از خیمه‌گاه سوخته

□ سیّدابوطالب مظفّری

موضوع اصلی این نوشتار، گذری اجمالی است بر اشعار عاشورایی علاّمه بلخی که در میان سروده‌های آن بزرگوار، حجم قابل توجّهی را به خود اختصاص داده است. نه عاشورا دریای ساحلمندی است و نه بلخی طوفانسوار کم‌تجربه‌ای که بتوان به سادگی بر آنها فایق آمد. ما فقط کودکانه در آبگیرهای دوردست، سروگوشی به آب زده‌ایم؛ همین و بس. در این مسیر اگر گاه کژپویه‌هایی از صراط صوری و معنوی مشاهده کردید، سرّش همان است.

۱

در هر دوره و زمانه‌ای، هستند انبوه کسانی که به صفت شاعری شهره اند. اگر دوربین را بر سیمای مبارکشان زوم نمایی، می‌بینی که از نعمات این‌جهانی خداوند، انجمنی دارند و ممدوحی و اداء و اطواری؛ اگر روشنفکر هم تشریف داشته باشند، زلفک آشفته‌ای و دود و دمی. خاطرشان به همین چند قلم جنس خرسند است و به زیر و بم عالم خاکی التفات چندانی ندارند. با اهل دنیا ـ خصوصاً با مقاماتش ـ اهل مماشاتند؛ یعنی با آنان بر سر این سرای سپنج در نمی‌پیچند. این است که روابطشان با قبله‌های عالم زمانشان هم بد نبوده است. از این سمت، گاهگاه نصایحی در باب عدل و انصاف نمک مدحها می‌شده و از آن سو، یک دهن زر سرخ و زرد. نه آن قُلْدُران از آن قلقلک‌ها بدشان می‌آمده و نه این دهانها از این نعمتها. و اینک شمّه‌ای دیگر از فضایل این جماعت:

الف: کشندهٔ اصلی آنان به سمت شعر، بالنّظرالجلیل، خود شعر و بالنّظرالدّقیق، شاعری و لواحق مذکوره و غیر مذکوره آن است؛ لذا به این معشوق خیال‌انگیزشان کمال رسیدگی را دارند و مدام با یال و کوپال آن در چالشند.

ب: این جماعت غالباً شعری مطابق هنجار زبان و زمان خودشان می‌سازند و از آن‌جا که اشتغال اصلی آنان به لفظ و صورت است، ضعفهای صوری و تکنیکی آشکاری در کارشان به چشم نمی‌خورد؛ و همین طور اوج و حضیض‌های زیادی نیز ندارند. شعرها یکدست و یکرنگند، مانند جوجه‌های ماشینی این روزگار.

ج: دیگر این که اینان فقط شاعرند و بیرون از این دایره، جز در عالم وهم و ادّعا هیچ ندارند. در همهٔ موضوعات دست می‌برند امّا چون ذهنیّت شکل گرفته‌ای ندارند، هیچ رنگی از شخصیت خودشان به موضوع نمی‌زنند. از ویژگیهای جامعه شناختی و تاریخی شان هم این که معمولاً در ادامهٔ سبک و مکتبی سر می‌رسند یعنی دنباله‌روند نه پیشتاز و شیوعشان علامت زوال آن سبک به شمار می‌رود.

باز در هر عصر و زمانه‌ای، یکی دوتا الف قامت هم پیدا می‌شوند که با جماعت اوّل فقط اشتراک در لفظ دارند. کشندهٔ اینان به سمت سرایش، نه شعر است و نه شاعری؛ زیرا مهار ذهن و ضمیرشان در پنجهٔ قهّار امر برتری گرفتار آمده و آن کشندهٔ ناپیدا به دلخواه خود تا هرجا که بخواهد آنها را می‌کشاند. اینان تا هوشیار و بیدارند، نه تنها لاف شاعری ندارند که از شاعری بتر در ولایتشان کاری نیست. حکایت شعر گفتنشان هم چنین است:

من سر هر ماه سه روز ای صنم
بی‌گمان باید که دیوانه شوم
هین که امروز اوّل سه‌روزه است
روز پیروز است، نه پیروزه است
قصّه محمود و اوصاف ایاز
چون شدم دیوانه، رفت اکنون ز ساز
کیفَ یأتی‌النّظم لی والقافیه
بعد ما ضاعت اصول‌العافیه
ما جنون واحد لی فی الشجون
بل جنون فی جنون فی جنون
ذرّه‌ای از عقل و هوش ار با من است،
این چه سودا و پریشان گفتن است؟[1]

