
بسم اللّٰهِ
الرَّحمنِ
الرَّحيم

ماهنامه قند و نقد
شماره ۱ـ تیر ماه ۱۳۹۱
صاحب امتیاز: نهاد کتابخانه های عمومی کشور
زیر نظر: انجمن قلم ایران
مدیر مسئول: عارف علوی
سردبیر: محمدرضا سرشار
دبیر بخش نقد شعر: رضا اسماعیلی
دبیر بخش نقد داستان: محمدرضا سرشار
مدیر اجرایی: زهره گودینی
ویراستار: اکرم دژهوست گنک
صفحه آرا: مرضیه اسدی
نشـــانی : تهران/ خیابان ســـید جمال الدین اســـدآبادی بالاتر از میدان سید جمال الدین اسدآبادی شماره ۳۶۰/ ماهنامه قند و نقد
تلفن ۸۸۰۴۸۹۱۵ / دورنگار۸۸۰۵۹۳۱۹
mahnameh.nagd@yahoo.com
لطفا مطالب خود را به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
ماهنامه در حک واصلاح مطالب رسیده آزاد است.)

الف) نقد داستان ۵
یادداشت سردبیر ۷
هفت خوان ادبیات داستانی دفاع مقدس/ احمد شاکری ۹
سرگذشت پر فراز ونشیب انقلاب اسلامی (نگاهی به کتاب "ادبیات داستانی ایران، پس از انقلاب اسلامی؛ نوشته محمدرضا سرشار)/ علی‌الله سلیمی ۲۹
یک روایت از دو نگاه (نقد کتاب حافظ هفت؛ نوشته اکبر صحرایی)/ مهدیه ارطایفه ۳۹
میان ماه او تا ماه گردون (برخی تفاوتهای قصه یوسف در عهد عتیق و قرآن مجید)/ محمدرضا سرشار ۴۵
داستانی واقعیتگرا با جنبه‌های نمادین (نقد داستان بلند ریاح؛ نوشته جلال توکلی)/ مریم مقانی ۷۳
طوفانی در راه نیست (نقدی بر طوفان دیگری در راه است؛ نوشته مهدی شجاعی) / یوسف نیک‌فام ۸۵
داستان یک مرد، داستان یک مرد نیست (نقد داستان یک مرد؛ نوشته مجید ملا محمدی)/ مجید محبوبی ۸۹
ب) نقد شعر: ۹۳
مجملی اندر باب نقد نویسی/ محمد کاظم کاظمی ۹۵
چو غلام آفتابم، هم از آفتاب گویم (به مناسبت بازخوانی شعرهای برای شهیدان علمی)/ علی داوودی ۱۰۳
سرودن از ریشه ها و همیشه‌ها (نقد مجموعه شعر خاکه نغمه؛ سروده عباس باقری)/ کامران شرفشاهی ۱۱۷
سلمان هراتی و مسئله تداوم/ علی مودب ۱۲۱
کاغذ از چار گوشه می‌سوزد (یادداشتی بر مجموعه شعر به رنگ نارنگی؛ سروده سیامک بهرام پرور)/ بهروز سپیدنامه ۱۲۹
شعر فقط در پایتخت اتفاق نمی‌افتد (نقد مجموعه شعر درخت محافظه کار است؛ سروده منیژه حسین‌پوری)/ سلمان نظافت‌یزدی ۱۵۵
چه گفتن، همراه چگونه گفتن (نقدی بر مجموعه آثار محمدکاظم کاظمی)/ محمد رستمی ۱۶۱
هاله‌های نهلیسم دروجنات جناب شاملو! / میر شمس‌الدین فلاح هاشمی ۱۷۳

نقد داستان

یادداشت سردبیر

آنچه پیش روی شما گرامیان است، اولین شماره از نشریه‌ای است که قرار است ان شاءالله از این پس به صورت ماهانه انتشار یابد.

همچنان که از شناسنامه‌اش برمی‌آید و در اخبار مرتبط با آن نیز به اطلاع عموم رسیده، کاری است مشترک میان انجمن قلم ایران و نهاد کتابخانه‌های عمومی کشور. (نام "قند و نقد" نیز، انتخاب دوستان "نهاد" است.)

مخاطبان آن، همه کسانی هستند که با کتاب و مطالعه انس دیرینه دارند؛ و حوزه فعالیتش، به طور خاص، داستان و شعر ـ بزرگسال، و کودک و نوجوان ـ است.

نوع نقدهایی که قرار است در این ماهنامه درج شود، فهرست وار به قرار ذیل است:

ـ نقدهایی که کل آثار یا سبک یک نویسنده را دربرمی گیرند.

ـ نقد تک کتابهای مستقل از نویسندگان مختلف.

ـ نقد جریانهای گوناگون مطرح ادبی.

ـ نقد نقدهای منتشره در مورد آثار یا جریانهای مختلف.

ـ نقد جنبه یا جنبه های خاص از یک کتاب، یا مجموعه‌ای از آثار همسنخ.

ـ نقدهای صرفا محتوایی، صرفا ساختاری، یا توامان.

ـ نقدهای صرفا توصیفی و تحلیلی (در مورد آثار نمادین، پیچیده و عمیق).

ـ نوع کتابهایی که در اولویت نقد در این نشریه قرار دارند، عبارت‌اند از:

ـ کتابهایی که به دریافت جوایز ادبی نایل آمده‌اند.

ـ کتابهایی که پرفروش بوده‌اند.

ـ کتابهایی که مطرح، جریان ســاز، بحث‌انگیــز و احتمالا محل اختلاف کتابخوانان، اهالی فرهنگ و نشریات بوده‌اند.

ـ کتابهای قوی و ارزشمندی که به هر دلیل، احتمالا آن‌گونه که باید، مورد توجه قرار نگرفته‌اند.

ـ کتابهای بیش از اندازه ضعیف.

ـ .....

کوشش خواهد شد که حتی المقدور کتابهای مورد نقد، جدید و به روز باشند. همچنین، کتابهای نویسندگان متعهد، برای نقد، بر دیگر کتابها، مرجح اند.

با رعایت جنبه های علمی و استدلالی، نقدهای کوتاه تر، بر نقدهای پر طول و تفصیل، ترجیح دارند.

گردانندگان این ماهنامه، صمیمانه ازهمه کسانی که توانایی نقد ادبی را دارند، دعوت به همکاری می کنند. همان‌گونه که، از پاســخهای مســتدل نویسندگانی که آثارشان در ماهنامه نقد شده است، با علاقه تمام، استقبال می کند.

امید که با همیاری و راهنمایی اهالی ادبیات کشور، بتوانیم نشریه‌ای درخور ادبیات این مرز پرگهر به دوستداران و علاقه‌مندان این مقوله تقدیم کنیم.

چنین باد، ان شاء الله!

هفت‌خوان ادبیات داستانی دفاع مقدس

مروری بر رویکردهای سه‌گانه در تقسیم‌بندی مضمونی ناظر بر ادبیات دفاع مقدس[1]

احمد شاکری

اشاره

تقسیم‌بندی آثار منتشـــره در حوزهٔ ادبیات داستانی دفاع مقدس از واکنشهای مؤثر در تعریفِ گونهٔ داســـتانی خـــاص دفاع مقدس، زیرگونه‌های آن، و تعیین جایگاه علوم مضاف در حوزهٔ ادبیات داستانی است. تا کنون، روشهای متنوعی برای تقسیم‌بندی ادبیات داستانی جنگ به کار رفته است که مهم‌ترین آنها تقسیم‌بندی دوره‌ای، موضوعی، و مضمونی آثار داستانی دفاع مقدس است. ساختار این تقسیم‌بندی‌ها و شناسایی مقسم و اقسام آن، غالباً به صورت ضمنی، از بین آرای مطرح در این حوزه قابل استنباط است. در این آرا، برخی نویسندگان دربارهٔ اصل تقسیم‌بندی یا امکان و عدم امکانِ برخی اقسام اعلام نظر کرده‌اند و با آن مخالفت ورزیده یا موافقت خود را به صورت مطلق یا مشروط اعلام داشته‌اند. واکنش مخالفان و موافقان نیز در اغلب موارد متوجه اصل تقسیم‌بندی یا نوع تقسیم‌بندی خاص نشده و به اجمال از آن عبور شده است. این امر کار را بر محقق این حوزه دشوار ساخته است. عدم تفکیک نوع تقسیم‌بندی در ایجاد شرایط مشـــوش علمی تأثیری به‌سزا داشته است؛ به نحوی که به نظر می‌رسد مخالفت

تا کنون، روشهای متنوعی برای تقسیم‌بندی ادبیات داستانی جنگ به کار رفته است که مهم‌ترین آنها تقسیم‌بندی دوره‌ای، موضوعی، و مضمونی آثار داستانی دفاع مقدس است.

عدم تفکیک نوع تقسیم‌بندی در ایجاد شرایط مشوش علمی تأثیری به‌سزا داشته است؛ به نحوی که به نظر می‌رسد مخالفت برخی محققان با موضوع ریشه در تعاریف مضمونی جنگ، دفاع، و ارزشهای آن داشته است.

برخی محققان با موضوع ریشــه در تعاریف مضمونی جنگ، دفاع، و ارزشــهای آن داشته است. از سوی دیگر، برخی نویسندگان به لحاظ محدودیت موضوعیِ عنوان ادبیات جنگ یا دفاع، ناخواسته، به مخالفت مضمونی در برابر این عناوین برخاسته‌اند.

ســه رویکرد کلی در نگاه نویســندگان و محققان به تقسیم‌بندی‌های مضمونی قابل شناسایی است.

• دیدگاه مخالف تقســیم‌بندی. بر اســاس این دیدگاه، هر گونه تقسیم‌بندی ممنوع یا بی‌نتیجه است. این دیدگاه متوجه تقسیم‌بندی موضوعی نیز شده است.

• دیدگاه موافق تقسیم‌بندی. محور این دیدگاه بر انحصار تجربهٔ موضوعی دفاع مقدس یا انحصار مضمون برآمده از آن استوار است. از این رو، ادبیات واقعهٔ هشت‌ساله نیز شایستهٔ نامی خاص و گویای گونه‌ای ویژه اســت. این تقسیم‌بندی درصدد شناسایی این ادبیات به منزلهٔ یک گونه و شناخت مقسم آن و قسیمهای دیگر آن است.

• دیدگاه مشروط دربارهٔ تقسیم‌بندی. در این دیدگاه در هر دورهٔ زمانی از ادبیات واقعهٔ هشت‌ساله گونه‌ای از روایت (داستان جنگ، داستان دفاع، داستان دفاع مقدس، داستان مقاومت، داســتان پایداری، داســتان ضد جنگ) خلق شده اســت. و همهٔ این اقسام ذیل ادبیات واقعهٔ هشت‌ساله پدید آمده‌اند. بنابراین اصرار بر یک گونهٔ فراگیر و اسم خاص خطا است. این دیدگاه ذیل تقسیم‌بندی دوره‌ای قرار می‌گیرد.

با مرور گفتار و آثار طیف نخست، یعنی مخالفان تقسیم‌بندی، هفت رویکرد کلی قابل شناسایی است. در ادامه، با مرور آرای نویسندگان منتخب در این رویکردها به تحلیل و نقد آن خواهیم پرداخت. تحلیل این آرا، ضمن تعیین ماهیت علمی آنها، نسبت آنها را با اندیشهٔ دین‌خواهانهٔ گفتمان انقلاب روشن خواهد ساخت. این هفت رویکرد مجموعه‌ای از موانع نظری را در شناسایی اصطلاح گونه‌شناسانهٔ ادبیات داستانی دفاع مقدس مطرح می‌سازد؛ هفت‌خوانی که ادبیات دفاع مقدس باید با گذشتن عالمانه از آن هویت خود را تثبیت نماید.

حقیقت ضد بشری جنگ

علی‌اصغر شیرزادی با تقسیم‌بندی داستان جنگ و ضد جنگ مخالف است[۲] و مخالفت با جنگ را امری بشری و همگانی می‌داند. او در ادامه، با توصیفی از جنگ، می‌گوید:

جنـــگ اتفاقاً یکی از تاریک‌ترین و مجهول‌ترین و کثیف‌ترین وجه همچنان مبهم زندگی انسان است.[۳]

صورت استدلال کاملی که شیرزادی ترتیب داده است با دو قیاس همراه است.

قیاس اول: جنگ وجه تاریک و کثیف زندگی اســت. هیچ بشــری با تاریکی و تیرگی موافق نیست. پس هیچ بشری با جنگ موافق نیست.

قیاس دوم: لحاظ قســم داســتان جنگ به معنای موافقت با جنگ در برخی داستانها است. هیچ بشری با جنگ موافق نیست. بنابراین هیچ بشری داستان جنگ نمی‌نویسد.

نتیجهٔ این دو قیاس آن خواهد بود که فرض این قسم عملاً محال است. مراد از جنگ، در اینجــا، نه موضوع جنگ، که مضمون جنگ (ســتایش جنگ) اســت؛ زیرا اگر مراد از جنگ صرفاً یک موضوع بود، ترکیب «داستان جنگ» می‌توانست هم به معنای «داستان ستاینده» و هم به معنای «داستان منتقد» جنگ باشد. همان‌طور که آمد، نوع تقسیم‌بندی و مقســم در اینجا مشخص نشده است. شیرزادی بدون ذکر مقسم و نوع تقسیم‌بندی به یک قسم اشاره کرده و اصل تقسیم را مردود دانسته است.

برای نتیجهٔ این دو قیاس مغالطی دو جواب وجود دارد. نخستْ جوابی نقضی است؛ زیرا اگر این‌گونه بود، اساساً یا هیچ جنگی در طول تاریخ رخ نمی‌داد یا هیچ جنگی با افتخار همراه نبود. در حالی که این‌گونه نیست. پاسخ دوم را باید در صغرای قیاس اول جستجو کرد؛ زیرا گوینده حکم برخی از انواع جنگ را بر کلیت آن بار کرده اســت. شــیرزادی در بخش نخســت گفته‌هایش[۴]، گرچه به مختار بودن نویســندگان در پرداخت جنگ اشاره می‌کند، با اشــاره به هستی‌شناسی نویسنده، آن را عاملی برای پرداخت به جنگ یا عدم پرداخــت به آن می‌داند. طبیعی اســت همهٔ مکاتب فکری به یــک صورت به جنگ نگاه نکرده‌اند و آن را یکسان تفسیر نمی‌کنند. بنابراین، استخراج حکم کلی مخالفت با جنگ با رویکردهای هستی‌شناسانهٔ متفاوت و اغراض متباین مترتب بر جنگ قابل جمع نیست.

کارکرد تبلیغی اوصاف مضمونی

حســین فتاحی در نقد تقســیم‌بندی‌های صورت‌گرفته دو دلیل اقامه می‌کند. او بر این

باور اســت که تقســیم ادبیات به «ادبیات جنگ» و «ادبیات دفاع مقدس» در ادبیات دنیا شناخته‌شده نیست؛ مثلاً رمان جنگ و صلح تولستوی، نه به منزلهٔ «رمان دفاع مقدس» و نه به منزلهٔ «رمان جنگ»، که به منزلهٔ «رمان اجتماعی» شناخته می‌شود. فتاحی نه‌تنها اصطلاح دفاع مقدس را ناشناخته می‌داند، که بر این باور است که چیزی به منزلهٔ «ادبیات جنگ» نیز در دنیا وجود ندارد.[۵]

این دیدگاه نیز از منظر مضمونی به بررســی امکان تصور قســم داستان دفاع مقدس می‌پردازد؛ زیرا اگر مراد از «دفاع مقدس» موضوع خاص جنگ میان ایران و عراق باشــد، طبیعی اســت این واقعه فقط در محدودهٔ جغرافیایی ایران رخ داده اســت. اما در صورتی که این اصطلاح (دفاع مقدس) بیانگر مضمون حاکم بر واقعه باشد، باید دید آیا جنگهای دفاعــی دیگر جهان نیز بدین وصف متصف شــده و آثار ادبــی ناظر بر این مضمون بدین نام خوانده شــده‌اند. اما به نظر می‌رسد ناشــناخته بودن عنوانی، ولو داستان جنگ، بین مصطلحات ادبی به معنای بی‌پایه بودن این تقســیم‌بندی نیســت. فتاحی با مصادره به مطلوبی می‌گوید اگر چنین تقســیم‌بندی‌ای درســت بود، لزوماً جنگ و صلح هم در این تقسیم‌بندی قرار می‌گرفت. این در حالی است که مسبوق به سابقه نبودن یک تقسیم‌بندی به معنای باطل بودن آن نیست. ضمن آنکه این استدلال به شرطی معقول است که قائل به اشــتراک ماهوی میان جنگ فرانســه با روسیه و جنگ ایران با عراق باشیم. وجه دیگر این اســتدلال بر تداخل ژانرهای ادبی اســت. از آنجا که ژانرها از معیارهای متنوعی برای تقســیمات نوعی بهره می‌برند، این تداخل امری کاملاً پذیرفته‌شده است. لذا یک داستان می‌تواند در آنِ واحد ذیل دو قسم از اقسام ژانری قرار گیرد.

فتاحــی از ســوی دیگر با طرح اصطلاح «ادبیات دفاع مقــدس» به دو دلیل مخالفت می‌کند. نخست آنکه به فرض قبول اصطلاح دفاع مقدس، این واژه فقط کارکردی تبلیغی داشته و برای اوایل دوران دفاع مقدس مناسب بوده است. دیگر آنکه این اصطلاح‌سازی، به دلیل تمجید ضمنی از جنگ، به ضرر دفاع مقدس تمام خواهد شد.[۶]

محمــد ایوبی نیز با فتاحی در کارکرد تبلیغیِ این اصطلاح و زاید بودن وصف تقدس هم‌عقیده است. در برآورد مضمونی این اصطلاح، ایوبی بر این باور است که به دو دلیل این

قید زاید اســت. نخست آنکه همهٔ «دفاع»ها «مقدس»اند و دیگر آنکه آنچه حقیقی باشد (از واقعیت رخداد برخاســته باشــد) در اثر نمایان می‌شــود و دیگر نیــازی به واژه‌های تبلیغی نیست.[۷]

اصطلاح ادبیات تبلیغی و شعاری از دیگر مصطلحات این وادی است. برخی نویسندگان، برای پرهیز از درافتادن در این ورطه، یا عملاً کارکردهای ادبیات داستانی انقلاب و دفاع مقدس را انکار کرده‌اند یا از به‌کارگیری مفاهیمی که رسانندهٔ بار تبلیغی باشد در تقسیم‌بندی‌ها پرهیز می‌کنند.

روشــن اســت کــه ایوبــی مقــام تقســیم‌بندی‌های ادبی را با مقام روایت نمایشی داستان خلط کرده است. البته تصریح و مستقیم‌گویی برخلاف اصل داستانیِ «نگو! نشان بده.» است.[۸] اما نباید فراموش کرد این اصلْ حاکم بر روایت خلاقهٔ داســتانَ است نه تقسیمات نظری، که در حوزهٔ دانش نظری و نقد مطرح اســت؛ زیرا بدیهی است صراحت علمی در تقسیم‌بندی‌های علمی برخلاف روایت داستانی مطلوب است. بدیهی است کسانی که به جعل عنوان برای آثار ادبی مرتبط با دفاع مقدس پرداختند برای تبلیغ چنین آثاری دست به این کار نزدند، بلکه آنچه دغدغهٔ اصلی این گروه را تشکیل می‌داده تعریف و شناخت مشخصات اصلی این آثار بوده است.

اصطــلاح ادبیــات تبلیغــی و شــعاری از دیگر مصطلحــات این وادی اســت. برخی نویســندگان، برای پرهیز از درافتادن در این ورطه، یا عملاً کارکردهای ادبیات داســتانی انقلاب و دفاع مقدس را انکار کرده‌اند یا از به‌کارگیری مفاهیمی که رســانندهٔ بار تبلیغی باشد در تقسیم‌بندی‌ها پرهیز می‌کنند. شیوع استعمال اصطلاح ادبیات شعاری و تبلیغی با تعریفی از ادبیات دههٔ شصت جنگ همراه بود، که دورهٔ کارکرد این‌گونه ادبیات را محدود به دوران دفاع مقدس می‌دانست. وجه اثباتی‌اش آن بود که در این دوران به دلیل شرایط جنگی باید ادبیات شعاری نوشته شود. اما وجه سلبی‌اش آن بود که با پایان دوران جنگ عملاً این کارکرد تبلیغاتی، که لازمهٔ قرار داشتن در شرایط خطر است، پایان یافته است. این استدلال، با استخراج کارکردی دوره‌ای برای عناوین ساخته‌شده برای ادبیات، حقیقت ادبیــات را در ذیــل این کارکرد فرعــی نادیده می‌گیرد. دفاع مقدس، در درجهٔ نخســت، تعبیری برای حقیقت این ماجرا و روایت آن است. از این رو، ادبیاتِ داستانیِ حقیقت‌جو گریزی جز بیان این حقیقت ندارد. اما لحاظ کارکرد تبلیغاتی بدینَ معنی اَست که دفاع

مقدس خصیصهٔ همیشـــگی ادبیات و ویژگی ذاتی این واقعه نیست، بلکه شرایط بیرون از ادبیات و دفاع مقدس چنین برداشتی را از آن بزرگ‌نمایی کرده است.

«کارکـــرد تبلیغاتی» در این گفته‌ها قرابت نزدیکی با اصطلاح «روحیهٔ انقلابی» دارد. این کارکرد ناظر بر امر موقت موجود اســـت نه امـــری دائمی. زیرا ادبیات انقلابی درصدد حفظ روحیهٔ انقلابی در مخاطب است؛ روحیه‌ای که قطعاً نیازمند همان شوری است که جنگ به آن نیازمند است.

آیا شـــباهتی بین جنگ و انقلاب قابل فرض است؟ آیا کسانی که برای شرایط خاص جنگ احکام ویژه‌ای وضع کرده‌اند و بر اســـاس آن ادبیات تبلیغی را لازمهٔ ادامه و توفیق جنگ می‌دانند شرایط انقلاب را با آن متفاوت می‌دانند؟ زیرا، در این صورت، ادبیات انقلاب هـــم تا زمان پیروزی معنی می‌یابد و پس از آن کارآیی ندارد. آیا انقلاب نیز نیازمند صف کردن نیروها و حفظ روحیه و ثبات قدم نیســـت؟ آیا فقط به این دلیل که جنگ نظامی جانها را هدف قرار می‌دهد چنین احســـاس خطری در منتقدان به وجود آمده اســـت که مجوز ادبیات تبلیغاتی را در آن شـــرایط داده‌اند؟ آیا شـــرایط جامعه‌ای که هنوز بنیانهای فرهنگی گذشته را از بین نبرده است و نظام متعالی فرهنگی را جانشین آن نساخته است از شـــرایط جنگی کم‌اهمیت‌تر اســـت؟ این شبهه از آنجا ناشـــی می‌شود که ابعاد ظاهری مهم‌تر از ابعاد باطنی و پنهان قلمداد می‌شـــود. اما با فرض برابری و حتی اهمیت بیشـــتر انقلاب فرهنگی از تهاجم نظامی چه چیز مانع آن خواهد شد که نوعی ادبیات تبلیغی در این زمان هم جاری باشد؟ البته این بخش جواب نقضی است؛ یعنی با قبول فرض مخالفان در اینکه ادبیات دههٔ شصت تبلیغی بوده است و فقط در زمان جنگ می‌توان از این ادبیات استفاده کرد، با مقایسهٔ انقلاب فرهنگی و دفاع مقدس، همان منطق حکم می‌کند در این شرایط هم چنین ادبیاتی وجود داشته باشد.

آیا شباهتی بین جنگ و انقلاب قابل فرض است؟ آیا کسانی که برای شرایط خاص جنگ احکام ویژه‌ای وضع کرده‌اند و بر اساس آن ادبیات تبلیغی را لازمهٔ ادامه و توفیق جنگ می‌دانند شرایط انقلاب را با آن متفاوت می‌دانند؟

با مراجعه به گفته‌های فتاحی، مشخص نیســـت آیـــا او با عنوان «ادبیـــات جنگ» و کاربرد آن در اصطلاحات ادبی مخالف است یا با اصطلاح «ادبیات دفاع مقدس». به نظر

می‌رسد او جنگ را از موضوعات مورد توجه داستان می‌داند و تقسیم‌بندی ادبیات بر اساس موضوع جنگ را چندان قابل دفاع نمی‌داند.

فتاحی بین کلمهٔ قداست و دوست‌داشتنی بودن اشتراک قائل است و می‌گوید قداست حضور مردم حالت مقدسی به وجود آورد. مشخص نیست چگونه حضور مردم می‌تواند جنگ را مقدس کند. اصطلاح تقدس به معنای ارتباط با عالم قدس است؟ اگر این‌گونه است، مردم چه نقشی دارند؟

نکتهٔ دیگر این است که این تقسیم‌بندی مضراتی دارد. ممکن است نفس جنگ را، که امری مطلوب نیست، مطلوب معرفی کند.

موضوع مقدس، ادبیات غیر مقدس

رضا رئیسی نیز با تقسیم‌بندی ادبیات دفاع مقدس مخالف است.[۹] مهم‌ترین دلیلی که از سوی رئیسی و برخی طرفداران این نظریه دراین‌باره برشمرده می‌شود نقش محدودکنندهٔ وصف «تقدس» در ادبیات است. تمرکز بر مقولهٔ تقدس به نحو ضمنی بیانگر مخالفت این طیف با مطلقِ تقسیم‌بندی‌های مضمونی است؛ زیرا بر پایهٔ تقسیم‌بندی مضمونی وصف مضمونی دفاع در ترکیب ادبیات داستانی دفاع مقدس به ماهیت ادبیات نیز سرایت می‌کند. گرچه مضمون اولاً و بالذات مربوط به دفاع است، ثانیاً و بالعرض بر ادبیات نیز حمل می‌شود.

البته ملاکی که این استدلال بر مبنای آن اقامه شده اعم از ادبیات جنگ و غیر آن است. بدین معنی که تقدس مطلقاً، چه در داستان جنگ و چه در غیر آن، محدودکننده است. اثبات تقدس متن به تبع عنوان وصفی ادبیات (دفاع مقدس) ادعایی است که در گفتار رئیسی دلیلی بر آن اقامه نشده است. همچنین به عقیدهٔ رئیسی با فرض تقدس متن ممنوعیت نقد چنین متنی بدیهی شمرده شده است؛ گرچه هر دو این دعاوی محل خدشه است و از سوی گوینده برای هیچ‌یک از این دو برهانی اقامه نشده است.

اما، فارغ از این امور، ادعای محدودیت‌آفرینیِ مطلق تقسیم‌بندی (ایجاد قسمی جدید از مقسم ادبیات با وصف تقدس) مواجهه‌ای ساختاری ـ محتوایی را با مفهوم «تقدس»

ترتیب داده است؛ زیرا این محدودیت می‌تواند متوجه سه رکن از ارکان آفرینش ادبی شود: محدودیت در واقعه، محدودیت در خلاقیت، و محدودیت در خوانش و نقد.[۱۰]

به نظر می‌رسد محدودیت در نقد بدین معنی است که متن مقدس قابل چون و چرا نیست؛[۱۱] نه در طرح و پیرنگ روایی و نه در ارکان دیگر داستانی، از جمله شخصیت و حادثه و مضمون. البته طرحِ چون و چرا در مقابل متنی موضوعیت دارد که یا اساساً متنی مستدل و منطقی نباشد یا از ابهام و اجمال علمی برخوردار باشد؛ زیرا اگر متن به ادراک کامل مخاطب برسد و مورد پذیرش او نیز قرار گیرد، چون و چرا در آن معنی نخواهد داشت. چون و چرا خصیصهٔ ذهن شاک و دل مردد است؛ اما اگر متن روایی درصدد اِخبار از امری یا حقیقتی در خارج باشد، چون و چرا در متن به معنای تطبیق مدعای متن با عالَم مَحکی و سؤال از عدم تطابق متن با مَحکی آن است. در این فرض، متن به صورت فی نفسه و مستقل بررسی نمی‌شود و کارکرد نقد در تطبیق حقیقت خارجی با متن حکایتگر آن و سنجش میزان تطابق و راست‌نمایی متن با این مَحکی است. با این فرض، محدودیت در نقد متنی که تحت عنوان «ادبیات دفاع مقدس» قرار می‌گیرد بدین معنی است که انتخاب این عنوان گویای همهٔ واقعیت مَحکی داستان نیست. همهٔ واقعیت مقدس نبوده است و عنوان مقدس برای یک داستان منتقد را در طرح امور غیر مقدس در واقعیت و مطالبهٔ آن از روایت ناکام می‌گذارد. با این توضیح، روشن می‌شود محدودیت در نقد در محدودسازی این قید در نفس واقعهٔ محکی ادبیات ریشه دارد؛ زیرا این قید فقط ادبیات را حد نمی‌زند، بلکه پیش از ادبیات متعلق ادبیات، یعنی آنچه ادبیات حاکی از آن است، را مقید به تقدس می‌کند و این قید در این تحدید نیز محدودکننده و مضر به حال ادبیات است. این ادعا چیزی جز نفی تقدس از متن واقعه نیست. بنابراین محدودیت‌آفرینی وصف تقدس برای خلاقیت و نقد در تصور محدودیت‌آفرینی این وصف برای نفس واقعه ریشه دارد.

تمرکز بر وصف تقدس و تأکید بر خروج آن از حوزهٔ قسم‌سازی در ادبیات جنگ چه تأثیری بر موصوف این وصف خواهد داشت؟ تردیدی نیست که آنچه در ادبیات معاصر متصف به تقدس شده است نفس ادبیات نبوده است. گونه‌ای به عنوان «ادبیات مقدس» محل بحث نیست؛ بلکه تقدس صرفاً برای دفاع به کار رفته و صورت ترکیبی «ادبیات دفاع

مقدس» را ساخته است. حال اگر بپذیریم وصف تقدس از این اصطلاح ترکیبی حذف شود و محذوراتی که برخی محققان نگران آن‌اند مرتفع شود، ماهیت باقی‌مانده چه خواهد بود؟ تردیدی در این نیست که با حذف تقدس این مفهوم در نفس دفاع لحاظ نمی‌شود. تقدس زاید بر مفهوم دفاع نیســت و نقش توضیحی صرف ندارد؛ زیرا اگر این‌گونه بود، جای آن داشت که این نگرانی دوباره مطرح شود که در ادبیات دفاع امکان نقد وجود ندارد. زیرا همهٔ دفاعها مقدس‌اند! این امر خود گویای آن اســت که مفهوم تقدس از دفاع قابل ازاله است. در حقیقت هیچ‌کس از دفاعی خوانده شدن ادبیات اظهار نگرانی نکرده است. این در حالی اســت که دربارهٔ اصطلاح تقدس این نگرانی و پرهیز به اَشکال متفاوت مطرح شده است. این امر بیانگر وجه انضمامی تقدس به دفاع است و اینکه همهٔ دفاعها مقدس نیستند. این اصلی اســت که جنگ ایران و عراق را به سمت واژه‌گزینی مناسب برای ماهیت آن پیش برد؛ امری که مدعی تفاوت این دفاع با دیگر دفاعها بود و ادبیات نیز چنین داعیه‌ای برای آن داشــت. از این رو، ستاندن مفهوم تقدس از دفاع جوهرهٔ اصلی واقعهٔ هشت‌ساله میان ایران و عراق را از آن می‌ســتاند و البته راه را برای تصرف معنایی در آن و ورود گونه‌های ادبی و مکاتب ادبی برخاسته از جنگهای جهان در روایت آن باز می‌نماید.

اطلاق ذهنی نویسندهٔ داستان

زهرا زواریان نیز قرائتی موضوعی از تقســیمات ادبــی دارد. او در این زمینه تفاوتی میان معقــولات اولی و معقولات ثانوی فلســفی نمی‌گذارد و همه را به نحو یکســان به عنوان موضوع ادبیات تلقی می‌کند. زواریان پســوندگزینی برای ادبیات ـ در شکل عام آن ـ را با ذات ادبیات در تنافی می‌داند.[۱۲] وی دربارهٔ اقســام ادبیات جنگ سخنی به میان نیاورده است؛ اما استدلال او دربارهٔ ادبیات جنگ به طریق قیاس اولویت در ادبیات دفاع مقدس، که دو پســوند ترکیبی به آن ملحق شــده، جاری است. ریشــهٔ این استدلال به دو جنبه بازمی‌گردد. نخست، نسبت متن روایی با موضوعش است. فرض نقش موضوعی پسوندها برای ادبیات و معضل موضوع‌گریزی در روایت داستانی است. زیرا طبق این شبهه، که ذهن برخی محققان دیگر را نیز به خود مشــغول داشته است، کمتر داستانی را می‌توان یافت

که فقط در محدودهٔ پسوندی چون جنگ حرکت کند،[۱۳] بلکه شئون و موضوعات دیگر نیز کنار جنگ روایت می‌شود. در حقیقت وحدت موضوعی، در صورتی که جنگ موضوع داستان فرض شود، عموماً مخدوش می‌شود. محدود ساختن ادبیات روایی به جنگ نه ممکن و نه قابل توصیه است. از این رو، هر گونه تحدید موضوع خاصی برای ادبیات روایی به منزلهٔ امری تحمیلی و فرمایشی خواهد بود.

نکتهٔ قابل تأمل دراین‌باره آن است که آیا مجموعه پسوندهای به‌کاررفته پس از ادبیات جنبهٔ توضیحی دارند یا تقییدی؟ در صورتی که این پسوندها جنبهٔ توضیحی داشته باشند، جوهرهٔ همهٔ آنها در ادبیات موجود است و پسوند چیزی بر این مفهوم نمی‌افزاید یا از آن نمی‌کاهد؛ اما در صورتی که این پسوندها جنبهٔ تقییدی داشته باشند، دایرهٔ مفهومی ادبیات را محدود می‌سازند. آنچه روشن است این است که به‌کارگیری پسوندهای متباین برای ادبیات، در اصطلاحات ادبی، جنبهٔ تقییدی آن را برجسته ساخته است.

اما تفسیر موضوعی این پسوندها موجب چنین پنداری شده است. گرچه لحاظ پسوند «دفاع مقدس» به نحو مضمونی نیز محدودکننده خواهد بود و اساساً هیچ پسوندی تقییدی نیست مگر آنکه مفهوم ادبیات را ضیق می‌کند، باید توجه داشت که ادبیات به نحو «لا بشرط مقسمی» امری کاملاً ذهنی است. ادبیات هنگامی که به مرحلهٔ تصور جزئی ذهنی وارد می‌شود ناگزیر به چنین قیودی است و اساساً بدون آن تحقق نمی‌یابد. بنابراین در تقسیمات ادبی مقسمی که ناظر بر مصادیق مختلف است باید مقومات وجود خارجی ادبیات روایی را نیز در نظر داشته باشد.

آیا مجموعه پسوندهای به‌کاررفته پس از ادبیات جنبهٔ توضیحی دارند یا تقییدی؟ در صورتی که این پسوندها جنبهٔ توضیحی داشته باشند، جوهرهٔ همهٔ آنها در ادبیات موجود است و پسوند چیزی بر این مفهوم نمی‌افزاید یا از آن نمی‌کاهد؛ اما در صورتی که این پسوندها جنبهٔ تقییدی داشته باشند، دایرهٔ مفهومی ادبیات را محدود می‌سازند.

اما بخش دیگر استدلال به نسبت نویسنده به موضوعش بازمی‌گردد.[۱۴] زواریان پس‌زمینه‌ها را موانعی برای برخورد تام و تمام نویسنده با زندگی و روایت تام از آن می‌داند. در این فرض، زندگی، خود، الهام‌بخش نویسنده است و هیچ قید یا وصفی نباید ذهنیت مشروطی در نویسنده دربارهٔ زندگی

ایجاد کند. گرچه نویســنده ممکن اســت در نهایت به انتخاب مقیدی نایل شود، پیش از انتخاب ذهن نویسنده دربارهٔ همهٔ پسوندها «لا بشرط» است.

گرچه این اســتدلال به‌ظاهر با ماهیت خلاقهٔ داستان تناسب بیشتری دارد، عملاً هر گونه مرجِّحات عقلی و شــرعی را در جمیع اطراف موضوعِ انتخاب نفی می‌کند. با کنار رفتن این مرجحات، که با شــعار جامع‌نگری و پرهیز از آفرینش فرمایشــی همراه است، عملاً ایدئولوژی ـ به منزلهٔ عامل محدودیت‌زا و تحمیل‌کننده برای انتخاب و جهت‌دهنده به آن، حتی پیش از مرحلهٔ انتخاب و در حین آن ـ به کناری نهاده می‌شــود. از این رو، فرض تقدس نیز برای دفاع فرضی مخدوش‌کننده برای انتخابهای داستان‌نویســانه تلقی خواهد شد.[۱۵]

اشــکال دیگر زواریان بر این است که تقسیم‌بندی کار منتقد است نه نویسنده. آنچه مورد انکار ایشان واقع شده آن است که نویسنده اگر دست به چنین تقسیم‌بندی‌ای بزند، از ادبیات دور می‌شــود. این گفته که تقسیم‌بندی کار منتقدان است اصل تقسیم‌بندی را مخدوش نمی‌کند، بلکه وقوع آن را از سوی نویسنده مُخِل می‌داند؛ اما نویسنده نیز به آنچه می‌آفریند اِشراف اجمالی دارد و نام‌گذاری هم خللی بر کار او وارد نمی‌سازد.

تقلیل مضمونی داستان

قاســمعلی فراست از مخالفان تقسیم‌بندی موضوعی اســت.[۱۶] فراست در حقیقت منکر اصل تقسیم‌بندی نیســت؛ اما با توجه به تفاسیر سطحی صورت‌گرفته از موضوع ترجیح می‌دهد اصل تقســیم‌بندی را ممنوع بداند. فراســت نقش متعلقهای ادبیات را موضوعی قلمــداد می‌کند و با ایــن پیش‌فرض که ادبیاتِ موضوعی منحل به تفســیری ظاهری از موضوع می‌شــود آن را نفی می‌کند. در این تقریر، ادبیات جنگ به معنای داستانی است که در آن صدای انفجار وجود داشته باشد. در حالی که شئون گسترده‌ای از زندگی درگیر جنگ می‌شود. معضل دیگر آثار اجتماعیِ تقسیم‌بندی‌ها است که یا به تبع این برداشت ســطحی موضوعی دامنگیر ادبیات می‌شــود یا موجبات تقسیم‌بندی‌های ارزشی دیگر را فراهم می‌آورد.

البته، همان‌طور که فراســت می‌گوید، تردیدی در تفاســیر ســطحی از اقسام ادبیات نیست. با وجود این، تقریر نادرست از یک قسم ادبی نباید موجب نفی اصل وجود آن قسم و ضرورت پرداخت به آن شود.

از ســوی دیگر، فراســت لوازم خارجی این تقسیم‌بندی را، که اثبات هم نشده، مطرح می‌کند و به واسطهٔ آن اصلِ تقسیم‌بندی را انکار می‌نماید. چنین دلیلی هم نوعی مصادره به مطلوب است.

تولیت دولتی در تقسیم‌بندی ادبی

رضا امیرخانی دربارهٔ تقســیم‌بندی‌های موجــود از ادبیات جنگ ـ ادبیات جنگ اصطلاحِ منتخب امیرخانی است ـ می‌گوید:

> از آنجا که در ایران معمولاً مسئولان فرهنگی ما نوبتهای هشت‌ساله برای مدیریت دارند، با تغییر آنها و با آن تغییری که به نظر آنها باید در محتوای ادبیات جنگ پدید می‌آمد آن اسم تغییر می‌کرد ... واقعیت این است که ما چیزی داریم به نام ادبیات جنگ که همان ادبیات دفاع مقدس باشد، که همان ادبیات پایداری یا مقاومت باشد. این اسامی هیچ‌کدام حتی دوره‌های تاریخی مشخص را در بر نمی‌گیرند. (محمد و محسن حنیف، ص ۱۰۵)

بیان امیرخانی، به منزلهٔ تکمله‌ای بر نظر قاســمعلی فراســت، قابل تأمل اســت؛ زیرا امیرخانــی نه‌تنها این اصطلاحات را موجب سیاســت‌گذاری‌های غلط ادبی می‌داند، بلکه خطــای مدیران فرهنگی را نیز موجب پدید آمدن این اصطلاحات می‌شــمارد. از نظر او واضعان و به‌کاربرندگان اولیهٔ این اصطلاحات مســئولان فرهنگی بوده‌اند که در دوره‌های هشت‌ساله امور را بر عهده داشته‌اند.

امیرخانی دلیل روشن یا منبع متقنی بر این ادعا نمی‌آورد. در مقابل، دلایلی بر ضعف این ادعا اقامه شده است.

تردیدی در تفاسیر سطحی از اقسام ادبیات نیست. با وجود این، تقریر نادرست از یک قسم ادبی نباید موجب نفی اصل وجود آن قسم و ضرورت پرداخت به آن شود.

ـ به نظر می‌رسد عنوانها در این حوزه نه به وضع تعیینــی که به وضع تعینی صورت گرفته است. بنابراین نسبت جعل اصطلاح به شخص یا اشخاص خاص محل تردید است.

همچنان که پیش‌فرض دوره‌های هشت‌ساله در وضع اسم جدید ثابت نشده است.

ـ با فرض تعیینی بودن وضع این اصطلاحات نیز این اسامی اغلب از سوی رهبران انقلاب وضع شده‌اند.

ـ با پذیرش این ادعا، صرف جعل اسمی برای یک مسمی از سوی مسئولان دولتی به معنای نادرست بودن آن نیست.

ادعای تساوی ادبیات جنگ با ادبیات دفاع مقدس مخالف مفهوم این دو واژه و استعمال طیف گسترده‌ای از اهالی داستان است. تساوی این دو بدان معنی است که دو مفهوم دفاع و تقدس هیچ معنایی را به جنگ اضافه نکرده‌اند و در بطن آن موجودند؛ که واضح‌البطلان است.

ـ ادعای تساوی ادبیات جنگ با ادبیات دفاع مقدس مخالف مفهوم این دو واژه و استعمال طیف گسترده‌ای از اهالی داستان است. تساوی این دو بدان معنی است که دو مفهوم دفاع و تقدس هیچ معنایی را به جنگ اضافه نکرده‌اند و در بطن آن موجودند؛ که واضح‌البطلان است.

ـ ادعای تساوی ادبیات جنگ و دفاع مقدس داستانهای واقعهٔ هشت‌ساله بین ایران و عراق را بدون هیچ قیدی ذیل ادبیات جنگ قرار می‌دهد و عملاً گونهٔ جدید منسوب به دفاع مقدس را انکار می‌نماید.

ـ تطور اسامی ادبیات برخاسته از واقعهٔ هشت‌ساله در ایران تلاشی برای دستیابی به شاخصه‌های اصیل این واقعه و ادبیات حاکی از آن و شناسایی ادبیات آن در تقسیمات گونه‌های ادبی است. وضع این اصطلاحات در بازبینی‌های مکرر ادبیات واقعهٔ هشت‌ساله صورت گرفته است و ناظر بر دوره‌ای خاص نبوده است.

در این نگرش، که طرفدارانی میان نویسندگان دارد، انگشت اتهام نخست به سمت دولت اسلامی و مسئولان فرهنگی نشانه می‌رود. از این رو، بنیان تقسیم‌بندی به دلیل نسبت آن با مسئولان فرهنگی مخدوش است. این نگاه ادبیات دولتی را مهم‌ترین تهدید برای داستان‌نویسی خلاق می‌داند و با سفارش‌نویسی و حمایتهای دولتی مخالف است.

این رویکرد از جانب طیف نویسندگان شبه‌روشنفکر نسل پیش از انقلاب تأسیس شد و برخی از نویسندگان انقلاب نیز ناآگاهانه آن را تکرار کردند.[۱۷] این نگاه مبتنی بر تقابل دولت و غیر دولت ـ به تعبیری، شبه‌روشنفکران بازمانده از مسیر انقلاب و، به

ادعای این گروه، مردم ـ اســت. از این رو، هر عقیده‌ای که به قطعیت و ایدئولوژی باور داشته باشد در دستهٔ دولتی است. همچنین، هر اندیشه‌ای که از سیاست جاری حمایت کند متهم به سفارشی‌نویسی و دولتی‌نویسی می‌شود. مرزبندی‌ها از سوی دولت صورت می‌گیرد و در مقابل هر دیدگاه نسبی‌اندیش و سکولاری نمایندهٔ مردم تلقی می‌شود.[۱۸] تقابــل این گروه با دولت (حاکمیت) و آثار خلاقه‌ای که هم‌ســو با حکومت اســلامی و سیاستهای آن بود نتیجهٔ فروپاشی پایگاه مارکسیسم در شرق و پیروزی انقلاب اسلامی در عرصهٔ سیاسی بود.[۱۹]

در این نگاه، به هر میزان نویســندگان نســل انقلاب ناآزموده و خام‌دستانه به نگارش داســتان روی می‌آورند متولیان به حمایت از این طیف نویســندگان و هدایت مضمونی داســتانها و ســفارش موضوع به این طیف متهم‌اند. از این رو، متولیان باید با به رسمیت شناختن طیف منتقد و دگراندیش در حوزهٔ ادبیات دفاع مقدس زمینهٔ شکل‌گیری ادبیات والا را فراهــم آورنــد. گرچه واقعیت امــر از برخی تولیتهای ادعایی ناکارآمد و روشــهای نســنجیده در فضای ادبیات داســتانی پس از انقلاب حکایت دارد و غفلت برخی مدیران فرهنگی در این زمینه انکارناپذیر است، نباید مسیر تجربی ادبیات انقلاب را، که در انقطاع از سنتهای ادبی فرمالیستی و سوسیالیستی گذشته شکل گرفت، از یاد برد. دستیابی به این استقلال هزینهٔ گزافی را مطالبه می‌نمود که بخشی از آن بایکوت و مواجههٔ خصمانهٔ شبه‌روشنفکران با دولت و ادبیات هم‌جهت با آن بوده است.

نسبی‌انگاری در درک حقیقت

رضا نجفی نیز به یک نوع داســتان بیشــتر باور ندارد. او بر این باور است که باید تعریف گشــاده‌ای از ادبیات جنگ به دســت دهیم.[۲۰] نجفی دلیل این باور را در فقدان ملاکهای متقن برای دســت زدن به چنین تقســیم‌بندی‌هایی می‌داند. این سخنان پرسشهایی را موجب می‌شود که مهم‌ترین آن دلیل فقدان معیار در این زمینه است. البته نجفی ادعای فقدان ملاک را در برابر ســخن کســانی مطرح می‌کند که بر ادبیات متعهد به آرمانهای انقلاب و مبانی دینی و جهان‌بینی اسلامی تأکید می‌ورزند. بنابراین ادعای فقدان ملاک

ادعای فقدان ملاک یا به معنای تشکیک در امکان تصوری این مبانی است یا تشکیک در امکان استخراج ملاکهای ادبی از این مبانی.

یا به معنای تشـکیک در امکان تصوری این مبانی اسـت یا تشکیک در امکان استخراج ملاکهـای ادبـی از این مبانـی. توضیحات دیگـری از نجفـی دربـارۀ ادبیـات متعهد نشـان‌دهندۀ آن است که ریشـۀ چنین توسـعه‌ای در مفهوم جنگ به عدم قطعیت در اندیشۀ نجفی و امتزاج آن با اندیشۀ آزادی مطلق بیان است.[۲۱]

دلایل ذکرشـده از سوی مخالفان تقسـیم‌بندی ادبیات، جهت معرفی گونه‌ای به نام ادبیات دفاع مقدس، در دو دستۀ کلی قابل تفکیک است.

نتیجه‌گیری

بخشی از دلایل مبنای داستانی ندارند و بر اساس شاخصه‌های جامعه‌شناسی، سیاسی، و ... تدوین شده‌اند.

ـ منشأ دولتی تقسیم‌بندی‌های مورد بحث؛

ـ مرزکشی در ادبیات و خارج شدن برخی نیروهای انقلابی از حوزۀ ادبیات دفاع مقدس؛

ـ تأثیرات سوء تقسیم‌بندی در سیاست‌گذاری‌های ادبی؛

ـ سکولاریسم ادبی؛

بخش دیگری از دلایل مبنای داسـتانی دارنـد و به عناصر روایت یا لوازم گونه‌بندی ادبی اشاره می‌کنند.

ـ نبودن تعریفی روشن از ادبیات جنگ و دفاع مقدس؛

ـ دشواری تشخیص موضوع در آثار داستانی؛

ـ اصطلاح ادبیات جنگ و دفاع مقدس در فرهنگنامه‌ها شناسایی نشده است؛

ـ امـکان انحـلال ادبیات جنگ و دفـاع مقدس در ضمن عناوینـی دیگر چون رمان احساس‌گرانه، رمان تاریخی، رمان تبلیغی، رمان روانشناختی، رمان جریان سیال ذهن، و رمان حادثه‌ای؛

ـ لوازم تبلیغی و غیر ادبی این تقسیم‌بندی؛

ـ هر گونه پسوندگزینی با ذات ادبیات در تضاد است؛
ـ تقسیم‌بندی عمل منتقد است نه نویسنده. بنابراین در ساحت آفرینش و قواعد منجر به آن تقسیم‌بندی راه ندارد؛
ـ به دلیل نبودِ ملاکهای روشن از مقسم نباید به اقسام تجاوز کرد؛
ـ مسدود شدن جریان نقد در پی تقدس روایت به تبع تقدس موضوع؛
ـ خروج موضوعی جنگ از میان اقسام در واقعهٔ هشت‌ساله و باقی ماندن یک قسم (دفاع)؛
ـ محوریت موضوعی این تقسیم‌بندی‌ها و عدم شمول موضوع جنگ و به طریق اولی دفاع مقدس بر همهٔ مصادیق داستانی؛
ـ انکار امکان تصدیقی ادبیات جنگ (ادبیات مدافع جنگ) و ضد جنگ بودن همهٔ آثار؛
ـ اثبات حقانیت (تقدس) برای مطلق دفاع و زاید بودن وصف تقدس برای دفاع؛
ـ ترادف همهٔ اقسام ادعایی؛

منابع

«ادبیات جنگ، ملی، یا جناحی»، همبستگی، ۱۳۸۴/۹/۱۳.
«تقسیم‌بندی ادبیات کار درستی نیست»، همشهری، ۱۳۸۸/۳/۳۰.
تندرو صالح، شاهرخ. گفتمان سکوت، شفیعی.
حنیف، محمد و محسن. کندوکاوی پیرامون ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس، صریر.
خبرگزاری فارس، چهارشنبه، ۱۳۸۹/۱۲/۲۵.
شاه‌آبادی، حمیدرضا. «تأملی بر عملکرد روشنفکران در ادبیات جنگ»، نامهٔ پژوهش، ش ۹، ص ۱۲۹.
مطهری، مرتضی. مجموعه آثار، ج ۱۴، خدمات متقابل اسلام و ایران.
مک‌کی، رابرت. داستان ساختار سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی، محمد گذرآبادی، هرمس.

پی‌نوشت

۱. متن حاضر بخشی از پژوهش «جستاری در ادبیات داستانی دفاع مقدس» است که پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی منتشر خواهد کرد.

۲. «من شنیده‌ام که بعضی می‌گویند داستان جنگ و یا داستان ضد جنگ. من با این مخالفم و جنگ اصولاً چیزی نیست که کسی با آن موافق باشد و برایش سر و دست بشکند.» (محمد و محسن حنیف، کندوکاوی پیرامون ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس، صریر، ص ۹۴). شیرزادی در بخش دیگری از گفته‌های خود دلیل این مخالفت را اعتقاد به «مضمون» بودن جنگ می‌داند. او بر این باور است که دیدگاه موضوعی به جنگ بدین معنی است که در جنگ دائم صدای شلیک گلوله را بشنویم. در بخش دوم شیرزادی با تقسیم‌بندی ادبیات بر اساس موضوع جنگ مخالفت می‌کند: «اساساً قائل به تقسیم‌بندی داستان جنگ، داستان صلح، داستان طوفان، داستان سیل، حتی داستان اجتماعی و سیاسی و غیره نیستم.» (همان، ص ۱۰۳)

۳. همان.

۴. «هر نویسنده‌ای در هر جای جهان مجاز و مختار است که بنا به دلایل و علل مختلف که بازمی‌گردد به تجربه‌هایش، آموزشش، و نوع شخصیتش و ربط پیدا می‌کند در مجموع به جنس هستی‌شناسی‌ای که او پس از گذراندن مراحلی به آن می‌رسد ممکن است به سوی نوشتن داستانی جنگی کشانده شود.» (همان)

۵. «ما در دنیا مقوله‌ای به نام ادبیات دفاع مقدس یا ادبیات جنگ نداریم.» (همان، ص ۱۰۰). علی‌اصغر شیرزادی نیز دربارهٔ عنوان برخی آثار جهانی همین‌گونه می‌اندیشد: «اگر نگاهی به ادبیات جهان بیندازیم، می‌بینیم که نویسندگان بزرگی چون همینگوی، یوسا، فوئنتس، کالوینو، الکی، تولستوی، و خیلیهای دیگر دربارهٔ جنگ نوشته‌اند و هیچ‌گاه بر این‌گونه آثار آنان برچسب ادبیات جنگ زده نشده است ... آیا می‌توانیم رمان بزرگ جنگ و صلح یا وداع با اسلحه را صرفاً متعلق به آنچه نامش را ادبیات جنگ گذاشته شده بدانیم؟» («تقسیم‌بندی ادبیات کار درستی نیست»، همشهری، ۱۳۸۸/۳/۳۰. «ذیل فرهنگهای اصطلاحات ادبی فارسی و انگلیسی اصطلاحی به نام «داستان جنگ» وجود ندارد. «داستان دفاع مقدس» نیز هنوز به صورت رسمی وارد فرهنگها و دایره‌المعارف‌های ادبی فارسی نشده است ... صاحب‌نظران هنوز به تعریف مشخص و فراگیری از این اصطلاح نرسیده‌اند.» (محمد و محسن حنیف، همان، ص ۹۸)

۶. «من فکر می‌کنم قداست حضور مردم جنگ را دوست‌داشتنی کرد و حالت مقدسی به وجود آورد. در نتیجه ادبیاتی که به این جنگ پرداخت به ادبیات دفاع مقدس مشهور شد. نویسندگان این‌گونه می‌خواستند تمایز بین این جنگ با سایر جنگها را نشان دهند. به نظر می‌رسد که این کار برای سالهای اول جنگ درست بود؛ چون حالت تبلیغی داشت و برای فضای آن زمان لازم بود. ولی اکنون شخصاً به عنوان کسی که آثار زیادی دراین‌باره نوشته‌ام ضرورتی برای چنین تقسیم‌بندی‌ای نمی‌بینم ... تقسیم‌بندی ادبیات داستانی به ادبیات دفاع مقدس و ... گاهی به ضرر دفاع مقدس تمام می‌شود؛ چراکه جنگ هیچ‌وقت واقعهٔ جالبی نبوده و همیشه خرابی به بار می‌آورد. و نگاهی که به جنگ در میان مردم

هست خود به خود به این نوع ادبیات، یعنی ادبیات دفاع مقدس، نیز منتقل می‌شود.» (همان، ص ۱۰۰)

۷. «ادبیات دفاع مقدس در واقع اصطلاحی است که ما ساختیم. توی دنیا معمولاً تاکید نمی‌کنند که همهٔ دفاعها مقدس‌اند. به این دلیل که آنچه حق است خود را نشان می‌دهد و اینکه ما اسم بر آن بگذاریم نوعی تبلیغ است که در اغلب اوقات این کار تأثیر درستی ندارد. دفاع برای وطن همیشه مقدس بوده است.» (همان، ص ۱۰۶)

۸. «کلید موفقیت، اصل "مشهورِ نگو! نشان بده" است.» (رابرت مک‌کی، داستان ساختار سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی، محمد گذرآبادی، هرمس، ص ۲۱۹)

۹. «من فکر می‌کنم ادبیات ادبیات است و نقش ادبیات اهمیت دارد. روابط انسانها روابط انسان و طبیعت و ... اهمیت دارد و من به تقسیم‌بندی ادبیات قائل نیستم. چون تقسیم‌بندی ادبیات ما را محدود می‌کند؛ به‌خصوص وقتی می‌نویسیم "ادبیات دفاع مقدس" معنی‌اش این است که آنچه ما می‌نویسیم تقدس دارد. و این جهت خاصی به مخاطب می‌دهد که نقد آن را با مشکل مواجه می‌سازد.» بلقیس سلیمانی نیز ورود وصف تقدس در اقسام ادبیات را مانع نقد می‌داند. (رک تفنگ و ترازو). رضا نجفی نیز می‌گوید: «هنگامی که ما اصطلاح ادبیات دفاع مقدس را به کار می‌بریم ناخودآگاه برای خود ادبیات مربوط به دفاع نیز گونه‌ای قداست قائل می‌شویم. این پندار، که به‌راستی هم گاهی رخ داده است و هنوز هم رخ می‌دهد، راه را بر نقد می‌بندد.» (محمد و محسن حنیف، همان، ص ۱۱۸). رضا نجفی ترجیح می‌دهد از تعبیر «ادبیات پایداری» برای ادبیات مربوط به واقعهٔ هشت‌ساله یاد کند.

