم»، شخصیتی است که رعب و هراس را به مخاطب القا می‌کند. جابه‌جایی راوی در فصل‌های گوناگون رمان، فضایی فاکنری در رمان «گور به گور» را برای مخاطب تداعی می‌کند.

چوبک در بعضی از داستان‌کوتاه‌های خود، ناموفق بوده و داستان در طرح مانده است؛ هرچند در جزئیات، تصاویر مستند و بعضاً اغراق‌آمیزی از عصر خود، پیش روی خواننده ترسیم می‌کند.

«فیض شریفی» این بار در جلد دوم مجموعه‌ی «نقد و بررسی داستان زمانه ما»، کارنامه‌ی ادبی صادق چوبک را معرفی و نقد نموده است؛ کتابی ارزشمند که به جزئی‌ترین مسائل ادبی و حواشی زندگی چوبک پرداخته، به‌گونه‌ای که از جلسه‌ی خصوصی چوبک و «رحمانی» هم نگذشته است. این کتاب نیز مانند دو جلد دیگر که به نقد و بررسی آثار هدایت و گلشیری اختصاص یافته است، با خویشتن‌نگاری «صادق چوبک» آغاز می‌گردد و به معرفی اجمالی آثار چوبک در صفحه‌ی۱۴ کتاب می‌پردازد. در شروع توضیح و نقد مجموعه‌داستان «خیمه‌شب‌بازی»، به تعریف طنز می‌پردازد و طنز «دهخدا»، جمال‌زاده، صادق‌هدایت و چوبک را در ردیف طنز ساتیری (طنز غربی) قرار می‌دهد. و پس از طرح سؤال مهم و بجای رئالیسم یا ناتورالیسم‌بودن چوبک، در نهایت اعلام می‌کند کفه‌ی ترازوی چوبک به‌سمت مکتب ناتورالیستی «گی‌دوموپاسان» و امیل‌زولا سنگینی می‌کند. و در صفحات بعد، به معرفی المان‌های مکتب ناتورالیسم می‌پردازد که از جمله می‌توان «ارجح‌دانستن نظام محافظه‌کاری بر نظام انقلابیون، تأثیر وراثت، عشق‌محوری به‌شکل خواست جسمانی، افراط در شرح جزئیات» و... را نام برد.

شریفی به نقد و بررسی داستان‌های مجموعه‌داستان خیمه‌شب‌بازی می‌پردازد و نقاط ضعف و قوّت این داستان‌ها را

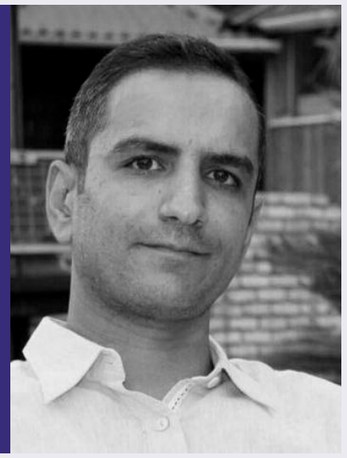
یک‌به‌یک برای مخاطب شرح می‌دهد. و پس از آن، به توضیح، تفسیر و نقد و بررسی داستان‌های کتاب «انتری که لوطی‌اش مرده بود»، می‌پردازد. داستان «چرا دریا توفانی شده بود» را می‌ستاید و توصیفات او را از دریا، همپای توصیفات «کنراد» و «همینگوی» می‌داند. شریفی پس از داستان مذکور، به نقد و بررسی داستان «قفس» پرداخته که یک داستان سمبولیک است؛ و نظریات «براهنی» و «علی تسلیمی» را درمورد این داستان بیان می‌کند. و در انتها به بررسی داستان انتری که لوطی‌اش مرده بود، می‌پردازد. یکی از نقاط مثبت این کتاب، این است که شریفی متن این داستان‌ها را برای فهم بهتر مخاطب، در کتاب گنجانده است و همین باعث می‌شود که خواننده‌ی آن، منظور و مدلول نگارنده‌ی کتاب را دریابد.

در صفحه‌ی۱۱۵ کتاب، بالاخره نقد و بررسی معروف‌ترین اثر چوبک، رمان «تنگسیر»، آغاز می‌گردد؛ که پس از بیان تلاش‌های مخالفان این رمان در جهت تخریب آن، به بررسی کتاب از منظر «بینامتنیتِ» «کریستوا» و سایر نظریه‌پردازان، می‌پردازد. بخشی از نقد و بررسی این رمان از کتاب «گشودن رمان» از «حسین پاینده»، عیناً ذکر گردیده است. سپس از این منظر به بررسی صحنه‌ی آغازین رمان می‌پردازد و این بررسی موشکافانه و جامع در صفحه‌ی۱۵۹ کتاب، با بررسی سیلان زمان‌ها و مکان و اشخاص و اشیا و گل سرخ و درخت‌ها از دریچه‌ی ذهن شخصیت اصلی رمان (کدی کامپسون) خشم و هیاهوی فاکنر، پایان می‌یابد.

شریفی در ادامه‌ی کتاب، به بررسی سایر آثار چوبک می‌پردازد. و در انتها، بعد از مقایسه‌ی «جنایت و مکافات» و «سنگ صبور» در صفحه‌ی ۳۳۰کتاب، در صفحه‌ی ۳۳۸، لایه‌های پسامدرنیستی رمان سنگ صبور را برای مخاطب هویدا می‌کند. و در آخرین پاراگراف ، چوبک را بنیانگذار جریان سیّال ذهن در ایران می‌داند.

شریفی با زیرکی، دست به انتخاب‌های متنوّعی برای نقد و بررسی می‌زند و مجموعه‌ی این کتاب‌ها، علاوه بر آنکه برای مخاطبان عادی ادبیات مفید می‌باشند، حاوی پیام‌هایی محرمانه و حکیمانه برای نویسندگان جوان هستند. همان‌گونه که در ابتدای این یادداشت ذکر گردید، روزی ما همه‌چیز داشتیم –نمایندگان متعدّد در سبک و سیاق‌های مختلف– که حالا با تلاش‌های زیانبارانه‌ی یک طیف فکری خاص، همه‌چیز به تکرار و تکثّر رسیده و به نوشتن در یک طیف فکری خاص منحصر شده است. و برای این، علاوه بر عدم تلاش‌های کافی نویسندگان نسل جدید، و به‌تعبیر فاکنر، عرق ریزی، هزینه‌های هنگفتی شده است.

بدین‌توضیح، ما که روزی با آن شروع توفانی، هرچیز را عیناً از سرچشمه می‌گرفتیم و با تمرین و ممارست، آن را ایرانیزه و جاودانه می‌کردیم و به معنا و مفهوم واقعی، به ادبیات خدمت می‌کردیم، فی‌الحال به جایی رسیده‌ایم که دامنه‌ی دید و نگارشمان معطوف به نگاه و سیاقی خاص گردیده است؛ به‌گونه‌ای که انگار دستی نامرئی تمام این قصّه‌ها را می‌نویسد. و به‌راستی باید پرسید برای ادبیات فارسی، چه‌چیزی مرگبارتر از این وجود دارد؟



بر مزار سرهنگ

«علی‌اکبر نورعلی»

سرهنگ بازنشسته‌ی ارتش بود. یک سال بعد از اینکه کارش تو ارتش تموم شد، زنش رهاش کرد و رفت. از اون زن یه پسر داشت که برای تحصیل رفته بود آمریکا. خودش مونده بود و خودش. هنوز از پا نیفتاده بود. چهارستون بدنش سالم بود؛ ایستاده و شق و رق، مثل یک صنوبر کوهی. موهاش کمی سفید شده بود و چینی بر پیشانیش افتاده بود. چشم‌هاش هنوز سو داشت. دست‌هاش هنوز توانا بودن به بلندکردن باری یا گشودن گره‌ای. می‌گفت: «چنان شجاع و ساکت زندگی کن که همه فراموش کنن تو هم رنج می‌کشی...» می‌خواست بره دنبال دلش. و دلش یه زندگی بی‌هراس می‌خواست، حوالیِ دشت وسیع آرزوهاش. و لاجرم، بارها و بارها به مسیر حرکتش در فروتنی موزون و مخیّل‌شده‌ی اون روزهای آروم فکر کرده بود. بی‌واسطه، عطر کندر و اسپند زندگی بی‌هراس تو یه روستای دور، در دل جنگل‌های شمال رو دوست داشت. گمانش این بود که زندگی بی‌هراس، طعم خیلی مطبوعی داره.

اون دانشکده‌ی نظام رو به‌اصرار پدرش رفته بود. به دل خودش نبود که بره امّا حالا که رفته بود، هم تو کارش و هم تو یادگیریِ آنچه لازم بود فرا بگیره، ممارست و تعهّد داشت. آدمِ الزام‌های خودش بود و الزام‌هاش رو از محیط اطراف و شرایط زندگیش گرفته بود. از اینکه ملول و خاموش و منفعل، در بی‌اعتناییِ دنیایی فرسوده چمباتمه بزنه و بمونه و بمونه و همچنان بمونه تا لحظه‌ی مردنش فرا برسه، گریزان بود. کتاب‌خون بود و راجع به هرچیزی یه اطّلاعاتی داشت.

بعد بازنشستگی رفته بود اداره‌ی آموزش و پرورش و خواسته بود اجازه بدن بیاد تو کار تدریس. سوادش رو داشت؛ علاقه و پشتکار و انگیزه‌ش رو هم. خودش رو باور داشت و یقینش بود که می‌تونه از پس چنین کاری بر بیاد. برای آموزش و پرورش، پذیرش یه نظامی بازنشسته به‌عنوان معلم، راحت نبود. بروکراسی اداری و جَوّ حاکم بر اون اداره، اجازه‌ی چنین کاری رو نمی‌داد؛ یا اگر هم می‌داد، به همین سادگی نبود. امّا اون تصمیمش رو گرفته بود. تصمیم داشت توی یه روستای دورافتاده و محروم، به خرج خودش مدرسه‌ای بسازه و به هزینه‌ی خودش، بچه‌های محروم از تحصیلِ اونجا رو آموزش بده.

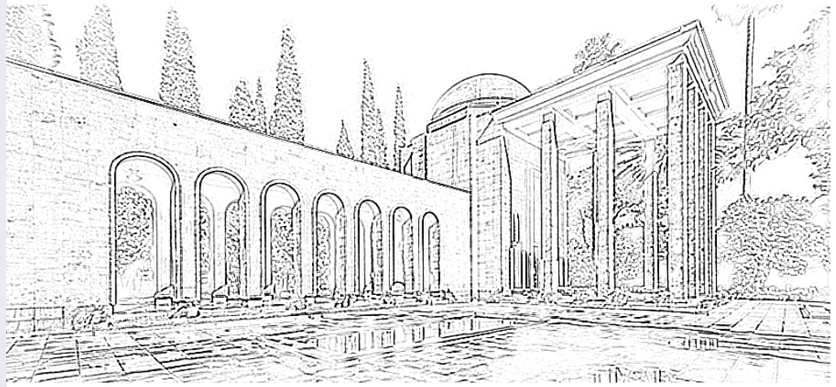
«دلیری خانسرایی»، مدیر کل آموزش وپرورش استان، پسر یکی از دوستان صمیمی پدرش بود و اینا همدیگه رو از طفولیت می‌شناختن. اون بود که بعد از کلّی این‌ور و اون‌ور زدن و تعهّد سپردن و دم مقامات بالاتر رو دیدن، تونسته بود مجوّز این کارو بگیره؛ فقط به این شرط که صلاحیت سرهنگ برای تدریس دروس مدرسه توسط یه هیئت پنج‌نفره از بهترین معلم‌های آموزش و پرورش شهر، تأیید بشه.

این صلاحیت تأیید شد و سرهنگ با سرمایه‌ی شخصی در روستای دور از دسترس «نارنج کلا»، یه مدرسه‌ی سه‌کلاسه ساخت و خودش همه‌ی وسایلش رو خرید و بچه‌های اون روستا رو نشوند سر کلاس. و دوازده سال، یک‌تنه اون مدرسه رو چرخوند، بدون اینکه ریالی از دولت مواجب بگیره. اینا رو خیلی‌ها تو این شهر نمی‌دونستن.

امروز که دکتر «خسرو عضدی نارنج کلایی»، جراح قلب، از پاریس به ایران برگشت و تعدادی از شاگردای اون مدرسه رو بعد از این‌همه سال دور هم جمع کرد که به‌رسم احترام بر مزار این مرد حاضر بشن، خیلی از اهالی، تازه فهمیدن اینی که زیر خاک مدفونه و سنگ قبر درست و درمانی هم نداره، کیه!!

دکتر عضدی، رو به حاضرین در جمع کرد و جمله‌ش رو با این شعر شروع کرد: «ای جهان، اینجا جهانی خفته است/ زیر این خاک، آسمانی خفته است...»

تو اون لحظه‌ها، همه بودن؛ مهندس سلیمی که از استرالیا اومده بود، دکتر رحیمی و دکتر ثابت. البته شاعری هم در جمع بود که توی همون مدرسه، شاگردیِ سرهنگ رو کرده بود. اون زودتر از همه اومده بود؛ خیلی زودتر از همه... حتی زودتر از تکّه‌ابری که بر مزار سرهنگ، سایه افکنده بود...