همین حال و احوال است که قصّهٔ شاعری را در چشم این طایفه سبُک‌وزن کرده است و گاه در کارشان فراز و فرودها مشاهده می‌گردد که نشانگر نوسانات روحی‌شان است. دیگر این که نمی‌توان شعر اینان را با

معیارهای رایج ادبی زمانشان نقد کرد بلکه با بدعتها و بدایعی که در شعر اینان اتّفاق می‌افتد، تهداب[۲] نقد نویسی نیز پی افکنده می‌شود. در یک کلام، این جماعت هم قانون‌شکن‌اند و هم قانون گذار. از تعیین مصداق می‌گذریم که اینان انگشت شمارند و انگشت‌نما. گویا این کبرا و صغرا برای مقصدی بود. می‌خواستیم در میان همقطاران شاعر، جایی برای آن یاغی دهمزنگ نشین پیدا کنیم تا بدون اثبات برادری، سراغ ارث و میراث نرفته باشیم.

واقعیّت این است که اگر تذکره نگار بیچاره‌ای بخواهد از سلوک شاعری این مرد، سیاهه‌ای فراهم آورد و ردّ پای او را در انجمنهای ادبی هرات و کابل و بلخ جستجو نماید، گمان نمی‌کنم چیز دندانگیری نصیب ببرد، زیرا آن سیّد شورشی نه حال آن را داشته و نه مجال آن را که هر هفته دفتر شعر زیر عبا به محفل انسی حاضر شود و در صفّ انتظار ارائهٔ غزل تازه‌اش بنشیند و ساعتی با «ادب‌پیشگان نقاد[۳]» بر سر قوافی قصیدهٔ «شب دیجور» چانه بزند که در بیت

گاه آهسته ز اخلاص به من داشت خطاب
تا نه‌کُربان زه‌خو مُرشوم خدای پامان امشب[۴]

مثلاً قافیهٔ «پامان» خوش ننشسته است و یا وزن هم کمی... بلی!

اصلاً دل‌ودماغ کوه‌فرسای او این اذن را نمی‌داده که هر از چند گاهی قصیدهٔ بلندبالایی را بردارد و در قصر شاهِ مدح پسندی را بکوبد و هموزن خودش طلا بستاند و شهرتی به هم بزند. این است که آن تذکره نگار از فعالیتهای ادبی او چیزی به دست نمی‌آورد. باید خیلی آدم منصف ـ و یا به قول امروزیها محقّقی ـ باشد که سری هم به دیوان اشعارش بزند که از قضا و بخت بدِ تذکره نگار ما، این سیّد بی‌خیال در آن جا هم حدیث نفس نکرده. نه اخوانیّه‌ای با شاعر معاصرش و نه معاشقه‌ای با شاعرهٔ معاصره‌اش. هرچه گفته یا رنج زمانه است و یا حکمت و موعظه؛ خلاصه یا درد دین است، یا درد دنیای مؤمنان که اتّفاقاً هیچ کدام از این موضوعات در دید تذکره نگار امروزی ارج و منزلتی ندارد یعنی شعر ناب نیست. نه جناس مرکّب و مطرّف دارد و نه لفّ و نشر مرتّب و مشوّش که مقبول طبع قدمای معاصر قرار گیرد و نه یک قطعه شعر حجم‌دار سیاه و سفید که نوپردازان پناهش بدهند. این است که آن تذکره نگار مفلوک اسم او را از لیست سیاه خودش خط می‌زند و شاعرش نمی‌شمارد.

شاید تاکنون معلوم شده باشد که چه می‌خواهیم بگوییم. یعنی این که در میان آن گروه اوّل سراغ بلخی را گرفتن به ترکستان رفتن است؛ زیرا چنان که آمد، این آدم به هیچ صراطی با آن جماعت مستقیم نیست. امّا در میان گروه دوّم چه؟ ما می‌گوییم بلی! بلخی شاعر است، جزء آن استثناها هم هست و حاضریم در جای خودش پای این حرف بایستیم و چه در حوزهٔ صورت و چه در حوزهٔ مضمون و معنی، بدعتها و بدایع بسیاری را در کارش نشان بدهیم که همعصرانش از آنها پاک امّی بوده‌اند و همین طور صفات جلالی و شکوهمندی را در شخصیتش نشان دهیم که تاکنون نیز کسی به آن سمت و سو راه نبرده است و ویژهٔ جان آشوبی خود اوست؛ و شاعران جوان مدّعی مقاومت ما سخت به آن محتاجند، که بگذریم.