۱۰. منتقدانِ دیگر دربارهٔ ترکیب واژهٔ «تقدس» در ادبیات دفاعِ مقدس عموماً بر مانعیت و محدودیت این مفهوم در نقد ادبی اصرار ورزیده‌اند و به محدودیت‌زایی این مفهوم برای واقعه و خلاقیت اشاره‌ای نکرده‌اند. اما با تنقیح مناط می‌توان دریافت دو محور دیگر (واقعه و خلاقیت) نیز ـ در ضمن اقرار به محدودیت تقدس برای نقد ـ مورد مخالفت این عده قرار می‌گیرد. تردیدی در این نیست که واقعیت به نحو مطلق ساحت گسترده‌ای است که ادبیات نیز یکی از زیرمجموعه‌های آن است. این گروه با انکار تقدس در ساحت ادبیات طیفی از آن واقعیت گسترده را انکار می‌نمایند و بر ماهیت سکولار آن تأکید می‌ورزند. دقت در دلایل این گروه گویای آن است که این سکولاریزه ساختن ادبیات بدان واسطه است که ادبیات را مخلوق انسان می‌دانند. اینان بر این باورند که فعل انسان ساحت نقص و گناه است. بنابراین نمی‌تواند مقدس باشد. با این تنقیح مناط مشخص می‌شود دفاع ـ که فعل انسانهایی در طول هشت سال است ـ نیز اساساً نمی‌تواند مقدس باشد! از این رو مقولهٔ خلاقیت دخالتی در سکولار شدن مفهوم قدسی دفاع ندارد.

۱۱. در نقد جدید هر گونه قطعیت و تصلب متن به چالش کشیده می‌شود. در این نقد با متنهای باز مواجهیم که خود، در حین فرآیند خوانش و فهم از سوی مخاطب، به واقعیتی شخصی بدل می‌شوند. بنابراین، تقدس که با قطعیتی دربارهٔ شخصیت و حوادث و روابط همراه است اساساً در این رویکرد انتقادی به چالش کشیده می‌شود و متن مقدس به متنی سکولار متنزل می‌شود؛ متنی که جنبهٔ فاعلی (روایی) آن انسان است و انسان موجودی زمینی و مادی است. بنابراین محاکات او نیز به تبع او مادی خواهد بود.

۱۲. «آیا ادبیات در ذات خودش پسوندپذیر است؟ اینکه ما بگوییم ادبیات دینی، ادبیات سیاسی، ادبیات مثلاً جنگ، از این لحاظ که ادبیات خودش در ذات خودش مشکل است، آیا ما می‌توانیم پسوندی به آن اضافه کنیم؟ یعنی به شکل کوششی و فرمایشی از ادبیات بخواهیم که در رابطه با مقوله‌ای خاص صحبت کند؟ به نظر می‌رسد شاید وقتی اثر ادبی نوشته می‌شود بعد از این خوانش منتقدین می‌آیند و آثار را گروه‌بندی می‌کنند و موضوع‌بندی می‌نمایند.» (همان، ص ۱۱۵). البته زواریان تعریفی دربارهٔ ذات ادبیات ارائه نمی‌کند. ظاهراً مراد از «ادبیات در ذات خودش» ادبیات به نحو لا بشرط مَقسَمی است؛ زیرا بین ادبیات با قید اطلاق «لا بشرط قسمی» و ادبیات مقید «بشرط شیئ» جمع می‌شود: «لا بشرط یجتمع مع الف شرط، یعنی یک طبیعت بی‌رنگ با هر رنگی قابل جمع است. اما طبیعت بشرط شیء، یعنی

طبیعتی که رنگ به‌خصوصی دارد، با هیچ رنگ‌داری جمع نمی‌شود.» (مرتضی مطهری، مجموعه آثار، ج ۱۴، خدمات متقابل اسلام و ایران، ص ۶۵)

۱۳. «برای ارائهٔ تعریفی فراگیر از ادبیات ناچار باید تعریفی ارائه داد که انعطاف‌پذیر باشد ... موضوع یک اثر را به‌راحتی نمی‌شود تشخیص داد؛ مثلاً رمانی مثل وداع با اسلحه را، که یکی از مطرح‌ترین و شناخته‌شده‌ترین آثار ادبیات جنگ جهان است، اگر بخواهید واقعاً منصفانه نگاه بکنید چطور می‌توانید بگویید که آیا این رمان واقعاً یک رمان جنگی است یا رمانی است دربارهٔ عواطف انسانی، عشق، در مورد تنهایی، و خیلی مسائل دیگر؟» (محمد و محسن حنیف، همان، ص ۱۱۶)

۱۴. «... قبل از اینکه من نویسنده بخواهم اثری را خلق کنم به این فکر کنم که حالا بیایم ادبیات جنگ خلق کنم یا بیایم ادبیات دینی خلق کنم. به نظر من اگر این‌طور باشد من از ادبیات دور می‌شوم. چون ادبیات نسبت مستقیمی با زندگی انسان دارد. در ادبیات نویسنده به ذات زندگی انسان، مسائل انسان، نیازهایش، و آرزوهایش می‌پردازد.» (همان)

۱۵. دیدگاه احمد دهقان دربارهٔ ایدئولوژی و نسبت آن با داستان چنین است: «نسلی که بر اساس شرایطشان و انقلابی‌گری‌شان خواسته‌اند بنویسند عموماً آمده‌اند ایدئولوژی خودشان را، که پس از انقلاب پیدا شده بود، لباس رمان پوشانده‌اند. آنها در اصل خواسته‌اند ایدئولوژی‌شان را بگویند. این درست به عکس کارکرد رمان است. عکس اصل وجود رمان است!» (گفتگو با نسل باروت، ص ۱۴۶)

۱۶. «بنده اعتقادی به این تقسیم‌بندی ندارم. چرا؟ یک مثال می‌زنم؛ برای اینکه منظورم را بهتر برسانم. وقتی ما می‌گوییم ادبیات دینی آیا داستان دینی این است که داستان پر از آیه و روایت باشد؟ وقتی به بچه می‌گوییم برو درس بخوان، علم یاد بگیر، به نظر من این حرفها همه دینی است. علم آموختن دینی است یا بهتر است بگوییم آیا اینها دینی نیستند؟ این تقسیم‌بندی‌ها یک ضرورتی هم دارند و آن این است که وقتی ما بیاییم ادبیات را تقسیم کنیم به ادبیات جنگ، ادبیات انقلاب، و غیره یک جاهایی تقسیم‌بندی‌های غلط و سیاست‌گذاری‌های غلطی که متأسفانه در جامعهٔ ما رخ می‌دهد باعث می‌شود که آسیبهای خودش را بگذارد.» (محمد و محسن حنیف، همان، ص ۱۰۱)

۱۷. ناصر ایرانی: «اولیای امور فرهنگی کشور ... سرمایه‌های مادی و معنوی هنگفتی را از این ملت به باد فنا دادند. متولیان سیاسی‌اندیش مقولهٔ فرهنگ به این امر توجه نکردند که ادبیات خلاق به‌ویژه داستان پدیداری زنده، ظریف، و شکننده است که ماهیتی خاص دارد و هر شخص یا دولتی که بخواهد این پدیدهٔ زنده را آن‌قدر کژ و مژ کند که خادم ایدئولوژی و منافع سیاسی او بشود روح آن را کشته است.» جواد مجابی: «اینکه عده‌ای تصمیم بگیرند نوعی قصهٔ خاص جنگی نوشته شود امر معقولی نیست. نویسنده باید آزاد باشد تا حرف خود را بزند و در نهایت این مردم هستند که تشخیص می‌دهند چه کسی درست می‌گوید.» علی‌اشرف درویشیان: «تا وقتی که سانسور وجود دارد و جناح خاصی متولی این مسئله است امکان ندارد رمانی مثل دن آرام بنویسیم.» شهلا لاهیجی: «شاید نگاه ما به ادبیات جنگ از آنچه نهادهای دولتی در پی‌اش هستند متفاوت باشد. ما مردم را تعقیب می‌کنیم نه گروه خاصی و نه شجاعتها را.» علی‌محمد افغانی: «مطمئناً جنگ ما همهٔ آنچه در فیلمهای تلویزیونی نشان داده می‌شود نبوده است و خود دست‌اندرکاران هم این را قبول دارند. تعهد هنر، اگر درست باشد، به هدف می‌رسد؛ اما این مرز خودی و غیر خودی بودن گاهی تنگ‌تر از این نیز می‌شود و نویسندگان نسل انقلاب را هم مورد الطاف خود قرار می‌دهد.» («ادبیات جنگ، ملی، یا جناحی»، همبستگی، ۱۳۸۴/۹/۱۳). احمد دهقان: «عده‌ای افراطی همهٔ آدمها را در خط‌کشی ساختگی خود جا می‌دهند و نویسندگان را طبقه‌بندی می‌کنند. آنان نمی‌خواهند نویسنده خودش باشد و چنان جوّی ایجاد می‌کنند که ادبیات ریا و دروغگویی شکل می‌گیرد.» جواد جزینی: «نهادهای دولتی از ادبیات جنگ کلیشه ساخته‌اند، که مردم از نزدیکی و خواندن آن پرهیز می‌کنند؛ اما در این میان نویسندگانی دعوت

به صلح را سرلوحهٔ کار خود قرار داده‌اند.» (خبرگزاری فارس، چهارشنبه، ۱۳۸۹/۱۲/۲۵)

۱۸. «روشنفکر ایرانی یکباره خود را در جامعه‌ای دید که، در عین التهاب و هیجان، دستیابی به آرمانهای دینی را وجههٔ همت خود قرار داده بود و در شعارهایش با غرب و تفکرات برخاسته از آن ستیزه می‌ورزید ... این آغاز روندی بود که در ادامه به غریبه و نامحرم شدن روشنفکر در جامعه انجامید؛ شرایطی که از آن با عنوان تبعید روشنفکر در درون جامعه نام می‌برند.» (حمیدرضا شاه‌آبادی، «تأملی بر عملکرد روشنفکران در ادبیات جنگ»، نامهٔ پژوهش، ش ۹، ص ۱۲۹)

۱۹. ابوتراب خسروی دربارهٔ وضعیت نسل داستان‌نویس شبه‌روشنفکر پس از پیروزی انقلاب می‌گوید: «با وقوع انقلاب اسلامی و حاکمیت جدید و همچنین فروپاشی اتحاد شوروی و افت تبلیغات مارکسیستی و همچنین ادبیات رئالیستی سوسیالیستی گروهی از داستان‌نویسان موسوم به نسل سوم شاید به این نتیجهٔ نانوشته رسیدند که ادبیات تنها کشف روابط دیالکتیک اجتماعی نیست؛ بلکه فراتر از آن کشف هستی است ... عشق، مرگ، و رنج انسانی به دور از سیاست‌زدگی مضمونهای اصلی داستان‌نویسان نسل بعد از انقلاب شد و نسل جدید نویسندگانی شروع به نوشتن کردند که مقطعی بودن سیاست را درک می‌کنند که حتی اگر سیاست را مضمون داستان قرار می‌دهند، عینک ایدئولوژی به چشم ندارند، بلکه وضعیت انقیاد انسان را طرح می‌کنند، وضعیت انسان در جنگ را می‌نویسند.» (شاهرخ تندرو صالح، گفتمان سکوت، شفیعی، ص ۱۰۲)

۲۰. «به سبب نبودن معیارها و ملاکهای قطعی و روشن و ثابت بهتر است در تعیین آثار جنگی از غیر آن قدری دست و دلبازانه رفتار کنیم و هر اثری را که مضمون جنگ یکی از دو یا سه مضمون مطرح آن باشد جزو ادبیات جنگ بشماریم ... در دام تقسیم‌بندی فرضی و جعلی و نادرست و دو قطبی ادبیات جنگ و ادبیات ضد جنگ نیفتیم. برای اینکه به دشواری بتوان نویسندگان و آثار قابل اعتنایی را یافت که ستایشگر و مبلّغ بی قید و شرط جنگ باشند. حتی میلیتاریستی‌ترین نظریه‌پردازان و نویسندگان نیز، دست‌کم در ظاهر، ویرانگری جنگ و پیامدهای منفی آن را نکوهش می‌کنند و از لزوم ناگزیر دفاع و جنگ پیشگیرانه و ... سخن می‌گویند. از این رو در دل بیشتر قریب به اتفاق آثار جنگ قرائت ضد جنگ نیز نهفته است. به عبارتی در بیشتر موارد ادبیات ضد جنگ در دل همان ادبیاتی نهفته است که ما آن را ادبیات جنگ می‌نامیم. از سوی دیگر، ضدجنگ‌ترین آثار یا نظریه‌ها منکر ضرورت دفاع و پایداری به هنگام حملهٔ تجاوزکارانه نیستند و نمی‌توانند باشند. از این رو به گمانم اصرار بر تعیین تکلیف آثار ادبی در اینکه جزو ادبیات جنگ یا ضدجنگ‌اند و سپس دست زدن به داوری ارزشی به سود یا زیان این یا آن قطب نه‌تنها ساده‌نگرانه و سطحی‌گرایانه، که در حق آثار ادبی زیانبار و خطرناک است؛ چراکه در این صورت با ضد پایداری پنداشتن ادبیات ضد جنگ و یا همچنین جنگ‌طلب خطاب کردن ادبیات پایداری به خندق تخطئهٔ ژانری ادبی به نام ادبیات جنگ خواهیم غلتید.» (محمد و محسن حنیف، همان، ص ۱۱۷ ـ ۱۱۸)

۲۱. رضا نجفی می‌گوید: «من نه با هنر متعهد مخالفم نه با هنر غیر متعهد. اجازه دهید برای هنر تعیین تکلیف نکنیم؛ حالا که عملاً هم کاره‌ای نیستیم. در ذهن و قلب خودمان هم برای انواع متفاوت ادبیات حق حیات قائل شویم. من این تنوع را می‌پسندم؛ اینکه هر کدام از دو گرایش هنر متعهد و هنر غیر متعهد کار خود را بکنند و آثارشان را بی‌مزاحمت بیافرینند. زیبایی در این رنگارنگی دیدگاههاست.» (همان، ص ۱۳۷). نجفی ضمن برشمردن پیشنهادهای خود دربارهٔ ادبیات جنگ می‌گوید: «تسامح بیشتر از سوی نهادهای دولتی نسبت به آثار انتقادی و حتی مخالف جنگ.» (آسیب‌شناسی ادبیات پایداری ایران و جهان). این ادعا به روشنی گویای آن است که اصل تقسیم‌بندی و امکان انقسام ادبیات جنگ و دیدگاههای آن امری ممکن است؛ زیرا عدم مطلق دلایل قطعی قطعاً هیچ تقسیم‌بندی‌ای را ممکن نمی‌سازد. بلکه ادعای عدم دلایل متقن فقط مانع شکل‌گیری قسمی مطابق با مبانی انقلابی و دینی است!

سرگذشت پر فراز و نشیب داستان انقلاب اسلامی

نگاهی به کتاب «ادبیات داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی»، نوشتهٔ محمدرضا سرشار

علی‌الله سلیمی

دربارهٔ ادبیات داستانی معاصر ایران تا به حال کتابهای متعددی به قلم محققان و پژوهشگران مختلف نوشته شده که در بسیاری از آنها به این موضوع نگاهی کلی شده و نویسندگان این کتابها اغلب دیدگاههای شخصی و سلیقه‌ای خود را دربارهٔ ادبیات داستانی معاصر ایران بیان کرده‌اند. کمتر اتفاق افتاده نویسنده یا محقق و پژوهشگر این حوزه پایه و اساس کار خود را بر مستندات و آمارهای موجود قرار دهد و بر پایهٔ همین داشته‌ها نگاه تفسیری خود را به ادبیات داستانی ایران برای مخاطب ارائه کند.

با این حال، نویسندگانی هم هستند که با اتکا به منابع مستند و آمارهای موجود دست به تحقیق و نگارش کتابهای تحلیلی در زمینهٔ ادبیات داستانی معاصر ایران می‌زنند و آثار قابل تأملی را در این بخش تألیف و منتشر می‌کنند. تازه‌ترین نمونه در این زمینه کتاب تحقیقی ـ تحلیلی ادبیات داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی، به قلم محمدرضا سرشار، است که اخیراً از سوی سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی چاپ و منتشر شده است. در ابتدای این کتاب شناسنامهٔ پژوهشی اثر ارائه شده که در آن به نام طرح‌نامه (ادبیات داستانی ایران)، پژوهشکده (فرهنگ و مطالعات اجتماعی)، گروه علمی (ادبیات اندیشه)، محقق (محمدرضا سرشار)، موضوع اصلی (ادبیات داستانی ایران)، موضوع فرعی (پس از انقلاب اسلامی)، و مدت انجام دادن تحقیق (سه سال) اشاره شده است.

ورودی کتاب حاضر را دو متن مقدمه‌ای، یکی پیشگفتار گروه ادبیات اندیشهٔ پژوهشکدهٔ

فرهنگ و مطالعات اجتماعی و دیگری مقدمهٔ پژوهشگر اثر (محمدرضا سرشار)، شکل داده است. در بخشی از پیشگفتار آمده است:

تحقیق حاضر، که نتیجهٔ تلاش علمی محقق ارجمند، محمدرضا سرشـار، عضو هیئت علمی گروه ادبیات اندیشهٔ پژوهشکدهٔ فرهنگ و مطالعات اجتماعی، است، به تحلیل و بررسی ادبیات داسـتانی ایران، بعد از انقلاب اسـلامی، و تبیین قوّتها و کاسـتیهای آن می‌پردازد؛ موضوعی مهم و مغفول‌مانده در مطالعات ادبیات داسـتانی معاصر که بـازکاوی‌اش می‌تواند قدم اول در شناخت هویت ادبیات داستانی انقلاب اسلامی باشد، مسیری که ناگزیر باید از نقد و بررسی و آسیب‌شناسی و قوت‌شناسی کارنامهٔ سی‌سالهٔ ادبیات داستانی شروع شود.

مؤلف اثر هم در مقدمهٔ کتاب خود به فعالیتهای پراکنده در زمینهٔ برنامه‌های تحقیقی و پژوهشی ادبی در کشور اشاره کرده و اولین اقدام در این حوزه را به بهمن‌ماه سال ۱۳۶۷ مربوط می‌داند:

تلاشهای پراکنده‌ای ـ آن هم به صورت غیر رسمی ـ برای به دست آوردن چشم‌اندازی از یک دهه ادبیات داستانی کشور در دوران پس از انقلاب توسط برخی از مطبوعات صورت گرفت؛ که شاید مهم‌ترین آنها تلاش گروه ادب و هنر روزنامهٔ کیهان بود و حاصل آن نیز، در ایام دههٔ فجر همان سال، در همین صفحه از روزنامه به چاپ رسید.

وی در ادامه به «سـمینار بررسـی و نقد ادبیات معاصر ایران» در شیراز و «نخستین سـمینار بررسـی رمان جنگ در ایران و جهان» در کرمانشاه اشاره می‌کند که تلاشهایی برای پرداختن به ادبیات داستانی ایران در سالهای ۱۳۶۹ و ۱۳۷۲ بودند.

در کنار سمینارهای یادشده و مقالات مطرح در آن نشستهای ادبی، محمدرضا سرشار جدی‌ترین و پیگیرترین کارهای مکتوب در این زمینه را دو کتاب صد سال داستان‌نویسی ایران (مجلد ۳)، تألیف حسن میرعابدینی، و درآمدی بر ادبیات داسـتانی پس از پیروزی انقـلاب اسـلامی، تألیـف فریـدون اکبری شـلدره‌ای، می‌داند؛ که اولی در سال ۱۳۷۷ و دومی در سـال ۱۳۸۲ منتشر شده است. و دربـارهٔ ویژگیهای کتابی کـه خود در این زمینه تألیف کرده ـ ادبیات داسـتانی ایران

تلاشهای پراکنده‌ای ـ آن هم به صورت غیر رسمی ـ برای به دست آوردن چشم‌اندازی از یک دهه ادبیات داستانی کشور در دوران پس از انقلاب توسط برخی از مطبوعات صورت گرفت؛ که شاید مهم‌ترین آنها تلاش گروه ادب و هنر روزنامهٔ کیهان بود و حاصل آن نیز، در ایام دههٔ فجر همان سال، در همین صفحه از روزنامه به چاپ رسید.

پس از انقلاب اسلامی ـ به این نکته اشاره می‌کند که کوشیده است وجه استدلالی و استنادی ـ اعم از آماری و کمّی و نقلی و اقتراحی ـ تا جای ممکن تقویت شود و غلبه یابد، برخی مباحث مغفول در پژوهشهای مشابه پیشین مورد توجه قرار گیرد، و مطالب مطروحه کاملاً روزآمد شود.

از سوی دیگر، جایگاه ادبی محمدرضا سرشار در ادبیات داستانی معاصر هم از مواردی است که کتاب تألیفی وی دربارهٔ ادبیات داستانی پس از انقلاب را با آثار مشابه متمایز می‌کند. از آنجا که وی دهه‌هایی متمادی، در مقام منتقد و کارشناس این قلمرو، به نقد و پژوهش در این مقوله مشغول بوده است، مطالب مطروحه در کتاب او بسیار بیشتر از یک گردآوری و تألیف و تدوین صرف است و نظرگاه علمی و کارشناسانهٔ مؤلف را در بر دارد.

اولین فصل کتاب دربارهٔ «رویکردهای غالب در داستان‌نویسی پیش و پس از انقلاب اسلامی» است؛ شامل بخشهای سه‌گانهٔ «گونه‌بندی‌های متفاوت ادبیات داستانی در مطالعات ادبی»، «رویکردهای غالب در دوران پیش از انقلاب اسلامی (الف: رویکرد رمانتیک، ب: رویکرد شکل‌گرا، ج: رویکرد واقعیت‌گرا)، و «رویکردهای غالب در دوران پس از پیروزی انقلاب اسلامی».

مؤلف در این فصل، با اتکا به مستندات موجود، به تحلیل رویکردهای گوناگون در برهه‌های زمانی مختلف از سوی گروههای مختلف نویسندگان پرداخته و سردمداران هر یک از گروهها را معرفی کرده و دربارهٔ هر یک از آنها و رویکردهایشان توضیح داده است. همچنین در فصل «قوتهای ادبیات داستانی پس از انقلاب اسلامی» به یازده موضوع متنوع در این بخش، یعنی حرکت به سوی داستان‌نویسی ایرانی ـ اسلامی، تحول در مضمون و محتوا، تنوع وسیع موضوعها، ظهور چهره‌مانها (تیپها)ی جدید، احیای نسبی شخصیت و منزلت واقعی زنان، تغییر در نسبت بین تعداد عناوین رمان و داستان بلند و مجموعه داستان، تغییر در کمیت و کیفیت آثار داستانی، افزایش شمارگان کتابهای داستانی، پیدایش نامهای تازه، افزایش جُنگها و نشریه‌های ادبی، و تأسیس جوایز و جشنواره‌های ادبی متعدد اشاره و به هویت‌یابی ادبیات داستانی ایران در سالهای پس از

انقلاب اسلامی تأکید می‌کند. سرشار در خصوص هویت ادبیات داستانی ایران در سالهای پیش ار انقلاب می‌نویسد:

> ادبیات داستانی شبه‌روشنفکری و مطرح ما در قبل از انقلاب، با وجود خلق آثاری بعضاً چشمگیر و قابل توجه ـ به تناسب زمان خود ـ، ادبیاتی بی‌هویت و، اگر درست‌تر و صحیح‌تر بگوییم، غرب‌زده یا شرق‌زده و مملو از وابستگی، سرسپردگی، یا خودباختگی در برابر آن فرهنگها بود. (صص ۴۱ ـ ۴۲)

وی در ادامه به زمینه‌های پی‌ریزی داستان ایرانی، با اتکا به آموزه‌های دینی، در این دوره از تاریخ اشاره و از تلاشهای عده‌ای برای شکل‌گیری گونهٔ جدیدی از داستان ایرانی ـ اسلامی با رویکردهای واقعیت‌گرایی الهی یا واقعیت‌گرایی اسلامی یا به تعبیری دیگر واقعیت‌گرایی متعالی یاد می‌کند و محسن مخملباف را یکی از کسانی برمی‌شمارد که پیش از بقیه به مطرح ساختن این موضوع در جامعهٔ ادبی کشور همت گماشت. مخملباف و همکارانش در واحد ادبیات حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی برای مدتی بر این موضوع متمرکز شدند.

سرشار در معرفی دیگر صاحب‌نظرانی که از نظریهٔ آنها در شکل‌گیری این نگاه بهره گرفته می‌شد به محمدرضا حکیمی، محمود حکیمی، سید قطب، غلامعلی حداد عادل، شهریار زرشناس، و میثاق امیرفجر اشاره می‌کند.

فصل سوم کتاب به موضوع «ترجمهٔ آثار داستانی دیگر کشورها به زبان فارسی» اختصاص یافته است.

غالب مطالب این بخش را آمار و نمودارها تشکیل می‌دهد که در هر یک از آنها مؤلف سعی کرده با استناد به آمارهای موجود چشم‌انداز واضح و روشنی از ترجمهٔ آثار داستانی دیگر کشورها به زبان فارسی ارائه کند. یکی از آمارهای قابل توجه در این بخش در زمینهٔ آثار ترجمه‌شده به فارسی، از ابتدای مشروطیت تا پایان سال ۱۳۸۸، است که در آن ۸۱۲۹ عنوان کتاب، به تفکیک نام کشور یا زبان، تعداد کل آثار ترجمه‌شده و درصد جهانی ذکر شده است.

ادبیات داستانی شبه‌روشنفکری و مطرح ما در قبل از انقلاب، با وجود خلق آثاری بعضاً چشمگیر و قابل توجه ـ به تناسب زمان خود ـ، ادبیاتی بی‌هویت و، اگر درست‌تر و صحیح‌تر بگوییم، غرب‌زده یا شرق‌زده و مملو از وابستگی، سرسپردگی، یا خودباختگی در برابر آن فرهنگها بود.

ترجمهٔ آثار داستانی ایرانی

بــه زبانهــای دیگــر بخــش پایانــی ایــن فصل اســت کــه در آن بــه علــل بی‌اقبالی جامعــۀ کتاب‌خــوان غربــی به ادبیــات داســتانی معاصر ایران پرداخته شــده اســت.

محمدرضا سرشــار بر این باور است که کم‌مخاطب بودن زبان فارسی در دنیا، صورت نگرفتن تلاشــهای جدی از ســوی خود ما، علل سیاسی، مشــکلات محتوایی و زبانی، و تکراری و تقلیدی بودن آثار داســتانی شبه‌روشنفکری ما از دلایل اصلی بی‌اقبالی جامعۀ کتاب‌خوان غربی به ادبیات داستانی معاصر ایران است.

مؤلف کتاب ادبیات داســتانی ایران پس از انقلاب اســلامی فصل چهارم اثر خود را به «رشــد و اعتلای نقد ادبی» اختصاص داده است. او در این فصل هم با بهره‌گیری از انواع جدولهای آماری و نمودارها به توصیف وضعیت نقد ادبی در حوزۀ ادبیات داستانی، از ابتدا تا محدودۀ زمانی نگارش اثر خود (۱۳۸۵ تا ۱۳۸۸)، پرداخته و در مواردی خاص توضیح بیشتری دراین‌باره داده است.

سرشار، با نگاهی به وضعیت نقد ادبی در سالهای پیش از انقلاب اسلامی، «اخلاقی‌تر و انسانی‌تر شدن نقدها» را یکی از ویژگیهای آن در دوران پس از انقلاب اسلامی می‌داند و بر این باور است:

> نقد داستان در دوران پس از انقلاب به مراتب اخلاقی‌تر از نقد پیش از انقلاب شد. هتاکیها در آن ـ از سوی منتقد نسبت به نویسنده یا بالعکس یا منتقدان نسبت به یکدیگر ـ کاهش یافت؛ که این خود متأثر از اخلاقی‌تر شدن کل جامعه نسبت به دوران قبل از انقلاب نیز بود. هرچند، ندرتاً شاهد مواردی ـ آن هم عمدتاً از جانب اهالی قلم نسل قبل از انقلاب ـ از این‌گونه نقدها (برای مثال، از سوی رضا براهنی نسبت به برخی مخالفانش یا آنچه اکبر رادی خطاب به فرج ســرکوهی نوشــته بود و در مجلۀ آدینه به چاپ رسید) هستیم. (ص ۲۲۲)

محمدرضا سرشار بر این باور است که کم‌مخاطب بودن زبان فارسی در دنیا، صورت نگرفتن تلاشهای جدی از سوی خود ما، علل سیاسی، مشکلات محتوایی و زبانی، و تکراری و تقلیدی بودن آثار داستانی شبه‌روشنفکری ما از دلایل اصلی بی‌اقبالی جامعۀ کتاب‌خوان غربی به ادبیات داستانی معاصر ایران است.

سرشار، با نگاهی به وضعیت نقد ادبی در سالهای پیش از انقلاب اسلامی، «اخلاقی‌تر و انسانی‌تر شدن نقدها» را یکی از ویژگیهای آن در دوران پس از انقلاب اسلامی می‌داند

«افزایــش کتابهــا و آموزشــهای نظری (تئوریک)» عنوان فصل پنجم کتاب اســت

که این فصل هم بیشـــتر متکی بر جدول آماری کتابهای منتشره در این زمینه است. در ایـــن فصل حدود ۱۶۰ صفحه جدول آماری ارائه شـــده که تقریباً همهٔ این فصل، به غیر از ۷ صفحه توضیح در ابتدا و انتهای فصل، را شـــامل می‌شود. نویسنده در نتیجه‌گیری از آمارهای مفصل ارائه‌شده در این فصل می‌نویسد:

> در نگاهـــی اجمالی به این جدولها و عنوانها می‌توان به نکاتی پی برد که هر یک در جای خود محل تأمل اســـت. هرچند در یک مجال بیشـــتر از این پژوهش دربارهٔ تک‌تک آنها می‌توان به تفصیل سخن گفت و به نتایج قابل توجهی رسید. (ص ۴۳۰)

مؤلف در ادامه به «کمبودها و ضعفهای ادبیات داســـتانی پس از انقلاب» می‌پردازد و در این زمینه به مواردی مانند نبود امکان نوشتن حرفه‌ای، کم‌مطالعه بودن نویسندگان، فقر تجربه از زندگی، تکرار مضامین و موقعیتها، مشـــکل فراگیـــر نثر، گرایش افراطی به شیوه‌های بیان تک‌گویی نمایشی و درونی، ضعف در قصه و پیرنگ (plot)، تقلید و رئالیسم جادویی‌زدگی، پیروی و گرته‌برداری از سوررئالیسم و رمان نو، گرایشهای شبه‌عرفانی، غلبهٔ تیرگی و تلخی، اســـتحالهٔ فکری و بحران در ارزشـــها، وفور داستانهای با قهرمان نویسنده یا هنرمند، گرایش به داســـتانهای پساتجددگرایانه، و حضور طبیعی نویسندهٔ قهرمان در داستان اشاره می‌کند. او دربارهٔ هر یک از موارد یادشده به تفصیل توضیح می‌دهد و اغلب دیدگاههای شـــخصی خود را مطرح می‌کند. به بیان دیگر، در این فصل مخاطب کمتر با مثالها و نمونه‌هایی شبیه فصلهای قبلی مواجه است و بیشتر دیدگاههای نویسندهٔ کتاب را دربارهٔ این موضوعات مرور می‌کند، که به عقیدهٔ نویسندهٔ کتاب، جزو کمبودها و ضعفهای ادبیات داستانی پس از انقلاب‌اند.

آخرین فصل کتاب ادبیات داســـتانی ایران پس از انقلاب اســـلامی بخش «ضمیمهٔ» آن اســـت که نویســـنده در این فصل هم به سه موضوع «رمان انقلاب: مختصات، بایدها و نبایدها، رمان مورد نظر انقلاب کدام است و چند توصیهٔ فرعی» پرداخته است. سرشار بر این باور است:

> با گذشت بالغ بر سی سال از پیروزی انقلاب بزرگ اسلامی در کشورمان و انتشار آثار داستانی متعددی با موضوع انقلاب، همچنان شاهد دغدغهٔ بزرگ مسئولان فرهنگی و دلسوزان روشن‌بین انقلاب در مورد نبودِ رمانی که توانسته باشد منصفانه، آگاهانه، و همه‌جانبه تصویری قابل قبول از

این انقلاب بزرگ بی‌بدیل قرن پیش روی مردم کشورمان و جهان، از این نسل و نسلهای آتی، قرار دهد هستیم. (ص ۵۳۱)

مؤلف کتاب در ادامه مشخصه‌ها و مختصات لازم را برای خلق رمان مورد نظر انقلاب برمی‌شمارد و همچنین توصیه‌های لازم را برای نگارش چنین رمانی ارائه می‌دهد.

در مجمـــوع، کتاب ادبیات داســـتانی ایران پس از انقلاب اســـلامی تلاشـــی از جانب نویسندهٔ آن برای ترسیم چشم‌اندازی از ادبیات داستانی ایران در سالهای پس از پیروزی انقلاب اســـلامی اســـت که برای آشنایی بیشتر مخاطب با ریشه‌های این ادبیات مؤلف اثر به نویسندگان و آثار آنها در سالهای قبل از پیروزی انقلاب اسلامی هم نگاه موشکافانه‌ای دارد. برخلاف عنوان کتاب که فقط به ادبیات داســـتانی ایران در ســـالهای پس از پیروزی انقلاب اســـلامی اشـــاره می‌کند، محتوای اثر در بسیاری از فصلها و بخشهای آن به همان اندازه به ادبیات داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی می‌پردازد که به ادبیات داستانی ایران در ســـالهای پیش از پیروزی انقلاب اسلامی پرداخته است. البته این رویکرد مؤلف کتاب جزو نقاط قوت اثر محسوب می‌شود؛ زیرا بدون اشاره به زمینه‌های هر یک از موضوعهای مطرح در ســـالهای پس از انقلاب بیان مســـتقیم و بدون اشـــاره به زمینه‌های آن وضوح چندانی نمی‌توانســـت داشته باشـــد. در وضعیت فعلی کتاب، مخاطب در ابتدای فصلها و بخشهایی که نیاز به توضیح دربارهٔ زمینه‌های آن موضوع دارد با مقدمه و توضیحات لازم از جانب نویسنده اطلاعات مورد نیاز دربارهٔ پیشینهٔ آن موضوع را به دست می‌آورد و در ادامه به سراغ موضوع اصلی می‌رود که بسیاری از آنها مربوط به ادبیات داســـتانی ایران پس از انقلاب اسلامی است.

با گذشت بالغ بر سی سال از پیروزی انقلاب بزرگ اسلامی در کشورمان و انتشار آثار داستانی متعددی با موضوع انقلاب، همچنان شاهد دغدغهٔ بزرگ مسئولان فرهنگی و دلسوزان روشن‌بین انقلاب در مورد نبودِ رمانی که توانسته باشد منصفانه، آگاهانه، و همه‌جانبه تصویری قابل قبول از این انقلاب بزرگ بی‌بدیل قرن پیش روی مردم کشورمان و جهان، از این نسل و نسلهای آتی، قرار دهد هستیم.

کتاب حاضر در بخش آثار تحقیقی دربارهٔ ادبیات داستانی پس از انقلاب اسلامی جزو منابع معتبری محســـوب می‌شود که بیش از سایر آثار مشـــابه به مستندات و آمارهای رســـمی وفادار بوده اســـت. نویسنده تلاش

کرده با ارائهٔ مستندات و آمار و نمونه‌هایی از مطالب مورد نظر از اظهارنظرهای سلیقه‌ای دربارهٔ نویسندگان مختلف و آثارشان و همچنین فعالان حوزهٔ ادبیات داستانی معاصر کشور بپرهیزد، هرچند در مواردی معدود این تلاشها کَمرَنگ می‌شود و کلی‌گویی مؤلف به رویکرد غالب اثر، که همانا دوری از برخورد سلیقه‌ای است، لطمه می‌زند؛ مثلاً در فصل «رشد و اعتلای نقد ادبی» و در بخش «وضعیت ادبیات کشور» مؤلف دربارهٔ منتقدان داستان در مطبوعات می‌نویسد:

در مواردی معدود این تلاشها کَمرَنگ می‌شود و کلی‌گویی مؤلف به رویکرد غالب اثر، که همانا دوری از برخورد سلیقه‌ای است، لطمه می‌زند؛ مثلاً در فصل «رشد و اعتلای نقد ادبی»

> اخیراً نیز عمدهٔ منتقدان داستان مطبوعات را جوانانی تشکیل می‌دهند که تنها یکی دو ترم داستان‌نویسی نزد مدرسان درجهٔ چندم، در کلاسهای درس دانشگاه یا آموزشگاههای آزاد یا نیمه‌آزاد، گذرانده‌اند. نه با مباحث فلسفی کمترین آشنایی دارند، نه تاریخ و جامعه‌شناسی و روانشناسی خوانده‌اند، نه مکتبهای ادبی را درست می‌شناسند، و نه حتی اصول داستان‌نویسی کلاسیک را به شکل صحیح فهمیده‌اند. در بهترین شکلش، افراد ایرادگیری هستند که جز پیدا کردن اشکالهای منطقی ـ آن هم به زعم خودشان ـ در اثر کاری انجام نمی‌دهند. (ص ۲۲۴)

رویکرد اصلی محمدرضا سرشار همان تلاش برای دوری از قضاوتهای شخصی و سلیقه‌ای دربارهٔ نویسندگان مختلف و آثارشان و همچنین فعالان این حوزهٔ ادبی است. او سعی کرده با نگاهی علمی‌تر به موضوع بپردازد تا حاصل کار منبع و مرجعی معتبر برای محققان و پژوهشگران این حوزه، به‌ویژه دانشجویان رشته‌های مرتبط با موضوع ادبیات معاصر، باشد.

این نگاه در بخشهایی از بدنهٔ نقد داستان در مطبوعات می‌تواند صحت داشته باشد؛ اما نسبت دادن آن به همهٔ فعالان نقد داستان در مطبوعات شاید کمی دور از واقعیتهای موجود باشد.

با این حال، رویکرد اصلی محمدرضا سرشار همان تلاش برای دوری از قضاوتهای شخصی و سلیقه‌ای دربارهٔ نویسندگان مختلف و آثارشان و همچنین فعالان این حوزهٔ ادبی است. او سعی کرده با نگاهی علمی‌تر به موضوع بپردازد تا حاصل کار منبع و مرجعی معتبر برای محققان و

پژوهشگران این حوزه، به‌ویژه دانشجویان رشته‌های مرتبط با موضوع ادبیات معاصر، باشد.

بی‌گمان کسانی که در سالهای اخیر و آینده بخواهند دربارهٔ ادبیات داستانی معاصر کشورمان فعالیتهای تحقیقی و پژوهشی انجام دهند بی‌نیاز از کتاب ادبیات داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی نخواهند بود؛ زیرا برای تهیهٔ مطالب آن حدود سه سال کار مداوم تحقیقی ـ پژوهشی، آن هم از سوی یکی از نویسندگان و منتقدان ادبی به‌نام کشور، استاد محمدرضا سرشار، انجام گرفته و وقت صرف شده است.

چاپ اول کتاب ادبیات داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی در ۵۵۰ صفحه، با شمارگان ۲۵۰۰، قیمت ۱۲۰۰۰ تومان، با طراحی روی جلد سید ایمان نوری نجفی، از سوی سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی در تهران چاپ و منتشر شده است.

یک روایت از دو نگاه

نقد کتاب «حافظ هفت»

مهدیه ارطایفه

حافظ هفت، اثر اکبر صحرایی، نگاهی داستانی دارد به سفر حضرت آیت‌اللّه خامنه‌ای به شهرهای استان فارس. چاپ اول این کتاب در سال ۱۳۸۹ انجام شد؛ که به دلیل استقبال فراوان، طی چند ماه، به چاپ پنجم رسید.

خلاصهٔ داستان

به جعفر عابدی، نویسندهٔ شیرازی، پیشنهاد می‌دهند مشاهدات خود را از سفر رهبر به استان فارس بنویسد. جعفر، که جانباز شیمیایی است و شرایط جسمانی خوبی ندارد، از دوست نویسندهٔ ارمنی‌اش، پانوسیان، می‌خواهد او را در این سفر همراهی کند. پانوسیان، هرچند راضی به این کار نیست و نگران رفتار دوستان روشنفکرش با این مسئله است، چون خودش را به نوعی مدیون جعفر می‌داند، پیشنهاد او را می‌پذیرد. سفر نُه‌روزهٔ رهبر به استان فارس شروع می‌شود. پانوسیان و جعفر همراه چند خبرنگار و فیلمبردار و محافظ در جریان دیدارها و سخنرانیهای رهبر قرار می‌گیرند و پانوسیان متوجه احساسات متقابل امت و رهبر می‌شود. از طرفی جعفر دفتر خاطراتش را به او می‌دهد و پانوسیان در طول این سفر خاطرات جعفر را، دربارهٔ روزهای جنگ، می‌خواند. رفته‌رفته حال جعفر وخیم می‌شود و سرانجام، قبل از نوشتن داستان سفر رهبر، شهید می‌شود.

نقد داستان

پیرنگ و شخصیت

داســتان با انفجار بمبی در حسینیهٔ «رهپویان وصال» شیراز شروع می‌شود و این شروع خوبی اســت؛ زیرا از طرفی نگرانی دشمن از سفرهای اســتانی آیت‌الله خامنه‌ای را نشان می‌دهد و از طرف دیگر عزم راســخ رهبر را در انجام دادن این ســفر. از دیگر سو شجاعت مردم را به تصویر می‌کشد که با این انفجار نه تنها صحنه را خالی نمی‌کنند، که پُرشور و پُرحرارت به استقبال رهبر خود می‌شتابند.

داستان با انفجار بمبی در حسینیهٔ «رهپویان وصال» شیراز شروع می‌شود و این شروع خوبی است؛ زیرا از طرفی نگرانی دشمن از سفرهای استانی آیت‌الله خامنه‌ای را نشان می‌دهد و از طرف دیگر عزم راسخ رهبر را در انجام دادن این سفر.

حافــظ هفت دو شــخصیت اصلی دارد. جعفر و پانوســیان به موازات هم در داستان پیش می‌روند. گاهی جعفر شخصیت اصلی می‌شود و گاه پانوسیان. زمانی هم هر دو در کنــار هم قرار می‌گیرنــد؛ در حالی که خط سیر داســتان به گونه‌ای است که حضور دو شخصیت اصلی در آن حُسنِ کار محسوب نمی‌شود، بلکه باعث می‌شود از یک سو مخاطب مدتی بلاتکلیف بماند و نداند با کدام شخصیت باید جلو برود و از سوی دیگر خیلی دیر با شخصیتها ارتباط برقرار کند. بهتر بود یک شخصیت پررنگ‌تر مطرح می‌شد.

معرفی خوب شخصیتها در داستان از نکات مثبت کار است. اطلاعات داده‌شده دربارهٔ شخصیتها همان اندازه است که داستان می‌طلبد و تقریباً نقطهٔ مبهمی دربارهٔ شخصیتها باقی نمی‌ماند.

اگرچه نویســنده سعی کرده با ایجاد چند مشــکل برای دو شــخصیت اصلی خواننده را درگیر داســتان کند، به واقــع، به جز بیماری جعفر ـ آن هم تا حدی ـ هیچ‌یک از مشکلات نه خواننده را درگیر می‌کند و نه حتی شخصیتها را. و این نه به این جهت است که مشکل مشکلی داستانی نیست، بلکه به دلیل این است که نویســنده مشکل را خیلی قوی و بغرنج مطرح نکرده است. انگار فقط برای اینکه این سفرنامه نام داستان را با خود یدک بکشد مشکلی به آن ضمیمه شده است.

معرفی خوب شخصیتها در داستان از نکات مثبت کار است. اطلاعات داده‌شده دربارهٔ

شخصیتها همان اندازه است که داستان می‌طلبد و تقریباً نقطهٔ مبهمی دربارهٔ شخصیتها باقی نمی‌ماند. با این همه، گاهی شخصیتی مثل پانوسیان از بعضی از مسائل بی‌خبر نشان داده شده، در حالی که این مسئله برای خواننده باورپذیر نیست؛ مثلاً در صفحهٔ ۱۱۰ آمده است:

کتـــاب را که جعفر صبـــح به او داده بود برمی‌دارد و روی تخت‌خواب دراز می‌کشـــد و ورق می‌زند: «... عیادت شـــهید رجایی از آیت‌الله خامنه‌ای پس از ســـوءقصد به ایشان. سوءقصد؟!»

از نظر خواننده این تعجب و پرســـش پانوسیان باورپذیر نیست. زیرا همه می‌دانند که مهم‌ترین مقام کشور سالهاست از ناحیهٔ دست جانباز شده است.

از محاسن کار گفتگوی شخصیتهاست. گفتگوها صمیمی و دلنشین است؛ به‌خصوص استفاده از لهجهٔ شیرازی به زیبایی کار افزوده است.

البته در زمینهٔ گفتگوها توجه به دو نکته لازم به نظر می‌رسد.

• گاهی گوینده مشخص نمی‌شود. کسی چیزی می‌گوید، اما خواننده متوجه نمی‌شود گوینده کدام شـــخصیت اســـت. خواننده با دیدن خط گفتگوهاست که می‌فهمد کسی حرفی زده است. این اشکالی است که مکرر در این کتاب دیده می‌شود؛ مثلاً در صفحهٔ ۷۸ آمده است:

موتورسوار جوانی تک‌چرخِ جلو می‌زند.
ـ براش اتفاقی نیفته؟!
موتور مسافت زیادی را تک‌چرخ می‌رود و سلام نظامی می‌دهد.

• در صفحهٔ ۴۹۰ آمده است:

از خانه بیرون می‌روند. جعفر شاپور را صدا می‌زند.
ـ می‌شه یکی از قرآنها رو که آقا امضا کرده بدید من؟!
برّ و برّ خیره می‌شود به جعفر.
ـ اول، قابل نداره. دوم، نمی‌شه که.

جملهٔ «قابل نداره»، که از زبان یکی از شـــخصیتهای فرعی گفته می‌شـــود، از همان تعارفات معمول است که بر سر زبانها جاری اســـت، بدون اینکه به معنی آن توجه شود؛ تعارفاتی که نویسندهٔ حافظ هفت، ناخواسته

از محاسن کار گفتگوی شخصیتهاست. گفتگوها صمیمی و دلنشین است؛ به‌خصوص استفاده از لهجهٔ شیرازی به زیبایی کار افزوده است.

و بی‌توجه، آن را میان گفتگوها آورده است. در حالی که استفاده از این جمله دربارهٔ کتاب و کلام خداوند یکتا شایسته نیست. امید که این کلام نابه‌جا در چاپهای بعدی اصلاح شود.

هرچند در این میان تکرار بعضی از کلمات آفت داستان می‌شود؛ مانند استفادهٔ چند باره از لفظ «خمپاره درکردن» از زبان یکی از محافظها، که خواننده را دلزده می‌کند.

نثر

هرچند در این میان تکرار بعضی از کلمات آفت داستان می‌شود؛ مانند استفادهٔ چند باره از لفظ «خمپاره درکردن» از زبان یکی از محافظها، که خواننده را دلزده می‌کند. نثر روان است و داستان خوشخوان، در صفحهٔ ۲۸۸ آمده است:

۱۲۰ فرود می‌آید وسط جمع.
ـ معرکه‌تون رو جمع کنید ... سریع اونجا. آقا دارن می‌آن.
ترکشهای ۱۲۰ جمع را متلاشی می‌کند ...

پرداخت

به‌جرئت می‌توان گفت حافظ هفت گرفتار اطناب نشده است. مسائل خارج از بحث سفرِ نُه‌روزه داستان را پیش می‌برد و مخاطب را بیشتر با شخصیتها آشنا می‌کند. همهٔ آنچه مربوط به خاطرات زیبای جبهه است و همهٔ آنچه مربوط به کتاب «خاطرات و حکایتها» است به‌خوبی در پیشبرد داستان به کار گرفته شده است. این مسئله شامل زندگی خانوادگی شخصیتها هم می‌شود.

در این کتاب از توصیفهای پی‌درپی خبری نیست. به همین دلیل کسانی که حوصلهٔ خواندن توصیفهای طولانی را ندارند آن را به‌راحتی می‌خوانند.

حکایت عشق است؛ عشقی که نویسنده آن را به‌خوبی در جای‌جای داستان به تصویر کشیده است، عشقی ریشه‌دار که مشکلات و سختیها نمی‌توانند آن را کَمرَنگ کنند. نمایش پر شکوه این عشق در خانه‌خانهٔ هر شهیدی است که رهبر مهمانشان‌می‌شود.

پرداختِ کار گاهی عجولانه است. نیاوردن علامتهای فصل در موارد متعدد نشان از بی‌دقتی یا شاید بی‌حوصلگی است.

سخن آخر اینکه حافظ هفت حکایت

عشــق است؛ عشقی که نویســنده آن را به‌خوبی در جای‌جای داستان به تصویر کشیده است، عشقی ریشه‌دار که مشکلات و سختیها نمی‌توانند آن را کَمرَنگ کنند. نمایش پر شکوه این عشق در خانه‌خانهٔ هر شهیدی است که رهبر مهمانشان می‌شود. حضور رهبر در جمع خانوادهٔ شــهدا نقطهٔ اوج این عشــق است؛ عشقی مشــترک میان همهٔ خانوادهٔ شهدای این مرز و بوم.

میان ماه او تا ماه گردون!

(برخی تفاوتهای قصهٔ یوسف در عهد عتیق و قرآن مجید)

(فصلی از کتاب در دست انتشار "تحلیلی داستانی از "قصه یوسف" در قرآن)

محمدرضا سرشار

یکی از اتهامهایی که در دوران بعثت، از سوی گروهی از کفار و مشرکان یا مسیحیان و یهودیان، به رسول گرامی اسلام زده می‌شد، این بود که قرآن آن حضرت بازگویی، مطالب کتابهای مقدس پیشین ـ خاصه تورات و انجیل ـ است. برخی نیز ـ بی ذکر هیچ دلیل یا ارائهٔ مدرکی ـ می‌کوشیدند این گونه وانمود کنند که آن حضرت، در خفا، معلمی دارد، که بر کتابهای آسمانی ادیان پیشین تسلط دارد؛ و مطالبی که از سوی رسول خدا (ص)، به عنوان آیه‌ها و سوره های قرآن ارائه می‌شود، در حقیقت، تعالیمی است که آن حضرت، از آن شخص می‌گیرد؛ و هیچ‌گونه منشأ آسمانی و جنبهٔ وحیانی ندارد.

یکی از اتهامهایی که در دوران بعثت، از سوی گروهی از کفار و مشرکان یا مسیحیان و یهودیان، به رسول گرامی اسلام زده می‌شد، این بود که قرآن آن حضرت بازگویی، مطالب کتابهای مقدس پیشین ـ خاصه تورات و انجیل ـ است. برخی نیز ـ بی ذکر هیچ دلیل یا ارائهٔ مدرکی ـ می‌کوشیدند این گونه وانمود کنند که آن حضرت، در خفا، معلمی دارد، که بر کتابهای آسمانی ادیان پیشین تسلط دارد؛ و مطالبی که از سوی رسول خدا (ص)، به عنوان آیه‌ها و سوره های قرآن ارائه می‌شود، در حقیقت، تعالیمی است که آن حضرت، از آن شخص می‌گیرد؛ و هیچ‌گونه منشأ آسمانی و جنبهٔ وحیانی ندارد.

به همین سبب نیز، خداوند، در چند جای قرآن، به این شبهه‌ها پاسخ گفته، و آنها را رد کرده است.

اما واقعیت این است که، در مواردی، بدون اطلاع از علم تفسیر و دیگر دانشهایِ مرتبطِ جنبیِ اسلامی نیز، می‌توان به اصالت و منحصر به فرد بودن قرآن، و تمایز خاص آن نسبت به دیگر کتب مقدس، پی برد. از قضا، یکی دیگر از روشها، مطالعهٔ تطبیقی

قصه‌های به ظاهر مشابه و مشترک در قرآن و کتابهایی چون تورات و انجیل است. یعنی همان مواردی، که از سوی معاندان، به عنوان دلیل اصالت نداشتن قرآن، و برگرفته شده بودن مطالب آن، از کتابهای مقدس یهودیان و مسیحیان ذکر شده است.

یکـی از نمونه هایِ خوبِ این موارد، «قصهٔ یوسـف» در قرآن کریم، و روایت همین ماجرا، در عهد عتیق (تورات) است.

برخی از تفاوتها میان روایتهای این دو ماجرا در عهد عتیق و قرآن، به شـرحی اسـت که در پی می‌آید:

۱. ایجاز:

یکی از خصایص بسـیار برجسـتهٔ قرآن کریم در بیان، ایجاز شگفت و منحصر به فرد آن است. این ایجاز و پیراستگی ادبی، به حدی است که، در مواردی، نظیر آن را، نه در متون مقدس پیشین و نه در متون ادبی قبل و حتی بعد از قرآن ـ تا این زمان ـ می‌توان مشاهده کرد. به گونه ای که، در موارد متعددی؛ با اندک غفلت یا کم دقتی مخاطب، رشـتهٔ کلام از دسـت او خارج خواهد شد؛ و مثلاً، در تشخیص مرجعهای ضمائر یا گویندگان مختلف سخنان ـ در گفتگوها ـ سردر گم خواهد شد.

اسـتفادهٔ صحیح و جهتدار از جاهای خالی و فواصل سـفید بین سطور، و فعال‌سازی ذهـن مخاطب در جهـت پرکردن خلأهای موجـود در متن، از دیگر شـگردهای ایجاد کنندهٔ امکان ایجـاد حداکثر ایجاز در آیه‌ها و سـوره‌های قرآن کریم است. پیراستگی مطالب و انسـجام متـون ـ در جهت اهداف مـورد نظر خداونـد از طرح آنهـا ـ از دیگر عوامـلِ مهم کمک کننده بـه ایجاز مطالبِ مطروحه در قرآن مجید است.

یکی از خصایص بسیار برجستهٔ قرآن کریم در بیان، ایجاز شگفت و منحصر به فرد آن است. این ایجاز و پیراستگی ادبی، به حدی است که، در مواردی، نظیر آن را، نه در متون مقدس پیشین و نه در متون ادبی قبل و حتی بعد از قرآن ـ تا این زمان ـ می‌توان مشاهده کرد. به گونه ای که، در موارد متعددی؛ با اندک غفلت یا کم دقتی مخاطب، رشتهٔ کلام از دست او خارج خواهد شد؛ و مثلاً، در تشخیص مرجعهای ضمائر یا گویندگان مختلف سخنان ـ در گفتگوها ـ سردر گم خواهد شد.

مجموعهٔ این عوامل، به اضافهٔ اسـتفادهٔ کاملا بدیـع از برخی شـگردهای دیگر، در

«قصهٔ یوســف»، از دیگر عاملهــای تقویت کنندهٔ ایجاز بیانی در قصهٔ مذکور است.

در یک حســاب کاملاً سردستی، «قصهٔ یوســف» در قرآن کریم ـ با احتساب حروف اضافه ـ حدوداً ۲۹۰۰ کلمه است. قصهٔ یوسف در عهد عتیق، عملــاً از روزهای پایانی عمر اســحاق(پدر حضرت یعقوب) آغاز می‌شود، و تا زمان مرگ یوســف، ادامــه می‌یابد. در این روایت، نحــوهٔ ازدواج حضرت یعقوب با دو دخترِدایی اش ، لِیاه و راحیل، و ســپس کنیزان این دو، و مراحل مختلف ولادت یک یِکِ پسران دوازده گانه ـ و دختران یعقوب از چهار همسرش، علت علاقهٔ ویژه آن حضرت به یوسف و ـ در مرتبهٔ بعد، برادرش، بنیامین ـ و ریشهٔ حسادت برادران نسبت به یوسف، که منجر به آن توطئه مشــترک آنان در مورد او و حوادث بعدی می‌شود، نیز به تفصیل، آمده است. اما از آنجا که ماجرای دیدن آن رؤیای خاص توسط یوسف ـ که قصهٔ یوسف» در قرآن، با آن شروع می‌شود ـ در عهد عتیق، از «فصل سی و هفتم» (۲۴ صفحه بعد از آغازی که در عهد عتیق به آن اشــاره می‌شود) آغاز می شود، ما نیز شروع این قصه را در عهد عتیق، از همین آغاز «فصل سی و هفتم» می‌گیریم.