روز بزرگداشت سعـــــــــــدی شیرازی

«لیلا صبوری‌زاده»

مرا مگوی که سعدی طریق عشق رها کن
سخن چه فایده گفتن چو پند می‌ننیوشم
به راه بادیه رفتن، به از نشستن باطل
وگر مراد نیابم به قدر وسع بکوشم

مرکز سعدی‌شناسی ایران، از سال ۱۳۸۱، یکم اردیبهشت را روز سعدی نامید. و در تاریخ یک اردیبهشت ۱۳۸۹، در اجلاس شاعران جهان در شیراز، این روز به‌طور رسمی از سوی نهادهای فرهنگی داخلی و خارجی، روز سعدی نامگذاری شد.

اهمیت زبان و ادبیات فارسی در جهان، به پشتوانه‌ی حضور چهره‌های شاخصی‌ست که زبان فارسی را طی قرن‌ها، نسل‌به‌نسل و سینه‌به‌سینه حفظ کرده و ارتقا داده‌اند. ادب فارسی، در مسیر زنده و پویای خود، طی قرن‌ها، با نام‌هایی چون سعدی شیرازی، به تحویل و کمال و بالندگی رسیده است؛ شاعری که الهام‌بخش و الگوی ادبی و اندیشگانی بسیاری از مشاهیر ایران و جهان، طی سده‌ها بوده است و هست.

ابومحمد مشرف‌الدین مصلح بن عبدالله بن مشرف، ملقب به سعدی، شاعر و نویسنده‌ی فارسی‌زبان و نامدار ایرانی در قرن هفتم هجری (۶۹۰_۶۰۶ه.ق) است که نامش به عناوین و القاب دیگری همچون «استاد سخن»، «شیخ اجل» و «پادشاه سخن» نیز مزین است.

بیشترین بازه‌ی زمانی حیات سعدی با حکومت اتابکان فارس در شیراز و حمله‌ی مغول به ایران و سقوط حکومت‌هایی همچون خوارزمشاهیان و عباسیان، مصادفت دارد.

شیخ اجل، سعدی شیرازی، با تأثیر معجزه‌آسایش بر زبان و ادب فارسی، از مشاهیر بی‌بدیل این سرزمین به‌شمار می‌رود. معجزه‌ی زبان سعدی در آن است که برای عموم مردم در زمان‌های مختلف، قابل درک و فهم و پذیرش بوده است. آثار او تا مدت‌ها در مکتب‌خانه‌ها و مدارس تدریس می‌شده و بسیاری از ضرب‌المثل‌های رایج ما برگرفته از نوشته‌های اوست. زبان ساده و پر از تخیل و ادیبانه‌ی سعدی، طی قرن‌ها دل هر اهل قلمی را برده و مست و مسحورش ساخته است. همچنین ایجاز و نکته‌سنجی و استفاده از درون‌مایه‌ی طنز، اقبال عمومی بیشتری را متوجه آثار این شاعر پُرآوازه کرده است.

درمورد زندگی سعدی اطلاعات دقیق و مستندی ثبت نشده و هرآنچه از شیوه‌ی زیست وی گفته و منتشر شده، بر پایه‌ی فرضیات و حدسیات است. آنچه که از شیخ اجل به جا مانده و محل قضاوت اوست، آثار و نوشته‌هایش است.

شهرت و زبانزدشدن سعدی بین مردم، پس از نگارش و انتشار بوستان و گلستان اتفاق افتاد. آثاری که تا کنون نیز محل بحث و خوانش و پژوهش زبان‌شناسان و سعدی‌شناسان است.

وی خود را مصلحی اجتماعی و آموزگاری اخلاق‌مدار می‌دانست و مفاهیمی همچون نکوهش ریاکاری، فروتنی، خدمت به خلق، انسان‌دوستی، عدالت و مواردی از این قبیل، در آثار او بسیار دیده می‌شود.

سعدی را نمی‌توان عارف قلمداد کرد ولی او یکسره مخالف و بیگانه با تصوف هم نیست و آثارش (به‌ویژه بوستان و گلستان)، از درون‌مایه‌های عرفانی و معنوی بی‌بهره نیست. او تصوف را مانند مذهب، یک عامل تربیتی عمومی می‌شمارد و از آن بهره می‌برد.

سعدی یک شاعر و هنرمند مصلحت‌اندیش است و با هر موضوعی، از این منظر روبه‌رو می‌شود. او شاعری‌ست گریزان از چاپلوسی که به‌جای مداحی، تذکر می‌دهد.

همه‌ی آثار سعدی، در کتابی تحت‌عنوان «کلیات سعدی» گردآوری شده:

بوستان، گلستان، قصاید، غزلیات، مراثی، ملمعات و مثلثات، ترجیعات، صاحبیه، مثنویات، رباعیات و...

بوستان، از آثار منظوم سعدی و شاهکاری در آثار فارسی‌ست که در قالب مثنوی سروده شده و مشتمل بر حدود چهارهزار بیت است. درونمایه‌ی بوستان، اخلاقی و آموزشی است. سعدی در این کتاب، آرمان‌شهر خود را به تصویر کشیده است. سیر و خط بوستان، روایی است و حکایاتش، باب‌هایی با مضامین اخلاقی و اجتماعی از جمله «عدل، احسان، عشق رضا، ذکر و....» را شامل می‌شود.

گلستان اما مزین به نثری آهنگین و گاه آمیخته به نظم، با وجوه تعلیمی است که در هشت باب از جمله «سیرت پادشاهان، فضیلت و قناعت، فوائد خاموشی و...» نوشته شده و حاوی حکایات مستقل و جملات قصار فراوان است. گلستان، به‌نحوی، شارح وضعیت فرهنگی و اجتماعی زمانه‌ی سعدی‌ست.

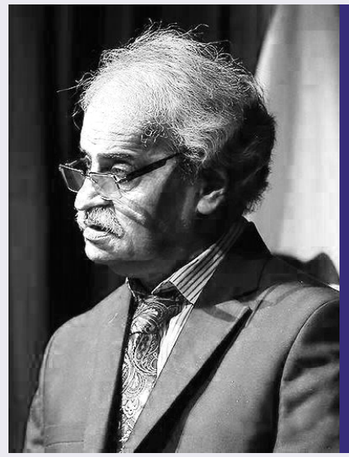
اما آنچه که سعدی را به‌ویژه از دیگر شاعران در تمام دوران زمان متمایز می‌کند، غزلیات اوست. او استاد مسلم سرودن غزل‌های ناب با زبان ساده و درعین‌حال، سخت و پخته است. محور بیشتر غزلیات سعدی، عشق است؛ غزل‌هایی سرشار از خلوص و رهایی زبانی و اندیشگانی. شعر سعدی، در عین نرمی، لطافت و سادگی و دلنشینیِ زبان، موجز، و پر از تخیل و تصویرآفرینی‌های بکر و ویژه است. زبان او سهل ممتنع است. به این معنا که ابیات شاعر در ابتدا، ساده به نظر می‌آید اما تقلید یا دوباره‌سرایی همان ابیات توسط دیگری، تقریبا غیرممکن است.

زبان سعدی عاری از تصنع و تکلف؛ و درعین حال، به‌شدت جسور و پخته و استخوان‌دار است.

آثار سعدی به بسیاری از زبان‌های زنده‌ی دنیا ترجمه شده و جهان‌بینی وی در بسیاری از کشورها، مورد بررسی و مطالعه‌ی پژوهشگران حوزه‌ی ادبیات قرار گرفته است. بی‌شک سعدی شیرازی، از سفرای بی‌بدیل فرهنگی و ادبی ما در تمامی دوران بوده و هست و خواهد بود.

خوانش سبک‌شناختی رمان «خـــــون‌خواهی» از «الهام فلاح» در سه سطح «ادبـــــــــــی، زن‌محورانه و ایدئولوژیک»

«جواد اسحاقیان»



واقعیت این است که خوانش رمان «خون‌خواهی»، چندان هم آسان نیست. زیرا با هر رویکرد نظری یا «بوطیقای نو» که به آن نزدیک شویم، درمی‌یابیم که حقّ سخن نگزارده‌ایم و جانب انصاف، فروهشته‌ایم. به این دلیل، برای اینکه با این اثر دشوارفهم، فراگیرانه‌تر روبه‌رو شویم، ناگزیریم با چند رویکرد گوناگون، امّا وابسته، و در همان حال، متمّم همدیگر، به‌سراغ اثر برویم. در «خوانش سبک‌شناختی»، ما پنج گزینه در اختیار داریم که عبارتند از: «سبک‌شناسی زبان‌شناختی»، «سبک‌شناسی روان‌کاوانه‌ی نویسنده»، «سبک‌شناسی ادبی»، «سبک‌شناسی فمینیستی یا زن‌محورانه» و سرانجام «سبک‌شناسی ایدئولوژیک» یا آنچه به «سطح فکری» اثر مربوط می‌شود و به آن «نظریه‌ی گفتمان انتقادی» هم می‌گویند. من به‌خاطر پرهیز از زیاده‌نویسی، به سه رویکرد واپسینِ اثر می‌پردازم که خوانش، فراگیرتر بنماید.

استادم، دکتر «سیروس شمیسا» در «کلّیات سبک‌شناسی» مانند اسلاف دانشگاهی خود، در وجه غالب بر نوع ادبی «شعر» تأکید کرده؛ و افزون بر این، از دو رویکرد «سبک‌شناختی فمینیستی یا زن‌محورانه» و «سبک‌شناسی روان‌کاوانه‌ی نویسنده» یاد نکرده (شمیسا، ۱۳۷۲، ۱۶۰-۱۵۳) که در ادبیات داستانی معاصر ما جایگاهی بس شایسته یافته است و چه‌اندازه خرسندم که به این پهنه گام نگذاشته‌اند، زیرا اصولاً مبحث و هنجارهای ناظر بر دانش «سبک‌شناسی» میان «شعر» و «داستان»، به‌کلّی از هم جدا است.

۱) سبک‌شناسی ادبی (Literary stylistics) :

«استنلی فیش» (S. Fish)، ضـــــرورت پیدایش «سبک‌شناسی» را، بازتابی در قبال ذهنیت‌گرایی و «امپرسیونیسم» (Impressionism) در مطالعات ادبی می‌داند:

«در برابر شیفتگی بیش از اندازه‌ی منتقدان امپرسیونیست، هدف سبک‌شناسی این است که چنین رویکردی، جایش را با توصیف دقیق و جدّیِ زبان‌شناختی عوض کند و از آن گرایش -که جنبه‌ی تعبیر و تفسیر داشت- فاصله بگیرد. سبک‌شناسی، شیوه‌ی علمیِ رویکرد به زبان و ادبیات است: زبان ادبی یا زبان ادبیات؟ هدف سبک‌شناسی، دقیقاً پاسخ به این پرسش است که زبان در ادبیات، چگونه به کار می‌رود؟ (فیش، ۱۹۹۶، ۱۱۶-۱۱۵)

می‌گویند «مالارمه» (Mallarmé)، شاعر سمبولیست فرانسوی، گفته است: «نام‌بردن از یک شیء، سه‌چهارم لطف آن را از میان می‌برد.» به این دلیل، زبان شعر و به‌تبع آن، زبان متشخص داستان نیز می‌کوشد تا آنجا که ممکن است از شخص، شیء، یا پدیده‌ای، آشکارا نام نبرد؛ تا جایی هم برای تأمل و برداشت خواننده باقی گذارد. وقتی «خاقانی» می‌سراید:

آهوی آتشین‌روی چون در بَرِه درآید کافور خشک گردد با مشک تر برابر

به‌جای «خورشید» از استعاره‌ی «آهوی آتشین‌روی»؛ و به‌جای «روز» از استعاره‌ی «کافور خشک»؛ و به‌عوض «شب» از استعاره‌ی «مشک تر» بهره می‌جوید. «بره» همان برج «حَمَل» یا «فروردین» است که با «آهو» نیز «تناسب» دارد؛ چنان که «کافور» و «مشک» [به‌اعتبار خشک و تری، سفیدی و سیاهی] نیز آرایه‌ی «تضاد» دارند و شاعر می‌خواهد بگوید: در آغاز سال، طول زمان «روز» و «شب» یکسان می‌شود. طبیعی است اگر شاعر در دو «محور جانشینی» (Paradigmatic axis) یعنی «آهوی آتشین روی» و «کافور» و «مشک» و در «محور همنشینی» (Syntagmatic axis) یعنی «خورشید» و «روز نخستینِ فروردین» و «برابری زمان» از یک سو؛ و آرایه‌های «تضاد» میان سفیدی و سیاهی از یک سو؛ و خشک و تری از سوی دیگر، چنین گزینش‌هایی نمی‌داشت، دیگر چیزی از جنس «شعر» در بیت نمی‌بود و به این شاعر هم «خلاق‌المعانی» نمی‌گفتند. اینک با همین نگاه به سراغ رمان می‌رویم:

*** استعاره (Metaphor):**

چنان که گفتیم، زیرساخت «استعاره» بر هنجار «شباهت» (Similarity) استوار شده و تفاوتش با «تشبیه» این است که

در «تشبیه»، هر دو طرف تشبیه (مشبه، مشبه‌به) می‌آید. امّا در «استعاره»، یکی از دو طرف همانندی (مشبه) حذف می‌شود؛ یعنی نویسنده و شاعر از «سیاهه‌ی واژگان موجود در زبان»، (available materials)، واژه‌هایی را «گزینش» می‌کند که دریافتش دشوارتر است. تا به تعبیر «فورمالیست‌ها» بر «زمان درنگ خواننده»، و گذشته از این، بر میزان واژگان زبان بیفزاید و آن را غنی‌تر سازد؛ یعنی یک بار واژه‌ای به‌معنی حقیقی خود به کار رود و بار دیگر، به‌معنای «مَجازی» خود. «یاکوبسون» (Jakobson) می‌نویسد:

«توسّع معنایی سخن، ممکن است در دو جهت نشانه‌شناختی مختلف اتفاق بیفتد. نوع رایج‌تر آن، ممکن است از رهگذر «شباهت» انجام شود یا از طریق "مجاورت" (Adjacent). شیوه‌ی "استعاری"، رساترین اصطلاح برای مورد نخست؛ و شیوه‌ی "مَجازی" (Metonymic)، دقیق‌ترین تعبیر برای مورد دوم است. در این حال، آن واژگان فشرده‌ترین نمود خود را به‌ترتیب در استعاره و مَجاز یافته‌اند.» (لاج، ۲۰۰۰، ۵۶).

