ده شبی که روزها را آفتابی کرد

به مناسبت سالگرد شب‌های شعر پائیز ۱۳۵۶ در انستیتو گوته تهران

نعمت آزرم

آنچه «ده شب» را برجسته می‌کند از سویی حضور بی‌سابقه بدنه روشنفکری جامعه ایران است که با توجه به ممنوعیت احزاب آزادیخواه البته طبیعی می‌نماید و از سوی دیگر چند صدایی فرهنگی این ده شب است که مخرج مشترک این صداها آزادی‌های پایمال شده و حقوق مدنی در چارچوب قانون اساسی مشروطه بود و پیداست که در شرایط ممنوعیت احزاب سیاسی، نهادی دمکراتیک مثل کانون نویسندگان ایران در آن شب‌ها فریادهای درگلو خفه شده آزادیخواهان را بازتاب دهد.

گفت‌وشنودی دربار

شب‌های کانون نویسندگان ایران

در انستیتو گوته تهران: ۱۰ تا ۲۸ مهرماه ۱۳۵۶

۱- اید «ده شب» شعر از کجا و به توسط چه کسانی مطرح شد؟

اید برگزاری «ده شب» ابتکار هیات دبیران وقت کانون نویسندگان ایران بود. اما پیشاپیش روشنگری چند نکته در باره چگونگی این کار بایستگی دارد. نکته اول این که: اصولا برنامه شب‌های شعر در انستیتو گوته – انجمن روابط فرهنگی ایران و آلمان – با «ده شب» شعر آغاز نشده است و تا آنجا که من به یاد می‌آورم از اوایل د پنجاه در پاییز هرسال این برنامه شب‌های شعر در محل این انجمن «اوایل خیابان وزرا» با دعوت و حضور چند شاعر برگزار می‌شده است. به عنوان نمونه من جزوه شعری از آن شبها را داشتم مربوط به سال ۱۳۵۳که در آن نصرت رحمانی / کیومرث منشی زاده و اسماعیل خویی شعر خوانی داشتند. این جزوه به دوزبان فارسی و آلمانی از سوی انستیتو گوته منتشر شده بود.

نکته دوم این که: تا آنجا که مربوط به انستیتو گوته بود می‌خواستند به همان گونه ستنی در حیاط انجمن برگزار شود. به این قرار: اوایل مهرماه ۱۳۵۶ روزی آقای جلال سرافراز از روزنامه کیهان به خانه ما زنگ زد و به من گفت: امسال قرار است شب شعر گوته با

شاعران انقلابی برگزار شود و نام آقایان سیاوش کسرایی/هوشنگ ابتهاج/ سعید سلطان پور/ و مرا (نعمت میرزازاده) بر زبان آورد و افزود روزنامه کیهان داوطلب و مسئوول برگزاری آن برنامه خواهد بود.

من با سپاس از ایشان یاد آوری کردم که به عنوان عضو و مسئول انتشارات کانون نویسندگان – اکنون که چند ماهی است کانون دوباره فعالیتش را آغاز کرده است – تنها در برنامه‌ای که از سوی کانون برگزار شود، شرکت و فعالیت خواهم کرد و بعد موضوع را با هیات دبیران: منو چهرهزار خانی/ به آذین /اسلام کاظمیه/فریدون تنکابنی/ و رحمت الله مقدم مراغه‌ای در میان گذاشتم و به یاد دارم که دوستان دیگر دعوت شونده نیز همین گونه پاسخ داده بودند.

نکته سوم این که: کانون نویسندگان ایران در بهار سال ۱۳۵۶ دور دوم فعالیت‌هایش را – پس از هشت سال فترت ناگزیر- نیمه علنی آغاز کرده بود. دوره اول کار کانون از فروردین ۱۳۴۷ تا اسفند ۱۳۴۸ بیشتر طول نکشیده بود، که با بازداشت چند تن از مسئولین کانون که برای ثبت کانون به ادارات مربوطه مراجعه کرده بودند کانون عملا تعطیل شد.

۲- عده‌ای معتقدند که « ده شب » برآیند فعالیت سیاسی و هنری نیروهای چپ بوده است. این حرف تا چه اندازه صحیح است؟و اگر این طور است گروهای مختلف چپ (اعم از توده ایی‌ها و فدایی‌ها) چطور باهم کنار آمدند؟ و اینها چطور هر دو با اعضای مذهبی (مثل صفارزاده، گرمارودی، شمس آل احمد) دچار مشکل نشدند؟

برگزاری «ده شب» شعر برآیند فعالیت هیچ نیروی سیاسی معینی نبود. این شب‌ها برآیند فعالیت‌های نه سال چهره‌های سرشناس کانون نویسندگان ایران بود که به بهای زندان‌های گوناگون و فراوان در دفاع از آزادی اندیشه و بیان و مخالفت با سانسور- که اساسنامه کانون نویسندگان بود – کوشیده بودند و در میان طبقه روشنفکر جامعه و اهل کتاب و مطالعه اعتبار بسیار داشتند. همچنین توجه به این نکته ضروری است که کانون نویسندگان ایران هم از آغاز در اعتراض به اعلام برپایی « نخستین گنگره نویسندگان ایران در حضور شاه و شهبانو» که با امضای مشترک وزارت دربار و وزارت فرهنگ و هنر قرار بود بزودی بزگزار شود، به وجود آمد – کنگره‌ای که تا فروپاشی سلطنت برپا نشد- و به موجب اساسنامه‌اش مرکزی برای نویسندگان معترض و آزادیخواه بود ومنظور از نویسنده افزون بر

شاعر و رمان نویس، محقق، مترجم ادبی هم بود. بنابراین نویسندگان نه به اعتبار تعلق ایدئولوژیکشان بلکه به اعتبار پذیرفتن اساسنامه کانویسندگان و داشتن دو کتاب به عضویت کانون نویسندگان درمی آمدند و روشن است که در فقدان مطلق احزاب سیاسی کانون‌های دمکراتیک زبان وجدان جمعی جامعه می‌شوند.

۳- آیا دستگاه از پیش تلاشی برای کنترل سخنران‌ها و یا اطلاع از محتوای سخنرانی‌های‌شان انجام داده بود؟، واکنش آنها اصولا به برگزاری چنین گردهمایی چه بود؟

تا آنجا که من آگاهم سازمان امنیت کشور درباره کنترل این شب‌ها یا اطلاع از محتوای برنامه با هیات دبیران کانون نویسندگان تماس نگرفته بود؛البته اسلام کاظمیه به عنوان نماینده هیات دبیران، همراه با آقای جلال سرفراز از روزنامه کیهان مسئوولیت پاسخگویی به مقامات انتظامی را در باب مسئوولیت پذیری کانون در اجرای آن شب‌ها به عهده داشتند.

و دولت نیز با آغاز فضای باز سیاسی نمی‌توانست اصولا با برگزاری چنین شب‌ها مخالفت آشکار بکند و به یاد داشته باشیم؛ که چند ماه پیش از برگزاری «ده شب» اعضای کانون نویسندگان ایران در تاریخ ۲۸ تیرماه همان سال در نامه سرگشاده‌ای با ۹۸ امضا به نحست وزیر وقت خواهان فعالیت آزاد کانون نویسندگان ایران شده بودند.

از آنجا که پیش بینی می‌شد برنامه «ده شب» مورد استقبال گروه بسیاری فراتر از گنجایش حیاط انستیتو گوته خواهد بود، انستیتو گوته پذیرفت که این برنامه به جای اجرا در حیاط انجمن روابط فرهنگی – که معمولا برگزار می‌شد- در باغ بزرگ انستیتو گوته نزدیک میدان تجریش که گنجایش هزاران نفر را داشت برگزار شود.

۴- چه شد که تصمیم گرفتید پیش از شعر خوانی، به بعضی از ملاحظات ناگزیر کار جمعی اشاره کنید؟

بله این اشار من در پیوند با مسئوولیت جمعی ازنظر من کاملا لازم بود تا توقع شنوندگان از کار من روشن باشد. نوبت من در شب دوم بود و من به عنوان شاعر مجموع سحوری – که در پاییز ۱۳۴۹ سه هزار نسخه چاپ اولش در یک هفته تمام شده بود و تا آن هنگام بارها چاپ زیر زمینی شده بود و خودم نیز در همین رابطه در دو نوبت چند بهار و پاییز را در زندان‌های سیاسی مشهد و تهران گذرانده بودم و برخی از شعرهای آن مجموعه مثل شبچرانی ورد زبان گروه‌های سیاسی بود،

می‌باید روشی را انتخاب می‌کردم که موجب تعطیل آن «شب‌ها» نشود؛ نکته ایی که سپانلو در کتاب سرگذشت کانون نویسندگان در انتقاد به تند روی یکی از شعر خوانان یادآوری کرده بود: «کسانی مثل ساعدی و م. آزرم که می‌توانستند به اندازۀ او یا بیشتر از او هیجان انگیز و «جمعیت پسند» سخن بگویند یا شعر بخوانند اما به خط مشی کانون احترام گذاشتند. آزرم پیش شعر خوانی‌اش گفته بود در هر کار جمعی به ناگزیر ملاحظاتی است...»

۵- آیا حضور در این مراسم می‌توانست شما را با دستگاه امنیت دچار مشکل کند؟ و این باعث نگرانی یا تردید شما برای شرکت در مراسم نشد؟

حضور در مراسم «ده شب» البته بی‌مخاطره نبود و تجربه نشان داد که در فضای به اصطلاح باز سیاسی وظیفه نهادهای رسمی انتظامی در برخورد با نویسندگان و شخصیت‌های سیاسی آزادیخواه به «لباس شخصی‌ها» واگذار شده است. چنانکه به فاصله اندکی پس از برگزاری «ده شب» چندین نفر از مشارکت کنندگان در برنامه «ده شب» همچون منوچهر هزار خانی، اسلام کاظمیۀ و خود من مشمول مزایای فضای باز سیاسی شدیم و از سوی مردم شاه دوست و مهین پرست چنان کتک کشنده‌ای خوردیم که با مرگ فاصله یی نداشتیم.

در همین رابطه گفتنی است که در آن «ده شب» اهل قلمی هم در برنامه شرکت کرده بودند که عملا همان شب عضو کانون بودند، نه پیش از آن و نه بعداز آن و از سوی دیگر برخی از چهرهای شناخته شده کانون نخواستند که در برنامه شرکت داشته باشند.

۶- هزینه‌های احتمالی تندروی‌های اعضا و سخنرانان چه می‌توانست باشد؟ آیا احتمال در گیری با پلیس و نیروهای امنیتی پیش بینی شده بود؟گویا پلیس تمام ده شب اطراف باشگاه را احاطه کرده بوده است. آیا این موضوع صحت دارد؟

مهمترین آسیب تندروی در آن شب‌ها در درجه نخست توقف ادامه برنامه کانون بود؛ چنان که شعر خوانی سعید سلطان‌پور اعتراض شدید مسئوولین انستیتو گوته و تهدید تعطیل آن شب‌ها را برانگیخت، که البته با پوزش‌خواهی مسئولین کانون و قول اینکه دیگر تکرار نشود، مسئله رفع و رجوع شد. و درباره احتمال برخورد با پلیس البته ماشین‌های پلیس در دوسوی در باغ ورودی انستیتو گوته استقرار یافته بودند اما به گونه‌ای که اسلام کاظمیۀ روایت می‌کرد توافق شده بود

امنیت مراسم در داخل باغ به عهده خود کانون باشد.

۷- آیا در شب‌های دیگر هم حاضر بودید؟ همچنین در پرسش و پاسخ روز سوم دربار شب دوم؟

من از شب اول تا شب دهم که پایان برنامه بود هم شب‌ها بودم؛ و روز بعداز شعر خوانی‌ام برای پرسش و پاسخ در حیاط انستیتو گوته حاضر شدم و در این رابطه دو خاطره همواره در ذهنم زنده مانده است:

نخستین‌اش این که: دو دانشجو که درباره چرایی حضور نداشتن سهراب سپهری اختلاف نظر داشتند، یعنی یکی از اینان بر این باور بود که چون شب‌های شعر ویژه شعر مقاومت و انقلابی است، حضور سهراب سپهری در این شب‌ها ضرورت ندارد اما دوستش حضور سپهری را لازم می‌دانست و از من نظر خواستند؛ گفتم: «نخست اینکه حضور نداشتن شاعر بزرگ سهراب سپهری در این برنامه از جمله به دلیل بیماری شدید ایشان است- سپهری به فاصله کمی از آن شب‌ها به علت ابتلا به سرطان خون جوان مرگ شد- دیگر اینکه سپهری از نظر من یکی از چند شاعر بزرگ روزگار ما است که کارهای ماندگار دارد؛ چنانکه اگر من بخواهم از مشروطیت تا به امروز تنها ده شاعر برگزینم قطعا سپهری در شمار آن ده نفر خواهد بود و اگر مسئله این باشد که چرا در روزگاری این چنین خشن که درگیری شعر مقاومت با مسائل اجتماعی را ایجاب می‌کند او درشمار شاعران متعهد نیست، می‌گویم: بله اینکه نبردی بر سر آزادی و استبداد درگیر است و جبهه‌ها روشن تردیدی نیست و بیشترین اعتراض یک منتقد به شاعری مثل سپهری می‌تواند این باشد که در جبهه جنگ چرا مثلا عطر فروشی می‌کند؛ اما من می‌گویم هیچ عیبی ندارد، چرا که خشونت ارزش نیست بلکه به مبارزین آزادی تحمیل می‌شود. چه عیبی دارد که مبارزان در کنار بوی خون و باروت، بوی خوش عطر را نیز بشنوند تا فراموش نکنند که رسالت انسان مهربانی است؛ آنچه مهم است این است که گلاب، گلاب قمصر کاشان باشد و نه از این گلاب‌های تقلبی بازار دور حرم مشهد و معصومه قم».

و پرسش دیگر درباره سانسور بود که هزار خانی در سخنرانی‌اش به آن به شدت تاخته بود و نظر مرا خواسته بودند که گفتم: صد در صد با او موافقم و باز گفته شد که منظورتان از سانسور البته سانسور در نظام سوسیالیستی که نیست؟ گفتم: از نظر من تا زمین به دور خورشید می‌چرخد هر گونه سانسوری در قلمرو فرهنگ و باورهای گوناگون انسان از سوی هر حکومتی که باشد، کاری به گوهر ضد فرهنگ است و دیگر

اینکه نباید به بهانه رخنه امپریالیسم در یک جامعه سوسیالیستی سانسور برقرار شود، و حقیقت میوه‌ای است که جز بر درخت آزادی نمی‌روید.

۸- اهمیت «ده شب» شعر گوته اصولا در چیست؟چه چیز این شب شعر را از موارد مشابهش جدا می‌کند ؟آیا جامعه روشنفکری ایران هیچ اتفاق مشابهی را پیش یا پس از انقلاب تجربه کرده است؟

آنچه «ده شب» را برجسته می‌کند از سویی حضور بی‌سابقه بدنه روشنفکری جامعه ایران است که با توجه به ممنوعیت احزاب آزادیخواه البته طبیعی می‌نماید و از سوی دیگر چند صدایی فرهنگی این ده شب است که مخرج مشترک این صداها آزادی‌های پایمال شده و حقوق مدنی در چارچوب قانون اساسی مشروطه بود و پیداست که در شرایط ممنوعیت احزاب سیاسی، نهادی دمکراتیک مثل کانون نویسندگان ایران در آن شب‌ها فریادهای درگلو خفه شده آزادیخواهان را بازتاب دهد ؛ اما چنین تجربه ایی بعداز انقلاب نمی‌توانست تکرار شود، و این طبیعی بود.

زیرا پس از انقلاب نیروهای اجتماعی به دلایل گوناگون از جمله صف بندی‌های مشخص در رابطه با قدرت سیاسی الویت‌ها را به ارزش‌های عام مثل آزادی نمی‌دادند.

و نمونه‌اش تجربه ناکام شب‌های « آزادی و فرهنگ » بود که کانون نویسندگان ایران در برنامه داشت که در پاییز ۱۳۵۸- به یاد «ده شب» ۱۳۵۶- درمیدان چمن دانشگاه تهران برگزار کند با این که رئیس وقت دانشگاه تهران – دکتر محمد ملکی- با خوش رویی و حسن تفاهم کتبا درخواست کانون نویسندگان ایران را برای این کار پذیرفت اما وزیر کشور دولت موقت آقای بازرگان با این استدلال که تامین امنیت محل با توجه به سرباز بودن آن از عهده مامورین انتظامی بیرون است با اجرای آن در دانشگاه تهران موافقت نکرد.

و از سوی دیگر در درون کانون نیز اعضای منسوب به حزب توده ایران برگزاری شب‌های «فرهنگ و آزادی» را در جهت تضعیف حکومت برآمده از انقلاب برآورد و با آن به مخالفت برخاستند تا آنجا که هیات دبیران نخست عضویت آقایان: به آذین /کسرایی /ابتهاج/ تنکابنی و برومند را معلق کرد و پس از گفتگوهای مفصل در نشست‌های چند روزه کانون سرانجام با رای اکثریت اعضا از، اینان ازعضویت در کانون نویسندگان ایران برکنار شدند.

و این درگیری، چالش ناگزیر میان دوگونه نگاه به مسئولیت نویسنده بود،نگاه معطوف به آزادی با نگاه معطوف به قدرت و تفصیل ماجرا را باید در کتاب سرگذشت کانون نویسندگان ایران- نوشته محمد علی سپانلو – بازجست.

۹- پس از گذشت بیش از سی سال از ده شب گوته، چه انتقادی به آن شب‌ها یا نحوه برگزاری شان وارد است؟ این که موضوع سخنرانی طیف‌های مختلف اعم از سیاسی و غیر سیاسی کم و بیش یکسان است و نوعی ائتلاف فکری با رنگ مذهبی علیه سیستم حاکم وجود دارد که می‌تواند نشانۀ رکود موتور محرک روشنفکری در آن دوران باشد؟

من با این تعبیرات موافق نیستم؛که تنوع اندیشه‌گی سخنرانان و شعرخوانان در آن شب‌ها بر بنیاد ائتلاف با نیروهای مذهبی بوده باشد بلکه اساسنامه کانون مبنای کار بوده است، رنگ مشخص آن شب‌ها رنگ تند اعتراض است، نه رنگ مذهبی و ایدئولوژیک.

کانون نویسندگان بنا بر فلسفه وجودی‌اش اساسا پذیرش عضویت نویسندگان را موکول به باورهای ایدئولوژیک شان قرار نداده بوده است و طبیعی است که در یک شب هم سعید سلطان پور شعر خوانی داشته باشد و هم موسوی گرمارودی.

اما درباره سازماندهی آن شب‌ها ایراد بزرگی که بر کانون وارد است غفلت از فیلم‌برداری و عکس برداری منظم از آن مراسم است که کاملا یک امر تاریخی بود. چنین است که امروز به جز ضبط صوتی ناقصی از آن برنامه در دست نداریم.

البته به فاصله کوتاهی از برگزاری «ده شب» نخست در پاریس برگزیده‌ای در سه نوار زیر عنوان شب‌های سحوری به همت بانو مولود خانلری و دوستان‌شان منتشر شد و همچنین گزیده دیگری از آن شب‌ها از سوی کنفدراسیون محصلین و دانشجویان ایرانی انتشار یافت که خوشبختانه سخنرانی به آذین در شب آخر را در خود دارد، چون تنها نوار منظم از آن شب‌ها که در دست است دو شب آخر را ندارد.

۱۰- به نظر شما چرا مسائل و مشکلاتی که در سخنرانی‌ها و شعرهای «ده شب» گوته مطرح شده می‌شوند (سانسور و ممیزی، مدیرت غلط، دستگیری‌های گسترده، بی‌قانونی،…) بی‌کم‌وکاست و پس از سی و چند سال همچنان مشکلات جامعۀ ایرانی محسوب می‌شوند؟ به نظر شما علل مزمن شدن این ناکامی‌ها چیست؟ و دیگر این که چرا حتی اعضای کانون که اعضای شاخص جامعه روشنفکری ایران‌اند و این تجربه موفق را در

کارنامه خود دارند در سال‌های بعد موفق به تکرار تجربه جمعی مشابهی نمی‌شوند؟

برکنار از ضعف تاریخی فرهنگ دمکراسی در میهن ما که میراث حاکمیت ۱۰۰۰ ساله استبداد است، مهمترین دلیل تکرار نشدن، شب‌ها این است که حداقل شرایط دمکراتیکی که باید درجامعه وجود داشته باشد تا یک کار جمعی فرهنگی در مقیاس بزرگ امکان عرضه بیابد در نظام جمهوری اسلامی وجود ندارد.

به یاد داشته باشیم که نظام سلطنتی دستکم در عالم نظر خودش را مدرن می‌دانست و پیش رو،اما مافیای مذهبی جانشینش، رسمی و علنی شیوه زیست قبایل ۱۵۰۰ سال پیش عربستان را سرمشق خود می‌داند و به گوهر با نهادها و نمایه‌های زندگی شهروندی ناسازگار است.

تاریخ معاصر ایران گواهی می‌دهد که از نخستین هفته‌های استقرار جمهوری اسلامی که به جز اندیشه اسلامی- آن هم اسلام به روایت مافیای مذهبی به قدرت سیاسی رسیده- هیچ نوع اندیشه دیگری مجاز نیست؛ چنانکه قدرت سیاسی برآمده از انقلاب به هیچ روی امکان فعالیت آزاد برای کانون نویسندگان ایران قائل نشد تا سرانجام در بهار سال ۱۳۶۰ کانون پس از یکی، دو بار اشغال و مصادره از سوی سربازان گمنام امام زمان! به تعطیلی ناگزیر گرفتار آمد و سعید سلطان پور عضو هیات دبیرانش به جوخه مرگ فرستاده شد و تا خواست در فضای اندکی کم فشارتر، در سال ۱۳۷۶ تجدید حیاتی کند در برنامه کشتار دگراندیشان دو چهره برجسته از اعضای خود- محمد مختاری و جعفر پوینده- را از دست داد و هنوز حاکمیت مافیای دین پیشه‌گان در افسوس ناکامی برنامه پرتاب اتوبوس نویسندگان عازم به ارمنستان است و حتی برای گزینش هیات دبیران اجازه نشست سالانه به کانون نویسندگان نمی‌دهد: "یک نکته از این معنی گفتیم و همین باشد".

باری از اهمال کانون درباره ضبط دقیق آن برنامه که بگذریم اما کوشش مسئوولان کانون در حسن برگزاری این شب‌ها به ویژه آقایان باقر پرهام، اسلام کاظمیه و به آذین از هر جهت چشمگیر و شایسته قدردانی است.

و من فراموش نمی‌کنم که در شب آخر که با سخنرانی به آذین آغاز و شعرخوانی خویی، پایان می‌یافت، به آذین مرا خواست و گفت تا چند دقیقه دیگر برنامه تمام می‌شود اما من – یعنی به آذین – امشب گزارش‌های مکرر دارم که چند کامیون از مامورین انتظامی با لباس

شخصی برنامه‌شان این است که به هنگام خروج انبوه جمعیت از باغ انستیتو گوته به بهانه‌ای مردم را لت و پار کنند و از من خواست که درپایان شعر خوانی خویی پشت میکرفون بروم و از مردم بخواهم که با هوشیاری به هنگام خروج بهانه‌ای به دست نیروهای نظامی ندهند- باز به آذین سخت نگران بود و پی در پی سیگار می‌کشید-، پرسیدم چرا من ؟ گفت:" این جوانان که امشب اینجاهستند حرف شما جوانان را بهتر می‌پذیرند". و من پیشنهاد کردم بهتر است برای ابلاغ این امر مهم بیش از یک نفر به پشت تریبون برود، به آذین پذیرفت و گفت: "وقت تنگ است زودتر اقدام کن "،چشمم به دکتر ساعدی و هوشنگ گلشیری افتاد صدایشان کردم و موضوع را در میان گذاشتم و چنین شد که سه نفری به پشت تریبون رفتیم، ابتدا گلشیری با سخنانی: به لفظ اندک و معنای بسیار – چنانکه در کتاب ده شب آمده است – حق مطلب را ادا کرد و رفت و بعد ساعدی ترجمه ترکی شعر نیما:هست شب آری شب از سوی صمد بهرنگی را خواند و رفت، باز پسین نفر من بودم که تا خواستم سخنی بگویم فریادهای هم زمان جوانانی که فضای جلوی تریبون را در اختیار داشتند بلند شد:"شعر، شعر"و باران تند شده بود و من شعر باران را که در نوبت خودم در شب دوم نخوانده بودم از حفظ خواندم و باز پسین لحظه‌های ده شب اینگونه پایان یافت.

و امروز پس از ۳۵ سال می‌بینم که هیچ بارانی نتوانسته است خاطر آن شب بارانی پایان را از ذهن من بزداید و هم چهره‌های یاران بی‌شمار ناشناخته‌مان را در آن شب‌ها، چنانکه انتظار بازیافتن نوار آن شعر باران را در شب پایان.

باران

امشب چه ساز می‌زند این باران

هرگز ندیده بودمش این سان گشوده‌بال برآفاق و دامن‌افشانان

شاید که باز پری‌های آسمان بهاری شبانه می‌خواهند،

درون بستر محبوب‌شان نماز بجای آورند که این‌گونه،

به شست‌شوی سر و تن،

از چشمه‌سار کاهکشان آبشارها به خویش می‌افشانند

و دور طاق افق پرده‌های آب می‌آویزند

تا تابش ستاره و مهتاب را زلال کنند
تا در شکست نور فریباتر از فریب شوند.
امشب چه تند می‌تپد این باران
روح هزار نسل پریشانِ تنگ‌دست آیا،
بر سرگذشت خویشتن و سرنوشت شوم تبارش می‌گرید؟
امشب چه قصه می‌کند این باران؟
چنگ کدام عقدهٔ چندین نسل
در چتر بیکران کبودش گشوده است
و چشم‌های حسرت چندین هزار مادر گم‌کرده نوجوان آیا،
در روشنان بارش گسترده‌اش دوباره شکفته‌ست
کین‌سان در این ترنم دلگیر
یکریز می‌سُراید و می‌موید
شبنامه‌ای به زمزمه می‌گوید و نمی‌گوید
در شب گریستن چه حکایت‌هاست
بی‌هیچ واژه‌ای!
از نیمه برگذشته شب و خیس‌آب، شب
باران هنوز قصه‌اش اما تمام نیست
غمنامه‌ای به زمزمه جاری است
در من تپنده ابر کبودی،
با وسعت تمامی آفاق آسمانِ بهارانِ تب‌گرفتهٔ ایران‌شهر،
بر دشت سرخپوش شقایق‌ها،
گل‌شبچراغ‌های شبستان این فلاتِ سِترون هوای باران دارد

دردا به‌ای به زمزمه می‌جوشدم در این باران

یاران!

امشب چه تند می‌زند این باران!