۲

نکتهٔ دیگری که در موضوع لازم است مورد نگرش قرار بگیرد، مبحث نظرگاه راوی است. می‌خواهیم ببینیم این آدمی که فرضاً یک ساعت یا یک قرن بعد از وقوع واقعه‌ای وارد معرکه شده، یک طرف اجساد پایمال شدهٔ شهیدان را دیده و یک طرف خیام شعله‌ور و آوارگی ساکنان حرم ستر و عفاف را؛ از این دیدنها چه انفعالی در جانش پدید آمده است. اهمیّت کار آن جا آشکار می‌شود که این راوی بخواهد از دیدار و شنیدار خودش برای دیگران حکایت کند؛ زیرا به حکم «از کوزه همان برون تراود که در اوست» جهانِ سخنگو و حالات نفسانی‌اش در کلام او انعکاس خواهد یافت. درک و دریافت یک واقعه تنها به خود آن واقعه بستگی ندارد. مهم‌تر از متن واقعیّت، چشم‌اندازی است که از آن، به واقعه نگریسته می‌شود؛ والاّ حرّبن یزید ریاحی و سنان بن انس با واقعیّت یکسانی روبه‌رو بوده‌اند و راز رفتارهای ناهمگون آنان، ناهمگونی جهان نفسانی آن دو بوده و بس. این تفاوت افق نفسانی، در عالم هنرمندان، بیش از هرجای دیگر کاربرد دارد و اصولاً رکن اصلی و اصیلِ در هنر همین است. چنین است که با ظهور هنرمندان تازه و اصیل، جهانهای تازه‌ای نیز آفریده می‌شود.

واقعیّت امر این است: از روزی که آینهٔ ولایت در ساحل فرات به سنگ اشقیا شکست، تا به امروز هر گروه از شاعران که تکّه‌ای از آن آینه به دستشان افتاده، تصویری متمایز از آن واقعهٔ جانشکار را به تماشا نشسته‌اند. اگر درست‌تر بگوییم، هر گروه در آن آینه، چهرهٔ خودشان را نظاره‌گر بوده‌اند و به تناسب افق دیدشان، خیال و جمال ویژه‌ای در شعرشان متجلّی کرده‌اند. گروهی در آن آینه، مظلومیّت آل رسول را دیده‌اند و بر این غربت، نه تنها گریستن انسانها که نوحهٔ جنّ و ملک را نیز شنیده‌اند:

جنّ و ملک بر آدمیان نوحه می‌کنند
گویا عزای اشرف اولاد آدم است

از طرف دیگر، شخصی چون مولانا که در این واقعه نظاره‌گر وصل «نی»‌ای جدا مانده از اصل خودش بوده، نه تنها گریه را برنتابیده که آن روز را درخور شادی نیز دانسته است.

روح سلطانی ز زندانی بجست
جامه چه دُرانیم و چون خاییم دست؟
چونک ایشان خسرو دین بوده‌اند
وقت شادی شد چو بشکستند بند
سوی شادروان دولت تاختند
کُنده و زنجیر را انداختند[5]

ما در این فصل، نخست تفاوت نگرشها در کار شاعران شعر عاشورایی را در سه مرحله بررسی می‌کنیم و آنگاه در فصل بعدی، آنها را در افق بازتری نشان خواهیم داد.

الف) مرحلهٔ اوّل، شکار مواد خام واقعه است. در این مرحله باید دید که شاعر از عناصر مختلف واقعه، به سراغ کدامها رفته است و از این گلستان معنی چه گلی را چیده است. در قدم بعد، باید دید که ذهنیّت عاطفی خودش را به وسیلهٔ چه عناصر بیانی و تصویری‌ای عرضه کرده است. به این قسمت از قصیدهٔ وصال شیرازی توجّه کنید.