رمان درحالی آغاز می‌شود که «احمد» پس از نخستین سفرش به آلمان، احساس غربت می‌کند و هرچند با «لیلا»، پرستار زیبا و مهربان، انسی دارد، به‌خاطر یادآوری مفقودالاثری برادرِ به جبهه رفته‌اش، «محمّد»، سخت افسرده و بی دل و دماغ است و از همگان کناره می‌گیرد:

«پرنده‌ای بالای سرشان پر می‌زد. لیلا با انگشت اشاره، دُم پرنده را توی صفحه‌ی آسمان تعقیب کرد. احمد پرسید: "این، چه پرنده‌ایه؟" لیلا گفت: "نمی‌دونم؛ شاید دُرنا باشه."» (فلاح، ۱۳۹۸، ۸).

وقتی صبح همین روز «احمد» از خواب بیدار می‌شود، خیس عرق است و قلبش تند می‌زند. پیدا است که در پی کابوسی بیدار شده:

«احمد یادش آمد توی خواب، دست کشیده بود به سرِ دُرنا... گرمی سرِ درنا را کف دستش حس می‌کرد. توی تاخوردگیِ کف دست راستش، عرق نشست. کشید به بغل شلوارش.» (۹).

دیگرباری که از «درنا» یاد می‌شود، وقتی است که «محمّد» و برادر دوقلویش «احمد»، در شش‌سالگی با خانواده به کربلا رفته‌اند و کنار باب قبله‌ی حرم امام «حسین» (ع) بوده‌اند؛ امّا به‌دلیل ناآشنایی با محل، از هم جدا شده‌اند:

«منتظر محمّد بود. محمّد گم شده بود یا خودش؟... محمّد را صدا می‌زد. درنایی کنارش بر زمین نشست. احمدِ شش‌ساله ترسید. از آن پرنده‌ی درشت سفید ترسید و بلندتر صدا زد: "محمّد!". درنا، سر گرداند و نگاهش کرد. قوس سرش را فرستاد توی دست کوچک احمد. صدای نوحه می‌آمد؛ همان نوحه‌ی محبوب آقا بود:

وقتی رسید، دید حسین را میان خون گفتا: فدای جان تو صد بار جبرئیل» (۱۳).

و هنگامی که «احمد» در اوج ناامیدی و جست‌وجو برای مراقبت از «آقا» به بخش مراقبت‌های ویژه‌ی بیمارستان می‌رود و به ستوه آمده، آرزو می‌کند کاش برادر در کنارش می‌بود و به او کمک می‌کرد:

«زهرا (یکی از خواهران این دو برادر) رسیده بود و پشت درِ سی‌سی‌یو، شیون می‌کرد. احمد فکر می‌کرد حالا یک‌تنه با سه تا زن عزادار -که شیون می‌کنند و قرار ندارند- چه کند؟ کجای کار را بگیرد؟ کاش محمّد برمی‌گشت و یک گوشه‌ی کار را می‌گرفت و بعدش اگر می‌خواست، باز می‌رفت. پس آن دُرنای سفید کجاست؟ کجایی محمّد؟» (۱۷۸)

اکنون دیگر تردیدی نیست که «درنا» استعاره‌ای از برادرِ گمشده در جبهه یا شهیدشده است که در نبودِ او، شیرازه‌ی خانواده از هم گسسته است. در این حال، «استعاره»، ابهام معنایی خود را یکسره از دست داده و به «تشبیه» تقلیل یافته؛ زیرا «احمد» هم از «درنای سفید» غایب از نظر یاد می‌کند، هم از «محمّد» گمشده یا شهیدِ خود. و آنچه پیش‌تر از آن به «رمز» (code) تعبیر می‌شد، به «رمزِ گشوده» (decode) تبدیل شده است.

اینک دیگربار به آغاز رمان بازمی‌گردیم؛ یعنی وقتی که دو برادرِ دوقلو بر دخترداییِ خود، «بتی»، دل نهاده‌اند و بر سر تصاحب و ازدواج بعدی آن دو با وی در آینده، رقابت و کینه‌توزی هست. «احمد» یک بار به‌سراغ کیف برادر رفته و لای کتاب دستور فارسی، عکسی از «نوش‌آفرین»، هنرپیشه و خواننده‌ی زیبا و جذّاب سینمایی، دیده که شباهتی به «بتول» نیز دارد و به‌احتمال، به‌خاطر همین شباهت، گویا «محمّد» آن را به امانت از کسی گرفته و «احمد» نیز آن را از برادر طلب می‌کند:

«آن عکس، از پیش چشمانش نمی‌رفت. چقدر شبیه بود! شبیه بتول، شبیه بمانی. اما نه، عین بتول بود؛ امّا بتولی که از حالایش هفت، هشت سال بزرگ‌تر باشد. تنش داغ شده بود. مال تب نبود.» (۱۸).

به‌احتمال، زمانی، البته «احمد» پیش از برادر، دل به نزد «بتی» برده امّا «محمّد» زرنگ‌تر و در هر کاری، پیشگام‌تر است. «محمّد» پیش از رفتن به جبهه، دست پیش می‌گیرد و بتول را مال خودش می‌کند.» (۴۸). با این همه، پیش از این رخداد، کوشش برای دل‌بردگی و تصاحب دختر جوان، دو برادر را در برابر هم قرار داده است. «محمّد» می‌گوید وقتی دیپلم بگیرم، آقا خودش عقدمان می‌کند:

«احمد خودش هم نفهمید آن مشت را از کجا آورد و نشاند به چانه‌ی محمّد که پس‌پسکی رفت و خورد به شیشه‌ی ترشی. شیشه شکست و هزار تکّه شد. محمّد دستی کشید به جای مشت احمد روی صورتش... احمد باز حمله برد سمت محمّد. محمّد به پشت افتاده بود روی سردی خیش ترشی... و محمّد بی‌هیچ دفاعی از احمد کتک می‌خورد. اولین بار بود که احمد می‌زد و محمّد می‌خورد. دستش را سپر صورت نمی‌کرد. مشتش را توی هوا نمی‌گرفت... احمد به‌قصد کشتن می‌زد. خاطرخواهی‌اش را به محمّد گفته بود. گفته بود رازنگهدار باشد و چاره کُند. اگر این نامردیِ برادر در حقّ برادر نبود، پس چه بود؟» (۶۵)

این صحنه و این سه تن، به‌اعتبار دینی و اسطوره‌ای برای ما، به‌ویژه آنان که با «قرآن» (سوره‌ی «مائده»، آیات ۳۴-۳۰) و به‌ویژه «تورات» آشنایند، فهمش آسان‌تر می‌نماید. البته این‌گونه اشاره به قصص و اساطیر، مشخّصاً «تلمیح» نامیده می‌شود. امّا زیرساخت این آرایه هم «تشبیه» است و ما در حال حاضر، از آن‌ها به‌عنوان «استعاره» یاد می‌کنیم. در برخی داستان‌های پیامبران مانند «قصص‌الانبیاء» -که ظاهراً به قرن هفتم بازمی‌گردد و زیر تأثیر «تورات» نوشته شده- به داستان «هابیل»و «قابیل» («پیدایش»: باب ۴ ، ۱۲-۱) اشاره شده است. من تنها به بخشی اشاره می‌کنم که به کینه‌توزی و کشته‌شدن «هابیل» بر سر تصاحب «اقلیما»ی زیبا انجامیده است و در همان حال که «هابیل»، مورد سوءقصد «قابیل» قرار می‌گیرد، از خود دفاع نمی‌کند و حرمت و جانب برادری نگاه می‌دارد:

«آدم گفت: یا قابیل! دیدی که اقلیما به فرمان خدا، جفت هابیل است. قابیل به دل، کینه‌ی برادر گرفت و فرصت نگاه داشت تا او را چگونه کشد و هیچ‌کس در آن زمان، خون ناحق نکرده بود مگر قابیل. پس قابیل، برادر را گفت: من تو را بکشم. هابیل گفت: یا برادر! مرا چه گناه است؟ اگر تو مرا بکشی، من دست به تو دراز نکنم و حق برادری به جای آرم.» (تقی‌زاده طوسی، ۱۳۶۳، ۳۰).

«احمد» در این رمان، به «کینه‌توزی» یگانه است. خواهان مرگ یا شهادت «محمّد» در جبهه نیست، امّا پیوسته به‌خاطر این که بتی عقدشده‌ی برادر است و هشت سال از رفتن برادر به جبهه می‌گذرد و خبری از او نشده، پیوسته دندان کین به هم می‌ساید تا هنگام برگشتن از جبهه، حقّش را کف دستش بگذارد:

«لجش گرفته بود. همه‌ی دنیا بسیج شده بودند برای خوشایند بتی؛ که بتی دلش نشکند؛ بتی نازک‌تر از گل نشنود... و همه‌ی این‌ها برای خوشایند محمّد بود که امانت محمّد، حتّی غبار ننشیند رویش. آخ محمّد! آخ اگر برگردی، تقاص همه‌ی این‌ها را باید پس بدهی.» (۱۳۴).

«احمد خوشحال نبود. دلش نمی‌خواست محمّد برگردد و همه‌چیز سروسامان‌یافته و آماده، تقدیمش شود. پس او چه؟ به او چه می‌رسید از زندگی؟ به او که توی همه‌ی سال‌های نبودِ محمّد، جورش را کشیده بود؟ نگاه آدم‌ها را تاب آورده بود؛ که گاهی پیدا بود می‌خواهند سر به تن احمد نباشد که راست‌راست می‌گردد و می‌چرد و محمّد رفته و نیست؛ که احمد شب‌های زمستان جایش گرم است و تابستان خنک؛ و لنگه‌اش، معلوم نیست از گرسنگی و تشنگی مرده باشد یا زنده. آن‌قدر این نگاه‌های تلخ، سنگین و سنگین‌تر شده بود که فراری‌اش داده بود از خانه و کوچه و نشستن سرِ سفره‌ی آقا.» (۱۶۲).

در این حال، خشنودی «آقا» از رفتن «محمّد» به جبهه و امیدواری به بازگشت و ازدواجش با «بتول»، شباهت زیادی به حضرت «آدم» دارد که در آزمونی، پیشکش «هابیل» یعنی «ذبح چند رأس از نخست‌زادگان گله‌ی خود» به درگاه الهی، مقبول؛ و پیشکش «قابیل» (یا «قاین» در «تورات»)، به درگاه خداوند («هدیه‌ای از حاصل زمین خود»)، موردقبول حضرت حق مقبول نمی‌افتد و «اقلیما» به «هابیل» تعلّق می‌گیرد که زیباتر است. «آقا» («حاج‌آقا شفاعتی») به‌عنوان پدر هر دو فرزند، «استعاره»ای از «حضرت آدم» است که نسل پیامبران از او در وجود می‌آید و «آقا» نیز در این رمان، سیمایی روحانی، عرفانی و فرابینانه دارد:

«آقا عمری امام‌جماعت مسجد بود؛ برای اهل محل، خطبه‌ی عقد خوانده بود و استخاره و وساطت و ریش‌سفیدی کرده بود. هفته‌ای هفت روز کلاس داشت توی دانشگاه و مدرسه و هر جایی که گوشی مهیّای شنیدن بود.» (۹۴).