تهران – خردادماه ۱۳۵۵

برگرفته از تارنمای □□□□□ □□□□□

حکایت همچنان باقی ست...

محسن یلفانی

یادداشتی بر مقالۀ آقای محسن حکیمی

کم و بیش به فاصلۀ یک سال پس از برگزاری «ده شب» به خوبی روشن شد و با گذشت سه دهۀ اخیر نیز هر چه بیشتر روشن شده است که این مراسم جز ماه عسلی کوتاه و گذرا و تصادفی میان کانون و مخاطبان یا علاقمندانش نبوده است.

مقالۀ آقای محسن حکیمی با عنوان «کانون نویسدگان ایران، نهاد جنبش اجتماعی برای آزادی بیان» (اندیشۀ آزاد، فصل نامۀ کانون نویسندگان ایران (داخلی)، شمارۀ دوّم – تابستان ۱۳۹۰) را می توان نمونۀ امیدوارکنندۀ کوششی دانست که به رشد و جاافتادگی اندیشۀ آزادی درجامعۀ ما کمک می کند. آقای حکیمی دراین مقاله با نگاهی اصولی و خالی از جانب گیری های سیاسی و حزبی به امر آزادی، می پردازند. این واقعیت که مشغلۀ اصلی کانون نویسندگان آزادی بیان و انتشار است، و تلاش برای پیش بردن این هدف بدون آمیختن آن با شائبه ها و جانب گیری های سیاسی و گروهی همواره یکی از دشواری های کار کانون را تشکیل می داده، موضوعیت تحلیل آقای حکیمی را بهتر نشان می دهد. همچنین اگر به یاد آوریم که اصولاً مبارزۀ آزادی خواهانه در مملکت ما، شاید بجز در دوران کوتاهی در همان

آغاز انقلاب مشروطیت، هم از لحاظ نظری، و هم در صحنۀ عمل، از وضوح و صراحت لازم برخوردار نبوده و تقریباً همواره تحت تأثیر مبارزه با استعمار و امپریالیسم و نیز مبارزه برای عدالت اجتماعی و برابری قرار داشته، باز هم بیشتر به اهمیت کار آقای حکیمی پی می بریم.

می گویند تاریخ بیش از آنکه موضوع بحث و جدل، و بویژه موضوع داوری و جانب گیری باشد، وسیله ای برای فهمیدن گذشته است. شاید نتوان کانون و فعالیت های آن را درشمار تاریخ آورد. اگر چه عدۀ زیادی از بازیگران مهم آن دیده در نقاب خاک کشیده و به تاریخ پیوسته اند، هنوز بسیاری از اعضای قدیمی آن خوشبختانه به کار خود ادامه می دهند و در تکمیل آن می کوشند. با این حال از نظر داشتن به اصل بالا کسی ضرر نمی کند. موضوع مقالۀ آقای حکیمی نیز به طور کلّی نقد فعالیت های گذشته یا تاریخ کانون نویسندگان است. با این ملاحظات تأمل بر چند نکته از مقالۀ ایشان شاید بی فایده نباشد.

نخست عنوان مقاله است که به نظر مبالغه آمیز و مبهم می آید. اصطلاح «نهاد » را در معمولاً در مورد آن گونه از امور یا رفتارهای اجتماعی به کار می برند که به درجۀ مطمئنی از اعتبار و قدمت و رواج رسیده باشند. کانون نویسندگان ایران، اگر نخواهیم از سر علاقه و ارادت دربارۀ آن داوری کنیم ، هنوز، حتّی پس از این همه سال و این همه تلاش، به چنین حد و مرحله ای نرسیده و در نتیجه به کار بردن این اصطلاح در مورد آن دور از احتیاط علمی است. (باید اعتراف کنم که خود من نیز زمانی، پس از ربودن و قتل محمد مختاری و مجمّد جعفر پوینده، که صرفاً به علت کوشش هایشان در کانون نویسنگان جان خود را ازدست دادند و با ملاحظۀ واکنش بزرگ اجتماعی در برابر قتل آنها و افبالی که از این طریق نسبت به کانون پدید آمد، به این نتیجه رسیدم که دیگر کانون نویسندگان به چنان درجه ای از قبول عام و اعتبار رسیده که بتوان، با خیال جمع، اصطلاح «نهاد» را بر آن اطلاق کرد. رویدادهای بعدی و مسیری که جامعۀ ما در پیش گرفت مرا به شتابزدگی داوری خود و مبالغه آمیز بودن آن آگاه کرد. نشریۀ چشم انداز، پاریس، بهار ۱۳۸۷،)

امّا آقای حکیمی تنها به اطلاق اصطلاح «نهاد» به کانون اکتفا نمی-کنند و عنوان «نهاد جنبش اجتماعی برای آزادی بیان» را برای توصیف آن کار می برند. در توضیح این معنی، پس از اشاره به چگونگی تشکیل کانون و بخصوص در دنبالۀ توضیح اهمیت مراسم شعرخوانی سال ۱۳۵۶ و اشاره به این که «حضور مردم آگاه و پیشرو جامعه در این مراسم

چیزی نبود جز تجلّی خواست اجتماعی آزادی بیان…» می نویسند «… می توان گفت که کانون از همان بدو شکل-گیری اش نهاد جنبش اجتماعی برای آزادی بیان بوده است.»

مشکل این تعریف این است که بلافاصله ما را به عوالمی می کشاند که خود آقای حکیمی با عبارت های زیر از آن یاد می کنند : « …آزادی بیان خواستی **اجتماعی** بودکه از اعماق جامعه ی سرمایه-داری ایران برمی خاست و در وجود تک تک مردم تحت ستم سرمایه و استبداد نگهبان آن از جمله کارگران، زنان، دانشجویان و اقلیت های قومی و مذهبی و …ریشه داشت…» چنین تعبیری از مراسم شعر خوانی سال ۱۳۵۶ این تصوّر را پیش می آورد که کانون نویسندگان می تواند یا باید پرچمدار خواست تک تک مردم تحت ستم سرمایه و استبداد نگهبان آن از جمله کارگران و زنان و دانشجویان و اقلیت های قومی و مذهبی باشد.

کم و بیش به فاصلۀ یک سال پس از برگزاری «ده شب» به خوبی روشن شد و با گذشت سه دهۀ اخیر نیز هر چه بیشتر روشن شده است که این مراسم جز ماه عسلی کوتاه و گذرا و تصادفی میان کانون و مخاطبان یا علاقمندانش نبوده است. و این مخاطبان یا علاقمندان هم همان طور که آقای حکیمی گفته اند نهایتاً به همان «مردم آگاه و پیشرو جامعه» محدود می شدند و فقط با توسّل به قانون ارشمیدس می توان میان این مراسم و خواست «تک تک مردم تحت ستمِ سرمایه و استبداد نگهبان آن از جمله کارگران، زنان، دانشجویان و اقلیت های قومی و مذهبی» ارتباطی برقرار کرد.

امّا آقای حکیمی خود به مشکل اطلاق عنوان های مبالغه آمیز یا «تئوریزه کردن» هدف ها و فعالیت های کانون به منظور تعمیم دادن آنها به سراسر جامعه و بخصوص به «تک تک مردم تحت ستم…» و تبدیل آن به یک نهاد اجتماعی آگاهی دارند. چرا که بلافاصله اضافه می کنند «با این همه، نمی توان این واقعیت را نادیده گرفت که نگاه به کانون به عنوان نهاد جنبش اجتماعی برای آزادی بیان از همان آغاز پیدایش زیر سایۀ سنگین نگاهی قرار گرفت که آن را تشکل نویسندگانِ مخالف حکومت شاه به دلیل ممانعتش از آزادی بیان می دانست.» و بعد هم کانون را متهم می کنند که خواستش برای آزادی از «زاویۀ مخالفت **حزبی- سیاسی** با حکومت شاه» صورت می گرفت. حال آنکه می بایست «از زاویۀ مطالبۀ **اجتماعی** آزادی بیان » با حکومت شاه مخالفت می کرد. «گواه صادق» اثبات این مدعا را هم ده سال بعد در ماجرای اخراج پنج عضو توده ای کانون می یابند.

در توضیح ماجرای اخراج پنج عضو توده ای کانون و «انشعابی» که به دنبال آورد من متاسفانه به اسناد و مدارک لازم، یخصوص دو متنی که در جلسه مجمع عمومی فوق العاده از جانب هیئت دبیران خوانده شد و در آنها دلایل این تصمیم به دقت و تفصیل بیان شده بود، دسترسی ندارم و به همان اشاراتی که در مقاله آقای حکیمی آمده اکتفا می کنم. آقای حکیمی می نویسند «… گروه پنج نفری به رهبری م. ا. به آذین… با اقدام کانون برای برگزاری شب های شعر در دفاع از آزادی بیان به مخالفت برخاستند و از سایر اعضای کانون نیز خواستند که آنان نیز از حکومت جدید طرفداری کنند. یا به عبارت دقیق تر از کانون نویسندگان خواستند که دفاع از آزادی بیان را مشروط به دفاع از حکومت جمهوری اسلامی کند.» و بعد هم توضیح می دهند که به آذین بعدها نوشت هنگامی که قهر انقلابی حکمفرماست «آزادی هم به صورت حق یکنواخت و یکسان که همه از آن برخوردار باشند نیست» و یا این که «بازشناسی دوست از دشمن، تامین آزادی و حقوق یکی و سلب یا تحدید آزادی و حقوق آن دیگری، ضابطه ناگزیر انقلاب می گردد.» و چنانکه گوئی نقل این همه فرمابشات مغایر و مخالف با اصول و هدف های کانون نویسندگان کافی نیست، می افزایند که گروه پنج نفری هنگامی که با مخالفت اکثریت اعضای کانون مواجه شدند « به کارشکنی و اخلال در کار کانون و اتهام زنی به مخالفان خود پرداختند.» همین توضیحات مختصر، که با در نظر آوردن شرایط پرتب و تاب و حسّاس آن زمان، اهمیت و تاثیرشان را بهتر می توان دریافت، آشکارا نشان می دهد که تصمیم هیئت دبیران در مورد تعلیق این پنج نفر و پس از آن تصویب همین تصمیم بوسیله مجمع فوق العاده چاره ناپذیر و درست بود و ریزه کاری ها و جزئیاتی که در این میان پیش آمد، فرع بر اصل ماجرا بودند.

در ضمن این اقدام چاره ناپذیر و درست کانون از لحاظ انعکاس و تاثیری که در فضای فکری و سیاسی آن روزگار داشت، یا می بایست داشته باشد، نیز حائز اهمیت بود. برای درک این اهمیت باید به یاد آورد که در آن زمان حزب توده با سیاست عوام فریبانه و در عین حال توطئه آمیز خود عرصه را بر نیروهای آزادی خواه تنگ کرده بود. تقریباً تمامی نیروهای سیاسی، چه آنها که در اپوزیسیون بودند و چه آنها که اهرم های قدرت را در دست داشتند، تحت تاثیر هجوم نظریات مخرّب و گمراه کننده حزب توده قرار گرفتند. نیازی به توضیح ندارد که حزب توده می کوشید تا از طریق اعضا و عوامل خود سازمان ها یا گروههای دیگر را نیز یا به دنبال خود بکشاند و یا از هم بپاشد. بویژه باید به یاد داشت که فراموش شدن شعار آزادی

که مهم ترین خواست و نقطۀ آغاز جنبشی بود که به انقلاب منجر شد، و جایگزین شدن آن به سود سودای مبارزه با امپریالیسم و لیبرایسم سرمایه داری، از نتایج و آثار همین سیاست مخرّب و توطئه آمیز بود. کانون نویسندگان تنها سازمان دموکراتیکی بود که در برابر شانتاژ و ارعاب حزب توده، که از طریق عواملش در درون کانون اعمال می شد، مقاومت کرد، دشواری ها و خطرات یک انشعاب را در شرایط ناپایدار و آشفتۀ آن زمان پذیرفت و از اصول راهنما و منشور خود دفاع کرد.

آقای حکیمی این همه را نادیده می گیرند و با متهم کردن کانون به «مخالفت **سیاسی- حزبی** با حکومت» و با این استدلال مبهم که کانون « **چون نهاد جنبش اجتماعی برای آزادی بیان** » به خود نگاه نمی کرد، اخراج اعضای توده ای کانون را نادرست می دانند. جالب این است که آقای حکیمی در ادامۀ استدلال های پر طول و تفصیل خود بعداً کانون را به «طرفداری» از حکومت نیز متهم می کنند و مثلاً این جمله از یکی از بیانیه های کانون را که در آن گفته می شود «به ما تهمت می زنند که گویا با رهبری انقلاب ایران مخالفت داریم»، حاوی این معنای تلویحی می دانند که «ما با رهبری انقلاب ایران موافقت داریم». اولاً عدم مخالفت به هیچ روی به معنای، هر چند تلویحیِ، موافقت نیست. ثانیاً مگر خود آقای حکیمی بارها و بارها در همین مقاله شان به درستی یادآوری نکرده اند که موافقت یا مخالفت با حکومت اصولاً در کار کانون نویسندگان جائی ندارد. آیا روشن نیست که اعلامیه ای که این چنین مورد نقد آقای حکیمی قرار گرفته و به عنوان دلیلی در غلتیدن کانون به دفاع از حکومت تعبیر شده، تنها توضیحی برای تبرّی جستن از تفتین ها و آشوبگری های اعضای توده ای کانون بوده است و نه برای طرفداری تلویحی از حکومت یا رهبری.

آقای حکیمی «طرفداری از رهبری و زائدۀ حکومت شدن» را تنها ایرادی که بر کانون وارد بوده نمی دانند و «حزبی» بودن را هم بر آن اضافه می کنند. امّا تنها دلیلی که در این مورد ارائه می کنند توضیحی است که در یکی از بیانیه های کانون در مورد به کار بردن اصطلاح «ابرقدرت» دربارۀ شوروی داده شده. آقای حکیمی به تفصیل شرح می دهند که این توضیح برای راضی کردن سازمان های سیاسی طرفدار شوروی امّا مخالف با حزب توده، اضافه شده و بنا بر این کانون «حزبی» شده بوده است. به اقتضای اختصار فقط یادآوری می کنم که کانون در همان زمان و رو در رو، حربی بودن پنج عضو توده ای کانون و علل و انگیزه های رفتار حزبی شان را با دلایل و مدارک آشکار و

زنده نشان داد. آیا به راستی آقای حکیمی می توانند به همین آشکاری و با صراحت حزبی شدن کانون را ثابت کنند، یا همان تعبیر و تفسیرهائی را که از بیانیه های کانون کرده اند، کافی می دانند؟

اکنون که بیش از سی سال از این ماجرا گذشته، به آسانی می توان تصوّر کرد که می شد لحن سنجیده تری در بیانیه های کانون در افشای حزب توده و نقش آن در متلاشی کردن سازمان های دموکراتیک انتخاب کرد. ولی این جزئیات هیچ تغییری در صحت و اصالت و اهمیت تصمیم و اقدام کانون در اخراج اعضای توده ای نمی دهد. در ضمن باید به یاد داشت که کانون از تجمع کسانی به وجود آمده که ً به هر حال و به طور نسبی صاحبِ نظر و رای در امور جامعه، و طبعا ً در امور سیاسی اند و هر گاه که دخالت و موضع گیری در برابر موضوعی ضروری باشد، کانون نمی تواند و نباید تنها به تکرار منشور و موضع خود و یا صدور بیانیه های تلگرافی قناعت کند و به اقتضای موقعیت خود موظف است در حدود امکان و به مناسبتِ موضوع، نظر و برداشت و عقید خود را توضیح دهد و تفهیم کند.

نکت دیگری که باید به یاد داشت این است که اخراج اعضای توده ای کانون با رعایت دقیق و مو به موی اساسنام کانون و با تصویب مجمع عمومی صورت گرفت. در نتیجه کانون نویسندگان ایران و به طریق اولی هیئت دبیران آن، صرفنظر از این که با این اقدام موافق یا مخالف باشد، تا زمانی که خود را ادامه دهند بر حق کانونی می-داند که چنین اقدامی در کارنامه اش ثبت شده، باید آن را به عنوان یک عمل انجام شده بپذیرد و مسئولیت های ناشی از آن را را رعایت کند. برای مثال نمی تواند، حتّی اگر به قول آقای حکیمی «کانون نویسندگان ایران پس از انشعاب ۱۳۵۸ – بی آنکه به بررسی و تحلیل این رویداد تلخ بپردازد – ناخودآگاه در جهت نقد آن پیش رفته است»، در شرح خدمات به آذین، سهم ایشان را در تا سیس کانون در سال ۱۳۴۷ و پیش نویس سند «دربار یک ضرورت» و انتخابشان را به عنوان یکی از اعضای نخستین هیئت دبیران یادآوری کند ولی اخراج ایشان را از کانون از قلم بیندازد.

در مورد بیانی کانون در دفاع از اشغال سفارت آمریکا باید حق را دربست به آقای حکیمی داد. با این که در این ماجرا هم اعضای توده ای کانون نقش تحریک آمیزی بازی کردند و هیئت دبیران برای جلوگیری از اغتشاش و دودوستگی که آشکارا بوسیل آنها دامن زده می شد، بر خلاف میل خود به انتشار چنین بیانیه ای اقدام کرد و گویا بیانیه از نکات انتقادی نسبت به به اصطلاح مبارز ضدانپریالیستی هم خالی

نبود، چاره ای نیست جز این که در اینجا گفتۀ تلخ آقای حکیمی را که «کانون هم چوب را خورد و هم پیاز را» در مورد این ماجرا بپذیریم و سرمان را از شرم پائین بیندازیم. نگارنده خود سال ها پیش به نادرستی و خجالت آور بودن این بیانیه اعتراف کرده ام و آن را حرکتی «لغو و بی معنی و دور از اصول و معیارهای» کانون دانسته ام(نشریۀ چشم انداز، پاریس، بهار ۱۳۷۸).

نیازی به تکرار ندارد که، همچنانکه در آغاز یادآوری شد، اهمیت و موضوعیت مقالۀ آقای حکیمی به صحت چنین نظریاتی ختم نمی شود. امتیاز بزرگ مقالۀ ایشان در این است که با برخورداری از تجربۀ نزدیک به نیم قرن فعالیت کانون نویسندگان نوشته شده. مهم تر از این، ایشان در دورانی این مقاله را می نویسند که جامعۀ ما، یا حداقل همان «مردم آگاه و پیشرو» علی الاصول دوران کودکی و صباوت سیاسی را پشت سر گذاشته اند، آرمان های دور و دراز خوشباورنه و ساده لوحانه، جای خود را به واقع بینی و تجربۀ ملموس داده، و بویژه، حقّانیت و اولویت امر آزادی و حقوق بشر (ازجمله حق بیان و انتشار که دلیل وجودی کانون نویسندگان است)، قبول عام یافته و به مبرم ترین خواست جامعه تبدیل شده است.

در چنین شرایطی حتّی می توان تعریف هائی نظیر «کانون به مثابۀ یک حرکت اعتراضی» یا «کانون به مثابۀ آنتنی برای سنجش وضعیت آزادی بیان و انتشار» را کنار گذاشت، و با فرض از میان رفتن موانعی که از روز اوّلِ تاسیس کانون حضور و فعالیت آن را منزوی و محدود کرده اند، این پرسش را مطرح کرد که چرا نباید کانون در جهتی که آقای حکیمی پیشنهاد می کنند، یعنی درجهت ایجاد یک «نهاد جنبش اجتماعی برای آزادی بیان» هدایت کرد. امّا برای تامین چنین هدفی اولاً لازم نیست همۀ گذشتۀ کانون را زیر سوآل ببریم و نفی کنیم. ثانیاً لازم است که از بلندپروازی هائی که در حوزۀ صلاحیت و امکانات کانون نمی گنجند، پرهیز کنیم.

۲۸ فروردین ۱۳۹۱

۱۶ آوریل ۲۰۱۲

(نقل از «اندیشۀی آزاد»، خبرنامۀی داخلی کانون نویسندگان ایران، دورۀ سوم، شمارۀی چهارم، شهریور ۱۳۹۱)

موسیقی و معماری ایران

محمد رضا حائری

داستان به زمانی تعلق دارد که صادق هدایت در پاریس زندگی می‌کرده و تقی تفضلی،که‌ سه تار را به کمال می‌نوازد،نیز همانجا به سر می‌برده.پس از مدت‌ها دوری،دیداری برای‌ این دو هنرمند فراهم می‌شود و در خانه ی خنیاگر به گفت‌وگو می‌نشینند…

(پیش از اینکه میهمانی آغاز شود،میزبان به مشکلات خویش می‌اندیشد..)

مشکلی که صاحب این قلم با آن روبروست،میزبانی از دو شخصیت نامدار در خانه ی گمنام و بی‌رونق مقاله ی خویش است.کمی بضاعت میزبان و شکوه دو میهمان،پذیرایی را دشوار کرده است،آنهم میهمانانی سحر کار که شنیدن گفتارشان تاب از کف می‌رباید و اختیار از قلم.رویاروی دیدن دو چهره هنری ایران،که به ظاهر شباهتی ندارند،مجلس پر هیجانی‌ به وجود آورده است:یکی موسیقی ایران با اکنونی پر جنب‌وجوش، گذشته‌اش ناروشن و آینده ی امیدبخش،و دیگری معماری ایران با گذشته‌ای پر بار و آینده‌ای یکسره تاریک.موسیقی‌ ایران سرزنده به نظر می‌آید.او دیگر با مسأله ماندگاری روبرو نیست،بلکه برای چگونه‌ ماندن مبارزه می‌کند؛اما معماری ایران چهره‌ای گرفته دارد،زیرا امیدی به ماندن ندارد. چون نقلی نیست،میزبان باب سخن را با نقل داستانی می‌گشاید تا فضایی دلپذیر برای‌ گفت‌وگو فراهم شود.

میزبان:

داستان به زمانی تعلق دارد که صادق هدایت در پاریس زندگی می‌کرده و تقی تفضلی،که‌ سه تار را به کمال می‌نوازد،نیز همانجا به سر می‌برده.پس از مدت‌ها دوری،دیداری برای‌ این دو هنرمند فراهم می‌شود و در خانه ی خنیاگر به گفت‌وگو می‌نشینند…

هنگامی که دیگر سخن را بازار نمانده،میزبان،یعنی استاد سه

تار،برمی‌خیزد تا گرمافن را کوک کند.و چون حرمت دوست واجب است،ازو می‌پرسد که«کدام یک از خنیاگران فرنگ را می‌پسندی؟»و تنی چند از بزرگان آن دیار را نام می‌برد و هدایت چیزی نمی‌گوید؛ حال آنکه همه را نیک می‌شناسد.اما برمی‌خیزد و سه تار را به دست دوست می‌سپرد.استاد سه‌تار در شگفتی فرو می‌رود،چرا که شنیده بود هدایت این سازها و سرودها را خوش ندارد، لیکن اکنون می‌دید که نه چنان است.ساز را که کوک ترک داشت،از دست دوست برمی‌گیرد و می‌نوازد.هدایت سر می‌جنباند و به زمزمه چیزی زیر لب باز می‌گوید.پس از لختی شنیدن درخواست افشاری می‌کند.خنیاگر مقام دیگر می‌کند و دلیر می‌نوازد.یک-یک گوشه‌ها و فراز و فرودها را تا به گاه اوج…که ناگاه فریادی از هدایت برمی‌آید که می‌گوید بس است! بس!ساز را فرو می‌نهد و زمانی می‌گذرد،در نگاه خنیاگر پرسشی بزرگ موج می‌زند؛هدایت پاسخ نگاه را با آهی ژرف می‌گوید…همه ی آنچه شنیدی از انکار من این عالم جادویی را، همه خبر است و خبرها همه دروغ.اگر من اینجا و آنجا چنین و چنان گفته‌ام نه از آن رو است که منکر شرف این الحان باشم؛نه،من تاب شنیدن این سحر ندارم که چنگ در جگرم می‌اندازد و به سر منزل جنونم می‌کشد.من تاب شنیدن این سحر ندارم!۱

(«موسیقی ایران»که خود را در چنین مقامی یافته،لب به سخن می‌گشاید)

موسیقی:

من هم موسیقی هستم و هم چیزی بیش از آن.اگر به اعتبار پرده و فواصل و تزئینات مرا ارزیابی کنند،آنچه فرنگان با موسیقی خود کرده‌اند و برای من هم در نظر گرفته‌اند،موسیقی هستم.اما این ارزیابی همه ی آنچه را که هستم نمی‌گوید.جان و جوهر من در آن است که گفته نشده،و بدین اعتبار موسیقی نیستم،اگرچه از لحن و نوا در من نشانی هست.هم امروز من از حیات سرشاری برخوردارم.در خانه‌ها در دست کودک و پیر،در گلوی زن و مرد حضوری فعال دارم،و این حضور قدیم است.من«گاه»بودم در سرودهای زردتشتی که سرودهای مینوی و معنوی است.از آن هنگام تا امروز هر خنیاگری به فراخور طبعش مرا که نظمی دلخواه در آورده و«لحنی مرتب»ترتیب داده و رواج داده است.روزگاری برای روزهای هفته،روزهای ماه و برای هر روز از سال لحنی داشتم.روزگاری آن‌که مرا آواز می‌داد طبقه‌ای ممتاز بود و روزگاری دیگر آن کس که مرا می‌یافت خود را گم می‌کرد.آنقدر در ذهن و جان مردمان ماندم و آمدم و آمدم تا به شما رسیدم.دوازده

مقام داشتم به شمار برجهای دوازده‌گانه،که هر یکی را در ساعتی از روز می‌خواندند و می‌نواختند:مقام«رهاوی»را از صبح صادق تا طلوع آفتاب؛مقام«حسینی»را از طلوع تا یک پاس از روز یافته؛مقام «عراق»را در نیمروز؛مقام«راست»را در وقت ظهر؛مقام«کوچک»را در بعد از ظهر؛مقام «بوسلیک»را در عصر؛مقام«عشاق»و«زنگوله»و«حجاز»و«بزرگ»و«نوا»و«اصفهان»را به همین ترتیب از هنگامی که آفتاب روی به زودی آرد تا آخر شب…

گفته‌اند موسیقی از آن روی موجب حظّ روح گشته و سرمایه ی فرح و شادمانی انسان کامل، که به آواز حزین در مقام راست به درون کالبد آدم دمیده شد.بو علی سینا مرا جزئی از بدن انسان می‌دانست که در آن می‌گردم از دل و سینه تا ناف.گاه بالا می‌روم و گاه پایین دل می‌آیم.بو علی می‌دانست که از اول هر ماه تا سلخ هر روز در عضوی قرار می‌گیرم،پس در هر عضوی که باشم نبض را از من خبری هست.نبّاض و حکیم را امر کرد که مرا فرا گیرند تا در تشخیص نبض کمتر خطا کنند…