ماجرای یوسف، تا روز مرگ او ــ در یکصد و ده سالگی ــ ادامه یافته است. بنابراین، ما نیز ملاک مقایسه را، آن بخش از این روایت در عهد عتیق قرار می‌دهیم که پدر و مادر و برادران یوسف، به مصر وارد می‌شوند، و یوسف، پدرش را می‌بینند. (هر چند با این ترتیب، در مقایسه با روایت منسجم و فنی قرآن از این قصه، روایت عهد عتیق، ابتر می‌شود.) با این ترتیب، که، در واقع، انگار ما فقط بخشی از قصهٔ یوسف در عهد عتیق را برگزیده، و به تطبیق آن با کل «قصهٔ یوسف» در قرآن پرداخته‌ایم . این بخشش در عهد عتیق، در حدود ۷۷۳۰ کلمه می‌شود. که در یک مقایسهٔ ساده، طول روایت قرآنیِ این قصه، حدود ۳۷درصد طول روایت آن در عهدِ عتیق می‌شود.

پایان «قصهٔ یوســف» در قرآن کریم، آمدن پدر و مادر برادران یوســف به مصر، ورود ایشان به مقر فرمانروایی آن حضرت، و به سجده رفتن آنان در برابر اوست.

در عهد عتیق، ماجرای یوســف، تا روز مرگ او ـ در یکصد و ده ســالگی ـ ادامه یافته است. بنابراین، ما نیز ملاک مقایسه را، آن بخش از این روایت در عهد عتیق قرار می‌دهیم که پدر و مادر و برادران یوســف، به مصر وارد می‌شــوند، و یوسف، پدرش را می‌بینند. (هر چند با این ترتیب، در مقایسه با روایت منسجم و فنی قرآن از این قصه، روایت عهد عتیق،

ابتر می‌شود.) با این ترتیب، که، در واقع، انگار ما فقط بخشی از قصهٔ یوسف در عهد عتیق را برگزیده، و به تطبیق آن با کل «قصهٔ یوسف» در قرآن پرداخته‌ایم . این بخشش در عهد عتیق، در حدود ۷۷۳۰ کلمه می‌شـود. که در یک مقایسـهٔ ساده، طول روایت قرآنیِ این قصه، حدود ۳۷درصد طول روایت آن در عهد عتیق می‌شود.

تفاوت دیگر روایت این قصه در عهد عتیق با قرآن کریم، در این است، که در روایت عهد عتیق از آن، برخی مطالب، حداقل دوبار، با همان طول و تفصیل و گاه حتی بیشتر، تکرار شده است. در حالی که فقط با اندکی اندیشیدن در مورد پیرنگ کار ، به راحتی می‌شد ، یا استفاده از «تلخیص»، از این تکرار غلط و غیر ضرور ـ از نظر فنی ـ جلوگیری کرد.

از این نمونه‌اند ماجرای دروغی که همسر عزیز مصر سر هم می‌کند تا یوسف را بد نام کند؛ و از این طریق، انتقام ناکامی خود را از کامجویی از او، از وی بگیرد:

«پس [زن] او را به جامه‌اش گرفته، گفت که با من بخواب. و او جامهٔ خود را در دست او واگذاشته، فرار کرد و بیرون آمد. (۱۲) و واقع شد هنگام دیدن [زن] که او جامهٔ خود را به دستش واگذاشته به بیرون فرار کرده است. (۱۳) اینکه مردمان خانه‌اش را آواز کرد و به ایشان متکلم شده، گفت که ببینید این مرد عبری را به ما آورده است که تا ما را به شـوخی درآورد. و به قصد اینکه با من بخوابد، حال نزد من آمد؛ و من به آواز بلند فریاد کردم. (۱۴) و واقع شـد به محض شـنیدنش که من آواز خود را بلند کرده فریاد کردم، اینکه جامهٔ خود را نزد من واگذاشته و فرار کرده، به بیرون شتافت. (۱۵) پس جامهٔ او را نزدِ خود گذاشت تا به خانه آمدنِ آقایش. (۱۶) و به او، موافق این سخنان بیان کرده، او را گفت که غلام عبری که نزد ما آوردی به قصد اینکه مرا به شوخی درآرد، به نزد من آمد. (۱۷) و واقع شد هنگامی که آواز خود را بلند کرده و فریاد نمودم، آنکه جامهٔ خود را نزد من واگذاشته به بیرون فرار کرد. (۱۸)» (فصل چهلم)

مورد دیگر، رؤیایی است که فرعون می‌بیند:

«بعد از اتمام ایام دو سـال، واقع شد این که فرعون خوابی را دید که اینک کنار رود ایستاده است. (۱) و اینک هفت گاو خوش منظر و فربه گوشت از نهر بیرون آمدند و در مرغزار می‌چریدند. (۲) و اینک هفت گاو دیگر بد منظر و لاغر گوشت، بعد از آنها از نهر

بر آمدند و به پهلوی آن گاوان به نهر ایســتادند. (۳) و گاوان بد منظر لاغر گوشــت، آن هفت گاو خوش منظر فربه را بلعیدند. و فرعون بیدار شــد. (۴) و دیگر باره خوابید و باز خوابی دید که اینک هفت خوشه به یک ساقهٔ گندم پر و خوش نما برآمدند. (۵) و اینک هفت خوشهٔ لاغر و پژمرده شده به باد شرقی، بعد از آنها روییدند. (۶) و آن هفت خوشهٔ لاغر، هفت خوشهٔ پر و مملو را بلعیدند. پس فرعون بیدار شد؛ که اینک خواب بود. (فصل چهل و یکم)

«و فرعون به یوسف گفت که در خواب خود [دیدم] که اینک به کنار نهر ایستاده بودم .(۱۷) و اینک هفت گاوِ فربه گوشتِ نیک اندام از نهر برآمدند و در مرغزار می‌چریدند(۱۸). و اینک بعد از آنها هفت گاو دیگر زبون و بســیار بد منظر و لاغر گوشــت برآمدند، که در تمامی زمین مصریان به ان زشتی هیچ ندیدم.(۱۹) و گاوان لاغر زشت، آن هفت گاو فربه اولین را بلع نمودند.(۲۰) و آنها در شــکم اینها فرو رفتند. اما معلوم نشــد فرو رفتن آنها در شــکم اینها. چنانچه صورت ایشان مثل اول زشــت ماند. بعد بیدار شدم.(۲۱) و دیگر در خواب دیدم که اینک هفت خوشــهٔ پر و نیکو بر یک ساقه برآمدند.(۲۲) و اینک هفت خوشــهٔ افسردهٔ لاغر پژمرده شدهٔ به باد شرقی، بعد از انها روییدند.(۲۳) و این خوشه‌های لاغر، آن هفت خوشهٔ نیکو را فرو بردند. پس به دانایان گفتم. اما از برایم بیان کننده نبود. (۲۴) (فصل چهل و یکم)

شبیه این ماجرا، در مورد جاسوس خوانده شدن برادران یوسف و به حبس افتادن آنان به این اتهام، سپس آزادی آنان، به شرط آنکه برادر آخرشان (برادر یوسف از یک مادر) را به مصر، نزد او ببرند، تکرار می‌شود. بهٔ این ترتیب که، ابتدا خود این ماجرا در حال وقوع بیان می‌شود. سپس شرح آنچه گذشته ـ با تفصیل ـ از زبان برادران یوسف، برای پدرشان نقل می‌شود. که به راستی باعث کسالت آور شدن این بخشها از قصه شده است!

تکرار دیگر، در مورد گفته های رد و بدل شده میان یوسف و برادرانش، در مورد آوردن برادر کوچکشــان از کنعان به مصر است. که بار دوم، به عنوان یادآوری، از سوی شمعون، تقریباً همان مطالب، بازگو می‌شود.

۲.جنبهٔ محتوایی

«قصهٔ یوسف» در قرآن، انباشته از حکمت، هدایت و آموزه‌های الهی و توحیدی ؛ و به راستی، برای صاحبان فرد، حاوی عبرتهاست. حال آنکه، در روایت توراتی این ماجرا، نه فقط از این آموزه ها و عبرتها اثری نیست، بلکه در جاهای متعددی، حاوی بدآموزیها و نکات غیراخلاقی است. به عبارت دیگر، در روایت قرآنیِ این قصه، روح معنویت و حضور خداوند، کاملاً مشهور است. حال آنکه در روایت عهد عتیق از آن، مخاطب احساس می کند یک قصهٔ کاملاً زمینی را می‌خواند.

«قصهٔ یوسف» در قرآن، انباشته از حکمت، هدایت و آموزه‌های الهی و توحیدی ؛ و به راستی، برای صاحبان فرد، حاوی عبرتهاست. حال آنکه، در روایت توراتی این ماجرا، نه فقط از این آموزه ها و عبرتها اثری نیست، بلکه در جاهای متعددی، حاوی بدآموزیها و نکات غیراخلاقی است. به عبارت دیگر، در روایت قرآنیِ این قصه، روح معنویت و حضور خداوند، کاملاً مشهور است. حال آنکه در روایت عهد عتیق از آن، مخاطب احساس می کند یک قصهٔ کاملاً زمینی را می‌خواند.

۳.ساختار و پرداخت

شیوهٔ روایت قصهٔ یوسف در عهد عتیق، عیناً مشابه روایتهای قصه‌ای رایج در زمان قدیم است. به گونه ای که ـ صرف نظر از مشکلاتِ محتوایی این روایت ـ کوچک‌ترین برجستگی و تمایزی، در شیوهٔ روایت مذکور، نسبت به آثارمشابهی که به قلم انسانها به رشتهٔ تحریر در آمده است، مشاهده نمی‌شود. حتی بخشهایی از روایت مذکور، کاملاً به یک متن تاریخی تبدیل، و از بیانِ قصه‌ای، دور شده است. در روایت

شیوهٔ روایت قصهٔ یوسف در عهد عتیق، عیناً مشابه روایتهای قصه‌ای رایج در زمان قدیم است. به گونه ای که ـ صرف نظر از مشکلاتِ محتوایی این روایت ـ کوچک‌ترین برجستگی و تمایزی، در شیوهٔ روایت مذکور، نسبت به آثارمشابهی که به قلم انسانها به رشتهٔ تحریر در آمده است، مشاهده نمی‌شود. حتی بخشهایی از روایت مذکور، کاملاً به یک متن تاریخی تبدیل، و از بیانِ قصه‌ای، دور شده است. در روایت مذکور، کمترین وَجهِ نامتعارفِ غیر بشری که مشاهده نمی‌شود، هیچ، در مقایسه با ساختار و پرداخت کاملاً فنی، سنجیده و بدیع «قصهٔ یوسف» در قرآن، بسیار ابتدایی، تخت و دمِ دستی به نظر می‌رسد.

مذکور، کمترین وجهِ نامتعارفِ غیر بشری که مشاهده نمی‌شود، هیچ، در مقایسه با ساختار و پرداخت کاملاً فنی، سنجیده و بدیع «قصهٔ یوسف» در قرآن، بسیار ابتدایی، تخت و دمِ دستی به نظر می‌رسد.

۴.زاویهٔ دید (شیوهٔ بیان)

در این قصه در قرآن، راوی، خداوند است؛ که خود خالق هستی، تعیین کنندهٔ مقدرات افراد، و از جمله شخصیتهای مهمِ عامل و حاضر در آن ماجرا ست. این زاویهٔ دید، تا زمانی نزول قرآن، در قصه‌های بشری و حتی کتابهای مقدس ادیان پیشین، نظیر ندارد؛ و در ادبیات داستانی جهان، به کل، بی‌سابقه است. در عهد عتیق، زاویهٔ دید، دانای کل مطلق است؛ و خداوند کمترین حضور مستقیمی در آن ندارد. به عبارت دیگر، از این نظر، کاملاً شبیه بسیاری از داستانهای پیش از خود، و معاصرش است.

۵. تفاوتهای متنی

۱. در «قصهٔ یوسف» در قرآن، در ابتدای قصه و هنگام دیدن آن رؤیای کلیدی، هر چند سن یوسف به صراحت اعلام نشده، اما از قراین چنین بر می‌آید که پسر بچه‌ای ـ حدوداً نه، ده ساله ـ بیش نیست. در عهد عتیق، او، به صراحت، «هفده» ساله معرفی شده است.

۲. در قرآن، یوسف، بیشتر هم به همان دلیلِ سنِ کم، برای چراندن رمه، به صحرا فرستاده نمی‌شود. در عهد عتیق، او، همراه با دیگر برادرانش، گوسفندان را می‌چراند.

۳. در قرآن، به صراحت، علت علاقهٔ ویژه و بیشترِ یعقوب به یوسف ـ نسبت به علاقهٔ او به سایر برادران یوسف ـ اشاره نشده

در این قصه در قرآن، راوی، خداوند است؛ که خود خالق هستی، تعیین کنندهٔ مقدرات افراد، و از جمله شخصیتهای مهم عامل و حاضر در آن ماجرا ست. این زاویهٔ دید، تا زمانی نزول قرآن، در قصه‌های بشری و حتی کتابهای مقدس ادیان پیشین، نظیر ندارد؛ و در ادبیات داستانی جهان، به کل، بی‌سابقه است. در عهد عتیق، زاویهٔ دید، دانای کل مطلق است؛ و خداوند کمترین حضور مستقیمی در آن ندارد. به عبارت دیگر، از این نظر، کاملاً شبیه بسیاری از داستانهای پیش از خود، و معاصرش است.

در قرآن، یوسف، رؤیای صادقش را برای پدرش تعریف می‌کند. و یعقوب، ضمن تفسیر کردن آن، اکیداً از او می‌خواهد که ماجرای رؤیای مذکور را، برای برادرانش تعریف نکند. زیرا ممکن است فریب شیطان را بخورند؛ و برای او، حیله‌ای بیندیشند. در عهد عتیق، یوسف، بی مقدمه، رؤیای خود را برای برادرانش تعریف می‌کند. و آنها، ضمن تفسیر رؤیای یوسف، کینهٔ بیشتری نسبت به او، پیدا می‌کنند.

است. اما با توجه خصوصیات معرفی شده از پیامبران الهی در اسلام ـ به طور عام ـ این نکته مسجل به نظر می‌رسد که این علاقهٔ ویژه، باید به دلیل یا دلایل غیر شخصی، و به جا باشد. از جمله، داشتن مقام نبوت و جایگاه والای معنوی یوسف نزد خداوند. هر چند کوچک‌تر، ضعیف‌تر و بی‌یاورتر بودن او در میان برادرانش نیز، لزوم توجه و محبت بیشترِ پدر به او را ایجاب می‌کرده است. (تازه، این در حالی است که، به این سبب که در جایی از قرآن، موضوع بی‌مادر شدن یوسف از سنین پایین مطرح نشده است، ما این عامل بسیار مهم در جلب علاقه و عطوفتِ بیشترِ یعقوب به یوسف را، در نظر نگرفته‌ایم. و گرنه، همین عامل به تنهایی، برای موجه نمودن این علاقه و توجه ویژه، کفایت می‌کرد.)

در عهد عتیق، اولاً به صراحت، به این علاقهٔ ویژهٔ یعقوب به یوسف اشاره شده است (یوسف را از تمامی پسرانش بیشتر دوست می‌داشت). علت این علاقه هم، به صراحت، این ذکر شده است که، یوسف «پسر پیری [:ته تغاری] او بود».

۴. در قرآن، یوسف، رؤیای صادقش را برای پدرش تعریف می‌کند. و یعقوب، ضمن تفسیر کردن آن، اکیداً از او می‌خواهد که ماجرای رؤیای مذکور را، برای برادرانش تعریف نکند. زیرا ممکن است فریب شیطان را بخورند؛ و برای او، حیله‌ای بیندیشند.

در عهد عتیق، یوسف، بی مقدمه، رؤیای خود را برای برادرانش تعریف می‌کند. و آنها، ضمن تفسیر رؤیای یوسف، کینهٔ بیشتری نسبت به او، پیدا می‌کنند.

۵. در قرآن، یوسف، فقط یک رویا می‌بیند. در عهد عتیق، دو رؤیا ـ در یک فاصلهٔ زمانی ـ با صورتهای متفاوت، اما پیام واحد، می بیند. اولی را فقط برای برادرانش تعریف می کند. دومی را ـ که مشابه همان است که در قرآن آمده است ـ هم برای برادرانش و هم پدرش تعریف می کند. رؤیای اول او، این است:

«اینکه در میان کشتزار، دسته‌ها را می‌بستیم و اینکه دستهٔ من برخاسته، راست

ایستاد. و ناگاه دسته‌های شما، در اطراف ایستادند و دستهٔ مرا خم شدند.» (فصل ۳۷؛ ۷)

در قرآن، با شنیدن رؤیای یوسف، یعقوب در واقع خوشحال می‌شود؛ و در عین حال، برای آنکه یوسف از زهر حسد و کینهٔ برادرانش در امان بماند، به او توصیه می‌کند که از این موضوع، با آنان صحبت نکند.

در تورات، یعقوب از شـــنیدن اینکه قرار اســـت روزی یوسف بر برادرانش و او، سروری پیدا کند، عصبانی می‌شوند:

« پدرش او را عتاب کرده؛ وی را گفت که این خوابی که دیده‌ای، چیست! آیا می‌شود که من و مادرت و برادرانت بیاییم و تو را به زمین خم گردیم!» (فصل۳۸؛ ۱۰)

و کینهٔ او را به دل می‌گیرد:

«اما پدرش آن کلام را در خاطر نگاه داشت.» (فصل ۳۸؛ ۱۱)

در قرآن، برادران؛ برای کشاندن یوسف به صحرا و برداشتن او از سرِ راه خود، نقشه‌ای می کشند. اما پدر، برای محافظت از جان یوسف، در برابر درخواست برادران برای فرستادن او به صحرا ـ حتی با تضمین و تعهد آنان برای محافظت از وی ـ مقاومت و مخالفت می‌کند.

در تورات، بی آنکه برادران نقشهٔ روشنی برای از سر راه برداشتنِ یوسف داشته باشند، این خودِ یعقوب اســـت که ـ گویا ـ تعمداً یوســـف را به صحرا می‌فرستد؛ تا به این وسیله، برای رؤیایی که دیده، از او انتقام بکشد:

«و اسرائیل به یوسف گفت که آیا برادرانت در شِکِم، به چرانیدن مشغول نیستند؟ بیا که تو را به ایشـــان بفرســـتم. و او، وی را گفت که حاضرم. (۱۴) او را گفت که اکنون برو و ســـلامتی برادرانت و ســـلامتی گله‌ها را ببین؛ و به من خبر باز آور. و او را از درهٔ حِبرونْ فرســـتاد. و او به شِـــکِم روانه شد. (۱۴) و شـــخصی به او برخورده، دید که او در صحرا گم گردیده اســـت. و آن مرد، او را سؤال نموده، گفت که چه چیز تفحص می‌نمایی؟(۱۵) و او را جواب گفـــت: برادران خود را می‌جویم. تمنا اینکه به من بیان کنی که در کجا گله‌ها را می‌چرانند. (۱۶) آن مرد گفت که از اینجا

در تورات، بی آنکه برادران نقشهٔ روشنی برای از سر راه برداشتنِ یوسف داشته باشند، این خودِ یعقوب است کهَ ـ گویا ـ تعمداً یوسف را به صحرا می‌فرستد؛ تا به این وسیله، برای رؤیایی که دیده، از او انتقام بکشد:

در عهد عتیق، تا پایان، یعقوب تردیدی ندارد که یوسف کشته شده است؛ و هیچ امیدی به بازگشت او؛ ندارد.
در قرآن، هنگام شنیدن خبر کشته شدن یوسف، و بعد ها، دستگیری برادر یوسف توسط عزیز مصر، یعقوب، ضمن آنکه به شدت اندوهگین می‌شود، مطلقاً تظاهر به بیتابی نمی‌کند؛ و می گوید: «اکنون مرا به صبر جمیل بهتر است.»

کوچیدند. زیرا که ایشان را شنیدم می‌گفتند که به دوثـان برویم. پس یوسـف در عقبِ برادرانش رفته، ایشان در دوثان یافت. (۱۷) و ایشـان او را از دور دیدنـد. و هنگامی که هنوز به ایشـان نزدیک نیامده بود، به قصد کشتنش، متفق شدند.» (فصل ۳۸؛ ۱۸)

در قرآن، گفته شـده است، برادران، بعد از افکندن یوسف در چاه، پیراهن او را که به «خونی دروغین» آغشته بود، نزد پدر آوردند؛ و گفتند که گرگ او را خورده است.

در عهد عتیق، گفته شده است: «آنگاه قبای یوسف را گرفتند و بزغاله‌ای کشته، قبا را به خون فرو بردند». (فصل ۳۸؛ ۳۱)

در قـرآن، بـرادران، پس از دادن پیراهنِ آلوده به خونِ دروغین به پدر، می گویند که گرگ، یوسف را خورده است.

در تـورات، بـرادران پیراهن آلوده به خونِ بزغاله را به پـدر می‌دهند؛ و پیش از آنکه توضیحی دربارهٔ آن بدهند، پدرشان، خود، بی‌مقدمه، می گوید:

«جانور درنده او را خورده است. یقین که یوسف دریده شده است.» (فصل ۳۸؛ ۳۳)

در قرآن، یعقوب ـ با علم الهی ـ تا پایان باور نکرده که یوسف کشته شده است.

در عهد عتیق، تا پایان، یعقوب تردیدی ندارد که یوسـف کشـته شـده است؛ و هیچ امیدی به بازگشت او؛ ندارد.

در قرآن، هنگام شـنیدن خبر کشته شـدن یوسف، و بعد ها، دستگیری برادر یوسف توسط عزیز مصر، یعقوب، ضمن آنکه به شدت اندوهگین می‌شود، مطلقاً تظاهر به بیتابی نمی‌کند؛ و می گوید:

«اکنون مرا به صبر جمیل بهتر است.»

در تورات، این گونه نیست:

«پس یعقوب جامه های خود را درید و پلاس به کمرش بسـت؛ و روزهای بسیاری از

برای پســرش نوحه گری نمود. (۳۴) و تمامی پســران و تمامی دخترانش، از برای تسلی دادن به او برخاســتند. اما او از تسلی گرفتن امتناع نمود و گفت که به پسر خود، به قبر، محزوناً فرود خواهم رفت. و پدرش از برایش گریست.» (فصل ۳۸؛ ۳۵)

در قرآن هیچ جا خداوند از بیان خود، به وصف چهره و اندام یوسف یا اظهار نظر دربارهٔ آن، نپرداخته است. در عین حال که، ما به طور غیر مستقیم، از طریق رفتار دیگران با یوسف، یا واکنش ایشان در برابر او، پی می‌بریم که یوسف باید بسیار زیبا و خوش‌منظر بوده باشد.

در عهد عتیق، از طریق توصیف مستقیم راوی، درمی‌یابیم که او خوش بر و رو و اندام است:

«و یوسفْ نیک اندام و خوش منظر بود.» (فصل ۴۰؛ ۶)

در روایت قرآنی، همسر عزیز مصر، با نقشهٔ قبلی، خانه را خالی می‌کند و درها را می بندد و یوسف را تنها گیر می‌اندازد و خود را بر او عرضه می‌کند.

در روایــت توراتی، هر چند از مدتها پیش، زلیخا به یوســف نظــر دارد، اما این ماجرا، تصادفی پیش می‌آید. به این معنی که، روزی، یوسف، به طور اتفاقی، برای انجام کاری به خانه می‌آید. از قضا، خانه هم خالی است، و فقط زلیخا در آن حضور دارد.و زلیخا از فرصت استفاده کرده، او را به خود دعوت می‌کند.

در روایت قرآنی، گفته شــده است که زن عزیز مصر، آهنگ یوسف کرد. و یوسف نیز، اگر برهــان پروردگارش را ندیده بود، آهنگ او می‌کرد.

به عبارت دیگر، صحنه، بســیار واقعی و دقیق ترسیم شده است.

در روایــت توراتــی، خبــری از احتمال وسوســه و لغزش یوسف ـ در صورتِ ندیدنِ «برهان رب»، نیست.

در قرآن، یوســف از همســر عزیز مصر می‌گریزد. همســر عزیز، مُصّرانه او را تعقیب می‌کنــد. در جایــی به او می‌رســد و چنگ

در روایت قرآنی، همسر عزیز مصر، با نقشهٔ قبلی، خانه را خالی می‌کند و درها را می بندد و یوسف را تنها گیر می‌اندازد و خود را بر او عرضه می‌کند. در روایت توراتی، هر چند از مدتها پیش، زلیخا به یوسف نظر دارد، اما این ماجرا، تصادفی پیش می‌آید. به این معنی که، روزی، یوسف، به طور اتفاقی، برای انجام کاری به خانه می‌آید. از قضا، خانه هم خالی است، و فقط زلیخا در آن حضور دارد.و زلیخا از فرصت استفاده کرده، او را به خود دعوت می‌کند.

می‌اندازد و از پشـــت، پیراهن یوســـف را می‌گیرد. اما یوســـف، باز می‌گریـــزد. در نتیجه، پیراهنش، از پشـــت پاره می‌شـــود. همین پاره شدن پیراهن از پشت نیز، سرانجام موجب اثبات بی‌گناهی یوسف و گناهکاری همسر عزیز مصر می‌شود.

در تورات، یوسف با از تن به در آوردن پیراهن، خود را از چنگ زلیخا می‌رهاند.

در قرآن، همین پاره شـــدنِ پیراهن از پشت، تبدیل به محکم‌ترین مدرک برای اثبات بی‌گناهی یوسف و گناهکاری همسر عزیز مصر می‌شود.

در عهد عتیق، ماندن پیراهن نزد زلیخا، خود به مدرکی برای اثبات گناهکاری یوسف و برائت زلیخا تبدیل می‌شود.

در کل، چهـــره‌ای که قرآن از عزیز مصر معرفـــی کرده، با چهره عهد عتیق از پوُطیفَر (خواجه سرای فرعون که سردار لشکریان خاصش بود) تفاوتهای قابل توجه دارد. از جمله، در قرآن، عزیز مصر، مردی ســـلیم‌النفس، منطقی، عاقل و آرام معرفی شـــده است. برای مثال، در همین ماجرای خلوت همسر عزیز مصر با یوسف، در حالی که قراین و اظهارات همســـرش، به زیان یوسف است، او بلافاصله نسبت به این ماجرا واکنش نشان نمی‌دهد. بلکه با تدبیر، از یکی از عقلای خویشـــاوند همســـرش، همفکری می‌جوید. ســـرانجام نیز متقاعد می‌شـــود که زنش گناهکار و یوسف بی‌گناه است. پس، از یوسف می‌خواهد که از این ماجرا با کسی سخن نگوید؛ و همسرش را نیز به توبه و بازگشت دعوت می‌کند.

در روایت توراتی، پُوطیفَر، به صرف ادعای همسرش و بی هیچ تحقیق و مشورتی، حکم به گناهکاری یوسف می‌دهد؛ و فوراً او را به زندان می‌اندازد.

در روایت قرآنی، در حین فرار یوسف و تعقیب او توسط همسر عزیز مصر، عزیز مصر از راه می‌رسد؛ و آن دو را غافلگیر می‌کند.

در کل، چهره‌ای که قرآن از عزیز مصر معرفی کرده، با چهره عهد عتیق از پوُطیفَر (خواجه سرای فرعون که سردار لشکریان خاصش بود) تفاوتهای قابل توجه دارد. از جمله، در قرآن، عزیز مصر، مردی سلیم‌النفس، منطقی، عاقل و آرام معرفی شده است.

در روایت توراتی، در حالی که هیچ‌کس در خانه نبوده اســـت که متوجه ماجرا شود، زلیخا، پس از فرار کردن یوسف، خود اهالی خانه را صدا می‌زنـــد؛ و اعلام می‌کند که در غیاب آنها، یوسف قصد تعرض به او را داشته

است. بعد هم صبر می‌کند تا شوهرش به خانه بیاید. آنگاه، مجدداً، این ماجرای ساختگی را برای او تعریف می‌کند. که جدا از جنبه‌های دیگر، در کل، این فراز از داستان، در قرآن، بسیار نمایشی‌تر و پر هیجان و تعلیق‌تر از عهد عتیق تصویر شده است.

یکی از فرازهای بسیار نمایشی و جالب «قصهٔ یوسف» در قرآن، که بعدها ـ در طول تاریخ ـ دستمایه عدهٔ زیادی از شاعران و نویسندگان مسلمان شده است، مجلسی است که همسر عزیز مصر، پس از باخبر شدن از مطالبی که زنانِ شهر، پشت سر، راجع به دلباختگی او نسبت به یوسف می‌گویند، برگزار می‌کند؛ تا در آن، از نزدیک، یوسف را به آنان نشان دهد. در این مجلس، یک بار دیگر، خداوند، در اجابت دعای یوسف، به کمک وی می‌آید، و او را از مکر (وسوسه) زنان، محافظت می کند.

در روایت توراتی، در حالی که هیچ‌کس در خانه نبوده است که متوجه ماجرا شود، زلیخا، پس از فرار کردن یوسف، خود اهالی خانه را صدا می‌زند؛ و اعلام می‌کند که در غیاب آنها، یوسف قصد تعرض به او را داشته است. بعد هم صبر می‌کند تا شوهرش به خانه بیاید. آنگاه، مجدداً، این ماجرای ساختگی را برای او تعریف می‌کند. که جدا از جنبه‌های دیگر، در کل، این فراز از داستان، در قرآن، بسیار نمایشی‌تر و پر هیجان و تعلیق‌تر از عهد عتیق تصویر شده است.

در همین مجلس هم هست که زلیخا بر تداوم اصرارِ خود مبنی بر کامجویی از یوسف تأکید می‌کند؛ و در مقابل همه، تهدید می‌کند که اگر یوسف همچنان از برآورده کردن این خواست وی خودداری کند، او را به زندان خواهد انداخت. همچنان که، یوسف، در دعایش به درگاه خداوند، می‌گوید که برای او، تحملِ افتادن به زندان، از افتادن به گناه و ارتکاب نافرمانی خدا، راحت‌تر است.

این فراز، جدا از جنبهٔ نمایشی آن و نشان دادن شدت زیبایی و جذابیت یوسف ـ به آن شکل شاعرانه و غیر مستقیم ـ نقشی مهم و تعیین کننده در قسمتهای بعدی داستان دارد:

الف) مقدمهٔ افتادن یوسف به زندان ـ و حوادث بعدیِ مرتبط با آن ـ می‌شود؛ در عین اینکه برای اطرافیان ـ از جمله زنان و عزیز مصر ـ بی‌گناهی او محرز است.

ب) باعث می‌شود عدهٔ قابل توجهی دیگر ـ زنان مصر ـ به شاهدان پاکدامنی و بی‌گناهی یوسف در ماجرای همسر عزیز مصر، افزوده شوند.

در روایت قرآنی، در دو جا، شیطان به عنوان ایجاد کنندهٔ اختلاف میان یوسف و برادرانش، و از یاد برندهٔ عهدِ زندانی آزاد شده؛ پس از تعبیر خوابش توسط یوسف ـ مبنی بر بیان وضعیت او در زندان، برای شاه ـ یاد شده است.
در روایت عهد عتیق شیطان، اصلاً مطرح نشده است.

اهمیت این ماجرا زمانی روشن می‌شود کـه پـس از مدتها ماندن در زنـدان، بعد از تعبیر خواب پادشـاه، هنگامی که شاه حکم بـه آزادی یوسـف می‌دهـد، او می‌گوید، تا زمانـی که از اتهامی که به بهانهٔ آن به زندان افتاده است تبرئه نشود، حاضر به ترک زندان نیسـت. و خواهان احضار زنانی که در آن مجلسِ همسـرِ عزیزِ مصر شـرکت داشتند؛ و شهادت دادن آنان در این مورد می‌شود. آنگاه، آنان و نیز همسر عزیز مصر، به درگاه پادشاه احضار می‌شوند. و همگی، به بیگناهی یوسف در این ماجرا، شهادت می‌دهند.

هم مجلسـی که همسر عزیز مصر برای زنان مصری برگزار می کند و هم درخواست یوسـف برای تبرئه شـدنش از اتهام داشتنِ قصدِ سوء نسـبت به همسر عزیز مصر، و هم مجلسی که متعاقب آن، در حضور شاه برگزار می‌شود، در روایت توراتی این قصه، نیست.

در روایت قرآنی، در مورد خطاکار بودن یا نبودن آن دو کار کن دربار شاه که به زندان می‌افتند، قضاوتی نشده است. روایت توراتی، هر دو را خطاکار معرفی می‌کند. اما توضیح نمی‌دهد که پس چرا فقط یکی از آن دو، به مجازات می‌رسـد و کشته می‌شود؛ و دومی، به فاصلهٔ کوتاهی، آزاد می‌شود.

در روایت قرآنی، هنگامی که دو زندانی، تعبیر خواب خود را از یوسف می‌خواهند، او، ابتدا، مقداری آنان را نصیحت می‌کند و به یکتاپرستی و دوری از شرک و بت پرستی فرا می‌خواند.

در روایت توراتی، این گونه نیست.

در روایـت قرآنی، در دو جا، شـیطان به عنوان ایجاد کنندهٔ اختلاف میان یوسـف و برادرانش، و از یاد برندهٔ عهدِ زندانی آزاد شده؛ پس از تعبیر خوابش توسط یوسف ـ مبنی بر بیان وضعیت او در زندان، برای شاه ـ یاد شده است.

در روایت عهد عتیق شیطان، اصلاً مطرح نشده است.

در قـرآن، وقتی زندانیِ آزاد شـده، پس از مدتها، به دیدار یوسـف در زندان می‌رود، همان جا خواب پادشاه را برای یوسف تعریف می‌کند؛ و یوسف نیز، بی هیچ چشمداشتی،

در همان زندان، تعبیر خواب پادشاه را بیان می‌کنـد. و علاوه بـر آن، راه حـلِ غلبه بر مشـکلی را که در خواب مذکور پیش بینی شده است، می‌گوید.

در قرآن، جز یعقوب و یوسف، نام هیچ یک از افراد داستان، همچنین زمان دقیق وقوع رویدادها، بیان نشده است.

در عهد عتیق افراد، همه نام دارند؛ و زمان وقوع حوادث نیز، مشخص است.

در عهد عتیق، فرعون، پس از با خبر شدن از وجود چنین زندانی‌ای، دسـتور می‌دهد او را آزاد، و به نزدش روانه کنند. پس، فرعون، خود، خوابش را برای یوسـف تعریف می‌کند؛ و یوسـف، تفسیر خواب او را، برای خودش می‌گوید. که همین امر نیز،موجب تکرار غیر ضرور خواب شـاه، برای مخاطب شده است.

در قرآن، یوسـف، پس از تعبیر خواب شـاه، بلافاصله، آمادگی خود را برای مدیریت اجرای طرحش برای مقابله با مشکلاتی که مصر پیش رو دارد، اعلام می‌کند.

در عهد عتیق، این گونه نیسـت. یوسـف فقط توصیه می‌کند که «فرعون» یک مرد زیرک و دانا را برای این کار شناسایی، و انتخاب کند.

در قرآن، اشاره‌ای به ازدواج یوسف نشده است.

در عهد عتیق، پس از سـپردن همهٔ کارهای کشور به یوسف، فرعون، آرسنت، دختر پوطی‌فِرع، کاهن اون را، به زنی به یوسف می‌دهد.

در قرآن، جز یعقوب و یوسف، نام هیچ یک از افراد داستان، همچنین زمان دقیق وقوع رویدادها، بیان نشده است.

در عهد عتیق افراد، همه نام دارند؛ و زمان وقوع حوادث نیز، مشخص است.

در روایت قرآنی، در نخستین باری که برادران یوسف، به مصر می‌آیند و او را ـ ناشناخته ـ ملاقات می‌کنند، یوسف رفتاری معمولی با آنان دارد. در پایان، از آنان می‌خواهد که در سفر بعد، برادر کوچکشان را هم با خود بیاورند، تا غلهٔ بیشتری به آنان داده شود. در غیر این صورت، دیگر به ایشان غله‌ای داده نخواهد شد.

در روایت توراتی، یوسف، برادرانش را به جاسوسی متهم می‌کند؛ و آنان را سه روز به زندان می‌اندازد. تنها راه برائت آنان و اثبات جاسـوس نبودنشـان را هم، این قرار می‌دهد که، از آنها یک نفر به کنعان برود و برادر کوچکشان را بیاورد. بعد، نظرش را عوض می‌کند

و می‌گوید، یک نفر از شما در حبس بماند؛ و بقیه به کنعان بروید و غله های دریافتی را به خانواده هایتان برسانید. در ضمن، برادر کوچکتان را هم، با خود بیاورید. و گرنه کشته خواهید شد!

در روایت توراتی، تهمت جاسوســی زدن به برادران، سه روز حبس کرده همهٔ آنان به این اتهام؛ و تهدید ایشان به مرگ، از سوی یوسف، دوری از کرامت یک پیامبر خدا، و بسیار خشن است. ضمن آنکه، هم اصل اتهامی که به آنان می‌زند سست است (شما جاسوسانید و به جهت دیدن برهنگی زمین آمده‌اید) و هم تنها راهی که برای تبرئه ایشان ارائه می‌کند (برادر کوچک خود را نزد من بیاورید، تا کلام شما محقق شود و نمیرید). به اضافه آنکه، آن تغییر رأی سریعش، از اینکه ابتدا می‌گوید همهٔ شما در زندان بمانید و یکی از شما به کنعان برود و برادر کوچکتان را بیاورد، و بعد از سه روز، در چرخشی بی توجیه، می‌گوید یکی از شــما در زنــدان بماند و بقیه به کنعان بروید و آن بــرادر کوچکتان را هم با خود بیاورید، از کسی که آن قدر هوشمند و با تدبیر معرفی، شده است که ادارهٔ کلیه امور یک کشور را به او داده‌اند، و به هر حال، پیامبر خداست، بعید به نظر می‌رسد!

در قرآن، در بازگشــت از سفر اول به مصر، برادران یوسف، وقتی به کنعان می‌رسند و بارهایشان را باز می‌کنند، متوجه می‌شوند که وجهی را که بابت دریافت غله داده بوده‌اند، در بارهایشان گذاشته، و در واقع، به آنان بازگردانده‌اند.

در تورات، در همان راه بازگشــت، و پیش از رســیدن به کنعان، یکی از برادران، وقتی جوال خود را باز می‌کند تا به الاغش خوراک بدهد،متوجه این موضوع می‌شود؛ و ماجرا را به برادرانش می‌گوید. اما آنان ـ با توجه به ماجرایی که پیش‌تر در مصر از سر گذرانده‌اند ـ از شنیدن این موضوع نه تنها خوشحال نمی‌شوند، بلکه نگران هم می‌شوند (آنگاه ایشان را جان بر لب آمده و ترسان به یکدیگر گفتند: این چه باشد که خدا به ما کرده است)!

در روایت قرآنی، در ســفر دوم، یعقوب به پســرانش توصیه می‌کند که وقتی به مصر رسیدند ـ ظاهراً برای دوری از چشم زخم ـ همگی از یک دروازه، وارد شهر نشوند.

در روایت توراتی، به کل، به این موضوع، اشاره نشده است. در همین سفر، یعقوب به پســرانش می‌گوید که مقداری بَلَسان، عســل، ادویه‌جات و مُرّ صافی و فندوق و بادام، به

عنوان سوقات برای «آن مرد» (یوسف) ببرند. حال آنکه در قرآن، اشاره‌ای به این موضوع نشده است.

در قرآن، فقط در سفر اول، یوسف دستور می‌دهد وجه پرداختی برادرانش را بابت غله را در بارهایشان بگذارند.

در عهد عتیق، در سفر دوم هم، این کار صورت می‌گیرد.

در سفر دوم، وقتی مأمور یوسف به دنبال قافلهٔ برادران او می‌رود و خبر گم شدن جام پادشاه را به آنان می‌دهد، برادران می‌گویند جام در بارِ هرکس یافت شود، او، خود، جزای عمل خود است.

در عهد عتیق، برادران یوسف، می‌گویند:

«از بندگانت، هر کس که [جام] نزد او یافت شود، بمیرد [کشتهٔ ما شود] و ما نیز بندگان آقایم [:یوسف] بشویم.»(فصل ۴۴؛ ۹)

در این مورد، همچنین، به این اشاره می‌شود که خداوند این تدبیر را به یوسف آموخت؛ و نه به اینکه مأمور، به توصیهٔ یوسف، آخر از همه، بارِ برادر هم مادرِ او را، که جام در آن گذاشته شده بود، گشت.

در قرآن، جامی که در بار برادر یوسف از مادر خودش گذاشته و سپس کشف می‌شود، «جام پادشاه» خوانده شده است؛ در تورات، جامی که یوسف «از آن آب می‌نوشد و با او تفال می‌زند)

در قرآن، خود یوسف، جام را در بار برادر کوچکش پنهان می‌کند. در عهد عتیق شخص ناظر خانه یوسف، به دستور یوسف، این کار را انجام می‌دهد.

در قرآن، در سفر سوم برادران به مصر، یوسف خود را به آنان معرفی می‌کند.

در عهد عتیق، برادران، در مجموع، دو سفر بیشتر به مصر نمی‌روند؛ و در همان سفر دوم هم هست که یوسف خود را به آنان می‌شناساند.

یکی از نمایشی‌ترین، شاعرانه‌ترین و دلکش‌ترین فرازهای قصهٔ یوسف در قرآن، ماجرای استشمام بوی یوسف از مصر، توسط یعقوب، در کنعان، و سپس بینا شدن او به وسیلهٔ پیراهن ارسالی یوسف است.

در روایت عهد عتیق، اشـــاره‌ای به این ماجرا، نشـــده اســـت. فقط خداوند، در رؤیای شبانه‌ای، به اسرائیل (یعقوب) می‌گوید که نترسد. به مصر برود. "و یوسف دست خود را به چشمانت خواهد گذارد." (فصل ۴۶؛۴)

در حالی که پیش‌تر اشاره‌ای به پیدا شدن مشکلی در چشم یعقوب و علت آن، نشده است.

در روایت قرآنی، وقتی برادران برای بار سوم عازم مصرند، یعقوب از آنان می‌خواهد که ضمن بازآوردن برادر کوچکشان، یوسف را نیز بجویند و بیابند.

در روایت عهد عتیق، از آنجا که یعقوب تصور می‌کند که یوسف مرده است، حتی وقتی پســـرانش برای او خبر می‌آورند که یوســـف زنده است، و آنان به چشم خود او را دیده‌اند، یعقوب باور نمی‌کند.

یکی از برجستگیهای بسیار بزرگ فنی و ساختاری «قصهٔ یوسف»، ـ که از این نظر، آن را در ردیف فنی‌ترین داستانهای ساختاری جهان قرار می‌دهد ـ فراز پایانی آن است. به این ترتیب که ، این قصه، با دیدن یک رؤیای نمادین توسط یوسف آغاز می‌شود. پس از آن، کُلِ داستان، به نوعی، مراحل مختلف تحقق این رؤیاست. در آخرین فراز، صحنهٔ نمادین مطرح شـــده در آن رؤیای آغازین، به عینه، محقق می‌شـــود. به گونه ای که یوسف، که اکنون به جوان برومندی تبدیل شده است با دیدن آن صحنه، می‌گوید:

«ای پدر! این است تعبیر خواب من؛ که اینک پروردگارم آن را تحقق بخشیده است». (۱۰۰)

و قصه، پس از این، با شکرگزاری یوسف به درگاه خداوند، به پایان می‌رسد.

در روایـــت ایـــن قصه در عهـــد عتیق، با رســـیدن پدر و برادران و خاندان از کنعان به مصر و ملاقات آنان با یوســـف، شاهد چنین تجمـــع و صحنه ای نیســـتیم. بلکه ملاقات

یکی از نمایشی‌ترین، شاعرانه‌ترین و دلکش‌ترین فرازهای قصهٔ یوسف در قرآن، ماجرای استشمام بوی یوسف از مصر، توسط یعقوب، در کنعان، و سپس بینا شدن او به وسیلهٔ پیراهن ارسالی یوسف است.

در روایت عهد عتیق، اشاره‌ای به این ماجرا، نشده است. فقط خداوند، در رؤیای شبانه‌ای، به اسرائیل (یعقوب) می‌گوید که نترسد. به مصر برود. "و یوسف دست خود را به چشمانت خواهد گذارد." (فصل ۴۶؛۴)

در حالی که پیش‌تر اشاره‌ای به پیدا شدن مشکلی در چشم یعقوب و علت آن، نشده است.

آنان، یک ملاقات معمولی ـ فاقد چنین جنبهٔ تفسیری و تعبیری ـ است. به عکس، در روایت عهد عتیق، هفده سال پس از آن دیدارِ دوبارهٔ یوسف و یعقوب در مصر (حدود هفت و نیم صفحه بعد از فرازی از این قصه، که خاصه از نظر زمانی، مشابه نقطه پایان «قصهٔ یوسف» در قرآن است)، یعنی هنگامی که یعقوب از دنیا می‌رود، تازه برادران او به این فکر می‌افتند که نکند یوسف بخواهد به تلافی آن بلایی که آنان در نوجوانی بر سر او آوردند، آنان را مکافات کند! (فصل پنجاهم؛ ۱۵)

«پس به یوسف فرستاده، گفتند که پدر تو، پیش از مردن وصیت کرده؛ گفت (۱۶) که به یوسف چنین بگویید تمنا اینکه خطا و گناه بردارانت را عفو نمایی. زیرا که با تو شریرانه رفتار نمودند. پس حال تمنا اینکه خطای بندگان خدای پدرت را عفو نمایی. و یوسف در حین گفتن ایشان به او، گریست. (۱۷) و برادرانش بعد آمده، به حضورش افتادند و گفتند: اینک ما بندگان تو هستیم. یوسف ایشان را گفت: مترسید. آیا من به جای خدا هستم؟ شما قصد بدی به من کردید؛ اما خدا قصد نیکی کرد؛ تا آنکه مثل فعل امروز، خلق بسیاری را زنده نگاه دارد. (۲۰) پس حال نترسید. من شما و اطفال شما را پرورش خواهم داد. و ایشان را بدین منوال تسلی داده، بدل ایشان گفت. (۲۱)» (فصل پنجاهم)

نیاز به توضیح نیست که یوسفی که یک بار هفده سال پیش از این، برادران خود را، بخشیده، و آنان را، با خانواده‌هایشان در مصر ساکن کرده است، دلیلی ندارد که حال، پس از گذشت این مدت طولانی، به صرف مردن پدرشان، از بخشش خود عدول کند؛ و بخواهد آنان را بابت ستمی که ـ به گفتهٔ عهد عتیق ـ سی سال پیش، در حق او روا داشته‌اند، مکافات کند! به علاوه آنکه، به فرض هم که چنین احتمالی وجود می‌داشت، در این هفده سال همجواری، خودِ یعقوب می‌توانست این درخواستش را به یوسف بگوید؛ و ماجرا را فیصله دهد. نیازی نبود به صورت یک وصیت، آن را به پسرانی بگوید که خود مشمول این مکافات احتمالی بودند؛ تا آنان، پس از مرگش، آن را به اطلاع یوسف برسانند! زیرا از هر چه بگذریم، با شرایطی که به آن اشاره شد، پذیرش چنین ادعایی از آنان از سوی یوسف، اگر نگوییم محال، بسیار دشوار به نظر می‌رسید!

اما از اینها که بگذریم، خود این فراز در عهد عتیق در مقایسه با صحنهٔ پایانی «قصهٔ

یوســف» در قرآن، به لحاظ جنبهٔ نمایشــی و بار هنری، بسیار کم فروغ به نظر می‌رسد. ضمن آنکه، این همه فاصله افتادن میان آن و زمان ورود یعقوب و پســرانش به مصر ـ از کنعان ـ به زیبایی و انســجام ساختار هنری قصه، در عهد عتیق، لطمه‌ای جبران ناپذیر وارد کرده است!

اشکالهای محتوایی حاشیه‌ای وارد به روایت توراتی قصهٔ یوسف

جدا از خالی‌بودن روایت توراتی قصهٔ یوســف ـ در چارچوبی که از آن جدا کردیم ـ از آن درونمایه های عالی قرآنی، اگر قبل و بعدِ این بخشِ مجزا شده را هم ـ که به زندگانی حضرت یعقوب، از این زمان نزدیک شدنِ مرگ پدرش، اسحاق، ارتباط دارد ـ مورد بررسی محتوایی قرار دهیم، با مطالب کفر آلود و شرک آمیز و اتهامهای ناروایی بر آن پیامبر بزرگ خدا روبه رو می‌شویم، که ـ از مغایرت آشکار آنها با آموزه‌های شیعی بگذریم ـ هیچ عقل سلیمی، قادر به پذیرفتن آنها نیست.

در این بخشــها ـ به اجمال ـ یعقوبِ نوجوان، کسی معرفی می‌شود که با ترفندی که مادرش به او می‌آموزد، پدرِ کم بینای پیامبر در آســتانهٔ مــرگ خود را، در ارتباط با یک امرِ الهیِ انتصاب به پیامبری برادرش، فریب می‌دهد؛ تا حق مسلم برادر هم مادر خود را غضب کند! پدر پیامبر او ـ اسحاق ـ نیز فریبِ او را می‌خورد؛ و به جای برادر بزرگ یعقوب ـ عیسَــو ـ او را، بــرای این کار، او را تقدیس و دعــا می‌کند. در نتیجه، یعقوب، با فریبِ و نیرنگ و به ناحق، پیامبر (!) می‌شــود. خداوند نیز ـ نعوذ بالله ـ از ســرِ این حیلهٔ کثیف(!) یعقوب می‌گذرد؛ و به صرف دعای اشتباهِ اسحاقِ در حق وی در این ارتباط، لطف و عنایت و حمایت ویژهٔ خود را، شامل حالِ او می‌کند! (به عبارت دیگر ـ نعوذ بالله ـ پیامبر خدا و خودِ خدا، در مقابل یک عمل انجام شــدهٔ خلاف خواست خود، تسلیم، و با آن همراه می شنود!) (جالب این است که، در این روایت، از زبان عَیسو ـ پسر بزرگ اسحاق؛ که یعقوب، با حیله‌گری، برکت را از او گرفته است ـ گفته می‌شود: «به حقیقت او را یعقوب خواندند؛ زیرا که این، دوباره مرا فریب داده اســت. حقِ بَکوِ رِیَتَم را گرفت؛ و اینک حال، برکت مرا گرفته است» (فصل بیست و هشتم،۳۶)

یعقــوب، برای در امان ماندن از انتقام عَیســو، به توصیهٔ مــادرش، عازم منطقهٔ محل

زندگی دایی بت پرســت خود، خاران، می‌شــود. در راه، به مکانی می‌رسد؛ و چون غروب خورشــید نزدیک است، شــب را در آنجا بیتوته می کند. در همان حال، رؤیایی می‌بیند. در آن رؤیا، بر فراز نردبانی که بر زمین برپا شــده و ســرش به آسمان می‌خورد، خداوند را ایستاده می‌بیند! خدا وعدهٔ افزایش عِده و عُده یعقوب، و پشتیبانی بی‌دریغ خود را از وی می‌دهد. اما یعقوب به جای آنکه خوشحال شود و شکر خداوند را به جا آورد:

«و یعقوب از خواب خود بیدار شده، گفت: به درستی که خداوند در این مکان است؛ و من ندانستم. (۱۶) پس، ترسیده، گفت که این مکان، چه ترسناک است! این نیست مگر خانهٔ خدا [:کعبه]. و این است دروازهٔ آسمانی. (۱۷)» (فصل بیست و نهم)

سپس پذیرفتن خداوند را به خدایی، مشروط به دریافت کمکها و حمایتهای او می‌کند:

«و یعقوب نذر کرده، و گفت: اگر خداوند خدا، با من باشد، و مرا در راهی که می‌روم محافظت نماید، و برای خوردن به من نان، و برای پوشــیدن لباس بدهد (۲۰) تا آنکه به خانهٔ پدرم به سلامت برسم، خداوند مرا خدا خواهد بود. » (۲۲)

در ادامهٔ مســیر، دختر دایی‌اش، راحیل، را می‌بیند؛ و او را می‌بوســد! یعقوب، که به راحیل دل بســته اســت، با دایی‌اش، لابان قرار می‌گذارد در ازای هفت سال خدمت به او، بتواند با راحیل، ازدواج کند. اما دایی او، با وجود پذیرش این شرط، در موعد مقرر، مخفیانه، به جای راحیل، دختر بزرگ‌ترش، لِیاه، را به حجلهٔ یعقوب می‌فرستد. یعقوب، ندانسته با لِیاه می‌آمیزد. هنگامی که متوجه می‌شــود دایی‌اش او را فریب داده اســت، به او اعتراض می‌کنــد. اما دایی، عذر می‌آورد؛ که در ولایت آنان، وقتی که دختر بزرگ‌تر ازدواج نکرده است، نمی‌توان دختر کوچک‌تر را شوهر داد.

بــه هر رو، پس از هفت ســال دیگر کار برای دایی، یعقــوب، با راحیل ازدواج می‌کند. ســپس به پیشــنهاد لِیاه و راحیل، با کنیز هر یک از آنها، زِلپاه و بِلهاه ازدواج می‌کند؛ و از هر چهار زن خود، صاحب دوازده پسر و چند دختر می‌شود. از پسران، یوسف و بنیامین، فرزندان راحیل‌اند. اما راحیل، هنگام زادن بنیامین، می‌میرد.

در این میان، یعقوب از لابان درخواستِ سهم و اجرت کارش را در این مدت می‌کند. سپس می‌گوید:

«امروز از میان تمامی گله‌هایت می‌گذرم؛ و از آنها تمامی گوسفندان مُنْقّط و ابلق و از میان برّه ها، بره‌های سیاه‌فام؛ و هم از میان بزها، ابلقها و منقطها را جدا خواهم کرد. پس از اینها اجرتم خواهد بود. (۳۲)» (فصل سی و یکم)

لابـــان می‌پذیـــرد. آنگاه، یعقوب باقی‌مانـــدهٔ گله را نیز، که متعلق به دایی‌اش اســـت، می‌چراند. اما برای تصاحب بخشـــی دیگر از گلهٔ دایی خود ـ نعوذ بالله ـ حیله ای به کار می‌بندد. به این ترتیب که،

«عصاها از چوب ســـبز کبود و بادام و چنار گرفت؛ و در آنها خطهای ســـفید خراشید، و سفیدی که در عصاها بود، ظاهر گردانید. (۳۷) و عصاهایی که خراشیده بود، در مقابل گله ها، در جوی حوضهای آب نشاند. هنگامی که گلهٔ گوسفندان برای نوشیدن می‌آمدند تا آنکه در حین آمدنِ آنها به جهت نوشـــیدن حامله شـــوند. (۳۸) و گله‌ها در مقابل عصا ها حامله می‌شـــدند و بره‌های مُخَطَّط و مُنَقَّط و ابلق نشـــان را می‌زاییدند. (۳۹) و یعقوب بره‌ها را جدا می گردانید و به روی گله های مخطط و تمامی گوســـفندان ســـیاهفام لابان برمی‌گردانید و گله‌های خود را به تنها می‌گذاشت و با گله‌های لابان آنها را نمی گذاشت. (۴۰) و واقع شد که مواشی قوم گرم بودند، یعقوب یعقوب عصاها را در نظر آنها در جویها می‌گذاشـــت؛ تا آنکه در میان عصاها حامله گردند. (۴۱) اما وقت ضعیف شـــدنِ مواشـــی نمی‌گذاشت؛ که ضعیفها از آنِ لابان، و قویها از آن یعقوب می‌شدند. (۴۲) (فصل سی‌ام)

پس از آنکه ـ نعوذ بالله ـ با این دوز و کلک، صاحب گلهٔ بســـیار و کنیزان و غلامان و شتران و خران فراوان می‌شود، و از چشم دایی و پسرانش می‌افتد،

«خداوند به یعقوب گفت که به زمین پدران خود و خویشان خود مراجعت نما؛ که با تو خواهم بود. (۴)» (فصل سی و یکم)

یعنی ـ نعوذ بالله ـ خداوند هم بر این خیانت (!) یعقوب، صحه می‌گذارد!

«و یعقوب فرستادهٔ راحیل و لیاه را به صحرا نزد گله های خود خواند (۴) و به ایشان گفت که روی پدر شما [:لابان] می‌بینم که مثل سابق با من نیست. اما خدای پدرم، با من است. (۵)» (فصل سی و یکم)

«بدین منوال، خدا گله‌های شما را گرفته، به من عطا کرده است. (۹)» (فصل سی و یکم)

یعقوب، بعد از این ماجرا، خاندان و اموال و چهار پیان و رمهٔ خود را برمی‌دارد، و پنهان از دایی‌اش، عازم کنعان می‌شود. لابان، به تعقیب او می‌پردازد. اما

«خدا در خواب شبانه به لابانِ اَرَمی آمده، وی را گفت که، با حذر باش، که به یعقوب، به نیکویی و یا به بدی، چیزی نگویی. (فصل سی و یکم؛ ۲۴)

لابان نیز متعرض یعقوب نمی‌شود. در نزدیکی کنعان، یعقوب، برای مصون ماندن از خشـــم برادر بزرگ خود ـ به ســـبب خیانتی که بیست سال پیش در حق او کرده است ـ پیکی به سراغ عیسَو می‌فرستد؛ و در پیامش به وی، خود را «بندهٔ» او می‌خواند.