چه گویم از حسین و کربلای او؟
که سوزدم جگر ز ابتلای او
ز کودک قتیل و آه‌آه او
ز دختر اسیر و وای‌وای او
ز اهل‌بیت زار دستگیر او
ز خواهران زار مبتلای او
ز عابد و دو پایِ در سلاسلش
ز قاسم و دو دستِ در حنای او

مواد خام واقعه که در تور وصال افتاده‌اند؛ کودک قتیل، اهل‌بیت زار، زین‌العابدین و پای گرفتار در سلاسل و قاسم دو دست در حنا هستند. همین‌طور واژگانی که مبیّن عواطف این شاعرند، سوزش جگر، ابتلا، آه‌آه، وای‌وای و... اند. هردو مجموعه، دانه‌های تشکیل‌دهندهٔ یک خوشهٔ فکری‌اند که باهم سنخیتی تام دارند و روی هم، منظومهٔ فکری عاطفی مردی به نام وصال شیرازی را شکل می‌بخشند که عبارت باشد از تکیه بر وجه تراژیک واقعه و مظلومیت کاراکترهای آن. وصال هیچ‌گاه نرفته است به سراغ آن‌دسته موادی که این منظومه فکری را نقض کنند؛ مثلاً صحنه‌ای که در آن یکی از یاران امام، زره و کلاهخود از سر و تن انداخته و رجزخوان به قلب سپاه خصم می‌کوبد و مرگ را به جان می‌خرد. زیرا این به درد کار وصال نمی‌خورده. این صحنه رنگ حماسی دارد و برای چنین مرگی کسی دل نمی‌سوزاند و اشک نمی‌ریزد.[6] اینک به این نمونه از شهید بلخی توجّه نمایید.

چه بُوَد کتاب گیتی همه قیل‌وقال مردی
ورقی ز صلح و تمکین، ورقی قتال مردی
برو از نگاه معنی نظری به کربلا کن
سزد از حسین دیدن صفت کمال مردی
به تبسّمی همی گفت نکنم به سفله بیعت
به جبین من نشاید نم انفعال مردی
چو سوار گشت قاسم، به نوا سرود بلبل
که به غیر تیرباران ترسد نهال مردی
ز قیام شیرخوارش به وضوح گفت ساقی
ز رقیب سلب سازد همه احتمال مردی
بنشسته شاهبازی سر دست شاه مردان
به عروج اوج مردی بگشوده بال مردی

با توضیحی که در نمونهٔ بالا داده شد، دیگر این جا اطالهٔ کلام نمی‌دهیم و تنها به دو نمای متفاوت از یک حادثه اشاره می‌کنیم. در شعر اوّلی، قاسم را در حالی داریم که دست در حنا دارد و در شعر دوّم، در حال سوارشدن بر اسب هنگام تیرباران؛ و علی‌اصغر را به صورت شاهبازی که از روی دوش شاه آهنگ شکار مردی را دارد. عناصر انتخابی و زبان به کار گرفته‌شده در این دو شعر، چندان از هم بیگانه‌اند که گویی دو شاعر، از دو واقعهٔ متفاوت سخن گفته‌اند.

ب) مرحلهٔ معنی‌بخشی و معنی‌ستانی. در این مرحله باید دید شاعر در شبکهٔ معنی‌بخشی و معنی‌ستانی چگونه عمل کرده است. راوی ما یک راوی درگیر است یا بیطرف؟ زیرا گاه دیده می‌شود که شاعری در برخورد با واقعه‌ای، در حدّ یک راوی بیطرف باقی مانده و هیچ گونه فعل و انفعالی در شبکهٔ معنی‌بخشی و معنی‌ستانی‌اش ایجاد نشده است. درواقع همان اصطلاحهای «واقعه‌خوان» و «واقعه‌نگار» که در زبان مرثیه رایج است، بیشتر مناسب این گروه است تا شاعر. این جماعت یا در انبان خودشان بذر معنی نداشته‌اند که بر خاک واقعه بیفشانند و یا سرزمین آن واقعه را عقیم می‌دانسته‌اند.

امّا در صورتی که راوی ما بیطرف نباشد، باید دید که بذر چه گیاهی در آن مزرعه پاشیده و چه حاصلی را به انتظار ایستاده است. به این بخش از قصیدهٔ قاآنی توجّه کنید.

دل‌ودماغ کوه‌فرسای او این اذن را نمی‌داده
که هر از چند گاهی
قصیدهٔ بلندبالایی را بردارد و درِ قصر شاهِ مدح پسندی را بکوبد
و هموزن خودش طلا بستاند و شهرتی به هم بزند.

بارد. چه؟ خون. که؟ دیده. چسان؟ روز و شب. چرا؟
از غم. کدام غم؟ غم سلطان اولیا.
نامش که بود؟ حسین. ز نژاد که؟ از علی
مامش که بود؟ فاطمه. جدّش که؟ مصطفی
چون شد؟ شهید شد. به کجا؟ دشت ماریه
کی؟ عاشر محرم. پنهان؟ نه، برملا...