سینه به سینه،جان به جان،می‌رفتم؛چون بار امانتی گران از دستی به دستی دیگر می‌سپردندم.با طبیعت کلّی و طبع آدمی پیوندی تمام دارم.هر آوازم در هر گوشی جوش و خروشی دیگر دارد.چون به زبان«عشاق»و«بوسلیک»و«نوا»بخوانی‌ام،شجاعت آشکار می‌شود؛«راست»و«اصفهان»و«عراق»و«نوروز»ام را تأثیری است لطیف که فرح و نشاط را می‌افزاید.«حسینی»و«حجاز»م شرق و ذوق می‌آورد.و اگر حزن و اندوه و سستی خواهی،مرا در مقام«بزرگ»و«کوچک»و«زنگوله»و«رهاوی»بخوان.خنیاگران می‌دانستند که چون در مجلس نشینند بر چهار طبع آدمیان نوازند.اگر شنونده سرخ روی و دموی باشد بیشتر بر بم زنند؛و اگر زرد روی و صفرایی،بیشتر بر زیر؛و اگر سیاه‌گونه و نحیف و سودایی، بیشتر بر سه‌تا؛و اگر سپید پوست و فربه و مرطوب،بیشتر بر مثنّی…از مکان و زمان فارغم، در جان جاودان آدمی خانه دارم،انگاره‌هایی همیشگی از من به جای مانده که دست به دست نواخته و سینه به سینه خوانده می‌شود.هرکس به فراخور طبعش مرا می‌نوازد؛با انگاره‌های جاودان چونان آبی روان به فراخور هر ظرفی از روح و جان،در آن‌جای می‌گیرم و زبانش می‌شوم؛زبانی که بار غم را از گرده ی آدمی به زمین می‌گذارد.اما امروز غمی عظیم دارم، زانکه سرگردانی غریبی بر خنیاگرانم حاکم است.اصل و نسب و دودمانم رو به خاموشی است.ریشه‌هایم رو به فراموشی است…۲

(این شکوه‌گویی داغ کهنه معماری ایران را تازه می‌کند و پیش از آنکه میزبان اشارتی کند، رشته سخن را به دست می‌گیرد…)

معماری:

از من خبر به نام و نشانی است که روزگاری بود.اگر حجّت زنده بودنم را بناها و شهرهایی‌ بدانند که امروز ساخته و پرداخته می‌شوند،هم امروز یک مرده ی به تمام معنا هستم.چندان‌ باقی هستم که چندین نشان از من باقی است؛نشانه‌هایی که تا نیم قرن پیش حضوری فعال‌ داشتند و از آن پس حیاتی ذهنی یافتند.امروز حضور مرا می‌توانید در ذهن عده‌ای عاشق بیابید که می‌خواهند دوباره ارزش‌های مرا زنده کنند و جریان حیاتم را جاری.مبارزه‌ای درگیر است؛جدالی بین واقعیت و اندیشه.واقعیتی که مرا بکلی نادیده می‌گیرد و اندیشه‌ای که‌ وجود مرا ضروری می‌داند.واقعیتی که در شتاب زمانه نیاز به معماری را در مفهوم سقف و سر پناه فشرده کرده و اندیشه‌ای که می‌خواهد اعتدال روان را برای ساکنان خانه‌ها و شهرها به‌ ارمغان آورد.تمامی دستاوردهای گران‌بهای قرن‌ها سازماندیه فضا در مدت کوتاهی یا کنار گذاشته شده یا نادیه گرفته شده و یا ارزش‌های دیگری جایگزین آن شده‌اند.کنش و واکنشهای ساختی و مفهومی من دگرگون شده است.سرعت زمانه و حاکمیّت بازار در تمامی‌ ابعاد علتی برای حضور من باقی نگذاشته است.جریان‌های فرهنگی هم آنقدر ضعیف‌ شده‌اند که حتی در مواردی که فرصت و امکانات هست،من امکان بروز و تحقق ندارم. آنچه امروزه به نام معماری و شهرسازی در ایران ساخته می‌شود به انتخاب شکل نگرفته. اساسا انتخابی در کار نبوده و ساکنان شهرها و خانه‌ها به جای دریافت پاسخی معمارانه، فضاهای بی‌جانی تحویل گرفته‌اند که از هرگونه تخیلی عاری است.آنچه مرا جان‌ می‌بخشیده در این شتاب زمانه از دست رفته است.رابطه زمان و فضا امروز رابطه‌ای یک‌ طرفه شده است.چندان‌که شتاب زمان بیشتر شده،من هم هرچه کمتر حضور دارم تا جایی‌ که بسیاری از نسل امروز مرا به یاد ندارند.شتاب در ارائه ی پاسخ فضایی،نیاز فوری به فضا، به شهر و سر پناه،معماری را از امکان سازماندهی دور کرده است.آنچه شکل گرفته آنچنان‌ تهی از معماری است که پنداری چون جسدی بر شانه‌های آدمیان آوار شده است.من‌ مطمئنم که انسان امروز به رغم همه ی دستاوردهایش،در درونش دگرگونی شگرفی روی نداده‌ و جوهری دگرگونی ناپذیر در درون او باقی است.او همچنان عاشق،آسیمه،خداجو،و احساساتی است.روان او همچنان از عناصری شکل گرفته که قرن‌ها پیش نیز به آن شکل‌

می‌داده و قرن‌ها بعد هم از آن شکل خواهد گرفت.بی‌سبب نیست که اشعار و نواهای هزاران‌ سال پیش روحش را دگرگون می‌کند،اشک به دیدگانش می‌آورد،به تفکر وامی‌داردش و خلائی را در او بیدار می‌کند…(رویش را به موسیقی می‌کند)این‌جا است که من و شما در پاسخ به نیاز و خلا ی آدمی همگون عمل می‌کردیم،اما فرمانروایی صرفه‌جویی و سودآوری،قدرت گرفتن ضوابطی که هرگز از درون من نجوشیده و ارائه ی پاسخ‌های فوری‌ به نیازمندی‌های فضایی،مرا بکل از فضای زندگی دور کرده است.در هیچ کجای خاطره ی هزاران ساله ی معماری و شهرسازی ایران چنین توده‌های خشنی از حجمهای تهی از هرگونه‌ کیفیت وجود ندارد.امروز همه می‌خواهند کارها بگذرد…وارد اطاق‌ها،سراسراها، سالن‌ها و خیابان‌ها می‌شویم،بی‌آنکه حالتی در ما پدید آید.حس فضایی سال‌ها است که‌ سرکوب شده…۳

(سکوت بر مجلس حاکم می‌شود.سخن از مرگ پدیده‌ای فرهنگی و آشناست که قرن‌ها

در اوج بوده است…میزبان رشته کلام را به دست می‌گیرد…)

میزبان:

نزدیک‌ به‌یک قرن است که این وضعیت،با تفاوت‌هایی در کمیّت،در غرب نیز رخ داده‌ است.از اواخر قرن نوزدهم به این طرف،ضرورت گسترش شهرها شتاب در تصمیم‌گیری‌ را ایجاب کرد.چاره‌ها به ناچار شتاب‌زده شدند؛نقشه‌ریزی برای بنا کم و کمتر شد و معماری به ساختمانسازی بدل شد و ساختمانسازی نیز می‌باید دلیل اقتصادی داشته باشد. سودآوری بر همه‌چیز پیشی گرفت و معماری از پایگاه هنری خود فرود آمد.درحالی‌که‌ معماران اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم با هنرمندی تمام به بارور کردن دستاوردهای‌ گذشته مشغول بودند،از اوایل قرن بیستم اوضاع دیگرگون شد و تمامی دستاوردهای‌ گران‌بهای سازمانیابی فضا آنچنان تحت تأثیر جریان‌های تکنولوژیک و اقتصادی قرار گرفت‌ که تا دهه ی هشتاد قرن کنونی پنداری همه‌چیز رو به فراموشی رفت و اگر در این روزگار معماران‌ نابغه و هنرمند قد علم نمی‌کردند و سایر جریان‌های هنری غرب به کمک معماری نمی‌آمد، بدقواره‌ترین فضاها در عظیم‌ترنی مقیاس‌ها شکل می‌گرفت.دستاوردهای تکنولوژیک آنچنان‌ معمار و معماری را مقهور خود کرد که تا دهه ی کنونی معماری غرب در گیجی تمام از این ضربه‌ برنخاست.تمامی جنبه‌های پیچیدگی،نمادگرایی،شهرگرایی،تاریخ‌گرایی و ارزش‌های‌ چند جنبه‌ای

آن معماری،یکسره در کام سادگی و پرهیزگاری خشک فرو رفت و شخص معمار به زایده‌ای تبدیل شد که می‌بایست تنها به زیباسازی ساختمان بپردازد؛آنهم آن نوع زیباسازی که اختراع شخص معمار بود.معمار به یک متخصص یک بعدی بدل شد که ضروری نبود از فن و مصالح و شهر و تاریخ چیزی بداند.او می‌بایست یک ساختمان سفارش شده ی بازار را بزک کند.معماری و شهرسازی غرب اگرچه نیم قرن آمیخته با شک و شکست را پشت سر گذارده است،اما اکنون جریان مبارزه به نفع چند حرکت زنده در معماری تغییر جهت داده و اگرچه هنوز از طرف«بازار»و«تکنولوژی»آسیب‌پذیر است،راهی را در پیش گرفته که با سلام دوباره به گذشته و نگاه به آینده آغاز شده است…(نگاه خسته ی معماری ایران را دنبال می‌کند)مبارزه‌ای که شما بدان اشاره کردید،در ایران هنوز به مرحله ی جدی نرسیده است و معلوم نیست در این مبارزه چه می‌باید کرد و چگونه آن را ادامه داد.به نظر می‌رسد در مورد موسیقی ایران مبارزه‌ای درونی،طبیعی و کمابیش مداوم صورت گرفته و تمامی نهادها و خنیاگران در برابر نیاز عاشقانه ی مردم رام شده‌اندو هم از اینروست که،به گمان من،موسیقی ایران می‌تواند در جریان مبارزه نمونه‌ای گویا باشد.می‌دانم که شیوه ی رویارویی جامعه با هر دو شما یکی و یکسان نیست؛چه آدمی می‌تواند برای مدتی بی«نوا»به سر برد، موسیقی نشنود،گو اینکه اسم این«بی‌نوایی»دیگر زندگی نخواهد بود،ولی تصور انسان بدون سقف و سر پناه دشوار است.همین امر یافتن ریشه‌های مشترک را دشوار کرده.موقعیت هر دو شما نیز کمابیش باژگونه شده است.پیش از این معماری ایران قرن‌ها رونق و شکوفایی داشت و شاهد بازاری بود و موسیقی پرده‌نشین؛و امروز شرایط حضور یکسره دگرگون شده است و آنکه در پرده بوده نقاب برگشوده و آنکه شاهد بازاری بوده در حجاب رفته است.باری، به شیوه‌ای احساسی دریافته‌ام که میان شما دو شخصیت هنری ایران همانندیهای آشکار و نهان هست که سخت در سازمانیابی فضا و نوا در طول تاریخ تحولات معماری و موسیقی ایران مؤثر بوده است.در غرب به نوعی به این همانندیها پی برده‌اند.در آنجا بحث بیشتر بر محور تناسبات و فواصل دور می‌زند،چه تناسبات معماری دوره ی رنسانی از فواصل هماهنگ گام‌های موسیقی یونان اثر پذیرفته و معماری و موسیقی را به زبان ریاضی شناخته‌اند.معماری غرب تا به امروز بارها به این قوانین روی آورده و از آنها دوری جسته است.باری،در اینجا منظور من همانندی دیگری است؛همانندی در راه و روش و شیوه و منش شما با جامعه و ارتباط با بهره‌برندگانتان.منظورم آن همانندیی است که هر دو شما در اثرگذاری دارید. می‌خواهم بدانک کجا را نشانه

گرفته‌اید،خاصه اکنون که موسیقی ایران چنین حضوری در جامعه دارد؟۴

موسیقی:

حالا که چنین می‌خواهید بیایید راه را پایه به پایه تا آنجا بپیماییم که پیمانه‌ای برگیریم و با آن‌ به سنجش بنشینیم.پس،از موسیقی شروع می‌کنم که،فارغ از ویژگی‌های بومی و محتوایی،نواهائی است که به شیوه‌های گوناگون سازمان یافته و هر شیوه‌ای از سازمانیابی ویژه ی تاریخ و هستی یک جامعه ی معین است.فرقی نمی‌کند که سازمانیابی نوا براساس مقیاس‌ هفت‌تائی باشد یا پنج‌تائی.گام-مقیاس پذیرفته ی غرب-همیشه مناسب‌ترین مقیاس برای‌ سازماندهی نوا در سراسر جهان نیست.اما اینکه کدام نوع موسیقی ما را بیشتر متأثر می‌کند ناشی از تفاوت شیوه‌های سازمانیابی نوا نیست،بلکه به محتوای آن مربوط است.برخی‌ محتوای موسیقی را بازتاب روان آهنگساز می‌دانند و گروهی این محتوا را انعکاسی از تجربه‌های مشترک اجتماعی.من خود را به این نظر نزدیکتر حس می‌کنم و تأثیر موسیقی را وابسته به تجربه‌های مشترک افراد می‌دانم؛افرادی که در متن جامعه و فرهنگی معین زندگی‌ می‌کنند.

معماری:

درست در همین زمینه است که شیوه‌های برخورد جامعه با ما یکسان نیست و همین امر به کنار گذاشتن ارزش‌هایی انجامیده که من آنها را نمادی می‌کردم،متجلی می‌کردم...رابطه انسان و فضا رابطه ی عین و ذهن نیست و هم از این روی دوگانه نیست؛اما اکنون این رابطه‌ بر دوگانگی استوار است و این امر نتیجه‌ای جز از خود بیگانگی فضایی در برندارد.متأسفانه‌ معماری به سمت شی‌ ی شدن و ساختمانسازی حرکت کرده و حساسیت‌های فضایی از دست‌ رفته و در تصور حاکم نسبت به معماری ساختمان و انسان دو مقوله ی جداگانه به حساب می‌آیند و بیشترین زیان روحی ناشی از آن متوجه همین انسات است.من نه وظیفه‌ام را که پاسخ‌گویی‌ به نیازهای کالبدی آدمی است به درستی انجام می‌دهم و نه دیگر امکان‌ فرا رفتن از آن را یافته‌ام.فضلیت من این نیست که تنها به این نیازمندی‌ها پاسخ گویم.این‌ پاسخ‌گویی می‌باید در قالب تبدیل ارزش‌های فرهنگی به نمادها و نشانه‌ها باشد؛نمادهایی‌ که معماری را به عنوان بخشی از محیط انسانی تأثیرگذار می‌کنند.دیری است که این‌ ارزش‌ها همگی از جامعه رخت بربسته‌اند و وجهی از وجوه که ویژگی عمده ی من به شمار

می‌آمد و فضلیتی برای من بود و مرا تا سطح هنر بالا می‌برد از بین رفته است و من اکنون تنها به نیازهای کالبدی آدمیان می‌پردازم و بس.

تمامی مفاهیم در عرض پنجاه سال عوض شده‌اند؛چیز دیگری شده‌اند؛از جایی دیگر آمده‌اند.شیوه ی سازمانیابی فضا یکسره دگرگون شده و دیگر بناها و شهرها حامل نشانه و پیامی‌ نیستند.حس تعلق و تشخیص فضایی از میان برخاسته.فضا دیگر کنجکاوی آدمی را بر نمی‌انگیزد.رمزی و ابهامی در خود ندارد و در مقابل تا بخواهی گم گشتگی است و خشکی‌ و پراکندگی فضایی و مکانی.

معماری ایران توانسته بود فضاهایی خلق کند که در آن آدمی زمان را حس نکند و خود را در مکانی مینوی دریابد.تمامی تصور انسان ایرانی از بهشت،فردوس،روضه ارم،باغ و بام و حیاط،حکایت از نیازمندی‌هایی می‌کند که روزگاری وجود داشتند و در متن یک فرهنگ‌ حس می‌شده و امروزه دیگر برآورده نمی‌شوند.«خاطره»وجه اشتراکی بین ما بود،خاصه در لذت بردن از یک نوا،از یک فضا،خاطره‌ای که تداعی کننده ی یک واقعه است؛واقعه‌ای که‌ به گذشته مربوط و در آن احساسات و عواطف آدمی به هیجان آمده و به یاد مانده است.پس‌ ممکن است برای بسیاری یک فضا یا یک نوا زیبا نباشد و از آن لذتی نبرند؛و برای ما اگر زیباست از آنروست که یادآور خاطره‌ای است که تعلق ما را بدان فضا و بدان نوا می‌رساند. براستی کدام یک از سازمانیابی‌های فضایی دوران اخیر یادآور چنان خاطراتی است؟فضاهای‌ چند کاره ی معماری ایران به فضاهای یک کاره در ساختمان‌سازی کنونی جای سپرده‌اند و از این‌ رهگذر معانی فضایی و حالات و همزمانی چندین حس در یک فضا از میان رفته است.۵

میزبان:

من فکر می‌کنم که امروزه با صراحت نمی‌توان از مرگ معماری ایران سخن گفت.البته با تکیه بر همان شواهد و آنچه گفتید امروزه از حضور معماری ایران هم نمی‌توان دم زد.جالب‌ اینجا است که شما درست در زمانی درباره ی گسست تداوم معماری ایران سخن می‌گویید که‌ کوشش شده نوشته‌هایی برای آن فراهم آید،مدارکی جمع‌آوری شود و بناهایی را حفظ کنند و بناهایی هم بسازند که در آنها نشانه‌هایی از معماری ایران به چشم می‌خورد.این شتاب که‌ بدان اشاره کردید همه ی پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی را در ایران شامل می‌شود و پدیده‌ای‌ نبوده که از آسیب اینهمه شتاب در امان مانده

باشد؛از جمله موسیقی ایران.(پس رویش را به موسیقی ایرانی می‌کند و می‌پرسد)می‌خواهم بدانم که شما چگونه قدیم بوده‌اید و سینه به‌سینه به ما رسیده‌اید و چگونه این‌چنین بر جای مانده‌اید متحول و پویا؟این نام‌گذاری‌ها و نظم‌ها و ترتیب‌ها از کجا است،و این چه حالی است که در ما بیدار می‌کنید؟۶

موسیقی:

مراد از موسیقی ایران مجموعه ی آهنگ‌ها و نغمه‌ها و آوازهایی است که در درون سرزمین‌هایی که ایران نامیده شده‌اند،پرورش یافته‌اند و مسلّم است که موسیقی موردنظر از مرزهای فعلی کشور فراتر می‌رود.این کلیت را به محلی یا بومی و ملی تقسیم‌بندی کرده‌اند و سنتی نیز نامیده‌اند.من هریک از این صفت‌ها را می‌توانم بپذیرم اما صفت سنتی را به دشواری.چرا که ناروا و نارساست و چنین صفتی را به معماری ایران نیز داده‌اند.مقصود مخالفت با سنت نیست،بلکه روشن کردن موقعیت موسیقی کنونی ایران است که پویا و زنده است و دارای کارکرد اجتماعی.سنتی می‌گویند چون گمان می‌برند که دستکاری در آن مجاز نیست و چیزی بدان نمی‌توان افزود.این خطا است.موسیقی ایران اگرچه کهن است ولی ایستا نبوده و با آنکه الگوهای موسیقایی مشخص داشته،دگرگونی نیز می‌پذیرفته است.باری،مراد از موسیقی بومی آهنگ‌هایی است که به صورت ترانه،بیشتر در میان قبایل و اقوام ساکن و متحرک بوده و هست و ضرب-آهنگ‌ها و اشعار آن بیشتر از موضوعات طبیعت،کار،عشق و جنگ سرچشمه می‌گیرد.مراد از آن موسیقی که تحت عنوان سنتی یاد می‌شود و آن را امروز موسیقی دستگاهی یا ردیفی نیز می‌نامند،نغمه‌هایی هستند که بیشتر در مراکز عمده ی شهری نواخته و خوانده می‌شوند با ضرب‌ها و اوزان پیچیده‌تر و سازهایی که پرده‌بندی مفصل‌تری دارند و اگر با اشعار همراه باشد اشعار از مضامین پرداخته‌تری برخوردارند.همچنانکه در طول تاریخ در سرزمین ایران بخشبندیهای فرهنگی و جغرافیایی پدید آمده و ناحیه‌ای به خراسان،ناحیه‌ای به مازندران،ناحیه‌ای به لرستان معروف شده،و سپس تقسیم‌بندی‌های اداری-سیاسی کشور ایران را تشکیل داده‌اند،موسیقی این نواحی نیز با نام همان سرزمین‌ها یاد شده است:موسیقی خراسان،موسیقی لرستان،موسیقی اصفهان و جز آنها.موسیقی ایرانی ریشه ی شهری از سویی و روستایی و ایلی از سوی دیگر دارد،اما بایستی بگویم که پیوند محکمی بین این دو موسیقی در ایران وجود دارد؛یعنی بین موسیقی شهری که تحت عنوان ردیف یا دستگاه از آن یاد می‌شود و

موسیقی جوامع روستایی و ایلی که به موسیقی بومی معروف شده است.رابطه ی همیشگی شهر و روستا دادوستد فرهنگی را میسر می‌کرده و ردیف بندی موسیقی ایران بر اثر شهری شدن موسیقی روستایی و ایلی بوده است.اگرچه این دو موسیقی سازماندهی و محتوای جداگانه‌ای داشته‌اند،ارتباط متقابل آنها همواره باعث افزایش کمیت و کیفیت موسیقی ردیفی شده است.

موسیقیدانان شهری ایران،از دیرباز برای جمع و جور کردن و سازماندهی نواها و آواهای پراکنده کوشیده‌اند و نغمه‌ها را دستگاه‌هایا مقامات یا لحن‌های اصلی و بعد در گوشه‌ها و مایه‌ها و شعبه‌ها و دستان‌های فرعی و فرعی‌تر جای داده‌اند و دستاوردهای خود را نیز بر آنها افزوده‌اند.تدوین و تنظیم نغمه‌ها و لحن‌های متعلق به اقوام و قبایل ساکن و متحرک ایرانی، پویشی است پرورشی که به پالایش آن آهنگ‌ها و لحن‌ها انجامیده است.یک آهنگ به صورت ماده‌ای خام گردآوری شده و بر روی ضرب-آهنگ‌های گوناگون آزمون شده و مایه‌اش موجب سرایش گونه‌های دیگری شده و به این ترتیب بسط یافته است؛خاصه هنگامی که با شعر همراه شده آنهم با غزل یا اشکال مشخصی مانند مثنوی،چارپاره،ساقی‌نامه و مانند آن.امروزه هر دستگاه موسیقی ایرانی از تعدادی گوشه که توالی خاصی دارند تشکیل شده است.این توالی،که ردیف خوانده می‌شود،در یک دستگاه با نامی مشخص،یک قرارداد اجتماعی به شمار می‌آید.در گذشته نیز قراردادهای اجتماعی دیگری برای موسیقی ایران وجود داشته که تدوین آن را به خنیاگران گمنام و نامی نسبت داده‌اند.هریک از گوشه‌ها،که تشکیل دهنده ی ردیف هستند،خود از یک یا چند آهنگ مشخص تشکیل شده است.در حرکتی از کل به جز ی حالتی اصلی وجود دارد و حالت‌های فرعی و فرعی‌تر که با آن حالت اصلی پیوند دارند.به عنوان مثال،ردیف دستگاه ماهور پر است از نغمه‌های قدیمی و مذهبی،قالب‌های شعری،حالت‌های روحی و نواهای مربوط به سرزمین‌های مختلف ایران و همسایگان ایران و کمتر از دو قرن است که همه‌گیر شده است.از گام‌های پنجگانه ی زردشتی،که سرودهای مینوی و معنوی بوده‌اند،تا خسروانیات باربدی و مقامات موسیقی ایرانی در دوره ی اسلامی تا دستگاههای معاصر موسیقی ایران،تداومی عمیق وجود دارد.نام‌ها و نشان‌های باقیمانده و موجود از نغمه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایران،محتوا و شکل‌های سازمانیابی آن‌ها،شیوه ی تدوین و روایت آن از نسلی به نسل دیگر،همه و همه نشان می‌دهد که این موسیقی در متن جامعه‌ای معین،به رغم شکست‌ها و گسست‌ها،به خاطر رابطه‌ای که با مخاطبش داشته،در حافظه جمعی جامعه جای گرفته و در آن آب و

هوا به نشو و نما پرداخته است.آنچه امروز به ما رسیده الگوهای موسیقایی است عصاره ی قرن‌ها سازماندهی‌ نوا که براساس احساس‌ها و تجربیات مشترک،پذیرش همگانی یافته است.۷

معماری:

از صیقلی که بر روح شما خورده در شگفتیم.بسیار خوشحالم که این سخنان را می‌شنوم و از میزبان نیز ممنونم که ما را چهره به چهره روبرو کرد،اما نمی‌توانم شگفت زدگی خود را پنهان کنم.تا نیم قرن اخیر معماری ایران متهم به کهنه‌پرستی بود؛چرا که به الگوهای کهن‌ سازماندهی فضا وفادار مانده بود؛اتهامی که موسیقی ایران نیز از آن برکنار نبود.اما برای‌ موسیقی ایران همان اتهام خود سندی است معتبر که،به اصطلاح،سنت‌پرستی چگونه سبب‌ ماندگاری و شکوفایی آن شده است.شگفتی من از این است که چگونه الگوهای موسیقی‌ ایران از فراز زمان جسته و دستمایه ی خنیاگران و روح‌بخش آدمیان تا به امروز شده است،اما در مورد معماری ایران چنین نشده است،خاصه آنکه من هرگز به کارکردهای آنی و گذرا نظر نداشته‌ام،و همواره به کارکردهای مانا اندیشیده‌ام و آنها را در خود بازتافته‌ام.