در مسیر خود، در مکانی به نام اُردو، شبی را تنها می‌ماند. شخصی که بعد بر او آشکار می‌شـــود خداوند است ـ به سراغ یعقوب می‌آید؛ و تا طلوع فجر، با او کشتی می‌گیرد. اما ـ نعوذ بالله ـ خداوند نمی‌تواند در کشتی، بر یعقوب غالب شود. پس «کفِ ران او را لمس کرد؛ و کفِ رانِ یعقوب سست شد.» (فصل سی و دوم؛ ۲۵)

آنگاه خداوند به یعقوب می‌گوید:

«مرا رها نما، که صبح طالع اســـت. و [یعقوب] گفت که تو را رها نمی دهم تا که مرا برکت دهی. (۲۶) و آن شخص گفت که اسم تو چیست؟ و او گفت: یعقوب. (۲۷) پس او گفت: اسمت دیگر باره یعقوب گفته نشود؛ مگر اسرائیل. زیرا که مثل سَرورَ با خدا بودی [:نعوذ بالله: بر خدا غلبه کردی]؛ و بر مردمان نیز غالب می آیی. (فصل سی و دوم؛۲۸)

بعد از دیدار با عیسوَ، یعقوب و همراهانش، به شهر شِکِم می‌رسند؛ و چادرهای خود را در حاشیهٔ شهر بر پا می‌کنند و آنجا می‌مانند.

دِیناه، دختر یعقوب از همســـر اولش، لِیاه، به قصد تماشـــای دختـــران ولایت، بیرون می‌رود. «شِـــکِم، پســـر حَمور حِوّی، رئیس زمین» دیناه را می‌بیند و با او می‌خوابد و او را بی‌عصمت می‌کند. یعقوب وقتی از ماجرا باخبر می‌شود، چون پسرانش در صحرا هستند و تنهاست، سکوت می‌کند و واکنشی نشان نمی‌دهد.

حُمور، پدر شِکِم، به دیدار یعقوب می‌آید و از دیناه، برای پسرش، شکم، خواستگاری می‌کند. پسران یعقوب که اینک از صحرا برگشته اند، به حیله، به حمور و شِکِم می‌گویند ما نمی‌توانیم خواهرمان را به مردی که ختنه نشـــده اســـت بدهیم. اگر مردانتان را ختنه

کنید، حاضریم دخترانمان را، به زنی ، به شما بدهیم، و از شما دختر بگیریم. در غیر این صورت، دخترمان را برمی داریم و می‌رویم.

حمور و پسرش، با مردم شهر خود صحبت می‌کنند؛ و مردان قوم راضی می‌شوند که تن به ختنه شدن بدهند. به دنبال آن، مردان از شهر خارج، و ختنه می‌شوند.

روز سوم، در حالی که مردان شهر شِکِم، از جراحت ناشی از ختنه شدن، به شدت متألم‌اند، برادران دِیناه، به اتفاق دو پسر دیگر یعقوب، شمعون و لِیوی، شمشیر برمی‌دارند و به شهر می‌روند و «تمامی ذکوران» را می‌کشند و خواهر خود را از خانهٔ شِکِم بیرون می‌آورند و شهر را غارت می‌کنند و کودکان و زنان شهر را به اسارت می‌گیرند. یعقوب فقط در این حد به شمعون و لِیوی اعتراض می‌کند که

«مرا به اضطراب انداختید و مرا در میان ساکنان زمین، یعنی کنعانیان و پریزیان مکروه ساختید. چون که من معدودی هستم، بر من جمع شده، مرا شکست خواهند داد. بلکه من و خانهٔ من، نابود خواهیم شد.» (فصل سی و چهام؛ ۳۰)

یعنی زشتی آن حیله و فریب ناجوانمردانهٔ پسرانش و ستم آنان در قتل عام کلِ مردانِ یک شهر و غارت اموال و به اسارت گرفتن زنان و فرزندان بی‌گناهی که هیچ نقشی در آن ماجرا نداشته‌اند ـ نعوذ بالله ـ کمترین تألم خاطر و کدورتی برای او ایجاد نمی‌کند! همچنان که خدای یعقوب ـ نعوذ بالله ـ از این کار آنان، عملاً حمایت می‌کند:

«و خوف خدا به شهرهایی که در اطراف ایشان استیلا یافت؛ که پسرانش یعقوب را تعاقب ننمودند.» (فصل سی و پنجم؛ ۵)

در روایت عهد عتیق، همچنین، عده ای از اعضای خانواده (فرزندان، احتمالاً همسران فرزندان ـ مشخصاً ذکری از آنان به میان نیامده است ـ و همسران) یعقوب، بت پرست‌اند:

«پس یعقوب، به خانواده و تمامی آنانی که به همراهش بودند، گفت که خدایان بیگانه‌ای که در میان شما هستند [تو گویی «خدای خودی» هم داشته اند!] دور نمایید؛ و خویشتن را طاهر ساخته، لباسهای خود را عوض سازید (۲) که برخیزیم و به بیت اِیل برویم تا در آنجا مذبحی را برای خدایی که مرا در روز تنگنایی‌ام استجابت نمود و راهی که رفتم با من بود، بسازم. (فصل سی و پنج؛ ۳)

جالب آنکه یعقوب حاضر به بیرون بردن بتها هم نیست!:

«پس ایشان تمامی خدایان بیگانه‌ای که در دست داشتند و هم گوشواره هایی که در گوش ایشـــان بود به یعقوب دادند. و یعقوب آنها را به زیر درخت بلوطی که در شِکِم بود، پنهان کرد.» (فصل سی و پنجم؛۴)

حتی راحیل؛ همسر سوگلی یعقوب و مادر یوسف، هنگام ترک پدرش، پنهانی بتهای او را برمی‌دارد و ـ ظاهراً به قصد تیمن و تبرک و عبادت(!) ـ آنها را با خود می‌آورد:

« و لابان [:دایی یوسف] برای بریدن پشم گله های خود رفته بود؛ و راحیل بتهایی را که از پدرش بود، دزدید. "(فصل ۳۱؛ ۱۹)»

حتی بعد لابان آنان را تعقیب می‌کند و به ایشان می‌رسد، و از جمله، بتهای دزدیده شده‌اش را طلب می‌کند، یعقوب که از اصل ماجرا بی‌خبر است، منکر اصل موضوع می‌شود. لابان، همهٔ اســـباب و اثاثیه یعقوب و همراهانـــش را، در طلب بتهایش می‌گردد؛ و آنها را نمی‌بیند. راحیل، که بتهای پدرش را که در بارِ شتری که اکنون آن را در خیمه‌اش گذاشته، پنهان کرده و روی آن نشســـته اســـت، به بهانهٔ اینکه گرفتار عادت زنانه است و نمی‌تواند از جایش تکان بخورد، از جای خود برنمی‌خیزد. در نتیجه، بتها به دســـتِ لابان نمی‌افتد.

«اما راحیل بتها را گرفته، آنها را در میان احمال و اثقال شتر نهاد و به رویش نشست. و لابان تمامی چادر را تفتیش نموده، نیافت. (۳۴) و او [:راحیل] به پدر خود گفت که در نظر آقایم ناخوش نیاید که در حضورت نتوانم برخاست. زیرا که عادت زنان در من است. و [لابان] تفحص نموده و بتها را نیافت." (فصل سی و یکم؛۳۵)

که تلویحاً می‌توان این گونه نتیجه گرفت که راحیل، زن ســـوگلی حضرت یعقوب، و مادر یوســـف پیامبر، جز آنکه پدرش بت پرست است خود نیز بت می‌پرستد. اضافه آنکه، وقتی لابان، دایی یوسف، بت پرست است، طبعاً خواهر لابان، یعنی مادر یعقوب هم، باید بت‌پرست بوده باشد!در روایت تورات، خداوند، چه در خواب و چه بیداری، مکرراً بر یعقوب «نمودار» می‌شود، و بی واسطه، با او سخن می‌گوید: «و خدا، دیگر به یعقوب نمودار شد در حینی که از پَدّن اَرَم باز آمد؛ و او را به برکت داد. (۹) و خدا به او گفت که [...]. (۱۰)» (فصل سی و پنجم)

«و خدا در مکانی که با او تکلم نموده بود، از نزد او صعود نمود.» (فصل سی و پنجم؛ ۱۳)

در این روایت، همچنین، یکی از پسران یعقوب پیامبر، بـه نام روبن، با یکی از چهار همسر پدرش، به نام بِلهاه ـ کنیزی که راحیل به یعقوب بخشیده؛ و از او صاحب دو پسر به اسامی سامی دان و نضالی است ـ به حرام؛ آمیزش می‌کند!:

«و واقع شـد هنگام سـکونت اسرائیل [:یعقـوب] در آن زمیـن، کـه روبِن رفت و با متعهٔ پـدرش، بِلهاه، خوابید؛ و اسـرائیل شنید و پسران یعقوب دوازده بودند. » (۲۲) (فصل ۳۶)

جالب این است که در مقابل انجام این عمل شنیع و حرام پسر و همسر ، پیامبر خدا، هیچ واکنشی ـ حتی ملایم ـ نشان نمی‌دهد! به عبارت دیگر، خدایی که در عهد عتیق، به عنوان پروردگار یعقوب معرفی می کند ـ نعوذ بالله ـ ، کسی است که متجسد و ـ در خواب و بیداری ـ بر پیامبرش آشکار می‌شود. او را خود، متبرک می‌کند. با وی، بی واسطه، سخن می‌گوید. وقتی در برابر عمل انجام شدهٔ ناشی از حیلهٔ یعقوب و خیانت او به پدر و برادر بزرگش قرار می‌گیرد، تسلیم می‌شود و تن به وضع موجود می‌دهد و به علاوه، خود نیز به حمایت از چنین یعقوبی برمی خیزد! او اموال و فرزنداش را به برکت می‌دهد و تکثیر می‌کند به پیامبری انتخابش می‌کند! در برابر حیله، عهد شکنی، قتل عام مردان یک شهر، غارت اموال و به اسارت گرفته شدن زنان و فرزندان آنان، نه فقط یعقوب و پسرانش را مجازات نمی‌کند، بلکه حتی در دل مردم شهرهای اطراف آن شهر، ترس می‌اندازد

جالب این اسـت که در مقابل انجام این عمل شـنیع و حرام پسـر و همسر ، پیامبر خدا، هیچ واکنشـی ـ حتی ملایم ـ نشـان نمی‌دهد! به عبارت دیگر، خدایی که در عهد عتیق، به عنوان پروردگار یعقوب معرفی می کند ـ نعوذ بالله ـ ، کسـی اسـت که متجسد و ـ در خواب و بیداری ـ بر پیامبرش آشکار می‌شود. او را خود، متبرک می‌کند. با وی، بی واسطه، سخن می‌گوید. وقتی در برابر عمل انجام شـدهٔ ناشی از حیلهٔ یعقوب و خیانت او به پدر و برادر بزرگش قرار می‌گیرد، تسلیم می‌شـود و تن به وضع موجود می‌دهد و به عـلاوه، خود نیز به حمایت از چنین یعقوبی برمی خیزد! او اموال و فرزنداش را به برکت می‌دهد و تکثیر می‌کند به پیامبری انتخابش می‌کند! در برابر حیله، عهد شـکنی، قتل عام مردان یک شـهر، غارت اموال و به اسارت گرفته شدن زنان و فرزندان آنان، نه فقط یعقوب و پسرانش را مجازات نمی‌کند، بلکه حتی

در دل مردم شهرهای اطراف آن شهر، ترس می‌اندازد، تا نتوانند به تعقیب کشتی می‌گیرد؛ و جالب تر اینکه، نمی‌تواند او را شکست دهد. به عکس، یعقوب بر او برتری می‌یابد!

اســحاق، پیامبر خدا، در حالی که قصد دارد پســر بزرگش عیسو را برکت دهد و دعا کند، به سادگی در دام توطئه همسر و کوچک‌ترین پسرش ـ یعقوب ـ می‌افتد. فریب آن دو را می‌خورد؛ و به اشــتباه، به جای عیسو، یعقوب را برکت می‌دهد و دعا می‌کند. حتی بعد از که عیسو او را متوجه اشتباهش می‌کند، به جای اصلاح اشتباه خود ـ انگار عملی که غیر قابل جبران و اصلاح اســت ـ تسلیم وضع موجود می‌شود؛ و به حمایت از یعقوب می‌پــردازد. دیگر پیامبر خدا، یعقوب، که ـ نعوذ بالله ـ با فریب دادن پدر، حق پیامبری و برکت یافتن برادر بزرگ خود را غضب می‌کند، در مســیر سفر به سرزمین محل سکونت دایی‌اش، لابان، راحیل، دختر دایی خود را می‌بیند، و او را می‌بوســد! پس از بیســت سال کار برای دایی و ازدواج با دو دخترش، با به کار بســتن حیله‌ای، تعداد زیادی از احشام او را صاحب می‌شود.

در حال بازگشــت به ســرزمین پدری خود، همراه با خانواده و امــوال و داراییهایش، دخترش مورد تجاوز پِسَــرِ بزرگِ شِکِم قرار می‌گیرد. در برابر عهد شکنی پسرانش و قتل عام کلیهٔ مردان این شــهر، غارت اموال و به اســارت گرفته‌شــدن همسران و فرزندانشان توســط ایشان، جز ابراز نگرانی از مورد انتقام قرار گرفتن، هیچ واکنش و حتی تألم و تأثر خاطری نشان نمی‌دهد. در برابر آمیزش به حرام یکی از پسران خود با یکی از همسرانش نیز، شاهد کمترین واکنش یا کلام اعتراض آمیزی، از او نیستیم. او حتی در برابر آگاهی از بت پرســتی از اعضای خانواده‌اش، عکس العملی نشان نمی‌دهد! تا آنجا که بتهای آنان را نیز از بین نمی‌برد! ....

در واقــع، نه این خدا و نه این پیامبران، به لحاظ معنویت، علم، قدرت و جایگاه، قابل مقایســه با چهره‌ای که قرآن مجید از آنان ارائه می‌دهد، یا حتی توقع عامی که یک فرد موحد از خدا و پیامبرانش دارد، نیستند.

داستانی واقعیتگرا با جنبه های نمادین

(نقد داستان بلند ریاح؛ نوشته جلال توکلی)

چاپ دوم:۱۳۸۱/ انتشارات سوره مهر/ ۱۴۲ صفحه

مریم مقانی

خلاصه داستان:

داســتان بلند ریاح، از جایی آغاز می‌شــود که راوی، در اثر صدماتی که در یک عملیات چریکی در سرزمین فلسطین بر او وارد شده، در یک بیمارستان صحرایی، بستری می‌شود. او که ایرانی و نویسنده‌ای‌است که قصد دارد داستان سرگذشت و تاریخ فلسطین را بنویسد، در حال نیمه هوشیاری، به یاد همرزمش اسماعیل می‌افتد و اینکه او را به خواسته خودش، بعــد از شــهادت، در گودالی عمیق،در همان منطقه عملیات دفن کرده اســت (یا طبق عبارتی که خود اسماعیل به کار برده ، او را کاشته است).

اسماعیل، قبل از شهادت، دفتر خاطرات خود را به نویســندۀ ایرانی می‌ســپارد تا در انجــام کارش، از مطالــب آن یــاری بگیرد. از اینجای داســتان، ما بــا راوی، در خواندن دفترچه یادداشــت همراه می‌شــویم. (البته خواندنی بی وقفه و کاملا پشت سر هم.)

خاطرات اسماعیل، با آمدن مردی یهودی به نام ایهود هرتزل و پسرش تئودور به خانه آنها در روستای بئرالسبع، در مرکز فلسطین، آغاز می‌شود. (از قراین بر می‌آید که خاطرات

داستان بلند ریاح، از جایی آغاز می‌شود که راوی، در اثر صدماتی که در یک عملیات چریکی در سرزمین فلسطین بر او وارد شده، در یک بیمارستان صحرایی، بستری می‌شود. او که ایرانی و نویسنده‌ای‌است که قصد دارد داستان سرگذشت و تاریخ فلسطین را بنویسد، در حال نیمه هوشیاری، به یاد همرزمش اسماعیل می‌افتد و اینکه او را به خواسته خودش، بعد از شهادت، در گودالی عمیق،در همان منطقه عملیات دفن کرده است (یا طبق عبارتی که خود اسماعیل به کار برده ، او را کاشته است).

اســماعیل، مربوط به ســال ۱۹۴۱ است.) آقای هرتزل تعریف می‌کند که پس از تیرباران خانواده‌اش‌توسط نازیها،از لهستان به فلسطین فرار کرده است. آن دو، آن قدر لاغر و رنجور به نظر می‌رســند که غسّــان (پدر اسماعیل)، علی رغم فقر خود، حاضر می‌شود آنها را به عنوان یاور، در جوزار خود استخدام کند و به آنها جا و غذادهد. راحله، مادر اسماعیل، که باردار هم هست، نسبت به آن دو تازه وارد، بدبین است و به اسماعیل اجازه نمی‌دهد که با پسر یهودی حرف بزند. تئودور، پسر آقای هرتزل، هم سن و سال اسماعیل است.

در مزرعهٔ غسّــان، درخت زیتون هزار ســاله و تنومندی اســت که برای اهالی روستا، مقدس اســت و هر ســال، با آمدن زمان درو، اهالی، آینه‌هایی به درخت می‌آویزند تا مایه برکت کشت و کارشان شود. اسماعیل، برای تئودور تعریف می‌کند که مردم معتقدند این درخت هزار ساله، در تمام فلسطین ریشه دوانده است و تمام درختان زیتون، از ریشه این درخت هستند.

در روســتا، پسری هســت که ریاح نام دارد و هر روز به مزرعه یکی از اهالی می‌رود و برای او شعر می‌خواند. همه او را دوست دارند و از او، که پدر و مادرش در جریان انقلاب به آنجا تبعید و بعد تیرباران شده‌اند، نگهداری می‌کنند. آقای هرتزل، با دیدن ریاح و شنیدن صدای داوودگونهاش، جذب او می‌شود و پیشنهاد می‌کند که قیمومیت ریاح را بپذیرد. اما ریاح نمی‌پذیرد؛ چون او باید آزاد باشد.

مادر اسماعیل، پسری به نام فرحان به دنیا می‌آورد. او مریض است و دائما گریه می‌کند. فؤاد، برادر بزرگ تر اسماعیل، که برای کار به بندر غزّه رفته بود، مرخصی گرفته و به روستا باز می‌گردد. او از اینکه پدر، یهودیها را یاور گرفته عصبانی می‌شود و دشمنی صهیونیستها را با اعراب، به غسّان یادآور می‌شود. او در قهوه خانه، برای اهالی ده می‌گوید که انگلستان (در آن زمان دولت بریتانیا قیمومیت فلسطین را بر عهده گرفته بود)، با مهاجران یهودی رابطــه خوبی دارد و برای آنکه آتش جنگ دوباره ســر نگیرد، به ظاهرســازی می‌پردازد.

حالِ فرحان به قدری بد می‌شــود که مادر و فؤاد مجبور می‌شوند او را برای معالجه، به غزّه ببرند. آقای هرتزل به پدر اســماعیل پیشنهاد می‌کند که قسمتی از مزرعه‌اش‌را، بــرای تأمین مخارج درمان فرحان و پرداخت مالیاتهای ســنگینی که دولت انگلیس بر

مـــردم تحمیل کـــرده، به او بفروشـــد. پدر مخالفـــت می‌کند. اما عاقبت، در اثر فشـــار مالی و ســـوختن یک ســـوم خرمـــن در اثر حادثه‌ای‌مشـــکوک، به فروختن قسمتی از زمین رضایت می‌دهد. هرتزل، پول زمین را به صورت نقد به پدر اسماعیل می‌دهد و به سرعت دور زمین خود سیمخاردار می‌کشد. او از اینکه غسّـــان حاضر نشـــده اســـت آن قســـمتی را که درخت زیتون تنومند در آن قرار دارد به او بفروشد، بسیار ناراحت است. پس از خرید زمین، آقای هرتزل و پسرش رفتار دیگری با خانواده اسماعیل در پیش می‌گیرند و دیگر مثل سابق مظلومنمایی نمی‌کنند.

داستان بلند ریاح، داستانی واقعیتگرا با جنبه‌هایی نمادین است. در ابتدای داستان، راویِ نویسنده ادعا می‌کند در گودالی که اسماعیل رَا دفن کرده است، درخت زیتون تازه‌ای‌روییده است. اما به دلیل جراحت شدید و حالت نیمه بیهوشی، همه فکر می‌کنند او هذیان می‌گوید. چون تصویر درخت زیتون همچنان در ذهن نویسندهٔ ایرانی باقی می‌ماند، این قسمت از داستان نمی‌تواند به واقعیتگرایی داستان لطمه‌ای‌وارد کند.

درمانها برای فرحان سودی ندارد و او می‌میرد. مادر، بعد از چند هفته، دست خالی از غزّه باز می‌گردد. آقای هرتزل، بالاخره موفق می‌شود ریاح را راضی کند که فرزندخواندگی او را قبول کند. آنها او را مجبور می‌کنند که به زبان عبری، برایشـــان شـــعر بخواند. بعد از مدتی، ریاح که دیگر شـــادابی و طراوت خود را از دســـت داده و مریض و رنجور شـــده است،ناپدید می‌شود. هرتزل که چشمش به مابقی زمین غسّان است، از اینکه ریشه‌های درخت زیتون هزار ساله زمینش را گرفته، به دادگاه انگلیسیها شکایت می‌کند. دادگاه رأی به بریده شدن درخت می‌دهد. کمیسر انگلیسیها، درخت را می‌برد و ریشه‌های عمیق آن را آتش می‌زند. پدر غسّان، در اثر ناراحتی شدید، تب می‌کند و می‌میرد. خانواده اسماعیل مجبور می‌شوند بقیه زمین را به هرتزل بفروشند و به حیفا بروند.

در اینجا، خاطرات اسماعیل به پایان می‌رسد و نویسندهٔ ایرانی، که حالا در می‌یابد چرا در جایی که اســـماعیل را دفن کرده است (گودال درخت زیتون هزارساله) درخت زیتون تازه‌ایروئیده است، دست به قلم می‌شود و نوشتن کتابی به نام ریاح را آغاز می‌کند.

داســـتان بلند ریاح، داستانی واقعیتگرا با جنبه‌هایی نمادین است. در ابتدای داستان، راویِ نویســـنده ادعا می‌کند در گودالی که اســـماعیل را دفن کرده اســـت، درخت زیتون

تازه‌ای‌روییده است. اما به دلیل جراحت شدید و حالت نیمه بیهوشی، همه فکر می‌کنند او هذیان می‌گوید. چون تصویر درخت زیتون همچنان در ذهن نویسندهٔ ایرانی باقی می‌ماند، این قسمت از داستان نمی‌تواند به واقعیتگرایی داستان لطمه‌ای‌وارد کند.

قسمت عمده داستان، شامل خاطرات نوجوانی چهارده — پانزده ساله (شاید هم ده-دوازده ساله) است، اما به علت اشارات و مفاهیم نمادین به کار برده شده در آن، بیشتر مناسب رده سنی بزرگسال است. در گفتگویی که در اوایل کتاب بین نویسندهٔ ایرانی و اسماعیل رد و بدل می‌شود، درمی یابیم که اسماعیل، خاطرهنویس خوبی است.

به نظر می‌رسد خاطرات اسماعیل در عرض حداقل ده روز، توسط راویِ نویسنده، خوانده شده است. از آنجا که نویسنده، فواصل بین خوانده شدن خاطرات توسط نویسندهٔ ایرانی را به ما نشان نداده است، نمی‌توان به قطعیت در این باره نظر داد. اسماعیل قبل از شهادت، به نویسنده می‌گوید که سالهای ۴۰ و ۴۱ از نقاط برجسته زندگی او هستند. از این رو، و با توجه به پاورقیهای مفصل نویسندهٔ کتاب درباره حوادث سال ۱۹۴۱(که البته کاری غیرداستانی است)، می‌توان تاریخ خاطرات اسماعیل را به همان سال منسوب کرد. برخلاف قاعدهٔ معمول خاطرهنویسی، هیچ خبری از تاریخ و روز در دفترچه اسماعیل نیست.

برای ورود به نقد پیرنگ، بهتر است ابتدا شخصیت اصلی داستان را بیابیم. بی شک راویِ نویسنده، نمی‌تواند شخصیت اصلی داستان باشد. او، فقط در ۱۲ صفحه از ۱۴۰ صفحه داستان حضور دارد. هر چند، با خواندن دفترچه خاطرات اسماعیل، به فکر نوشتن کتابی به نام ریاح می‌افتد؛ اما حضور کمرنگ او در طول داستان، برای حذف شدن کافی است.

راوی خاطرات، اسماعیل، تقریبا در سراسر داستان حضور دارد. اما آنچه که ما را در انتخاب او، به عنوان شخصیت اصلی، به تردید می‌اندازد، این است که اسماعیل، یک راویِ شاهد است. او، فقط آنچه را که برای خانواده رخ داده، می‌نویسد؛ و در مجموع، تلاشی برای حل مشکلات پیش آمده نمی‌کند. حتی وقتی در صفحه ۵۸ کتاب، در اثر صحبتهای تئودور دربارهٔ قداست درخت زیتون هزارساله، دچار تردید می‌شود، انتظار می‌رود ریشه دواندن این تردید را در ذهن او ببینیم. اما این موضوع، تا آخر داستان، رها می‌شود؛ و حتی تا جایی که از خاطرات او در دست نویسندهٔ ایرانی است، پس از تشدید این تردید در آخر خاطرات، شاهد

حل شدن آن، نیستیم. در واقع، تحول درونی در اســماعیل، از خاطرات او و حتی داستان ریاح، بیرون مانده اســت. در ابتدای داستان، اسماعیل از چریک ایرانی می‌خواهد که او را در گودال به جامانــده از درخت زیتون هزار ســاله بکارد. این نشان می‌دهد او به اهمیت مقاومت در برابر اشغالگران پی برده است. اما این اتفاق، خیلی قبل‌تر از آنکه داستان شروع شود، رخ داده است و ما در هیچ جا، رد پایی از کشمکش درونی او نمی‌بینیم.

نباید این فرض را هم نادیده گرفت که این داستان، داستان درخت زیتون مقدس است. این درختِ زیتون است که نمی‌گذارد غسّان، تمام مزرعه‌اَش‌را به هرتزل بفروشد. درخت زیتون، به نحوی، حریف اصلی هرتزلِ غاصب است. و یهودی در پایان خاطرات اسمَاعیل، در نبردی نابرابر، بالاخره بر درخت پیروز می‌شود و ظاهراً آن را از ریشه می‌کند.

شخصیت دیگری که می‌توان او را در درجه بعدی اهمیت قرار داد، غسّان، پدر اسماعیل است. وجود او در اکثر خاطرات اسماعیل و اینکه عامل پیشبرد داستان اوست، این بخت را به وی می‌دهد که به او، به چشم شخصیت اصلی داستان، بنگریم. غسّان، به دلیل مهمان نوازی، آقای هرتزل و پسرش را در مزرعه می‌پذیرد و بعد با یاور شدن آنها در جوزار موافقت می‌کند. اوست که در اثر مشکلات مالی، تصمیم می‌گیرد قسمتی از زمینش را به هرتزل بفروشــد. اوست که مردم روستا را تحریک می‌کند تا برای کمک به گروههای معترض به دولت سرپرستی، به غزّه بروند. اوست که در برابر از بین رفتن درخت زیتون مقدس، مقاومت می‌کند، به زندان می‌افتد و در آخر از غصه سوختن درخت دق می‌کند.

همچنین نباید این فرض را هم نادیده گرفت که این داســتان، داستان درخت زیتون مقدس اســت. این درختِ زیتون اســت که نمی‌گذارد غسّان، تمام مزرعه‌اش‌را به هرتزل بفروشــد. درخت زیتون، به نحوی، حریف اصلی هرتزلِ غاصب اســت. و یهودی در پایان خاطرات اســماعیل، در نبردی نابرابر، بالاخره بر درخت پیروز می‌شــود و ظاهراً آن را از ریشه می‌کند.

از بین فرضهای مطرح شــده در بالا، می‌توان فرض شــخصیت اصلی بودنِ غسّان را،با اغماض، پذیرفت. نباید از این نکته غافل شــد که شــروع مشکل داستانی، با تأخیر بسیار اســت. یعنی زمانی که پدر با مشکل مالی شدید روبهرو می‌شود. غسّان در ابتدا، خواسته

یا ناخواســته، دچار اشــتباه می‌شــود. اما بعد، در پی جبران آن، تلاش می‌کند و عاقبت جانش را در آن راه، از دســت می‌دهد. در شــخصیت پردازی غسّان، ایرادی بزرگ وجود دارد. پناه دادن او به هرتزل و پسرش، بسیار سادهلوحانه به نظر می‌رسد. غسّان علیرغم هشــدارهای همســرش و ابوخلیل،بازهم بر نیکسیرتی یهودی و پســرش اصرار دارد و به راحتی خانواده‌اش‌را به خطرمی‌اندازد. حتی، هنگامی که هرتزل با حیله، الواحی قدیمی را از زیر خاک بیرون می‌آورد که به زبان عبری آیاتی از تورات تحریف شده بر آن حک شده، دچار شک و تردید می‌شود و سکوت می‌کند. او، هر چند می‌دادند که زمینش نسلاندرنسل مال پدرانش بوده، اما نمی‌تواند به یهودی حیلهگر جوابی بدهد. گویا خودش هم به شک افتاده است!

غسّان، به راحتی و بعد از یکی دو روز تردید، نیمی از زمینش را به هرتزل می‌فروشد و حتــی به این هم فکر نمی‌کند که آن یهودی مفلوک، آن همه پول نقد را از کجا آورده است. این خوشباوری تا اینجا، قابل اغماض است. اما اینکه غسّان‌به یکباره به اشتباه خود پی می‌برد و تبدیل به یک مبارز دو آتشه می‌شود، خواننده را غافلگیر می‌کند. غسّان، که تا به حال معتقد اســت باید سیاســت را به مردان سیاست سپرد، چرخشی صد و هشتاد درجه‌ای از خود نشان می‌دهد و مردم ده را برای یاری مخالفان در بندر غزّه، بسیج می‌کند. او، برای محافظت از درخت زیتون، به زندان می‌رود و محاکمه می‌شــود و دست آخر، در آتشِ اشــتباه خود می‌سوزد. به نظر می‌آید غسّان، نمادی از مردم فلسطین است که ادعا می‌شــود به راحتی، زمینهای خود را به یهودیان فروختند و راه را برای اشــغال باز کردند. برای نشان دادن مرد سادهاندیشی چون غسّان، آن هم در اوج مبارزات مسلمانان با اشغال انگلیس و همچنین گروه تروریستی آرگون، نیاز به شخصیتپردازی عمیق‌تری هست. این، از درجه اعتبار وطنپرستی مردم فلسطین می‌کاهد و مسلط شدن صهیونیست را بر آنها، سهل و آسان نشان می‌دهد.

از نکات دیگری که به انســجام داســتان لطمه می‌زند، این است که،با اینکه اسماعیل به وفور در خاطراتش از نگاه بدخواهانه و تمسخرآلود پدر و پسر نسبت به باورهای مردم عرب، بدذاتیهای کوچکی که انجام می‌دهند و فلاکت ذاتی شان می‌نویسد، اما در عمل، آن

چیزها را باور نمی‌کند و به راحتی، تحت تاثیر گفته‌ها و اعمال آن دو قرار می‌گیرد. در واقع، نگاه تیزبین نویسندهٔ خاطرات، با سادهانگاری او، در تضاد است. این مشکل، از آنجا که راوی، فقط شاهد است و شخصیت اصلی، پدر اوست، به آسانی قابل اصلاح بوده است.

هرتزل و تئودور به راحتی عربی حرف می‌زنند و این، نشان دهنده آن است که این دو یا از لهستان نیامده‌اند و یا اینکه مدت زیادی است که به فلسطین کوچ کرده‌اند. این موضوع، به راحتی، از طرف اسماعیل و غسّان نادیده گرفته می‌شود.

روایت داستان، از طریق بازخوانی دفترچه خاطرات، روشی معمول و قدیمی است. از مضرّات این نحوهٔ بیان، روایی شدن داستان است. نویسندهٔ داستان بلند ریاح، هر چند قصد دارد خاطرات را به زبان داستانی، در دفترچه خاطرات اسماعیل بگنجاند، اما گویا گاه دچار تردید می‌شود و لحنی گزارش گونه به خاطره می‌دهد. این ناهماهنگی در پرداخت، لطمه بزرگی به داستان وارد کرده است. داستان در جاهایی ریزبافت می‌شود و در مواقعی روایی.

در این داستان، جا داشت که نویسنده، اطلاعات بیشتری در مورد نحوه زندگی یهودیان کسب کند و در آن به کار بندد. به طور مثال، نویسندهٔ کتاب ریاح، نمی‌داند که یهودیان هم مثل مسلمانان، گوشت خرگوش را نمی‌خوردند و آن را حرام می‌دانند.

روایت داستان، از طریق بازخوانی دفترچه خاطرات، روشی معمول و قدیمی است. از مضرّات این نحوهٔ بیان، روایی شدن داستان است. نویسندهٔ داستان بلند ریاح، هر چند قصد دارد خاطرات را به زبان داستانی، در دفترچه خاطرات اسماعیل بگنجاند، اما گویا گاه دچار تردید می‌شود و لحنی گزارش گونه به خاطره می‌دهد. این ناهماهنگی در پرداخت، لطمه بزرگی به داستان وارد کرده است. داستان در جاهایی ریزبافت می‌شود و در مواقعی روایی.

ایراد دیگری که به این روش نویسنده وارد است و قبلا هم ذکر شد، ابهام در تاریخ خاطرات است. اسماعیل بدون آنکه اشاره‌ای‌به روز و تاریخِ وقوع حوادث بکند، به تعریف وقایع می‌پردازد. لحن او، لحن پسرکی ده- دوازده ساله است. اما در آخرین صفحه از دفترچه خاطرات می‌نویسد که پانزده ساله است و اولین روزی است که روزه بر او واجب شده است. یا آنکه پرشی چند ساله بین دو خاطره آخر دفترچه وی رخ داده است، - که این خود دلیل قابل قبولی ندارد - یا آنکه اشتباه نویسنده، در نحوهٔ پرداخت شخصیت اسماعیل است.

آدمهای داستان ریاح، آدمهایی بدون چهره هستند. حتی به ندرت لباس و سر و وضع آدمهـا توصیف می‌شـود. از این رو، در ذهن خواننده، هیچ تصویری از شـخصیتها به جا نمی‌ماند. و این، از جذابیت داستان می‌کاهد. البته، خاطره‌ای‌که به حوادث دادگاه فرمایشی انگلیسیها و قطع شدن درخت مقدس توسط کمیسر چاق انگلیسی می‌پردازد، از این عیب مستثناست و پرداخت داستانی خوبی دارد. در این خاطره، اسماعیل، اوج خباثت انگلیسیها و تبانی آنها با یهودیان صهیونیست و همچنین مظلومیت مردم فلسطین را نشان می‌دهد.

با وجود لحن روایی داسـتان، گاه ایجاز موجود در بیان حوادث، دلنشـین و نشـان از هوشـیاری نویسنده دارد. به طور مثل اسماعیل هیچ وقت نمی‌گوید که چرا آقای هرتزل و تئودور (و دیگر یهودیها که در مزارع مردم روستا کار می‌کنند)،گاهی توسط انگلیسیها جمعآوری شده، به جایی نامعلوم برده می‌شوند و غروب خسته و نزار باز می‌گردند. اما اگر صحنه تمرین تیراندازی هرتزل و پسرش و همین طور عملیات تروریستی گروه آرگون را در کنار آن بگذاریم به حیله انگلیسیها، برای سازماندهی یهودیان پی می‌بریم.

علاوه بر نمادهای به کار برده شده در داستان، که به تفصیل بررسی خواهد شد، می‌توان به اشارات ظریفی هم که در تاروپود داستان گنجانده شده، توجه کرد. آمدن سگ ابوخلیل به مزرعه غسّان، که گفته می‌شود فقط بوی روباه را می‌شناسـد و با غریبه‌ها کاری ندارد و حملـه او به تئودور هرتزل از آن اشـارات اسـت. خصوصاً که بعد از زیاد شـدن تعداد یهودیها در مزارع، ابوخلیل می‌گوید: «چند روزی می‌شـود که مثل سگهای ولگرد، زده است به بیابان و خودش را آواره این مزرعه و آن مزرعه کرده .» (صفحه ۷۲ کتاب)

با وجود لحن روایی داستان، گاه ایجاز موجود در بیان حوادث، دلنشین و نشان از هوشیاری نویسنده دارد. به طور مثل اسماعیل هیچ وقت نمی‌گوید که چرا آقای هرتزل و تئودور (و دیگر یهودیها که در مزارع مردم روستا کار می‌کنند)،گاهی توسط انگلیسیها جمعآوری شده، به جایی نامعلوم برده می‌شوند و غروب خسته و نزار باز می‌گردند. اما اگر صحنه تمرین تیراندازی هرتزل و پسرش و همین طور عملیات تروریستی گروه آرگون را در کنار آن بگذاریم به حیله انگلیسیها، برای سازماندهی یهودیان پی می‌بریم.

همیـن طور می‌توان به تعـداد فرزندان غسّان، نسبت به تک فرزند هرتزل اشاره کرد. هرتزل به خوبی به اهمیت تعداد و آمار زیاد

عربها واقف اســت. (این نکته را می‌توان در کنار مرگ آخرین فرزند غسّان‌با ورود یهودیها به مزرعه قرار داد. یا جایی که اســماعیل با قلاب ســنگ، بوته‌ای‌را از جا می‌کند، تئودور احساس خطر می‌کند.)

آمدن آقای هرتزل و تئودور از مســیری که انگلیسیها ســاخته‌اند هم می‌تواند اشاره به این داشــته باشــد که مقصر اصلی باز شــدن پای یهودیان مهاجر به فلسطین، دولت بریتانیاســت و هم اینکه هیچ خیر و برکتی از مســیری که دشمن به روی مسلمانان باز می‌کند، نمی‌رسد.

نام پسر آقای هرتزل، تئودور است. یعنی او، همنام تئودور هرتزل، نویسنده و روزنامهنگار اتریشیالاصلِ یهودی است که به عنوان بنیانگذار جنبش صهیونیسم، شناخته می‌شود. از اینجا می‌توان به جنبه‌های نمادین داستان پرداخت.

قبلا گفته شــد غسّان، پدر اسماعیل (و در مقیاسی بزرگ تر اهالی روستا)، می تواند نماد مردم فلسطین باشد. با این فرض، می‌توان به تفرقه و چند دستگی بین اهالی بئرالسبع، با نگاهی موشکافانه‌تر نگریست. غسّان، در اثر اشتباهی بزرگ، نه تنها هرتزل را در روستا ماندگار می‌کند، بلکه باعث آواره شدن خانواده، تردید در مورد قداست درخت زیتون هزار ســاله و دست آخر سوختن درخت می‌شــود. عدّه‌ای با او موافق و عدّه‌ای‌مخالف هستند. بعضی از اهالی، مثل شیخ رافع،سرسپردگی انگلیسیها و یهودیها را می‌پذیرند و عده‌ای‌چون ابوخلیل، عقیده دارند که یهودیها گرفتار نفرین موسی پیامبر(ع) هستند و باید تا ابد آواره بمانند و جان خود را در راه مبارزه با شاخهٔ نظامی آرگون از دست می‌دهند.

زیتون هزار ساله، نماد مقاومت مردم فلسطین است. این درخت در سرتاسر فلسطین ریشه دوانده و هر چند با مکر یهودی و حماقت نسل گذشته،به ظاهر قطع و سوزانده شده اســت، اما توسط خونِ نســلهای بعدی، آبیاری شده، دوباره می‌روید. در واقع، فقط شهید است که می‌تواند به مقاومت در برابر ظلم تداوم بخشد.

حفــاری در اطــراف درخت و یافتن الواحی به زبان عبری، ما را به یاد حفاریهای رژیم اشــغالگر در زیر و اطراف مسجدالاقصی می‌اندازد و ادعای مالکیت ایشان. اینکه الاقصی، نماد مقاومت و وحدت مســلمانان اســت، همین حس را در مورد درخت نیز در ما تداعی

نام داستان، ریاح است. اسماعیل قبل از شهادت، به نویسنده و چریک ایرانی می‌گوید که آیا زمزمه ریاح را می‌شنود؟ نویسنده، مفهوم قرآنی ریاح، به معنی بادهای بشارت دهندهٔ رحمت الهی را مدنظر دارد. پس اسم داستان، گویای بشارتی است که به تنومند شدن درخت مقاومت و بازپس‌گیری سرزمین اشغال شده، اشاره دارد. نویسنده، بدین بسنده نکرده و پسرِ شاعر و خوش‌الحانی به نام ریاح را، که از نسل مبارزان شهید فلسطینی است، در داستان وارد کرده است.

می‌کند. با این وجود، نویسنده، شک و تردید اسماعیل نسبت به فلسفهٔ وجود درخت و دلیل قداستش را در داستان، آشکار می‌سازد، بدون آنکه بدانیم عاقبت چه چیز ، اسماعیل را به مسیر مقاومت می‌کشاند و وی را شایسته می‌سازد که بذر جدیدی برای رویش زیتون مقدس شود و جوانه زند.

سرهنگ تئودور هرتزل، که حالا به جای اسماعیل مالک زمین است و در خانه غصبی بزرگ شده و رشد کرده است، در عملیاتی که توسط چریکهای مسلمان انجام می‌شود، شکست می‌خورد. سقوط دکل نگهبانی و انفجار زاغه مهمات صهیونیستها، نوید بازگشت زمین به صاحبان اصلی آن است.

نام داستان، ریاح است. اسماعیل قبل از شهادت، به نویسنده و چریک ایرانی می‌گوید که آیا زمزمه ریاح را می‌شنود؟ نویسنده، مفهوم قرآنی ریاح، به معنی بادهای بشارت دهندهٔ رحمت الهی را مدنظر دارد. پس اسم داستان، گویای بشارتی است که به تنومند شدن درخت مقاومت و بازپس‌گیری سرزمین اشغال شده، اشاره دارد. نویسنده، بدین بسنده نکرده و پسرِ شاعر و خوش‌الحانی به نام ریاح را، که از نسل مبارزان شهید فلسطینی است، در داستان وارد کرده است. او، مورد علاقه و احترام زیاد مردم بئرالسبع است. صدای زیبای او، هرتزل را به فکر می‌اندازد او را زیر قیمومیت خود درآورد. زمزمه ریاح و اشعار او یادآور مزامیر داوود نبی(ع) است. اینکه یهود، همانطور که قصد دارد ریاح را به مصادره خود درآورد، میخواهد پیامبر خدا و مزامیر او را به مصادره خود در آورد و اعمالی زشت و ناروا را به او و فرزندش سلیمان نبی(ع) نسبت دهد.

البته جا داشت که ریاح، بهتر از این پرداخت شود و در استخوانبندی کامل داستان جای گیرد. به طوری که اگر نویسنده، ریاح را از خاطرات اسماعیل حذف کند، لطمه‌ای‌به آن نخورد و حتی دلیل اسم گذاری داستان را هم زیر سؤال نبرد.

نشان داده شدن چریکها و مبارزان ایرانی، در کنار مبارزان فلسطینی و لبنانی و اینکه قرار اســت داستان فلسطین، به دست یک نویسنده و هنرمند ایرانی نوشته شود، از نکات درخور توجه داستان ریاح است. با این حال، جای پرداختِ بیشتر شخصیت نویسندهٔ ایرانی، خالی اســت. اینکه او کیست، چطور به فلسطین آمده است و چه نقشی در عملیات علیه صهیونیستها دارد، چندان معلوم نیست. در پایان مشخص نمیشود که داستان ریاح، داستان نویسندهٔ ایرانی است یا اسماعیل. نویسندهٔ ایرانی، قصد دارد داستان اسماعیل را کامل کند و نام ریاح را بر آن بگذارد. اما هنوز داســتان ریاح، کامل نیســت و آنچه می خوانیم، عیناً، خاطرات اسماعیل است. البته داستان ریاح، بی شک، داستان جلال توکلی است.

خرداد۹۱

طوفانی در راه نیست

نقدی بر «طوفان دیگری در راه است»

یوسف نیک‌فام

طوفان دیگری در راه است، نوشتهٔ سید مهدی شجاعی، در ده فصل نگاشته شده است و اولین چاپ آن در سال ۱۳۸۴ به همت انتشارات نیستان منتشر شد.

خلاصهٔ داستان

حاج امین امینی مرد خیّر مدرسه‌سازی است که برای ساختن مدرسه‌ای در پی خرید خانهٔ زینت است. مهندس سیف، وکیل حاج امین، نمی‌تواند رضایت زینت را برای فروش خانه جلب کند. زینت می‌خواهد که حاج امین، خود، برای تقاضا به خانه بیاید. حاج امین و سیف به خانهٔ زینت می‌روند.

زینت با حاج امین صحبت می‌کند و ماجرای جشن عروسی‌ای را که پانزده سال پیش برگزار شده روایت می‌کند. زینت در آن جشن رقاصه و خواننده بوده. امین نیز در آن جشن دعوت داشته است. آن شب زینت همراه پسر جوانی که می‌خواسته جشن را به هم بزند فرار می‌کند.

پسر جوان، که نامش کامی (کمال) بوده، به خانهٔ زینت می‌رود و از خودش و خانواده‌اش و پدرش، که او را در خانه زندانی می‌کند، سخن می‌گوید.

حاج امین با شنیدن حرفهای زینت مریض می‌شود و او را در بیمارستان بستری می‌کنند. زینت به ملاقات امین می‌رود و امین از او می‌خواهد که روایتش را ادامه بدهد.

حاج امین حکایت روزهای گذشتهٔ خود را برای زینت روایت می‌کند و از کار در شرکت

که نویسنده به جای اینکه وقایع را به خواننده نشان دهد، به صورت تصنعی و ساختگی، از زبان شخصیتها شرح می‌دهد؛ که این امر ساختاراثررا روایی می‌کند.

ثابت پاسال، قبل از انقلاب، و ارتباط با دربار و جریان کامی، پسرش، که باعث می‌شود پدر او را در خانه حبس کند، سخن می‌گوید.

حاج امین در خوابی عمیق فرورفته می‌رود و سیف و دکتر غیاثی، پزشک معالج، دنبال راهی می‌گردند تا جریان رابطهٔ حاج امین و زینت را بیابند. حاج امین از خواب بیدار می‌شود و زینت پیش او می‌رود. زینت نامه‌های کامی را به او می‌دهد تا بخواند و حقایقی آشکار شود.

حاج امین با حضور سیف نامه‌ها را می‌خواند و از نامه‌ها می‌فهمد که زینت کامی را به آمریکا فرستاده و کامی به کمک برادران زینت در آنجا در رشتهٔ پزشکی به تحصیل ادامه می‌دهد و پس از آشنایی با دکتر چمران و شروع جنگ تحمیلی تحصیل را رها می‌کند و به جبهه می‌رود.

سیف، که دچار تحول شده، همراه حاج امین برای دانستن سرگذشت کامی به خانهٔ زینت می‌روند و زینت تصمیم می‌گیرد آنها را با اتومبیلش نزد کامی ببرد. او در بین راه از جریان زخمی شدن و شهادت کامی می‌گوید.

پیرنگ

اثر پیرنگی ضعیف دارد. اگر شخصیت اصلی را حاج امین فرض کنیم، داستان با مشکل او آغاز می‌شود. خرید خانهٔ زینت دغدغهٔ اصلی امین است و او تلاش می‌کند زینت را راضی به فروش خانه کند. اما در ادامه هیچ تلاشی برای حل این مشکل نمی‌کند، جز آنکه پای صحبتهای زینت بنشیند.

مشـــکل دیگر آن است که نویســـنده به جای اینکه وقایع را به خواننده نشان دهد، به صورت تصنعی و ساختگی، از زبان شخصیتها شرح می‌دهد؛ که این امر ساختاراثررا روایی می‌کند. خواننده از سلسله ماجراهایی که برای کامی و زینت پیش آمده، از زبان زینت و کامی یا از طریق نامه‌ها، آگاه می‌شود؛ وقایعی که عموماً نقاط عطف را تشکیل می‌دهند. فرار زینت و کامی از جشن عروسی، رفتن کامی به آمریکا و تحصیل در آنجا، تحول زینت،

به جبهه رفتن کامی و شـــهادت او، که از وقایع مهم داســـتان است، به ضعیف‌ترین شکل، بدون آنکه برای خواننده ایجاد سمپاتی و همذات‌پنداری کند، بیان می‌شود.

عموماً روایت داستان در هر فصل به عهدهٔ زینت، حاج امین، و کامی است. هر گاه هر یک از آنها راوی هستند، شنوندهٔ روایت در سکوتی محض فرومی‌رود. نویسنده برای آنکه منطقی برای ســـکوت ایجاد کند از زبان راوی شنونده را به سکوت دعوت می‌کند. روایت طولانی هر راوی و سکوت شنونده غیر منطقی و ساختگی است و باورپذیر نیست. عموماً ضعف اصلی سید مهدی شجاعی در اغلب آثارش این نوع روایت است، که اصرار عجیبی دارد آن را در ساختار داستانی‌اش لحاظ کند.

عموماً روایت داستان در هر فصل به عهدهٔ زینت، حاج امین، و کامی است. هر گاه هر یک از آنها راوی هستند، شنوندهٔ روایت در سکوتی محض فرومی‌رود. نویسنده برای آنکه منطقی برای سکوت ایجاد کند از زبان راوی شنونده را به سکوت دعوت می‌کند. روایت طولانی هر راوی و سکوت شنونده غیر منطقی و ساختگی است و باورپذیر نیست.

در فصـــل ۸ ـ رگبار پراکنـــده ـ ، روایت داستان را به عهدهٔ نامه‌ها می‌گذارد که حجم زیـــادی از رمـــان (۱۷۰ صفحـــه) را به خود اختصاص داده است. در این فصل، که اطلاعات مهمی برای خواننده در آن نهفته است، فرم روایت اثر مغشـــوش و چندپاره شـــده است.

شخصیتها

شخصیتها در این اثر عموماً تحول می‌یابند. زینت، کامی، و سیف تحولی بنیادی می‌یابند.

زینت، که به نوعی شـــخصیت اصلی و محوری داستان است، تحولی باورنکردنی دارد. نویسنده انگیزه‌های لازم را برای تحول او ایجاد نمی‌کند و حتی چگونگی حرفهای او با حاج امین در زمان حال، که زنی تحول‌یافته است، با شخصیتی که تا انتهای داستان از او ساخته می‌شود منطقی نیست. به‌ویژه در فصل دوم ـ رعـــد و برق ـ او با واژگان گذشـــته‌اش، که رقاصه و خواننده بوده، صحبت می‌کند.

زینت، که به نوعی شخصیت اصلی و محوری داستان است، تحولی باورنکردنی دارد. نویسنده انگیزه‌های لازم را برای تحول او ایجاد نمی‌کند و حتی چگونگی حرفهای او با حاج امین در زمان حال، که زنی تحول‌یافته است، با شخصیتی که تا انتهای داستان از او ساخته می‌شود منطقی نیست.

یکی دیگر از شخصیتهای محوری کامی

اســت که دچار تحول شخصیتی می‌شــود. او قبل از آشنایی با زینت جوانی سرخورده از خانواده با عقده‌های روانی بوده که بعد از فرار با زینت و آشــنایی با او به آمریکا می‌رود و به کمک برادران زینت وارد دانشــگاه می‌شود و با تأثیر گرفتن از دکتر چمران و نامه‌های زینت و رفتارهای او متحول می‌شود. تحول او نیز ساختگی و تصنعی است و به دل خواننده نمی‌نشیند؛ چون اصولاً شخصیت او و رفتارهایش علاقه‌ای برای خواننده ایجاد نمی‌کند و سمپات نیست.

سیف نیز، که مردی منفعت‌طلب و نان به نرخ روز خور است، پس از آنکه حاج امین نامه‌ها را در کنار او می‌خواند، حقایقی را دربارهٔ خودش به او می‌گوید که با شخصیتی که از او ساخته شده باورپذیر نیست.

«داستان یک مرد» داستان یک مرد نیست

گذری بر «داستان یک مرد»، نوشتهٔ مجید ملامحمدی

مجید محبوبی

مجید ملامحمدی نویسنده‌ای پرکار است که به‌زودی تعداد نوشته‌های چاپ‌شدهٔ او در مجلات و نشریات مختلف کودک و نوجوان کشور و همچنین تعداد کتابهایی که برای مقطع سنی کودک و نوجوان به رشته تحریر درآورده است از حد و احصا خارج می‌شود. مجید، علاوه بر سرودن شعر، کتابهای خوب و قابل اعتنایی در زمینهٔ داستان برای این مقاطع سنی نگاشته که تعدادی از آنها در مسابقات و جشنواره‌های فرهنگی و هنری رتبه‌های برتر را به دست آورده است. از آن جمله می‌توان به کتاب جدید ایشان، داستان یک مرد، اشاره کرد.

داستان یک مرد. طبق توضیحی که زیر نام آن آمده، قصهٔ حضور حبیب ابن مظاهر، پیرترین شخصیت حاضر در کربلا، است. کم‌وبیش عموم مردم با این قصه آشنایند؛ اما برای نوجوانانی که از این به بعد پا به عرصهٔ وجود می‌گذارند این قصه، که در زمینهٔ تاریخ حماسی عاشورا و قیام امام حسین(ع) نوشته شده، مناسب خواهد بود.

داستان یک مرد، طبق توضیحی که زیر نام آن آمده، قصهٔ حضور حبیب ابن مظاهر، پیرترین شخصیت حاضر در کربلا، است. کم‌وبیش عموم مردم با این قصه آشنایند؛ اما برای نوجوانانی که از این به بعد پا به عرصهٔ وجود می‌گذارند این قصه، که در زمینهٔ تاریخ حماسی عاشورا و قیام امام حسین(ع) نوشته شده، مناسب خواهد بود.

البته، اگر منصفانه و موشکافانه نگاه کنیم، در اینکه آیا داستان یک مرد واقعاً داستان یک مرد است دچار تردید خواهیم شد؛ زیرا واضح است که حکایت کربلا حکایت جانبازی دهها مرد دیگری است که

از شروع نهضت امام حسین(ع) پا به میدان گذاشته و هر یک به نوبهٔ خود نقشی خاص ایفا کرده‌اند. و این ماجرا چنان شخصیتها و موقعیتها را در هم تنیده است که به‌راستی تجزیه و انفصال آنها از هم کمی سخت می‌نماید؛ چنان که از آغاز داستان یک مرد حضور پُررنگ مردانی دیگر، که یکی پس از دیگری وارد میدان می‌شـوند، حضور حبیب ابن مظاهر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند.

مختار پایین‌دستِ اتاق بزرگ ایستاد ... (ص ۵)

در منزل مختار، که میزبان حضرت مسلم است، خیلی اتفاقها می‌افتد و از آنجا که بخشی از ماجرا دربارهٔ مختار اسـت، در همان اوایل، خواننده احساس می‌کند این ماجرا ماجرای مختار است؛ اما با پیش رفتن داستان و حکایت غم‌انگیز مسلم همان احساس از مختار به مسـلم منتقل می‌شود، طوری که تا انتهای بخش ۵، یعنی تا پایان این ماجرای غم‌انگیز، تقریباً مسئله‌ای اساسی که به حبیب مرتبط باشد دیده نمی‌شود. در این حدودها خواننده گمان می‌کند کتابی دربارهٔ کیفیت دستگیری و شهادت حضرت مسلم ابن عقیل می‌خواند. درست است که نویسنده می‌خواهد قصهٔ حضور حبیب را در کربلا روایت کند، این دلیل نمی‌شود که او تقریباً از همهٔ ماجراهای زندگی او صرف‌نظر کند و فقط به چند روزهٔ آخر زندگی او بپردازد. حبیب ابن مظاهر از اصحاب شناخته‌شدهٔ امام علی(ع)، امام حسن(ع)، امام حسین(ع)، و همچنین از بزرگان قوم و قبیلهٔ خویش است که در حوادث و جنگهای مختلف حضوری مؤثر داشته است. نویسنده می‌توانسـت به جای روایت حضور مسلم در کوفه و اقداماتی که بیشـتر به مختار و هانی و دیگران مربوط می‌شود، در سی صفحهٔ اول کتاب، هویت قهرمان داستان را برای خواننده مشخص و بعد آرام‌آرام داستان را شروع کند. در این صورت مشـخص می‌شد که سهم او در ماجرای مسلم سهم چندان پُررنگی نبوده است. در حقیقت سهم حبیب در این ماجرا

اگر منصفانه و موشکافانه نگاه کنیم، در اینکه آیا داستان یک مرد واقعاً داستان یک مرد است دچار تردید خواهیم شد؛ زیرا واضح است که حکایت کربلا حکایت جانبازی دهها مرد دیگری است که از شروع نهضت امام حسین(ع) پا به میدان گذاشته و هر یک به نوبهٔ خود نقشی خاص ایفا کرده‌اند. و این ماجرا چنان شخصیتها و موقعیتها را در هم تنیده است که به‌راستی تجزیه و انفصال آنها از هم کمی سخت‌می‌نماید؛

جایی اســت کــه او برای ترغیب مردم به یاری امام حســین(ع) با آنها ســخن می‌گوید.