در این اسطوره، «بتی» -که شباهتی هم به «نوش‌آفرین» دارد -استعاره‌ای از «اقلیما»

(Aclima) است که گویا در اصل «لولووا» (Luluwa) نام داشته و به‌نوشته‌ی «مارگارت گیبسون» (M. Gibson)، «زیبا» معنی می‌دهد (گیبسون، ۲۰۱۲، ۱۱). افزون بر این‌ها، آنچه میان زندگی «قابیل» و «احمد» برجسته‌تر می‌نماید، آوارگی آن دو است. حضرت «آدم» به «قابیل» کینه‌توز بشارت می‌دهد که از این پس، مطرود همگان و از دیار خود به دور خواهد بود:

«اکنون ملعون هستی و از زمینی که با خون برادرت آن را رنگین کرده‌ای، طرد خواهی شد... و تو در جهان، آواره و پریشان خواهی بود.» (پیدایش، ۴، ۱۲-۱۱)

«احمد» نیز در آلمان مطرود «لیلا» قرار می‌گیرد و به فرانسه می‌رود. با این همه، عروس شهرهای اروپا «پاریس» (یا «پاری» فرانسه. همان «پَرَدیس» فارسی، «فردوس» عربی و «Paradise» انگلیسی) بر او چون «جهنم» و «گورستان» او می‌شود. وقتی به «پاریس» می‌رسد، دکتر و متخصّص جواب آزمایش او را می‌بینند؛ «سرطان معده» تشخیص می‌دهد (۲۲۲)؛ بیماری‌ای که از روزگار کودکی می‌داشته است. او میان فرانسویان، به‌شدّت احساس طردشدگی و بیگانگی می‌کند و خود را وصله‌ی ناجوری می‌یابد که با این مردم سرخوش و شادخوار و شادنوش، تناسب ندارد:

«احمد توی این شهر، وصله‌ی نامتجانس و ناهمگونی بود که هرجا را نگاه می‌کرد، فهمش نمی‌شد کجاست و چرا آنجا است و قرار است از آنجا به کجا برسد. مشق مُردن می‌کرد؛ تمرین ایستادن در صف برزخ؛ دویدن از این‌سو به سوی دیگر، بی‌هدف، بی‌پناه، بی‌آشنا.» (۲۲۶-۲۲۵).

*** تلمیح (Allusion):**

«تلمیح» در لغت به‌معنی «با گوشه‌ی چشم اشاره‌کردن» و در اصطلاح، اشاره به رخداد، متن، شخصیت، آیه و حدیث یا داستانی است که چون زیرساختش بر «تشبیه» استوار است، به کار توضیح مطلب می‌آید و از این نظر، به خواننده در درک نکته‌ی پنهانی، کمک می‌کند. امّا اگر خواننده با این اشارات و دلالت‌ها مأنوس نباشد، به‌گفته‌ی «آبرامز» (Abrams)، تنها فرهیختگان و دانایان و اعضای یک محفل ادبی آن را درمی‌یابند؛ مانند بسیاری از تلمیحاتی که «جویس» (Joyce) یا «الیوت» (Eliot) در داستان‌ها و سروده‌های خود به کار می‌برند که جنبه‌ی تخصّصی دارد. و هدف از کاربرد این آرایه، گاه نشان‌دادن مراتب فضل، و گاه بزرگ یا کوچک‌کردن و برجسته‌سازی موضوعی است. «تلمیح»، پشتوانه‌ای از دانش است که نویسنده قصد دارد خواننده یا مخاطب خود را در درک آن، با خود انباز کند و او را با سنن و مواریثی ادبی آشنا کند که امروزه از یادها رفته‌اند.» (آبرامز، ۱۹۹۳، ۸).

بی‌اغراق می‌توان گفت که نویسنده در این زمینه، آیتی است؛ نه‌تنها به‌خاطر اینکه بر موضوعات کار خود (بن‌مایه‌ها، مضامین) اِشراف دارد، بلکه به این دلیل که با «تلمیحات» خود بر غَنای اثر افزوده و خواننده را برمی‌انگیزد که در آن‌سوی ظواهر رمان خود، بواطن آن را ردیابی کند. بی‌گمان، کوشش خوانشگر در یافتن رشته‌های پیوند میان کسان، رخدادها و اشارات دلالتگر، بر درک خواننده می‌افزاید و افق توقّعات خود را از یک اثر ادبی، گسترده‌تر و «لذّت متن» را تجربه می‌کند. «آقا» در بیمارستان بستری است امّا تنهاآرزویش، بازگشت «محمّد» از جبهه پس از هشت سال است. او در این مدّت، تنها یک بار برای شرکت در کنکور دانشگاه به خانه بازگشته و در رشته‌ی مهندسی الکترونیک در «دانشگاه علم و صنعت» قبول شده:

«از بعد کنکور، محمّد رفته بود منطقه و نشده بود بیاید مرخصی. تنها دو بار نامه نوشته بود و هر بار گفته بود برای ثبت‌نام دانشگاه، برمی‌گردد» (۷۳).

با این همه، از آخرین نامه‌ی «محمّد» چند سال می‌گذرد و «آقا» در بیمارستان امیدی به زنده‌ماندن خود ندارد و تنهاآرزویش بازگشت پسر و ازدواج و سروسامان‌گرفتن او با «بتول» است و تنها به همین امید، زنده است:

«آقا لاغر شده بود. رنگ به رو نداشت و هزارجور سیم و لوله‌ی باریک و پهن از زیر رواندازش بیرون آمده بود. ماسک اکسیژن، بینی و دهانش را پوشانده بود. ریش سفید آقا بلند بود؛ موهاش هم. آقا نمی‌رفت. منتظر بود. باید تکلیف آن‌یکی لنگه‌ی گمشده، معلوم می‌شد. احمد خوب می‌دانست آقا تا تک‌افتادگی او را سر و سامان ندهد، جایی نمی‌رود... آقا توی خواب انگار داشت هق‌هق می‌کرد. سینه‌اش بریده‌بریده بالا می‌آمد و فرو می‌نشست.» (۳۷-۳۶).

هر خواننده‌ی هوشیاری، می‌تواند با اندکی تأمّل و رجوع به حافظه‌ی فرهنگی، دینی و اسطوره‌ای، دریابد که این صحنه‌ها و کسان، یادآور داستان «یعقوب» و دورافتادگی پسرش «یوسف» و آرزوی دیدن او در آخرین سال‌های عمر و یادآور شعر «یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان، غم مخور» از حافظ» است. در سوره‌ی «یوسف» -که «احسن‌القصص» نیز خوانده شده است- در«قرآن» مجید، از سفیدشدن چشم «یعقوب» بر اثر آسیب جدایی از محبوب‌ترین فرزندش یاد شده که در همان حال نیز می‌کوشد بر خشم و گله‌گزاری خود چیره شود (۱۲/۸۴) و در رمان نیز اشارتی همانند آن هست:

«مهدیه با درماندگی به چشم‌های آقا نگاه کرد که پیری و انتظار، رنگشان را برده بود؛ کال و خاکستری؛ جوری که انگار هرگز آن سیاه مشدّد [آن‌ها سیاه سیاه] نبوده‌اند.» (۷۱).

و در جایی دیگر اشاره می‌شود که «آقا» با چشم باز مُرده و نشان می‌دهد که هنوز چشمش به در است که گمشده‌اش پس از چند سال بازگردد:

«احمد دست دراز کرد و انگشتان آقا را محکم توی دست گرفت. نخواست ملافه را پس بزند و روی آقا را ببوسد. مطمئن بود آقا هم با چشمِ باز رفته. هنوز دارد در را نگاه می‌کند و هر مدخل و روزنی که شاید یوسف را برساند به یعقوب.» (۱۷۸).

یک «تلمیح» دیگر وقتی است که «محمّد» در بازگشت خود به خانه، بیش از اندازه دیر کرده و درواقع مدّتی «مفقودالاثر» و سپس «شهید» شده است و «آقا» و مادر «راضیه ربیعی» از بازگشت او ناامید شده‌اند؛ امّا «احمد» -که نگران بیماری پدر است- از آلمان به خانه بازگشته است. از نظر دخترداییِ، «احمد» بوی «محمّد» می‌دهد:

«مادر قربان‌صدقه‌ی احمد رفت و یک دل سیر، توی آغوش پسرش اشک ریخت. گفت: "می‌دونستم میای. دو شب پیش بتی خواب محمّد رو دیده بود. دیده بود که برگشته. حالا عوض محمّد، تو برگشته‌ای. خدا رو شکر! نور دیده‌ام اومده. چراغ خونه‌م، روشن شده." بتی تمام شب، چشم از احمد دزدید و فردایش وقت صبحانه، حرف را کشید به اویس قرنی و کلامش.» (۱۹۲).

«بتول» آرزو می‌کند آنکه از سفر دور و درازی برگشته، «محمّد» باشد. و یک بار که «احمد» به دروغ گفته «محمّد» است، آسیب دیده است:

«چقدر دلم می‌خواهد دهان باز کنی و بگویی محمّد هستی. دروغ هم باشد، قبول است. بگو من محمّدم. دستم بشکند که آن‌قدر محکم زدم که خیال خوش دروغش با آن صدای شترق، هزار تکّه شد.» (۵۹).

درمورد «اویس قرنی» در «ویکی شیعه» آمده است:

«هنگامی که پیامبر به مدینه بازگشت، به او عرض کردند شترچرانی از یمن به نام اویس به اینجا آمد و به شما سلام رسانید و بازگشت. پیامبر فرمود: "آری، این، نور اویس است که در خانه‌ی ما هدیه گذاشته و رفته است." آن حضرت گاه رو به جانب یمن می‌کرد و می‌گفت: "من نسیم خدایی را از سوی یمن می‌بویم." سلمان فارسی پرسید: "ای رسول خدا! این شخصی که بوی خوش او از یمن می‌بویی، کیست؟" فرمود: "در یمن شخصی است به نام اویس قرنی که در روز قیامت محشور می‌شود و به شماره‌ی افراد دو قبیله شفاعت خواهد کرد." (دانش‌نامه‌ی اینترنتی «ویکی شیعه»، ۲۳مرداد۱۴۰۱)

و این که «مولوی» سروده است:

که محمّد گفته بر دست صبا از یمن می‌آیدم بوی خدا

تلمیحی به همین شخصیت فرابین داشته که پیامبر را نادیده، به او ایمان آورده است. در رمان، «محمّد» استعاره‌ای از «اویس قرنی» و «احمد»، یادآور برادرش «محمّد» است. و «بتی»، دختر عمه، در تشخیص خود به خطا نرفته زیرا بارها از زیادیِ همانندی، او را با «محمّد» نیز اشتباه گرفته است (۵۸). و در جایی هم آمده که «آقا» در واپسین لحظات عمر از «بتی» قول گرفته که با «احمد» ازدواج کند (۱۸۶). با این داده‌ها می‌شود به «بتول» حق داد که از «احمد» بوی «محمّد» را بشنود و به یاد حدیثی از پیامبر گرامی بیفتد.

*** رخدادهای دلالتگر (Significant events):**

این‌گونه رخدادها، یک رشته مضامینی است که وقتی در کنار هم قرار می‌گیرند، به داستان «انسجام معنایی» (Coherence) می‌دهند و معنا و مفهومی جدا از زمینه‌ی انتزاعی آن‌ها به خود می‌گیرند. مثلاً در رمان «گذری به هند» (A Passage to Iindia)، نوشته ی «فورستر»، (E. M. Forster) وقتی خانم «کالندر» (Callendar) کالسکه‌ی یک پزشک هندی را بی اجازه و موافقت او می‌گیرد، یک رخداد دلالتگر است و نشان می‌دهد که روابط میان استعمارگر و استعمارزده، رابطه‌ای بر پایه‌ی برتری نژادی است. در همین رمان، خانم «مور» (Moore) که زنبوری را روی جارختی می‌بیند که جا خوش کرده، برایش یک رخداد تکان‌دهنده و غیرعادی به نظر نمی‌رسد و او را نمی‌آزارد؛ زیرا می‌داند که در این سرزمین، انسان و حیوان و حشره در کنار هم، زندگی و هم‌زیستی مسالمت‌آمیزی دارند. و به فرهنگ مردم مستعمره، احترام می‌گذارد

و حتّی او را «عزیز خوشگلم» می‌خواند.» (گراور، ۱۹۸۸، ۱۷۹).

یک نمونه‌ی دلالتگر از این رخداد و شگرد روایی، وقتی است که «انیسا» همسر «حبیب» -که ویار دارد و به کنار «دجله» رفته تا شاید ماهی‌ای نصیبش شود- از زبان برادرِ شوهر خود، «حنیف»، شنیده که شوهرش «حبیب» را به‌دلیل فرار از سربازی و نپیوستن به سربازان عراقی، برای اعزام به جبهه‌های رزمندگان هم‌کیش شیعی در جنوب ایران، به‌دستور «صدّام» و عاملیّت «استخبارات» کشته و به «دجله» انداخته‌اند تا مایه‌ی عبرت همگان شود و همه‌ی عراقی‌ها بدانند درصورت فرار از سربازی، چنین سرنوشتی خواهند داشت. او در هیئتی پریشان‌حال و فقیرانه، ماهی‌گیری را می‌بیند که درحال بیرون‌آمدن از بلم خویش است و از او ماهی طلب می‌کند. ماهی‌گیر با نگاهی تحقیرآمیز، ماهی مرده‌ای را به‌طرفش پرتاب می‌کند:

«پیرمرد یکی از ماهی‌ها را از توی دلو فلزی بیرون آورد و گرفت سمت انیسا. انیسا ماهی را گرفت. انیسا ماهی را نگاه کرد. مرده بود. با چشم باز انیسا را نگاه می‌کرد؛ بغداد را نگاه می‌کرد؛ انگار نمرده باشد. انیسا ترسید، جیغ کشید و ماهی را پرت کرد. ماهی افتاد روی خاک، جوری که انگار از ابتدای خلقت، بی‌جان بوده باشد. انیسا از ماهی مُرده فرار می‌کرد؛ با پاهای برهنه می‌دوید.» (۹۱).