هنگامی که مرا در ساختمان یک مدرسه،یک مسجد،یک کاروانسرا،یک سرا و یک خانه‌ دنبال کرده‌اند،همانندی‌های اساسی در این بناها یافته‌اند.از کاخ سروستان گرفته تا آخرین‌ بناهای نیم قرن پیش من حضوری همیشگی داشته‌ام و فضا را چنان در خود جای داده‌ام که‌ آدمی آن را قلمرو خود بداند و مغرور از زیستن در چنین فضایی باشد.جایی که در آن‌ حریم‌های فضایی و حرمت انسانی هرگز جدا نبوده‌اند.اما آیا الگوهای فضایی معماری ایران‌ دیگر کارآیی خود را از دست داده‌اند؟آیا ماهیت انسان عوض شده؟آیا تجددگرایی و تداوم‌ معماری ایران باهم گردآمدنی نبوده‌اند؟در این صورت الگوهای قدیم موسیقی ایران نیز می‌بایست اعتبار خود را از دست می‌دادند حال آنکه چنین نشده.من هم از گزند تجزیه در امان نبوده‌ام.تجزیه به عواملی مانند فرم،تناسبات،و تزئینات یکسره به برداشتی تازه انجامید و مرا از من ستاند.معماری ایران بعنوان یک کل تجزیه شد و از پس چنین تجزیه‌ای دیگر ترکیبی پدید نیامد.روشی نیز بوجود نیامد تا مرا چنانکه هستم بنمایاند…ولی آیا این شیوه ی تجزیه و تحلیل علت این وضعیت نیست؟درباره ی این‌که مصرف اجتماعی موسیقی و معماری‌ متفاوت است و همین تفاوت می‌تواند سر منشا ی اصلی وضعیت فعلی باشد گفت‌وگو کردیم، ولی آیا این ماندگاری و آن میرایی در این تفاوت‌ها است؟۸

میزبان:

در اینجا به نظر می‌رسد کوتاهی بزرگی شده.به راستی،چرا معماری ایران از تداوم خود دور افتاد؟آیا الگوهای کهنش نمی‌توانستند بر فراز تاریخ پرواز کنند؟آیا نمی‌دانیم که این معماری چه جانی داشته و چگونه با جان ما آمیخته بوده؟آیا روش سینه به سینه در انتقال معماری ایران کارآیی خود را از دست داده است؟آیا این ندانستن‌ها مانع حیات معماری ایران شده است؟

موسیقی:

خودتان خوب می‌دانید که ندانستن تنها کافی نیست و تازه برخی می‌دانند.قصوری هست، ولی مقصی نمی‌توان برشمرد.اگرچه امروزه معماری ایران در خطر نابودی است،اما چرا به گردآوری الگوها و حالت‌های فضایی معماری ایران،الگوهایی که به قول خودتان تا ۵۰ سال پیش حضور داشته‌اند،اقدام نمی‌شود؟…(پس رویش را به معماری ایران می‌کند و می‌پرسد)شما هرگز از تدوین نظام یافته ی الگوها و حالت‌های فضایی خود برای ما نگفتید و به نظام مرجعی در معماری ایران اشاره نکردید که بتوان بدان مراجعه کرد.تنها به عده‌ای عاشق اشاره کردید که می‌خواهند حیات شما را پایدار کنند.اما،به راستی،چگونه؟جناب میزبان هم به جدی نشدن یک مبارزه اشاره کرد،ولی هنگامی که موضوع مبارزه خود به درستی طرح نشده چگونه می‌توان آن را درست دنبال گرفت؟بله…گروهی نمی‌دانند،گروهی می‌دانند و گمان می‌برند که دیگر نمی‌شود الگوهای معماری ایران را از نو سازمان داد و گروهی هم نمی‌دانند چه کنند.مسأله این است که چه شکلی از دانستن و چه شیوه‌ای از عرضه کردن و آگاهی دادن تحت این شرایط مهم است.۹

میزبان:

به راستی تدوین الگوها و حالت‌های فضایی معماری ایران به شیوه ی ردیفی ممکن است؟آیا فکر نمی‌کنید که دیگر زمان آن گذشته است؟

موسیقی:

ببینید راههای گوناگونی پیموده شده.معماری ایران را با عکس و نقشه ثبت کرده‌اند.در کتاب‌ها آن را با فلسفه و هنر آمیخته‌اند و در اینجا و آنجا به نام معماری ایران ساختمان‌هایی ساخته‌اند.اما نیم قرن است که پیوند این معماری با روزگار بریده

شده.بدین معنا که دیگر فرصت تجربه ی اجتماعی پیدا نکرده؛به خلاف موسیقی ایران که به رغم همه ی سختی‌ها که‌ کشیده،فرصت تجربه اجتماعی را از دست نداده است.برای ماندگار شدن باید امکان‌ تجربه داشت.آیا با ساختن یکی دو بنا به شکل ساختمان‌های قدیمی یا با گذاردن یک یا چند بادگیر،چسبانیدن چند کاشی بر نما،نشاندن گچ‌بری و آینه بر سقف و دیوار،گنبد سازی و مانند اینها می‌توان معماری ایران را تجربه کرد؟...اجازه بدهید بپرسم الگو حالت فضایی‌ یعنی چه؟و چگونه می‌توان آن را استخراج و تدوین کرد؟

معماری:

من جواب دقیقی برای پرسش شما ندارم.آنچه اکنون به نظر می‌رسد این است که الگوهای معماری از طریق ترکیب عناصر و عوامل و حالت‌های فضایی پدید می‌آیند.مرادم از عناصر معماری سقف است و کف و ستون و دیوار و از عوامل معماری ورودی است و هشتی و بهارخواب و شاه‌نشین و اطاق.در مورد حالت،فضای غنی شده مراد است؛فضایی که،با توجه به بحث‌هایی که شد،هنرمندانه سازمان یافته و محصول قرن‌ها تجربه احساسی تجسم‌ یافته در بنا است.الگوی فضایی معماری ایران مجموعه‌ای است از شکل‌ها،تناسبات و تزیینات،مجموعه‌ای از خطها،سطح‌ها،سایه-روشن‌ها،ترکیب آنها که تنوع و هویت‌ فضایی ایجاد می‌کند.د معماری ایران هر بنایی از چندین فضای سر باز و سر پوشیده تشکیل‌ می‌شده است.این واحدهای فضایی هریک به واحدهای خردتری تقسیم می‌شوند که معمولا از ساختار پیروی می‌کنند.فضای غنی شده عبارت است از گنجانیدن یک یا چند حالت‌ فضایی در یک واحد فضایی.هر حالت فضایی چندین حس را در برمی‌گیرد.حالت‌های‌ فضایی معماری ایران می‌تواند تجربه ی فضای صمیمی و خصوصی را در کنار فضاهای با شکوه‌ عرضه کند؛می‌تواند تجربه فضاهای بسته،نمیه‌باز،و باز را در ترکیب با یکدیگر عرضه بدارد تا آنجا که آدمی احساس کند روحش پناه گرفته یا به گشایشی دست یافته است.می‌تواند تجربه ی فضای روشن،نیمه روشن،و تاریک را به شکلی از هدایت و بازی آگاهانه ی نور ارائه‌ کند،جریان هوا را دلپذیرانه هدایت کند و فضا را به شکلی روان به نمایش گذارد و نرمی‌ها و درشتیهای فضا را با گرما و سرما و خنکا بیامیزد و در این میان انواع مختلف فضاهای متمرکز و مثبت را ارائه دهد.اینکه چگونه می‌شود الگوهای فضایی را در معماری ایران بیرون کشید و در یک نظام جای داد،مشکلی است.از قدیم تا امروز هیچ معماری از معماران مکتب‌ معماری ایران و دانش آموختگان دیگر مکتب‌های معماری،در تدوین الگوهای معماری‌

نکوشیده‌اند. مشکل«فرهنگ شفاهی»گریبان معماری ایران را گرفته است.شیوه ی اندیشه ی معمار ایرانی در ساختن بنا با روشی که امروزه برقرار است زمین تا آسمان فرق دارد.معمار ایرانی وارث حالت‌های موجود در سازماندهی فضا بوده و الگوهای سنتی آن را می‌دانسته و همزمان هم معمار بوده هم محاسب،هم ساختمایه(مصالح)شناس،و هم صنعتگر و نیز آنچنان با جامعه ی خود آمیخته بوده که نیازی به مطالعه ی جداگانه ی کارکردهای مورد نیاز نداشته که‌ برای آنها دیاگرام درست کند،بعد بر آنها اندازه بگذارد و بعد آنها را به نقشه تبدیل کند و دست آخر به تجسم فضایی آن بپردازد.نقشه‌ای از معماران قدیم ایران به دست نیامده و اساسا نقشه‌ای وجود نداشته که آنها برطبق پلان و نما و برش ساختمانی را بسازند.در ذهن‌ آنها این شیوه حک شده بود که با دیدن زمین برای ساختن،الگویی را به کار گیرند که با آن‌ سازگار باشد.در این میان کوچکی و بزرگی یا پستی و بلندی زمین،مانعی به شمار نمی‌آمد. او الگوهای قدیمی را که از حالتهای فضایی سرشار بوده برحسب موارد مشخص در زمین‌ می‌گنجانیده است.معمار ایرانی برای ساختن مسجد،کاروانسرا،خانه و باغ دست به مطالعه کارکردها به شیوه«دانشگاهی»نمی‌زده،بلکه از تمامی بناهای مورد نیاز جامعه‌ الگوهایی در ذهن داشته و خلاقیتش دریافتن ترکیب‌های جدید برای عناصر و عوامل و حالت‌های فضایی و تجربه‌های جدید احساسی برای ایجاد حالت‌های تازه‌تر بوده که با نوآوری در مقیاس‌ها،تناسبات،ساختمایه‌ها و تزئینات به وجود می‌آمده.در حالت‌های‌ فضایی که معمار ایرانی پدید می‌آورده همزمانی گذشته و حال وجود داشته.به عبارتی دیگر، حالی که سرشار از گذشته است،یعنی معماری که با بهره‌گیری از الگوهای فضایی سنتی با گذشته مرتبط می‌شده یا منتقل کردن حال و هوای خود،که مجموع حال و هوای زمانه‌ است،گذشته را به حال پیوند می‌داده و اثری تازه پدید می‌آورده.سلسله مراتب بناها و اهمیت آنها در شهر،همانند قراردادی اجتماعی،معمار ایرانی را به شیوه‌ای از سازماندهی‌ فضا در مقیاس شهر می‌کشانده که هر شهر را به صورت یک بنای واحد در نظر بگیرد.

به هر صورت،حالا که ردیف الگوهای فضایی معماری ایران به شیوه ی سنتی ثبت و ضبط نشده برای یافتن شیوه ی مطلوب تدوین آنها می‌باید از تمام امکانات و دستاوردهای کنونی‌ استفاده کرد.اما مطلبی که همچنان باقی می‌ماند و اشاره‌ای نیز بدان رفت،این است که‌ اگرچه شرط لازم ماندگاری برای موسیقی و معماری ایران ثبت الگوهای فضایی و نوایی بوده‌ و هست،این شرط کافی نیست.

(و سپس نگاه موسیقی ایران را می‌رباید و می‌پرسد)

براستی در این الگوها و حالت‌های آنها چه بوده که این‌گونه دلربا است؟یا به قول میزبان، بر چه جایی از جان آدمی تأثیر داشته که هم زبان گذشته‌ها بوده و هم می‌تواند زبان امروز باشد؟۱۰

موسیقی:

تمامی کوشش این موسیقی در طول قرن‌ها ایجاد انسانی متعادل بوده است؛انسانی که از گزند روزگار در امان نبوده،همواره دستخوش هجوم بوده،فرآورده‌ها و دستاوردهایش را به‌ غارت برده‌اند و سرانجام به همراه تمامی کوشش‌هایش دارویی کشف کرده که می‌تواند قرن‌ها عدم تعادلش را جبران کند.هدف موسیقی ایران ایجاد تعادل در روح و روان آدمی است. هرچه سازماندهی این موسیقی هنرمندانه‌تر باشد،تعادل روان آدمی بیشتر می‌شود،تا بدانجا که هنگام شنیدن آن نوعی شستشوی روان صورت می‌گیرد و نشاط و سبک روحی دست‌ می‌دهد.اما چگونه؟

مجموعه ی الگوهای خنیایی ردیف‌های موسیقی ایرانی را،که در طول قرن‌ها با همسازی‌ احساسی جامعه شکل گرفته‌اند،می‌توان به دو گروه اصلی بخشبندی کرد.الگوهای خنیایی‌ بازگشتنی که می‌باید از آنها شروع کرد و بدانها بازگشت و الگوهای خنیایی که بازگشتنی

نیستند.الگوهای بازگشتنی تجربه‌های مربوط به تعادل روح و روان را بیان می‌کنند و الگوهای‌ دوم برای کشف سایر تجربه‌های احساسی شکل گرفته‌اند.خنیاگر ایرانی سازماندهی‌ نغمه‌هایش را یا به عبارتی دستگاه موردنظرش را با آن دسته از الگوهای خنیایی آغاز می‌کند که بازگشتنی هستند.آنچه درآمد می‌کند چون تکیه‌گاهی است که می‌تواند برحسب توان‌ احساسی خود و تجربه‌های احساسی مشترک در میان شنوندگانش از آن دور شود،بدان‌ بازگردد،باز به سیر و سفر بپردازد و دوباره بدان بازگردد.دوباره بدان باز می‌گردد چون این‌ حالت‌ها،یعنی پریشان خاطری و تعادل بدون هم بی‌معنا هستند.این حالت‌ها یکدیگر را مایه می‌بخشند و تعریف می‌کنند.الگوی اول از پریشانی احساسی الگوی دوم کسب‌ جمعیت می‌کند.حالت بازگشت و برقراری حس تعادل مقصد موسیقی ایران است،ولی‌ کجاست مقصدی که بدون طی طریق بتوان بدان رسید؟الگوهای خنیایی بازگشتنی تمامی‌ گوشه‌هایی را شامل می‌شود که«درآمد»و«فرود»نامیده می‌شوند و همچنین قطعاتی دیگر را که در حد فاصل گذار از یک دستگاه به

دستگاه دیگر همان حالت بازگشتنی درآمد و فرود را دارند.امروزه هر دستگاه را به نام الگوی مرجع آن دستگاه نامیده‌اند و حالت‌های اصلی دستگاه‌های کنونی موسیقی ایرانی را در گوشه درآمد و یا گوشه‌های مربوط به درآمد می‌توان یافت.۱۱

معماری:

چگونگی تأثیرگذاری نوا و فضای موسیقی ایران را من نیز در تأثیرگذاری خویشتن حس کرده بودم.ردیف الگوهای فضایی معماری ایران،یعنی همان نظام مرجعی را که محصول تجربه‌های مشترک فضایی جامعه است،باید به صورت دستگاهی مرتب کرد.در صورت وجود چنین دستگاهی از معماری می‌توان آن را انتقال داد و تدریس کرد؛چیزی که صالح‌ترین مبنا و مرجع برای استخراج ضوابط شهر و ساختمان‌ها است؛و چون یک‌بار برای همیشه تعیین نمی‌شود،هر معماری می‌تواند با تکیه بر الگوها و حالت‌های فضایی بیرون آمده از دل دوران‌های گوناگون،ردیفی تازه طرح کند،اما…

میزبان:

اجازه بدهید پیش از شروع هر گفتگوی دیگری بروم شربتی بیاورم تا گلویی تازه کنیم.

برگرفته از تارنمای □□□□□□□□□ □ □□□□□

پانویس‌ها:

در این یادداشت‌ها به ترتیب مشارکت میزبان و میهمانان در گفتگو منابع مورد استفاده هریک آورده شده است.

(۱).داستان از کتاب مقالات مهدی اخوان ثالث گرفته شده.در این‌جا خلاصه داستان به شیوه ی نگارش نویسنده آورده شده است.این کتاب را انتشارات طوس در سال ۱۳۴۹ در مشهد منتشر کرده است.

(۲).یکی از اولین نوشته‌های منظم و مفصل درباره ی قواعد موسیقی ایران متعلق است به روانشاد روح اللّه خالقی که در سال ۱۳۱۹ براساس گرامر موسیقی غرب،دستگاه‌های موسیقی ایران را شناسایی کرده و به آوانگاری گوشه‌ها برحسب درجات گام هر دستگاه پرداخته است.در بخش دوم کتاب نظری به موسیقی،دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایران براساس فواصل،درجات و تزئینات نت‌ها تجزیه و تحلیل شده است.در سال ۱۳۶۲ انتشارات صفی علیشاه هر دو بخش کتاب را باهم منتشر کرد.

در مورد قدمت و تداوم موسیقی ایران تا امروز و ارتباط آن با دنیای درون و بیرون آدمی کتاب‌های زیر موردنظر

بوده‌اند:

-محمد مقدم،جستار درباره ی مهر و ناهید،مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها،تهران،۱۳۵۷.اصطلاح«سرودهای مینوی و معنوی»از این کتاب گرفته شده است.

-مهدی فروغ،مداومت در اصول موسیقی ایران،اداره ی کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر،تهران،۱۳۵۴.

-محمد علی امام شوشتری،ایران،گاهواره دانش و هنر(هنر موسیقی روزگار اسلامی)،وزارت فرهنگ و هنر،تهران، ۱۳۴۸.

-طلعت بصاری،دستگاه‌ها و آهنگ‌های موسیقی و نام سازهای ایرانی،طهوری،تهران،۱۳۴۶.

-فریدون جنیدی،زمینه ی شناخت موسیقی ایران،پارت،تهران،۱۳۶۱.

-حسین خدیو جم،عباس اقبال،آرتور کریستن سن،شعر و موسیقی در ایران،هیرمند،تهران،۱۳۶۶.

-مهری برکشلی،اندیشه‌های علمی فارابی درباره ی موسیقی(مجموعه ی سخنرانی‌ها)،فرهنگستان ادب و هنر ایران،تهران، ۱۳۵۷.

-روح اللّه خالقی،موسیقی ایران،نشر کتاب،تهران،۱۳۶۴.

-ابو الفرج علی بن الحسین اصفهانی،کتاب الاغانی،ترجمه ی محمد حسین مشایخ فریدنی،قسمت اول،بنیاد فرهنگ ایران،تهران،۱۳۵۸.

-عبد القادرین غیبی الحافظ مراغی،جامع الحان،به اهتمام تقی بینش،مؤسسه ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی،تهران، ۱۳۶۶،اصطلاح«لحن مرتب»از این نویسنده است.

-عبد المومن صفی الدین،رساله ی موسیقی بهجت الروح،بنیاد فرهنگ ایران،تهران،۱۳۴۶.

-فرصت الدوله شیرازی،بحور الالحان،به اهتمام محمد قاسم صالح رامسری،انتشارات فروغی،تهران،۱۳۶۷.

-شمس العلما حاج میرزا محمد حسین قریب،ساز و آهنگ باستان یا تاریخ موسیقی،هیرمند،تهران،۱۳۶۲.

پنج کتاب آخر،به ترتیب،در فاصله ی قرن‌های چهارم تا چهاردهم هجری نوشته شده‌اند و از معدود کتابهایی هستند که درباره ی موسیقی عصر خود اطلاعات گرانبهایی عرضه می‌دارند.

(۳).براساس تاریخ شکل‌گیری بافت‌های شهری موجود در کالبد کنونی شهرهای ایران،تنها بافت‌هایی که تا پیش از سال ۱۳۰۰ شمسی شکل گرفته‌اند از الگوهای تاریخی معماری و شهرسازی ایران پیروی کرده‌اند و بافت‌های جدید مربوط به نیم قرن اخیر از الگوهای دیگر و در اکثر موارد بدون الگو و طرح ساخته شده‌اند.برخی از ویژگی‌های سازمانیابی فضا در یافت‌های شکل گرفته تا پیش از قرن چهارده شمسی در کتاب اصول و روش‌های طراحی شهری و فضاهای مسکونی در ایران معرفی شده است.این کتاب را وزارت مسکن و شهرسازی در سال ۱۳۶۵ منتشر کرده است.

از حدود سال‌های ۱۳۰۰ به بعد(در ۳۰ سال اول کمی آهسته‌تر و بعد با سرعتی بسیار زیاد)در شهرهای ایران

«ساختمانسازی»به جای معماری و«رشد شهری»به جای شهرسازی نشسته است.گسست ساختمانسازی معاصر از معماری گذشته به محو نظام مرجع معماری ایران انجامیده است.در نبود چنین نظامی دو نهاد مؤثر در شکل‌دهی سیمای شهرهای ایران،دانشکده‌های معماری از طریق تربیت معماران و شهرسازان،و شهرداری از طریق تدوین و اعمال ضوابط و قوانین معماری و شهرسازی،نتوانسته‌اند از مفاهیم موردنظر معماری و شهرسازی ایران که دستاورد قرن‌ها پویش سازماندهی فضا هستند،استفاده کنند.

برای اطلاع بیشتر از شیوه‌های تدریس در دانشکده‌های معماران ایران رجوع کنید به مقاله‌های کامران دیبا و نادر اردلان به ترتیب در: درباره چند و چون ضوابط و قوانین معماری و ساختمانسازی در ایران بحث بسیار کم شده است.این قوانین بیش از آنکه به کیفیت بنا و شهر توجه داشته باشند،در بند نظم و نسق دادن به آشوب رشد شهری هستند.به نظر نمی‌رسد الگوهای رشد کالبدی شهرها و ساختمانسازی در بافت‌های مسکونی و ضوابط و قوانین معماری و شهرسازی در حال حاضر،تنها بدیل‌ها و پاسخ‌های موجود در نوع خود باشند.به‌رغم نظر موجود در رشد سریع شهرها و ضرورت الویت قائل شدن برای خانه‌سازی ارزان قیمت،تجربه‌ها و پیشنهادهایی هست که چشم‌اندازهای دیگری را در این زمینه مطرح می‌کنند؛برای مثال:

دریغ است که تاکنون هیچگونه پرسشگری مستقیمی از دید شهروندان ایرانی نسبت به فضاهای شهری نکرده‌اند. نشریات غیر مستقیم توانسته‌اند نظرهای مردم را درباره خیابان،پارک،میدان و جز آنها گزارش کنند که اغلب آنها منفی و شکایت‌آمیز بوده است.در این میان یکی از مراجع مورد استناد شعر معاصر فارسی است که نظر مساعدی نسبت به اینگونه شهرنشینی و شهرسازی ندارد.سهراب سپهری شهر را«رویش هندسی سیمان و سنگ»می‌داند و احمد شاملو از شهر می‌گریزد چرا که«با هزار انگشت وقاحت پاکی آسمان را متهم می‌کند»و مهدی اخوان ثالث پس از بازگشت از شهر شوش و مشاهده ی شهر باستانی و شهر امروزین چنین می‌سراید:

ما پریشان نسل غمگین را

بر سر اطلال این مسکین خراب‌آباد

فخر باید کرد یا ندبه؟

شوق باید داشت یا فریاد؟

بارها پرسیده‌ام از خویش

نسل بدبختی که مایانیم

وارث ویران قصور و قصه ی اجداد

با چه باید بودمان دلشاد

یادها یا بادها؟

یا هرچه بودابود،بادابادا؟

(۴).رشد شتابناک شهرها،شتاب در تصمیم‌گیری و حاکمیت اقتصاد و سیاست در سازماندهی فضا،از مسائل همه ی کشورها است.اما این شتاب و شدت تحولات سیاسی-اجتماعی در ایران چندان است که تا امروز فرصت اولویت قائل شدن برای عوامل معماری و شهرسازی در شکل‌دهی شهر و بنا و کاسته شدن از نقش عوامل سیاسی و اقتصادی در رشد شهری و ساختمانسازی فراهم نیامده است.طبق آمارگیری مرکز آمار ایران در سرشماری نفوس و مسکن سال ۱۳۶۵، رشد جمعیت ایران در فاصله ی سال‌های ۱۳۵۵-۶۵ بیش از ۳ درصد بوده است.این امر بدان معناست که با گذشت هر ۱۸ سال جمعیت ایران دو برابر می‌شود.از آنجا که رشد کمابیش تمامی شهرهای ایران به مراتب بیش از ۳ درصد در سال است، می‌توان نتیجه گرفت که جمعیت بسیاری از شهرهای ایران در کمتر از دهسال به دو برابر و یا بیشتر می‌رسد و این در حالی است که روند رشد جمعیت شهری در ایران کمابیش نزدیک به سی سال است که رو به افزایش است.برای مطالعه ی مشکلات ناشی از رشد سریع در شهرهای اروپایی می‌توان به کتابهای زیر مراجعه کرد:

-لئوناردوبنه‌ولو.بنیادی شهرسازی مدرن،ترجمه ی مهدی کوثر،دانشگاه تهران،۱۳۵۵.

-میشل‌راگون،شهرسازی و شهر،ترجمه ی انور ظهیر،کتابفروشی دانشجو،تهران،۱۳۵۲.

(.Rob Krier Urban Space Academy Edition London ۱۹۸۷)

بحث درباره ی دوره ی معماری مدرن و سودها و زیان‌های این دوره بحثی است اساسی،بویژه برای معماری کنونی ایران.رشد سریع شهرها و رابطه ی بسیار نامتعادل شهرنشینی و صنعتی شدن،امکان تجربه ی مدرنیسم را در معماری ایران منتفی کرد. بحث این است:اکنون که غرب جنبش مدرنیسم را کنار گذاشته،ما معماری خود را در ارتباط با گذشته،با معماری مدرن و پس-مدرن چگونه تفسیر می‌کنیم؟

(۵).درباره رابطه خاطره و معماری از نظر داریوش شایگان می‌توان یاد کرد.او فضای معمارانه ی ایرانی را یکی از خاطره‌های ازلی مردم این مرزوبوم می‌داند:«فضا مظهر تجلی روح فیاض و خلاق خاطره ی قوم ایرانی است.»شایگان معتقد است که فرهنگ ایران از حقیقت دیدی اساطیری دارد و به همین دلیل است که مسجد در ایران به صورت صور معلق گنبد فیروزه‌ای جلوه می‌کند و این شکفتگی و از خود برآمدگی و تجلی انسان است که در گنبدهای فیروزه‌ای حاشیه کویر می‌درخشد.

-داریوش شایگان،بتهای ذهنی و خاطره ی ازلی،امیرکبیر،تهران،۱۳۵۵.

-داریوش شایگان،آسیا در برابر غرب،مرکز ایرانی مطالعه ی فرهنگها،تهران،۱۳۵۶.

در معماری ایران رابطه ی عملکرد و فضا برحسب قلمرو عمومی و خصوصی فعالیت‌های انسانی شکل می‌گیرد.به همین علت فضاهای یک کاره،مانند اطاق خواب،اطاق ناهار خوری،اطاق کار،اطاق پذیرایی در مورد این معماری مصداق ندارد.اینکه این نوع کارکردگرایی چگونه وارد معماری معاصر شده و چگونه محتوای درس‌های دانشکده‌های معماری ایران نخست از آلمان و سپس از فرانسه و ایتالیا و آمریکا اثر پذیرفت بحث‌هایی هستند که کامران دیبا و نادر اردلان در دو مقاله‌ای که ذکرشان رفت،به کوتاهی بدانها پرداخته‌اند.

(۶).از مقالات و کتاب‌هایی که در مورد معماری ایران نوشته شده فهرست دقیقی وجود ندارد.در این‌جا نیز تنها چند

نمونه بررسی شده است.از کتاب‌های انگشت شمار مورد بررسی مشکل بتوان چارچوب مرجع یا نظام الگوهای فضایی

معماری ایران را استخراج کرد.برخی از این کتاب‌ها به زبان انگلیسی نوشته شده‌اند:

Nader Ardalan Laleh Bakhtiar The Sense of Unity(The Sufi Tradition in persian این کتاب از نظر انطباق یک شیوه ی تفکر(ایدئولوژی)بر معماری ایران دارای اهمیت است.