حبیب بغض خود را به‌سختی فروخورد. شانه‌هایش افتاده و گیسوانش پریشان به نظر می‌آمد. مختار تعجب کرد. عابس باز هم گریست. مسلم با نگرانی به سر تا پای حبیب خیره شد. حبیب دستار بلند خود را بر گونه‌هایش کشید. دلش تاب سخن نداشت ... به‌زحمت و بریده‌بریده رو به عابس گفت: «خدا تو را رحمت کند عابس که آنچه نیست و درون سینهٔ خود داشتی به زبان آوردی!» (ص ۱۱ و ۱۲)

فصلهای ۲ تا ۵ کتاب صرفاً به ماجرای حضرت مسلم می‌پردازد؛ ماجرایی که مستقلاً بارها به صورت کتاب نوشــته شــده است. ملامحمدی با آوردن این بخشها فقط به حجم کتاب خود افزوده است؛ در حالی که می‌توانست از این صفحات برای معرفی شخصیت اول داستان خود بیشترین بهره را ببرد.

و جای تأســف است که در روایت ناقص ماجرای حضرت مسلم، ناگهان، شخصیتهای نام‌آوری چون مختار، هانی، عابس، ... گم می‌شوند و خوانندهٔ نوجوان با سؤالاتی بی‌جواب در پایان فصل ۵ رها می‌شود. آیا سزاوار نیست که حالا حرفی از مختار به میان آید و برای مخاطب روشن شود که چرا مختار با آن همه شوکت و جاه و جلال از یاری مسلم بازماند؟ شاید از نویسندهٔ باتجربه‌ای چون آقای ملامحمدی این انتظاری بی‌جا نباشد. او می‌توانست با دقت و هوشیاری بیشتر از فروپاشی سیر منطقی و پلکانی داستان جلوگیری کند.

با شروع فصل ۶ تازه داستان به نقطهٔ شروع خود می‌رسد و این همان قصهٔ مشهور عتاب غیرتمندانهٔ زن حبیب است که او را به سبب سستی در یاری دادن به فرزند رسول خدا توبیخ می‌کند و از او می‌خواهد که هر طور شده از کنج عزلت بیرون آید و روانهٔ کربلا شود.

زن می‌خواست بازگردد و چشم در چشم حبیب بگوید: «چرا اینجا؟ ... تو ... حبیب بن مظاهر اســدی! اما کنــج این خانــه؟» (ص ۳۸)
«چه بگویم؟ ... بگویم چرا نشسته‌ای؟ چرا چندروز است که اسیر خانه‌ای؟ ...» (ص ۳۹)

اگر نویسنده از همین‌جا داستان را آغاز می‌نمود، اســم داســتان یک مــرد یا همان قصهٔ حضور حبیب ابن مظاهر در کربلا اسم بامسمایی می‌شد.

فصلهای ۲ تا ۵ کتاب صرفاً به ماجرای حضرت مسلم می‌پردازد؛ ماجرایی که مستقلاً بارها به صورت کتاب نوشته شده است. ملامحمدی با آوردن این بخشها فقط به حجم کتاب خود افزوده است؛ در حالی که می‌توانست از این صفحات برای معرفی شخصیت اول داستان خود بیشترین بهره را ببرد.

روانی و زیبایی نثر و توصیف هنرمندانهٔ لحظه به لحظهٔ حضور حبیب در کربلا و رعایت مسائل فنی داستان از نقاط قوت کتاب است که به‌حق از آن یک کتاب ممتاز ساخته است.

به هر حال داستان حبیب شروع می‌شود و جالــب اســت کــه در فصلهای بعــدی از ایرادهای قبلی در سیر داستان چیزی یافت نمی‌شــود. نویسنده چنان از اصول و شیرازهٔ داستان محافظت می‌کند که ماجراهای افراد دیگر روز عاشــورا فرصت ظهور در آن پیدا نمی‌کننــد و همین، خود، توقع مخاطب را از نویسنده دوچندان می‌کند، که در بازنگری آن به این اصل مهم توجهی ویژه داشته باشد.

از اینهــا که بگذریم، روانی و زیبایی نثــر و توصیف هنرمندانهٔ لحظه به لحظهٔ حضور حبیب در کربلا و رعایت مسائل فنی داستان از نقاط قوت کتاب است که به‌حق از آن یک کتاب ممتاز ساخته است.

نقد شعر

مجملی اندر باب نقد نویسی

محمد کاظم کاظمی

«نقد در لغت یعنی جدا کردن سره از ناسره...»

نه، دیگر این تعریف را حفظ شـده ایم، چنان که هم اکنون از حفظ نوشتم.بعد هم ما را چه کار به معنی لغوی نقد؟

پس این طور شروع می کنم:«واقعیت این اسـت که ما در فضای مطبوعات و محافل ادبی خویش، نقد منصفانه و علمی نداریم...»

خوب چی؟ نتیجه اش هم این می شود که باید علم داشـت و انصاف داشت و اهل فرقه سازی و گروه بازی نبود و دیگر توضیح و اضحات و شرح بدیهیات.

شـاید بهتر اسـت این طـور وارد بحث شویم:«رسالت نقد در یک جامعه در راستای پیشـبرد کیفیت آثـار ادبـی آن جامعه و برداشتن گامهایی محکم در مسیر ترقی...»

نه. این سـر مقاله شـد (به سـر دبیران محترم جراید برنخورد).

خـوب چه بنویسـیم؟ بیایم بـه این در بزنیم:«طبق برداشت های پدیدار شناسانه، مهندسی ساختار علمی نقد حاضر را چنین می توان آسیب شناسی کرد...»

نه. این هم خیلی عالمانه اسـت.با سطح سـواد ما نمـی خواند .این چطور اسـت؟: «مالارمه و دیگر منتقدان مکتب رئالیسـم جادویـی، بر خـلاف پل والـری و نظریه پردازان مکتب فرانکفورت، بر آن اند که نظر چامسکی و بعضی ساخت گرایان چک، از اصالت...»

نه، بهتـر اسـت ادامه ندهیـم. یک بار اشـتباهی اسم یک جانور شـناس با یک اصطلاح بیوشـیمی را می آوریم وسـط مطلب و ضایع می شود. هر چند هم اکنون هم شـده اسـت. این نوع مطلب نوشتن، تخصص خود را طلب می کند. پس چطور

ولی یک کتاب بد، همیشه از آن شاعرانی ناتوان نیست، بلکه گاه یک شاعرسخت توانا و صاحب نام، اثری می آفریند که در مقایسه با سطح کار او، واقعا «بد» به حساب می آید.اینجا دیگر نقد نه تنها ظالمانه نیست، بلکه کمال مهربانی به چنین شاعری است، تا استعدادهایش را هدایت کند و در مسیری نامطلوب به هدرگاهی که نباید، نیفتد.

شـــروع کنیم این مطلبی را که قرار اســـت پیشکش بخش نقد "قند و نقد" شود و در آن درباره وضعیت و آسیب شناسی نقد امروز و دیگر مسائل بسیار مهم سخن گفته شود؟

بـــه نظـــر می رســـد بهتر اســـت چیزی بگوییم که به قد وقـــواره ما بخورد. بیاییم و روش‌های علمی یا شرح تجربه هایی در باب نقد نویســـی بر کتابهای شعر به دست دهیم تا به کار دوســـتان جوان بیاید، پس شماره به شماره پیش می رویم.

یک

پیش از همه باید دید که چه کتابی را باید نقد کرد؟ تجربه به من نشـــان داده است که بهتر اســـت کتابهای متوسط و خوب را به نقد بگیریم، نه کتابهای ضعیف و بسیار ضعیف را. بســـیار کســـان هستند که طبع موزونـــی دارند و گاهی غـــزل و قصیده‌ای می‌نویســـند و البتـــه غالبا هـــم خویش را مصدق این ســـخن می دانند که « شاعری طبـــع روان می خواهـــد...» و بیش از این، ادعایی هم ندارند. اینها را باید زبانی تشویق کرد، حداقل به همین واســـطه که در این روزگاری که ســـر هر کســـی به کاری بند است، سرشان را به شعربند کرده اند و اگر نه شـــاعرانی خوب، لااقل مخاطبانی برای شـــعرهای خوب هستند. به گمان من، نقد کردن این شاعران، بسیار ظالمانه است.

ولی یک کتاب بد، همیشه ازآن شاعرانی ناتوان نیست، بلکه گاه یک شاعرسخت توانا و صاحب نام، اثری می آفریند که در مقایسه با سطح کار او، واقعا «بد» به حساب می آید. اینجا دیگر نقد نه تنها ظالمانه نیست، بلکه کمال مهربانی به چنین شـــاعری است، تا استعدادهایش را هدایت کند و در مسیری نامطلوب به هدرگاهی که نباید، نیفتد. گاه نیز به پدیدهـــای دیگر برخورد می کنیم: شـــاعری که در عین ناتوانی، سخت مدعی اســـت و احیانا با ارتباط و بده بستان های رایج با بعضی رسانه ها، بیش از حد خودش مطرح می‌شـــود. اینجاســـت که ما نیازمند «جدال با مدعی» می شـــویم. ولی در این بد بینانه‌ترین شـــکل هم ســـکوت بهترین

برخورد با یک اثر ادبی بد است. هیچ چیزی برای یک شاعر ناتوان ولی پر ادعا کشنده‌تر از سکوت نیست.

ولی کتابهای متوسط هم دو گونه اند، یکی ازآن کسانی که سطح نهایی پروازشان همین است و ازآنها انتظار بیشتری نمی‌رود. نقد این کتابها اگر به نیت معرفی یک شاعر یا یک کتاب به جامعه ادبی باشد ، خوب است. در این وضع، دیگر پیچیدن به پروپای شاعر بسیار ضرورت ندارد. ولی اگر شاعرش در همین کتاب متوسط ـ با توجه به سن و سابقه شعرش ـ خوب درخشیده است، نقد کتاب سخت ضرورت می یابد، تا در راستای رشد و پرورش استعداد آن شاعر، گامی استوار برداشته باشیم. (باز هم از آن جمله های سرمقاله ای شد.) و کتابهای خوب و عالی را به گمان من باید همواره نقد کرد، چون اینجا با شاعرانی رو به روییم که احتمالا هم توان رشد بیشتر دارند و هم اثرشان می باید انعکاس بیشتری در جامعه ادبی بیابد. نقد این کتابها، می تواند شاعران نوپای تر را هم به کار آید، البته اگر آن نقد به صورتی کاربردی نوشته شده باشد، که به این موضوع، در«بند دو» می پردازیم.

هیچ چیزی برای یک شاعر ناتوان ولی پر ادعا کشنده تر از سکوت نیست.

دو

درهریک از شکلهای بالا، نقد ما حداقل دو جنبه کاربردی خواهد داشت، یکی برای صاحب اثر ، دیگری برای خوانندگان احتمالی آن. ولی نباید به این حداقل بسنده کرد، بلکه غالبا بیشترین استفاده را از یک نقد خوب، شاعرانی می برند که می‌توانند از این شاعر چیزی یاد بگیرند، حتی اگر یاد گرفتن، از نوع ادب آموزی لقمان باشد. البته از یک نقد خوب، یک گروه دیگر هم سود می برند، آنانی که دستی در کار نوشتن دارند و می توانند بدین ترتیب، به خم و چم نقد نویسی آشنا شوند. به واقع یک منتقد خوب، می تواند منتقدان دیگری را بسازد،هرچند نه به خوبی خودش، مثلا من ناچیز، آن قدر چیز که از نقد جناب قیصر امین پور بر

کتابهای خوب و عالی را به گمان من باید همواره نقد کرد، چون اینجا با شاعرانی رو به روییم که احتمالا هم توان رشد بیشتر دارند و هم اثرشان می باید انعکاس بیشتری در جامعه ادبی بیابد.

گاهی یک اثر هیچ نکته مثبت درخوری ندارد. آن گاه چه باید گفت؟ مثلا بگوییم «البته نباید فراموش کرد که شاعر در این کتاب، وزن و قافیه را به خوبی رعایت کرده است.» این ممکن است برای یک شاعر سابقه دار، نوعی توهین باشد.

کتاب «قیام نـور» مرحوم نصرالله مردانی آموختم، از کمتر جای دیگری آموختم. آن نقد، به گمان من از بهترین نقدهای نوشته شده در چند دهه اخیر است؛ که در جنگ هفتم سوره چاپ شد.

با این وصف، یک نقد کارآمد، آن است که چهار گروه را به کارآید. اما چگونه می توان به این کار آمـدی افزود؟ پیش ازهمه باید بکوشیم که با حسن وعیب کتاب، به صورت تحلیلی برخورد کنیم. یعنی در پی عوامل و نتایج آنها باشـیم. مثلا فهرسـت کردن خطاهای وزنی یا دستوری یک کتاب، فقط به درد شاعرش می خورد، نه به درد آن سه گروه دیگر. به جای این کار، می توان در این موضوع بحث کرد که برخورد این شاعر به وزن یا زبان شعر چگونه است، این برخورد از کجا نشئت گرفته است و به شعرش چه تمایزهایی بخشیده یا کاستی هایی تحمیل کرده است. ذکر چند نمونه به عنوان مصداق، بـه تثبیت ایـن مفاهیم کمـک می کند.

سه

این سـخن که «در یک نقـد، باید هم به محاسـن پرداخت و هم به معایب»، دیگر بسیار زبان فرسوده شـده است. البته باید یـک نقد خـوب، ترکیبـی از هـر دو نوع پرداخت باشد، ولی میزان هریک از این دو عنصر در این ترکیب، بستگی تمام به نوع اثر، سطح کار شاعر و مخاطبان نقد دارد.

ازآن گذشـته، گاهی یک اثر هیچ نکته مثبـت درخـوری نـدارد. آن گاه چه باید گفت؟ مثلا بگوییـم «البته نباید فراموش کرد که شـاعر در این کتاب، وزن و قافیه را به خوبی رعایت کرده است.» این ممکن اسـت برای یک شـاعر سـابقه دار، نوعی توهین باشد.

ولی آن طرف قضیه همواره صادق نیست. یعنی به ندرت کتابی می توان یافت که در آن جـای خرده گیری نتوان یافت. یک اثر ادبی، هر چه اوج می گیرد، سطح انتظار ما را هم بالا می برد وآنجا دیگر ترک اولی هم نوعی عیب اسـت. به واقع اگر سروصورت شعر هم سـالم و به هنجار باشد، شاعرش قابل نکوهش خواهد بـود که چرا بیش از این چیزی ندارد.

از ایـن گذشـته، مقام ارائه نقـد ودایره

مخاطبان هم در انتخاب سطح سختگیری ما موثر است. آن چند و چونی را که در یک ماهنامه تخصصی بر یک کتاب شعر روا می داریم، دریک روزنامه پر تیراژ نمی توان روا داشت، چون روزنامه مخاطبی عام تر دارد و این مخاطب، بیشتر نیاز به آشنایی با اثر دارد، نه درپیچیدن در نکات فنی آن. و باز در این میان، نباید سابقه وسطح کار شاعر را فرامـوش کرد. به همین سـبب، آگاهی از سـن و سال، تجربه شـاعری، آثار قبلی و سرعت پیشرفت شاعر، برای نوشتن یک نقد منصفانه ضروری اسـت. با این وصف، این «نقد منصفانه» که گفتیم، یک تعریف واحد و ثابت ندارد که مثلا «می باید چند درصد نقد به محاسن کتاب اختصاص یابد و چنـد در صد به معایـب آن». بلکه این درصدها تابـع مقتضیاتی اند که به اجمال یادآور شدیم.

چهار

امااخلاق نقد نویسـی وبل شعور و معرفت انسـانی اقتضـا می کند که برخـورد ما با محاسـن و معایب اثرنیز سـنجیده و توام با احتیاط باشـد، به ویژه در مورد معایب، ممکن اسـت ماچیـزی را که حسـن اثر نیسـت، بر جستگی آن به حساب آوریم و این چندان زیانبار نیست، تنها زیانش این است که ممکن است شاعرانی دیگر هم آن ویژگی را به کار بندند و با ریسمان دیگری در چاه شوند، که البته این احتمال کم است. ولی اگر عیبی در اثر نشان دهیم که به واقع عیب نیسـت، ما نوعی بهتان بر صاحب اثر روا داشته ایم و این هیچ پسندیده نیست. در ایـن مـورد، باید با بیشـترین احتیاط بـا موضوع برخـورد کـرد و احتمال های گوناگـون را در نظر گرفـت. مثلا اگر یک خطای فاحش، مثل ایراد وزنی یا دستوری می بینیم، در اولین گام باید احتمال غلط تایپی را از نظر دور نداریم. در گام دوم، باید آن خطا تا چه حد محرز و چشمگیراست. در گام بعد، می‌سـنجیم که بسامد آن نوع خطای خاص، در کتاب تا چه حد اسـت و بالاخره این را می بینیم که به راستی نمی توان این را یک ویژگی سبکی یا نوعی هنر

اگر عیبی در اثر نشان دهیم که به واقع عیب نیست، ما نوعی بهتان بر صاحب اثر روا داشته‌ایم و این هیچ پسندیده نیست.در این مورد، باید با بیشترین احتیاط با موضوع برخورد کرد و احتمال‌های گوناگون را در نظر گرفت.

این به واقع یک روش سعی و خطای علمی است. در اولین بازخوانی به یک سلسله فرضیات کلی می‌رسیم، در باز خوانی‌های بعدی آن فرضیات را قطعی یا منحل می کنیم و چه بسا که در این مسیر، به فرضیه‌های جدیدی دست یابیم. آن گاه نقد را مبتنی بر فرضیات نهایی و مستدل با شواهدی که از کتاب استخراج شده است، می‌نویسیم.

نمایی دانست؟ از این گذشته، سطح کار و اطلاعات شاعر هم باید در نظر باشد.

مجموعه این ملاحظـات، بر حکمی که مورد شـاعر می کنیم، اثر دارد.پس بسیار خطاست اگر با دیدن یکی دو خطای وزنی، بگوییم شاعر ما وزن را نمی شناسد. بسته به سطح کار شـاعر، می توان گفت «چند مصراع شـعر از نظر وزن ناتندرست به نظر می آید»یا«شـاعر در چنـد مصراع وزن را باخته اسـت» یا حداکثر اینکه «شـاعر بر وزن شعر، به تمام و کمال مسلط نیست».

پنج

پیوسـته به فقره پیش، باید گفت که بهتر است با همه قضایا به صورت آماری برخورد کنیم و بسـامد تکرار هر حسن و عیب در کل اثر را در نظر داشته باشیم. روش عملی ایـن کار، این اسـت که کتـاب را چند بار بخوانیم. در هر بازخوانی، ویژگی‌های سبکی و تمایزها و کاسـتیها برجسته تر می‌شوند و بدیـن ترتیب، خطوط کلی نقد ما هم به دست می آید. بعد از یکی دو باز خوانی، به این می رسیم که این اثر مثلا از نظر خطوط کلی، فلان اشکالها را دارد. بار دیگر کتاب را می خوانیم و شواهد ومثالهای مورد نظر را یادداشـت می کنیم. وقتی شاهد مثالها در هر شاخه از بحث به حد نصاب معینی رسید که نشـان دهد این ویژگی به راستی قابل توجه اسـت، آن گاه آن را در یک سر فصل در نقدمان به بحث می گیریم.

ممکن است در این بازخوانیها و یادداشت برداری ها، به نتیجـه ای خلاف پندار اول خود برسیم. مثلا دریابیم که این شاعر آن قدرها هـم که به نظر می آمد، تصویرهای جـدول ضربـی نـدارد. آن گاه باید در آن داوری اولیه تجدید نظر کنیم.

ایـن به واقع یک روش سـعی و خطای علمـی اسـت. در اولیـن بازخوانی به یک سلسـله فرضیات کلی می رسـیم، در باز خوانی های بعـدی آن فرضیات را قطعی یـا منحل می کنیم و چه بسـا که در این مسیر، به فرضیه های جدیدی دست یابیم.

آن گاه نقـد را مبتنی بر فرضیات نهایی و مسـتدل با شواهدی که از کتاب استخراج شـده است، می‌نویسیم. شاید سه یه چهار بار خواندن یک کتاب برای نقد خوب لازم باشـد، مگر اینکه از پیش، با آثار ان شاعر آشنا بوده باشیم. من هیچ گاه در نقد هایم از بازخوانی های مکرر زیان نکرده‌ام.

شش

و بالاخـره باید از چنـد توصیه ایمنی هم غافل نباشیم:

۱.کوتاه و موجزبنویسـیم، مگر آنجا که مطلب اقتضـای تفضیل بسـیار می کند وکتابی واقعا دندانگیر را نقد کرده باشیم.(یا برای جایی می نویسیم که مخاطب بسیار ندارد، ولی حق التالیف خوب می دهد.)

۲.از بدیهیات بسیار سخن نگوییم، مگر برای عموم.

۳.شاهد مثال بسیار نیاوریم. لازم نیست همه مثالهایی که اسـتخراج کرده ایم، در نوشته ما منعکس شود.مردم خود می دانند که مشت نمونه خروار است.(البته اگر برای جایی می نویسـیم که مطلـب را متر می کنند، قضیه فرق می کند.)

۴.نقل قول از کسان هم بسیار پسندیده نیسـت . بهتر است این سـخن نظامی را سخت در نظر داشـته باشیم که « عاریت کـس نپذیرفته ام/ هرچـه دلم گفت بگو، گفتـه ام. » (البتـه بیشـتر مصـراع اول منظورم اسـت، نه اینکه به راستی هر چه دلمان خواست بار مردم کنیم.)

۵.یک نقد همانند یک مقاله نیازمند پی نوشـت و منبع و ماخذ بسیار نیست.(می دانم که جمله دو معنی دارد. شما هر کدام را که می پسندید دریافت کنید.)

۶.همین گونه است ردیف کرن اصطلاحات فرنگـی و به خصـوص ذکر شـکل لاتین اصطلاحات در متن نقد ،به گونه ای که آن را به متنی دوزبانه بدل سـازد.(در مجموع بکوشـیم اگر هم دانشمان را به رخ دیگران می کشیم، به شکلی زیرکانه تر بکشیم. این روشها دیگر قدیمی شده است.)

هفت

و بالاخـره باید سـخت مراقـب لحن و موضعی باشیم که درنقد اختیار می کنیم. شـیرینیهای بیانی و بازیهای قلمی خوب است، ولی نه آن چنان که به ریشخند بکشد. حتی برعکس، می باید سختی و قاطعیت نقد را بالطافتهای بیانی برطرف کرد. مثلا

بسیار سخت است که آدم، کسی دیگر را لجن مال کند ودست خودش پاکیزه بماند، حتی اگر با قاشق یا ملاقه این کار را بکند. در نظر داشته باشیم که یک نقد تند، مثل تفنگی است که لگد می زند. ممکن است تیرش به هدف نخورد، ولی قنداقش شانه و یا چانه شکارچی را ناکار کند.

می‌توان به جای نسبت دادن صفات به شاعر، آنها را به شعر نسبت داد. چنان که نگوییم« شـــاعر وزن را باخته است.» بگوییم« شعر دچار شکســـت وزن شده است.» به همین گونه می توان در بیان محاسن به صراحت از شـــاعرنام برد و در بیان معایـــب، او را با ضمیر یاد کرد وهزار ترفند دیگر برای اینکه نقـــد ما به جانب انصاف و مردمداری بلغزد نه به سمت اجحاف و ستمکاری . (می دانم که« اجحاف» در اینجا بهترین کلمه نیست .خواستم رعایت سجع کرده باشم .)

باری، بســـیار سخت است که آدم، کسی دیگر را لجن مال کند ودست خودش پاکیزه بماند، حتی اگر با قاشق یا ملاقه این کار را بکند. در نظر داشته باشیم که یک نقد تند، مثل تفنگی اســـت که لگد می‌زند. ممکن اســـت تیرش به هدف نخورد، ولی قنداقش شانه و یا چانه شکارچی را ناکار کند.

چو غلام آفتابم هم از آفتاب گویم

یادنگاری بر واژه‌های روشن شعر جوان انقلاب، به مناسبت بازخوانی شعرهایی برای شهیدان علمی*

علی داودی

اگر ارزش انسان به اختیار و قدرت انتخاب وی باشد، شهادت به منزلهٔ یک انتخاب افتخارِ انسانهای برتر است. انتخاب شهادت برای به دست آوردن چیزی فراتر از زندگی است و انسانی که از محدودهٔ مادی زندگی پا را فراتر گذاشته، مرده یا زنده، در شمار شهیدان است.

شرح دادن شهادت نه تنها کار ساده‌ای نیست که اساساً شهادت گفتنی نیست؛ مگر برای آن که درک می‌کند و «آن را که خبر شد خبری بازنیامد». آنجا که خداوند به‌صراحت هشدار می‌دهد: «نگویید» و «نپندارید» و «نمی‌فهمید» یگانه اسرار گفتنی و فهمیدنی شهادت است.

با این حال، سخن گفتن از شهادت همیشه زندگی‌بخش و زندگی‌ساز بوده و خود آیاتی از تضاد و حیرانی عقل است.

در سینه‌ام دوباره غمی جان گرفته است
امشب دلم به یاد شهیدان گرفته است
تا لحظه‌ای پیش دلم گور سرد بود
اینک به یمن یاد شما جان گرفته است

(سلمان هراتی)

شهادت در لغت به معنی گواهی دادن است. عالم شهادت در مقابل عالم غیب آمده است. شهید شاهد و حاضر است و برترین درجهٔ حضور کشته شدن در راه خدا است.

ارزش شهادت، به منزلهٔ یک فرهنگ، وابسته به نقشی است که در اصلاح امور جامعه دارد. از این رو، بزرگداشت شهید، در مقام کسی که در راه عقیده و مکتب و اصلاح جامعه به جهاد برخاسته و در این راه به خون خویش غلتیده، هماره فرا چشم ادیبان بوده است. تقدیس شهید

در گونه‌های مختلف و ادوار شـــعر فارسی وجود داشته و از سابقه‌ای دیرین برخوردار است؛ مثلاً بخش اعظم شعرهای «مرثیه» یادکرد شهیدان اســـت، به‌خصوص هر جا با فرهنگ عاشورا درآمیخته جلوه‌ای دیگر یافته است.

در بارگاه قدس که جای ملال نیست
سرهای قدسیان همه بر زانوی غم است

و:

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم
که شهیدان که‌اند این همه گلگون‌کفنان

موضوع شهادت در حوزهٔ عرفان شیعی از مرتبه‌ای بلند برخوردار است.

عشق از اول سرکش و خونی بود
تا گریزد هر که بیرونی بود

شهادت، به معنی مرگ در راه آرمان، در ادبیات اسطوره‌ای نیز بروز گسترده‌ای دارد؛ مرگی که عامل تجلی قهرمانیها و پیشرفت زندگی است.

از ایران و توران برآیـد خروش
جهانی ز خون من آید به جوش

ادبیـــات، به‌ویژه شـــعر، در ادوار مختلف، تحت تأثیر محرکه‌ای اجتماعی و سیاسی دچار تغییرات محتوایی و ظاهری گشته و طی اعصار دستخوش تحولات و سبکهای گوناگـــون شـــده اســـت. از ایـــن رهگـــذر بزرگ‌ترین حادثـــهٔ اجتماعی معاصر، وقوع انقلاب اسلامی، موجب تحول ادبی معاصر و پیدایش ادبیات انقلاب شده است.

در شـــعر انقلاب، که بخـــش عمده‌ای از آن به انعکاس رشـــادتها و دلاوریهای ملت ایران اختصـــاص دارد، یکـــی از مفاهیم و تصاویری که به اشکال مختلف نمایان شده اســـت و از محورهای مهم شـــعر و ادبیاتِ جنگ محسوب می‌گردد موضوع «شهید» و «شـــهادت» است که توانســـته نوع ادبی حماســـه را زنده کند و تلفیقی از حماســـه و عرفـــان را به وجـــود آورد. دایرهٔ مضامین این موضوع چنان گســـترده و متنوع است که دیگر مفاهیم شعر انقلاب را نیز رنگ و رویی دیگر بخشیده است.

شهادت لاله را روییدنی کرد

ادبیات، به‌ویژه شعر، در ادوار مختلف، تحت تأثیر محرکه‌ای اجتماعی و سیاسی دچار تغییرات محتوایی و ظاهری گشته و طی اعصار دستخوش تحولات و سبکهای گوناگون شده است. از این رهگذر بزرگ‌ترین حادثهٔ اجتماعی معاصر، وقوع انقلاب اسلامی، موجب تحول ادبی معاصر و پیدایش ادبیات انقلاب شده است.

شهادت جامه را بوییدنی کرد
ببوس ای خواهرم قبر برادر
شهادت سنگ را بوسیدنی کرد
(قیصر امین‌پور)

از نقاط عطف این پرداختها پیوند حماسهٔ دفاع هشت‌سالهٔ ملت مسلمان ایران با عاشورای حسینی است، که شاعر از این منظر وارد عرصهٔ عاشورا می‌شود.

می‌روم مادر، که اینک کربلا می‌خوانَدم
از دیار دور یار آشنا می‌خوانَدم
مهلت چون و چرایی نیست مادر، الوداع!
زانکه آن جانانه بی چون و چرا می‌خوانَدم
(سید حسن حسینی)

و صراحتاً بر همانندی راه رزمندگان اسلام با مسیر امام حسین(ع) تأکید می‌ورزد.

ره ما راه حسین است که با تیشهٔ خون
همه بتهای زمین در شب روشن شکنیم
(نصرالله مردانی)

یادکرد شهیدان گاه به نقل خاطره است.

یادگار از تو همین سوخته‌جانی است مرا
شعله از توست، اگر گرم‌زبانی است مرا
(ساعد باقری)

و گاه به حسرت از جا ماندن از قافلهٔ شهدا؛ که مضمون اخیر، همچون فصلی از شعر انقلاب، بسیار فراگیر است.

آنچه از نمونه‌شعرها دربارهٔ شهدا در شعر انقلاب برمی‌آید نمود اجتماعی و طرح کردن شخصیت شهید و حادثهٔ شهادت برای جامعه است؛ گویا اینان شهیدان یک جمع‌اند و روی سخن با جمع دارند.

بشکوه بشکوه بشکوه یاد شهیدان که رفتند
اندوه اندوه اندوه سهم من و تو که ماندیم
(سهیل محمودی)

و حاوی نوعی شکوه از خود است.

بار بر دوش آنهاست، آه! آری، همانها
پاکها، نازنینها، خوبها، مهربانها
ما چه کردیم! باری، ناله‌ای شکوه‌واری
شد وطن زنده، اما زان جوانها و جانها
(سیمین بهبهانی)

همچنین هشدار به فراموشی شهیدان بخشی از شعر اعتراض است.

دسته‌گل‌ها دسته‌دسته می‌روند از یادها
شمع روشن کرده‌ای در رهگذار بادها
(علیرضا قزوه)

آنچه از نمونه‌شعرها دربارهٔ شهدا در شعر انقلاب برمی‌آید نمود اجتماعی و طرح کردن شخصیت شهید و حادثهٔ شهادت برای جامعه است؛ گویا اینان شهیدان یک جمع‌اند و روی سخن با جمع دارند. و این نکته در نگاه عرفانی کم‌سابقه و از ویژگیهای شعر انقلاب است؛ یعنی نوعی

عرفان جمعی. مناسبات و مناسک گسترده و گوناگون جامعه بهانه‌ای هنرمندانه است تا شاعر ارتباط اجتماع و شهادت و حضور شهید را در همهٔ شئون جامعه نشان دهد.

از شبنم اشک گونه‌هامان تر بود
تشییع جنازهٔ گلی پرپر بود
از منبر دستها که بالا می‌رفت
در صحن حسینیه دل محشر بود
(علیرضا قزوه)

و:

تمام چارده‌سالگی‌اش را در کفن پیچیدم
با همان شور شیرین‌گونه که کودکی‌اش را در قنداق می‌پیچیدم.
مظلوم کوچک من با پای شوق خود رفته بود و اینک
با شانه‌های شهر بازش آورده بودند.
(محمدرضا عبدالملکیان)

امروز، با گذشت بیش از ۲۳ سال از پایان جنگ تحمیلی و اتمام ظاهری تجاوز دشمنان، فصل دیگری در جریان است؛ دورانی که به جنگ نرم تعبیر و تبدیل شده و طبیعتاً جبهه و میدان نبرد و دشمن و ابزار جنگ و ... نیز دگرگون شده است. با این حال، این همهٔ حکایت نیست و گاه هنوز جنگ با همان صراحت خصمانه خودی نشان می‌دهد و همان صحنه‌های انفجار و کشتار تکرار می‌شود

باری، موضوع شهید نقطه‌عطف انقلاب و شعر شهادت نقطعطف شعر انقلاب است و چنان گسترده که می‌توان جزئیات فراوان مقام شهید را در شعر انقلاب و جنگ بازیابی کرد. حتی نحوهٔ پرداختن و زبان خاص آن قابل تحلیل و بررسی است.

اما امروز ...

امروز، با گذشت بیش از ۲۳ سال از پایان جنگ تحمیلی و اتمام ظاهری تجاوز دشمنان، فصل دیگری در جریان است؛ دورانی که به جنگ نرم تعبیر و تبدیل شده و طبیعتاً جبهه و میدان نبرد و دشمن و ابزار جنگ و ... نیز دگرگون شده است. با این حال، این همهٔ حکایت نیست و گاه هنوز جنگ با همان صراحت خصمانه خودی نشان می‌دهد و همان صحنه‌های انفجار و کشتار تکرار می‌شود.

شهادت شهید «مصطفی احمدی‌روشن» حادثه‌ای خاص و جریان‌ساز بود. این اتفاق بهانه‌ای شد که بغضهای فروخفته و فروخوردهٔ اجتماع، در هر صنفی، سر باز کند و دیگر بار امتداد تاریخی و انقلابی مکتب شهادت مورد توجه عام قرار گیرد. شور و هیجان این حادثه به اندازه‌ای بود که گویا اتفاقی بی‌سابقه روی داده و

حرفهای تـازه‌ای را فتح باب کرده اسـت.

جریان از نوعی نبود که در برنامهٔ سازمانها و ادارات دولتـی و فرهنگی باشـد. این بار مـردم از برنامه‌ریزی‌هـا پیـش افتادند و هدایت مسیر را خود به دست گرفتند. بدون هیچ‌گونه دعوت و فراخوان و اعلام جایزه و ایجاد انگیزه‌های مادی، جمعیت چون خونی به‌جوش‌آمده در عروق فرهنگی جاری گشت و حاصل آن آثار ادبی و هنری بسـیاری در رشته‌های شعر و نقاشی و گرافیک و ... شد. خـروش این موج به محدودهٔ کشـور ایران بسـنده نکرد و از مرزهای جغرافیایی فراتر رفت و احمدی‌روشن سند مظلومیت ایران و قهرمـان مقاومت در جهان شـد. در این مراحل مراکز رسـمی چنـان از کنار واقعه گذشتند که گویا از اصلاً حادثه‌ای روی نداده است. محافل رسـمی نیز عمدتاً کارکردی خنثی داشتند. شاعرانی که برای این حادثه سـرودند غالباً جوان بودند! این مهم حاوی پیامی دوپهلو است. پیام خوشایندش حضور جوانان در صحنه و از خود دانستن انقلاب و شهیدان انقلاب است.

گذشـته از جامعه‌شناسـی این جریان، شـعرهای تقدیم‌شـده دارای نکاتی قابل توجه اسـت که با کارکردی دوسـویه هم توجیه‌گر تحـول ادبی و هم نمودار ارتباط شـعر جوان با خط انقلاب اسـت و نگاه به نقطـهٔ اوج آرمان انقلاب اسـلامی، یعنی شهادت، را تبیین می‌کند.

وجه علمی شهیدان

شعرهای یادشده از شهیدی می‌گویند که بارزترین مشـخصهٔ وی شـخصیت علمی اوسـت. بنابراین عناصـر تصویری تعلیم و تعلم بخشی از مضامین است.

راویان اخبار و علم الرجال گفته‌اند که
مداد العلماء افضل من دماء الشهداء.
عقلمان باور کرد.
در «خواجه نصیر» درس خواندیم
در «شریف» درس خواندیم
در «علم و صنعت» درس خواندیم
در «امیرکبیر» درس خواندیم
از شهرسـتان آمدیـم و در تهران درس خواندیم.
اما دلمان باور نکرد
به همین خاطر هم پشـت سر هم ترور می‌شویم.

(حبیب‌زاده)

و شـاعر بین سـنگر علم و سنگر جهاد پیوند می‌زند.

می‌ری ولی تو و آسمون شهر
خورشید می‌شی، ماه می‌مونی
دلتنگ میزت نیستی استاد
دلتنگ دانشگاه می‌مونی
دلواپسی، اما خیالت تخت
این کوچه‌ها دلتنگ بارونه
وقتی کلاست سنگره استاد
این سنگرا خالی نمی‌مونه

(علی سلیمانی)

و در فرآیندی پیچیده خود را یک طالب علم معرفی می‌کند که قلمش مدیون خون شهید است.

خودکار من ز خون تو جوهر گرفته است
از لحظهٔ پریدن تو حرف می‌زند

(ابوترابی)

انرژی هسته‌ای

حقوق سیاسی و حق استفاده از انرژی هسته‌ای موضوعی جدید در جامعهٔ سیاسی و ادبی است.

دولتها برای سیاست آدم می‌کشند
برای اقتصاد آدم می‌کشند
برای فرهنگ آدم می‌کشند
برای پزشکی آدم می‌کشند
برای فیزیک، گرایش هسته‌ای آدم می‌کشند

(حبیب محمدزاده)

جهان

جهان به دو معنی گرفته شده است. یک جا جهان معادل جامعهٔ جهانی و جهان دشمنان است.

ما مرغ حق، جهان هم خواب‌اند، گوش کن
از ناله‌های ماست که خونی چکیده شد

(محمدمهدی خان‌محمدی)

جهان سکوت غم‌انگیزی است، نه یک دقیقه، که صدها قرن

جهان که عربده‌جویانش تو را به جرم صدا کشتند.

(علی‌محمد مؤدب)

و در جای دیگر جهان به معنی زندگی و هستی است.

شط یقین جوشید، برهان جهان شد
آوازه‌خوان زندگی جان جهان شد

(ابراهیم حسنلو)

نشسته‌ای خوش و خرم به روی بام جهان
شده به نام تو روشن جهان و جام جهان

(شیخ‌الاسلام)

جهان ما

اما جامعه و اجتماع مقابل شهید، که به عبارتی شامل جهان دوستان است، در مقایسه با شعر شهید جنگ بسیار کمتر

مورد توجه قرار گرفته است. شاید گرایش به تعلقات فردی از عوامل این کم‌توجهی باشد.

در قلب داریم این زمانه انقلابی سرخ
ایران و یک دشتِ شهید و آفتابی سرخ
(عارفه دهقانی)

و یک اشاره:

دیگر صلاح نیست پریشان بایستند
مردان شهر تشنهٔ باران بایستند
(امیرعلی سلیمانی)

در معدود مواردی، شاعر در کنار عظمت شهید به جامعهٔ او هم اشاره می‌کند.

تو ذهن مردم ما، آری، تو جان مردم مابودی
به کشـــتنت، نه تـــو را، مـــا را یکی‌یکی همه‌جا کشتند
(علی‌محمد مؤدب)

اما جامعه و اجتماع مقابل شهید، که به عبارتی شامل جهان دوستان است، در مقایسه با شعر شهید جنگ بسیار کمتر مورد توجه قرار گرفته است. شـــاید گرایـــش به تعلقـــات فـــردی از عوامـــل این کم‌توجهی باشد.

یکی از موضوعات شعرِ امروزِ جنگ عدم وضوح سیما و سیرهٔ دشمن است؛ حال آنکه یکی از دو پایهٔ جنگ لزوماً دشمن است. در این شعرها تصاویری کم‌وبیش مشابه از دشمن وجود دارد که هم دشمن به معنی نمادین و کلی و هم به صورت مشخص است.

جایگاه دشمن

یکی از موضوعات شـــعرِ امروزِ جنگ عدم وضوح ســـیما و سیرهٔ دشـــمن است؛ حال آنکـــه یکی از دو پایهٔ جنگ لزوماً دشـــمن اســـت. در این شـــعرها تصاویری کم‌وبیش مشابه از دشمن وجود دارد که هم دشمن بـــه معنی نمادین و کلـــی و هم به صورت مشخص است.

مفهوم دشمن

تو نیستی، تمام شدی، پس چگونه است؟
از تو هنوز دشمن تو حرف می‌زند
(محمدحسین ابوترابی)

دشمن نمادین

ماه روشن بودی، از خورشید گردون سر شدی
چشم خفاشان عالم کورا! روشن‌تر شدی
(راضیه رجایی)

دشمن با شناسهٔ دینی و مذهبی

ندای حنجرهٔ ماست «یا لثارات» و
برای دشمنمان باشد این بیان روشن!

(رحیمه مهربان)

اشارهٔ صریح به دشمن

نفرین به تو تندیس آزادی
دیدند دست‌افشان و پاکوبان تو را امروز
بر نعش خونین یلی از خطهٔ ایران

(رضا شیبانی)

بسامدها

طبیعتاً نخستین موضوعی که ذهن شاعر با آن دست و پنجه نرم می‌کند مضامین ملموس و محسوس است تا به این وسیله به بیان غیر مستقیم راه یابد. در این شعرها «روشنی»، «احمدی»، و «برگزیده شدن» بالاترین بسامدها را دارد. البته «روشنی» و بار معنایی این کلمه این امکان را فراهم ساخته که شاعر به ساخت ترکیبات فراوان بپردازد و عناصر مرتبط با آن را به کار ببندد. چراغ، خورشید، شمع، فانوس، شمس، اهورا، مشرق، صبح، و ... از مترادفات حوزه‌های «روشنی» هستند.

ماندیم چه جواب دهیم این سؤال را
روشن‌ترین ستارهٔ این آسمان چه شد؟
آتش گرفت سینهٔ فانوس جمع ما
آتش، بگو! چراغ ستمدیدگان چه شد؟

(مجتبی اصغری فرزقی)

«روشنی» از منظر دینی و نگاه قرآنی

ها! آفتاب از تو سرودن آتشین است
ها! لحظه‌هایت آیهٔ حق الیقین است
والشمس با تو مشرق هفت آسمان است
والفجر با تو پنجمین فصل جهان است

(ابراهیم حسنلو)

«روشنی» و اشاره به چرخ دانش، که تلمیحی ظریف از انرژی هسته‌ای است.

به خیالی که اگر احمد روشن افتاد
روشنی از حرمِ خانهٔ ایمن افتاد
به خیالی که اگر سنگ به راهی افکند
چرخ دانشوری از گردش و رفتن افتاد

(الله‌یار خادمیان)

«روشنی» در تقابل با ظلمت

بی‌اعتنا به اینکه تو یک صبح روشنی
قلب تو را به خنجر ظلمت شکافتند

(پروانه نجاتی)

شهادت و برگزیده شدن

مصطفی بود و برگزیده‌شده
از ازل روشن آفریده‌شده

(لواسانی)

نام تو «مصطفی» شده از آغاز ...
آری، تو برگزیدهٔ «او» بودی
باری، خوشا به حال شهادت باد ...
کی بوده انتخابی از این بهتر؟

(قادر دلاورنژاد)

نگاه

نگاه این شعرها تلفیق و ادغام چند قرائت است.

نگاه سوگ‌مدار

در انتشار داغ تو جوشید آسمان
باران و ابر گیسوی اندوه بافتند

(پروانه نجاتی)

تحلیل ولایی و عرفانی

روشن اگرچه کشته شود، روشنی به جاست
این شاه‌بیت عشق علی در ولایت است

(محمد روحانی)

عرفان و حماسه

این خون سرخ نیست که می‌ریزند، این آتش است آتش طغیانگر
هر قطره شور و شوق صد اقیانوس، هر ذره آفتاب جهان‌گستر

(قادر دلاورنژاد)

حماسه

گرچه در بزم حماسه هیچ جای گریه نیست
در هجوم شعله‌ها تکلیف باران روشن است

(میلاد عرفانپور)

درآمیختن حماسه با مذهب

خون تو خود حماسهٔ بیداری است، خون تو از گلوی زمان جاری است
از کربلا و از فدک و کوفه، از سینهٔ پر از غم پیغمبر

(قادر دلاورنژاد)

توجهات ادبی

انتخاب قالب

جدا از نوع گرایش و علاقهٔ شاعران، می‌توان نیاز به لحن را هم در انتخاب قالب دخیل

دانست. پیوستگی حس حماسی و عاطفی و عاشقانه با موضوع شهادت عامل به‌کارگیری قالب غزل است. با این حال شاعران از قالبهای سپید و نیمایی و رباعی و دوبیتی و مثنوی و ترانه نیز استفاده کرده‌اند و محدودیتی در قالب نبوده است.

نوآوری

در برخی آثار، علاوه بر توجه به آرایه‌ها و فنون شناخته‌شده و مألوف، شاعر در پی استفاده از قابلیتهای زبان و تکنیکهای جدید است. محمد مرادی، در شعری تقدیم به شهید روشن، که با ردیف «تاریک» سروده شده، از لحظهٔ شهادت ردیف را به «روشن» تبدیل می‌کند.

پیش از آنکه طلوع خنده کند
و زمان صبح را پرنده کند
سایه ... آمد ... سیاه ... آشفته ... درصدی زرد ... درصدی تاریک
...
صبح شد ... آسمان شکوفا شد
کوچه صد عاشقی تماشا شد
آفتابانه پلکِ در وا شد
و تو با خنده سرزدی روشن

(محمد مرادی)

کلمات

نوع جنگ ترور و نبردی یک‌طرفه است که مجالی برای مسلح شدن و درگیری طرفین نمی‌دهد. برای همین یگانه کلمات جنگی آن انفجار و بمب است و مابقی توصیفات متوسل به فضاسازی عرفانی و جنگ قدیم است.

ولی او را باکی نیست
چراکه هر شاخهٔ او
شمشیری را می‌ماند
که آبدیدهٔ گدازهٔ خشم است

(رضا اسماعیلی)

و:

در دین ما خون پاکی محض است، بسم‌الله
شمشیرهای تشنه از آنها، گلو از ما

(پیمان طالبی)

تشبیهات

از میان آرایه‌ها، اعتبار تشبیه از آن جهت است که علاوه بر جهان ذهنی شاعر نسبتِ مشبه با جهان خارج را می‌رساند؛ یعنی شبیه چه چیزی بودن مهم است. در ادامه به برخی تشبیهات شاخص اشاره می‌شود.

تشبیه مرتبط با کلیت تکریم و تقدیس و ادب اجتماعی، با تهمایه‌ای از ترکیبات

شـــعری انقلاب با پایه‌های دینی مذهبی.

ای مثل تلاوت دعا پر نور
ای مثل تبسم خدا روشن

(علیرضا قزوه)

دسته‌ای از تشـــبیهات نیز صرفاً توضیح داستان است و ویژگی محتوایی ندارد.

مانند یک شناگر ماهر زدی به آب
پرسید عشق ... ناجیِ دریایتان چه شد؟

(مجتبی فرزقی)

اما نوع دیگر، که سعی دارد بین عینیت حادثه و مضمون راهی بگشاید، از مشخصات فردی مدد می‌گیرد.

رفتنت مثل اتم ریخت به هم دنیا را
پیش ایمان تو این حادثه‌ها ناچیزند

(محسن کاویانی)

عینی‌نگری

غالباً شـــعر تکریمی و تقدیمـــی به کلیات می‌پـــردازد. پرداخـــت به عناصـــر خاص و تصاویر عینی نقطهٔ قوت این شعرهاســـت. اما کمبود اطلاعـــات ما از حادثه و خلاصه بودن داستان شـــهادت چند سند محدود را دســـتمایهٔ شـــاعر قرار می‌دهد؛ انفجار، زمســـتان، بمب، و عابر شـــوم شناسه‌های عینیت‌نگاری به حساب می‌آید.

غالباً شعر تکریمی و تقدیمی به کلیات می‌پردازد. پرداخت به عناصر خاص و تصاویر عینی نقطهٔ قوت این شعرهاست. اما کمبود اطلاعات ما از حادثه و خلاصه بودن داستان شهادت چند سند محدود را دستمایهٔ شاعر قرار می‌دهد؛ انفجار، زمستان، بمب، و عابر شوم شناسه‌های عینیت‌نگاری به حساب می‌آید.

در ســـرش انفجار توطئه بود سایه ... در رفت و آمدی تاریک
شب پر از ســـردی زمستان ... نه ... شب فراسوی ممتدی تاریک
بمب را در مســـیر کار گذاشـــت، خار در خانهٔ بهار گذاشت
عابری شوم ... سایه‌ای وحشی ... مرده‌ای زنده، مرتدی تاریک

(محمد مرادی)

شـــاعری دیگر به صندلی کلاس درس و ترور اشاره می‌کند.

کنارآمدنی نیستی تو با تزویر
تو را چگونه ترورها کنار بگذارند
...
و دسته‌ای گل لاله به روی صندلی‌ات
به جای خالی آموزگار بگذارند

(فرید فردوسی)

نمادها

طبیعت به تناسب هر فصل رنگی خاص می‌گیرد. در فصل دفاع مقدس تصاویر طبیعت به گونهٔ تشبیهی و استعاری نمایندهٔ شهید و شهادت‌اند. این شعرها از نمادهای طبیعی و دینی بهره‌ای فراوان برده‌اند؛ نمادهایی چون خورشید، ستاره، سرو، لاله، درخت، آفتاب، دستهٔ نماز، عروج، و ...

ز هر قطرهٔ خون تو لاله روید
گلستان بماند چنین میهن ما
(محمدحسین نعمتی)

در باغ شهادت باز باز است
که لاله سوخت، پرپر شد، ترور شد
(زهرا بشری موحد)

ای داسها، هراس ندارند لاله‌ها
از اینکه در کنار خیابان بایستند
(علی سلیمانی)

داغی نشانده‌اند دوباره به لاله‌زار
بالاتر از سیاه و سپید و کبود، سرخ!
(زهرا علیشاهی)

سرویم و هوای باغ و گلشن داریم
خون‌جامهٔ نو همیشه بر تن داریم
تا کور شود هر آن که نتواند دید
یک کشور احمدی روشن داریم
(بهمن نشاطی)

میهن من
سروی‌ست راست‌قامت
در جنگل نامردمیها
(رضا اسماعیلی)

یکی‌یکی همه عاشقان شهید شدند
که سایه‌سار بسازد درخت میهن من
(مظاهر کثیری‌نژاد)

مرگ در مسلک ما ختم کبوترها نیست
لاله‌های وطن ما همه بی‌پاییزند

و:

کبوتریم و کبوتر همیشه دلتنگ است
غم بزرگ و دل تنگ می‌کشد ما را
(شیخ‌الاسلامی)

نسبت با ادب انقلاب

این شعرها وارث همان ادب و همان آداب‌اند. مضاف بر آن، نگاه هنری‌تری را دنبال می‌کنند؛ مثلاً کثرت مضامین در یک بیت، یعنی همان اندازه که در زمینهٔ سیاسی پخته شدیم در شعر سیاسی نیز به مضامین متنوع و گسترده‌تری دست یافتیم.

چشم حسود کور، که دانش درین دیار
معجونی از سیاست و عشق و دیانت است
(محمد روحانی)

اما همان نگاه و وابستگی به انقلاب حفظ شده است.

در قلب داریم این زمانه
انقلابی سرخ
ایران و یک دشتِ شهید و آفتابی سرخ

و همراه همان نگاه دینی موجود در شعر انقلاب:

تعبیری از خداست نه از بنده، این کلام
مرگ شهید زندگی‌اش را روایت است

(عارفه دهقان)

البته با غلظت نسبی علایق ملی و ایران‌دوستی:

تا که ایران جوان داده پر از شیردل است
گرگها از حسد و کینه نمی‌پرهیزند

(محسن کاویانی)

و:

مرز اشراق و شهودی، مطلع صبح یقینی
سرزمین آفتابی، خطهٔ ایران‌زمینی

(محدثی)

شهیدِ استواریهای ایران
شهیدِ تحریمها و قطع‌نامه‌ها
قابِ عکست میانِ گریه‌های ما می‌خندد

(محمد مهدوی‌اشرف)

همچنین در مقایسه با شعرهای جنگ، برخی مضامین، مثل «حسرت»، از قلم افتاده است؛ اما، در مجموع، موضع همان سنگر است و موضوع همان شور زندگی‌آفرین شهادت.

دست تبر رسید و درختی بریده شد
روحی جدید بر تن جنگل دمیده شد

(محمدمهدی خان‌محمدی)

شکستیم و آغاز روییدنیم
که ما را برای بقا می‌کشند
شهادت چه جانی به ما داده است
که ما زنده هستیم تا می‌کشند

(علی داودی)

از این دست مشابهت با شعر انقلاب نمونه‌هایی فراوان می‌توان برشمرد که گواه امتداد خط شهادت و راه شهید و شاعران شهید است.

چی می‌گفتی به خدا تو با دستای قنوت؟
که شهید حق شدی، رسیدی به آرزوت

(حمید درویشی)

و:

به جز شوق دیدار در ما نیابی
به جز عجز در چهرهٔ دشمن ما

(نعمتی)

و:

شکستن گل اگرچه نشانده غم به دل باغ
به جاده لاله نشاندن به پیشوازی یار است

(محمدرضا وحیدزاده)

و دست آخر، نگاهی تحلیلی فراتر از اندوه عاطفی و شور حماسی که خود دستاوردی تازه در شـــعر شهید است به روشنگری نور شهادت اشاره دارد.

تو ذهن روشـــن مـــا بودی، پـــر از تلألؤ آینده
برای آنکه نیندیشـــی، جنود جهل تو را کشتند

(علی‌محمد مؤدب)

* همهٔ شعرها از بخش «جوهر سرخ» ـ مجموعه شعرهایی برای شهیدان علمی ـ از سایت شهرستان ادب نقل شده است.

سرودن از ریشه‌ها و همیشه‌ها

یادداشتی بر مجموعه‌شعر «خاکه‌نغمه‌ها»، سرودهٔ عباس باقری

کامران شرفشاهی

در روزگاری کــه تب اغواگرانهٔ مهاجرت به پایتخت و رؤیای مرکزنشین شدن، به‌ویژه بین اهل قلم، بــه اپیدمی هولناکی مبدل شده است، بی‌تردید حضور متعهدانهٔ برخی از اصحاب قلم در خاستگاه خویش غنیمتی است ارج‌نهادنی که پیش از هر چیز بیانگر شخصیت غنی و استواری باور این عزیزان گرانمایه اســت؛ که حضور ارجمندشان در گوشــه و کنار این مرز و بوم شمع فروزانی اســت روشنایی‌بخش محافل شعر و ادب و گرمابخش دلهای بی‌قرار نوخاســتگان این وادی سحرانگیز.

عبــاس باقــری از شــاعران نام‌آشــنا و متعهد اســت، که نام او با استان سیستان و بلوچســتان گره خورده است؛ شاعری از سرزمین زادگاه رستم تهمتن، شهر زیبا و تاریخی «بابل».

کارنامهٔ ادبی باقری حکایت از آن دارد که در پرتو خلوتهای شاعرانه هیچ‌گاه از حرکت و تکاپو بازنایستاده است و شعر او همواره راه خویش را به سمت آینده باز گشوده است.

باقری شاعری اســت برخاسته از دیاری که در شعر و ادب پارسی از جایگاهی رفیع و مقامی ارجمند برخوردار است؛ چنان که این دیار در نیمهٔ اول ســدهٔ ســوم هجری خاستگاه شاعرانی چون محمد بن وصیف سجستانی بوده اســت، که نخستین شعر مکتوب فارسی از وی به یادگار رسیده است.