«ماهی مرده» در این متن، استعاره‌ای از «حبیب»، پسر «انیسا» است که به‌راستی به «دجله» انداخته شده و به‌صورت «ماهی مرده»ای روی خاک افتاده. و درواقع آنچه موجب هراس مادر شده، نفس ماهی مُرده نیست که ترس ندارد؛ بلکه دریافت این واقعیت دردناک است که «حبیبِ» او را پس از کشتن به «دجله» انداخته‌اند و آنچه پسر دیگرش، «حنیف»، گفته، درست است. «رخداد دلالتگر» دیگر وقتی است که «انیسا» می‌اندیشد جنینی که از شوهر عراقی در شکم دارد، مانند «حنیف» -که طرفدار «صدّام» است و برای کشتن هم‌کیشان مسلمان امّا شیعه‌مذهب ایرانی، به جنگ برادرکشی به ارتش خواهد پیوست- باید از بین برود و زنده نماند:

«پسرِ مثل تو را نمی‌خواهم. اصلاً وقتی حبیب نیست، تو را می‌خواهم چه کار؟ انگشتان پسرش را حس می‌کرد که چنگ می‌کشند به دیوار دلش؛ که می‌خواهد چیزی بگوید، حرفی بزند. این بچّه به حبیب نرفته بود؛ به صدّام کشیده بود: صدّام، رهبر ما، قائدنا. این بچّه سرباز صدّام بود، یک عراقی بعثی. این بچّه را نمی‌خواست. چاقوی ایرانی... تا ته فرو رفته بود توی برآمدگی شکم انیسا. انیسا زانو خماند؛ مثل اسبی که از جنگ بی‌ظفر بازگشته و سوارِ مُرده را بازگردانده باشد به خیمه‌گاه. عمّه عذرا که رسید، انیسا چیزی نمی‌دید.» (۱۳۱-۱۳۰).

زدن کارد به شکم، یک «رخداد دلالتگر» است و مادر، درست یا به‌خطا، می‌اندیشد که این جنین، ذهنیتی چون «حنیف» دارد که پس از اندکی تردید و پنهان‌شدن از چشم نیروهای بعثی، سرانجام به‌عنوان سرباز به جنگ سربازان و رزمندگان ایرانی خواهد رفت و شماری از آنان را خواهد کشت و جنگ برادرکشی را ادامه خواهد داد.

*** پیش‌آگهی (Foreshadowing):**

«پیش‌آگهی»، شگردی در چیدمان رخدادها و اطلاع‌رسانی در روایت است که آنچه قرار است بعداً اتفاق افتد، پیشاپیش به آن اشاره شود. یک رمان خوش‌ساخت، رمانی است که مثلاً در همان آغاز به رخدادی اشاره کند که سرانجام رخ می‌دهد و پایان داستان، حاوی چیزی است که در آغاز به آن اشاره شده است. این شگرد روایی باعث یگانگی ساختاری و محتوایی اثر می‌شود.» (کادن، ۱۹۹۹، ۳۲۶).

«پیش‌آگهی»، خود، دو گونه است: گونه‌ای از آن «پیش‌آگهی آنی» نام دارد و آن، هنگامی است که میان «پیش‌آگهی» و «تحقق» و «اجرا» (Performance)ی آن، کمترین فاصله‌ی زمانی باشد؛ چه در «خواب» به‌صورت «کابوس» و «بشارت» نمود پیدا کند، چه در جهان بیداری و مشاهده‌ی عینی یا ذهنی. یک نمونه‌ی قابل‌ذکر، وقتی است که «بتی» خواب دیده «محمّد» از سفر دور و درازش بازگشته است:

«مادر گفت: می‌دونستم میای. دو شب پیش، بتی خواب محمّد رو دیده بود. دیده بود که برگشته. حالا عوض محمّد، تو برگشته‌ای. خدا رو شکر! نورِ دیده‌ام اومده؛ چراغ خونه‌م روشن شده.» (۱۹۲).

چنان که گفته‌ایم، «احمد» درحالی پس از دو سال زندگی در آلمان به خانه بازگشته که «آقا» حجّت را بر «بتی» تمام کرده و از او قول گرفته که چون «محمّد» شهید شده، مصلحت حکم می‌کند که با «احمد» ازدواج کند. و قراینی نیز نشان می‌دهد که «بتی» نیز با تحوّلی که از نظر فکری و عاطفی در او پدید آمده، از این ازدواج خشنود و به آن، امیدوار است. امّا چنان

که خواهیم گفت، «احمد» به‌خاطر تلوّن مزاج، نداشتن «شور زندگی» و احساس مسئولیت و به‌ویژه «عشق» به‌معنی واقعی‌اش، این فرصت استثنایی را از دست می‌دهد.

نمونه‌ی «پیش‌آگهی دور» هنگامی است که میان نشانه‌ها و قراینی که از وقوع رخدادی خبر می‌دهد، تا مرحله‌ی تحقق آن، فاصله‌ی زمانی دور و درازی هست. «احمد» در آغاز رمان، هنگامی که «محمّد» تازه به خیال رفتن به جبهه افتاده، از شاگرد سوپری به نام «سلام» یاد می‌کند که بچّه‌های محله به‌خاطر نامش، او را دست می‌انداخته‌اند:

«بوی اسفند پاشیده بر منقل و عکس جوانی روی حجله. جوان توی عکس را می‌شناخت. شاگرد سوپر دریانی محل بود... ولی وقتی رفت و نیامد، حجله‌اش را دم خانه‌ی نیمه‌ویرانه‌ی تهِ کوچه علَم کردند. احمد چشم از "سلام" توی قاب‌عکس فلزی طلایی برداشت. دلش هُرّی ریخت از ترس. نکند راستی‌راستی محمّد هم بخواهد برود جبهه. نه زورش می‌رسید که محمّد را پابند کند، نه دلش را داشت که خودش همراهش برود. بتی را چه می‌کرد؟» (۲۹)

و اکنون در پایانه‌های رمان، سرانجام تابوت «محمّد» بر سرِ دست‌ها وارد خانه می‌شود:

«صدای "لا اله الا الله" مردم، از توی کوچه می‌آمد. بتول ایستاد لبه‌ی ایوان. باد تند شده و خاک را بلند کرده بود و می‌پاشید به چشم و دهانی که باز بود. تابوت محمّد را با پرچم ایران پوشانده بودند: سبز و سفید و قرمز. پرِ کاه باشد انگار روی دست جماعت. احمد سرِ تابوت را زمین گذاشت... تابوت را کف حیاط خانه‌ی آقا گذاشتند. صف کشیدند به نماز. اشک و باران با هم بر زمین می‌چکید.» (۲۰۵).

این شگرد روایی، میان اجزای پراکنده‌ی داستان، شخصیت‌ها، ترتیب و توالی رخدادها، گونه‌ای یگانگی پویا به وجود می‌آورد و خواننده را برمی‌انگیزد تا روند رخدادها را به‌دقّت و با ذوق و شوق بسیار، تا پایان دنبال کند.

*** عدول از روایت خطی (Deviation from linear Narration):**

یکی از دستاوردهای «مدرنیسم» در پهنه ی داستان‌نویسی از دهه‌ی دوم قرن بیستم در غرب، هنجارشکنی در ترتیب و توالی رخدادها و فصول یک اثر ادبی و جابه‌جایی در زمان و مکان رخدادها است. البته این هنجارگریزی -که گاه از آن به «گریز» (Digression) تعبیر می‌شود- نه مختصّ قرن بیستم بوده، نه به ادبیات غرب اختصاص داشته است. نمونه‌ی تاریخی آن پیش از «مدرنیسم»، رمان «تریسترام شندی» (Tristram Shandy) نوشته‌ی «استرن» (Sterne) انگلیسی است که بی‌هیچ ملاحظه‌ای، نظام مضامین رمان را به هم می‌ریزد و از خود به‌عنوان یک «گریززن به ناچار» (incorrigible digressionist) یاد می‌کند. (کادن، ۲۲۶).

«کوندرا» (Kundera) به این دلیل برای «تریسترام شندی» ارزش هنری خاصّی قائل است که نویسنده‌اش به هنجارشکنی در داستان‌نویسی پرداخته و در کمال شهامت، بسیاری از هنجارهای رایج در داستان‌نویسی غالب بر قرن خود را مورد تردید قرار داده است. مثلاً نویسنده به بخشی از رمان خود -که از یک‌ونیم صفحه هم درنمی‌گذرد- «فصل» می‌گوید. و به این ترتیب، فصل پنجم رمان خود را درحالی به پایان می‌رساند که از هشت نُه صفحه‌ی آغاز رمان درنگذشته است. یا مثلاً از این که برخلاف سنن مرسوم در داستان‌نویسی می‌نویسد، اظهار خشنودی می‌کند:

«بسیار خوش‌وقتم که قصّه‌ی سرگذشتم را به‌شیوه‌ای آغاز کرده‌ام که کردم... چون در نوشتن مطلبی که در نظر دارم، خودم را به قواعد و اصول او یا هرکس دیگر، مقیّد نمی‌کنم.» (استرن، ۱۳۷۸، ۱۶-۱۵).

«ویکتور شکلوفسکی» (Victor Shklovsky) در مقاله‌ی «تریسترام شندی استرن: تفسیری سبک‌شناختی» (Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary) می‌نویسد:

«وقتی شما شروع به بررسی ساختار کتاب می‌کنید، پیش از هرچیز متوجه می‌شوید که این هنجارشکنی، آگاهانه و در این مورد، شاعرانه است. سبک کتاب، ترکیب و چیدمانی مانند تابلو «پیکاسو» (Picasso) دارد. هرچیزی در رمان، جابه‌جا و پس‌وپیش می‌شود...» (مک کیلان، ۲۰۰۰، ۶۴).

با این همه، «گریز» و هنجارشکنی در پهنه‌ی روایت، به‌ویژه در ادبیات عامیانه و برجسته‌تر از این‌ها، در «طومار»ها و منابع مکتوب و شفاهی، بسیار مشهودتر است و هدف از آن، قطع روایت شفاهی در «نقطه ی اوج» (Climax) و ایجاد «تعلیق» (Suspense) و انتظار برای مخاطب روایت- نه‌تنها برای اندک‌مدّت، بلکه حتّی برای کشاندن مخاطب و شنونده در روزی دیگر در قهوه‌خانه یا میدانی- است و بنابراین، خیلی راحت، «خط روایت» شکسته می‌شود؛ یعنی روایت ازیک صحنه به صحنه و مکانی دیگر

و از یک زمان، به زمانی پیش‌تر تغییر مسیر می‌دهد و هنجار «زمان خطی» (Linear time) شکسته می‌شود. «نقیب‌الممالک»، راوی داستان، درحالی «امیر ارسلان» را درحال گریه و زاری و نیّت خودکشی در باغ «قمر وزیر» به حال خو رها می‌کند که می‌خواهد به «پطرس شاه فرنگی»، پدر «فرخ لقا» بپردازد تا حال و روز او را پس از قتل دخترش بازگوید. به این عبارت دقت کنیم:

«امیرارسلان را در گریه داشته باشید. حال چند کلمه از پطرس شاه و اهل حرم بشنوید.» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۸، ۲۷۷).

چنان‌که دریافته‌اید، رخدادهای رمان در چهار کشور ایران، عراق، آلمان و اندکی هم در فرانسه می‌گذرد. بنابراین، طبیعی است که راوی تقریباً هر فصل را به کشوری اختصاص دارد و زمان و مکان رخدادها پیوسته جابه‌جا، آمیخته و دارای وصل و فصل شود. این‌گونه خط روایت غیرخطی و غیر سرراست و مستقیم، خواننده را هوشیار نگاه می‌دارد و می‌کوشد سررشته‌ی ترتیب و توالی رخدادها، زمان‌ها و مکان‌ها را گم نکند و به هم نیامیزد. «تعلیقِ» ایجادشده از این‌گونه روایت، بر ارزش کار نویسنده می‌افزاید و نه‌تنها اثر را «مدرنیستی» می‌کند، بلکه از خواننده نیز می‌خواهد در درک دقایق و ظرایف اثر و آنچه ناگفته باقی مانده، با نویسنده انباز شود. و به همین دلیل، این رمان، به‌شدّت «خواننده‌گرا» (Reader oriented) و دشوارفهم است. مثلاً ممکن است خواننده، اثر را به‌شدّت ایدئولوژیک، جانبدار و با «قدرت» همسو ارزیابی کند. یا احتمال دارد با اندکی بازنگری در داوریِ خود، این دشوارفهمی را به خودسانسوری‌ای نسبت دهد که زاده‌ی وضعیت حاکم فرهنگی موجود در جامعه است؛ یا اینکه سمت‌وسوی داوری خود را به فکر غالب بر اثر (backdrop) معطوف دارد که «کینه‌توزی» میان برادران یک خانواده در ایران و عراق یا خصومت و کدورت میان عاشقان از یک سو و کشاکش سیاسی میان رهبران سیاسی و قدرت در آغاز انقلاب میان دو کشور بداند. با این همه، پی‌بردن به هسته‌ی فکری نویسنده دشوار نیست. ما در بخش مربوط به «سبک‌شناسی ایدئولوژیک» به این مهم نیز خواهیم پرداخت.