و نیز ر.ک.:نادر اردلان،«ساختمان مفاهیم معماری سنتی و شهرسازی ایران»در بررسی امکان پیوند معماری سنتی با شیوه‌های نوین ساختمانی،وزارت آبادانی و مسکن،تهران،۱۳۴۹،صص ۳۱-۴۴.

با شرح و بسطی بیشتر درباره ی تصوف،در کتابی دیگر لاله بختیار به بررسی معماری ایران پرداخته است:

از نظر توالی تاریخی،دسته‌بندی بناها برحسب کارکرد،و اشاره به حالت‌های معماری در هر دوره کتاب زیر به فارسی ترجمه شده است:

-آرئور اپهام پوپ،معماری ایران،ترجمه ی غلامحسین صدری افشار،انزلی،۱۳۶۶.کتاب دیگری نیز در زمینه ی توالی تاریخی معماری ایران وجود دارد که با متنی بسیار خلاصه چند اثر باستانی و تاریخی را گردآوری کرده است.در چاپ این کتاب محسن فروغی،هوشنگ سیحون،ناصر بدیع،محمد تقی مصطفوی،محمد کریم پیرنیا،امیر هوشنگ آجودانی، عبد الحمید اشراق همکاری داشته‌اند:

نظرات استاد کریم پیرنیا تا به حال کامل منتشر نشده است و امید است کوشش‌های شاگردان استاد در انتشار کامل دیدگاه‌های ایشان به ثمر رسد.خلاصه‌ای از نظریه‌های استاد را می‌توان در یک مصاحبه دنبال نمود:

-«استاد مهندس کریم پیرنیا و اصول معماری سنتی ایران»،کیهان فرهنگی،سال دوم،خرداد ۱۳۶۴.

سازمان حفاظت آثار باستانی ایران نیز در رابطه با معرفی قوانین و ضوابط موجود در معماری ایران چند اثر ارزشمند منتشر کرده است،به عنوان مثال رجوع شود به:

-زهره بزرگمهری،هندسه در معماری ایران،سازمان حفاظت آثار باستانی ایران،تهران،۱۳۶۰.

درباره ی معرفی بافت‌های تاریخی شهرهای ایران و چگونگی رویارویی با آنها در شهرسازی امروز به کتاب زیر مراجعه شود:

-محمد منصور فلامکی،سیری در تجارب مرمت شهری:از ونیز تا شیراز،وزارت مسکن و شهرسازی،تهران،۱۳۵۷.

دو اثر قابل ذکر در زمینه ی گردآوری نظر صاحبنظران در معماری و شهرسازی ایران وجود دارد:

-آسیه جوادی(ویراستار)،معماری ایران،چاپ خوشه،۱۳۶۳.

محمد یوسف کیانی،نظری اجمالی به شهر نشینی و شهرسازی در ایران،تهران،۱۳۶۵؛همو،شهرهای ایران،تهران، ۱۳۶۶؛همو،دوره ی اسلامی،تهران،۱۳۶۶.

کوشش برای به نظام در آوردن الگوهای فضایی معماری ایران در کتاب زیر دنبال شده است:

-محمد رضا قزلباش و فرهاد ابو الضیا ی،الفبای کالبد خانه ی سنتی یزد،وزارت برنامه و بودجه،تهران،۱۳۶۴.

(۷).فراتر رفتن موسیقی ایران را از مرزهای جغرافیایی-سیاسی کنونی از راه دقت در همانندی نغمه‌ها و نام مقام‌های موجود در موسیقی ایران با مقام‌ها و نغمه‌های موسیقی کشورهای همسایه می‌توان شناخت.عصام السعید و عایشه بارین در کتاب نقش‌های هندسی در هنر اسلامی(ترجمه ی مسعود رجب‌نیا،تهران،۱۳۶۳)نام‌هایی از گام‌های موسیقی رایج در جهان اسلام می‌آوردند که در این رابطه قابل ذکر هستند(ص ۱۵۳).نام این گام‌ها چنین آمده است:یک گاه(راست)،دوگاه، سه‌گاه،چهارگاه،پنجگاه(نوا)،شش‌گاه(حسینی)،هفت‌گاه(اوج)،گردانیه(یک گاه فراز).

باتوجه به چهار نظام ثبت شده درباره ی موسیقی ایران یعنی گاه‌های زرتشتی،خسروانیات،باربدی،مقامات دوره ی اسلامی و ردیف کنونی دستگاه‌های موسیقی ایران(یاداشت شماره ی ۳)به نظر می‌رسد که این موسیقی به هنگام انتقال از یک دوره به دوره ی دیگر و از یک نظام به نظام دیگر از نو سازمان‌دهی شده است.می‌توان تصور کرد که در هریک از این دوره‌ها،به دلایل سیاسی و اجتماعی موسیقی کمتر در میان مردم حضور می‌یافته و حیات آن دچار تزلزل می‌شده،اما از آنجا که نیاز جامعه به موسیقی چندان است که نمی‌تواند بی‌پاسخ باقی بماند،موسیقیدانان به گردآوری نواهای باقیمانده و افزودن نواهای جدید می‌پرداختند و آنها را برحسب تجربه‌های احساسی زمان خود از نو سازمان می‌دادند.اگر این سازماندهی جدید پذیرفته می‌شد،دوباره موسیقی به صحنه ی اول حیات اجتماعی باز می‌گشت و یا،به عبارتی دیگر،این قرارداد جدید را جامعه می‌پذیرفت و،بدین ترتیب،برای موسیقی ایران دوران جدیدی آغاز می‌شد و تجربه ی احساس‌های مشترک افراد دوباره زبان موسیقایی خود را باز می‌یافت.

در مورد افزوده شدن نغمه‌های تازه به ردیف موسیقی ایران در قرن کنونی می‌توان به ره‌آوردهای موسیقایی ابو الحسن صبا اشاره کرد.قسمتی از این ره‌آوردها نصیب«آواز دشتی»شد(رجوع شود به«آواز دشتی،گوشه ی دیلمان»،ر ردیف آوازی موسیقی ایران،به روایت محمود کریمی،مجموعه ی نوار و کتاب،انتشارات سروش،۱۳۶۴.همچنین گوشه‌های«صدری» و«شهابی»که در آوزاهای ترک و افشاری خوانده می‌شود(اثر نشین).اقتباس از عبد الحسین صدر اصفهانی و سید صادق شهاب اصفهانی از واعظان نامدار اواخر قرن سیزده و اوایل قرن چهارده شمسی.برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به:

-حسن مشحون،موسیقی مذهبی و نقش آن در حفظ و اشاعه ی موسیقی ملی ایران،سازمان جشن هنر،۱۳۵۰.

بحث درباره ی موسیقی ایران و تجربه‌های مشترک اجتماعی چون نیایش،ستایش،صلح،شکرگزاری در مقاله ی زیر دنبال شده است:

-مهدخت کشکولی،«موسیقی در اعصار کهن فرهنگ ایران»،چیستا،شماره ی ۲،سال سوم،مهر ۱۳۶۴.

(۸).برای اطلاع از انگ«وفاداری به گذشته»،از جمله نگاه کنید به نظر آرتور کریستن سن در ایران در زمان ساسانیان (ترجمه ی رشید یاسمی،تهران،۱۳۱۷).آلن دانیلو نیز در دایرة المعارف موسیقی،به این موضوع اشاره کرده است.نگاه کنید به:

-حسین خدیوجم،عباس اقبال،آرتو کریستن سن،شعر و موسیقی در ایران،هیرمند،تهران،۱۳۶۶.

مطالعه ی هیلن برند در مورد معماری ایران در دوره ی قاجار نیز ره به این مقصود(وفاداری به گذشته)دارد:

r.hillen brand Jogn bosworth(eds.),ááthe role of tradition in qaJar religious architecture,”in qaJar-

iran,edinburgh,۱۹۸۳. در معماری ایران الگوهای معمارانه مانند پنج دری،شاه‌نشین،تالار مربوط به فضاهای عمومی‌تر و فعالیت‌های جمعی‌تر و واژه‌های دو دری،سه دری،اطاق دستی و پس اطاق مربوط به فضاهای خصوصی‌تر و فعالیت‌های فردی‌تر است.این واژه‌ها در بیشتر شهرهای حاشیه ی کویر مرکز و جنوب ایران کاربرد داشته و هم اکنون نیز در گفتار نسل‌های قدیمی‌تر به گوش می‌رسد.در اینجا از واژه‌هایی که در معماری گذشته ی شهر کاشان رایج بوده،نمونه آورده شده است.

برای فضاهای کاخهای سروستان،فیروزآباد،و شیرین نگاه کنید به:

-محمد رضا تقوی نژاد دیلمی،معماری شهرسازی و شهر نشینی ایران در گذر زمان،فرهنگسرا،تهران،۱۳۶۳،صص ۷۳-۱۲۸.

(۹).توجه لاله بختیار به موسیقی و معماری ایران در کتاب صوفی دارای اهمیت است.به نظر می‌رسد که این نخستین بار است که مقوله ی«ردیف معماری سنتی»(اصطلاح از نویسنده،ص ۱۰۶)در رابطه با«ردیف موسیقی سنتی»(صفت «سنتی»برای معماری و موسیقی ایران از لاله بختیار است)مطرح شده است.

(۱۰).بجز چند بنایی که در سال‌های گذشت براساس الگوهای معماری ایران ساخته شده و انگشت شمارند،امکان اجتماعی تجربه ی معماری ایران در مقیاس عمومی‌تر فراهم نبوده است.یک نمونه ی گذرا از این تجربه را شاید بتوان در بازسازی فضاهای تهران قدیم در یک سریال تلویزیونی دنبال کرد.در این مجموعه که در سال ۱۳۶۶ به نام هزاردستان پخش شد، حوادث داستان در فضاهای بافت قدیمی شره تهران فیلم‌برداری شده بود.

تنها نقشه‌ای که در متون فارسی معاصر ذکری از آن شده متعلق است به نسخه ی خطی به جای مانده از عهد مغول.نگاه کنید به صفحه ۳۷۱ از کتاب معماری ایران در دوره ی اسلامی،به کوشش محمد یوسف کیانی(یادداشت شماره ی ۷).

(۱۱).بعنوان نمونه،در اینجا می‌توان به حالت درآمد اصفهان،افشاری،ابو عطا،مخالف سه‌گاه و همایون اشاره کرد. این حالت‌ها را می‌توان به شکلهای دیگر،جز درآمد،عرضه کرد،از جمله به شکل کرشمه،حزین،زنگوله و نغمه،و آنها را بسط داد.برای مثال گوشه‌های جامه‌دران،گشایش،خسروانی و جز آنها حالت مرجع ندارند و می‌باید به همان‌جا که درآمد شده بازگردند.

در هریک از دستگاه‌های معاصر موسیقی ایرانی،بجز درآمد،حالت‌های اصلی و مرجع دیگری وجود دارد که جنبه ی انتقالی آنها دارای اهمیت است.مثلا،در دستگاه ماهور گوشه‌های دلکش(انتقال به شور)،شکسته(انتقال به افشاری)،و راک (انتقال به اصفهان)نیز حالت مرجع دارند و در دستگاه همایون نیز گوشه‌های چکاوک و بیداد و دستگاه‌های سه‌گاه و چهارگاه گوشه‌های زایل و مخالفت حالت مرجع دارند.و به همین روال،در دستگاه‌ها و آوازهای دیگر نیز می‌توان به حالت‌های مرجع دیگری بجز درآمد روی آورد که دستگاه به نام آنهاست.

یکی از دلایل ناسازگاری نظر صاحب نظران،ردیف دانان و موسیقیدانان معاصر با یکدیگر بر سر شمار دستگاه‌ها و آوازها و توالی گوشه‌ها در همین حالت مرجعیت چند گوشه در یک دستگاه است.به همین دلیل هم می‌توان بعضی از این حالت‌ها را جداگانه دستگاه(مثلا،راست پنجگاه)یا آواز(مثلا،شوشتری یا کرد بیات)نامید و یا جز ی یک دستگاه اصلی به شمار آورد.

*این مقاله اولین بار با عنوان آوای خنیا در گنبد مینا در شماره ۳۶ «مجله ایران نامه » و در پاییز ۱۳۷۰ منتشر شده است.

** محمدرضا حائری متولد ۱۳۳۲ و فارغ‌التحصیل رشته معماری و شهرسازی از دانشگاه شهید بهشتی است.برای دریافت اطلاعات بیشتر درباره او به لینک زیر مراجعه کنید: hamshahrionline.ir/news-۱۴۶۷۷۲.aspx

---

زوال حقیقت و پیروزی پندار در «کلنل» محمود دولت آبادی

محسن یلفانی

«کلنل» آشکارا با سبک و قراردادی جدید، نسبت به آثار پیشین دولت‌آبادي، نوشته شده است و از لحاظ پرداخت و برخورد و حتّی بینش – که در بالا برخی رگه های آن را نشان دادیم – ، فاصله‌ای عظیم با آنها دارد. در پیش گرفتن راهی نو هم حق طبیعی نویسنده و هم نشانهء شجاعت اوست. حداقل به این دلیل که او اعتبار گذشتهء خود را، که به بهای آسانی هم به دست نیامده، کنار می گذارد و می کوشد تا رابطهء دیگری با خواننده برقرار کند.

دولت آبادی گفته است که «زوال کلنل» روایت او از انقلاب ایران است و بر شخصی بودن اینِ روایت هم تاکید کرده است. این توضیح دست او را برای تدوین و تاسیس روایتش، چنانکه می‌خواهد و می‌فهمد، کاملا باز می گذارد – چیزی که جزو حقوق طبیعی و اولیهء نویسنده به شمار می رود. دستگاه سانسور حکومت اسلامی طبعا چنین حقی برای دولت آبادی قائل نشده و کتاب، در حالی که به سه زبان اصلی دنیا ترجمه و منتشر شده و مورد استقبال هم قرار گرفته، همچنان از دسترس خوانندهء ایرانی به دور مانده است.

امّا انقلاب ایران از مقولهء موضوع هائی است که روایت آن خیلی هم نمی‌تواند شخصی باشد و بخصوص هنگامی به صورت رمان در اختیار عموم قرار می‌گیرد، بلافاصله و خودبخود به امر عمومی تبدیل می شود و دیگران حق دارند دربارهء آن اظهار نظر و دخالت کنند. به آسانی می توان فهمید که منظور دولت آبادی از روایت «شخصی» توضیح دو نکته است. یکی این که از دستگاه سانسور حکومت می‌خواهد اجازه دهد در برابر حجم انبوه و خفه کنندهء روایت های «رسمی» از انقلاب یک

روایت «شخصی» هم عرضه شود. دیگر آنکه به خواننده هشدار دهد که در این رمان به دنبال گزارش‌ها و تعبیر و تفسیرهای کم و بیش رایج و تکراری دربارهء انقلاب ایران نباشد. حوصله به خرج دهد و روایتی تازه و متفاوت را، که فقط دولت آبادی می تواند در اختیارش قرار دهد، تجربه کند.

بعد از این توضیحات احتیاط آمیز و احتمالا بی مورد می توانیم بگوئیم که روایت دولت آبادی از انقلاب ایران نه تنها شخصی، که منحصر به فرد است. چرا که دولت آبادی، به علت تاکید و تمرکز فوق العاده‌اش بر نقش و حضور و دیدگاه و بینش قهرمان اصلی‌اش – که آشکارا نقش سخنگوی خود او را بازی می کند -، عملاً رویداد انقلاب ایران را، که لزومی ندارد ابعاد تاثیر اجتماعی و تاریخی آن را در اینجا یادآوری کنیم، به یک طرح (plot) داستانی تقلیل داده است. در واقع دولت آبادی، ظاهراً در کوششی برای تفسیر یا معنی بخشیدن به سرنوشت مردم ما، از انقلاب اخیر هم فراتر رفته و تاریخ معاصر ایران را، در وجود شخصیت‌هائی چون امیرکبیر و کلنل محمد تقی خان پسیان و دکتر مصدق و خسرو روزبه، از طریق تداعی ها و تاملات قهرمانش خمیرمایهء رمان خود قرار داده است.

نخستین ویژگی «زوال کلنل»، برای خواننده‌ای که آثار دولت‌آبادی را با عشق و علاقه دنبال کرده، این است که روایت او از انقلاب بسیار دلیرانه و حتّی سنّت شکنانه است. نخستین بروز این دلیری را در نگاه او نسبت به «مردم» می‌یابیم. برای دولت آبادی «مردم» نه معمولاً، که همیشه، اگر نه مقدّس، که حداقل برحق، یا معیار تشخیص حق از باطل، بوده اند و به همین علت همواره داور و معیار نهائی در هر رفتار و رویداد اجتماعی به حساب می‌آمده اند. خود او بارها و بارها در رمان‌ها و دیگر نوشته‌هایش بر این معنی تاکید کرده و تعلّق خاطر و ارتباط تنگاتنگ خود را با مردم به تفصیل شرح داده و به پیوستگی و همبستگی خود با مردم بالیده است. او در بیان علاقه و اشتیاق خود نسبت به مردم تا آنجا پیش رفته که همانا مردمی بودن را به عنوان دلیل وجودی و بر حق بودن کافی دانسته و می‌توان به جرات گفت که عنوان یکی از کتاب هایش، «ما نیز مردمی هستیم»، درجهء دلبستگی او را به این مفهوم به عنوان نوعی غایت و مقصود، به خوبی نشان می دهد.

امّا در رمان «کلنل» از این تصویر آرمانی خبری نیست و مردم، نه

به صورت افراد انسانی شریف فرزند رنج و کار و طاقت و صبوری، که تنها در هیئت انبوه‌هائی فاقد هوش و شعور نمایش داده شده‌اند که به صورت هیولائی کور و وحشی آماده اند تا در پی هر کس که زودتر و محکم تر افسارشان را در دست بگیرد، به این سو و آن سو بتازد و تنوره بکشد. دیگر از تحمل و بردباری و به طریق اولی از بزرگواری و ایثار مردم خبری نیست و طبیعتاً دیگر جائی هم به عنوان غایت و مقصود در بینش نویسنده بدان داده نشده. ارائهء چنین تصویری از مردم البته سنّت شکنانه و بی باکانه است. اما نمی توان مشابهت آن را با تصور رایجی که از دیرباز «عوام الناس» را به واژهء مردم ترجیح می‌داد و از هر چه رنگ و بو و سائقهء «مردمی» داشت، بیزاری می‌جست، نادیده گرفت – تصوری که بویژه نزد مخالفانی که از روز اول، انقلاب را به عنوان حرکت افسارگسیختهء بی سرو پایان و زائده‌های جامعه، نفی کردند و از آن بیزاری جستند، رایج بوده است.

یکی دیگر از نشانه‌های بی باکی روایت دولت آبادی برداشت یا موضع او در برابر نیروی قاهر انقلاب است. در این مورد، امّا، دولت آبادی خود را به طول و تفصیل گرفتار نمی کند و نیروی قاهر انقلاب را عمدتا در وجود داماد کلنل، حجّاج قربانی، خلاصه می‌کند. قربانی مردی کم سواد – یا بی سواد – ولی بس فرصت طلب و دروغگو و قسی القلب است که وقتی شب‌ها به خانه برمی‌گردد بوی خون می‌دهد. می توان خصوصیات دیگری هم ، اما از همین دست، برای او شمرد که طبعاً کمکی به کسب حیثیت یا اعتبار نیروی قاهر انقلاب نمی‌کند. دو پاسدار جوان هم هستند که در صفحه‌های اوّل رمان می‌پلکند، ولی حضور مؤثری ندارند و کلنل آنها را هم «فرزندان» خود خطاب می‌کند – که فقط در اواخر رمان می‌توان توجیهی برای این «تحبیب» نامنتظر پیدا کرد. یکی از این دو پاسدار، که از اندک شرم و حیائی هم برخوردار است، در صحنه ای کوتاه نمایشی از دنائت و شنائت عرضه می‌کند، که از مرز تصوّر فراتر می رود.(ص. ۲۰۰، متن فرانسوی) _ هر چند این همه را، همچنانکه خواهیم دید، فقط می‌توان به حدس و گمان دریافت.

در بی باکانه بودن این تصویر تردیدی نیست. تردید در مورد اعتبار و انطباق آن با واقعیت است. چنین برداشتی، آن هم در رمانی که خود را روایتی، هر چند شخصی، از انقلاب _ و تاریخ _ می داند، از سر گرفتن همان دیدگاهی است که آدم ها و پدیده ها را یا سیاه و یا سفید می داند و پیچیدگی ها و تضادها و تناقض های درونی پدیده‌ها

را نادیده می گیرد و بخصوص این واقعیت مهیب را از قلم می اندازد که بزرگ‌ترین جنایت ها می تواند به دست معصوم‌ترین و بی‌خبرترین کسان صورت گیرد – به اقتضای امانت باید تکرار کرد که دولت آبادی یک سره از نکته غافل نبوده و صحنه‌ای که بدان اشاره شد، شاهدی بر این معناست که متأسفانه برای اعتبار بخشیدن به تصویر عمومی رمان از قدرت قاهر انقلاب کافی نیست.

بی باکی دولت آبادی به همین دو مورد محدود نمی شود. او در «زوال کلنل» با یکی دیگر از گرفتاری‌ها یا ابتلائات فکری خود، که عمری با آن کلنجار می رفت، گاه به آن نزدیک و گاه از آن دور می‌شد، اما هیچ وقت از طلسم تسخیرکنندهء آن رهائی نمی یافت، تسویه حساب می‌کند. این ابتلاء ذهنی نزد دولت آبادی چنان نیرومند و ریشه‌دار بوده که به هنگام نوشتن رمان بزرگ «کلیدر»، در وجود یکی از قهرمان‌های آن به نام «ستّار»، مثل وزنه ای سنگین و دست و پا گیر و اضافی بر آن بار شد و خلوص و صافی این اثر را، که بی گمان در شمار چند اثر ادبی مهم و ماندگار ایران معاصر است، خدشه دار کرد. بنا برٍ این تسویه حساب دولت آبادی را با این ابتلاء فکری، که چیزی جز تأثیر موذی و مخرب میراث فکری حزب توده نزد گروه بزرگی از اهل فکر و قلم مملکت ما نبود، نمی توان به فال نیک نگرفت و از امتیازهای «زوال کلنل» به حساب نیاورد. اما این مهم نیز، نظیر دیگر جنبه های رمان به شیوه ای کاملاً «دلبخواهی» صورت می‌گیرد. نویسنده هر چه را دلش می‌خواهد می گوید و هر چه را که گفتنش را صلاح نمی‌داند ناگفته می‌گذارد. و آنچه را که می‌گوید در هالهء غلیظی از ابهام و آشفتگی می پیچاند و دست آخر خواننده را دست خالی رها می‌کند.

این مشکل، که فقط به موضوع گرفتاری با میراث حزب توده محدود نمی‌شود و کلّ رمان بدان دچار است، از سبک و شگردی ناشی می شود که دولت آبادی برای نوشتن «کلنل» در پیش گرفته که تنها با یک صفت بیان می‌شود: arbitraire .

***

هر داستان، یا رمان، خواه ناخواه متضمن قراردادی میان نویسنده و خواننده است. با جا افتادن برخی سبک‌ها یا مکتب‌ها، این قرارداد جا می‌افتد. نویسنده آن را رعایت می‌کند. خواننده آن را می‌شناسد و در همان چند صفحهء اول آن را به جا می‌آورد و بر اساس این آشنائی داستان را پی می‌گیرد.

دشواری آنجا آغاز می‌شود که نویسنده راه و رسم یا سبک و مکتب آشنا را کنار می گذارد و طرح نوئی درمی اندازد که برای خواننده ناشناس است. علی‌الاصول نویسنده چاره‌ای ندارد جز آنکه قرارداد جدیدش را به خواننده پیشنهاد و معرفی و او را به فهمیدن و پذیرفتن آن تشویق و مجاب کند. چنین کاری تنها در صورتی امکان دارد که راه و رسم جدید از چنان قدرت و ضرورتی و فوریتی برخوردار باشد که خواننده آن را دریابد و احساس کند و بپذیرد. هم در چنین تجربه‌ای است که خواننده با اثری با سبکی نو و فراتر از عادت خود روبرو می‌شود، که معمولاً اقناع و ارضاء بیشتری هم برای او فراهم می‌آورد.

«کلنل» آشکارا با سبک و قراردادی جدید، نسبت به آثار پیشین دولت‌آبادی، نوشته شده است و از لحاظ پرداخت و برخورد و حتّی بینش – که در بالا برخی رگه های آن را نشان دادیم – ، فاصله‌ای عظیم با آنها دارد. در پیش گرفتن راهی نو هم حق طبیعی نویسنده و هم نشانهء شجاعت اوست. حداقل به این دلیل که او اعتبار گذشتهء خود را، که به بهای آسانی هم به دست نیامده، کنار می گذارد و می کوشد تا رابطهء دیگری با خواننده برقرار کند. اما مشکل اینجاست که دولت آبادی یک سره از کار مجاب کردن خوانندهء خود نسبت به ضرورت و چاره ناپذیری تازگی یا تفاوت کار خود غافل مانده و او را به حال خود رها کرده است. گوئی بر این تصوّر است که اعتباری که با آثار گذشتهء خود به دست آورده برای جلب علاقه و اعتماد خواننده کافی است و می‌تواند با تکیه بر این اعتبار کار خود را از جای دیگری پی گیرد.

به همین مناسبت «کلنل» انبوه آشفته و در هم و برهمی از رویدادها از آب درآمده که با زبانی بس کُند و نامطمئن و گاه مغلق ناگهان بر خواننده آوار می شود. نویسنده تنها قاعده یا قراردادی که به خواننده پیشنهاد می کند همانا دلبخواهی arbitraire بودن آن است. رویدادها به گونه‌ای دلبخواهی در پی هم می‌آیند، بریده یا از سر گرفته می‌شوند. شخصیت‌ها کاملاً تصادفی و بی هیچ مقدمه و معنائی پدیدار و ناپدید می‌شوند، رشتهء روایت (récit) میان نویسنده و دو تن از اشخاص داستان دست به دست می‌شود،(هیچ وقت هم معلوم نمی‌شود که چرا دیگر اشخاص داستان از این حق محروم شده‌اند) بی‌آنکه دلیلی یا ضرورتی – شاید بجز گیج کردن خواننده – در کار باشد… و در نتیجه خواندن رمان از همان صفحه‌های اوّل به صورت وظیفه‌ای خسته کننده و بی پاداش درمی‌آید.