ایــن دیار در روزگار یعقــوب لیث صفار رســماً شــاهد نخســتین تکریم از شــعر پارســی دری بــود و از آن پــس نیز مهد ظهور شــاعران بلندآوازه‌ای همانند فرخی سیستانی، ابوالفتح بستی، احوالی سیستانی، سراج‌الدین سگزی، امیرحسن علاء سجزی،

علاوه بر سرودن، در قلمرو پهناور پژوهش نیز تا کنون آثار ارزنده‌ای از باقری چاپ و منتشر شده است که به بیش از ۲۵ عنوان می‌رسد و در این مجال جای آن دارد از تألیف مجموعهٔ پانزده جلدی شعر امروز سیستان یاد کرد.

سموری سجزی، حمزه غافل سیستانی، شمس بستی، میرزا همت سیستانی، میر محمدصالح سالکی، عبرت سیستانی، و ...

باقری، که متولد فروردین‌ماه ۱۳۳۴ است، نخستین آثارش را از سال ۱۳۶۲ در اولین مجموعه‌شعرش، با نام تبعید در آفتاب، به چاپ سپرد.

از این تاریخ تا امروز بیش از هفده مجموعه از شعرهای عباس چاپ و منتشر شده است که عبارت‌اند از تکیه بر زخم (۱۳۶۳)، ایوب در باد (۱۳۶۹)، صبح در پر گار (۱۳۶۹)، باران تلخ (۱۳۷۱)، افطار در عاشورا (۱۳۷۴)، خانه‌سروده‌ها (۱۳۷۵)، گزیده ادبیات معاصر (ش ۹۸) (۱۳۷۹)، سنگ و سرنا (۱۳۸۲)، دستهای بلند (۱۳۸۵)، از پلک سنگ (۱۳۸۶)، روزهای مندرس (۱۳۸۶)، نه پنجره. نه، ای کاش (۱۳۸۶)، مثل شاخهٔ ترنج (۱۳۸۶)، خاکه‌نغمه‌ها (۱۳۸۷)، از کلمه تا کبوتر (۱۳۸۷)، روزی کبوتری، و ...

علاوه بر سرودن، در قلمرو پهناور پژوهش نیز تا کنون آثار ارزنده‌ای از باقری چاپ و منتشر شده است که به بیش از ۲۵ عنوان می‌رسد و در این مجال جای آن دارد از تألیف مجموعهٔ پانزده جلدی شعر امروز سیستان یاد کرد. از این رو می‌توان، علاوه بر عرصهٔ سخنوری، آثار تحقیقی او را نیز در شمار منابع ارزشمند برای پژوهشگران حوزهٔ هیرمند به شمار آورد.

گفتنیها دربارهٔ عباس باقری و افتخارات او فراوان است و یقیناً شرح چهار دهه حضور موفق و مؤثر او در عرصهٔ شعر و پژوهش زمانی بس دراز می‌طلبد؛ که اگرچه در این هنگام میسر نیست، امید است دستی از آستین همت بیرون آید و در کتابی به طور مفصل به شرح زندگی و آثار او بپردازد، که برجسته‌ترین شاعر جنوب شرق کشورمان است.

خاکه‌نغمه‌ها نام یکی از کتابهای منتشرشدهٔ عباس باقری است که دربرگیرندهٔ شعرهای کوتاه اوست. این مجموعه در واقع شامل گزیده‌ای از شعرهای کوتاهی است که طی سالهای ۱۳۵۲ تا ۱۳۸۵ سروده است.

این کتاب را انتشارات سورهٔ مهر در ۲۵۰۰

نسخه، در قطع رقعی چاپ کرده است؛ که در ۱۳۴ صفحه ۲۲۸ شعر را در خود جای داده و احتمالاً هدف از این کار صرفه‌جویی در مصرف کاغذ و کاهش هزینهٔ تمام‌شده و توجیهاتی از این دست است!

در نخستین نگاه طرح روی جلد بسیار موجز و هوشمندانه چشم را می‌نوازد؛ طرحی با کمترین خطوط و در عین حال گویا و زیبا. البته از نام و نشان گرافیست آن در کتاب اثری نیست!

شعرهای این مجموعه آثاری پریشان و بی‌شناسنامه نیست و هر مخاطبی با درنگی کوتاه و تورقی گذرا می‌تواند جغرافیای این اشعار را دریابد و با شاعر به فضای بومی و متمایز گام نهد و از آن محظوظ شود.

کویر و ویژگیهای فرهنگ بومی سیستان در اشعار باقری نمودی عینی و چشمگیر یافته است و او این‌چنین تجربه‌ها و دریافتهای ژرف خویش را با مخاطب اشعارش در میان نهاده است:

باد/ نی‌لبک به دست/ از میان بادگیرها گذشت/ روی طاق خانه‌ای/ خویش را در آینه نگاه کرد:/ نی‌زنی که رقص مرگ را/ به کومه‌ها ندیده است. (ش ۴۱، ص ۲۶)

معرفی‌نامهٔ کویر ملول/اشتران صبور و باد عجول. (ش ۴۳، ص ۲۷)

خاکه‌نغمه‌ها نام یکی از کتابهای منتشرشدهٔ عباس باقری است که دربرگیرندهٔ شعرهای کوتاه اوست. این مجموعه در واقع شامل گزیده‌ای از شعرهای کوتاهی است که طی سالهای ۱۳۵۲ تا ۱۳۸۵ سروده است.

شعرهای این مجموعه آثاری پریشان و بی‌شناسنامه نیست و هر مخاطبی با درنگی کوتاه و تورقی گذرا می‌تواند جغرافیای این اشعار را دریابد و با شاعر به فضای بومی و متمایز گام نهد و از آن محظوظ شود.

گلهای خار/ نذر نگاه ملتمس و دم کویر. (ش ۸۲، ص ۴۷)

نه‌نازدانه باغم/نه همنشین گیاه/کویری‌ام مـن و آینه‌خانهٔ فریـاد. (ش ۱۰۴، ص ۶۱)

یکی از خصوصیات شعر باقری، که در همهٔ مجموعه‌شعرهای او نمودی ملموس و انکارناپذیر دارد، دین‌باوری و بهره‌گیری او از آیات و روایات است که در قالبی ظریف و به شیوه‌ای لطیف و شاعرانه بیان شده است.

شاعر نخستین شعر مجموعهٔ خاکه‌نغمه‌ها را با اثری سرشار از یاد خدا آغاز می‌کند:

عشق/یعنی خدا کنار بالش تو/شکوفه‌چین سرانگشت‌های تب‌دار است. (ش ۱، ص ۵)

باقری بـه پیامبران الهی، کـه در قرآن کریم دربارهٔ آنان سـخن گفته شده است، بسـیار توجه کرده اسـت و از این رهگذر مضامین بکر و بدیعی را آفریده است:

در این سـنگ‌باران جادو/ شیشـهٔ آرزو در بغل/ دنبال کدام چشـمهٔ آب حیات/ می‌گردی/ ای خضر دست‌سـاز! (ش ۴۷، ص ۲۹)

عشق: بیوهٔ مسیح. (ش ۴۸، ص ۲۹)

اینجا چه می‌کنی/ کبوتر چاهی؟!/ بالای تل ماسه‌ها بایست/ و بالهایت را/ سایبان گم‌شدگانی ساز/ که از چاههای بی‌یوسف/ بازمی‌گردند. (ش ۹۳، ص ۵۳)

در دیـدهٔ کویـر/ شـبنم/ خـون ترنج زلیخایی‌ست. (ش ۱۰۰، ص ۵۸)

بوی محاق/ ششهای خیس شب ناگزیر را/ پر کرده اسـت/ آیا کسی از دستهای گم‌شدهٔ موسـی/ در خواب‌زار نیل/ خبر دارد؟! (ش ۱۳۱، ص ۷۵)

آسـمان، باران، خشکسالی، گرسنگی، و فقر از دیگر دستمایه‌های شاعر برای سرودن است. باقری شاعری دردآشنا و متعهد است که به سرنوشـت جامعـهٔ خویش بی‌توجه نیست. از این رو در آثار او همواره رگه‌هایی از شـعر اجتماعی خودنمایـی می‌کند که بیانگـر التزام او به عصر و پیرامون اوسـت و حضور چنین آثاری در این مجموعه نیز یادآور این واقعیت اسـت که او به رسـالت خویش همچنان آگاه و پایبند است:

انگشتهای شـهیدش را/ چه کردی/ ای جغرافیای کوچک اسلیمی/قالی!(ش۵،ص۸)

رؤیای ناسـرودهٔ گندمـزار/ و دهقان/ کز شیب خاربوته به بیتوته می‌رود/ بی هیچ روزنی به تماشای سنبله. (ش ۸۰، ص ۴۶)

ناگفتـه نماند که نگاه باقری به نابرابریها و رنجی که انسان می‌برد به دایره‌ای خاص محدود نمی‌شـود. او بارها و بارها در اشعار خویش بر زیاده‌خواهانی که آرامش بشریت را می‌آشوبند برآشفته است و روایتگر صادق زخمهای بشریت مظلوم بوده است:

شیشهٔ شـیر را به لب می‌گیرد/ و آرام / به خواب می‌رود کودک/ پیش‌تر از آنکه حقوق بشر/در گاهواره/ گلوله‌بارانش کند. (ش ۶۳، ص ۳۷)

با آرزوی روزهایی پربارتر برای سـرایندهٔ مجموعه‌شـعر خاکه‌نغمه‌ها این مجال را با شعری آیینی از این دفتر به پایان می‌آوریم، با ذکر این نکته کـه باقری همواره در این عرصهٔ مقدس خوش درخشیده است:

کمیل می‌داند
اسرار نخل تناور را
در چاه شعله‌ور
یا نخل!
پاجوش‌های زمزمه‌ات را
در شیون گداخته دریاب!
(ش ۱۵۹، ص ۹۳)

سلمان هراتی و مسئلهٔ «تداوم»

حرکتی در جستجوی زیبایی‌شناسی اسلامی

علی‌محمد مؤدب

زبان سازمانی است از نمادها که متولی انتقال معناها و برقراری رابطه میان انسانهاست. زبان را می‌توان تولیت آستان مقدس زندگی دانست. رابطهٔ زبانی، از ساده‌ترین شکل تا پیچیده‌ترین صورتش، همواره به دنبال حفظ و گسترش زندگی است. زبان در این معنا محدود به زبان معهود نیست و همهٔ روشهای گوناگون انتقال معنا را دربرمی‌گیرد. در این تعبیر کلمه‌ها، اشیا، شکلها، و حرکتها در قالب شبکه‌ای هماهنگ در خدمت انتقال معنی و ایجاد رابطه میان انسانها قرار می‌گیرند. اگر فرض کنیم که سازمان پیچیدهٔ زبان به مرور شکل گرفته است ـ که ظاهراً چنین است ـ، به‌راحتی بر این نکته متفق خواهیم شد که بشر بی‌برگ یا برگ‌پوش نخستین در غارها، با استفاده از اصوات ابتدایی و جیغ و جارها، به دنبال حفظ زندگی بوده است؛ مثلاً هم‌غارش را از ماری پرهیز می‌داده یا به میوه‌ای فرامی‌خوانده است.

از همین شکل ساده تا پیچیده‌ترین صورتها، زبان همواره متولی حفظ زندگی و حفظ و تدبیر محیط و شرایط زیستِ مادی و معنوی بشر بوده است و خواهد بود. در چنین نگاهی حتی درد دل کردن‌های ساده یا شوخیهای ظاهراً بیهوده و شکل پیشرفته‌ترشان، داستانها و شعرها و نقاشیها و ...، همه و همه، تلاشهایی برای زنده ماندن یا زنده کردن‌اند. البته احتمال دارد در روش غلطی در آنها رخ داده باشد؛ اما به منزلهٔ هدف به‌هیچ‌وجه نیتی جز حفظ زندگی، که توانایی زیبا ماندن است، ندارند. اهل زبان در یک رابطهٔ جدی و واقعی و درست مسیحِ یکدیگرند و سخنان و نمادها

شاید رشیدترین و بلیغ‌ترین تعبیر این باشد که هر آدم تازه را جویبار و چشمه‌ای تازه بدانیم. آب همیشه نماد و عامل زندگی و آبادانی بوده است و در قرآن کریم هم به منزلهٔ عامل احیا از آن یاد شده است.

و اشـاره‌هایی که متولی انتقـال معنایند همان نقش دم مسیحایی را بر عهده دارند. در ایـن فضا حتـی حضور یـک آدم هم می‌تواند جمله‌ای باشـد که معنا و کشش به سـوی معنا را ایجاد می‌کند. حضور هر آدم تازه شـروع یک گفتگـوی بی‌وقفه و جدی است. شـاید رشیدترین و بلیغ‌ترین تعبیر این باشـد که هر آدم تازه را جویبار و چشـمه‌ای تازه بدانیم. آب همیشه نماد و عامـل زندگی و آبادانی بوده اسـت و در قرآن کریم هم بـه منزلهٔ عامل احیا از آن یاد شـده اسـت. البته آب هم گاهی دچار شـائبه و ناخالصی می‌شود؛ ولی اگر اصیل و پاک باشد و همان‌طور که از آسمان نازل شده است حفظ شده باشد، مایه و سرمایهٔ زندگی است.

تو آمدی/ سـاده‌تر از بهـار/ مثل تلاوت آیه‌های قیامت/ با بعثتی عظیم در پی/ و ما از خویش پرسیدیم/ زیستن یعنی چه؟/ و یاد گرفتیم بگوییـم:/ توکلت علی الله
(مجموعه آثار سلمان هراتی، ص ۴۲)

زبـان را در چنیـن فضایـی می‌توان به دسـتگاه گردش خون تشـبیه کـرد. اگر زیبایـی و زندگی را موجـودی زنده فرض کنیم، زبان را می‌شود دستگاه گردش خون این موجود زنده دانست. زبان زنده و سالم، در صورتی که جریان و روند طبیعی خود را حفظ کند، می‌تواند زندگی را حفظ کند و حفظ زندگی، همان‌گونه که ذکر شد، حفظ زیبایی را به دنبال دارد؛ زیرا زندگی چیزی جـز توانایی حفظ اعتـدال و حفظ تقارن نیست. همچنین زندگی امکان ایجاد تکرار مطلوب، که یکی از عنصرهای زیبایی است، را نیز فراهم می‌کند.

چنانچـه، به هر علتی، خـون به یکی از اندامهای موجود زنده نرسد، آن اندام دچار نقص و ناکارآمدی می‌شود و می‌پژمرد یا به ورم و آماس و تغییر رنگ مبتلا می‌شـود و زیبایی مجموعه را به هم می‌ریزد.

تو میل داری انبارت ورم کند از گوشت/ مثل شکمت/ شـکل تو مثل کاریکاتور/ لوچ است و خنده‌دار
(همان، ص ۱۰۰)

۱

ممکن اسـت، در نگاهی جزءنگر و ناکامل، رنگ یـا آماس اندام بیمار زیبا به نظر آید؛

اما از نتیجهٔ آزمایشهای رشتهٔ پیل‌شناسی دانشـــگاه مولوی (مثنوی معنوی، حکایت «فیل در خانهٔ تاریک») یاد گرفته‌ایم که هر گونه مشاهده‌ای باید متوجه همهٔ مجموعه باشد و نیز باید در نور انجام گیرد.

اینجا نه اینکه تو نیستی/ اینجا من کورم.
(همان، ص ۵۳)

شاعر انسانی است که زبان مسلط و معرفت مسلط را نمی‌پذیرد و بر آن می‌آشوبد و به ســوی سخن گفتن با زبان آدمیان حرکت می‌کند. «انســان» در لسان قرآن اشاره به مراحل ابتدایی حرکت انسانی دارد یا اصولاً اسمی برای آدم منحط‌شده است و «آدم» انسانِ تعالی‌یافته. کافی است به کاربردهای متعدد این کلمه در قرآن عزیز دقت شود.

شاعری و ابداع شاعرانه در زبان سرکشی در برابــر ســیطرهٔ خودگســترندهٔ مرگ و پوســیدگی اســت و فاصله گرفتن از نظام معهــود و مألوف رابطه‌های زبانی، که همهٔ تعاملهای انســانی را دربرمی‌گیرد. و هدف ایــن تــن زدن و نپذیرفتن هــم بازبینی و تصحیح رفتارهای زبانی است.

... هیاهوی گنجشــکهای حقیر/ ربطی با بهار نــدارد/ حتی کنایه‌وار/ بهار غنچهٔ سبزی است/ که مثل لبخند باید/ بر لب انسان بشکفد/ بشقابهای کوچک سبزه/ تنها یک «سین»/ به «سین»های ناقص ســفره می‌افزاید/ بهار کی می‌تواند/ این همه بی‌معنی باشــد/ بهار آن اســت که خود بگوید/ نه آنکه تقویم بگوید.
(همان، ص ۲۰۸)

زندگی دنیایی عرصهٔ جذب و دفع است و موجودی زنده است که توانایی جذب داشته باشد. زندگی دنیایی زندگی ناخالص است و با مرگ آمیخته است. موجود زنده، با جذب و دفع، سعی می‌کند غلظت مرگ را در وجود خود بکاهد و زنده بماند؛ اما زندگی ایده‌آل زندگی در بهشت است، که همه‌جذب است و در آن از مرگ خبری نیست. در بسیاری از آیه‌های قرآن این مســئله قابل مشاهده و پی‌گیری اســت. در بهشــت هیچ‌یک از احساسهای راننده و دفع‌کننده وجود ندارد و بهشتیان در فضایی خالی از حقد و حسد با هم تعاملی عاشــقانه و خواستنی دارند. رسیدن به زندگی مطلوب با شناسایی آن و حرکت به سوی آن امکان‌پذیر است؛ یعنی

از نتیجهٔ آزمایشهای رشتهٔ پیل‌شناسی دانشگاه مولوی (مثنوی معنوی، حکایت «فیل در خانهٔ تاریک») یاد گرفته‌ایم که هر گونه مشاهده‌ای باید متوجه همهٔ مجموعه باشد و نیز باید در نور انجام گیرد.

کســانی می‌توانند در بهشت زندگی کنند که در دنیا بهشتی زندگی کرده باشند. اگر کســی اهل حقد و حسد و دروغ و فریب و ... باشــد، اصولاً نمی‌تواند در فضای بهشتی حضور داشــته باشد. مؤمنان همواره چشم به عالم مطلوب دارند و این مقدمهٔ حرکت و رسیدن به عالم مطلوب است.

بیــرون از این معین محــدود/ رودی از ســتاره جاری اســت/ رودی از شهید/ با ســکوت همصدا شــو/ تا بشنوی/ پشت آســمان چه می‌گــذرد/ ما زمســتانیم بی‌طراوت حتی برگ/ آنان در همیشه‌ای بهار ایستاده‌اند/ بی‌مرگ.

(همان، ص ۱۱۷)

زبان در صورتــی می‌تواند خادم زندگی باشد که به طور مداوم هر دو فرآیند جذب و دفــع را کنترل کند و شــناختی دقیق و شکافنده از محیط و از اقتضاهای محیط به دست بدهد. بدین‌گونه و با توجه به کثرت مجهولات جهــان یک نظام زبانی ســالم، در عیــن تقدیم رضایت به اهل خود، مدام در حال زایش سؤال اســت. سؤالهای تازه پنجره‌ها و امکانهایی تازه برای گســترش و تکمیــل نظــام زبانی ایجــاد می‌کنند و نقطه‌های مبهم یا احیانــاً ناکامل آن را در معرض بازبینی و ترمیم می‌گذارند.

همــهٔ گونه‌های مــادی و معنوی جذب و دفع باید به وســیلهٔ زبانی ســالم و رشید مدیریت شــوند. چنین زبانــی با امکانهای گوناگونــی که برای تعامــل آدمیان فراهم می‌کند بــا تدبیر محیط زیســت (باز هم تأکید می‌کنم کــه مادی و معنوی) امکان تعامل عاشــقانهٔ آدمیان را فراهم می‌کند. بدین ترتیب زبان ســالم خانوادهٔ اهل زبان است و برای آنان همهٔ فایده‌های یک محیط خانوادگــی را دارد؛ یعنی در ضمن تأمین و بــرآوردن نیازهای غریزی بــه نیازهایی همچون احترام، حمایت، و عشق نیز پاسخ می‌دهد. سازمان این زبان با محوریت عشق تأسیس می‌شود و عشق هم به نوبهٔ خود با توحیــد گره می‌خورد. به همین دلیل، این زبان در برابر نیروهای شــیطانی نیز موضع می‌گیرد. عمل کسانی که به دنبال غلبه یا گناه هســتند همیشه مستلزم دروغ است، که در نهایت به تخریب زبان منجر می‌شود و شادی و عشق را از خانوادهٔ زبان می‌گیرد و دســت آخر هم این خانــواده را منحل و مضمحل می‌کند. بنابراین وظیفهٔ عاشقانهٔ شاعر ایســتادگی در برابر چنین نیروهایی اســت. مفهــوم «انتصــار» و دادخواهــی، که در آیهٔ پایانی ســورهٔ «شــعراء» مطرح

شـــده اســـت، ناظر به همین وظیفه است.

زبانـــی کـــه در برقراری رابطـــه ناکارآمد باشـــد به مرگ تن می‌دهـــد و به‌ندرت به زبانی کاملاً مرده تبدیل می‌شود. در چنین حالتی زبـــان، به جای نمایـــش واقعیت و جســـتجوی حقیقت، به طراحـــی و تدبیر فضاهای مجازی می‌پردازد و انســـان را در شـــبکه‌های درهم‌پیچیـــدهٔ دروغ گرفتـــار می‌کنـــد. بدین‌گونه انســـان زیبایی را گم می‌کنـــد و لحظه‌لحظـــه تواناییهای جذبی خود را از دست می‌دهد.

دنیا دوزخ اشباح هولناک است.

(همان، ص ۱۶)

۲

آی شـــمایان شب‌نشـــین/ کـــه نغمـــهٔ قبیحی/ بـــه خوش‌رقصی‌تان وامی‌دارد/ و تنتـــان/ گرم مســـتی جرعـــهٔ بدبویی اســـت/ که خوکهای خوش‌ســـلیقه/ در آن تـــف کرده‌انـــد/ بـــاری، لجـــن هزار مـــرداب/ از دلتان نشـــت کرده اســـت/ گنداب کدامین شـــب بی‌ســـتاره را/ در سینهٔ شـــما چلانده‌اند/ که تشنهٔ خون آفتاب شـــده‌اید؟/ هم‌دهان باد با شـــما دیو عطش/ که به آب دشـــنام داده‌اید/ زنهـــار که ما / بـــرای رضایت آفتاب/ به شب تشر زده‌ایم.

(همان، ص ۶۲)

بـــودن ضرورتـــی اســـت/ چنـــان کـــه زمســـتان/ و مرگ ضروری‌تر/ آن‌سان که بهار/ بهار آمده اســـت/ چه گلی بر سر خویش زدی؟

(همان، ص ۶۳)

پرسش اصلی این است که برای تشخیص صحت و سقم و سلامت و بیماری زبان معیار چیست؟! و آن نوری که در کلاس پیل‌شناسی دانشـــگاه مولوی بایـــد بتابد کدام اســـت.

زمین فقط پنج تابستان به عدالت تن داد/ و سبزی این سالها تتمهٔ آن جویبار بزرگ است/ که از سرچشمهٔ ناپیدایی جوشید.

(همان، ص ۳۷)

اگر هدایت وحی نباشـــد، انسانی که در رســـاندن خرگوش بـــه هویـــج در صفحهٔ ســـرگرمیهای مجله‌ها وامی‌مانـــد چگونه می‌تواند به درســـتی یا نادرستی رفتارهای زبانی خود آگاه شود.

بـــا توجه به مفهـــوم بی‌نهایـــت، به نظر می‌رسد که انسان حتی میلیاردها سال بعد قـــادر به شناســـایی کامل مجموعهٔ همین جهان ماده هم نخواهد بود. حال چگونه ممکن اســـت به غلط یا درســـت نظامهای زبانی و معرفتی خود واقف شود؛ نظامهایی که طبق برخی نظریه‌ها آینه و یا حتی عینکی هستند که او جهان را از طریق آنها می‌شناسد.

اگرچه هوای جهان طوفانی است/ سازمان هواشناسی/ همیشـــه گزارش معتدل به

دنیـــا می‌دهد/ و خواب خوشـــی را برای شنوندگان عزیز آرزو می‌کند.
(همان، ص ۸۹)

نزول معرفت وحیانی در چنین وضعیتی حرکتی شاعرانه است که از سوی آفریننده و واضـــع زبان، با هدف اصـــلاح رابطه‌های زبانی، صـــورت می‌گیرد. وحی و عالی‌ترین و آخرینـــش، قرآن کریم، بـــا معین کردن تعریف نهایی زیبایی، زیبایی‌شناسی مؤمنان را عوض می‌کند. زیبایی در تبیین قرآنی با توجه به مفهوم معاد تعریف می‌شود. تزریق کلمه‌ها و مفهومهایی مثل بهشـــت و دوزخ و عـــذاب و ثواب فضای رابطهٔ زبانی و نحوهٔ چینش کلمه‌هـــا و جمله‌بندی‌ها را عوض می‌کند. خیر و شـــر و کمـــال و نقص یا به تعبیری دیگر ثروت و فقر، در لحظهٔ معاد، سنجیده می‌شوند (مضمون حدیثی است از امام علی(ع)).

چیزی خیر است و زیباست و لذت‌بخش است که لذت‌بخشی و خیر و زیبایی‌اش تا لحظهٔ معاد ادامه داشته باشد. بدین‌وسیله، زیبایی‌شناسی اسلامی مفهوم «ادامه» ـ البته ادامه تا معاد ـ را به مجموعهٔ عنصرهای دخیل در تعریف زیبایی می‌افزاید و انسان را از خطای تئوریک در تعریف زیبایی مصون می‌دارد

طبق این تعریف و تلقی، چیزی خیر است و زیباست و لذت‌بخش است که لذت‌بخشی و خیـــر و زیبایی‌اش تا لحظـــهٔ معاد ادامه داشته باشد. بدین‌وســـیله، زیبایی‌شناسی اســـلامی مفهوم «ادامه» ـ البتـــه ادامه تا معاد ـ را به مجموعهٔ عنصرهای دخیل در تعریف زیبایی می‌افزاید و انسان را از خطای تئوریک در تعریف زیبایی مصون می‌دارد؛ خطایی که سرچشمهٔ اصلی بسیاری یا همهٔ خطاهای عملی است.

آنـــان هنـــوز بهانه‌هـــای روشـــن دل را نشـــناخته‌اند/ و در نیمکـــرهٔ تاریک دل آرمیده‌انـــد/ و فکر می‌کننـــد تمام دل/ خوشحالی پس از پیدا کردن یک جنس/ با قیمت نازل در بازار سیاه است.
(همان، ص ۸۷)

در بسیاری جاها قرآن عزیز با فعل «زیّن» عمل شـــیطان را زیبا جلوه دادن زشـــتیها می‌داند. شـــیطان فعل بد را در نظر کافران زیبـــا جلوه می‌دهد و آنـــان نیز می‌پذیرند؛ چون عقلشـــان تعطیل شـــده است. عقل مسئول انتخاب زشت و زیبا و سود و زیان اســـت و طبق تحریری که قبل‌تر بیان شد زشـــت و زیبا با ارجاع به مفهوم معاد قابل بحث و داوری است.

ای سرگردان، اگر به مرگ اعتماد کنی/

معاد جاذبه‌ای است/ که تو را برمی‌انگیزاند/ سبزتر از هزار بهار.
(همان، ص ۶۰)

نکتهٔ جالب این است که واژهٔ «سرگردان» در سورهٔ «شعرا» صفت شاعر ذکر شده است. به بیان دیگر، خطاب قرآنی دیدی فضایی به آدمی می‌دهد و فضای حرکتها و انتخابهای او را ترسیم می‌کند. در چنین حالتی آدمی با فهم مفهوم خط و مفهوم فضا (همان بحث «ادامه») توانایی انتخاب صحیح را به دست می‌آورد و مثل حیوان در کنشهای غریزی، که مبتنی بر فهم نقطه‌ای‌اند، وانمی‌ماند. تضمین حضور عنصر «ادامه» در زیبایی مورد نظر و مقصود با مؤلفه‌ای به نام «نیت» تأمین می‌شود.

۳

شعر سلمان را می‌توان به تعبیری شعر «ادامه» نامید. سلمان با بصیرت مؤمنانه و مسلمانانه‌اش در بسیاری جاها بحث «ادامه» را به معنایی که ذکر شد مطرح می‌کند.

بخوان به نام آب/ که رود دنبالهٔ آواز توست/ بگو بهار! بهار!
(همان، ص ۶۳)

باور کنیم دستهای بهار آورد امام را/ بهار ادامهٔ لبخند اوست.
(همان، ص ۶۳)

سلمان، با سعی در تعلیم معنای زیبایی، زیبایی را تقدیر محتوم می‌داند و خطاهای نظری و عملی اهل دنیا را برملا می‌کند. بدین‌گونه سلمان ذیل همان مفهوم انتصار و دادخواهی، که ذکر شد ــ و من دوست دارم زیبایی‌خواهی بناممش ــ از نخستین آغازگران شعر اعتراض این سالها است.

خدا کند ما را تنها نگذارد/ وگرنه امیدی به گشودن پنجرهٔ بعدی نیست.
(همان، ص ۱۰۷)

این کاروان چه مؤذن خوش‌صدایی دارد/ به همراهم گفتم:/ ما با کدام کاروان/ به مقصد می‌رسیم/ گفت: کاروانی که از مذهب باطل تسلسل پیروی نمی‌کند/ و به نیت برنگشتن می‌رود.
(همان، ص ۸۱)

همان‌گونه که ذکر شد، این ادامه قیافه‌ای ویژه‌دارد و در محیطی متافیزیکی یا به تعبیر قرآنی‌تر و بهتر «غیبی» مطرح می‌شود.

آن‌سوی قلمرو چشمهامان/ درختانی ایستاده‌اند/ هزار بار سبزتر از این جنگل کال/ بعد از اینجا اقیانوسی است/ آبی‌تر از زلال/ یله در بی‌کرانگی/ چونان ابدیتی بی‌ارتحال.
(همان، ص ۱۱۶)

قلمرو نگاه تو دورتر از پیداست.
(همان، ص ۳۵)

این‌گونه سلمان، با سعی در تعلیم معنای زیبایی، زیبایی را تقدیر محتوم می‌داند و

خطاهـای نظری و عملی اهل دنیا را برملا می‌کند. بدین‌گونه سلمان ذیل همان مفهوم انتصار و دادخواهی، که ذکر شد ـ و من دوست دارم زیبایی‌خواهی بناممش ـ از نخستین آغازگران شـعر اعتراض این سـالها است.

اعتراض سـلمان اعتراض بـرای تأمین عدالتی اسـت که در حرکتـی زیباجویانه سـعادتمندی و تعالـی را در عالم اصلی یا عالـم آخـرت تأمین می‌کنـد؛ وگرنه دنیا اصولاً چنان شـأنیتی ندارد که سـلمان یا هر مسـلمان دیگری به سـبب نداشتنش اعتراض کند. او معترض به عدم امکان زیبا شدن و زیبایی خواستن است.

خواهرم می‌گوید:/ تحملش آسان نیست/ چگونه می‌شود این همه معطل خوردن شد؟/ تو می‌خواهی خواهرم فرصت نکند/ برای رزمندگان دستکش ببافد.

(همان، ص ۹۷)

با وجود جوانی و تازه‌کار بودن، سـلمان، به دلیل حرکت به سـوی آنچـه می‌توان زیبایی‌شناسـی اسـلامی نامید، اهمیتی بی‌نظیر می‌یابد. شـعر سلمان و گروهی از دوسـتان او ـ البته با فراز و فرودهایی ـ به نوعی توبهٔ شعر فارسی است؛ که در سالیان نزدیـک، به دلیل غلبهٔ گرایشـهای چپ و نیز غلبهٔ خاموش‌فکران ذوق‌زده از تماشای سـاختمانهای بلند غرب، از سایهٔ خورشید قرآن گریخته بـود و نمازش را نمی‌خواند. فهم نگاه سلمان هراتی به مسئلهٔ «ادامه» در تعریـف زیبایی و مهم‌تر از آن ادامهٔ این نـوع نگاه و این‌گونه حرکـت می‌تواند گره کور حرکت شعر معاصر فارسی را بگشاید؛ به‌خصوص ایـن توجه برای شـعر انقلاب بسـیار مهم است. زیرا چنین حرکتی را به صورت فطری انجام داده است، اما به دلیل عـدم تحلیل از ادامهٔ آن بازمانده اسـت یا اینکه دست‌کم در ادامهٔ آن مصرّ و جدی و مهم‌تر از همه آگاه نیست.

چراغـی می‌افروزم/ پیراهن شـب آتش می‌گیرد/ اما شـب پهن شـده است/ با ادامهٔ گیسوانی تا «غیب»/ مثل یک بهت بر چارچوب در تکیه می‌کنم/ شب ادامه می‌یابد/ تا نمی‌دانم

(همان، ص ۱۹۲)

در پایـان و به نیت و بـه امید «ادامه» دعوت سلمان را به یاد می‌آوریم که:

جهـان قرآن مصـور اسـت/ و آیه‌ها در آن/ به جای اینکه بنشینند، ایستاده‌اند/ درخت یک مفهوم است/ دریا یک مفهوم است/ جنگل و خاک و ابر/ خورشید و ماه و گیاه/ با چشمهای عاشق بیا/ تا جهان را تلاوت کنیم.

(همان، ص ۱۹۵)

کاغذ از چار گوشه می‌سوزد

یادداشتی بر مجموعه شعر «به رنگ نارنگی»

بهروز سپیدنامه

به رنگ نارنگی نام دومین مجموعه شعر دکتر سیامک بهرام‌پرور است که انتشارات هنر رسانهٔ اردیبهشت آن را در ۱۵۰۰ نسخه، در پاییز سال ۱۳۸۹، به علاقه‌مندان عرضه کرد. یادداشت زیر بهانه‌ای بود برای خواندن مکرر شعرهای قشنگ مجموعهٔ یادشده. بهرام‌پرور شاعری منتقد و اهل مطالعه است. غزل را به‌خوبی می‌شناسد و در فضای آن به‌راحتی نفس می‌کشد. او پیش‌ترها این واقعیت را در کتاب عطر تند نارنج، که برگزیدهٔ کنگرهٔ شعر جوان کشور شد، به اثبات رسانده است.

شعر قدسی

سیامک بهرام‌پرور در جای‌جای مجموعهٔ خود از مفاهیم دینی و مذهبی استفاده کرده، تا جایی که دکتر محمدرضا ترکی نیز

سیامک بهرام‌پرور در جای‌جای مجموعهٔ خود از مفاهیم دینی و مذهبی استفاده کرده، تا جایی که دکتر محمدرضا ترکی نیز در مقدمهٔ مجموعهٔ به این امر اشاره کرده است

در مقدمهٔ مجموعهٔ به رنگ نارنگی به این امر اشاره کرده است، آنجا که اظهار می‌نماید:

> تردیدی نباید داشت شاعری که دارای پشتوانهٔ ذهنی عرفانی و مذهبی است حتی وقتی می‌خواهد زمینی‌ترین و ملموس‌ترین و جسمانی‌ترین احساسات خودش را بیان کند به ناگزیر به سمت همان مفاهیم آسمانی رجوع می‌کند و از همان زبان و مفاهیم بهره می‌برد و به نظر من چون این مفاهیم گیرایی و جذابیت خاص و تداعیهای ویژهٔ خودشان را دارند می‌توانند لحظه‌های مؤثر و شاعرانه و زیبایی را رقم بزنند؛ اتفاقی که خوشبختانه در شعر آقای بهرام‌پرور بارها به‌خوبی افتاده است. (به‌رنگ نارنگی، ص ۷)

حکایت بهره‌گیری از واژه‌های قدسی برای ایجاد فضای معنوی در شعر حکایت دینداری مناسکی و نمایشی و بحث قدیمی اسلام و ایمان آوردن است.

تعهد شاعر برای صبغهٔ مذهبی بخشیدن به شعر قابل ستایش است. التجای شاعری مانند بهرام‌پرور بـه مفاهیم بلند معرفتی، در روزگاری کـه نهـاد بشـر سرشـار از سرگشتگیهایی است که او را از مبدأ و معاد جدا ساخته، قابل تقدیر است. با وجود این مهم‌ترین سؤالاتی که در این مجال می‌توان مطرح کرد عبارت است از:

۱. آیـا صـرف بهره‌گیـری از واژه‌هـا و اصطلاحـات دینی و مذهبـی و عرفانی به «شعر قدسی» منجر می‌شود؟

۲. آیا بهرام‌پرور قصد داشته برخلاف روال مألوف ادبیات رمزگرای عرفانی، که توصیف زنانه را محملی برای ترسیم اندیشهٔ وحدت وجود و مفاهیم قدسی قرار می‌دهد، عمل کند و از حقیقت به مجاز برسد؟

۳. آیا موضع بهرام‌پرور موضعی مذهبی اسـت یا اینکه مفاهیم قدسـی واسطه‌ای اسـت بیـن او و مخاطـب بـرای تلطیف فضاهای عاشقانه؟

سـؤال اول سـؤالی اسـت کلی و دلیل طرح آن اقبال تعدادی از شاعران جوان به «قدسی‌سـرایی» یا به تعبیر عامیانه اتخاذ «گارد دینـی و مذهبی» در شـعر اسـت. شـعر بهرام‌پرور نیـز بهانه‌ای اسـت برای طرح این سـؤال و بحـث در خصوص آن. بی‌شک پاسخ سـؤال اول «خیر» است. چینش ایـن واژه‌ها و مفاهیـم در نظمی موزاییکی، هرچند حامل بار معنایی خاصی هسـتند، به معنای آفرینش شـعر قدسی نیست. به عبارتی دیگر روح معنوی و قدسی شعر چیزی فراتر از چینش واژه‌هاست. گاه شاعر بدون اسـتفاده از واژه‌های کددار به قدسی‌ترین شعرها دست یافته است؛ نظیر غزل زیبای زیـر از فرید اصفهانی که برای حضرت موعود(عج) سروده است:

بتی که راز جمالش هنوز سربسته‌ست
به غارت دل سودائیان کمر بسته‌ست
عبیر مهر به یلدای طُرّه پیچیده‌ست
میان لطف به طول کرشمه سربسته‌ست
بیا که مردمک چشم عاشقان همه شب
میان به سلسلهٔ اشک تا سحر بسته‌ست
به یازده خُم مِی گرچه دست ما نرسید
بده پیاله که یک خم هنوز سربسته‌ست!

حکایـت بهره‌گیری از واژه‌های قدسـی برای ایجاد فضای معنوی در شعر حکایت

دینداری مناسکی و نمایشی و بحث قدیمی اسلام و ایمان آوردن است.

دین واجد ابعاد متعددی است. بسته به اینکه کدام بعد از دین بیشتر مورد توجه قرار گیرد ماهیت دینداری به آن سمت و سو تمایل می‌یابد. هر یک از ابعاد دین بخشی و ساحتی از دین را تشکیل می‌دهد و نادیده گرفتن آنها به معنای کَمرَنگ شدن زوایای دیگر دین است. دینداری تک‌بعدی آن نحوه از دینداری است که صرفاً یک بعد از دین برجسته می‌شود و اذهان را به خود جلب و جذب می‌کند. نینیان اسمارت در کتاب تجربهٔ دینی بشر از شش بعد دین سخن می‌گوید. ابعاد دین از نظر وی عبارت است از:

۱. بعد مراسم عبادی
۲. بعد اسطوره‌ای
۳. بعد اعتقادی و اصول عقاید
۴. بعد اخلاقی
۵. بعد اجتماعی
۶. بعد تجربی

هر یک از ابعاد ششگانهٔ دین نیازمند شرح و تفسیر است. اما این نوشته بر بسط مفهومی بعد مناسک و شعایر دین تکیه دارد و آن را با دینداری نمایشی مقایسه می‌کند.

در دینداری مناسکی و شعایری جنبهٔ ظاهری مراسم عبادی بر جنبهٔ دیگر دین غلبه دارد. این شیوهٔ دینداری، که دینداری اکثریت جامعه و عامهٔ مردم بوده و هست، بر انجام دادن مراسم و شرکت در شعایری که ممکن است تا حد یک «فرآیند مکانیکی یا قراردادی» تنزل پیدا کرده باشد تأکید می‌کند. اگر مردم حرکات و اشارات مراسم مذهبی را بدون همراهی با نیات و احساساتی که مفهوم انسانی بدان می‌بخشد انجام دهند، آن مراسم صرفاً جنبهٔ صوری دارد. دینداری مناسکی و شعایری در حالت افراطی به فرمالیسم دینی یا ظاهرگرایی مفرط کشیده می‌شود. روح دین و گوهر شریعت در پای اجرای مراسم دینی ذبح می‌گردد و از دین صرفاً قالبهای میان‌تهی باقی می‌ماند. این نوع دینداری را نیز می‌توان دینداری «جسمی ـ تنی ـ اندامی» نام نهاد. دینداری بدنی یا جسمی از آن جهت است که دین صرفاً بر بدن فرد دیندار ریزش می‌کند و اندام او را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ مثلاً هنگام روزه گرفتن دهان از خوردن بازمی‌ماند، هنگام نماز گزاردن اندام خم و راست می‌شود، در دیگر مراسم مذهبی چشم اشک می‌ریزد، و

... . حوزه و سیطرهٔ نفوذ دین حداکثر تن و جسم فرد دیندار است و این در حالی است که دو ساحت دیگر آدمی، یعنی دل و قلب شخص دیندار و ساحت عقل و معرفت او، از دین بی‌نصیب است. (علی زمانیان، اینترنت، ۸۹/۸/۴)

دو واژهٔ اسلام و ایمان از مفاهیم حائز اهمیت در قرآن است. فهم و درک معنای واقعی نهفته در این واژه‌ها ما را در درک حقیقی دین کمک خواهد کرد.

آیهٔ ۱۴ سورهٔ «حجرات» به‌وضوح بر اختلاف این دو واژه تأکید می‌کند:

«قالت الأعراب آمنّا قُل لم تؤمنوا ولکن قُولوا اسلمنا وَ لَمّا یدخُل الایمان فی قلوبکم و ان تطیعُوا اللّه وَ رَسُولَهُ لا یلتکم مِن اعمالکُم شیئاً انّ اللّه غفور رحیم.»

بنا بر آیهٔ فوق، تفاوت اسلام و ایمان در این است که اسلام شکل ظاهری دین است. لذا هر کس شهادتین را بر زبان جاری سازد در مسلک مسلمانان وارد می‌شود و احکام اسلام بر او جاری می‌گردد. اما ایمان یک امر حقیقی و باطنی یا شهودی است که در قلب آدمی مأوی می‌کند. اسلام ممکن است انگیزه‌های مختلفی داشته باشد، حتی انگیزه‌های مادی و منافع شخصی؛ ولی ایمان حتماً از انگیزه‌های معنوی سرچشمه می‌گیرد و بر اساس آن میوهٔ حیات‌بخش تقوا بر شاخسار اعمال ظاهر می‌گردد.

پیامبر اسلام(ص) در این زمینه می‌فرمایند:

«الاسلام علانیه و الایمان فی القلب.»؛ اسلام امر آشکاری است، ولی جای ایمان دل است.

امام صادق(ع) می‌فرماید:

«الاسلام یحقن به الدم و تؤدی به الامانه و تستحل به الفروج و الثواب علی الایمان.»؛ با اسلام آوردن خون آدمی محفوظ و ادای امانت او لازم و ازدواج با او حلال می‌شود. اما اصل ثواب ناشی از ایمان حقیقی است.

همچنین خداوند در آیهٔ ۶۲ سورهٔ «بقره» می‌فرماید:

«انّ الّذین آمنوا و الذین هادوا و النّصاری و الصّابئین من امن باللّه و الیوم الآخر و عمل صالحاً فلهم اجرهم عند ربهم و لاخوف علیهم و لا هم یحزنون.»

در صورت دقت در این آیه چنین به نظر می‌رسد که نوعی تحصیل حاصل به وجود آمده است. خداوند می‌فرماید: «انّ الّذین امنوا ... من آمن ...». اگر سخن از کسانی است که ایمان آورده‌اند، «من آمن» لازم نمی‌آمد؛ ولی واقع امر این است که

ایمـــان در صورت اول ایمان صوری و زبانی اســـت و ایمان دوم ایمان حقیقی و قلبی. همان‌طور که در آیهٔ ۱۳۶ ســـورهٔ «نســـاء» به وضـــوح می‌فرماید: «یا ایهـــا الّذین آمَنوا آمِنـــوا.»؛ ای کســـانی که ایمـــان آورده‌اید ایمان بیاورید. از این آیات و روایات می‌توان فهمیـــد که خداونـــد میان اســـلام آوردن و ایمـــان آوردن تفاوت قائل شـــده اســـت. (طاهره کمالی، اینترنت، ۸۹/۸/۴)

با توجه به مطالب ارائه‌شده می‌توان نتیجه گرفت که صرف بهره‌گیری از واژه‌ها بدون پشـــتوانه‌ای که مبتنی بر «تجربهٔ زیستهٔ» شـــاعر است شـــعر را به کنشهای نمایشی در عرصهٔ شعر قدسی خواهد کشاند، نظیر دینداری مناسکی و نمایشی. و به عبارتی دیگر استفادهٔ صرف از واژه‌های قدسی در شـــعر به مفهوم «اسلام شـــعری» است نه «ایمان شـــعری»؛ زیرا اسلام ـ همان‌گونه که گفته شـــد ـ اقرار به زبان است و ایمان التزام به عمل.

کلیّـــت یـــک پدیـــده، همان‌گونـــه که گشـــتالت‌گرایان اعتقاد دارند، چیزی فراتر از اجتمـــاع افـــراد اســـت. کل ویژگیهایی دارد کـــه برتر از ویژگیهـــای جزوی عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن است. بر این اساس امیل دورکیم، جامعه‌شناس مشهور فرانسوی، در تعریفی که از «وجدان جمعی» ارائه داده، آن را حاصل جمع تک‌تک وجدانهای فردی آحاد جامعه نمی‌داند.

وجـــدان جمعـــی مجموعـــه باورهـــا و احساسات مشترک بین حد وسط اعضای یک جامعه اســـت. اگرچـــه دورکیم بر این باور بود که وجدان جمعی در احساســـات و باورهـــای وجدانهای فـــردی وجود دارد، همان‌طـــور کـــه آرون می‌گویـــد، به لحاظ تحلیلی، وجدان جمعی قوانین خاص خود را دارد و از وجدانهای فردی متمایز اســـت. به عبارتـــی دیگر، وجـــدان جمعی حاصل جمع وجدانهای فردی نیست، بلکه ویژگیها و خصایصی دارد که باعث می‌شود همچون واقعیتـــی متمایـــز در نظـــر گرفته شـــود. (سینا کلهر، اینترنت، ۱۳۸۹/۸/۵)

البتـــه در ایـــن میـــان نبایـــد از رابطـــهٔ دیالکتیکی (جدلی) جزو و کل غافل شـــد؛ رابطـــه‌ای که تأویل‌گرایـــان از آن با عبارت «حلقهٔ تأویل» یاد می‌کنند. اما تقلیل کلیّت پدیده به عناصر جزوی و تلاش برای القای شعر قدســـی از طریق به‌کارگیری واژه‌ها و ترکیبهای کـــددار این رابطهٔ دیالکتیکی را مختل می‌سازد.

با قبـــول این پیش‌فرض اثبات‌نشـــده که بهرام‌پرور قصد «قدسی‌ســـرایی» داشـــته، می‌توان این گونه شعرها را از سه منظر و رویکرد (رهیافت) بررســـی کرد (در صورت رد شدن پیش‌فرض یادشده، رویکردهای زیر موضوعیتی نخواهند داشـــت. در پاسخ به سؤال سوم در خصوص این پیش‌فرض بحث خواهد شد.).

الف) رویکرد مناسکی

مالک کل فصلهایی تو
آب و رنگت ولی شبیه بهار
ای لبانت به رنگ نارنگی
رنج نارنج را به من بسپار

فصل پاییز لای موهایت
در طواف است و بر لبش لبیک
حجرالابیض است رخسارت
حج آن عمره‌ای تمتع‌وار

دستهای تو مسجد شعرند
قافیه قدّ قامت تو نشد
«اشهد أن ... تویی ... رسول العشق!»
می‌شود بر مناره‌ها تکرار

ای دو چشمت زغال، گیسو دود
گونه‌هایت شکوفهٔ آتش
ای قنوت شکسته‌بستهٔ من
«ربنا آتنا ... عذاب النار»
در نگاهت دو صوفی سرمست
در سماع «هو اللطیف» به رقص
گیسوانت به روی صورت من
ذکر گویند «یا هو السّتار»
(به رنگ نارنگی)

و اللیل و النهار که لیلی جنون توست
نصف النهار حادثه بر استوای من
(روشنای من)

الم تری ... که غزل کیف می‌کند با تو
تنت ارم شد و من را به باغ دعوت کرد
(الم تری)

لبهای تو حلاوت امن یجیب عشق
چشمان تو تلاوت شیرین ان یکاد
(تکثیر تو)

تو ای الههٔ خورشید در سکوت سیاه
تو لا الههٔ من را ببر به الا ماه
(چلهٔ سکوت)

برس به داد دلم ... واجب‌الوجود شده
برای بودن من بودنش وجوب حضور
(همان)

حی علی الصلوه ... صلوه بلند عشق
حی علی الفلا... خن چشمت... پرندهٔ عشق
(لولاک)

تو اهل بیت غزلهای هفت اقلیمی
و در حضور تو جز عاشقانه لازم نیست

تو وهم مبهم آبی، رسول اقیانوس
که آیه‌آیه می‌آیی ... نشانه لازم نیست
ببار مادر من! با تو کل شیء حی!
که «لازم اســـت» تویی در جهان «لازم نیست»!
(اهل بیت غزل)

با آنکه نمی‌توان به‌سادگی از کنار توانایی شـــاعر در هم‌افزایی واژه‌هـــا از طریق چند بعدی کردن مفاهیم قدسی به منظور اعلام درجهٔ عشـــق و اشتیاق گذشت، همان‌گونه که گفته شـــد، این نوع اســـتفاده از واژه‌ها منجر به تولید شعر قدسی نخواهد گشت. در شاهدمثال‌های بالا سهم کوشش شاعر در زیبا نمودن فضای شعر بیشتر از جوشش درونی آن است. این کوشش را می‌توان در بازیهای زبانی شاعر مشاهده کرد؛ نظیر:

دستهای تو مسجد شعرند
قافیه قدّ قامت تو نشد
(به رنگ نارنگی)

الم تری ... که غزل کیف می‌کند با تو
تنت ارم شد و من را به باغ دعوت کرد
(الم تری)

حی علی الصلوه ... صلوه بلند عشق
حی علی الفلا... خن چشمت... پرنده عشق
(لولاک)

شـــاهدمثال‌های زیر هم گـــواه دیگر بر توجه شـــاعر به لایه‌های سطحی مفاهیم و تعابیر دینی و مذهبی است.

شعر شمس الشموس پیشانی‌ات
عشق یعنی عبور عریانی‌ات
(به رنگ نارنگی)

«شمس الشـــموس» کنیهٔ امام رضا(ع) است. شـــاعر از پتانسیل واژهٔ شمس غافل مانده و به‌سادگی از کنار آن گذشته است.

قطب عشقم خانم، کاشفم باش! آن‌گاه
یادگاری بگذار مثل پرچم بوسه
(غزل ـ بوسه ۲)

واژهٔ «قطب» در ادبیات عرفانی بار معنایی خاصـــی دارد و انتظار می‌رفت بهرام‌پرور با قرائتی عرفانی از ظرفیت این واژه استفاده می‌نمود و ســـطح تأویل را از کشف قطب و پرچم فتح برافراشتن به لایه‌های زیرین زبان ارتقا می‌داد.

در بیت زیر نیز، برخلاف رویکرد سطحی ذکرشـــده، می‌توان دیدگاه نافذ شاعر را در بهره‌گیری مناسب از مفاهیم مشاهده کرد.

پای لج می‌کوبد مثل کودک قلبم
از تنت می‌جوشد مثل زمزم بوسه

تلمیح موجود در بیت فوق به داســـتان حضرت هاجر و حضرت اسماعیل و نسبت دادن دل به اسماعیل مقدس جریانی از تاریخ دلدادگی را در واژهٔ دل جاری ساخته است.

ب) رویکرد محتوامحور

آن‌وقت عبای شعر می‌اندازم
بر سبزی بیشه‌زار تا آبی رود
از کوه به دره، از زمین تا دریا
دنیا همه اهل بیت من خواهد بود
(پیامبری مجنون که منم)

شاعر در بند ذکرشده به گونه‌ای ظریف

آیا بهرام‌پرور قصد داشته برخلاف روال مألوف ادبیات رمزگرای عرفانی، که توصیف زنانه را محملی برای ترسیم اندیشهٔ وحدت وجود و مفاهیم قدسی قرار داده، عمل کند و از حقیقت به مجاز برسد؟

و زیرپوستی به «حدیث کسا» اشاره کرده است. این شیوهٔ بیان معارف سبب افزایش عمق شعر شده است؛ زیرا در همان لحظه‌ای که ذهن مخاطب از زیبایی شعر بهره می‌برد به مطلبی پیوند می‌خورد که دارای بن‌مایه‌های معرفتی بلندی است. به عبارتی دیگر فرآیند گذر از روساخت به ژرف‌ساخت به‌خوبی محقق می‌گردد.

ج) رویکرد تضاد ناخواسته

وقتی که هیچ‌وقت کسی عاشقت نکرد
حتی خود خدا به دلت مرحمت نکرد
(می‌خواست)

می‌زد اگر نه داد که: حوای لعنتی
ابلیس لای موی تو سیگار می‌کشد
(مرد روبه‌روی تو)

اگر این اصل را باور داشته باشیم که شاعر مجموعهٔ به رنگ نارنگی شاعری معنوی با صبغه‌ای عرفانی است (چنان که در مقدمهٔ کتاب آمده است)، همهٔ ارکان شعر باید در وحدتی معنایی ستایشگر مفاهیم متعالی باشند. خداوند متعال همهٔ بندگانش، حتی گناهکاران، را مشمول دایرهٔ رحمت خویش قرار داده است. او در قرآن کریم گناهکارانی را که در انجام دادن گناه اسراف و زیاده‌روی می‌کنند با بیان خطابی «یا عبادی» به رحمت خود امیدوار می‌سازد؛ زیرا لطف خدا همواره بیشتر از جرم بندگان است و دیگر آنکه حضرت حوا از زنان برگزیدهٔ عالم است و دارای قرب و منزلتی خاص است، تا جایی که در بعضی از روایات قابلگی حضرت خدیجهٔ کبری(س) در تولد حضرت صدیقهٔ طاهره(س) را به ایشان نسبت داده‌اند. لذا به کار گرفتن صفت «لعنتی»، هرچند نقل قول از دیگری باشد، پسندیده نیست. البته سهم این‌گونه شعرها فقط در حد دو بیت فوق‌الذکر است.

سؤال دوم این بود که آیا بهرام‌پرور قصد داشته برخلاف روال مألوف ادبیات رمزگرای عرفانی، که توصیف زنانه را محملی برای ترسیم اندیشهٔ وحدت وجود و مفاهیم قدسی قرار داده، عمل کند و از حقیقت به مجاز برسد؟

دکتر محمدرضا ترکی در مقدمهٔ کتاب به رنگ نارنگی بر این امر صحه نهاده و اظهار نموده‌اند:

گویا همیشه رسم بر این بوده که شاعران از مجاز به حقیقت برسند و به مقتضای «المجاز قنطره الحقیقه» از زلف و لب لعل و ابروی یار و ... به سوی جمال ازلی و معشوق آسمانی پلی بزنند و زیبای نامحدود و نامحسوس را در سیمای معشوق زمینی بنگرند. شاعران و عارفان معمولاً از نردبان عشق برای بالا رفتن استفاده کرده‌اند و شاید کمتر دیده‌ایم که کسی از این نردبان پایین بیاید و به کمک مفاهیم آسمانی و دینی به عشق محسوس و محدود و زمینی برسد. (به رنگ نارنگی، ص ۶)

ضمن موجه و درست دانستن کلام ارزشمند دکتر ترکی، ذکر این نکته لازم است که نمادگرایی عارفان و شاعران محصول شرایط نابه‌سامان اجتماعی است؛ دوره‌های اختناقی که در آنها موحدترین افراد جامعه به جرم الحاد به دار آویخته شدند، کسانی که جرمشان بیان صریح شور و دلدادگی بود. و شعر بهرام‌پرور حاصل دوران استقرار نظامهای اجتماعی است.