شاعر در این قصیده از واقعهٔ عاشورا روایتی دقیق و تاریخی می‌کند و در ضمن به طور پنهانی عواطف رقیق خودش را هم نشان می‌دهد؛ امّا بیش از این، دیگر حرکتی ندارد. این قصیده از بار معنایی خالی و راوی آن تا حدود زیادی بیطرف است. البته باز بگوییم که این بیطرفی در حوزهٔ مفهومی است نه در حوزهٔ عاطفی. از این که بگذریم، گاهگداری شاعر دست به مفهوم‌ستانی نیز می‌زند مثل این بیت:

بهر چه؟ بهر آن که شود خلق را شفیع
شرط شفاعتش چه بود؟ نوحه و بُکا

اینک نمونه‌ای دیگر از شهید بلخی:

ای که در کرب‌وبلا کرب‌وبلا پاشیدی
جان فدای تو که این تخم، به‌جا پاشیدی
در ره عشق، کسی چون تو ز هستی نگذشت
بذر توحید ز خون شهدا پاشیدی
خوب دانیم چرا خم نشود قامت عشق
که در آن معرکه بس قدّ رسا پاشیدی
بعد اکبر ز جهان گم نشود قبلهٔ عشق
کز خم ابروی او قبله نما پاشیدی

خلاصه این که در این شعر، کربلا سرزمین حاصلخیزی تصویر شده است که دهقان عاشقی در آن بذر توحید و عشق پاشیده است و این ثمره‌ای است که می‌توان در همین دنیا برداشت کرد؛ برخلاف شعر اوّلی که در آن اگر نگوییم سرزمینش یکسره عقیم است، حداقل برای این جهان حاصلی ندارد زیرا شفاعت محصول آن جهانی است.

ج) گسترش قلمرو: سخن این است که آیا شاعر عاشورا را تنها یک واقعهٔ تاریخی می‌داند که یک‌بار واقع شده و گذشته است؛ یا نه، نماد زنده و جاویدی می‌داند که در جان و جهانِ یکایک مردم زمانها و مکانهای مختلف، امکان وقوع مجدّد دارد. برای نگرش اوّل، گمان نمی‌کنم نیاز به آوردن نمونه باشد، بیشتر ادبیات مرثیه‌ای ما نمونهٔ آن است. این شاعران به عاشورا به عنوان یک حادثه در سال شصت هجری نگاه کرده‌اند که در آن بر نوادگان پیامبر ستمی بزرگ رفته است و این دیگر تکرار نخواهد شد زیرا این زمین دیگر نه حسینی دارد که نوادهٔ پیامبر باشد و نه یزیدی که خلف ابوسفیان؛ پس جای آن است که جاودان بر آن حادثه سوگوار باشیم و بس. امّا برای دستهٔ دوّم، باز نمونه‌ای می‌آوریم از شهید بلخی:

تأسیس کربلا نه فقط بهر ماتم است
دانشسرای و مکتب اولاد آدم است
از خیمه‌گاه سوخته تا ساحل فرات
تعلیم‌گاه رهبر خلق دو عالم است
سقّا به دجله رفتن و لب تر نکردنش
تأکید بر تقدّم نفس مقدّم است
اصغر به صحن معرکه رفتن به دوش باب
درسی پی حصول حقوق مسلم است
هر قطره خون حنجر آن طفل شیرخوار
بر زخمهای پیکر اسلام مرهم است

ربط وثیقی که در این شعر، میان واقعهٔ کربلا و وقایع بعدی عالم و سرمشق واقع‌شدن آن حوادث و حوادث بعدی برقرار شده، حاصل تفکّر خاصّی است که از ادبیات کلاسیک ما غایب بوده و شاعران معاصر به آن عنایت پیدا کرده‌اند. در روزگار ما علی معلّم یکی از بهترین نمونه‌ها را از این زاویهٔ نگرش آفریده است، در مثنوی‌ای با مطلع

روزی که در جام شفق مُل کرد خورشید
بر خشتک چوب نیزه‌ها گل کرد خورشید

تا می‌رسد به جایی که می‌گوید:

چون بیوگان ننگ سلامت ماند بر ما
تاوان این خون تا قیامت ماند بر ما[7]

خلاصهٔ کلام این که در تحلیل از شعر عاشورایی ناگزیر باید این موارد را در مد نظر قرار داد.