اولین مانع، یا خاکریزی که در برابر خواننده قرار می گیرد طبعاً همان عنوان کتاب است. خوانندهٔ فارسی زبان بلافاصله از خود می‌پرسد چرا «کلنل»؟ مگر «سرهنگ» چه عیبی دارد؟ دولت آبادی به حق به عنوان نویسنده ای شناخته می شود که صاحب نثر و زبان پاکیزه و غنی و نیرومندی است. پس چرا واژهٔ تر و تمیز «سرهنگ» را که از جمله واژه‌های موفق و رایج فرهنگستان است و در فارسی کهن نیز کم به کار نرفته، رها کرده و «کلنل» را که جز چند صباحی در قشون این مملکت به کار نمی رفت و مدتهاست که دیگر ور افتاده، انتخاب کرده است.

ظاهراً تنها در در آخرین صفحه‌های کتاب است که به خواننده فرصت داده می شود تا از این خاکریز عبور کند و بفهمد که کلنل قهرمان رمان، سایه یا تداعی یا بازماندهٔ نوستالژیکی از کلنل محمد تقی خان پسیان است، که خواننده می‌بایست از همان صفحه یا صفحه‌های اول تابلویش را در رمان دیده باشد. کریستف بالائی، مترجم گرانقدر کتاب، برای خوانندهٔ فرانسوی مشکل را به این ترتیب حل کرده که کلنل محمد تقی خان را Kolonel و قهرمان کتاب را colonel نوشته است. امّا یک مراجعِهٔ ساده به فرهنگ Robert نشان می‌دهد که چنین واژه‌ای در زبان فرانسه وجود ندارد. جز این، بالائی عنوان اصلی، یعنی فارسی، کتاب را Zavâl-e Kolonel ذکر کرده است. بنا براین این سوآل مطرح می‌شود – و بی‌پاسخ می‌ماند – که آیا منظور دولت آبادی هم فی‌الواقع زوال کلنل محمد تقی خان پسیان بوده است یا زوال «کلنل» خودش؟ صرفنظر از این که این شگردِ بازی با حرف اوّل نام قهرمان، یا دو قهرمان، کتاب بعید است فایده‌ای به حال خوانندهٔ فرانسوی زبان داشته باشد، پاسخ مثبت به این سوآل هم جائی برای تردید در آشفتگی ذهنی و عدم اعتماد نویسنده، و در نتیجه متوسل شدنش به همان شیوهٔ دلبخواهی، باقی نمی‌گذارد. این نکته هم گفتنی است که شاید منظور دولت آبادی در حفظ عنوان کلنل برای قهرمان داستان خود، نوعی شگرد یا چشم‌بندی با استفاده از ویژگی‌های زبان فارسی و نگارش آن بوده که قابل انتقال به زبان‌های دیگر نیستند و در نتیجه، مترجم گرانقدر با تلاش خود در باز کردن راز داستان از همان اوّل کار، نقش او را بر آب کرده و حق مسلّم او را در گیج کردن خواننده نادیده گرفته است!

معلوم نیست در متن فارسی، دیگر قهرمانان کتاب، مثلاً پاسدارهای جوان، که شاید واژهٔ «کلنل» به گوششان نخورده باشد، یا بخصوص همکاران «کلنل» در ارتش شاهنشاهی، از چه عنوانی استفاده می‌کنند.

آیا مثل بچهء آدم به او «سرهنگ» می‌گویند، یا به تبعیت از هوس، یا سبک دلبخواهی، نویسنده «کلنل» خطابش می‌کنند.

***

«کلنل» پنج فرزند دارد که چهارتا از آنها برای، یا بر اثر، انقلاب کشته می‌شوند و هر یک از آنها، در برخورد با انقلاب، راهی سخت متفاوت و اغلب متضاد با دیگری در پیش می‌گیرد. در جریان و یا در ارتباط با انقلاب خانواده‌های فراوانی بودند که فرزندان خود را از دست دادند. معمولاً اینان راه و رسم یگانه یا مشابهی در پیش می‌گرفتند و از هم تقلید یا تبعیت می‌کردند. در توضیح این تفاوت عظیم میان سرنوشت بچه‌های کلنل با واقعیت موجود در جامعهء ایرانی جز arbitraire نویسنده توضیح یا دلیلی در دست نداریم.

امیر (= امیرکبیر) فرزند بزرگ کلنل، در اوایل دههء پنجاه به فعالیت سیاسی کشیده می‌شود و به زندان می‌افتد و به شدت شکنجه می‌شود. ما به هیچ راهی و از طریق هیچ قرینه‌ای نمی توانیم بفهمیم چرا امیر به چنین سرنوشتی دچار می‌شود. تنها بعداً و بیشتر هم از طریق برخی قرینه‌ها می‌فهمیم که امیر توده‌ای بوده، و حیرت‌انگیزتر آنکه در پرونده‌ای که برایش تشکیل می‌شود، یک کارد خونین هم موجود است. نگارنده با اندک اطلاع و تجربهء خود می‌داند که در سال‌های اول دههء پنجاه هیچ کس به اتهام توده‌ای بودن و یا به علت همکاری با این حزب، بخصوص در جریان عملیاتی که به خونریزی هم منجر شده باشد، گذارش به زندان‌های ساواک نیفتاد تا شکنجه‌هائی را که در آن سال‌ها رایج شده بود، تحمل کند. جز این در رمان آمده است که امیر در صحنهء قتل مادرش، یا دقیق‌تر، در حالی که پدرش خود را برای کشتن مادرش آماده می‌کرده، حضور داشته و پشت میزش مشغول درس خواندن بوده است. این اطلاعات جسته گریخته انبوهی از پرسش‌های بی‌پاسخ در مورد زندگی امیر در فاصلهء اوایل دههء پنجاه تا سال ۱۳۶۲ برمی انگیزد که همگی بی‌پاسخ می‌مانند. فقط یکی از این پرسش‌ها این است که چرا امیر، یک جوان بیست و چند ساله، ناظر قتل مادرش می‌ماند و با عدم دخالت خود آن را تأیید می‌کند و حتّی چنان رفتار می‌کند که پدرش به این نتیجه می‌رسد که او نیز موافق کشتن مادرش است؟(ص ۱۲۹).

در حالی که بخش بزرگی از کتاب – شاید بیش از صد صفحه ازدویست و شصت صفحه‌ – به امیر اختصاص داده شده، سهم هر یک از چهار فرزند دیگر کلنل از چند صفحه تجاوز نمی‌کند. علت چنین امتیازی را گویا

باید به حساب توده‌ای بودن امیر گذاشت. ظاهراً فدائیان و مجاهدین و حتّی حزب‌الهی‌ها هنوز از نظر نویسنده آن قدر ها اهمیت ندارند که وقت بیشری صرفشان بشود. امّا از توده‌ای بودن امیر هم به صراحت چیزی گفته نشده و تنها با کنار هم گذاشتن برخی قرائن، مثل اشاره به پولیت بورو (ص. ۱۷۷)، یا اخراج او در زمانی که خواهر چهارده ساله‌اش اعدام شده، می‌توان چنین حدسی زد.

در صحنهء شکنجهء امیر صحبت از «کابل فولادی» است (ص.۸۹). همهء زندانیان سیاسی می‌دانند که کابل‌های مورد استفادهء شکنجه‌گران عموماً روکش لاستیکی داشتند و کابل فلزی، اگر هم بود، در موارد کاملاً استثنائی به کار می‌رفت، و نه در مورد کسی مثل امیر که چندان مقاومتی هم نکرده بود. ضمن توصیف طولانی صحنهء شکنجهء امیر، این را هم می‌خوانیم که در حالی که سرپوشی بر سرش گذاشته بوده‌اند که «تا چانه‌اش پائین می‌آمده»، باز هم می‌توانسته «حرکات لب‌ها و دهان» شکنجه‌گران را ببیند…

فرزانه، فرزند دوم کلنل، به مردی به نام حجّاج قربانی شوهر کرده – مردی که نمونهء دوروئی و فرصت طلبی رذالت و بی‌رحمی است. از شغل و یا تحصیلات او بی‌خبر می‌مانیم. کلنل مدعی است تا آنجا که می توانسته در پرورش و آموزش بچه‌هایش کوشیده و به آنها فرصت همه گونه آزادی و آگاهی داده است. اما رمان هیچگونه اشاره و قرینه‌ای برای یافتن پاسخ به این سوآل که چرا چنین وصلتی صورت گرفته، به دست نمی‌دهد و ناچار باید به همان پاسخ «جور شدن جنس» شخصیت‌های رمان و نهایتاً باز همان arbitraire نویسنده بسنده کرد. در ضمن فرزانه گاهی به سروقت امیر، که در زیرزمین خانه انزوا گزیده، می‌آید و با او درد دل می کند. اما، با آنکه به عنوان دختر سرهنگ – یا کلنل – قاعدتاً باید زنی تحصیلکرده باشد، چنان حرف می‌زند که گوئی هم امروز از یکی از دهات سبزوار وارد شده است.

مسعود (=؟)، پسر دوم کلنل، در صف لبیک گویان امام به جبهه می‌رود و اندک زمانی بعد جسد بی سرش را برمی‌گردانند. تنها دلیل یا توضیحی که برای انتخاب چنین راهی از جانب مسعود، ارائه شده این است که او را «کوچیکه» خطاب می‌کنند _ هر چند که ظاهراً پنج سالی از محمدتقی بزرگتر بوده _ و گویا به علت پیشانی کوتاهش شباهتی هم با میرزا کوچک خان داشته است.

پسر دیگر کلنل محمد تقی نام دارد، که پیداست نامش به علت شیفتگی «کلنل» به کلنل محمد تقی خان پسیان انتخاب شده. اطلاعاتی که

نویسنده، گاه از زبان کلنل، دربارهء او به ما می‌دهد چنین است: محمد تقی در «بهمن ماه سال ۱۹۷۹» (کذا در متن فرانسوی. در پانویس هم آمده است «فوریهء ۱۹۷۹: بحبوحهء انقلاب» ص. ۴۱)کشته شده‌است. اگر زنده می‌مانده، « در ۱۲ اسفند ۱۳۶۲ بیست و یک ساله می‌بوده » (ص.۱۲). کلنل همچنین می‌گوید که «محمد من در سال اوّل پزشکی درس می‌خوانده…» پرسشی که پیش می‌آید این است: محمد تقی که در سال ۱۹۷۹ (یا ۱۳۵۷ خودمان) شانزده سال بیشتر نداشته، چگونه وارد دانشگاه شده بوده است. در هیچ جا هم اشاره‌ای به استثنائی بودن این بچه نیست. امّا مشکل به همین سوآل بی‌جواب ختم نمی‌شود. محمد تقی با آنکه در بهمن ۱۳۵۷ کشته شده، در اسفند ماه همان سال کاملاً زنده بوده (ص.۱۷۶) و درِ خانهء پدری را به روی بازجوی امیر باز کرده است. باید خود را قانع ساخت که این پس و پیش شدن تاریخ وقوع رویدادها بخشی از شگردها و فوت و فن‌های سبک جدید دولت آبادی است. و گر نه، حد اقل از دید مترجم صاحب نظری همچون کریستف بالائی نادیده نمی‌ماند و با یک تذکر کوچک نویسنده را به رفع آنها تشویق می‌کرد. نگارنده محض احتیاط این را هم اضافه می‌کنم که شاید اشتباه از من است که نتوانسته‌ام از پیچیدگی‌ها و دشواری رمان سر در آورم.

پروانه، دختر کوچک کلنل، در چهارده سالگی به علت همکاری با مجاهدین _ که همین را هم باز به حدس و گمان باید فهمید _ اعدام می‌شود. مجاهد شدنش را هم، با وجود داشتن یک برادر توده‌ای و یک برادر فدائی و یک برادر حزب‌الهی و بخصوص با داشتن پدری آگاه به امور سیاسی و اجتماعی و بخصوص تاریخی، فقط به عنوان بهانه‌ای برای جور شدن جنس می توان فهمید یا پذیرفت.

یکی از رویدادهای مهم رمان صحنه‌ای است که در آن کلنل همسر خود را می‌کشد. این صحنه، که به صورت یک leitmotiv در طول داستان یادآوری می‌شود، ار نقطه‌های برجستهء زندگی کلنل است، تا آنجا که مبالغه‌آمیز نخواهد بود اگر بگوئیم کلنل به این کار خودش افتخار هم می‌کند. برای انگیزهء قتل به خیانت زن و این که شب‌ها مست به خانه برمی‌گشته و به زور مسکن به خواب می‌رفته اشاره شده و نیز کم و بیش به تفصیل شرح داده شده که کشتن این زن – آن هم با شمشیر! – اهمیت و معنای زیادی برای کلنل دارد، تا آنجا که اخطار همکارانش را در مورد هم «معروف» بودن و هم «سرشناس» بودن خانوادهء همسرش نادیده می‌گیرد و سرانجام شبی که تا خرخره عرق خورده بوده، زن بینوا را به قتل می‌رساند. طبعاً پرسش‌هائی از

این دست هم که چطور کلنل که مرد با سواد و با فرهنگی است و چنان اهل مدارا و تساهل است که می‌گذارد هر یک از چهار فرزندش راه سیاسی جداگانه‌ای انتخاب کنند و حتّی در ازدواج دخترش با مردی حقه‌باز و آدمکش هیچ گونه دخالت و نقشی نداشته، کشتن همسرش را _ آن هم با شمشیر! – جزو وظایف مقدس و گریزناپذیر خود می‌داند و حتّی یک لحظه هم به نظرش نمی‌رسد که صاف و ساده از همسرش جدا شود. این پرسش هم البته نه مطرح می‌شود و نه جوابی دارد که چرا کلنل بعد از داشتن پنج فرزند از همسر خود، و در حالی که این زن دختر چهار پنج ساله‌ای داشته، ناگهان چنان غیرتی می‌شود که باید به هر قیمتی شده او را به قتل برساند و با شمشیرخون‌چکانش به خانه برگردد و گزارش «شهکارش» را به تابلوی مراد و معبودش – «کلنل» واقعی – تقدیم کند.

یکی دیگر از شگردهای رمان «کلنل» ناگفته گذاشتن برخی نام‌های مکان‌ها و یا تغییر دادن نام برخی شخصیت‌ها است. مثلاً معلوم نیست چرا خواننده حق ندارد نام شهری را که داستان در آن می‌گذرد بداند. تنها می‌دانیم که در این شهر همیشه باران می‌بارد. پس قاعدتاً یکی از شهرهای شمالی ایران باید باشد. من یکی دو سالی در رشت زندگی کرده‌ام و می‌دانم که در شمال هم این همه باران نمی‌بارد. جالب این که وقتی حوادث داستان در تهران می‌گذرد، هیچ نوع ملاحظه‌ای در ذکر نام خیابان‌ها و میدان‌ها و… نیست. برای بازجوی امیر که بعد از انقلاب (؟) به دیدن او می‌آید، نام عجیب و غریب «رسول خضر جاوید» انتحاب شده. حال آنکه بر اساس همان مشخصاتی که از سابقه و شکل و شمایلش داده شده، همهٔ زندانیان سیاسی رژِیم گذشته به آسانی «رسولی» بازجو را در وجود او باز می‌شناسند. (کریستف بالائی در پانویس توضیح داده است که «این نام با خصلت نامیرائی که به خضر پیغمبر نسبت داده می‌شود، بازی می‌کند، که در مورد یک مأمور امور امنیتی معنای طعنه‌آمیزی دارد». ص. ۲۶) توضیح کریستف بالائی می‌تواند راهگشا باشد. منتها معلوم نیست چرا برای حسینی، شکنجه‌گر معروف ساواک، که فی‌الواقع یکی از شخصیت‌های اساطیری رژِیم شاهنشاهی به شمار می‌آید، نام «رمضانی» انتخاب شده و بدین ترتیب از حق جاودانگی محروم مانده است.

***

دربارهٔ ابهامات و پیچیدگی‌های عمدی – و سهوی – «کلنل» و قطع و وصل‌های آزاردهندهٔ آن که جز از خواست دست‌نیافتنی نویسنده تبعیت

نمی‌کنند، بسیار می‌توان نوشت. خواننده بسیاری از امور و رویدادها را تنها باید حدس بزند. چنانکه گوئی ماجرا را از پشت یک شیشهء مات می‌بیند و گاهی هم خود نویسنده مخصوصاً دستش را جلوی چشم خواننده می‌گیرد که دیگر هیچ چیز را نبیند. می‌توان تصوّر کرد که برای برخی منتقدان ادبی چنین نوآوری‌هائی با شیوه‌هائی مثل ساختارشکنی یا آشنائی‌زدائی قابل فهم و توجیه‌پذیر باشد و حتّی امتیازی برای رمان به شمار آید. اما برای خواننده‌ای که معیارش عقل سلیم (اگر هنوز چنین مفهومی اعتبار داشته باشد) و تجربهء ملموس و فهمیدنی است، این شیوه و شگرد چیزی نیست مگر arbitraire و maniérisme (معنی واژهء اولی تا اینجا روشن شده و دومی را هم می‌توان «ادا و اطوار» معنی کرد).

اما جای این سوآل همچنان باقی می‌ماند که به راستی مقصود دولت‌آبادی از گردآوردن این مجموعهء آشفته و دلبخواهی از رویدادها و خاطره‌ها و تصویرها و کابوس‌ها در قالب یک رمان ملال‌انگیز و خسته‌کننده چیست؟ داستان‌پرداز چیره‌دستی که قادر بوده است نفس خواننده‌اش را در طول سه هزار صفحهء «کلیدر» بند بیاورد و اشتیاق او را از هر صفحه تا صفحهء دیگر بیشتر برانگیزد، چرا نمی‌تواند در یک داستان دویست و شصت صفحه‌ای توجه و علاقهء خوانندهء را جلب و حفظ کند؟

آشکار است که رویداد انقلاب و آنچه به دنبال آورد مشغلهء اصلی دولت‌آبادی در این رمان است. او که شخصاً شاهد در هم نوردیده شدن سرنوشت ملت ما بر اثر انقلاب بوده و از این رویداد به گونه‌ای وجودی به لرزه درآمده می‌کوشد تا در این رمان و از طریق قهرمان اصلی‌اش که چهار فرزندش را، هر یک به گونه‌ای و با تصوّری یکسره متفاوت از دیگری بر اثر و یا برای انقلاب از دست داده، معنا و مقصودی در این رویداد به غایت بی‌معنا و پرهرج و مرج بیابد. تکرار عبارت « فرزندانم… فرزندانم… ای همهء فرزندانم!» در طول رمان همین تصور را تأیید می‌کند. در واقع، دولت‌آبادی همواره به یاد داشته‌است که برخورداری از نوعی بینش یا حتی حکمت، مثلاً دربارهء انسان و زندگی و جهان…، جزئی جدائی ناپذیر از ابزار و لوازم رمان نویسی است و در رمان‌های بزرگش نیز به خوبی نشان داده که از چنین امتیازی برخوردار است. در «کلیدر» و «جای خالی سلوچ» و حتّی در «روزگار سپری شدهء مردم سالخورده» نویسنده بر موضوع و اجزا و عناصر رمان چیره است و می‌تواند در ورای پانوراما‌ی عظیمی که با دقت یک نقاش رئالیست در برابر خواننده

می‌گشاید، چشم اندازی نیز بر معنای جهان و سرنوشت انسان به او عرضه کند. در حالی که در «زوال کلنل» کاملاً پیداست که نویسنده فاقد اشراف و آگاهی لازم بر موضوع داستانش است؛ از زندگی قهرمانش، یک سرهنگ ارتش شاهنشاهی، اطلاع چندانی ندارد و هرگز بر خواننده روشن نمی‌کند که چرا این سرهنگ، با وجود رفتار و کردار مصیبت‌بار و خفت‌آمیزش، کلنل محمد تقی خان پسیان را قهرمان رؤیاهای خود قرار داده؛ جریان‌های سیاسی‌ای را که هر یک از فرزندانش در پیش گرفته‌اند، به درستی و از نزدیک نمی‌شناسد و با سوابق و نقش و تأثیر آنها در صحنهء سیاسی ایران آشنا نیست؛ و توسل به ابهام و پیچیدگی و درهم‌گوریدگی رویدادها و رفتارها و زمان‌های رمان و انباشتن آن از امور غیر محتمل (مثل سررسیدن و اطراق کردن بازجوی ساواک در خانهء زندانی سابقش یا همزمانی اعدام دختر چهارده سالهء کلنل و بازآوردن نعش بی سر پسرش از جبهه یا سر درآوردن همسر مقتول در گورستان و…) نیز نمی‌تواند این ضعف یا کمبود را جبران کند یا حتّی بپوشاند. درست به همین دلیل است که «زوال کلنل»، با وجود تلاش آگاهانه و مصرانه و دائمی نویسنده، از ارائهء «روایتی» شخصی از انقلاب باز می‌ماند و می‌دانیم که واژهء «روایت» در اینجا همانا تحلیل یا تبیین یا تعریف است که لازمهء ارائهء هر گونه بینشی است.

***

با این همه در صفحه‌های پایانی «زوال کلنل» صحنه‌ای وجود دارد که به تنهائی شاهدی است بر قدرت تخیل و جرأت بازسازی دولت‌آبادی. این صحنه گفتگوئی است میان «کلنلِ» معبود قهرمان داستان و شخصی که «جناب اشرف» نامیده می‌شود. (مترجم کتاب، که به نظر می‌رسد برای تر و تمیز کردن متن اندکی هم در آن دست برده، در پانویس توضیح می‌دهد که این گفتگو میان کلنل محمد تقی خان پسیان و احمد قوام صورت می‌گیرد. ص. ۲۴۱) به نظر می‌رسد که برای دولت‌آبادی محمّد تقی خان سخنگو و نمایندهء همهء شرف و دلاوری و راستکاری، همچنانکه میهن‌پرستی و ترقی‌خواهی در صحنهء سیاسی ایران معاصر است. در حالی که قوام از جانب ارتجاع و با سیاه‌بینی و بی‌حیائی (cynisme) یک سیاستمدار کهنه‌کار و مکّار سخن می‌گوید. نویسنده از پیش به ما آموخته است که در این تقسیمِ نقش‌ها (casting) جستجوی اعتبار و انطباق تاریخی بیهوده است. همچنانکه بیهوده است وقت خود را بر سر این کنجکاوی هدر دهیم که چرا دولت‌آبادی با دقت و وسواس شرح داه است که قوام‌السلطنه روی صندلی امیر (= امیر

کبیر)، و محمد تقی خان پسیان روی صندلی کلنل، که حتّی پرهیب دور و رنگ و رو رفته‌ای از او هم به حساب نمی‌آید، نشسته‌اند. آنچه جالب است این است که حقیقتِ رمان، یا حقیقتِ «روایت» دولت‌آبادی از انقلاب ایران را، نه کلنل محمد تقی خان پسیان، که قوام بیان می‌کند – آنجا که رهبران سیاسی خیراندیش و مترقی تاریخ معاصر ایران، از امیرکبیر تا مصدق، را محکوم می‌داند و از فرزندان میهن، فرزندان کلنل (کلنل محمد تقی خان)، می‌گوید که همچون گرگ با دندان‌های خود میراث او را پاره پاره می‌کنند و از خود او چیزی باقی نمی‌گذارند جز خاطرهء رنگ باخته‌ای از مردی خوش‌قواره که دائم با دستمال سفید خون گردنش را پاک می‌کند.

پیداست که این پایان سیاه و سینیک کسانی را که به رستگاری نهائی مردم ما به یمن میراث همان رهبران خیراندیش و مترقی تاریخ معاصر دل بسته‌اند، خوش نمی‌آید. اما می‌توان بدین دل خوش داشت که این پایان نشانه‌ای است (هر چند همچنان پیچیده در ایهام و ابهام) بر رهائی خود دولت‌آبادی از طلسمی که او را عمری از فیض این میراث محروم نگاه داشت.

۰۵.۰۹.۲۰۱۲

برگرفته از تارنمای □□□□□□

Le colonel, Mahmoud Dowlatabadi,Ed. Buchet.Chastel,Paris,۲۰۱۲*

Traduit par Christophe Balaÿ

مشکل زبان در شعر نیما

مجید نفیسی

نوآوری های نیما در زمینه ی موسیقی کلام، صور خیال و مضامین شعر، امروزه کم و بیش از سوی جامعه ی روشنفکری ایران به رسمیت شناخته شده است، ولی مشکل زبان شعر او همچنان پابرجاست. گروهی این

دشواری را به حساب عدم تسلط او به زبان فارسی می گذارند و به تبع آن دیگر بدعت های نیما را نیز ناشی از ناتوانی او در طبع آزمایی به شیوه ی شعر کهن می دانند.

نوآوری های نیما در زمینه ی موسیقی کلام، صور خیال و مضامین شعر، امروزه کم و بیش از سوی جامعه ی روشنفکری ایران به رسمیت شناخته شده است، ولی مشکل زبان شعر او همچنان پابرجاست. گروهی این دشواری را به حساب عدم تسلط او به زبان فارسی می گذارند و به تبع آن دیگر بدعت های نیما را نیز ناشی از ناتوانی او در طبع آزمایی به شیوه ی شعر کهن می دانند. (ذم شبیه به مدح)

در مقابل، برخی از دوستداران سبک شعر نیما، این مشکل را کتمان می کنند و "ویژگی های زبانی" شعر او (در زمینه ی گزینش واژه ها و چیدن آنها در کنار یکدیگر) را نشانه ی خدمت او در پالودن زبان فارسی می دانند. برای نمونه سه مصراع اول منظومه ی "مانلی" را به خاطر آوریم که روزی پرویز ناتل خانلری آن را به عنوان شاهدی بر ضعف زبانی نیما نقل کرده بود:۱

من نمی دانم پاس چه نظر

می دهد قصه ی مردی بازم

سوی دریای دیوانه سفر۲

عبارت "پاس چه نظر" به چه معناست؟ در عرف زبان معمولاً می گوییم: "از این نظر" و اصطلاح "پاس" را در این ترکیب به کار نمی بریم و تازه اگر هم بخواهیم آن را مورد استفاده قرار دهیم باید حرف اضافه ی "به" را به آغاز "پاس" بیفزاییم. همچنین، دور افتادن اجزای فعل مرکب "باز سفر دادن" از یکدیگر و چسباندن "م" ضمیر به "باز"، نظم طبیعی کلام را بهم زده و کار انتقال مفهوم را دشوار ساخته است. البته می توان با جواز هزار ساله ی "ضرورت شعر"، گریبان خود را رها کرد، اما این توجیه به کار نیما نمی آید، زیرا او کسی بود که می خواست زبان شعر را به نثر و گفتار روزمره نزدیک کند و همچنین "جمله" را از زیر یوغ اسارتِ "مصراع" بیرون آورد و شعر را از خودکامگی وزن و قافیه برهاند.