در بند زیر، خواننده در آلمان و نزدیک رودخانه‌ای در کنار «لیلا» است که دو سال از آشنایی آن دو می‌گذرد. «لیلا» از برخی مشکلات درمورد هویت ایرانی و شب‌کاری‌های ملال‌آور خود به «احمد» می‌گوید و از اینکه این اندازه در گذشته‌هایش غرق شده، شکایت می‌کند:

«"دوباره نشسته‌ای به همون چیزا فکر کرده‌ای؟..." احمد نگاهش کرد. لیلا چشم از احمد دزدید. چشم‌هاش زیادی خیس شده بود. دو سه دقیقه می‌شد یا بیشتر که چشم خیس و درشتش را می‌گرداند که اشکش نچکد؛ که نگاهش نچسبد به نگاه خجل احمد. بالاخره لب از لب باز کرد و گفت: "می‌دونی چیه احمد؟ دیگه خسته شدم از بس منتظر موندم که حالت خوب بشه که از اون پیله‌ی لعنتیت بیای بیرون."» (۱۲-۱۱).

در دومین فصل رمان، خواننده شاهد بازگشتی به دوران نوجوانی «احمد» در ایران است. زمان و مکان به‌کلّی تغییر کرده و مشغله‌های دو برادر، سخت با هم متفاوت است:

«احمد زودتر بیدار شده بود تا تمرین‌های دستور زبان را بنویسد... بیرون خاکه‌برف می‌بارید و آسمان، اخمو و گرفته بود. محمّد خواب خواب بود. احمد دلش می‌خواست بغلتد زیر لحاف. به تمرین اول نگاه کرد: "از مصدرهای زیر، اسم فاعل بسازید."... مداد را انداخت روی دفتر و آرام و بی‌صدا، چهاردست‌وپا رفت سمت کیف محمّد. دفتر فارسی را از توی کیفش برداشت و دنبال تمرین‌های حل‌شده گشت.» (۱۶۰۱۵).

چنان‌که می‌بینیم، میان دو فصل، فاصله‌ی زمانی و مکانی آشکاری هست. دو برادر دبیرستانی دوقلو هنوز به سن قانونی نرسیده‌اند و «محمّد» برای معرفی خود به «کمیته‌ی انقلاب اسلامی»، شناسنامه‌اش را دور از چشم مادر برداشته و دست‌کاری کرده تا بزرگ‌تر به نظر برسد. این‌گونه شکستن و گریز زمانی و مکانی، خواننده را از حالت یکنواختی و ملال‌آور روایت خطی دور کرده، هوشیارتر می‌کند و در او رغبتی بیشتر برای دنبال‌کردن رخدادهای رمان دو قاره و کشور و حال‌وهوا و ذهنیت دو برادر برمی‌انگیزد. امّا «گریز»، گاه جنبه‌ی بیرونی ندارد؛ در ذهنیت شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد و آن، زنجیره‌ای از «تداعی‌های ذهنی» یا «همخوانی اندیشه‌ها» (Association of ideas) است که ناخودآگاه به ذهن راه می‌یابد و هنجارمند نیست؛ مانند سیلابی که ناگهان جریان می‌یابد و چند و چون حرکتش و بازتاب‌هایش را نمی‌توان پیش‌بینی کرد. اینک به این بند دقت کنیم:

«لیلا بهانه‌ی کارون را می‌گرفت و دل‌تنگی برای خانه. قهوه و سالاد و برگر و آبجو، ابداً اهمیّتی نداشت؛ چون اصل ماجرا، تماشای مراسم ازدواج جوان‌های آلمانی بود؛ تماشای خوشی بازماندگان نسل‌های جنگ‌دیده و گرفتار عقده‌های کهنه‌ی نسل‌کشی و سبیل مربعیِ

پیشوا که رنجشان تمام شده بود و حالا افتاده بودند روی دور ازدواج و بچّه‌دارشدن... عادت کرده بودند... در سکوت راه بروند و سرک بکشند توی حیاط کلیسا و عروس و داماد را برانداز کنند؛ مهمان‌ها را... احمد یادش آمد. ایستاده بود رو به باب قبله‌ی حرم امام حسین. شش‌ساله بود با موهای لَخت و طلایی. منتظر محمّد بود. محمّد گم شده بود یا خودش؟ محمّد را صدا می‌زد. دُرنایی کنارش بر زمین نشست. احمدِ شش‌ساله ترسید. درنا قوس سرش را فرستاد توی دست کوچک احمد. صدای نوحه می‌آمد؛ همان نوحه‌ی محبوب آقا بود:

وقتی رسید دید حسین را میان خون گفتا: فدای جان تو صد بار جبرئیل

(۱۳-۱۰)

«ویلیام جیمز» (W. James) در دومین فصل کتاب «اصول روان‌شناسی» (۱۸۹۰) با عنوان «سخنانی با معلمان درمورد روان‌شناسی، و با دانشجویان درباره‌ی برخی آرمان‌های زندگی»، به نکته‌ای اشاره می‌کند که به درک بهتر دریافت‌های ما کمک می‌کند. برخی واژگان کلیدی را مشخص می‌کنم:

«در بیشتر پهنه‌های "آگاهی" ما، هسته‌ای از "احساس" هست که خیلی برجسته‌تر است. مثلاً شما از طریق چشم خود، احساسات خاصّی نسبت به صورت و قیافه؛ و از رهگذر گوشتان، احساساتی در قبال صدای من دارید. "احساسات"، مرکز یا "کانون"؛ و "افکار"، جنبه‌ی "حاشیه‌ای" و فرعی دارند.» (جیمز، ۱۹۲۵).

-«لیلا»در «آلمان» به یاد «کارون» و خانواده‌اش افتاده است و نشان می‌دهد که دلی در وطن دارد و قلبی در غربت. وقتی از کنار کلیسا رد می‌شود، به فکر ازدواج است؛ و این فکر، تنهاچیزی است که «احمد» هرگز حاضر نیست به آن تن در دهد.

-اکنون فکر «احمد» درحالی متوجه ایران می‌شود که شش‌ساله است و به‌اتفاق افراد خانواده به «کربلا»رفته‌اند و یک بار، هم را گم کرده‌اند.

-واژه و فکر «کربلا» نیز «احمد» را به یاد نوحه‌ای می‌اندازد که «آقا» آن را زیاد دوست می‌داشته و محمّد هنگام رفتن به جبهه، آن را به «احمد» بخشیده است.

-«کربلا» و «امام حسین»، به‌نوبه‌ی خود، «احمد» را به یاد شهادت «محمّد» در جبهه می‌اندازد که سال‌ها از آن گذشته. امّا «احمد» هیچ‌گاه آن را فراموش نکرده و مانند کابوسی پیوسته در خواب و بیداری مایه‌ی آزار روانی؛ و نقلش، باعث آسیب روانی «لیلا» می‌شود.

می‌بینیم که دو تن ایرانیِ به‌غربت‌افتاده در کنار یکدیگر، تا چه اندازه ذهنیت‌هایی متفاوت، تکّه‌پاره، خودانگیخته و ناهمگون دارند. هریک، مشغله‌های ذهنی‌ای خاص خویش دارند. روند تداعی ذهنی، آن دو را از اندیشه و احساسی، به اندیشه و احساس دیگر می‌کشد. این روند ذهنی، خودانگیخته و بیرون از اراده‌ی آن‌ها است. آنچه در مرکز ذهنی «لیلا»قرار دارد، تنهایی، دل‌نهادگی به «احمد» و آرزوی دیدار پیوسته‌ی او است. او به ازدواج می‌اندیشد و «احمد» از آن می‌گریزد. «لیلا» از «احمد» می‌خواهد گذشته را چون چرکی بر روی روان، از خود بشوید. امّا «احمد» در گذشته‌ها و روزگار کودکی خود زندگی می‌کند. مرگ‌اندیشی، به مرکز ثقل ذهنیت او تبدیل شده و «شور مرگ» (Thanatos) بر او چیره است و در برابر، «شور زندگی» (Eros) بر روان «لیلا» غالب است. یکی به گذشته نظر دارد و دیگری به آینده.

ارزش ادبی رمان، بیش از آنچه مدیون رخدادهای عینی باشد، به ترسیم ریزنگارانه و متشخّص حرکات ذهنی و تداعی اندیشه‌ها، برجسته‌سازی احساسات و عواطف و شور و هیجان بستگی دارد. و این، دقیقاً همان است که در نمونه‌های یادشده، آورده‌ایم. «جفری لیچ» (G. Leech)، به‌نقل از «دوریت کوهن» (D. Cohn) می‌نویسد:

«این که چگونه می‌شود داستان به زندگی شباهت پیدا کند، به این بستگی دارد که نویسندگان و خوانندگان، دست‌کم یک نکته را درمورد زندگی بدانند: این که زندگیِ واقعی، افکار را به ذهن ما می‌آورد، در حالی که داستان، احساسات شخص را برمی‌انگیزد.»

معنی گفته‌ی «کوهن» این است که تأثیرات «جریان آگاهی» (stream of conscious)، نوعی از تجربه است که با کلمات عادی نمی‌شود آن را بیان کرد؛ این تجربه، چیزی از نوع شور و هیجان، تأثّرات، احساسات و خیالاتی است که فراتر از هنجارهای زبان صریح و شفاف قرار دارد و چون ناظر به حیات درونی و ذهنی آدمی است، تنها از رهگذر ابزار غیرمستقیم‌تر توصیف و تعبیرات متشخّص، قابل‌انتقال است.» (لیچ، ۲۰۰۸، ۱۴۳)

... «ادامه دارد»

آخر ای باد صبا بوی کسی می‌آری
سوی شیراز گذر کن که مرا یار آنجاست...

روز شیـــــــراز

«لیلا صبوری‌زاده»

به تصویب شورای شیراز و تأیید مجلس شورای اسلامی، ۱۵ اردیبهشت، روز شیراز نام‌گذاری شده است. همه‌ساله، برنامه‌های متنوعی از سوی شهرداری شیراز، در این روز برگزار می‌گردد. یقینا زیبایی شیراز در اردیبهشت، در نام‌گذاری این روز و این تاریخ، اهمیت درخوردی داشته است.

ایران زیبای ما، جا به جا و مکان به مکان، ردّپای مشاهیر و ادبا و نیک‌اندیشان است. هر گوشه از این خاک پرگهر، به نام نامیِ چهره‌های شاخصی‌ست که هویت فرهنگی و اجتماعی و ادبی این مرز و بوم را رقم می‌زند. در این میان، نام شیراز، آینه‌ی درخشانی‌ست که بخش اعظمی از هویت تاریخی، فرهنگی، ادبی و اجتماعی ما را به ما بازمی‌نمایاند. بی‌شک، شیراز، پایتخت فرهنگی ایران‌زمین است. شهری که در دل تاریخش، نام‌هایی درخشان و وزینی همچون حافظ، سعدی، خواجو، بانو جهان‌ملک‌خان، شوریده‌ی شیرازی و بسیار دیگر، تا همیشه مانا خواهد بود.

شیراز، از دیرباز به شهر گل و بلبل و نارنج و ترنج و بهار و شعر و عشق، معروف بوده. و بسیاری از باغ‌های مهم و تاریخی ایران، در این شهر احداث شده است.

اولین اشاره به شیراز، مربوط به ۲۰۰۰سال پیش از میلاد است که روی الواح گلی ایلامی به ثبت رسیده است. روی این الواح به شهری به نام «تیرازیس» اشاره شده که با توجه به آواشناسی، این اسم از «سیراجیش» در زبان فارسی قدیم گرفته شده و بعدها با تغییر منظم اصوات در زبان، به «شیراز»، تغییر پیدا کرده است.

شیراز از منظر تعدد و تکثر اماکن تاریخی و جاذبه‌های طبیعی، از بی‌نظیرترین شهرهای ایران است؛ بناهایی که از باشکوه‌ترین و دیدنی‌ترین ردپاهای تاریخی در حوزه‌ی معماری‌اند.

بناهایی همچون بازار وکیل، ارگ کریم‌خانی؛ و باغ‌ها و جاذبه‌های تاریخی و طبیعی ویژه‌ای همچون باغ دلگشا، باغ عفیف‌آباد، باغ ارم و... شناسنامه‌ی فرهنگی و تاریخی و مردمی ما هستند.

شیراز از بسیاری جهات، در میان شهرهای ادبی و فرهنگی ایران، بسیار حائز اهمیت است. طی سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷، شیراز، محل برگزاری یکی از مهم‌ترین برنامه‌های فرهنگی ما تحت‌عنوان «جشن هنر شیراز» بوده است. این مراسم یکی از بزرگ‌ترین رخدادهای فرهنگی ما در گذشته قلمداد می‌شود.