تصوف با شهادت حسین بن منصور حلاج در سال ۳۰۹ هجری قمری، به فرمان المقتدر، نوزدهمین خلیفهٔ عباسی، نخستین قربانی مذهب انسان‌سالاری خویش را تقدیم کرده است. پس از حلاج اعدام عین‌القضات همدانی (۴۲۹ ـ ۵۲۵) در سی و سه سالگی، در همدان، به جرم الحاد و اسلام‌گریزی و اعدام یحیی سهرودی (۵۴۹ ـ ۵۸۷) در سی و هشت سالگی، در حلب، نشان داد که روزگار در طول سه قرن برای انسان‌گرایان به هیچ روی تغییر نکرده است. بنابراین هنرمندان انسان‌گرا درس خود را از این قربانیان گرفتند و زبان از صراحت باز پس کشیدند و نبرد شیوهٔ مستقیم سخنگویی رویاروی حریف را رها کردند. بدین‌سان در نبرد چریکی عرفان شیوهٔ فراسویی و شبیخون غیر مستقیم شعر به آرمان حاکم، جنگ ایدئولوژیکی سخن هنرمندانه، رازگرایی، کنایه‌سرایی، و تقیه ـ یعنی آنچه برتولت برشت (۱۸۹۸ ـ ۱۹۵۶) برای بسیاری از جامعه‌ها و نبرد با پاره‌ای از نظامها توصیه می‌کند ـ، را به زیباترین شکل و پرشکوه‌ترین رنگ آغاز کردند؛ نبردی که خداوندان آن حماسهٔ رزم بزرگ خویش را بزم‌گونه به همهٔ زوایای زندگی مردمان گسترش دادند و قدرت فنی خود را در کارگردانی سخن، بنا به دلخواه، به اوج شکوفایی ذوقی و کمال ظرافت ممکن ارتقا بخشیدند. دیگر به جای «اناالحق»گویی صریح منصور و «سبحانی

ما اعظم شـأنی» بایزید می‌بینیم اَبَرسالار پیکار آرمان انسان‌گرایی ایران، مولوی، در مثنـوی و دیوان شـمس، بدین‌گونه اعلام شیوه می‌کند:

بهتر آن باشد که سرّ دلبران
گفته آید در حدیث دیگران
بشنوید ای دوستان این داستان
خود حقیقت نقد حال ماست آن

شمس بی‌شک انسان‌گراست؛ اما نگران اسـت که مبادا وجود عده‌ای دوست نادان و ابراز احساسات تند و بی‌لگام و نابه‌هنگام مشتی بی‌خبر از حقیقت انقلاب فرهنگیَ عرفان و ناشـیگریهای ناشـکیبانهٔ گروهی ناپخته و ناآشـنا به لزوم ظرافت و دقت در شـیوهٔ پیکار رنج سه سـده میراث گرانبار «سرّ اعظم» و کتمان بزرگ عرفان را بر باد دهد. شمس به بررسی اشتباهات تاکتیکی و نبرد شـیوهٔ رزمندگان تنـد و بی‌پروای پیشـین عرفان می‌پردازد و به ظاهربینان نعل وارونه می‌زند:

منصـور را هنوز روح تمام جمال ننموده بود و اگـر نه «انا الحق» چگونه گویند. (مقالات شمس)

شـمس محتاطانه پیرو دو شـیوهٔ کاملاً متضـاد اسـت؛ ظاهری‌گری یـا تظاهر به متابعت از شـرع و تبلیـغ لزوم حفظ آن و باطنی‌گری یا تقیـه و پنهانکاری برخلاف نظام حاکم به سبب سقوط آن یا دست‌کم کاستن از سـختگیریهای آن برای تحقق «مدینهٔ فاضلهٔ انسان‌سالاری».

شمس، ماهرانه و آگاهانه، نوآموز مکتب خـود را برای رازگرایی و پذیرش باطنگری و ورود به فراسوی ظاهر همساز خود آماده می‌سازد. (علیرضا خبره‌زاده، ۱۳۵۲، ص ۲۲۲)

البتـه در جامعـه‌ای کـه خودکامگـی و یکه‌تـازی امیـران قانون مطلق اسـت، صراحـت و اعتـراض علنـی و تنـدروی صوفیان با مخالفت و مجازات سخت پاسخ داده می‌شـود. نبـود آزادی بیـان آنان را برانگیخت که صبغه‌ای از شریعت بر عقاید خود بکشند و در لفافهٔ کنایات و استعارات و زبان شاعرانه و غیر عقلی و رمزی سخن گویند. برای تبیین رمزگویی یا نمادگرایی صوفیان و بسیاری از شاعران ایران نباید از دو عامل غفلت نمود. یکی اینکه تقریباً در سراسر تاریخ ایران، بر اثر گسستهای تکامل جامعه و نبود گروههای منظم روشنفکران، اهل هنـر و اصحاب دانش دچـار ابهام و پریشـانی و تاریک‌اندیشی بوده‌اند. و دیگر اینکه در اوضاع پر اختنـاق جامعهٔ ایرانی آزادی بیان بسـیار محدود بوده است و از

ایـــن رو مبارزۀ نظری و بیان اندیشـــه‌های مترقی فقط به صورت رمزی و نیمه‌آشکار امکان داشته است.

می‌توان رواج رمزگرایی را میان شاعران و نویســـندگان ایرانی زادۀ ایـــن دو عامل، خصوصاً عامل دوم، دانســـت؛ مثلاً ترجمۀ ابن مقفع از داستان رمزی «کلیله و دمنه»، که ضمن بیان زندگی جانوران ســـخت به ناروواییهای جامعۀ انسانی می‌تازد، کوششی است برای بیان حقایقی که نباید بیان کرد. او جعفـــر منصور، خلیفۀ خون‌آشـــام، را در سیمای دبشلیم افسانه‌ای نمایش می‌دهد و بیدپای‌وار به او می‌تازد. به همین شـــیوه شاید قسمتی از پیچیدگی و ابهام و تصنع شـــعر عهد تیموری، که در آثار گویندگانی چون جامی منعکس شده و مقدمۀ سبک هندی به شمار رفته است، معلول مخاطرات روشن‌گویی باشد.

بر روی هم، اندیشـــۀ سالم با نمادگرایی و رمزجویی نمی‌سازد. هر شاعری طبعاً بر آن اســـت که اندیشۀ خود را به روشن‌ترین صورت و با رســـاترین و زیباترین واژه بیان کنـــد و فقط وقتی به ابهـــام و تکلیف میل می‌کند که روان‌بیمار یا به علتی مجبور باشد.

در نفحات‌الانـــس جامی آمده اســـت که روزی شـــمس تبریزی، مـــراد جلال‌الدین بلخی، از اوحدالدین کرمانی پرسید که در چه حالی اســـت. اوحدالدین پاسخ داد که ماه را در آب تشت می‌بینند. یعنی حق را در ســـیمای خودرویان می‌بینند. شمس رندانه بدو گفت: «اگر در گردن دملی نداری، چرا برای دیدن ماه به آسمان نمی‌نگری!»

شـــاعری که بـــه واژه‌بازی و رمزســـازی می‌پـــردازد اگر رنجور و پریشـــان نباشـــد، بایـــد گفت که یا به ســـبب غلامی خواص تفنن‌طلب و ضرورت شعرفروشـــی به این کار کشـــانده شده اســـت یا مصلحت او در ابهام‌گویی بوده است. بیشتر شاعران صوفی در خدمـــت خواص نبودنـــد و برای بهجت خاطر آنان شـــعر نمی‌ســـرودند. پس باید پذیرفت که صوفیان محض خوشایند خواص به رمزگویی نمی‌پرداختند، بلکه برای فرار از سانســـورهای گوناگون طبقۀ فرادســـت چنین می‌کردند. دراین‌باره ابوالعلاء معری، شاعر آزاد عرب‌زبان، گفته است:

شاعری که به واژه‌بازی و رمزسازی می‌پردازد اگر رنجور و پریشان نباشد، باید گفت که یا به سبب غلامی خواص تفنن‌طلب و ضرورت شعرفروشی به این کار کشانده شده است یا مصلحت او در ابهام‌گویی بوده است.

بر سخنم خرده مگیر؛ زیرا من هم مانند دیگران به مجاز سخن می‌گویم. همهٔ گفته‌های من حقیقت نیست. زیرا انواع مجاز در آن موجود است ... سخنت را پوشیده بیان کن که هیچ‌یک از وابستگان جبرئیل یا شیطان آن را درنیابد ...

می‌توان گفت رمزها و نمادهای صوفیان دست‌کم در مراحل تکاملی تصوف برای بسیاری از مردم عصر آنان معلوم و روشن بوده است و از این رو از عهدهٔ ابلاغ معانی خود برمی‌آمدند.

غرق کردن مجدالدین کبری در جیحون، کشتن احمد، پسر شیخ ابوالحسن خرقانی، و ... چشم صوفیان را به آفاق رمزگرایی کشاند. (آریانپور، ۱۳۵۴، ص ۲۲۹ ـ ۲۳۲)

سیامک بهرام‌پرور شاعرِ دوران ثبات نظام اجتماعی و فضای بازِ ارائهٔ مفاهیم دینی و مذهبی است. لذا صراحت لهجهٔ او در بیان مفاهیم دینی و مذهبی طبیعی می‌نماید. و اگر غیر از این بود، جای شک و تردید بود. او از سوی زاهدان خشکه‌مقدس، که مترصد کوچک‌ترین خطا برای حذف فیزیکی مردان متأله بودند، محاصره نشده است تا مجاز را پلی برای رسیدن به حقیقت قرار دهد.

سؤال سوم این بود که آیا موضع بهرام‌پرور موضعی مذهبی است یا مفاهیم قدسی واسطه‌ای است بین او و مخاطب برای تلطیف فضاهای عاشقانه؟

پاسخ به این سؤال نیازمند روش «تحلیل نیتی» (برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به «پدیدارشناسی» ادموند هوسرل) است. این روش نیز نیازمند مستندات لازم و نیز تجلیات رفتار است. مراوده و مباحثهٔ نگارندهٔ این سطور با شاعر مؤید سؤال طرح‌شده است. سیامک بهرام‌پرور واژه‌ها را «واسطهٔ فیض» قرار داده و بر آن است که محتوای خود را در قالب این واژه‌ها کادو نماید. شیوهٔ او نظیر شیوهٔ حافظ در بیت زیر است:

در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد
حالتی رفت که محراب به فریاد آمد

محراب و نماز محملی برای تجلی عشقی مقدس‌اند. با این توضیح شائبهٔ شعر مناسکی و نمایشی و نیز انتساب شاعر به سلسلهٔ عرفا منتفی شده و شاهد ظهور شعری هستیم که نه با هر حیله که با زیباترین واژه‌ها قصد رخنه در دل دوست دارد.

اسطوره‌پردازی

اسطوره خاطره‌ای است ازلی که ریشه در واقعیاتی دارد که نوع بشر با آن مواجه بوده

و خواهد بود. بر این اساس روانکاوان بزرگی نظیر فروید آن را محور نظریه‌پردازی (عقدهٔ ادیپ) و مردم‌شناسان نام‌آوری مانند لویی اشتروس و مالینوفسکی آن را دستمایهٔ بررسیهای مردم‌نگارانه قرار داده‌اند. اگر هستهٔ اصلی اسطوره شکافته شود و انرژی نهفته در آن در فضای شعر آزاد گردد، «آنی» به شعر خواهد بخشید که فراتر از توان روایات ساده است. تقلیل اسطوره به روایت برخورد ساده‌انگارانه با این گونهٔ ادبی است.

سیامک بهرام‌پرور شاعری اهل مطالعه است. سهم عمده‌ای از مطالعات ایشان در حوزهٔ نماد و اسطوره‌شناسی است؛ اما رویکرد او در بیان اساطیر رویکردی روایتی است. شاید ایشان در اتخاذ چنین موضعی تعمد داشته‌اند. در ادامه به نمونه‌هایی از این رویکرد اشاره می‌شود.

چیزی به من بگو که شب از نیمه هم گذشت
این بار قصهٔ من و لبهای شهرزاد
چل‌گیس تو ... حکایت چل دزد روسیاه
آغوش توست شرح سفرهای سندباد
(تکثیر تو)

تهمینه‌اش به خاطرهٔ هفت‌خوان گریخت
وقتی که خوان هشتم رستم ... کراک بود
(خوان هشتم)

اسفندیار غم پس این تپه‌هاست ... وای
گردآفرید و رستم تاریخشان کجاست؟
(منظومه‌های یَخزده)

ادغام اساطیری یکی از شگردهایی است که شاعران اسطوره‌پرداز به آن توجه داشته‌اند. بدر شاکر السیاب، شاعر اسطوره‌پرداز عرب، در شعر «روز کوچید» زنی را بر ساحل دریا ترسیم کرده که در انتظار بازگشت شوی دریانَوردَش است. این زن گاه همسر سندباد، زمانی پنه‌لوپه، همسر اولیس، و گاهی عشتار، همسر تموز، است. حسین منزوی در بیت زیر به زیبایی دو گسترهٔ دینی را در هم ادغام کرده است.

اگرچه هیچ گل مرده دوباره زنده نشد، اما
بهار در گل شیپوری مدام گرم دمیدن بود

واژهٔ «شیپور» و «گرم دمیدن» روایت صور اسرافیل و لحظهٔ قیامت کبری و رستاخیز مردگان را ترسیم می‌کند. از سویی دیگر عبارت «گرم دمیدن» نفس گرم مسیح را به ذهنها متبادر می‌سازد، که با دم خویش مردگان را زنده می‌کرد؛ اما در

سیامک بهرام‌پرور شاعری اهل مطالعه است. سهم عمده‌ای از مطالعات ایشان در حوزهٔ نماد و اسطوره‌شناسی است؛ اما رویکرد او در بیان اساطیر رویکردی روایتی است.

نمونه‌های زیر از شـــعر بهرام‌پرور این اتفاق حادث نمی‌شود.

آتش بزن پیرهن را تا در جنونی دوباره
لیلای افسانه‌ای را از عمق ذهنم برانم
(غم ـ شادی)

ادغام یوسف و لیلا.

تویی مسیح یهودا، تو مریمی عذرا
صلیب عشق تو بر دوش وامق چشمت
(منطق چشمهای تو)

ادغام مسیح و وامق.

تکرار

یکـــی از ویژگیهـــای بارز شـــعر ســـیامک بهرام‌پرور، که می‌توان آن را مشخصهٔ شعری او تلقی نمود، التزام به «تکرار» است.

وجود «تکرار» در همهٔ نمادهای عالم به گونه‌های مختلف قابل تشـــخیص و تبیین است. اصولاً وجود هستی مبتنی بر «تکرار» است. هر نمودی در عالم نمودی چون خود را به وجود می‌آورد. فلسفهٔ آفرینش نیز بر همیـــن نکته قرار یافته اســـت. اصل زایش نوعی «تکرار» اســـت. آمد و شـــد فصول و حرکت سیارات و ستارگان از همین مقوله است و نیز زندگی و مرگ ...

بـــه تعبیر دکتر شـــفیعی کدکنی، بنیاد جهان و حیات انســـان همواره بر «تنوع» و «تکرار» است؛ از تپش قلب و ضربان نبض تا شـــدآیند روز و شب و توالی فصول. و در نسبت خاصی از این تنوع و تکرارهاست که موسیقی مفهوم خویش را بازمی‌یابد؛ یعنی «نظام افضل» به تعبیر نویسندگان رسایل اخوان‌الصفا ...

تکـــرار در زیباشناســـی هنر از مســـائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها و بال زدن پرندگان به ســـبب تکرار و تناوب است که زیباست. صدای غیر موسیقیایی و نامنظم را، که در آن تناوب و تکرار نیســـت، باعث شـــکنجهٔ روح می‌دانند. حـــال آنکه صدای قطرات باران، که تکرار می‌شود، آرام‌بخش اســـت. قافیه و ردیف در شعر فارسی تکرار است. انواع تکرار، چه در شعر قدیم و چه در شعر نو، دیده می‌شود و اصولاً تکرار را باید یکی از مختصات ادبی قلمداد کرد.

مقولهٔ تکرار در بدیع شامل تکرار جمله، کلمه، هجا، صوت، و حرف می‌گردد که در ذیل به آنها اشاره می‌شود.

• تکـــرار جمله. چنـــان که از عنـــوان آن برمی‌آید، عبارت یا جمله‌ای در میان کلام تکـــرار می‌گردد. از مصداقهـــای زیبای این نوع تکرار سورهٔ مبارکهٔ «الرحمان» در قرآن کریم است که جملهٔ (آیه) «فبای آلاء ربکما

تکذبان» ترجیع‌وار در آن تکرار می‌شود. این آیه مجموعاً ۳۱ بار در طول سوره، که شامل ۷۸ آیه است، تکرار شده و این تکرار موجب انتباه و بیداری آدمی است و در هر نوبت تأکید و حکمتی در نهان دارد.

از دیگر شواهد قرآنی، آیهٔ ۵ و ۶ سورهٔ «انشراح» است؛ که تکرار آیه گویای تأکید همراه امید و آرامش است. «ان مع العسر یسرا، فان مع العسر یسرا.» تکرار جمله یا عبارت در شعر ممکن است به صورت یک مصراع یا یک بیت باشد، که در صورت تکرار بیت در آخر هر بند آن را «ترجیع‌بند» می‌نامیم. این حالت لطف و زیبایی خاصی در این قالب شعری پدید می‌آورد، که با وجود تکراری بودن بیت چنان تناسب و لطافتی را در ارتباط با ابیات قبل از بندهای مختلف ایجاد می‌کند که «تکراری» بودن آن اصلاً به نظر نمی‌آید و هر بار آهنگ و حالتی نو و مفهومی تازه و متناسب در ذهن خواننده ایجاد می‌کند.

• تکرار واژه. از دیگر جنبه‌های هنری تکرار در شعر تکرار واژه است، که شاعر آگاهانه و هنرمندانه از آن بهره می‌برد.

تکرار واژه را در شعر نیز از دیدگاههای مختلف ادبی می‌توان بررسی کرد؛ از جمله دیدگاه بدیعی، سبک‌شناسی، دستور زبان، معانی و بیان، و ...

ـ از جنبهٔ بدیعی، تکرار واژه مبتنی بر آرایه‌هایی است چون جناس، تشابه‌الاطراف، رد الصدر علی العجز، رد العجز علی الصدر، التزام یا اعنات و بیان پارادوکسی؛ که عموماً می‌توان آن را «صنعت تکرار» خواند.

ـ از دیدگاه سبک‌شناسی، تکرار واژه می‌تواند بیانگر سبکی مشخص باشد (شاخصهٔ سبکی). بسامد برخی واژگان خاص در شعر بعضی شاعران چنان چشمگیر است که خواننده یا شنونده، بی‌آنکه گوینده آن را بشناسد، می‌تواند حدس بزند که شعر از کیست. در واقع این واژگانْ واژگان کلیدی شاعر به شمار می‌روند، که به طور نسبی در شعر او بیشتر جلوه می‌کند تا در شعر دیگر شاعران و این کلمات قدس سره معرف اویند. این حالت، علاوه بر تکرار واژه، می‌تواند دربارهٔ موضوع و مفهومی خاص ـ که شاعر بر آن تأکید یا به آن تعلق خاطر دارد ـ نیز دلالت کند؛ مثلاً در شعر حافظ کلمات رند، قلندر،

بسامد برخی واژگان خاص در شعر بعضی شاعران چنان چشمگیر است که خواننده یا شنونده، بی‌آنکه گوینده آن را بشناسد، می‌تواند حدس بزند که شعر از کیست.

دیر مغان، مغ، مغبچگان، بو، سحر، و ... یا مفاهیم زهدستیزی، طنز و انتقاد، مبارزه با متصوفان، عشق‌گرایی، عرفان، تقابل عشق با عقل، و ... از شاخصه‌های سبکی اوست.

ـ از نظر دستوری، تکرار واژه، چه در مقام ردیف و چه در غیر آن، اقسام مختلف دارد؛ نظیر قرار گرفتن اسم یا فعل در جایگاه ردیف، حذف فعل به قرینهٔ معنوی، و ...

ـ از دیدگاه علم معانی، کلمات ممکن است تکرار شود که از بارزترین این تکرار می‌توان به تکرار «مسند» و «مسندالیه» اشاره کرد. انگیزهٔ این تکرار تأکید و مهم جلوه دادن آنهاست، ضمن آنکه به موسیقی شعر افزوده می‌شود.

خوش باش که این عمر عزیز است عزیز
می نوش که این قصه دراز است دراز
(خیام)

دریغ و درد که تا این زمان ندانستم
که کیمیای سعادت رفیق بود و رفیق
(حافظ)

• تکرار هجا. و آن وقتی است که یک صامت با یک مصوت ترکیب شود و هجایی را به وجود آورد و به کلام موسیقی بخشد. معمول‌ترین نوع آن تکرار ادات جمع است.

• تکرار حرف. این نوع تکرار را در بدیع، به اصطلاح، «واج‌آرایی یا نغمهٔ حروف» (noitartilla) می‌نامند. در این حالت یک یا دو یا چند واک، اعم از صامت و مصوت، در واژگان مصرع یا بیتی تکرار می‌شود و هنرمندانه توجه خواننده یا شنونده را به خود جلب می‌کند. شاعر با این شیوه آگاهانه موسیقی می‌آفریند و بر حسن تأثیر، تصویرآفرینی، و القای حس و حال و انتقال پیام خود در شعر می‌افزاید. البته موسیقیِ برخاسته از واج‌آرایی صامتها محسوس‌تر است و مثالهای بیشتری برای آن می‌توان یافت؛ مثلاً تکرار حروف متشابه و پی در پی «ذ» و «ز» و «ض» در آیهٔ شریفهٔ «اذا زلزلت الارض زلزالها» ناخودآگاه «لرزش و زلزله» را در خاطر آدمی متبادر و تداعی می‌کند و به گونه‌ای بر اعجاز و تناسب و موسیقی آن می‌افزاید. نمونه‌هایی دیگر از این تصویرآفرینی‌ها را در شعر می‌توان جست. منوچهری در مسمط معروف «خزانیه» خزیدن برگها را در فصل «خزان» با تکرار حروف «خ» و «ز» این‌گونه می‌نمایاند:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است
باد خنک از جانب خوارزم وزان است
(شهروز جمالی، مهر ۱۳۸۳)

عنصر تکرار در شعر سیامک بهرام‌پرور به گونه‌های مختلفی مورد استفاده قرار گرفته است که بارزترین آنها عبارت‌اند از:

• تکرار طبیعی (تکیهٔ کلامی). این نوع تکرار برآیند ناخودآگاه شاعر است و شامل

واژه‌هایی است که به گونه‌ای طبیعی در هنجار زبان روزمره استفاده می‌شود.

تا بشکفد گل از گل تو، سبزتر شوی
قدری بهار بعد زمستان بیاورم
(بهارانه‌های چای)

می‌نویسم سکوت پشت سکوت
تا بپیچد صدای بوسهٔ تو
(به رنگ نارنگی)

آن‌وقت واژه‌واژه تو را مست می‌کنم
طعم شراب می‌چکد از شعرهای من
می‌رقصد و جنون تو را دوره می‌کند
هوهوی باد تب‌زده و های‌های من
تا تو تلوتلو بخوری مست‌تر شوی
خود را فقط کمی بگذاری به جای من
(روشنای من)

با من بجوش قل‌قل صد بوسه غلغله
غوغایی از تو می‌شود این شب، شب خموش
چوپان واژه‌واژهٔ من باش در شبی
که می‌رسد صدای شغالان از آن به گوش
(تازه‌دم)

کتاب چشم مرا خط به خط بخوان خانم
که تاب موی تو را مو به مو حکایت کرد
سرودن از تو شبیه نوشتن وحی است
و آیه‌آیهٔ تو را می‌شود تلاوت کرد
(الم تری)

تن به تن، پیچ‌پیچ، برگ‌برگ، بافه‌بافه، قطره‌قطره، نت به نت، خوشه‌خوشه، چکه‌چکه، واق‌واق، یواش‌یواش، کج‌کج، جرعه‌جرعه، بوسه‌بوسه، نقطه‌نقطه، عقب‌عقب، مو به مو، چشمه‌چشمه، تکه‌تکه، پاره‌پاره، خشت‌خشت، ذره‌ذره، لحظه‌لحظه، و سطرسطر از تکرارهای طبیعی و ناخودآگاهی است که در شعرهای مجموعه به‌کرّات دیده می‌شود.

• تکرار تعمدی به قصد تأکید. اگر تکرار طبیعی را حاصل فرآیند طبیعی ذهن شاعر و «حال زیستی» او تلقی کنیم، تکرار تعمدی برآیند کنش آگاهانه و هدفمند او برای برجسته کردن مطلب در کلیت متن است. به عبارت دیگر تکرار نوع اول حاصل «رفتار» و تکرار نوع دوم حاصل «کنش» شاعر است. رفتارْ واکنش ناآگاهانهٔ فرد و بیشتر بازتابی است؛ اما کنش رفتار آگاهانه و هدفمند فرد است که با قصد و ارادهٔ قبلی صورت می‌گیرد. بسامد تکرارهای نوع دوم نسبت به تکرار طبیعی در شعر بهرام‌پرور کمتر است.

نخند قصهٔ تشخیص و استعاره جداست
قسم به تو ... به خدا ... عاشقت شدند ... شدند
بوسه‌هایم فصیح‌اند، بوسه‌هایم فصیح‌اند
بوسه با طعم نعنا بوسه‌ای پرتغالی
(خوب، بد، زشت)

و می‌رسم شبی آخر به آخر راهم
و می‌زنم به تو لبخند آخرم را
(جهان بی‌پرنده می‌میرد)

صدای سوت و پرستار و شوک ...

سلاست و روانی زبان، استفاده از اصطلاحات روزمره، به‌گزینی واژه‌ها، شهری سرودن، رفتار زبانی، موقوف‌المعانی، و سایر مؤلفه‌ها باعث شده است زبان شعر سیامک بهرام‌پرور تا حدودی صاحب هویت شود.

خداحافظ
بگو قناری من ... نوک به نوک خداحافظ
(همان)

ستاره پشت ستاره اسیر چشمانت
هزار ماه شکار کمان ابروهات
سپیده‌ها همه تکرار صبح پیشانی‌ات
شبانه‌ها همه مست از شمیم شب‌بوهات
(همان)

آن‌وقت در مستی صبح بر وسعت سبزه‌زارت
من دوست دارم برقصم، من دوست دارم بخوانم
(غم شادی)

حالا که باز می‌پرد، باز می‌پرد
بگذار تا کبوتر ما هم کبوتری
(کبوتری)

گاهی عجیب در خودت پیله می‌تنی
هی فکر می‌کنی ... به خودت چنگ می‌زنی
هی فکر می‌کنی به هزاران خیال پست
هی خنده می‌کنی و ... سپس موی می‌کنی
(لولاک)

زخمی است دست و پام، ولی ... آی ...
آی ... آی
زخمی است روی قلب: لماذا ترکتنی
(لولاک)

نکتهٔ قابل توجه آن است که هرچند تکرار دارای کارکرد خاص خود در شعر است، گاه ممکن است فرصت به‌گزینی واژه‌ها را از شاعر بگیرد. به عبارت دیگر زمینهٔ ظهور سایر واژه‌ها را تنگ کند.

هنجار طبیعی زبان

سلاست و روانی زبان، استفاده از اصطلاحات روزمره، به‌گزینی واژه‌ها، شهری سرودن، رفتار زبانی، موقوف‌المعانی، و سایر مؤلفه‌ها باعث شده است زبان شعر سیامک بهرام‌پرور تا حدودی صاحب هویت شود.

• روانی زبان و بیان

تعریف تازه‌ای که غزل را غزل کند
سوگند می‌خورم که به قرآن! بیاورم
گیسوی توست عطر بهارانه‌های چای
یک استکان بریز که قندان بیاورم
(بهارانه‌های چای)

تا تو تلوتلو بخوری، مست‌تر شوی
خود را فقط کمی بگذاری به جای من
(روشنای من)

بانوی قصه‌های شبانه، ترانه‌پوش
بنشین کنار من غزلی تازه‌دم بنوش
(تازه)

امروز من به رفتن خود فکر می‌کنم
امروز من به مرگ ... چرا داد می‌زنی
(لولاک)

شب می‌شکافت در کژ و مژهای گام او
شب عاشقش نبود، ولی سینه‌چاک بود
(خوان هشتم)

شـاعر زبان را به سـطح گفتار رسانده و بی‌تکلف با مخاطب خود سـخن می‌گوید. این زبان با فطرت انسـانها قرابت بیشتری دارد و بهرام‌پـرور در تجربـه و اجرای آن موفق عمل کرده است.

•شهری‌سروده‌ها

تا ملتفت شوی که کلان‌شهر بوقها
دارد چقدر فاصله با روستای من
تصویر نخلهاش نئونهای سبزرنگ
کابوسهای هر شبهٔ خوابهای من
(روشنای من)

دکتر شفیعی کدکنی (۱۳۵۹) در کتاب ادوار شعر پارسی در خصوص تأثیر بم‌زیست بر شعر شاعران اشاره‌ای به شهری‌سروده‌های فـروغ فرخـزاد می‌کنـد و می‌فرمایـد:

شاعرانی که در جنوب زندگی می‌کنند ـ از آنجا که زندگی جنوبی دارای خصایصی است و در نتیجه تجربه‌های زندگی یک ایرانی در جنوب با یک ایرانی در شـمال متفـاوت اسـت ـ نوع صور خیـال این گویندگان هم با یکدیگر تفاوت می‌کند.

برای نمونه قیاس شود شعر فروغ فرخزاد با شعر منوچهر آتشی و شعر نیما، فقط از لحـاظ نوع عناصری که تشـبیهات و مجازهای شـعری را به وجـود آورده‌اند نه به لحاظ ارزش ادبی. خواهید دید که عناصر زندگی شـهری (مرکز) در فروغ محسوس‌تر است و عناصر زندگی شمالی (مازنـدران) در نیمـا و عناصـر زندگی جنوبی در شـعر آتشی. فقط برای نمونه بخوانید. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹)

زندگی شاید
یک خیابان دراز اسـت که هر روز زنی با زنبیل از آن می‌گذرد
زندگی شاید
ریسمانی است که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد
زندگی شـاید طفلی است که از مدرسه برمی‌گردد
یا نگاه گیج رهگذری باشد
که کلاه از سر برمی‌دارد
و به یک رهگذر دیگر با لبخندی بی‌معنی می‌گوید
«صبح به خیر»

که بیشترین عناصر این تخیل از زندگی شـهری، آن هم مرکز، گرفته شـده است و روی هم آشـکار می‌شـود که هر یک از عناصر محیـط زندگی خود بیشـتر مایه گرفته‌انـد. البته این «صبغهٔ اقلیمی» فقط به مسـائل جغرافیایی محدود نمی‌شود و

اندک‌اندک مسائل زندگی طبقاتی و نوع فرهنگهای شاعران را نیز در خود خواهد گرفت. (همان)

در شعر سیامک بهرام‌پرور هم می‌توان صدای بوق ماشینها، روشنایی نئونها، ازدحام، و سایر عناصر کلان‌شهر را مشاهده کرد.

• به‌گزینی واژه‌ها

در زیر به دو بیت اشاره می‌شود که در هر دو شاعر از واژهٔ آبشار و شلّال (آبشار) استفاده کرده است. در بیت اول به ضرورت وزن تشدید واژهٔ شلال حذف شده است. البته این حذف تشدید غلط مصطلحی است که اکثر شاعران معاصر فارس‌زبان مرتکب شده‌اند.

الف) شب بر شلال موی تو ترویج می‌شود
بر گونه‌های تو تبلیغ بامداد
(تکثیر تو)

ب) به بیت‌بیت غزلی می‌شود قدم زد و رفت
از آبشار جنون تا سر زلالی عشق
(سفر)

در بیت «ب» واژهٔ آبشار به‌درستی در جای خود نشسته است؛ در حالی که در بیت «الف» این اتفاق نیفتاده و شاعر می‌توانست به جای «شب بر شلال» از «بر آبشار» استفاده کند.

الف) من از تو بوسه ربودم تو قلب دزدیدی
که شاه‌دزد غزلهاست سارق چشمت
ب) دقیقه‌های خودم را به هم زدم با تو
و شد زمان تغزل مطابق چشمت
(منطق چشمهای تو)

در دو بیت بالا شاهد بدگزینی قافیه در بیت «الف» و به‌گزینی آن در بیت «ب» هستیم. قافیه در بیت «ب» بسیار طبیعی نشسته است. قافیه در غزل «کبوتری» نیز بسیار تصنعی و نخ‌نماست.

در این سیاه‌سال قحط دلبری
بیرون دویده شعر تو از زیر روسری
شب تیغ می‌کشد که بلندای شر تو
اما تو از تمامی این دشنه‌ها سری
پس می‌رود که باز بیاید به شکل برف
تا روسپید باشد از این پس ستمگری ...

شاید مردّف نبودن غزل عامل اصلی کاهش عیار قافیه شده است. در غزل «تازه‌دم» نیز شاهد کارکرد مناسب و نامناسب قافیه هستیم.

الف) بانوی قصه‌های شبانه ترانه‌پوش
بنشین کنار من غزلی تازه‌دم بنوش
ب) با من بجوش قلقل صد بوسه غلغله
غوغایی از تو می‌شود این شب، شب خموش
ج) مردم به فکر قصر شنی روی ساحل‌اند
عاشق به فکر وسعت دریای روبه‌روش

قافیهٔ بیت «ب» قابل قیاس با قافیهٔ

سایر ابیات نیست. شاید زیبایی همنشینی قافیه در بیت «الف» و «ج» باعث کَمرَنگ شدن قافیه در بیت «ب» شده است. البته نمی‌توان از شکسته شدن زبان و تبدیل «خاموش» به «خموش» صرف‌نظر کرد. واژهٔ «مام» در بیت زیر نیز جز کهنه کردن فضای بیت کارکرد دیگری ندارد.

مام و معشوقهٔ ما باکرهٔ زاینده
آبی روسری‌ات رو به شمال آویزان
(شیر)

• بازی زبانی

بر لبان سرخت می‌نویسم بوسه
طعم آتش فلفل می نوی ... سمبوسه
می‌شمارم ...لی‌لی ... کودکیهایم را
یار... یک... دستم... دو... بوی دستمبو... سه
(غزل ـ بوسه ۲)

انصافاً بهرام‌پرور در بازیهای زبانی تبحر خاص خود را دارد. او در این مجال با شناخت ظرفیت واژه‌ها و با هویت دادن مجدد به آنها شگردهای تازه‌تری را در رفتار شاعرانه با واژه‌ها ارائه داده است.

• موقوف‌المعانی

یکی از تکنیکهای نزدیک کردن زبان شعر به زبان گفتار و هنجار طبیعی موقوف‌المعانی کردن شعر است. بهرام‌پرور نیز به‌خوبی از این تکنیک استفاده کرده است. او از این شیوه به دو صورت استفاده کرده است؛ نخست در محور عمودی (التزام ابیات به یکدیگر) و دوم در محور افقی (التزام دو مصرع به یکدیگر).

الف) در محور عمودی

با من که رسم جهان را عوض کنم
تا من از این حقیقت عریان بیاورم ـ
ـ تعریف تازه‌ای که غزل را غزل کند
سوگند می‌خورم که به قرآن! بیاورم
(بهارانه‌های چای)

دریا و عطر ماسه و امواج وحشی‌اش
در پای جنگلی که خودش پا به پای من
می‌رقصد و جنون تو را دوره می‌کند
هوهوی باد تب‌زده و های‌های من
(روشنای من)

در این جهان جهنم‌آیین
که احتیاجی به ما ندارد
غزل سرودن بهانه دارد
غزل سرودن بها ندارد
(شهر خمیازه‌ها)

ب) در محور افقی

غم کرد زیر آب سرم را و در ته
دریا برای از تو نوشتن هوا کم است
(برای از تو نوشتن)

عاشق «شهر قصه» در چنگ
گربه‌های چلاق می‌افتد
(کابوس)

• جناس

جناس را باید نوعی بازی زبانی تلقی کرد. به عبارتی دیگر شاعر با بهره‌گیری از تشابه، تزایـد، یا نقصـان واژه‌های هم‌ارز سـعی در ایجـاد «اتفاق» در زبـان می‌نماید. این صنعـت نیز نظیر صنعت تکرار مورد توجه بهرام‌پرور بوده و به‌کرّات از آن بهره گرفته اسـت. در زیر به نمونه‌هایی اشاره می‌شود. برای پرهیز از بحثهای آرایه‌ای، عنوان نوع جناس مورد استفاده را ذکر نکرده‌ایم.

باور نکن که نقطه شوم بی‌خیال و شوم
بر جملهٔ شروع تو پایان بیاورم
(بهارانه‌های چای)

(شَوَم ـ شُوم)

ای لبانت به رنگ نارنگی
رنج نارنج را به من بسپار
(به رنگ نارنگی)

(رنج ـ نارنج)

رنج اینجاست کشتن جرئت
هی نِشستن نشُستن عادت
(همان)

(نِشستن ـ نشُستن)

کتاب چشم مرا خط به خط بخوان خانم
که تاب موی تو را مو به مو روایت کرد
(الم تری)

(کتاب ـ که تاب)

و تن تنت که وطن شد غزل مطنطن شد
و رقص شد تتن تن تنانه حرکت کرد
(همان)

(و تن ـ وطن)

هی تیک... تاک... نه! همه را تاک می‌سرود
مست از تو کرد کل فضای اتاق را
(رستاخیز)

(تاک ـ تاک)

در انحنای نشئهٔ خود پیچ‌پیچ پوچ
انگورهای هیچ به بالای تاک بود
(خوان هشتم)

(پیچ ـ پوچ)

و می‌رسم شبی آخر به آخر راهم
و می‌زنم به تو لبخند آخرم را هم
(جهان بی‌پرنده می‌میرد)

(راهم ـ را هم)

حالا که باز می‌پرد و باز می‌پرد
بگذار تا کبوتر ما هم کبوتری
(کبوتری)

(باز ـ باز)

نهاده عشق توی ما هزار واژه نو به نو
نهاد باش عشق من! که من گزاره می‌شوم
(رقص ماه جنون)

(نهاده ـ نهاد)

صدها هزار کودک نورانی شگفت
بر تاب گیسوان تو هی می‌خورند تاب
(غزلهای بی‌کتاب)

(تاب ـ تاب)

کند کردن سـرعت کلام، تغییر تقطیع شـعر، دیداری کردن شعر، و ایجاد تناسب بین فیزیـک واژه‌ها و معنایـی که متبادر

می‌کنند از دیگر بازیهای زیبای زبانی است که در مجموعه دیده می‌شود.

• سرعت کلام

الف) کودکی دست می‌کشد بر تُنگ
... گم شو ... کره‌الاغ! ... می‌افتد
(کابوس)

ب) عشــق است که چشمهٔ حیاتم شده است
من قاصد نورم و شما هم ظلمات
خضــری که منــم ردای خــون خواهم داشت
مانند زبان سرخ عین‌القضات
(پیامبر مجنون که منم)

در مصرع دوم بیت «الف» ســرعت کلام به زیبایی و متعمدانه گرفته شده است. اما در نمونهٔ «ب» گرفته شدن سرعت کلام در واژهٔ «عین‌القضات» کمکی به محتوای شعر و ایجاد حس جدید نکرده است.

در شعر «به رنگ نارنگی» شاعر با تقلیل ارکان وزن از «فاعلــن / فاعلــن/ مفاعیلن/ فاعلن/ فاعلن/ مفاعیلن» به «فاعلن/ فاعلن/ مفاعیلــن» و تغییر قالب غزل به مثنوی بر سرعت کلام افزوده است. این شگرد در نوع خود قابل تقدیر است.

پلکهایت دو ابر، ابر سپید
روی خورشید چشمهای تواند
مژه‌های تو هم برای همین
دستهای بلند استغفار
می‌نویسم: برقص و بوسه بپاش
بوسه‌های تو راوی غزل‌اند
نه نگو! شعر من تعارف نیست ...
از من اصرار از تو هم انکار!
تو تمام بهانه‌ای بانو
بودن بی‌بهانه‌ای بانو
پشت پیراهنت پرنده شدن
دل بریدن سپس برنده شدن
(به رنگ نارنگی)

• رفتار زبانی

الف) می‌نویسم ... نه! می‌نویسد عشق
کاغذ از چار گوشه می‌سوزد
از شکوه تو وزن شعر شکست
مثنوی بر غزل شود آوار
(به رنگ نارنگی)

ب) اگر باران ببارد بر دو دستت
غزل می‌چک
چکد از هر دو دستت
(دستان تو)

ج) می‌شمارم ... لی لی ... کودکیهایم را
یار... یک... دستم... دو... بوی دستمبو... سه
(غزل ـ بوسه ۲)

در نمونه‌هــای «ب» چکیدن و در نمونهٔ «ج» شمارش بازی کودکانه به قشنگی در فضای بیت محور افقی اجرا شده است؛ اما در نمونهٔ «الف» این اجرا به زیبایی در محور عمودی اتفاق افتاده اســت. شاعر با تقلیل

ارکان شـــعر، که در بحث سرعت بخشیدن به کلام به آن پرداخته شـــد، عملاً شکسته شدن وزن را اجرا کرده است.

ســـیامک بهرام‌پرور با تقطیع چارپاره‌ای غزل و تبدیل هـــر مصرع به دو نیم مصرع امکان نَفســـگیری را بـــرای مخاطب فراهم ساخته و این امر خوانش شعر را ساده‌تر و به تبع آن سرعت خوانش را بیشتر می‌کند.

مالک کل فصلهایی تو
توی دشت تو برف می‌بارد
نفست هرم باد تابستان
عطر آغوش تو همیشه بهار
(به رنگ نارنگی)

• کلیشه

در کنـــار تصویرســـازی‌های بدیع و زیبایی کـــه ســـیامک بهرام‌پـــرور در مجموعهٔ به رنگ نارنگی ارائه داده اســـت، که سهم آنها در کل مجموعه قابل تأمل اســـت، شـــاهد تصویرسازی‌های کلیشه‌ای و کوششی نیز هســـتیم. با مطالعهٔ این رویکرد ســـرایش شاعری را می‌بینیم که قصد عرض اندام در گسترهٔ زبان داشته است.

و الیل و النهار که لیلی جنون توست
نصف النهار حادثه بر استوای من
این عطر مریم است که پیچیده در فضا
تصلیب می‌شوم که تویی جلجتای من
(روشنای من)

فقط اگر ننشستی کنار من یعنی
هدایتِ منِ شاعر به سمت زنده به گور
(چلهٔ سکوت)

کتاب کفشهای مکاشفه، از احمد عزیزی، که ســـال ۱۳۶۹ به چاپ دوم رسیده بود، مالامال از این گونه کوشش در شعر است؛ نظیر:

از سمرقند است عطر چایشان
در بخارای سماورهایشان
(ص ۴۹)

نمره دارد امتحان صبرشان
اختیاری نیست درس جبرشان
(ص ۵۱)

برق اسکندر جهید از جانمان
اشک اول ریخت بر دامانمان
(ص ۲۰۳)

التـــزام بهرام‌پـــرور بـــه رعایـــت اصل مراعات‌النظیر و تلاش برای ایجاد «خانوادهٔ واژگانی» در هر بیت برخی از شعرهای او را از طراوت انداخته است.

در خواب اگرچه هر شبه سوزانده‌ایمشان
هر صبح ما و خیزش ققنوس میله‌ها
(میله‌ها)

سیامک بهرام‌پرور با تقطیع چارپاره‌ای غزل و تبدیل هر مصرع به دو نیم مصرع امکان نَفسگیری را برای مخاطب فراهم ساخته و این امر خوانش شعر را ساده‌تر و به تبع آن سرعت خوانش را بیشتر می‌کند.

تو نژادت جنوبی است، آفتاب دم ظهر
من پر از بوی باران، من تبارم شمالی
(خوب، بد، زشت)

و از جنوب ده ما به شهرتان راهی است
کشیده تا دم دروازهٔ شمالی عشق
(سفر)

به عطر وحشی باران، به شور باید رفت
به سرزمین ستاره، به نور باید رفت
(جهان بی‌پرنده)

زبان سرخ و سر سبز ... آی انت الحق
برس به داد دل من ... نیای من، منصور
(چلهٔ سکوت)

البتــه مراعات‌النظیر تکنیکی اســت که بهرام‌پرور در اکثر موارد از آن به‌خوبی بهره جسته است.

برخی از آرایه‌های ادبی که بر موســیقی معنــوی شــعرهای بهرام‌پــرور افزوده‌اند عبارت‌اند از:

• تلمیح

آن مولوی که ماه تو را شمس دیده است
فهمیده رقص گیس تو هم جز سماع نیست
حافظ که ساق پای تو را دید می‌زند
از یاد برده است که ساقی و جام چیست
(همه شاعران تو)

اشاره به:

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست، معذورم بدار
دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود
(حافظ)

در خط به خط شعر جوانش قدم زدم
تو آن زنی که مسوّد شدی در او
پیراهن تو را به تن شعر کرد تا
همراه برکه با تو شود گرم گفتگو
(همهٔ شاعران تو)

اشاره به:

زن جوان غزلی با ردیف آمد بود
که بر صحیفهٔ تقدیر من مسوّد بود
(حسین منزوی)

فاصلــه جمع آب و تن تو ضرب در وقت
تن شستن تو
خســته منهای پیراهن تو برکه را کرده
حالی به حالی
(حسین منزوی)

• حسن تعلیل

باور کن استواری هر عشق بوسه است
دست مرا بگیر که برهان بیاورم
آه! ای دلیل، آتش لب را شکوفه کن
تا باز هم به معجزه ایمان بیاورم
(بهارانه‌های چای)

• مراعات‌النظیر

دریا و عطر ماسه و امواج وحشی‌اش
در پای جنگلی که خودش پا به پای من
(روشنای من)

قسم به آب که نگذارم از هجوم عطش
شکسته‌تر بشود کوزهٔ سفالی من
(سفر)

حضور تو غزل و ترمه و شراب و ترنج
غیاب تو کفن و سدر و پنبه و کافور
(چلهٔ سکوت)

• **تضاد**

باور نکن که نقطه شَوَم، بی‌خیال و شوم
بر جملهٔ شروع تو پایان بیاورم
(بهارانه‌های چای)

(شروع ـ پایان)

این عاشقانه است که هی ظالمانه بر
ابر لطیف تو سوهان بیاورم
(همان)

(لطیف ـ سوهان)

حالا که چلستون غزل بیستون شده
ویرانه را دوباره به سامان بیاورم
(همان)

(چلستون ـ بیستون)، (ویرانه ـ سامان)

ای لبانت به رنگ نارنگی
رنج نارنج را به من بسپار
(به رنگ نارنگی)

(رنگ ـ نارنگ)، (رنج ـ نارنج)

آنجا که دود می‌شود ارباب هر چه بود
«هست»ی که نیست ... می‌شود آیا؟!
خدای من
(روشنای من)

(هست ـ نیست)

سخن پایانی اینکه رویکرد تغزلی سیامک بهرام‌پرور هیچ‌گاه او را از توجه به جامعه و شعر اجتماعی غافل نکرده است. نکتهٔ قابل تأمل آن است که بهرام‌پرور رویکرد اجتماعی را در چارپاره بهتر از غزل اجرا کرده است. چارپارهٔ «شبانهٔ باغ» یکی از نمونه‌های موفق شعر اجتماعی است. برای دکتر سیامک بهرام‌پرور روزهایی سرشار از شعر و ترانه آرزومندم.

منابع

آریانپور، امیرحسین (۱۳۵۴)، جامعه شناسی هنر، تهران، دانشکده هنرهای زیبا.

جمالی، شهروز. کیهان فرهنگی، مهر ۱۳۸۳، شمارهٔ ۲۱۶.

خبره‌زاده، علیرضا (۱۳۵۲)، گزیده ادب پارسی، تهران، زمان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۹)، ادوار شعر پارسی، تهران، توس.

عزیزی، احمد (۱۳۶۹)، کفشهای مکاشفه، تهران، الهدی.

زمانیان، علی، http://www.bashgah.net/pages 24681.html

کمالی، طاهره، http://www.hawzah.net/hawzah/ Magazines/MagArt.aspx?MagazineNumberID

کلهر، سینا، http://www.bashgah.net/pages18367. html

شعر فقط در پایتخت اتفاق نمی‌افتد!

نگاهی بـه کتاب «درخت محافظه‌کار اسـت»، مجموعه اشعار منیره حسین‌پوری

سلمان نظافت‌یزدی

درخت محافظه‌کار اسـت دومین مجموعه شعر منیره حسین‌پوری، شاعر جوان اهل طبس، اسـت کـه اواخر سـال ۱۳۹۰ از سوی انتشارات رسانهٔ اردیبهشت، در قالب کتابهای «صدای تازه»، در سـه‌هزار نسخه منتشر شده است.

در کتاب درخت محافظه‌کار اسـت ۴۵ شـعر آزاد در ۹۵ صفحه چاپ شده است، کـه اکثر آنها شـعرهایی کوتاه‌اند. موضوع ۷ شـعر دفاع مقـدس و موضوع ۵ شـعر عاشـورا و شخصیتهای آن است. یک شعر حـال و هوای زیارت امام هشـتم را دارد و یک شـعر هم برای فلسطین سروده شده اسـت. اگر بخواهیم با زبان ریاضی حساب کنیم، تقریباً یک‌سوم اشعار کتاب شعرهای موضوعی اسـت. با توجه به این یک‌سوم و دیگر شعرهای این مجموعه می‌توان به این نتیجه رسید که حسـین‌پوری، در جایگاه شـاعری جوان، با نگاهی متعهدانه شـعر می‌سراید؛ هرچند تعهد در شعر به تعریفی جامع و کامل نیاز دارد و به نظر می‌رسـد گاهی تعهد بیش از اندازه به سیاسـت روز وابسته می‌شود، اما تعهد در شعرهای این کتاب از این جنس نیست.

یکی از ویژگیهای این کتاب و شاعر آن کشف لحظات ناب از اتفاقات زندگی روزمره است؛ چیزی که باعث می‌شود زبان شعر، به‌خصوص شعر آزاد، از نثر متفاوت شود و مخاطب را به تأمل وادارد و اکثر این کشفها هم در شعرهای کوتاه این مجموعه رخ می‌دهد

چه لحظه‌های روشنی!

یکـی از ویژگیهای این کتاب و شـاعر آن کشـف لحظات نـاب از اتفاقـات زندگی

روزمره است؛ چیزی که باعث می‌شود زبان شعر، به‌خصوص شـعر آزاد، از نثر متفاوت شود و مخاطب را به تأمل وادارد و اکثر این کشفها هم در شعرهای کوتاه این مجموعه رخ می‌دهد. در ادامه به چند شـعر اشـاره خواهیم کرد.

شعر «شمع خاموش»، در صفحهٔ ۸ کتاب:

می‌شـمارم/ شـمعهای سـوختهٔ روی کیک را/ تا یادم بیاید چند سـاله‌ام/ تا یادم بیاید/ چه لحظه‌های روشـنی را/ به‌سادگی فوت کرده‌ام!

شـعر در نـگاه کلی دربارهٔ جشـن تولد گرفتن و فوت کردن شمعهای روی کیک تولد است؛ اما شاعر، با نگاهی تیزبینانه، که بدون شک از ابزار لازم یک شاعر است، فوت کردن شمعها را با از دست دادن لحظه‌های شاد و گذشتن عمر برابر می‌بیند. در کلمهٔ فـوت هم ایهامـی وجود دارد کـه از نظر مخاطب حرفه‌ای پوشیده نمی‌ماند.

شعر «لبخند»، در صفحهٔ ۲۶ کتاب:

دل یخ/ آب می‌شـود/ وقتی جوانه‌ای/ به او/ می‌خندد.

با این تصویر شاید بارهای بار همگان برخورد کرده باشند که گیاهی سر از برف درآورده باشد در جستجوی آفتاب، اما هیچ‌گاه این‌گونه که شاعر این مجموعه بیان کرده به آن نگاه نکرده باشند.

با این تصویر شـاید بارهـای بار همگان برخورد کرده باشند که گیاهی سر از برف درآورده باشـد در جسـتجوی آفتاب، اما هیـچ‌گاه این‌گونه که شـاعر این مجموعه بیان کرده به آن نگاه نکرده باشند. در این شـعر کوتاه حسـین‌پوری دلیل آب شدن برف و یخ زمسـتان را آمدن بهار نمی‌داند، بلکه خندیدن جوانه را موجب آب شدن یخ می‌داند! از نگاه آرایه‌ای هم این شعر بر پایهٔ آرایهٔ حسن تعلیل شکل گرفته است.

شـعر «قول»، در صفحـهٔ ۷۰ کتاب، به کودکان معلول تقدیم شده است:

پدر می‌داند/ برای معدل بیست تو/ نباید قول دوچرخه/ بدهد!

همهٔ پدرها یا همهٔ کـودکان بارها برای معدل بیسـت قـول دوچرخـه داده‌اند یا گرفته‌انـد؛ امـا پـدران کـودکان معلول نمی‌توانند به کودکشـان قـول دوچرخه بدهند! حسـین‌پوری زیرکانه این اتفاق را به‌سـادگی بیان می‌کند. در این شعر نه از آرایه‌های ادبی ـ البته اگر از ایجاز صرف‌نظر کنیـم ـ خبـری هسـت و نـه از بازیهای زبانی. شعر فقط سرشار از احساس است و مخاطب ناگهان با چیزی خلاف‌آمدِ عادت مواجه می‌شود و همین باعث می‌شود این

شعر کوتاه جزو بهترینهای این کتاب شود.

حسین‌پوری در استفاده از این شگرد در بعضی شعرهایش موفق نمی‌شود یا به اندازهٔ شـــعرهایی که ذکر آنها رفت کشـــفهایش تأثیرگذار نیســـت و اتفاقی که در شعر رخ می‌دهد آن‌قدرها شـــاعرانه نیســـت که بار شعر شدن کلمات را به دوش بکشد.

شعر «شطرنج»، در صفحهٔ ۷۵ کتاب:

انقلابیون/ شاه را از صفحهٔ شطرنج/ بیرون کردند/ غافل از اینکه سربازهایش/ هنوز/ بر صفحه می‌تازند!

شعر «لج»، در صفحهٔ ۲۸ کتاب:

تو آن‌سوی در/ به انتظار من ایستاده‌ای/ اما کلید و قفل با هم لج کرده‌اند/ می‌روی و/ دل کلید/ می‌شکند در قفل!

شعر، شعار، اجتماع!

حســـین‌پوری، در مقام شـــاعری جوان، به اتفاقها و مسائل اطرافش بی‌توجه نیست و بارها در شعرهای این کتاب به مقولهٔ دفاع مقدس، جنگ، و فلسطین اشغالی با نگاهی اجتماعی می‌پردازد، که گاه موفق اســـت و گاه از ورطهٔ شـــعر به ورطهٔ شـــعار می‌افتد. شعاری شدن شعرهای دفاع مقدس به باور عده‌ای لازمهٔ این‌گونه شـــعر است و به باور عده‌ای دیگر آفت. اما به نظر می‌رسد با دور

شعاری شدن شعرهای دفاع مقدس به باور عده‌ای لازمهٔ این‌گونه شعر است و به باور عده‌ای دیگر آفت. اما به نظر می‌رسد با دور شدن از سالهای اولیهٔ جنگ باید حالت شعاری این شعرها کَمرَنگ‌تر شود.

شـــدن از ســـالهای اولیهٔ جنگ باید حالت شـــعاری این شعرها کَمرَنگ‌تر شود. با این همه شـــعر «آرزو»، در صفحـــهٔ ۲۸ کتاب، یکی از شعرهای موفق این کتاب است که برای فلسطین سروده شده است:

دنیا کاش به عقب برمی‌گشت/ گلوله به لولهٔ تفنگ/ و زیتون به شـــاخهٔ مجروح/ آن‌گاه دیگر هیچ مادری/ به آغوش خالی خویش/ شیر نمی‌داد.

اما در شعر «اکسیژن»، که برای جانبازان شیمیایی سروده شده است، شعاری شدن از شعریت کاسته است:

سرت منت گذاشته/ حتی همین دستگاه اکسیژن/ و فرزندت می‌ترسد/ از سهیمهٔ بعد از تو/ اما هنوز بعضی سر جنگ دارند/ این بار چگونه باید دفاع کنی/ وقتی روی این تخت/ نفسهایت/ تکه‌تکه می‌شود ...

یا شعر «نشکســـتنی»، که به جانبازان اعصاب و روان تقدیم شده است:

آینـــه/ لیـــوان/ گلـــدان/ همه‌چیـــز را شکســـته‌ای/ اما/ تنها چیـــزی که هرگز نخواهی شکست/ قلب من است!