دوستداران متعصب و نه آزاداندیش شعر نیما همین ترکیب "پاس چه نظر" را شاهدی بر نوآوری زبانی او می دانند و آن را در کنار

ترکیباتی چون "پاس ها" در شعر "پاس ها از شب گذشته است" و "هنگام" در شعر "هنگام که گریه می دهد ساز"، نشانه ی خدمت نیما به غنای زبان فارسی می شمارند. به راستی هم بدعت های زبانی شاعر به مرور جای خود را در زبان باز می کند و در برخی موارد جوازی برای نادیده گرفتن قواعد دستوری می گردد. اگر فرهنگ معین را باز کنیم در ذیل بسیاری از واژه ها و ترکیبات کلامی، شواهدی از گویندگان و نویسندگان دیروز و امروز می یابیم. شاید نقل این نکته لازم باشد که در آثار ویلیام شکسپیر بیش از دو هزار واژه و ترکیب نوساخته وجود دارد که قبل از آن به کار نمی رفته و پس از شکسپیر در زبان انگلیسی مصطلح شده است. پس چرا واژه سازی نیما را از این دست به حساب نیاوریم؟ به نظر من درست آن است که بین نوآوری های نیما و تعقیدات و ناهمواری های کلامی او فرق بگذاریم و حساب آن دو را از یکدیگر سوا کنیم. ترکیب زیبایی چون "نازک آرای تن ساق گلی" در شعر "مهتاب" مسلماً پذیرفتنی است، اگر چه ممکن است نیما آن را با تأثیر از زبان مادری خود که در آن صفت پیش از موصوف می آید ساخته باشد.

اما ترکیباتی چون "هنگام"، "پاس ها" و "پاس چه نظر" که بنا به ضرورت وزن به جای "هنگامی"، "پاسی" و "به پاس چه نظر" آمده اند نشانه ی قدرت شاعر نیستند، بلکه ضعف او را می رسانند. چرا که شاعر در تلفیق زبان و موسیقی، اولی را به خاطر دومی فدا کرده است. حال این که می توانست با ویرایش کار خود راه های دیگری برای بیان همان مطلب بیابد که شاعر را مجبور به استفاده از پروانه ی "ضرورت وزن" ننماید. مثلا می توانست بگوید: "آن گاه که گریه می دهد ساز"، "پاسی از شب گذشته ست" و "من نمی دانم بهر چه نظر". از سوی دیگر، اگر شاعر می خواهد قالب دستوری زبان را بر هم زند باید این کار را در حد محدود و با هدف مشخص انجام دهد وگرنه کارش نامفهوم باقی خواهد ماند و از عهده ی ارتباط با خواننده برنخواهد آمد. در ادبیات کهن خودمان نوع ادبی خاصی وجود دارد به نام "شطحیات" که در آن شوریده گویی صوفیانه اجازه ی بروز می یابد. در ادبیات انگلیسی نیز nonsense poetry سابقه ای طولانی دارد و نمونه ی درخشان آن را می توان در کتاب "آلیس در سرزمین عجایب" اثر لوییس کارول مشاهده کرد. منتها نیما نه خود داعیه ی این گونه طبع آزمایی داشته و نه می توان ناهنجاری های زبانی شعر او را به حساب معنا گریزی شاعرانه ی او گذاشت.

علل مشکل زبان در شعر نیما متعدد است و من می کوشم در زیر به هفت

مورد از آنها بپردازم. با وجود این ضروری است که همین جا تاکید کنم که من این تعقیدات را فقط در محدوده ی گزینش واژه ها و چیدن آنها در کنار یکدیگر می سنجم، وگرنه ابهام در تصویرسازی و پیچیدگی در مضامین موضوعی کاملا جداست و به مساله ی زبان برنمی گردد.

۱ ـ اشتباهات چاپی

اولین بار که با مساله ی اغلاط چاپی در آثار نیما آشنا شدم سیزده ساله بودم. یکی از دوستان حاشیه ای "جُنگ اصفهان" را ساواک احضار کرده بود و او هم با شتاب تمام کتابهایش را جمع کرده و به عبدالرزاق، فروشنده ی کتاب های خطی و کهنه فروخته بود. همان روز که خبر را شنیدم به دکان پیرمرد رفتم و از میان کتاب های دوست خود یکی هم "قصه ی رنگ پریده، خون سرد" نیما را خریدم که به قطع کوچک جیبی بود. وقت پرداخت حساب، کتاب فروش پول خرد نداشت و به جای آن چند نسخه از شماره های گذشته ی "مجله ی" ارمغان را داد. در یکی از شماره های آن مقاله ای بود در تخطئه ی شعر نیما ـ تصور می کنم از خسرو فرشیدورد. نویسنده برای این که بی سوادی نیما را نشان دهد دیباچه ی کتاب مزبور را نقل می کند که کلمات آن بکلی در هم ریخته است و آن گاه نتیجه می گیرد که کسی که نمی تواند یک سطر نثر درست بنویسد قادر به نگارش شعر نخواهد بود!

چون اصل کتاب را داشتم به آن مراجعه کردم و دیدم که جمله ی نقل شده عین متن است با این تفاوت که در آخر کتاب غلطنامه ای چاپ شده و از جمله دیباچه ی مذکور را چنین تصحیح کرده است:

"گوش کن! می خواهم کمی از مصائب خودم را برای تو شرح بدهم." این قلب واقعیت از سوی یک نویسنده ی کهنه گرا از همان ابتدا تأثیری منفی بر من گذاشت و در چشم من بر مظلومیت نیما افزود. اما مغلوط بودن کتاب های چاپی نیما فقط محدود به یک نمونه نبود. در چاپ اول "نیمایوشیج، زندگانی و آثار او" ویراسته ی ابوالقاسم جنتی عطایی و هم چنین "ارزش احساسات" که در دهه ی ۳۰ به چاپ رسیده اند، غلط های چاپی بیداد می کنند. نیما خود از این موضوع در رنج بود و بارها در نامه هایش به آن اشاره می کند. به عنوان نمونه شعر "امید پلیدی" را در نظر بگیریم که احسان طبری در شماره ی ۱۸ سال اول "نامه ی مردم" مورخ ۱۸ اردیبهشت ۱۳۲۲ به صورت مغلوط چاپ کرده بود. نیما در نامه ی مفصلی که خطاب به طبری نوشته (پس از این که به برخی از نظریات سردبیر روزنامه که به عنوان مقدمه بر شعر او

آمده، انتقاد می کند و کهنه گرایی طبری را برملا می سازد) فهرستی از غلط های چاپی و دستکاری هایی که سردبیر در شعر او مرتکب شده به دست داده و در پایان می افزاید: "خوشوقت خواهم بود که قطعه ی شعر را خودتان در روزنامه، اصلاح یا تجدید کنید تا این که نادلچسب تر از این که هست در برابر ذوق مردم قرار نگرفته، از تحیر مردم درباره ی چیزی که تحیر ندارد، دوست شما اسباب کیف و لذت بیشتری برای خود به دست آورده باشد."۳ جالب این جاست که سیروس طاهباز که در نسخه برداری و چاپ کارهای نیما از خود دقت نشان می داد، مجبور می شود که پس از چاپ مجموعه ی اشعار نیما در سال ۱۳۶۴، از جمله به خاطر وجود اغلاط فاحش چاپی در آن، مجددا نسخه ی دیگری از شعرهای او را در سال ۱۳۷۱ به نام "مجموعه ی کامل اشعار" انتشار دهد که البته هنوز هم خالی از اشتباهات چاپی نیست. در مقدمه گردآورنده می خوانیم: "به دلیل شتاب ناشر، غلط های چاپی بسیاری در آن راه یافته بود و افتادگی هایی داشت که درک درست شعر را برای جوانان و ناآشنایان به شعر نیما ناممکن می ساخت." (صفحه ۹)۴

۲ ـ تصحیحات ویراستاران

نیما در زمان حیات، تجربه ی خوبی از چاپ آثارش در مطبوعات نداشت و در نتیجه نسبت به اکثر دست اندرکاران نشریات با نظر بی اعتمادی نگاه می کرد و شاید به همین دلیل هنگامی که می خواست برای خود وصی تعیین کند محمد معین را برگزید که به گفته ی خودش اگر چه ممکن است شعر او را دوست نداشته باشد ولی در کار خود امانت علمی دارد. نیما علاوه بر معین، جلال آل احمد و ابوالقاسم جنتی عطایی را نیز در این کار دخالت داد به شرط آن که هر دو با هم باشند، ولی همه ی کسانی را که به پیروی از او "شعر صادر فرموده اند" از دسترسی به "کاغذ پاره های" خود محروم کرده است.

البته ویراستار کتاب نه حق بلکه وظیفه دارد در ویراستن متن نویسنده هر چقدر هم که مشهور باشد بکوشد، و این ضرورتی ست که هنوز در کشور ما به رسمیت شناخته نشده است. شک نیست که ویراستار باید تصحیحات خود را نخست به صورت پیشنهاد به نویسنده عرضه کند در غیر اینصورت تصحیحات ویراستار جنبه ی خودسرانه به خود می گیرد و موجب تحریف کار نویسنده می گردد. در همان نمونه ی نقل شده در بالا، نیما از این که احسان طبری در شعر او کلمه ی "خود" را به "خویش" تغییر داده است برآشفته شده و می نویسد: "نفرت مخصوصی در عمر خود، من از این کلمه داشته ام، به طوریکه می خواستم به زبان فارسی شعر نگویم. شاید در اشعار به سبک قدیم من یافت شود. البته

بجای "خویش بسی"، "خود بسی" است. ("نامه ها" ص ۱۵۳)

جلال آل احمد که تا مدتی با طبری، "نامه ی مردم" را اداره می کرد شعر "پادشاه فتح" نیما را در شماره ی اردیبهشت ۱۳۲۶ درمی آورد، ولی همان طور که خود در مقاله ی شیرین اش "پیرمرد چشم ما بود"۵ شرح داده است، مجبور می شود که برای خواباندن سروصدای آقا معلم های کهنه پرست حزبی در شعر دست ببرد و آن را صاف و صوف نماید. این کار باعث رنجش نیما می گردد و او در یادداشتی که برای چاپ این شعر در آینده نوشته می گوید:

"دو بند لازم را از من استادترها حذف کرده اند که رگ حیات شعر است و در چاپ بعد باید اضافه کنم... باقی حذف ها ضرری ندارد." (مجموعه ی کامل اشعار ص۴۲۴)

در غرب بسیاری از آثار نویسندگان بزرگ در پرتو کار ویراستاران بزرگ امکان جلوه یافته اند. نمونه ی مشهور آن شعر "سرزمین هرز"، اثر "تی. اس . الیوت" است که متن آن قبل از چاپ توسط "اِزرا پاند" ویرایش شده و امروزه هر دو متن اولیه و ویرایش شده در دسترسِ خواننده قرار دارد و هر کس می تواند بر کیفیت کار "پاند" شخصاً قضاوت کند.

۳ ـ اشتباهات نسخه بردار

تصویری که ما از آثار به جا مانده ی نیمایوشیج در ذهن داریم رمانتیک است: کاغذپاره هایی که در یک گونی ریخته شده، شعرهایی که پشت جعبه ی سیگار و یادداشت هایی که در حاشیه ی کتاب ها و حتی پشت صفحات مشق پسرش شراگیم، نوشته شده اند. ما این تصویر را دوست داریم: شاعری که کاملاً خود را به دست احساسات خودانگیخته اش سپرده و حتی زحمت تصحیح آنها را به خود راه نمی دهد. برای او مخاطبان امروز که هیچ، حتی خوانندگان آینده نیز مهم نیستند. گردآورنده ی کارهای نیما اکنون باید این تصویر را بهم زده و برای ما مرتب کند و شعرهایی را که به آن صورت آشفته نوشته شده به درستی بخواند و به ما منتقل کند. سیروس طاهباز خود می نویسد:"در دستنوشته های نیما پاره ای از واژه ها به دلیل پارگی یا فرسودگی کاغذ قابل خواندن نبود که با نشانه ی ستاره مشخص شده است. همچنین در پاره ای از شعرها سطر یا سطوری دچار این آسیب بود که با علامت ...* مشخص شده است" (همانجا ص۱۱)

طاهباز شاعر نبود ولی در دهه های چهل و پنجاه کارگزار ادبی

شایسته ای بود و در نشریات ادبی که او ویراستاری می کرد بسیاری از کارهای ماندگار آن دوره چاپ شده اند. با این حال من از خود می پرسم که اگر او نمی توانست در درست خواندن یک کلمه یقین داشته باشد چه می کرد؟ شاید روزی کسی به متن اصلی دسترسی یابد و کار گردآورنده ی آن را مورد ارزیابی قرار دهد ولی من هنگام مطالعه ی اشعار نیما گاهی از خود پرسیده ام که آیا فلان کلمه درست خوانده شده؟ و اگر کلمه ی دیگری که شبیه به آن است به جای کلمه ی فعلی می آمد شعر را از سکته و تعقید رها نمی کرد؟ برای نمونه به یک مورد اشاره می کنم:

در شعر "هست شب" می خوانیم: "باد، نوباوه ی ابر، از بر کوه/ سوی من تاخته است". این ترکیب "باد، نوباوه ی ابر" یعنی چه؟ گاهی شنیده ام که می گویند وقتی آسمان دارد ابری می شود، باد می آید و سپس ابر که بشارت دهنده ی گشایش و باران است، اما موضوع بر سر آن است که تمام شعر حکایت از بن بست می کند:

خاک، رنگ باخته و هوا دم کرده است و شاعر نیز خود از حدت تب می سوزد و هیچ گونه راه امیدی وجود ندارد. نکند آن عبارت "باد نوبه بر" یا "باد نوبه آور" بوده و نسخه بردار آن را به اشتباه خوانده؟ باد نوبه، مسموم است و با خود بیماری به همراه می آورد و این درست همان چیزی است که شاعر در ادامه ی شعر به آن اشاره می کند: "… که می سوزم از هیبت تب".

وقتی که شعرهای نیما را به اصطلاح "درست" می خوانم، البته از این امر غافل نیستم که دارم به همان چاله ای می افتم که برخی از ویراستاران اشعار او بدان دچار شده بودند. این است که تاکید می کنم این دیگر خوانی ها فقط جنبه ی پیشنهادی دارد و شاید هم اگر با دستنوشته های اصلی مطابقت شود مورد تائید قرار نگیرند.

۴ ـ مشکل نقطه گذاری

نقطه گذاری یک پدیده ی غربی است. پیش از آن در ادبیات فارسی روش یک نواختی وجود نداشت و غالباً جدا کردن عبارات از جملات یا پیوستگی و گسستگی کلمه نسبت به کلمه ی بعد از طریق اِعراب صورت می گرفت. به کار بردن واژگان فرنگی چون "ویرگول" و "کولن" در زبان فارسی جلوه ی این نشان مادرزادی است. با این وجود برخی از این نشانه ها بنا به احتیاجات رسم الخط ما، کاربردهای تازه ای یافته اند که در رسم الخط لاتینی وجود ندارد. مثلا ویرگول نزد ما

فقط برای جدا کردن یک عبارت مستقل از کل جمله به کار نمی رود، بلکه همچنین همان کاری را انجام می دهد، که سابقاً علامت سکون می کرد و از پیوسته شدن کلمه ای به کلمه ی بعدی جلوگیری می کند. جالب این جاست که در بستر عمومی قراردادهای نقطه گذاری، هر شاعر یا نویسنده ای می تواند نشانه های خاص خود را داشته باشد. مثلاً امیلی دیکنسون، شاعر آمریکایی عادت داشت که به جای نقطه و ویرگول از "خط تیره" استفاده کند و دستنوشته های شعر او آکنده از خطوط تیره است. ویراستار نخستین اشعار او در چاپ اول کتاب، همه ی این خطوط تیره را حذف کرد و به جای آنها نشانه های رایج را به کار برد، اما ویراستاران بعدی دوباره به همان خطوط تیره بازگشته اند، زیرا معتقدند که این نشانه بهتر می تواند صدای شخصی شاعر را منتقل کند. آیا نیما سبک خاصی در نقطه گذاری نداشته است؟ کافی است که نگاهی به دستنویس وصیت نامه ی او بیافکنیم که عکس آن در کتاب "مجموعه ی کامل اشعار نیما" توسط طاهباز چاپ شده است. جنتی عطایی که در چاپ دوم کتاب "نیمایوشیج، زندگانی و آثار او" این وصیت نامه را با حروف چاپی نقل کرده است سطر اول آن را چنین می آورد: "امروز فکر می کردم با این گذران کثیف که من داشته ام بزرگی که فقیر و ذلیل می شود." جمله در نظر اول ناقص می نماید، زیرا نیما به جای حرف اضافه ی "به" که معمولاً در این مورد به کار می بریم حرف "با" را بکار برده و نتیجتاً این انتظار را در خواننده به وجود آورده که مطلب تمام نشده است، ولی صرف نظر از این مشکل که به سلیقه ی زبانی برمی گردد، این پرسش پیش می آید که جمله ی اول چگونه به جمله ی دوم وصل می شود؟ اگر جنتی می خواست از روش متداول نقطه گذاری استفاده کند بایست پس از پایان جمله ی اول، علامت دونقطه (:) را می گذاشت یعنی که جمله ی دوم حاصل "فکر کردن" در جمله ی اول را توضیح می دهد، ولی جنتی چنین نکرده است و جمله ی دوم را بدون هیچ گونه فاصله ای پس از جمله ی اول آورده است، اما در نسخه ی اصلی وصیت نامه ی نیما پس از جمله ی اول به اندازه ی پنج شش کلمه، جای خالی گذاشته شده و سپس جمله ی دوم شروع شده است. این فاصله ی خالی در واقع نقش علامت ":" را بازی می کند که در روایت جنتی از دست می رود.

ما در اشعار نیما از حدود ۱۳۱۸ به بعد متوجه ی استفاده ی زیاد او از علامت "دو ابرو" می شویم. او از طریق این نشانه، جملات یا عبارات معترضه را جدا می کند و کار خواندن شعر را آسان تر می نماید. (برای نمونه به دو شعر "پادشاه فتح" و "مرغ آمین" نگاه کنید.)

مساله نقطه گذاری و اِعراب در شعر نیما بسیار مهم است، زیرا در آثار او جا برای برداشت های متفاوت از یک عبارت وجود دارد و در واقع نقطه گذاری و اِعراب طرز قرائت ما را نشان می دهد. مثلا در شعر "برف" می خوانیم: "گرته ی روشنی مرده ی برفی همه کارش آشوب/ بر سر شیشه ی هر پنجره بگرفته قرار"، ترکیب "روشنی مرده" را چگونه باید خواند؟ آیا "روشنی" باید با یک کسره به "مرده" اضافه شود یا این که توسط یک سکون از آن جدا گردد؟ در صورت اخیر درست آن است که "روشنی" به "روشن" تبدیل شود تا عبارتی درست داشته باشیم. به علاوه عبارت "همه کارش آشوب" باید توسط یک ویرگول از بقیه ی مصراع جدا شود تا خواندن شعر آسان گردد. در پایان همین شعر آمده است: "میهمانخانه ی مهمان کش روزش تاریک / که به جان هم نشناخته انداخته است / چند تن خواب آلود…" به عقیده ی من عبارت "روزش تاریک" باید با یک خط تیره از بقیه ی مصراع جدا گردد و پس از آن یک علامت تعجب بیاید. زیرا این عبارت در واقع به عنوان نفرین بکار رفته است. همچنین در مصراع دوم کلمه ی "نشناخته" باید بین دو خط تیره بیاید زیرا در حکم یک مفهوم معترضه است و به معنای "ناخودآگاهانه" به کار رفته است. در غیر این صورت هر دو مصراع غلط خوانده می شود و درک مفهوم شعر مشکل می گردد.

۵ ـ ناویراستگی دستنوشته ها

نیما پیش از مرگ تصویر کاملی از ساختمان کلی آثار خود داشت و آنها را بر اساس موضوع دسته بندی کرده و برای هر یک دیوانی جداگانه در نظر گرفته بود. مثلا شعرهای به سبک کهن خود را در مجموعه ی "حکایات" و شعرهای طبیعت گرا را در مجموعه ی "ماخ اولا" گنجانده بود. با این وجود، کار ویرایش تک تک شعرها نیمه کاره مانده و ما تاثیر آن را در بسیاری از شعرها احساس می کنیم. آیا نیما توانایی ویرایش شعرهای خود را داشت؟ جواب بی شک مثبت است. نمونه ی آن را در شعر "آی آدمها" می توان دید که از نظر فصاحت و بلاغتِ زبان کمبودی ندارد. آیا نیما از این توانایی خود برای ویرایش شعرهایش استفاده کرد؟ وضعیت روحی نیما در دوره های مختلف فردی و اجتماعی تغییر کرده، ولی مسلم است که او بر روی شعرهای خود گاه و بی گاه کار می کرده و بویژه آنها را از لحاظ وزن می آراسته است. یک نمونه ی آن منظومه ی "قلعه ی سقریم" است که با تاثیر از خمسه ی نظامی در سال ۱۳۱۳ سروده شده و نیما نسخه ی تصحیح شده ای از آن را پاکنویسی کرده بوده که به دست وصی او می رسد، اما روشن نیست چگونه مدتی بعد ناپدید می گردد و سیروس

طاهباز مجبور می شود که از روی نسخه های چرکنویس متن دیگری فراهم آورد. با وجود این در "مجموعه ی کامل اشعار" او به نمونه های زیادی برخورد می کنیم که ویراسته نشده و آدم را به این پرسش وامی دارد که آیا نیما نمی توانست آن ها را ویرایش کند؟ و اگر این فرصت را به خود می داد آیا این تصحیحات را وارد نمی کرد؟ این است که باید گفت شعرهای ویراسته نشده نمی توانند درخشش کار نیما را نشان دهند. اگر چه تصمیم گردآورنده کاملا درست بوده که آن ها را به همان صورت که نوشته شده اند نسخه برداری کند، اما این امر بدان معنی نیست که اکنون که نسخه ی اصلی اشعار در دسترس همگان قرار دارند، دیگران نتوانند ویرایش و روایت های خاص خود را از هر شعر به دست دهند.

۶ ـ ضرورت وزن

در شعر عروضی، وزن حاکم مطلق است و پس از آن که مصراع اول به روی کاغذ آمد، چگونگی رشد، بلوغ و پایان شعر تعیین شده است. این خودکامگی، فقط بر احساس و اندیشه ی شاعر تاثیر نمی گذارد، بلکه بر زبان شعر، آواهای واژه ها و نظم دستوری آن ها نیز چنگ می اندازد. واژه ی "سخن" بنا به این که آخرین کلمه ی مصراع قبلی یا بعدی چه باشد، چند گونه تلفظ می گردد. اگر هجایی کم آمد یک "مر" اضافه می گردد یا برعکس، اگر هجایی زائد بود یک "به" از سر واژه دزدیده می شود. نظم طبیعی کلام به هم می خورد و جای اجزای مختلف جمله دگرگون می گردد تا مصراع ها همه تراز شوند و ستون های هم قرینه ی آنها راست بالا روند.

هنگامی که نیما پس از سه سال خاموشی و انصراف از نگارش شعر، بالاخره در سال ۱۳۱۶ شعر "ققنوس" را نوشت که در آن برای اولین بار در شعر او تساوی طولی بیت ها به هم خورده و قوافی به شیوه ی قدیم رعایت نشده اند، وی در واقع می خواست با همین انعطاف ناپذیری وزن عروضی مقابله کند و دست شاعر را برای بیان احساسات خود آزاد بگذارد. او این مقصود را در هاله ای آرمانیِ به نام "طبیعت کلام" مطرح کرد که بنا بر آن، غایت شاعر معاصر باید گریز از تصنع و تسلیم به طبیعت باشد. اما این طبیعت کلام چیست که او بخصوص در نوشته های نظری خود چون "دو نامه" و "حرف های همسایه" از آن حرف می زند و در آنها به دفاع و توضیح بدعت خود در زمینه ی قالب شعر می نشیند؟ همان طور که به تفصیل در کتاب خود به زبان انگلیسی به نام "مدرنیسم و ایدئولوژی در ادبیات فارسی: بازگشت به طبیعت در شعر نیمایوشیج"۶ نشان داده ام، برای نیما طبیعی ترین کلام، همانا

زبان روزمره ی مردم و نزدیک ترین شکل ادبی به آن، نثر می باشد. او یک جا این شکل طبیعی کلام را به استخر آبی تشبیه می کند که بر سطح آن دوایر کوچک و بزرگ همه در کنار یکدیگر بافت شکیلی به وجود آورده اند بدون این که آحاد آن همه یک اندازه باشند. با وجود این که نیما تساوی طولی بیت ها را بر هم زد، اما تساوی رکنی آنها را نگاه داشت و بدین طریق به اساس وزن عروضی که یک وزن کمی است دست نگذاشت. او به قول خود در بیش از هفتاد بحر عروضی، آزمایش کرده و گاهی در یک شعر از بحری به بحر دیگر راه جسته، با این حال همه جا کوشیده که رکن وزنی شعر را از ابتدا تا به انتها ثابت نگاه دارد و در این زمینه از خود کمتر انعطاف نشان داده است، به طوری که می توانم بگویم که در میان شعرای مهم شعر کهن و معاصر فارسی، شاعری را نمی توان سراغ گرفت که به اندازه ی نیمایوشیج برای حفظ وزن شعر از جواز "ضرورت وزن" استفاده کرده باشد. جالب این جاست که شاعری که به خاطر نزدیک شدن به "طبیعت کلام" و آشتی دادن نظم و نثر به شکستن تساوی طولی بیت ها و قوافی بیرونی در شعر عروضی دست می زند خود بار دیگر مجبور می شود که به منظور رعایت تساوی رکنی یا قوافی درونی شعر، از همان شگردهای تصنعی و غیر طبیعی قدما استفاده نماید. در شعر نیما این ضرورت های وزنی را می توان به اشکال زیر مشاهده کرد:

الف ـ گسستگی بین بند و جمله

نیما نه تنها به وزن شعر اهمیت می داد، بلکه قالب کلی اثر نیز برایش مطرح بود. به طوری که می بینیم گاهی به خاطر این که دو بند یک قطعه با یکدیگر هم قرینه شوند، نظم طبیعی جمله را بر هم می زند و پاره ای از آن را در یک بند و بقیه را در بند بعدی می آورد. برای نمونه به شعر "داروگ" نظر افکنیم که دارای دو بند است و در پایان هر بند، این جمله ی پرسشی تکرار می شود: "قاصد روزان ابری داروگ کی می رسد باران؟" منتها دو مصراع اول بند دوم شعر در واقع ادامه ی طبیعی جمله ی پرسشی آخرین مصراع بند دوم است که نیما آنها را از جای خود برداشته و به بند دوم منتقل کرده است. چنان که اگر کسی بخواهد بند دوم را که با یک سطر فاصله از بند اول جدا شده به خودی خود بخواند، جمله به کلی بی معنی خواهد بود: "بر بساطی که بساطی نیست/ در درون کومه ی تاریک من / که ذره ای با آن نشاطی نیست…"

ب ـ گسستگی بین جمله و مصراع

معمولا جمله طبیعی ترین واحد زبانی بیان یک مفهوم است و طبیعی تر هم همین است که مصراع شعر در برگیرنده ی یک جمله باشد. در شعر نیما در بسیاری موارد این رابطه ی طبیعی گسسته شده و به خاطر ضرورت وزن، تکه ای از جمله در مصراع بعدی ادغام شده به طوری که فهم شعر در وهله ی اول دشوار می نماید. مثلا در شعر "هست شب" می خوانیم: "هست شب / یک شب دم کرده و خاک / رنگ باخته است". همن طور که پیداست "و خاک" به مصراع سوم تعلق دارد و شاید شاعر می توانست با حذف "و" و گذاشتن یک ویرگول برای مکث، پس از "خاک" جمله را به مصرع سوم منتقل کند، ولی او ترجیح داده است که پیوستگی بین جمله و مصراع را به خاطر وزن بر هم زند. همچنین در شعر دیگری می خوانیم: "ترا من چشم در راهم شباهنگام / که می گیرند در شاخ تلاجن سایه ها رنگ سیاهی". شاعر با حذف کلمه ی "هنگامی" در آغاز مصراع دوم درک مفهوم شعر را بغرنج کرده است، زیرا در وهله ی اول روشن نیست که کلمه ی "که" در آغاز مصراع دوم به معنای "هنگامی که" است یا "چرا که". او می توانست به جای "که" در مصراع دوم، کلمه ی "چو" را بیاورد یا این که کلمه ی "شباهنگام" را به مصراع دوم منتقل کند و پس از آن ویرگولی برای مکث بگذارد.