روز بزرگداشت فردوسی

«لیلا صبوری‌زاده»

در تقویم ما، ۲۵اردیبهشت را روز بزرگداشت فردوسی نامیده‌اند؛ شخصیت برجسته‌ای که زنده‌ماندن زبان پارسی، بی نام و بی‌حضورش، غیرممکن بود.

حکیم ابوالقاسم فردوسی، شاعر حماسه‌سرای بزرگ ملی است. وی را عظیم‌ترین سراینده‌ی فارسی‌زبان می‌دانند و ملقب به «حکیم سخن» و «حکیم طوس».

بر پایه‌ی دیدگاه‌ها و نظریات فردوسی‌پژوهان، وی را متولد سال ۳۲۹ه.ق در روستای پاژ می‌دانند.

به استناد آثار خود فردوسی، گمان‌ها بر این است که او دهقان و دهقان‌زاده بوده؛ از دیار مردان پارسی که فرزندانشان را با آداب و رسوم ملی پرورش می‌دادند.

تاریخ وفات فردوسی را بعضی در سال ۴۱۱ و برخی در سال ۴۱۶ه.ق می‌دانند. آرامگاه این حماسه‌سرای بزرگ در شهر طوس قرار دارد.

شاهنامه، اثر سترگ و بی‌بدیل فردوسی، یکی از پرآوازه‌ترین سروده‌های جهان و از شاهکارهای ادب فارسی است.

شاهنامه با نزدیک به پنجاه‌هزار بیت، مجموعه‌ی عظیم و پرشوکتی‌ست از داستان‌های ملی و میهنی از پادشاهان و پهلوانان ایرانی که فردوسی بزرگ، تدوین و سرایش آن را دست‌کم ۳۰سال بی‌وقفه ادامه داد. موضوع این اثر سترگ، افسانه‌ها و تاریخ ایران از آغاز تا حمله‌ی اعراب به ایران است که به سه بخش «پهلوانی، اسطوره‌ای و تاریخی» تقسیم‌بندی می‌شود.

آن هنگام که زبان دانش و ادبیات در ایران، زبان عربی بود، فردوسی با سرودن شاهنامه، زبان فارسی را احیا کرد و نگه داشت تا به دست وارثان حقیقی ادبیات پارسی برسد و تا به امروز آن را از گزند و آسیب‌های پیدا و پنهان، در امان نگه دارد. در غیاب او، بزرگانی چون حافظ و سعدی و مولانا نیز نمی‌توانستند زبان و اندیشه‌ی خود را بپرورانند و بپالایند.

بسیاری از شاعران پس از فردوسی، از زبان و اندیشه‌ی وی بهره گرفته و متأثر بوده‌اند.

شاعران و نویسندگان بزرگی همچون گوته و ویکتورهوگو نیز از فردوسی به نیکی یاد کرده‌اند.

بسیاری قبل از فردوسی، حماسه سرودند اما هیچ‌کدام به مقام فردوسی نرسیدند. فردوسی آغازگر جنبشی شد که در آن نام بسیاری از پهلوانان ایرانی، بار دیگر زنده شد و اسطوره آفرید.

ترجمه‌ها و پژوهش‌های فراوانی از شاهنامه، در بسیاری از زبان‌های زنده‌ی دنیا، به ثبت رسیده است.

خیلی کوتاه در مـــــــــــورد طنز

«راشد انصاری»

خودمانیم، مگر می‌شود در حوزه‌ی (با حوزه‌ی هنری اشتباه نشود!) وسیع و گسترده‌ای -و در عین حال، شگفت‌انگیزی- مثل طنز و طنزپردازی، فقط به چند سطر بسنده کرد؟! آن هم در جایی که پروفسور «ایلی بیشکوف»، کارتونیست و طنزنویس بلغاری می‌گوید:

«طنز به‌منزله‌ی سیستم دَوران خون در اجتماع است. اگر ملّتی هنوز به طنز و فکاهی آشنایی ندارد، حقّ موجودیت خود را هنوز ثابت نکرده است.»

«فریدریش دورِنمات» سوییسی، چنان به اهمیّت و جایگاه طنز پی برده است که در جایی می‌گوید:

«در روزگار تراژیک ما، باید تنها کمدی نوشت.»

و یا در جای دیگری که «ویل کاپی»، طنزپرداز فقید آمریکایی و خالق اثر ماندگار «چنین کنند بزرگان»، می‌فرماید:

«زندگی بدون طنز، مثل آدمی بی دست و پاست که در گوشه‌ای نشسته و عذاب می‌کشد.»

تازه بنده می‌توانم ده‌ها موردِ این‌چنینی را در خصوص اهمیت طنز و طنزپردازی مثال بزنم؛ مثلِ :

«...آنچه در اینجا مورد بحث ماست، خنده‌ی طبیعی است که از پیدایش دو ادراک متضاد یا دو خیال متناقض، در خاطر انسان در یک آن، و به‌طور ناگهانی به وجود می‌آید. زیرا چنان که اجتماع نقیضین در خارج ذهن امکان‌پذیر نمی‌باشد، گنجایش دو فکر متناقض هم به یک آن، در ذهن انسان ممکن نیست. و چون دو عاملی که علّت حدوث این دو فکر متناقض هستند، به‌سبب تعارض نتوانستند اعمال فیزیولوژی و پسیکولوژی مخصوص به خود را انجام دهند، عامل فیزیولوژی دیگری جانشین آن دو می‌گردد که اثر ظاهری آن عملی است که ما آن را خنده می‌نامیم. به عبارت دیگر، عمل خنده، از وقوع حادثاتِ غیرمترقبه حاصل می‌شود...»

میرزا اسماعیل یکانی، کتاب «سخن شناسی.»

و... و... امّا در این مجال اندک، سعی می‌کنم مفید و مختصر عرض کنم که به‌هوش و آگاه باشیم؛ زیرا زنده‌یاد «ابوالفضل زرویی نصرآبادی» در جایی اظهار می‌دارد، با این مضمون که:

«همان‌طور که یک پزشک درس می‌خواند و پزشک عمومی می‌شود، سپس درس می‌خواند و متخصّص می‌شود، شعر طنز هم مرحله‌ی تخصص و فوق‌تخصص ادبیات است...»

[مسئولیت‌اش به‌عهده‌ی آن زنده‌یاد!]

و این یعنی اوج سختی کار طنز و طنزنویس و مسئولیت سنگینی که در قبال جامعه و

هم‌نوعان خود به عهده دارد... آن هم طنزی که «لئوناردو شاشا»ی ایتالیایی می‌گوید:

«درک هیچ‌چیز دشوارتر از درک طنز نیست و هیچ‌چیز، کشف‌ناشدنی‌تر از طنز نیست...»

به این طنز سعدی توجه بفرمایید:

«اعرابی‌ای را دیدم در حلقه‌ی جوهریان بصره که حکایت همی کرد که: وقتی در بیابانی راه گم کرده بودم و از زاد معنی چیزی با من نمانده بود و دل بر هلاک نهاده، که همی ناگاه کیسه‌ای یافتم پُر مروارید. هرگز آن ذوق و شادی فراموش نکنم که پنداشتم گندم بریان است، باز آن تلخی و نومیدی که معلوم کردم که مروارید است.»

چه طنزی از این بالاتر ؟!

خب، تا اینجای کار، خدا را شکر، حساب کار دستمان آمد که با چه بحث پیچیده و سختی مواجه هستیم و به هیچ عنوان نمی‌توان دست‌کم‌اش گرفت. صاحب این قلم پیش از این در جایی گفته است: طنزپرداز باید بکوب مطالعه کند تا همواره در انباری و پستو که همانا پس‌زمینه‌ی ذهن طنزپرداز است، واژه و کلمه ذخیره داشته باشد؛ نه مثل آن مغازه‌داری که پس از مدّتی اجناس داخل ویترین و قفسه‌اش را که فروخت، در انبار جنس نداشته باشد و... مثال از این ساده‌تر و واضح‌تر؟!

پس به این نتیجه می رسیم که طنز، بسیار جدّی است و شوخی‌بردار نیست.

امّا ببینیم جناب «میلان کوندرا»، نویسنده‌ی فرانسوی‌زبان (چک‌تبار)، در این خصوص چه نظری دارد:

«طنز، زنگاری است که آهن قدرت را می‌خورد و می‌پوساند. برای همین است که خودکامگان، چشمِ دیدن طنز و طنزنویس را ندارند...»

اصلاً چرا راه دوری برویم و بیشتر از خارجی‌ها مثال بیاوریم، در جایی که حضرت شیخ اجل، سعدیِ خودمان، می‌فرماید:

«خلاف رای سلطان، رای‌جستن
به خونِ خویش باشد دست‌شستن
اگر خود روز را گوید شب است این
بباید گفت: اینک ماه و پروین...»

پس پُرواضح است که در این جاده‌ی پُرپیچ‌وخم و سنگلاخی، چقدر بایستی مراقب بود تا...

و حال که از نظم طنز شیخ گفتیم، از نثر طنزش نیز دو مثال دیگر تقدیم می‌کنم، به‌عنوان مشت نمونه‌ی خروار:

«یکی از ملوک بی‌انصاف، پارسایی را پرسید: «از عبادت‌ها کدام فاضل‌تر است؟» گفت: «تو را خواب نیمروز، تا در آن یک نفس، خلق را نیازاری!»»

و:

«همه را دندان به ترشی، کُند شود، مگر قاضیان را که به شیرینی.»

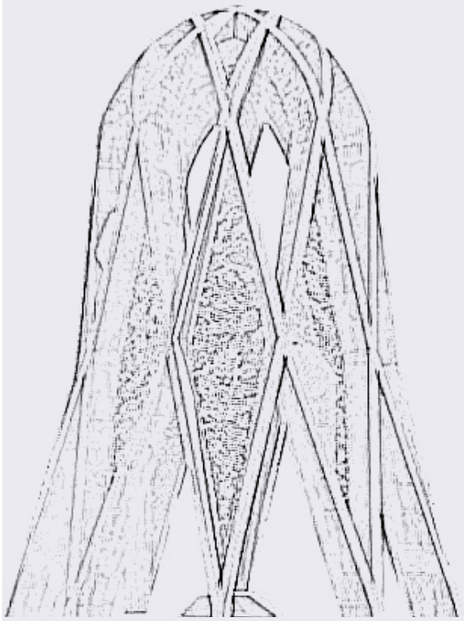
راستی حیف است از سعدی و طنزهایش سخن به میان بیاید، اما ذکر خیری از جناب حافظ نکنیم. به این طنز موقعیت لسان‌الغیب توجه بفرمایید که چه زیبا گفته است:

«فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد
که می حرام، ولی بِه ز مال اوقاف است»

و همچنین طنز موقعیت دیگری از حضرت ایشان:

«ز کوی میکده دوشش به دوش می‌بردند
امام شهر که سجاده می‌کشید به دوش...»

نمونه فراوان است و افسوس که وقت، اندک!



روز بزرگداشت خیـــــــام

«لیلا صبوری‌زاده»

۲۸ اردیبهشت‌ماه، روز بزرگداشت خیام نیشابوری نامگذاری شده است؛ شاعر، عالم، و دانشمندی تمام‌عیار که اندیشه‌ی فلسفی و نبوغ و دیدگاه منحربه‌فردش به آزادی، آزادگی، رهایی و حضور یگانه‌ی انسان در جهان، قرن‌هاست الگوی زیست فلسفی بسیاری از جهانیان است.

عمر خیام نیشابوری، که ملقب به نام‌هایی چون «خیامی»، «خیام نیشابوری»، «عمر خیام» و... نیز بوده، ادیب، هستی‌شناس، فیلسوف، موسیقی دان، فیزیک‌دان، عارف، مفسر، شیمی‌دان، زیست‌شناس، زمین‌شناس، دین‌شناس، ستاره شناس، ریاضی دان، و شاعری یکه‌تاز و درکل مردی همه‌چیزشناس است که در دوره‌ی سلجوقیان می‌زیست. وی در سده‌ی پنجم هجری قمری در نیشابور متولد شد. تاریخ مرگ او را بین سال‌های ۵۲۰_۵۱۷ تخمین می‌زنند.

هم‌اکنون، آرامگاه او در شهر نیشابور، محل پذیرش و زیارت و حضور عاشقان و دوست‌داران خیام از سراسر جهان است.

بحث بر سر این که خیام، عالمی‌ست پرآوازه یا شاعری نامی، سالهاست در جریان است. لیکن رباعیات خیام، پس از ترجمه و جهانی‌شدن، از عوامل بسیار مؤثر در شناخت این چهره‌ی ارزشمند به جهانیان است.

تاکنون بسیاری از خیام‌شناسان در ایران و جهان، به بررسی زیباشناسی ادبی و هستی‌شناسی کلام خیام پرداخته‌اند.

فلسفه و چیستی و چرایی در اندیشه‌ی خیام، او را به‌سمت شناخت و درگیری با علم و دانش در همه‌ی حوزه‌ها کشاند و حتی از طبع ادبی و بُعد زیباشناشانه‌ی وجود او نیز دور نماند.