به نظر می‌رســـد شـــاعر این مجموعه،

اگــر عمیق‌تر و دقیق‌تر بــه دفاع مقدس و جنگ می‌پرداخت، می‌توانست با توجه به اســتعدادی کــه دارد پنجره‌های جدیدی را در این‌گونه شــعر بگشاید؛ که متأسفانه با عجلــه و نگاهی دم‌دســتی و تکراری به این مقوله خــود و مخاطبانش را از اتفاقی خوشایند در این عرصه محروم کرده است. البته این نگاه تکراری و شعاری در شعرهای اجتماعی این شــاعر هم دیده می‌شود، که به یک نمونه از آنها اشــاره می‌شــود. شعر «سقف»، در صفحه ۴۷ کتاب:

سقف چکه می‌کرد/ پدر عرق می‌ریخت/
من دختر بودم/ سقف چکه می‌کرد/ پدر
نبود/ من مرد شده بودم!

گره بزرگ کلمات!

یکی از نکات مهمی که به نظر می‌رسد هر شــاعری در شعر آزاد باید به آن توجه کند استفادهٔ مناسب از کلمات است؛ به‌خصوص در شعرهای کوتاه آمدنِ هر کلمه باید دلیلی داشته باشد تا از شعر بیرون نزند و مخاطب پس از خوانش به این نکته پی نبرد که این کلمه در شــعر اگر نباشد اتفاقی نمی‌افتد. در چند شعر با این ضعف روبه‌رو می‌شویم و به نظر می‌رســد که شــاعر این مجموعه چندان در انتخاب کلمات وسواس به خرج نمی‌دهد، که همین امر باعث می‌شــود از فخامت و استواری زبان در بعضی از شعرها کاسته شود.

شعر «گره بزرگ»، در صفحهٔ ۹ کتاب:

از این ستون/ تا آن ستون .../و ما رسیدیم
به ســتون بعدی/ مرگ ایســتاده بود به
انتظارمان/ شاید مرگ/ فرجی بود/ برای
گره بزرگ به نام زندگی!

که ســطر آخر ایــن شــعر را می‌توان این‌گونه دوباره‌نویســی کــرد: «برای گره بزرگ زندگی». اصلاً نیــازی به آوردن «به نام» نیست.

شــعر «نزدیک به مــرگ»، در صفحهٔ ۳۹ کتــاب، که تقدیم شــده بــه معصومه سرطانی:

مــادر اســت ... / امــا ســوهان نمی‌زند
ناخنهایش را/ هــر روز/ دواگلی می‌زند/
به زخم انگشتانش/ عاشق زندگی است/

به نظر می‌رسد شاعر این مجموعه، اگر عمیق‌تر و دقیق‌تر به دفاع مقدس و جنگ می‌پرداخت، می‌توانست با توجه به استعدادی که دارد پنجره‌های جدیدی را در این‌گونه شعر بگشاید؛ که متأسفانه با عجله و نگاهی دم‌دستی و تکراری به این مقوله خود و مخاطبانش را از اتفاقی خوشایند در این عرصه محروم کرده است.

گرچه هر روز/ خودکشـی می‌کند با دار قالی‌اش/ و غده‌هـای گاه و بی‌گاه/ تنها جوانه‌های ناخواسـته اسـت/ که سـبز می‌شـود در او/ او به مرگ بسیار نزدیک است/ و همیشه لبخند می‌زند/ معصوم/ درست مثل اسمش ...

سطر اول (مادر است ...) در ساختمان این شعر ضروری نیست و کلمات «بسیار» و «همیشه» هم در سـطرهای پایانی اگر حذف شوند، به شعر ضربه‌ای نمی‌زند.

سرانجام

کتاب درخت محافظه‌کار است را ـ با توجه به سن شـاعر (۲۴ سال)، دوری از مرکز و محیطهایی که به شـعر به صورت جدی‌تر پرداخته می‌شـود، و با توجـه به پاره‌های درخشـان در اشـعار و چندین شعر خوب ـ به منزلهٔ دومین حضور جدی شـاعر در ایـن عرصه، می‌توان به فـال نیک گرفت. حسـین‌پوری می‌تواند در آینـده با توجه بیشـتر به تجربیات شخصی و وسواس در زبان به شاعری توانمند تبدیل شود.

درخـت محافظه‌کار اسـت نـگاه ناب یک شـاعر است؛ شـاعری که شعرهایش به بازیهای زبانی و فلسفه‌های رایج روزگار آلوده نیست و می‌توان این کتاب را نمونه‌ای

نگاه ناب یک شاعر است؛ شاعری که شعرهایش به بازیهای زبانی و فلسفه‌های رایج روزگار آلوده نیست و می‌توان این کتاب را نمونه‌ای از رشد و تعالی شعر در میان شاعران جوان انقلاب دانست و به این نکته رسید که شعر فقط در پایتخت اتفاق نمی‌افتد.

از رشد و تعالی شعر در میان شاعران جوان انقلاب دانست و به این نکته رسید که شعر فقط در پایتخت اتفاق نمی‌افتد. نیاز جدی در زمینهٔ توجه به شـاعران شهرسـتانی و دور از مرکز احسـاس می‌شود. تا آنجا که ممکن اسـت نهادهای متولی حوزهٔ شـعر باید به شـاعران دور از مرکز توجه کنند تا در آینده به سـبب استفاده نکردن از همهٔ پتانسیلهای شـعر جوان انقلاب افسوس و غبنی احساس نشود.

"چه گفتن"، همراه "چگونه گفتن"

(نقدی بر مجموعه آثار محمدکاظم کاظمی)

کاظم رستمی

محمدکاظم کاظمی شـاعر است و منتقد نیز و در هر دو این ناسازان با هم قامتی به تعادل و مزاجی به سـلامت دارد؛ یعنی که او در شعرش سـخنوری اهل فهم است و معنی و واجد دغدغه‌های ارجمند انسانی که سخن به سلاست و سلامت می‌گوید و در سوی دیگر ماجرا منتقدی است که هنگام جلوس به کرسـی نقد و قضاوت به عدالتِ ادبیات و قوانین و قواعد آن مؤمن است و از سبیل انصاف و انسان منحرف نیست. و این هر دو را با هم داشتن حکایت دو پادشاهی است که به استثنا در اقلیمی گنجیده‌اند و دو تیغی که به یک نیام خفته!

تأملـی کوتـاه در مـرور شـخصیتهای شناخته‌شـدۀ شـعر معاصر، که دستی به جـدّ بر آتـش نقد نیز داشـته‌اند، و قیاس میزان توفیق ایشـان در دو حوزۀ یادشده نشـان می‌دهد که استثنا دانستن کاظمی و معدودی دیگر در تکرار توانایی در هر دو حوزه و برقراری تعادل میان ایشـان امری بسـیار غریب و دور از ذهن نیست. مرور و قیاسی میان شعرها و نقدهای کسانی چون خانلری، براهنی، رؤیایی، و ... تا خرمشاهی و شکارسری و ... خود به خود اثبات همین مدعای روشن است.

در ایـن مجـال کوتاه و کم‌عمق سـعی خواهد شد که نگاهی از سرِ دقت به هر دو حوزۀ فعالیت محمدکاظم کاظمی افکنده شود و وجوهی کمتر بازگوشده در شناخت و شناسـایی شـخصیت ادبی این اسـتاد صاحب‌کسوت ادبیات جوانِ پس از انقلاب مورد بحث و تابش نور نظر قرار گیرند.

کاظمی منتقد

محمدکاظم کاظمی را، خاصه در دهۀ اخیر، بیش از شـــعر به نقد و نظر و حتی به ردای معلمی در شـــعر می‌شناسند و این موضوع نکتۀ پوشیده‌ای نیست؛ که آثار قلم و ذهن این استاد خراسان‌نشین به صدق این گزاره شهادت خواهند داد.

نقد را تشخیص محاسن و معایب سخن و نشان دادن بد و خوب اثر ادبی و نیز بررسی قواعد و اصول یا علل و عوامل این حسن و عیب یا بد و خوب دانسته‌اند. به دیگر بیان، نقد «بهینِ چیزی را برگزیدن» است.

رنه ولک در ابتدای کتاب گرانسنگ تاریخ نقد جدید خود مانیفســـت یـــا مرامنامه‌ای دارد که بندهایی از آن برای هر منتقد و هر پژوهشگر حوزۀ ادبیات و برای عدم انحراف از نقدی صحیح و منصفانه، خاصه در وادی شعر، لازم‌الاجرا است.

او در آغازین صفحات کتاب این گزاره‌ها را برای یادآوری به خود و مخاطبش تکرار می‌کند. تو گویی شاهدی در دادگاه نقد است که قبل از شهادتِ خویش سوگندنامۀ ثابتی را باید قرائت کند و اشـــاره به بعضی از آنها خالی از فایده‌ای نیســـت. امیدوارم صداقت و اصـــول عقیدتی‌ام را حفظ کرده باشـــم.

ـ اینکه اثر ادبی، اگرچه ساخت زبانی است، در عین حال به جهان خارج راجع اســـت.

ـ اینکـــه بنابراین نمی‌توان آن را فقط به مدد زبـــان توصیف کرد؛ بلکه معنایی دارد حاکی از وضعیت آدمی و جامعه و طبیعت.

ـ اینکـــه همـــۀ احتجاجـــات در زمینـــۀ نسبیت‌مداری سرانجام به بن‌بست می‌رسد.

ـ تحلیل و تفســـیر و ارزشـــیابی مراحل به‌هم‌پیوستۀ فرآیندی واحدند ...

ایـــن گزاره‌ها را بایـــد نوعی اخلاق نقد و معیار نقد صحیح دانســـت؛ و محمدکاظم کاظمی را می‌توان از معدود منتقدان پایبند به اصول اخلاقی و حرفه‌ای نقد دانست. اما به جز اینها نکتۀ مهمی که در شناخت شیوۀ نقد کاظمی باید به آن پرداخت «چیستیِ معیار و میزانِ نقد» است.

به فرضِ مراعات همـــۀ اصولِ اخلاقی و حرفه‌ای نقد، آیا چـــه چیزی را باید معیار نقد دانست؟ یا اینکه خط‌کشِ نقد چیست و چه مشخصه‌ای دارد؟

نقد را تشخیص محاسن و معایب سخن و نشان دادن بد و خوب اثر ادبی و نیز بررسی قواعد و اصول یا علل و عوامل این حسن و عیب یا بد و خوب دانسته‌اند. به دیگر بیان، نقد «بهینِ چیزی را برگزیدن» است.

در تعریــف علــم منطق گفته‌انــد: «آلهٔ قانونیهٔ تعصمُ مراعاتها الذهن عن الخطأ فی الفکر.» یعنی منطق معیار و میزانی قانونمند است که مراعات آن ذهن را از خطای تفکر مصون می‌دارد.

با این تعریف به نظر می‌رسد معیار و میزانِ نقــدِ صحیح در حوزهٔ ادبیات را باید منطقِ ادبیات و روشِ اندیشــیدنِ ادبی در ساحتِ یک زبانِ خاص یا در مواردی خاص ساحتِ ادبیات به طور عام دانســت و در تشخیص بــد و خوب و قوت و ضعف یک اثر ادبی از این معیارها بهره جست. در نقطهٔ مقابل این الگو، که ســلامت و عدالت در نقد و نظر را به دنبال خواهد داشــت، روش و شــیوه‌ای قرار دارد که متأسفانه روشِ غالب و مطرح نقدِ ادبیِ معاصر در ایران به شمار می‌آید و آن مــلاک و معیار قرار دادنِ خودِ منتقد و شعرِ او و صورتِ سلیقهٔ او به منزلهٔ خط‌کش نقد است. به این معنا که مثلاً فلان جناب منتقد از آنجا که در طبع‌آزمایی با قالبهای کلاسیک یا به عبارتی سنتی[1] توفیق نیافته و به شــعرش اقبال چندانی نشــده است، مبنــای نقد خود را بر رد و انکار این قالبها گذاشته یا آن دیگری که به عکس این یکی عمل می‌کند نیز هم.

ایشان ادعا می‌کند که چون این وزنها با این قالب هماهنگ نیستند، مثنوی در اوزان بلند مردود است؛ ولی متأسفانه هیچ دلیلی بر این ادعا عرضه نمی‌کند. ما به‌راحتی می‌توانیم بپرسیم که «از کجا دریافته‌اید وزن بلند با قالب مثنوی هماهنگ نیست؟» و نیز می‌توانیم متقابلاً مدعی شویم که «خیر، این وزن کاملاً با این قالب هماهنگ است.» و می‌دانید که در عالم بی‌دلیلی حرف هر کسی برای خودش اعتبار دارد.

به هــر روی نمی‌تــوان و نباید ملاک و خط‌کش نقادی را صورت سلیقهٔ[2] منتقد و شیوه‌ای که او در نوشتن شعر دارد به حساب آورد؛ چــون در این صورت معیار نقد دیگر ادبیات و قوانین آن نخواهد بود، بلکه سلیقه و «چون مــن می‌پســندم» منتقد ملاک می‌شود، که این را عالم بی‌دلیلی باید خواند.

محمدکاظم کاظمــی در مقاله‌ای با نام «بمگو صعب‌تراشی‌ست، تو سهل‌اندیشی» در مبحث دلیل استفادهٔ علی معلم از اوزان بلند در مثنوی و معارضانش ســخنی دارد که خواندنش به منزلهٔ شاهد سخن بالایی ما خالی از فایده‌ای نیست:

> خانم معظمــه اقبالی ـ اعظم ـ در کتاب شــعر و شاعران در ایران اسلامی یکی از معارضان اصلی مثنوی با وزن بلند است. ایشان ادعا می‌کند که چون این وزنها با

این قالب هماهنگ نیستند، مثنوی در اوزان بلند مردود است؛ ولی متأسفانه هیچ دلیلی بر این ادعا عرضه نمی‌کند. ما به‌راحتی می‌توانیم بپرسیم که «از کجا دریافته‌اید وزن بلند با قالب مثنوی هماهنگ نیست؟» و نیز می‌توانیم متقابلاً مدعی شویم که «خیر، این وزن کاملاً با این قالب هماهنگ است.» و می‌دانید که در عالم بی‌دلیلی حرف هر کسی برای خودش اعتبار دارد. (محمدکاظم کاظمی، ۱۳۷۳، صص ۲۶ ـ ۳۱ و مرکز آفرینشهای ادبی حوزهٔ هنری، ۱۳۸۸، صص ۶۹ ـ ۸۶)

نمونهٔ این نوع مدعاها را به تعداد بسیار زیادی می‌توان در تاریخ نقد معاصر فارسی یافت؛ که عمده‌ترین دلیلی که صاحبان این قسم از ادعاها برای گزاره‌های بدل از وحیِ منزلِ خویش ارائه می‌دهند همانا «چون من دلم می‌خواهد» است.

نکته‌ای وجود دارد که باید به اشاره‌ای مختصر حتی به آن پرداخت و آن اینکه تعدادی از منتقدان اخیرِ ما حتی همین میزان از درشت‌استخوانی را هم ندارند که چنین پاسخی ارائه دهند و لاجرم به پسِ پشتِ آرایه‌ها و حرفهای انسان نیست‌انگارِ غربی می‌گریزند و از این منظر مفعولیت تفکر خویش را بیشتر به رخ می‌کشند و گاهی کارِ این بیچارگی و میانمایگی به جایی می‌رسد که مخاطب هم به حالشان رقّت می‌کند.

اینجا بحثی درمی‌گیرد که نگارنده از ورود به آن پرهیز داشت و شاید صرف ورود به این بحثِ تحشیه‌ای از یکدستی و همگونی این کلام بکاهد؛ اما گویا چاره‌ای از این آوردگاه نیست.

بررسی روانشناسانهٔ شخصیتِ هنرِ انسانِ غربی[۳] و ترکیب حاصل جمع این نگاه با بررسی پدیدارشناختی اجتماعی این انسان در وادیِ هنر گزاره‌ای با این مضمون را پیش روی پژوهشگر این مفاهیم روشن می کند: «آن» و «لحظهٔ» آفرینش انسان غربی لحظهٔ رسیدن به انتهای پوچی و به عبارتی نقطهٔ پایان جستجوی روانِ انسانِ مادی برای اغناست و این نقطه را نقطهٔ پایانِ لذت می‌توان نامید. برای دریافت مفهوم رسیدن به این مرحله از آفرینشگری، باید یک دوره از تاریخ هنر غرب را با این رویکرد و با مراجعه به دستنوشته‌های فردی و نقد و نظرهای دیگران در خصوص شخصیت خلاقه و فردی و اجتماعی هنرمند غربی مورد مداقه و بررسی قرار داد. مثالهای فراوانی در این حوزه وجود دارد؛ از جمله برشت، دی اچ لارنس، همینگوی، سارتر،

بکت، وولف، جیمز جویس، الوار، و ... که بررسی زندگی هنری و اجتماعی‌شان خالی از فایده‌هایی نخواهد بود.

در این «آن» و «لحظه» آنچه قابل خلق است فرم است و این فرم شکوفایی فکرِ انسان مأیوس است ...[۴] و این خلاقیت یعنی هنرِ نیستانگار والخ.

در نقطهٔ مقابل اما انسان شرقی و به‌خصوص انسان شیعی آن‌قدر سرشار از محتوا و معناست که اصولاً نمی‌تواند به آن حد از نهایت نیستانگاری برسد تا از او انتظار مفعولیت در مقابل فرم را داشت، بلکه او در نهایت ماجرا می‌تواند مبدل به نوعی انسان کنش‌پذیر یا منفعل در مقابل انفعال ساختارمند انسان نیستانگارِ اصیل شود و قس علی هذا ...

دلیل این امر را باید در وابستگی و درهم‌تنیدگی همهٔ شئون انسان شرقی با مفاهیم توحیدی و وحیانی جستجو کرد و این مسئله‌ای است که صرف‌نظر از اعتقاد یا باور این انسان به این مفاهیم مطرح می‌شود که در ناخودآگاه او حقیقت روشنی به نام مرگ‌آگاهی را بنا می‌سازد.

بنابراین راه خلاقیت و آفرینش در غرب و شرق یا به عبارتی در قلمرو نیستانگاری و مرگ‌آگاهی دو راه کاملاً متفاوت و در دو جبههٔ مختلف است و ... الخ.

ذکر یک مثال از این دوگانگی راه و مسیر در دو سوی عالم اندیشه خالی از فایده نیست؛ مثلاً وقتی انسان نیستانگار غربی برای ایجاد فرمهای جدید چند نوع فضاسازی و ماجرای رئال را همچون یک دروغ و یک سورئال در هم می‌تند و چیز جدیدی خلق می‌کند که به آن رئالیسم جادویی می‌گویند، از آن قبیل که بورخس در الف و دیگر همگنانش کرده‌اند، انسان شرقی حقایقی را که در نگاه او باطن و اصل اصیل عالم است به صورت و ظاهر اشیا و پدیده‌ها نسبت می‌دهد و از قبل این «نفخِ روح در اشیا» و زنده کردن بی‌جانان سعی در پرده‌گشایی و کشف راز و در حقیقت ماجرا سعی در تصرف بکر دارد، مثل بیدل و حرفهایش ...

انسان شرقی و به‌خصوص انسان شیعی آن‌قدر سرشار از محتوا و معناست که اصولاً نمی‌تواند به آن حد از نهایت نیستانگاری برسد تا از او انتظار مفعولیت در مقابل فرم را داشت، بلکه او در نهایت ماجرا می‌تواند مبدل به نوعی انسان کنش‌پذیر یا منفعل در مقابل انفعال ساختارمند انسان نیستانگارِ اصیل شود

نگارندۀ این سطور پنهان شدن منتقد ادبیات فارسی را در پس پشت آرایه‌ها و قوانینِ نقد هنرِ نیستانگار غربی، که این پنهان شدَن را باید متفاوت از دانستن و استفادۀ صحیح گرفت، مفعولیت در تفکر نام نهاد.

از این منظر است که نگارندۀ این سطور پنهان شدن منتقد ادبیات فارسی را در پس پشت آرایه‌ها و قوانینِ نقدِ هنرِ نیستانگار غربی، که این پنهان شدن را باید متفاوت از دانستن و استفادۀ صحیح گرفت، مفعولیت در تفکر نام نهاد.

حاصل این بحث را در سه گزاره می‌توان خلاصه کرد. به این صورت که نقدِ منتقد وقتی به عدالت نزدیک می‌شود که اولاً ملاک و معیار نقد سطح یا به عبارتی صورت ظاهری سلیقۀ منتقد نباشد. ثانیاً متعلق به ادبیات و بومِ ادبیات نویسنده باشد. ثالثاً حاصل اندیشه‌ای کنشمند و منطبق با منطق[۵] باشد.

شاید یگانه ایراد و خرده‌ای که به شیوۀ نقد کاظمی بتوان گرفت رعایت بیش از حدّ ملاطفت و ملایمت است که گاهی به نظر می‌رسد جانب عدالت را به نفع نرنجیدن صاحب اثر رها کرده است.

نگاهی به مجموعه نقد و نظرهای محمدکاظم کاظمی مخاطب را به این نتیجه می‌رساند که قضاوتهای او در کرسی منتقد تا حد قابل قبول و خوبی واجد گزاره‌های سه‌گانۀ فوق و بر سبیل عدالت استوارند.

شاید یگانه ایراد و خرده‌ای که به شیوۀ نقد کاظمی بتوان گرفت رعایت بیش از حدّ ملاطفت و ملایمت است که گاهی به نظر می‌رسد جانب عدالت را به نفع نرنجیدن صاحب اثر رها کرده است.

چنین ایرادی به نقد کاظمی وارد است، به دو شرط؛ اول آنکه ثابت شود لحنِ ملایم کاظمی در نقد نوعی جانبداری و ارفاقِ بی‌معنی به شاعر است و دوم آنکه در بررسی دقیق نقد و نظرهای او بتوان نمونه‌های عینی و واقعی از نگفتن و به اصطلاحِ امروزی خودسانسوری یافت.

در بررسی اولین شرط برای اثبات شدن مورد ادعایی و با مطالعۀ دقیق کارنامۀ نقد محمدکاظم کاظمی آرام‌آرام حقیقتی سر از افق پژوهش برمی‌آورد که حلقۀ مفقودۀ نقدِ وارداتیِ امروز است و آن شأنی از نقد و نظر است که در حقیقت روح نقد کاظمی هم به شمار می‌آید و برای نامگذاری آن واژه‌هایی چون معلمی یا به معنای دقیق‌تر

دســتگیری مناســب به نظر می‌رسد. این سخن به این معناست که کاظمی را پیش از آنکه منتقدی تمام‌عیار بدانیم، که فارغ‌البال از اطراف و اکناف ماجرا مشغول جراحی اثر و مؤثــر و هنرنمایی برای مخاطب خویش اســت، بایــد او را معلم و مرشــدی بدانیم که هدف اصلی او دســتگیری از افتاده در راهی و راه نمایاندن به گمشــده‌ای است و از این رهگذار به نقد نیز همچون دستگیرهٔ دســتگیری نظر و عنایتــی دارد. بنابراین نمی‌تــوان از او توقع داشــت کــه تیغ نقد برکشد و چون پهلوانی مست، که به حریفی قدر دست یافته، مشغول سلاخی اثر و مؤثر شود؛ چون او معلم است و معلمی ساحتی قدسی دارد و الخ.

دیگر اینکه کاظمی هیچ‌گاه ســخن حق یا اشــکال دیده‌شــده‌ای را به نفع مراعات معلمانهٔ خویش ناگفته و نادیده نمی‌گذارد و نمی‌گــذرد، بلکه صرفاً بــه لحن کلام و شیوهٔ بیان مطلب دقتی تام دارد و از همین منظر است که مخاطب تیزفهم و زودیاب از رهگــذر نقد و نظر کاظمی به هر آنچه نیاز دارد ـ البتــه به قدر داشــته‌های کاظمی ـ دســت می‌یابد. پس شرط دوم برای اثبات صحت ایراد وارده هم محقق نشد.

کاظمی هیچ‌گاه سخن حق یا اشکال دیده‌شده‌ای را به نفع مراعات معلمانهٔ خویش ناگفته و نادیده نمی‌گذارد و نمی‌گذرد، بلکه صرفاً به لحن کلام و شیوهٔ بیان مطلب دقتی تام دارد و از همین منظر است که مخاطب تیزفهم و زودیاب از رهگذر نقد و نظر کاظمی به هر آنچه نیاز دارد ـ البته به قدر داشته‌های کاظمی ـ دست می‌یابد.

برای شاهد مدعا به چند نمونه از نقدها و اشــاراتِ ملیح و ملایم کاظمی به اشکال و ضعف شــعرها در اشعار چند شاعر اشاره می‌شــود که خواندنشــان خالی از یافت و دریافتی نیست.

> احمدی در شعرهای «فراخوان خون» و «آن همه شیوا» از این تناسبها [منظور تناسب میان کلمات است] به‌خوبی کار کشیده است یا حتی می‌توان گفت کمی بیشتر از به‌خوبی کار کشیده؛ یعنی قدری زیاده‌روی کرده است. اینجا شعر همانند زیبارویی شده که آرایش غلیظ او روشن می‌دارد این زیبایی از کجا آمده اســت. (محمدکاظم کاظمی، ۱۳۷۸، ص ۲۱)

> من در مجموعه‌ای که از مهدی سیار در دست دارم نوعی اسراف در نقطه‌گذاری را حس می‌کنم؛ به‌ویژه کاربرد علامت ـ! ـ در جای و بی‌جای و با مورد و بی‌مورد. (همان، ص ۱۸۷)

> مــا باید ببینیم که اصولاً آمادگی دیدن ـ غرایب ـ را در شــعر داریــم یا نه؟ اگر

نداریم، همان بهتر که برویم و شعر رهی معیری یا هوشنگ ابتهاج را بخوانیم؛ اما اگر در پی ناشـــناخته‌ها هستیم و انتظار داریم شـــاعر ما را با جلوه‌های تازه آشنا کند، بایـــد اگر عارضه‌ای هم در کلامش می‌بینیم، آن را مانع استفاده از بدایع آن شـــعر نسازیم ...؛ شعر معلم این عارضه ـ دشواری و تعقید ـ را دارد و من می‌پذیرم و می‌پذیرم که اگر این عارضه نبود، این شعر قوی‌تر می‌شد ... (مرکز آفرینشهای ادبی حوزهٔ هنری، ۱۳۸۸، صص ۷۷ ـ ۷۸)

بنا بر آنچه گذشت باید رأی به ردّ اشکال طرح‌شـــده در شیوهٔ نقد کاظمی داد؛ چون او معلمی است که سخن به مدارا می‌گوید، اما چشم به کژی و ناراستی کلام و مفهوم هم نمی‌بندد.

کاظمی شاعر

کاظمی متعلق به نسلی از شاعرانِ انقلاب۶ اســـت که به قول خـــودش بیش و پیش از آنکه به «چگونه گفتن» بیندیشـــند در پی «چه گفتن» بوده‌اند؛ اما امروز روزی دیگر است و دعوی دیگر.

ســـخن امروزین صاحبان مدعا و ادعا بر ســـر اصالت فرم بر محتـــوا و حتی اصالت تصویر و انیمیشـــین بر فرم اســـت و از این منظر و با این جوشـــن پای در میدان رزمِ وهمِ خویش می‌گذارند و از آنجایی که ما را به وَهمِ ایشان کاری نیست و عالم دخان را باید کَه به دخانیات واگذاشت وامی‌گذاریم و می‌گذریـــم کـــه همین اطـــلاع از اصل و اصالت دعوا مقالـــه و مخاطب ما را کفایت می‌کند. پـــس هم‌اینک ما نیـــز به میدان حقیقـــی و اصیل زبان فارســـی می‌رویم و ایشـــان را به همین کف به لب آوردن‌های مجازی وامی‌گذاریم.

محمدکاظم کاظمی را از ابتدای شاعری و آغازین ســـروده‌هایش به مـــوازات «چه گفتـــن» دغدغه‌مند به «چگونـــه گفتن» می‌یابیم و معمولاً نیز بـــه تعادل. اصلاً این متعادل بودن در زیست و سرایش و انشای رأی را باید شاه‌بیت شناخت شخصیت ادبی و اجتماعی کاظمی دانست.

بـــرای شـــرح این ویژگی شـــعر کاظمی مقدمه‌ای لازم است و آن توضیح سه عامل یا سه نوع نگاه متفاوت است که باعث تولد شعر در ســـالهای آغازین شـــاعر می‌شود. این ســـه عامل، که معمولـــاً، البته معمولاً، در شـــاعرانی که بتواننـــد از مراحل اولیهٔ زبـــان‌آوری بگذرند و به ســـالهای پختگی و تکامل شـــعری برســـند، با هـــم ترکیب می‌شـــوند، یکی نـــگاه متفـــاوت به جهان

ماده و فضاسازی‌های خاص با استفاده از تصویر و ایماژ و تخیل است و دیگری نگاه نحومحور به زبان و مفهوم‌سازی یا بازیهای ضد مفهومی با کمک بازیهای زبانی و نحوی است که باید آن را فرمالیسم فارسی نام نهاد و در نهایت ایجاد فضا به وسیلهٔ مفهوم و معنا و محتوا است.[۷]

در اینکه هر دو عامل اول را به منزلهٔ مولد شعر نمی‌توان دارای اصالت[۸] دانست و اصالت دادن به تصویر یا فرم در نهایت منجر به انحطاط زبان فارسی و تقلیل آن خواهد شد باید مقاله‌های مفصلی نوشت و این مجال را کفایت این بحث مفصل نیست و به همین مقدار کفایت می‌شود که زبان فارسی را، که رنگ فرهنگ این قوم و جامعه است و سراسر تاریخ و حیثیتش را معنامحوری تشکیل می‌دهد، نباید و نمی‌توان با زبان اقوامی دیگر در مغرب عالم، که حتی معنا و مفهومشان هم صورت است تا چه رسد به صورتشان که به وهم و انیمیشن خواهد رسید، یکی دانست و شعر هر دو را به یک ایدهٔ واحد سرود و نوشت و نقد کرد!

به هر حال باید کوهی باشد صاحب گدازه و دردی و راهی به حقیقت خون دل زمین نیز داشته باشد تا از پس سالیانی چند و هرازگاهی سر به فریاد و فغان بگذارد و شقشقیهٔ انهدرت ... که کاظمی از سالیان آغازین شعرش چنین بوده است.

شاهد حرف بالا نکته‌ای است که او در مقدمهٔ کتاب پیاده آمده بودم، پیاده خواهم رفت دربارهٔ اولین شعرش شرح می‌دهد:

> هفت سالی است ساکن این حوالی‌ام. به یادم نیست از کی به شعر علاقه‌مندم. فقط می‌دانم که نه سال قبل فکر کردم می‌توانم شاعر باشم، با قصیده‌ای که نوشتم و اولین کار جدی‌ام بود ... (محمدکاظم کاظمی، ۱۳۷۵، مقدمه)

نگاهی به ابیات این اولین شعر و معنامحوری و سخن‌به‌دوشی آن خود به خود اثبات فهل بودن شعر کاظمی به لحاظ محتواست و اینکه او تا از سخن سرریز نشود نمی‌نویسد.

> از فضایی سیاه می‌آیم
> همره اشک و آه می‌آیم
> غم لگدمال کرده است مرا
> ناله دنبال کرده است مرا ...
> زیر بار کنایه‌ها بودم
> تحت تعقیب سایه‌ها بودم
> سایه‌ها باز همچنان پست‌اند
> با هیولای مرگ همدست‌اند (همو، ۱۳۶۷)

نکتهٔ قابل مداقه و صد البته قابل الگوبرداری در شعر کاظمی بهره‌برداری

شـاعر از دیدگاههـای منتقدانـهٔ خویش اسـت که کاری است بسـیار صعب و گاه دسـت‌نیافتنی و از آنجا که ملاک نقدهای کاظمی را در یک جمله باید میزان نزدیکی به فنـون فصاحت و بلاغت زبان فارسـی دانسـت، شـعر کاظمی را وقتی در محور زمان به دسـت نقد و نظر می‌سپاریم آن را روز به روز نزدیک‌تر به مفهوم کلام فصیح و بلیغ می‌یابیم و این روندگی و راهپیمایی کلام به سـمت این هدف را حرکتی قابل رصد و مشاهده می‌بینیم.

در تعریف فصاحـت و بلاغت باید گفت کـه فصاحت به معنی اسـتفاده از کلمات صحیح و مرسـوم و کاربرد آنها به شـکل روشن و رسا است؛ یعنی هم کلام مناسب و کلمهٔ مناسب انتخاب شود و هم در جای مناسب خود استفاده شود. و بلاغت به این معناسـت که کلام وافی به مقصود باشد و به شخصی بلیغ می‌گویند که بتواند ما فی الضمیر خود را به بهترین و قابل فهم‌ترین شکل بیان کند.

بنابراین می‌توان گفت فصاحت معطوف به فـرم و صورت اسـت و بلاغت معطوف به محتـوا و معنی. بازمی‌گـردم به حرف پیش‌گفته و آن اینکه در شعر محمدکاظم کاظمـی اولیـن نکته‌ای که جلـب توجه می‌کند معنامحوری و حرف داشتن است و در مرحلـهٔ بعد پایبندی و دقت او در فنون فصاحت و بلاغت.

برای شاهد سخن بالا به یک نمونه که در مرور اولیهٔ دفتر ـ قصهٔ سنگ و خشت ـ به دست آمد اشاره می‌شود.

در بررسـی اشعار دههٔ شـصت و هفتاد کاظمـی و مقایسـهٔ ایـن دو گـروه با هم ملاحظه می‌شـود که در اشـعار دههٔ اول بسـامد کلماتـی از قبیـل «ره»، «گـر»، «همـره»، «نهید»، «بهل»، «هـلا»، و ...، که به هر روی کاربردشان از فصاحت کلام می‌کاهد، بیشتر و مشخص‌تر است و هر چه بـه پایان این دهه و شـعرهای دههٔ هفتاد می‌رسـیم از این نقیصه و رنگ آن کاسته می‌شود تا جایی که کاملاً رفع می‌گردد.

مثـل «ابرهـای سـیه فراوان‌انـد» که صرف‌نظر از سـلیقهٔ شـاعر می‌توانسـت نوشته شود «ابرهای سـیاه بسیارند» و ... الـخ و ناگفته نماند که این نکته را نباید با تأثیرپذیری شیرین شـاعر از شعر و کلام فاخـر علی معلم خلط کرد کـه این دیگر است و آن دیگر.

واپسین نکته و حسن ختامِ مقال نظربازی

با شعر محمدکاظم کاظمی ذکر این حرف باشـد که اصلی‌ترین نقدی که به شعر این شاعر و منتقد پیشکسوت وارد است همانا حسن و امتیاز آن است!

معنای این سخن متناقض‌نما این است که پایبندی و نظم کاظمی به اصول و مبانی نگارش و فصاحت و بلاغت تعریف‌شـده و مورد قبول گاهـی کلام او را فاقد اوجهای شـاعرانه‌ای کـه فقیر نگارنده جنونشـان می‌خواند می‌کند.

برای شرح این جسارت، از کلام کاظمی استمداد می‌شود تا مقصود خام نگارنده از خلال کلام پختهٔ ایشان اندکی مشخص‌تر شود.

> بگذریم از این بحث که اصلاً می‌توان دامنهٔ اختیارات شـاعران را، که خداوندگاران سخن‌اند، محدود کرد؟ اصولاً اگر شاعری بخواهد این محدوده را قدری بزرگ‌تر از آنچه قبلاً بوده بکند، باید از چه کسـی اجـازه بگیرد؟ آیا شـاعران قدیـم ما از منتقدان اجازه می‌گرفته‌اند، یا برعکس، منتقدان معیارهای خود را از شعر شاعران استخراج می‌کرده‌اند ... (مرکز آفرینشهای ادبی حوزهٔ هنری، ۱۳۸۸، ص ۷۳)

این کلام استاد، هرچند برای نوقلمان و تازه‌شاعران و حتی آنان که میانهٔ راه‌اند چاه به حساب می‌آید و می‌تواند به مویزی پیش از غورگی آنها بینجامد، برای پختگان و اهل احاطه به ادبیات فارسی راه است و هموار.

کلام را ختم می‌کنـم با این دعا که بادا کاظمـی شـاعر را کمتـر در بند رخصت کاظمـی منتقد بیابیم و اشـعار قلندرانه و سنت‌شکن را، که کم هم از ایشان ندیدیم، بیشتر و بیشتر ببینیم و بخوانیم و سرمستی افزون کنیم.

چنین باد! والسلام.

جمعه، ۱۸ رمضان‌المبارک ۱۴۳۲ هجری قمری
ساعت ۱۷

پی‌نوشت

۱. چقـدر از به کار بردن این واژه‌های نارسـا و ناسـاز روی‌گردانـم و البته گاهی ناگزیر؛ چـون وقتی از واژهٔ کلاسیک یا سنتی استفاده می‌شود خواهی نخواهی در مقابـل آن واژهٔ مدرن و نو به ذهن می‌رسـد. حال آنکه چنین تقسیم‌بندی‌ای میان دو گونه از فرم نویسش، که هر یک می‌توانند صفت نو یا مدرن و سنتی یا کلاسیک را به خود بگیرند، اصلاً مناسب و به عدالت نزدیک نیست.

۲. می‌نویسم صورت سـلیقه؛ چون از میزانی از سلیقهٔ منتقد، حتـی در عادلانه‌ترین شـکل قضاوت، گریزی نیسـت. و البته محل اشـکال هم نیسـت. آنچه محل اشـکال است اسـتفاده از سـلیقه به منزلهٔ ملاک بد و خوب اثر ادبی است که آن را صورت سلیقه نام کردم.

۳. منظور نگارنده از این ترکیب انسانی بریده از توحید و متکی به عقل خودمدار مادی است.

۴. توضیـح همین یک گزاره را، اگر اغراق نباشـد، یک کتاب لازم است!

۵. اندیشه‌های ستیهنده‌ای هستند که منطبق بر همان سـتیهندگی در تفکر (بخوان جنون) طرح می‌شوند و نـه منطق ادبیات و از این رهگذر اسـت که در جوامع آکادمیـک ادبیات و در حوزهٔ جدی نقد یا جدی گرفته نمی‌شوند یا به منزلهٔ نگاههای ذوقی و تفاسیر دل‌مدار طرح می‌شوند. حال آنکه چنین اندیشه‌هایی، اگر منطبق با منطق ادبی و با آراسـتگی و متانت کلام علمی طرح شوند، می‌توانند بانی انقلابهای بزرگ ادبیَ شوند و الخ.

۶. می‌گویم شـاعر انقلاب و در اسـتفاده از این ترکیب تعمـدی دارم؛ چـون نه انقـلابِ اسـلامی را مفهومی محصور در چهارچوبِ جغرافیایَ محدود ایران می‌دانم و نه اشعار کاظمی شهادتی به بی‌توجهی او به سرنوشت این مفهوم اسـلامی و متعالی می‌دهنـد، اگرچه او به اصرار و ابرام شعرهایش را فقط و فقط محدود و محصور به جغرافیای افغانستان بداند!

۷. البتـه در نهایـت ماجـرا مابیـن مفهوم‌محـوری و معنامحـوری تفاوت وجـود دارد که شـرح آن در این اندک نمی‌گنجد.

۸. دقت شـود آنچه مردود شـمرده می‌شـود اصالت تصویر یا اصالت فرم به منزلهٔ شعر است و نه حضور و استفاده از ایشان.

منابع

کاظمی، محمدکاظم (۱۳۷۳)، «بمگو صعب‌زبانی‌ست، تو سهل‌اندیشی» (نگاهی به جلوه‌های موسیقایی و زبانی شـعر معلم)، شعر، سال ۲، شمارهٔ ۱۷، صص ۲۶ ـ ۳۱.

ـــــــــــ (۱۳۷۸)، رصد صبح، تهران، سورهٔ مهر.

ـــــــــــ (۱۳۷۵)، پیاده آمده بودم، پیاده خواهم رفت، مشهد.

مرکز آفرینشـهای ادبی حوزهٔ هنـری (۱۳۸۸)، بر این رواق مقرنس، تهران، سورهٔ مهر، صص ۶۹ ـ ۸۶.

هاله‌های نهیلیسم در وجنات جناب شاملو!

میرشمس‌الدین فلاح هاشمی

بررسی آرا و اندیشه‌های نویسندگان و شعرایی که به نوعی در ادبیات ما تأثیرگذار بوده‌اند، با توجه به آثار متنوعی که از آنان بر جای مانده است، کاری چندان دور از ذهن نیست. گاهی آرایشان به گونه‌ای است که بالتبع انتظار دارند مخاطبانشان آن را به منزلهٔ یک ایدئولوژی بپذیرند؛ اما از آنجا که بعضی از نظریات آنها ظریفانه در ذهن و افکار مردم، به‌خصوص جوانان، ریشه می‌دواند و همچون راهکار یا بینشی حقیقی و متبین در جامعه مطرح می‌شود، لاجرم پرداختن به آنها، حداقل در پاره‌ای از زمانها، ضروری به نظر می‌رسد.

اگر بخواهیم یکی از افراد تأثیرگذار در تاریخ معاصر شعر خودمان را بررسی کنیم، که کمی نام و آوازهٔ او از مرزهای کشورمان پا فراتر گذاشته است و خود را در حوزهٔ

آن دانشجویی که قلم به دست می‌گیرد و شاعر را خیلی خوب و زیبا و محترم می‌بیند آیا واقعاً شعرش را هم فهمیده است یا به صرف اینکه شاملو یک شاعر سیاسی است آدم بزرگی است؟!

ادبیات معاصر، به‌خصوص شعر سپید، پرچمدار می‌داند، کسی نمی‌تواند باشد جز احمد شاملو! البته، به قول منوچهر آتشی، او نانِ بازیهای سیاسی‌اش را خورد! آتشی در جایی دربارهٔ شاملو می‌گوید:

> آن دانشجویی که قلم به دست می‌گیرد و شاعر را خیلی خوب و زیبا و محترم می‌بیند آیا واقعاً شعرش را هم فهمیده است یا به صرف اینکه شاملو یک شاعر سیاسی است آدم بزرگی است؟!

به هر حال شاملو را برگزیدیم تا ببینیم آیا در او اثر یا ردّ پایی از «نیهیلیسم» یا حداقل «نهیلیسم ادبی» می‌توان یافت؟!

چنانچه در کنار تعریف معمول

«پوچ‌گرایی»، که برای نهیلیسم به کار می‌رود، واژهٔ «انکار» را جای دهیم، آن‌وقت به گونه‌ای شفاف‌تر می‌توان آرای شاملو را در آثارش واکاوی نمود. البته بنا نیست تک‌تک اشعار شاملو را بیاوریم و در آنها دنبال نهیلی‌گری شاعرانه‌اش باشیم.

شاملو در بیشتر مصاحبه‌ها و نوشته‌هایش، در لفافه و آشکار، اذعان می‌کند که به بعضی از مسائل با دیدهٔ تردید می‌نگرد. او گاهی گام را فراتر از حد تردید می‌نهد و به بزرگان ادب پارسی می‌تازد و تفاسیر و باورهای شخصی خود را، به منزلهٔ نقد ادبی، حجت می‌داند! او آن‌قدر تند می‌تازد که حتی دوست ادبی‌اش، منوچهر آتشی، به‌ناچار دربارهٔ او می‌گوید که در این اندیشه نبوده است که دربارهٔ شاملو به دید انتقادی تام نگاه کند؛ اما پس از اظهارنظرهای او دربارهٔ حافظ و فردوسی متوجه شده که او آگاهی اندکی از ادبیات کلاسیک ایران دارد. آتشی

شاملو در بیشتر مصاحبه‌ها و نوشته‌هایش، در لفافه و آشکار، اذعان می‌کند که به بعضی از مسائل با دیدهٔ تردید می‌نگرد. او گاهی گام را فراتر از حد تردید می‌نهد و به بزرگان ادب پارسی می‌تازد و تفاسیر و باورهای شخصی خود را، به منزلهٔ نقد ادبی، حجت می‌داند!

می‌گوید دیوان حافظی که شاملو تصحیح و منتشر کرده پر از اشکال است؛ که نه‌تنها من، بلکه بسیاری از صاحب‌نظران هم بدان اذعان دارند. شاملو حافظ را نمی‌شناخته است یا تعمداً نسخه‌ای را مرجع کرده که با هیچ نسخهٔ دیگری همخوانی ندارد! دربارهٔ فردوسی هم کار از بیخ خراب است. شاملو می‌گوید: «ضحاک ساختهٔ ابوالقاسم خان فردوسی است.» آیا این حرف جای هیچ درنگی ندارد؟ در صورتی که می‌دانیم ضحاک همان آژیدهاک است و در اوستا آمده است و ساختهٔ قرن چهارم و پنجم هجری نیست.

او جایی می‌گوید:

> اگر فردوسی اشتباه کرده یا ریگی به کفش داشته و اسطورهٔ ضحاک را به آن صورت جا زده، حتی طبقهٔ تحصیل‌کرده و مشتاق حقیقت ما نیز حکم او را مثل وحی منزل پذیرفته‌اند. (سخنرانی شاملو در دانشگاه برکلی، ۱۹۹۰)

شاملو دربارهٔ حافظ دچار تردیدی عمیق است و می‌گوید:

> شاید حافظ رندی یک‌لاقبا و ملحد بوده است!

او دربارهٔ سعدی و حافظ می‌گوید:

> اما اوج هنر ایشان (سعدی) در مقدمه‌ای است که بر دیوان حافظ نوشته است.

شـاملو همچنیـن، در مصاحبه با مجلهٔ فردوسی، حافظ را در شمار شعرای ضعیف ارزیابی کرده بود:

افـق حافـظ از افق بسـیاری شـاعران متوسـط روزگار ما نیـز محدودتر بوده است. شـاید بتوان ادعا کرد که می‌توان در پرمایه‌تریـن اشـعار شـاعری چون «الیوت» چنان غوطه خورد که شناگری ماهر در گردابی هایل؛ اما هرگز نمی‌توان دربـارهٔ حافـظ این‌چنیـن ادعـا کرد. (سخنرانی شـاملو در دانشـگاه برکلی، ۱۹۹۰)

و این در حالی است که دوستان او، مثل داریوش آشـوری و بهاءالدین خرمشاهی و سایر حافظ‌پژوهان، لسـان‌الغیب را عارف می‌داننـد؛ حافظی که گوتـه، بزرگ‌ترین شاعر اروپا، خود را تخته‌پاره‌ای در اقیانوس او می‌دانست و نیچه می‌گفت:

حافـظ، میخانه‌ای از حکمت بنا کردی کـه از همـهٔ کاخهای جهـان بزرگ‌تر اسـت. در آن بـاده‌ای از لطف سـخن فراهم آورده‌ای که از طاقت نوشـیدن دنیایی بیشتر است.

امرسون، فیلسوف و نویسندهٔ قرن نوزده آمریکا، دربارهٔ او می‌گفت:

الههٔ شعر لبخندزنان به من گفت: «بگذار به تو، کـه فرزند دلبند منی، پندی تازه دهم. هرگز به سراغ پیامبر و رهبر روحانی مردم نرو؛ زیرا همهٔ کسـانی مانند لوتر و دیگران تـرک همه گفتنـد و فراموش شدند، اما در میان ابرهای ارغوانی و لطیف آسمان ستارهٔ حافظ پیوسته فروزنده‌تر و پرجلال‌تر می‌درخشد.»

مرحوم شیخ جعفر مجتهدی، که یکی از عرفا و سالکان معاصر است، جمله‌ای قابل تأمل دربارهٔ حافظ دارد. می‌فرماید:

مرحله‌ای از مراحل سـیر و سـلوک را طی نکردم، مگر اینکه جایگاه حافظ را در آن پیش‌تـر از خود دیدم. (محمدعلی مجاهدی، ۱۳۹۰)

تیـزی نقد تند و به دور از انصافش فقط بزرگان ادب ایران‌زمین را نشانه نگرفته بود. او در مورد مردم سرزمین خویش نیز تندتر از این می‌گفت؛ مردمی که در طول تاریخ هماره باورهای خداخواهانه‌شان مورد تاخت و تاز ستم‌پیشـگان بیگانه و خـودی قرار گرفته است، مردمی که هیچ‌گاه سرسپرده نبوده‌اند و سـرفراز و آزادمنش و جورستیز بوده‌انـد، مردمی که اسـلام بـه آنان فخر می‌کند. اکنون ببینید احمد شاملو دربارهٔ این مردم چه می‌گوید:

تیزی نقد تند و به دور از انصافش فقط بزرگان ادب ایران‌زمین را نشانه نگرفته بود. او در مورد مردم سرزمین خویش نیز تندتر از این می‌گفت؛

بســیاری از اشــعار من به نام آنهاست؛ مردمی که یک زمــان خوف‌انگیزترین عشــق من بودند، مــرا از گند و عفونت و نفرت سرشــار کردند. مردمی که تنها بــرای آن خوب‌انــد کــه گروهبانی به خطشــان کند و از ایشان برای پیشبرد هوسهای خویش قشونی ترتیب دهد. به ایمان و عقیده‌شــان تف کند و ... دیگر نه امیدی هست نه آرزویی. تنها آرزویی کــه برای من باقی مانده این اســت که پــس از مردن لاشــهٔ مرا در گورســتان عمومی دفن نکنند. بگذارید دســت‌کم پس از مرگ آرزوی مــن به دور ماندن از مردم و پلیدیهایشان برآید؛ مردمی که از ایشان متنفرم. چراکه بسیار دوستشان می‌داشتم ... برای من همه‌چیز تمام شده است. من مدتهاست که شعر می‌نویسم برای مردم‌آزاری و این تنها انتقامی است کــه می‌توانم از مردم بگیرم و دلیلی هم ندارد که خودکشــی کنم؛ چراکه تماشا می‌کنم. من وظیفه‌ای برای خود در قبال این مردم نمی‌شناسم ...

اما چگونه شــد که شاملو شــاملو شد؟! منوچهر آتشی دربارهٔ اینکه چرا مخاطبان شعر شاملو از او اسطوره ساخته‌اند می‌گوید دورانی که شــاملو شــاعری را در آن آغاز کرد ســرآغاز تحولی اجتماعی بود و شعر به آن مفهوم وجود نداشــت. شــعر شاملو به دکلماسیون عمومی نزدیک شد و تأثیر مستقیم گذاشت؛ نه به لحاظ شعریتش، بلکه به سبب سیاســی بودنش، به علت صدای بلند سیاســی‌اش اثر گذاشت. «شعری که زندگی است» شعر نیست. بیانیه‌ای حزبی و سیاسی است.

آتشــی بــر این باور اســت کــه بهترین شــعرهای شاملو عاشــقانه‌هایش است که نمی‌تواند بلند برای مردم بخواند!

آتشی دربارهٔ شعرهای عاشقانهٔ شاملو در جای دیگر می‌گوید:

> معشوقهٔ شعر شاملو خود به یکی از ارکان سازندهٔ شخصیت روحی او بدل می‌شود و شاملو زیر چتر معشوق پا از آن سیکل کذایی بیرون نمی‌گذارد.

او در ادامه تأکیــد می‌کند که اتفاقاً این دقیق‌ترین و منطقی‌ترین حرفی است که دربارهٔ شــاملو گفته اســت. شاملو عشق را انتخاب می‌کند تا آن را کنار سیاست قرار دهد. محمد مختاری هم گفته بود که همهٔ شاخصهای شعر شاملو عشق و مبارزه است؛ جدا از شــعرهای فولکلورش، مثل «پریا»،

من مدتهاست که شعر می‌نویسم برای مردم‌آزاری و این تنها انتقامی است که می‌توانم از مردم بگیرم و دلیلی هم ندارد که خودکشی کنم؛ چراکه تماشا می‌کنم. من وظیفه‌ای برای خود در قبال این مردم نمی‌شناسم ...

که خودش می‌گوید: «من این را به سفارش اجتماعی نوشتم.» البته چیزی که در این شعر وجود ندارد سفارش اجتماعی است؛ چون تکه‌هایی از آن متعلق به خود مردم است.

شیوهٔ مبارزه‌ای که شاملو پیشنهاد می‌کند تاریخی دارد که می‌دانیم.

انقلابها نشان داده است آنهایی که ماندند و انقلاب را به پیش بردند تودهٔ مردم بودند. اما نگاه شاملو به تودهٔ مردم این است که مردم همان بقالها و دوغ‌فروش‌های سر گذر هستند و اینها شعر مرا نمی‌فهمند و یک روشنفکر باید این را به آنها بفهماند ... به نظر شما این توهین به مردم نیست؟!

شاملو به سبب تسلط بر زبان چنان مهیج از آزادی سخن می‌گوید که جوانان دوران تحول هم‌عصر او نمی‌توانند در مقابل این هجمهٔ واژگان شعر شاملو بی‌توجه بنشینند! یگانه نگرانی شاملو در شعرهایش این است که نکند مزد گورکن از آزادی افزون باشد!

... هرگز از مرگ نهراسیده‌ام
اگرچه دستانش از ابتذال شکننده‌تر بود
هراس من ـ باری ـ همه از مردن در سرزمینی است
که مزد گورکن از آزادی آدمی افزون‌تر باشد.

شاید شاملو از روی ناچاری شاعر شده باشد! او در تأیید این مطلب می‌گوید:

۱. شعر من عقدهٔ فروخوردهٔ موسیقی است. من می‌بایست آهنگساز می‌شدم؛ اما فقر مادی و فرهنگی خانواده به من چنین امکانی نداد. (ناصر حریری، ۱۳۶۵، ص ۳۵)

شاملو در جواب یکی از دوستان خود، به نام بهزاد خواجات، مبنی بر قضاوت شعرش می‌گوید:

خوب یا بد، من شخصاً اهل قضاوت نیستم؛ چراکه قضاوت را چیزی از مقولهٔ خشونت و فقدان مسئولیت می‌دانم.

او در ادامه می‌نویسد:

میزان و معیار قضاوت درست و غلط در کجاست؟ کی می‌داند که دقیقاً کدام سوی حقیقت نشسته است؟

شاملو، به واسطهٔ نوع شغل پدرش، که نظامی‌گری بوده است، خواه ناخواه با قشرهای مختلفی از مردم آشنا شد و سعی نمود برای این مردم جهان‌بینی تدوین کند. جهان‌بینی شاملو متأثر از روشنفکری و آرمان‌گرایی زمان اوست، که خود از ایده‌ها و جنبشهای اجتماعی چپ نشئت گرفته است. بنابراین می‌توان حدس زد که ایستگاه پایانی این نوع ایدئولوژی کجا خواهد بود.

ادعای او در شاعری آن‌قدر است که به استاد خود، نیما، با لحن بسیار تندی می‌تازد و خود را برتر از او می‌داند. به اعتقاد او شاگردان نیما از نیما برترند.

من با این نگرش و پس از مطالعهٔ مصاحبه‌ها و اظهارنظرهای شاملو در مورد تسلط او بر ادبیات کلاسیک و حتی بر شعر خودش و بر مسائل سیاسی‌اش دچار تردید شدم!

ادعای او در شـاعری آن‌قدر اسـت که به اسـتاد خود، نیما، با لحن بسـیار تندی می‌تازد و خود را برتر از او می‌داند. به اعتقاد او شاگردان نیما از نیما برترند.

آتشی در این رابطه می‌گوید:

> از این سـخن شـاملو معلوم اسـت که منظـورش از شـاگرد نیما چه کسـی اسـت! من این را قبول ندارم. هیچ‌کدام از شـاگردان نیمـا از او جلوتر نرفتند و دلایلش را بزرگان می‌دانند.

آتشی تیغ نقدش را بر شاملو تا بدان حد از نیام سخن بیرون می‌کشد که می‌گوید:

> مـن با ایـن نگـرش و پـس از مطالعهٔ مصاحبه‌هـا و اظهارنظرهای شـاملو در مورد تسلط او بر ادبیات کلاسیک و حتی بر شـعر خودش و بر مسائل سیاسی‌اش دچار تردید شدم!

شـاملو از اینکه آن‌طور که باید و شـاید نتوانسـته حرفهایش را به تمامی بگوید از خود گله‌مند است.

> نکند در خلوت بی‌تعارف خویش با خود گفته باشد:
> ـ ای لعنت ابلیس بر تو بامداد[1] پرتلبیس باد!
> می‌بینی کـه نیـام پرتکلف نـام‌آوری دغل‌کارانه‌ات حتی
> از شمشیر چوبین کودکان حلب‌آباد نیز بی‌بهره است؟ (احمد شاملو، ۱۳۷۹، ص ۱۵)

به هر حال شاملو سعی کرد بیشتر ندیم اندیشه‌های خودساخته‌اش باشد و ابایی نیز نداشته باشـد که سخنان پر زرق و برقش چقدر افکار مخاطبان جوانش را در هاله‌ای از تردید فرو خواهد برد.

پی‌نوشت

۱. تخلص شعری احمد شاملو.

منابع

حریـری، ناصـر (۱۳۶۵)، هنـر و ادبیـات امـروز (گفت‌وشنودی با شاملو)، کتابسرای بابل.
شاملو، احمد (۱۳۷۹)، حدیث بی‌قراری ماهان، مازیار.
مجاهـدی، محمدعلـی (۱۳۹۰)، در محضر لاهوتیان، جلد اول.