پ ـ افزودن یا کاستن کلمه یا حرف

حشو یا آوردن کلمه یا حرفی زائد در مصراع از جانب نیما بسیار به چشم می خورد و یکی از معایب کلام اوست. مثلا در شعر "مهتاب" می گوید: "نگران با من استاده سحر/ صبح می خواهد از من / کز مبارک دم او / آورم این قوم به جان باخته را / بلکه خبر". آوردن کلمه ی "صبح" در مصراع دوم ضرورتی ندارد و فقط به خاطر وزن آمده است. گروهی در توجیه این تکرار می گویند که منظور نیما از "صبح" همان احمد شاملو است که پیش از آن که خود را "ا . بامداد" بخواند گاهی تخلص "صبح" را به کار می برد، ولی این تعبیر بسیار دور از ذهن است و در چارچوب کلی شعر نمی گنجد. نمونه ی کاستن یک کلمه یا حرف را نیز در مثال فوق می توان دید وقتی که در مصراع اول به جای "ایستاده" می گوید: "استاده". همچنین در شعر دیگری وقتی که به جای "هنگامی" می آورد "هنگام": "هنگام که گریه می دهد ساز".

ت ـ رعایت نکردن دستور زبان

گاهی نیما به خاطر ضرورت وزن کلماتی را اضافه می کند که نه تنها لازم نیستند بلکه از لحاظ دستوری نیز صحیح نمی باشند. برای نمونه

در همان شعر "ترا من چشم در راهم" می گوید: "وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم". اگر حرف "ت" را به اول "را" افزوده بود جمله نقصی نداشت. با وجود این به جای "راست" می توانست بیاورد: "هست" که هم معنا را افاده می کند و هم وزن را بر هم نمی زند. در همین شعر نیما به خاطر هماهنگی بین دو مصراع آخر شعر از فعل "کاستن"، صیغه ی "می کاهم" را ساخته که از لحاظ دستوری درست نیست. در شعر قدیم، ما به تعبیری چون "کاهیده دل" برمی خوریم که از ضرورت مجهول فعل ساخته شده و کاملا رساست و از تعبیر نیما در مصراع "من از یادت نمی کاهم" قابل پذیرش تر است.

مثال های دیگر:

در شعر "سیولیشه" معدود را جمع می بندد و به جای آوردن "هزارها بار" می گوید: "هزار بارها". در شعر "دل فولادم" می گوید: "رسم از خطه ی دوری" که به خودی خود غلط نیست ولی وقتی در چارچوب کلی شعر بدان نگریسته شود آشکار می گردد که منظور شاعر "رسیده ام" می باشد. در شعر "داروگ" می گوید: "و جدار دنده های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می ترکد" روشن است که "شین" پس از کلمه ی "خشکی" زائد است. البته نسبت این گونه تصنعات زبانی در شعرهای به سبک قدیم نیما به مراتب بیش از شعرهای نوین اوست زیرا وجود تساوی طولی بیت ها و قافیه ها، استفاده از پروانه ی "ضرورت شعر" را بیشتر می کند.

۷ ـ فارسی به عنوان زبان دوم

در سال ۱۳۱۸ نیما در مقدمه ی دیوان دوبیتی های خود به زبان مازندرانی موسوم به "روجا"، پس از آوردن این عبارت مازندرانی "من اتا گپ" اضافه می کند: "من شاعر زبان تاتی هستم" (مجموعه ی کامل اشعار، صفحه ی ۶۱۱). "تات" کلمه ای ترکی است و به مردمی اطلاق می گردد که در مناطق ترک نشین زندگی می کنند ولی زبان آنها ترکی نیست. به طور مشخص در مناطق شمالی و مرکزی ایران و هم چنین در جمهوری آذربایجان، این کلمه به مردمی اطلاق می شود که زبان آنها مازندرانی (طبری) است. این زبان در کنار فارسی، کردی، بلوچی، گیلکی، آسی، ختنی، تاجیکی، افغانی و … شاخه ی زبان های ایرانی منشعب از زبان های هندو ایرانی را تشکیل می دهد و نباید آن را لهجه یا گویشی از زبان فارسی دانست. زبان مادری نیما، مازندرانی۷بود و او پس از این که به تهران آمد توانست زبان فارسی خود را تکمیل کند و نگارش به آن را آغاز نماید.

نویسنده ای که به زبان دوم می نویسد البته همیشه دچار اضطراب است و ذهنش میان زبانی که بدان می اندیشد یا احساس می کند و زبانی که به آن می نویسد دائماً در نوسان است. این واقعیت بخصوص درباره ی آن دسته از نویسندگان ایرانی که زبان مادریشان ترکی یعنی یک زبان غیر هندواروپایی است (مانند احمد کسروی، محمدحسن شهریار، غلامحسین ساعدی، صمد بهرنگی و رضا براهنی) کاملاً مشهود است ولی درباره ی نویسندگان کرد زبان چون علی اشرف درویشیان و ابراهیم یونسی بانه ای یا شاعری مانند نیمایوشیج مازندرانی نیز صدق می کند. نیما خود از این موضوع آگاه بود و نه تنها آن را نمی پوشانید بلکه به زبان مادری اش ارج می گذاشت و حتی درصدد تدوین دستور زبان آن بود. آن چنان که از نامه هایش برمی آید او می کوشید تا ادبیات محلی مازندران را گرد آورد و دیوان شاعرانی را که به این زبان شعر سروده اند نسخه برداری نماید. در دوبیتی های "روجا"، نیما به صورت نظریه پرداز ناسیونالیسم تاتی درمی آید که بنابرآن لشکرکشی رستم به مازندران به عنوان یک تهاجم قومی و دینی تلقی می گردد و "دیو سفید" چون نماد مقاومت بومیان میتراپرست مازندران در برابر آریائیان زردشتی تصویر می شود.

البته نویسنده ای که به زبان دوم می نویسد ضرورتا دچار یک کمبود حرفه ای نیست و چه بسا که در زبان دوم خالق اثری ماندنی گردد. نمونه ی شاخص آن ولادیمیر نابوکوف نویسنده ی روسی است که در سن ۵۶ سالگی رمان "لولیتا" را به زبان انگلیسی نوشت که از لحاظ زبان و سبک نگارش از سوی برخی منتقدان به عنوان شاهکاری ادبی تلقی می گردد. البته شاعر یا داستان نویسی که به زبان دوم می نویسد خواهی نخواهی لهجه ی خود را بروز می دهد و خصوصیات گویش فردی اش در نوشته ی او منعکس می گردد، چیزی که به خودی خود منفی نیست و چنانچه با تسلط نویسنده بر زبان دوم همراه گردد می تواند بر حُسن غریب (یعنی جذابیت نابومی بودن) اثر بیفزاید. ما تاثیر لهجه در شعر نیما را از هر دو سو حس می کنیم: گهی حاصل آن ترکیبات تازه و شیوه های بیان بدیع و آشنازدایی از کلمات و اصطلاحات رایج است و گاهی برعکس، تاثیر این لهجه ی فردی موجب تعقید کلام و ضعف در انتقال مفهوم و سستی عبارت می شود. در زیر به برخی از این خصوصیات اشاره می کنیم:

الف ـ شیوه ی بیان

هر زبان قالب های خاص بیان خود را دارد و به همین دلیل نباید کلامی را از یک زبان به زبان دیگر به صورت تحت اللفظی ترجمه کرد.

مثلاً یک سخنران ممکن است سخن خود را به زبان انگلیسی چنین شروع کند:

Take this opportunity to… که ترجمه ی واژه به واژه ی این جمله به فارسی چنین خواهد شد: "من این فرصت را می گیرم که… " که کلامی نارساست. سخنران می تواند همین مفهوم را به قالب فارسی چنین بیان کند: "من این فرصت را مغتنم می شمارم که …" اگر بخواهیم همین جمله ی فارسی را به صورت تحت اللفظی به انگلیسی ترجمه کنیم برای شنونده انگلیسی زبان مفهوم نخواهد بود.

برای نمونه نیما در شعر "داروگ" می گوید: "خشک آمد کشتگاه من". تعبیر "خشک آمد" به چه معناست؟ ما در فارسی می گوییم: "خشک شد" یا "خشک سالی آمد" ولی نیما این تعبیر را با ترجمه ی تحت اللفظی عبارت مازندرانی "خشک با یی یه" Bayiye ساخته است. همچنین در شعر "در پیش کومه ام" از تعبیر "لانه بستن مهتاب" استفاده می کند که باز ترجمه ی تحت اللفظی عبارت مازندرانی است. در حالی که ما در فارسی می گوییم: "لانه کردن" یا "لانه ساختن". در همان شعر، اصطلاح "دویدن" را برای رشد تدریجی "لم" (یک نوع پیچک) به کار می برد حال این که در زبان فارسی این مفهوم را به شیوه های دیگر بیان می کنند و از واژه های "بالیدن" یا "تنیدن" استفاده می کنند. در همان شعر، اصطلاح "خراب آمده خانه" را به جای "خانه خراب شده" به کار می برد. در شعر "روی بندرگاه" به جای "پر شدن" می گوید: "پر آمدن" و هم چنین به جای نشانه ی "آه" در مصراع "چه سنگین است با آدمکشی، با هر دمی، رویای جنگ این زندگانی!" نشانه ی "وه" را که در زبان فارسی برای تحسین گفته می شود به کار می برد شاید به ضرورت وزن یا به تاثیر زبان مازندرانی ـ آنچنان که یکی از دوستان آملی تایید کرد.

ب ـ گزینش واژه ها

تجربه ی اقامت طولانی در یک محیط انگلیسی زبان به من نشان داده که چقدر بین معنای فرهنگنامه ای یک واژه با استعمال آن در گفتار و نوشتار روزمره یا ادبی تفاوت وجود دارد. مثلاً سه واژه opinion (نظر شخصی) Belief (باور فردی یا گروهی) و Attitude (پیش داوری) معانی مشترک دارند، اما هر یک در موقعیت های متفاوت به کار می روند و اگر به دقت انتخاب نشوند می توانند در ذهن مخاطب تولید اشکال نمایند. در شعر نیمایوشیج، گاهی گزینش واژگان دقیق نیست. خواننده ممکن است این را به حساب نوپردازی شاعرانه بگذارد اما من

آن را نقطه ی ضعف کار نیما می دانم. به عنوان مشتی نمونه ی خروار مثال های زیر را شاهد می آورم:

در شعر "مهتاب" و بسیاری جاهای دیگر، اصطلاح "شکستن خواب" به کار رفته است. حال این که ما معمولا می گوییم: "از خواب پریدم". در شعر "بیشه" از ترکیب "گیراگیر" استفاده می شود که اگر چه درست است و در ادبیات کهن نیز به کار رفته، اما ترکیب "گیرودار" بیشتر مأنوس است. در شعر "کک کی" می گوید: "مانده گم". ما می گوییم: "گمنام ماندن" یا "گم شدن" ـ به دو معنای متفاوت. اما ترکیب "گم ماندن" گنگ است. در شعر "در کنار رودخانه" و هم چنین جاهای دیگر، کلمه ی صحنه را به جای "صحن" به کار می برد. در فارسی معمولا گفته می شود: "صحنه ی جنگ" یا "صحنه ی نمایش". اگر بخواهیم به سمتی از خانه اشاره کنیم که رو به سوی شالیزار دارد می توانیم بگوییم: "صحن آیش" همان طور که در اشاره به آن سوی خانه که در سایه قرار دارد می گوییم: "طرف نمسار" یا "صحن نمسار". در شعر "در پیش کومه ام" می گوید: "دل نهاده" و منظورش "دل از دست داده" است. در همان شعر، از ترکیب "نزدیکی گرفتن" استفاده می کند به معنای "نزدیک شدن" و "احساس آشنایی دادن" که شاید ترکیب "نزدیکی جستن" مناسب تر باشد. در شعر "سیولیشه" می گوید: "سوسک سیا / سیولیشه / نُک می زند / روی شیشه" حال این که نوک در مورد جانداران منحصرا برای پرندگان به کار می رود. شاید می توانست بگوید: "تک می زند". در همان شعر، به جای "کرانه ی دریا" می گوید: "کران ساحل" و به جای "فریب خورده" از ترکیب "فریب دیده" استفاده می شود. در شعر "برف" به جای اینکه بگوید: "صبح آمده" یا "خورشید پیدا شده" می گوید: "صبح پیدا شده". در شعر "روی بندرگاه" می گوید: "حرف در میان آمدن" و منظور او "در میان گذاشتن حرف" می باشد. در همان شعر، به جای "کابوس جنگ" می گوید: "رویای جنگ". در شعر "دل فولادم" به جای "نظر کردن" می گوید: "نظر بردن". هم چنین به جای "سفر کرده" می آورد: "سفر گشته" و به جای "بی شک" می گوید: "بی شکی". در شعر "زن هرجایی" به جای "تب و تاب" می گوید: "تک و تاب". در همان شعر و هم چنین جاهای دیگر به جای کلمه ی ترکی "اتاق" تلفظ قدیمی تر آن "وثاق" را می آورد. در شعر "هست شب" از ترکیب "هیبت تب" استفاده می کند و منظورش حدت تب است. در شعر "ری را" می گوید: "دارد هوا که بخواند" یعنی دارد هوای آن که بخواند. در شعر "خانه ام ابری ست" می گوید: "من به روی آفتابم" و منظورش این است که من "رو به رو" یا "بسوی آفتاب هستم". در شعر "خونریزی" می گوید: "پا گرفتن ناخوش احوالی" به جای "قوت گرفتن ناخوشی". هم چنین در این

شعر توجه کنید به این ترکیبات:

"دل آشوب چراغ" ـ "سفت و سقط شلاق" ـ "یک جور و صفت" ـ "نبض خواندن" (به جای "نبض زدن") ـ "به دل نبودن" (به جای "مایل نبودن") ـ "انگشت گذار" ـ "نظر بردن" (به جای "نظر کردن") ـ "تب زده" (به جای "تب دار") ـ "سر به در بردن" (به جای "سر درآوردن") و "توفان رفته" (به جای "توفان زده"). در شعر "در نخستین ساعت شب" به جای "دور زدن" می گوید: "دور گرفتن"، به جای "بازگشتن" می گوید: "باز گردیدن"، به جای "در گوش داشتن" می گوید: "در گوش کردن" و به جای "راه" می گوید: "راهبرد". در شعر "قایق" می گوید: "من چهره ام گرفته"، منظور شاعر دقیقا روشن نیست. معمولا می گوییم: "من گرفته ام" یا "چهره ام درهم است" اما ادغام این دو در یکدیگر، موجب اختلاط حالت روحی و شکل ظاهری شده است. هم چنین در همین شعر به جای "از روی" می گوید: "به پاس". در شعر "مرغ آمین" به جای "در پی چاره بودن" می گوید: " در پی چاره ماندن". به جای "داستان گفتن" می گوید: "داستان راندن" به جای "دلیلی ندارد" می گوید: "دلیلی برندارد" و به جای این که بگوید "خواهد آید" در مصراع زیر می گوید "ورنه محرومی بخواه از بیم زجر و حبس آید".

پ ـ ادوات اضافه

دشوارترین بخش زبان برای یک نوآموز، حروف اضافه است، زیرا بیش از هر رکن دیگری قاعده گریز می باشد. بیهوده نیست که بیشترین اشتباهات در این زمینه رخ می دهد، همان طور که در شعر نیما مشاهده می کنیم. مثلا در شعر "شب پره ی ساحل نزدیک" می گوید: "… با من (روی حرفش گنگ) می گوید". که منظور "گنگ در حرفش" می باشد. در شعر "ری را" به جای این که بگوید "به چشم می کشاند" می گوید: "در چشم می کشاند" تو گویی سرمه در چشم می کشد! در شعر "خونریزی" به جای "بر تن من" می گوید: "در تن من" و در شعر "مرغ آمین" می گوید: "می دهد پیوندشان درهم"، حال این که مقصودش "با هم" است. در شعر "هست شب" می گوید: "گرم در استاده هوا". پیشوند "در" زائد است و اگر می خواست به ضرورت وزن هجایی اضافه کند می توانست از "به" ی زینت استفاده نماید. در همین شعر می خوانیم: "با دل سوخته ی من ماند" و منظورش "به دل سوخته" است. در شعر نیما و هم چنین احمد شاملو موارد زیادی وجود دارد که به استفاده از "با" به جای "به" برمی خوریم که البته اشتباه نیست و در ادبیات کهن نیز به کار رفته است اما امروزه دیگر متروک شده و نارسا می باشد.

ت ـ آشنازدایی

یکی از خصوصیات هنر پیشرو آن است که علیه عادات کهن بشورد و بخصوص در شعر و داستان که با کلمه کار دارند از آوردن واژه های فرسوده پرهیز کند و بدین طریق از بی حس شدن خواننده جلوگیری نماید. گاهی در شعر نیما چنین به نظر می رسد که استفاده از ترکیبات غیر مصطلح همین نقش آشنازدایی را به عهده دارد و در خواننده حالت سئوال و مکثی به وجود می آورد که می تواند به برانگیختگی احساسی و فکری او کمک کند. مثلا در شعر "مرگ کاکلی" می گوید: "نگرفته است آبی از آبی تکان". ما در فارسی می گوییم: "آب از آب تکان نخوردن" و اگر شاعری این ضرب المثل را در شعر خود به کار ببرد به خاطر فرسودگی آن، خواننده به جای این که به تصویر ظاهری این جمله توجه کند بلافاصله به معنای مجازی آن می اندیشد یعنی این که "اتفاقی نیفتاده" است. حال نیما، به هر دلیل به جای فعل " "نخورده است" از فعل "نگرفته است" استفاده کرده و خواننده هنگام خواندن این مصراع حس می کند که چیزی به صورت نامتداول گفته شده و شاید همین مکث و دوباره خوانی مطلب به او کمک کند که فکر او از چارچوب کلیشه ای "آبی از آب تکان نخورده" فراتر رود. البته اگر از این روش استدلال به صورت مطلق استفاده شود، آنگاه این خطر به وجود می آید که بر همه ی دشواری های زبانی شعر نیما با نظر اغماض نگریسته شود.

ج ـ ترکیبات تازه

در کنار خیلی از واژه ها و اصطلاحات تازه ی محلی که نیما در شعر خود آورده و موجب خوش رنگی و غنای کار او شده است، دسته ای از ترکیبات تازه ی فارسی وجود دارند که ساخته ی خود اوست و کاملا بجا و زیبا می باشند. از آن جمله اند: اصطلاح "می تراود مهتاب" در شعر "مهتاب" که تابیدن ماه بر پوست شب را به چکیدن و تراوش آب از کوزه مانند کرده است. هم چنین ترکیباتی چون"اندوهناک" بجای "اندوهگین" یا "دردآلود" به جای "دردمند" و "ناهموار"(در مورد شخص) به جای "ناجور" و "ناصاف" پذیرفتنی و گویا هستند.

سکته های زبانی در شعر نیما مسلما از درخشش کار او می کاهد، اما کدام گوینده ی بزرگی ست که آثار او بی نقص باشد؟ وجود اشارات زن ستیزانه در "شاهنامه ی" فردوسی و "مثنوی مولوی"، یا مضامین خوش باشانه در رباعیات خیام و غزلیات حافظ موجب آن نشده که خوانندگان امروزی از خواندن این آثار سر باز زنند. هم چنین است نیما، این

بدعت گزار شعر نو که به ویژه در شعرهای طبیعت گرایش خوش می درخشد!۸

اوت ۱۹۹۹

پانوشت ها:

۱ـ نگاه کنید به مقاله ی "پست و بلند شعر نو" اثر پرویز ناتل خانلری درکتاب "دامنی گل: مجموعه ی نقد و نثر ادبیات فارسی" فراهم آورده ی حسین بهزادی، اسماعیل حاکمی و خسرو فرشیدورد، انتشارات طهوری، تهران ۱۳۵۶، صفحه ی ۲۱۵.

۲ـ شعرهای نیما را از کتاب زیر گرفته ام:

"مجموعه ی کامل اشعار نیمایوشیج". گردآوری و نسخه برداری و تدوین سیروس طاهباز، نشر نگاه، چاپ دوم ۱۳۷۱.

۳ـ نامه های نیمایوشیج ۱۳۶۴ نشر آبی، صفحه ی ۱۵۳.

۴ـ مساله ی غلط چاپی یک مصیبت همه گیر است و امروزه استفاده از کامپیوتر نه تنها از دامنه ی آن نکاسته بلکه بر ابعاد آن بسی افزوده است. من از همان ابتدای فعالیت ادبی خود قربانی آن شده ام. به عنوان نمونه در شماره ی ۷و۸ "جزوه ی شعر"، شعر بلندی از من به نام "شهریور ۴۵ ـ جندق" چاپ شده که صفحات آن کاملا در هم ریخته است. جالب این است که برگزیده ای از این شعر به همان صورت مغلوط توسط شاعر گرامی م . ع سپانلو و آلن لانس در سال ۱۹۶۸ به زبان فرانسه ترجمه شده و در مجموعه ی شعر امروز ایران در نشریه ی پوئتیک Poetique چاپ شده بود. اخیرا همین شعر مجددا به همان صورت مغلوط و ناقص در جُنگ "هزار و یک شعر (گزارش شعر نو ایران طی ۹۰ سال" به کوشش محمد علی سپانلو تجدید چاپ شده است.

۵ـ "پیرمرد چشم ما بود" جلال آل احمد، نشریه علوم انسانی "آرش"، دی ۱۳۴۰، شماره ۲، صفحات ۶۵تا ۷۵.

۶- Modernism and Ideology in Persian literature: A return to Nature in the Poetry of Nima Yushij

۱۹۹۷ By Majid Naficy University press of America.

۷ـ صفت در این گویش پیش از موصوف می آید و در شمار وابسته های پیشین است. به دنبال صفت مختوم به واکه، نشانه ی اضافه نمی آید، اما به دنبال صفت مختوم به همخوان، نشانه ی اضافه عموما می آید: کبود شمع ـ کاله ریکا (پسر بزرگ) صفحات ۷۹ و ۸۰ به نقل از "گویش ساری(مازندرانی)" تالیف گیتی شکری و پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی تهران ۱۳۷۴.

۸ـ این مقاله نخستین بار به عنوان مقدمه در کتاب "بهترین های نیما" مجید نفیسی، نشر باران، سوئد، سال ۲۰۰۰ به چاپ رسیده است.

نفرین به کوه

مجید نفیسی

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ای کوه

یک روز به سوی تو بازخواهم گشت

و بر کله ات تاجی کاغذی خواهم گذاشت

ابر باشد یا آفتاب، چه فرق می کند

از خلوت کاج تنهایت آغاز می کنم

با گام های سنگین پا بر پیکرت می گذارم

و دره به دره از کمرگاهت بالا می روم

از کنار دریاچه ی آینه وارت بی اعتنا می گذرم

و درون طاس بلورینش تفی می افکنم
جویبارت را با گل و لای می آکنم
و سرچشمه اش را یکسره کور می کنم
کاج های کهنسال را همه از جا می کَنم
و آشیان پرندگان را به دست باد می سپرم
بر خرس های شکمباره چون آذرخشی فرود می آیم
و چشمخانه هاشان را با شاخه ای نیمسوز تهی می کنم
از پناهگاه اول که گذشتم
در پسِ تلی بلند کمین می کنم
و کوهنوردانی را که آن پایین خفته اند
در زیر توده ای از شن چال می کنم
آنگاه استوار پا بر سینه ات می گذارم
و راه هوا را بر گلویت می بندم
و فاتحانه به سوی قله ات راه می گشایم
آدمکان بر پیشانی ات یادگار نوشته اند
و در خیال آن را جاودان پنداشته اند
من همه ی واژه ها را از تن تو می ستُرم
و سنگنوشته ها را به ته دره پرت می کنم
نه! من فرهاد کوه کن نیستم
که به عشقی تلخ بر فرق تو پتک بکوبم
من خدای خشم ام: سامسون پر کینه
که با فشار دستی ستون های سنگی را فرو ریخت

و همه را همراه خود در زیر آوار دفن کرد

ای کوه! ای دمل چرکین!

آنچنان بر مغزت بکوبم

که خون از گوشهایت جاری شود

و از چشمخانه هایت سیاهدانه بروید

و کرکسان بر فراز سرت به پرواز درآیند

پاره های تنت را برگیرند

و در چهارگوشه ی زمین پراکنده سازند

نفرین بر تو که مرا چنین خوار کردی

و بر سرم تاجی از خار نهادی

مگسکان سمج را بسیج کردی

تا بر زخمهای همیشه تازه ی من بنشینند

و آدمکان موذی را روانه کردی

تا مرا دشنام دهند و دیوانه بخوانند

و به پاره های کلوخ و خنده بیازارند

پرده ی چشمان مرا گسستی

تا از ستایش رنگ ها ناتوان بمانم

و بر پاهای استوارم زنجیر نهادی

تا در بند تاریک خود بمانم

و به گردِ این چرخ آسیای سنگین

شب و روز به گردش درآیم

و از درد بی درمان خود بنالم

اینک سزای خود را بگیر:

گدازه های این آتشفشان خشمگین

ترا برای همیشه دفن خواهد کرد

و لرزه های بی پایان زمین

تکه های تنت را به دره ی مرگ فرو خواهد ریخت

تا تو چون ریگی روان در دست باد

همیشه دربه در بیابانها بمانی.

۱۴ دسامبر ۲۰۰۲