صادق هدایت در کتاب «ترانه‌های خیام»، رباعیات خیام را از باب مضامین مختلف، به شرح زیر دسته‌بندی می‌کند: «راز آفرینش، درد زندگی، از ازل نوشته، گردش دوران، ذرات گردنده، هرچه باداباد، هیچ است، دم را دریابیم.»

برخی از خیام‌شناشان معتقدند که اشعار خیام، تازیانه‌ای بر زاهدان ریاکار است.

واقعیت این است که محوریت عموم اشعار خیام، بی‌اعتباری و ناپایداری دنیا و حیات انسان است.

آنچه که از عمر خیام به ادبیات ایران افزود و آن را غنی کرد، فلسفه‌ی منحربه‌فرد و نگاه ویژه‌اش به مقوله‌ی انسان و زمان است. اندیشه و فکر خیام، بر بسیاری از شعرا و نویسندگان پس از خودش تأثیر گذاشت. او شاعرِ دانشمندی‌ست که در کمال ذکاوت و ظرافت زبانی، با بیانی سلیس و ساده، مفاهیمی بس دشوار و سنگین را به جهانیان عرضه کرد.

نقدی بر اشعار شاعران جـــوان ایـن شـــماره

«فیض شریفی»

همواره به‌قول «بامداد همیشه»، در واپسین دقایق این شام مرگزای، چندین‌هزار چشمه‌ی خورشید، می‌جوشد از آسمان و زمین.

شعر باید آونگان میان دو قطب صدا و معنی باشد:

سوزان کاوه می‌سراید که:

«پای سفرم بسته شده با غم‌ها
درمان نشود جراحت از مرهم‌ها
اندوه بزرگ و سختِ انسان‌بودن
سنجاق شده به سینه‌ی آدم‌ها»

بی‌شعر، روزگار جهان سیاه می‌شود. ماهرخ گل‌محمدی این مسئله را به توقیع مؤکد می‌کند:

«تو همچنان از سمت شرقی چشم‌هایت به من نگاه کن...»

و رضا روشنی در عین انعطاف‌پذیری یک احساس و اندیشه‌ی درونی «خواب‌ها را همه گل نیلوفر» می‌بیند.

و جعفر وزیری، به‌مانند بلور الماس، فشرده و سخت و درخشان و پارادوکسیکال می‌شود و شعر را همه درمانگر می‌داند:

«تو را دوست دارم
به‌اندازه‌ی دریاچه‌ها نمک
بی آنکه برای زخم‌هایم
فکری کرده باشم.»

و دامون شریفی، شعر را «آوای تبعیدی ناخواسته...» از بهشت.

و مژگان مسعودی می‌گوید:

«باید حجت تمام کنم
یا دوباره آواره‌ی شهر شعر شوم
یا فراموشت کنم.»

و افشین مهرآیین گوید:

«به من الهام شده
روز موعود
آفتاب که بیاید
باران می‌آید...»

شعر در تناقض عجیبی گیر کرده است و دست از سر شاعر برنمی‌دارد.

و فرزاد کریمی، شعر را «فسون تنزیل نور» و اسطوره می‌داند؛ اسطوره‌ای که در فلسفه ادغام می‌شود.

و ناصر گلستان‌فر، «زخم مانده بر جای و صبر سرشته با جهان.»

و لادن اسکندری، شعر را «شور شفای سادگی، خون سیاه و روشن، لوح گشوده‌ی زمان و خیال‌های واهی.»

کلمات سمیه فرهمندیان، پُر از طنین و پژواک عشق و صنوبر و چتر نجات می‌شود:

«تو خندیدی و ناگهان
صنوبری شدی در باغچه
تو هزار و سیصد و هفتمین درخت خیابان
ولی‌عصری.»

و علی‌ضامن داریا، «شعر را ادامه‌ی جاده‌ها».

شعر، به‌قول شاملو، خودِ زندگی است. شعر، عرصه‌ی زایش دردناک معنا و زبان است.

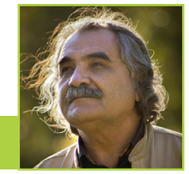
یادش نمی‌رود شاعر، «زهره یوسفی»، وقتی گفت:

«باید بایستد
دنیا
تسلیم در قدم‌هایت.»

و نصرت رحمانی می‌سراید:

«مرا چه باک ز مرگ
که بوسه‌های تو پیغام‌های قیام‌اند.»

دمی با شاعران جوان

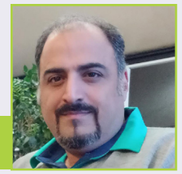


«علی‌ضامن داریا»

دریا
همان ادامه‌ی جاده‌هاست
منتها خیس،
مَوّاج و بیکرانه
رازآمیز و
مشتاقِ نایستادن؛
نماندن دریا
دعوت‌نامه‌ای است
برای گذاشتن؛
رمزی است برای عبور
در ادامه پل‌ها و
پیچ جاده‌ها.

«افشین مهرآیین»

به من الهام شده
روز موعود
آفتاب که بیاید
باران می‌بارد
و من
از میان تمام این سطرها
تنها
«دوستت دارم» را به یاد می‌آورم!



«دامون شریفی»

من از آن جنوب آفتاب خیس می‌آیم
از آن لبخند تلخ غرق‌آلود خون و عرق
از آن آوای تبعید ناخواسته

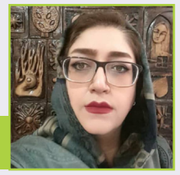
یا خواسته
از آن مهر خواست‌های خسته
از آن دورها
هنوز هم سکوت آن قدیمی دوست
مرا بارها می‌خواند.

«جعفر وزیری»

تو را دوست می‌دارم
به‌اندازه‌ی تمامی مزارع جهان،
بی آنکه از مترسکی ترسیده باشم.
تو را دوست می‌دارم
به‌اندازه‌ی تمام دریاچه‌های نمک،
بی آنکه برای زخم‌هایم
فکری کرده باشم.

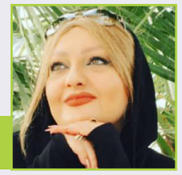
«محمدباقر عسگرپور»

پهنه‌ی کوچکی برای نورِ برهوت
بالا بود
شهر شاملِ دالان‌های درد
زبان توان نداشت
دار را درد شکل می‌دهد؟
سکّه‌ها به سیبلِ صدا نشست
گریه نشت کند به ذهن
ریشه‌های رقیق!
و گلدانی‌ها در باغچه‌ی عمیق
غرق شدند.



«ماهرخ گل‌محمدی»

دو ستاره در مردمک چشمم
مَردم می‌شوند.
شب بر شهر فرود می‌آید
نطفه‌ی کودکی بسته می‌شود
زائویی بی‌قراری را به منتها می‌رساند
شب به شهر تجاوز می‌کند.
دو ستاره در مردمک چشمم
خاموش می‌شوند.
نطفه‌ی کودکی بسته شده است
زائویی زندگی را به منتها رسانده است
شب از شهر، کام گرفته است.
دو چشم بسته می‌شوند.
زائویی دیگر نمی‌زاید
کودکی در نطفه می‌میرد
شب با سحر
معاشقه می‌کند...
.
.



«سوزان کاوه»

کویر و کوه و جاده دوست دارد
بهـــار و عشق و باده دوست دارد
از استمرارِ ماضی خسته‌ام من
دلِ من، حالِ ساده دوست دارد!

***

پای سفرم بسته شده با غم‌ها
درمان نشود جراحت از مرهم‌ها
اندوهِ بزرگ و سختِ انسان‌بودن
سنجاق شده به سینه‌ی آدم‌ها!

«زهره یوسفی»

شعری مگر مانده
امیدها رفته‌اند
بی آنکه برگردند.

«ناصر گلستان‌فر»

انگار شکسته استخوانیم جامانده‌ی خیل مردگانیم
خیره به سکوت سرد مهتاب افسون‌شدگان بی‌زبانیم
بر بام بلند شهر آهن دنبال فریب روشنانیم
ای زخم عمیق مانده بر جای ما صبر سرشته با جهانیم
چون سرو گشوده سینه در باد سبزیم اگرچه در خزانیم
هرچند شکسته‌ایم از داغ مغضوب زمین و آسمانیم
روزی که به‌چشم خسته پیداست خود را به بهار می‌رسانیم

«لادن اسکندری»

گل به بهانه‌های من، هیچ نظر نمی‌کند
خنده‌ی دل به غنچه‌ها، هیچ اثر نمی‌کند
تاب ترانه نیست تا ساز بهار سر کنم
شور شفای ساده‌ای تا که نگاه تر کنم
خواستنی‌ترین تویی، در همه‌حال نزد من
خون سیاه و روشنت، دود سیاه درد من
در همه‌حال می‌زنم، چنگ به تار موی تو
لوح گشوده‌ی زمان، نقش و نگار روی تو
چون تو نگار ساده‌ای، عشق ندیده پیش‌تر
دست‌به‌دست من ولی، قلب زپیش، ریش‌تر
خواب‌ندیده چشم‌من، لحظه‌ی‌ناب‌خواب‌را
ریخته آرزو ولی، بر دل خفته، آب را !
رفته ز دست هرچه را در دل سینه کاشتم
دست بریده‌ام کنون جز تو ز هرچه داشتم.

«سمیه فرهمندیان»

دویدی زیر باران
و چتر، تنها لباست بود.
می‌دانستم
زن‌های پارچه‌ای
یک روز دیوانه می‌شوند
دل من هُرّی ریخت
از هجوم آدم‌ها
و تو خندیدی و ناگهان
صنوبری شدی در باغچه.
تو هزار و سیصد و هفتمین درخت خیابان ولیعصری!
استوار ایستاده‌ای
چترت را امّا نبسته‌ای.
شاخ و برگ تو
پناهم داد
از سیلِ بی‌امان.

«فرزاد کریمی»

ماء
مار
و افسون افسانه‌ای از یک اتفاق.
ما فقط برای نوشیدن آب
به سراب چشم‌های خشک پناه برده بودیم
و آیه‌های آب و مار بر ما نازل شده بود
و حروف مقطع رمز
ما را به فسون تنزیل نور خوانده بود
ما
مارا
مرایای لام

ما از دو سوی چشمه به جایی دور گریخته بودیم
مارالی گریزپا رو به دشت و
ماری خزنده رو به کوه
و جبرئیل که از انجام رسالتش به آسمان بازمی‌گشت.

ران جوان

«اشرف رشیدبیگی»

برای یافتن
برای تاختن
به کهکشان
صف بسته‌اند
سفینه‌ها؛
آماده‌ی سفر به دوردست‌ها.
گیرم که یافتید!
جای دگر
برای زیستن
ای ساکنان خاک!
با توشه‌های ذهن
این بار بی‌ثمر
چیزی نمی‌برید
جز جنگ و حرص و آز.
اینک زمین گواه
آنک زمان گواه
مقصد به قهقراست.

«مژگان مسعودی»

دیگر توان سرودن نیست
از عشق
از می و مستی.
آینه‌ی وسیع عشقمان در هم شکسته
قلبم بعد تو، زنگار بسته.
شاید می را در جام ناپاک نوشیدیم
و مستی‌مان آغشته به ریا بود.
دیگر نمانده حوصله‌ای
ایمانم از تو بر باد رفته
زخم خون‌ریزی
برجگرم نشسته.
نفرین کنم
بر خود که در خواب بودم
یا بر تو که ناگه گم شدی؟
با خود امشب
باید حجّت تمام کنم
یا دوباره آواره‌ی شهر شعر شوم
یا فراموشت کنم.

«پروا پاچیده»

نه مرده‌ام میان مردگان
نه زنده میان زندگان
چه‌کسی بر لبانم لعنت فرستاد؟
که پروانه‌ای
بر «دوستت دارم»هایم نمی‌نشیند
پیله در پیله
خودم را که هیچ
نام را هم سیاه می‌بینم.
ادای حق
بر کدام صندلی خالی
و ماه که بر حجله‌ی گندمزار
شعر می‌شود
و من که
هنوز میان چین‌های دامنم
به‌دنبال دلی آشفته می‌گردم
بی بال پرواز
در کفرِ نگاه کدام عابر
مست از درد به خود می‌پیچم
چه‌کسی پاسخگوی نام‌های گمشده است؟!

«رضا روشنی»

هرکجا وسعتی است تنهایی به تکرار می‌رسد
هرکجا که دلشوره از قلب بیرون می‌زند
چه بگویم از ۲۴ گل میخ زخم کوچک کبود و روشن؟
بر این پیکر
زخم‌ها و غده‌ها زیادی نشسته‌اند
وقتی جراحت از سر گنده گردد
سر از جاهای شلوغی درمی‌آورند، درمی‌آورد
وقتی درد
از مویرگ‌ها
از جناخ سینه
از نخاع
اصلاً این‌ها را بگذار!
ببین دیدن در نخواستن در نتوانستن
ببین در دارد می‌رود خواستن در نتوانستن
اصلاً این‌ها را همه بگذار!
من سیاستمدار نبودم
شاعر بودم
خواب‌ها را
همه گل نیلوفر می‌دیدم.