۳

اینک در پرتو مبحث قبلی، می‌توانیم نگاهی داشته باشیم به نظرگاههایی که شاعران پارسی‌گوی تاکنون در رابطه با واقعهٔ عاشورا از خود نشان داده‌اند. به‌طورکلّی این چند نظرگاه قابل بررسی است.

۱ ـ نظرگاه عاطفی
۲ ـ نظرگاه عرفانی
۳ ـ نظرگاه فکری اجتماعی
۴ ـ نظرگاه هنری

کتابخانه شخصی

از این چهار نظرگاه، موارد یک و دو نظرگاه شایع در شعر کلاسیک فارسی بوده است و دو مورد سه و چهار تا حدودی معاصرند.

۱ ـ گاه است که شاعر با دید واقعگرایانه‌ای به سراغ حوادث می‌رود و از یک منظر عام بشری به صحنه‌ها نظر می‌کند. در این منظر، به ظاهر وقایع و جزئیات آن توجّه خاصّی مبذول می‌شود زیرا وقایع در آن بالاصاله مورد نظر هستند. مثلاً آب خواستن امام از لشکر کوفه یک نمایش سمبلیک تلقّی نمی‌گردد بل از آن جا که اهل‌بیت امام نیز کسانی بوده‌اند مثل بقیهٔ افراد بشر، لذا امام مجبور بوده که در پاسخ تشنگی اطفال، از دشمن آب طلب کند؛ وقتی آن قوم به جای آب، تیر هدیه می‌کنند، این خبر بر گوش احساس انسانهای فطری گران می‌آید و چنین است که این واقعه تبدیل می‌شود به یک واقعهٔ احساس برانگیز و شاعران برای این که عمق خباثت دشمنان را بیشتر نشان بدهند و در ضمن، احساسات دوستان را هم تحریک کنند، به این عناصر تکیه می‌کنند. این عناصر ـ که عمدتاً بر گرد مظلومیت آل‌نبی می‌چرخند و بر نمادهایی مانند تشنگی کودکان، اسارت زنان و کودک بودن و نوجوان بودن شهیدان تکیه دارند ـ در تحریک عواطف عامّهٔ خلق مؤثّرند.

نمایندهٔ برجستهٔ این حوزه بی‌شک محتشم کاشانی است که با ترکیب‌بند جاودانی خودش با مطلع

باز این چه شورش است که در خلق عالم است
باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است

علی رغم متتبّعان بسیارش، هنوز بی‌همال ایستاده است. محتشم مرثیه را اوج بخشید. عناصر عاطفی به کار گرفته‌شده توسط او حالت متعالی خودش را حفظ کرده است؛ امّا متأسفانه کار شاعران بعدی حوزهٔ نگرش عاطفی، در همان حد باقی نماند و آنچه اکنون در میان مردم شیوع دارد، عواطف بسیار نازل و گاه مبتذلی است که هیچ گونه سنخیّتی با خود حماسهٔ کربلا و مقام شامخ آفریدگار آن ندارد. به عبارت دیگر واقع‌گرایی مفرط این جماعت، سطح واقعه را نزول داده و آن را متناسب حال و مقال خودشان ساخته است، که این یکی از نقایص عمدهٔ نظرگاه عاطفی می‌تواند به شمار آید و البته پرداختن تفصیلی به مزایا و نقایص هرکدام از این نظرگاه‌ها مجال دیگری را می‌طلبد.

۲ ـ گروه دیگری از شاعران، با مشرب خاصّ عرفانی به سراغ تحلیل واقعهٔ عاشورا رفته‌اند و با استفاده از مفاهیم و مصطلحات آن حوزهٔ معرفتی، به گفتار و کردار قهرمانان آن واقعه، لباس رموز عرفانی پوشانیده‌اند. در این نظرگاه، واقعیّت بیرونی از آن جنبه مورد توجّه قرار می‌گیرد که بتواند تأویلات عرفانی بردارد و محملی باشد برای بیان مقامات شخص عارف. این منظر، یک منظر فوق‌بشری و یا حداقل منظر خواصّ بشر است ـ و نه عوام ـ که در آن، غم و شادی‌های معمول انسانها رنگ می‌بازد و حوادث، سوز و گدازهای عاطفی‌شان را از دست می‌دهند. مثلاً صحنهٔ وداع حضرت علی‌اکبر ـ که در نظرگاه عاطفی آنهمه سخت تصویر شده است و گویی امام نمی‌توانسته از فرزندی که شباهت تام و تمام به جدّش رسول خدا داشته به‌آسانی دل بکند ـ در نظرگاه عرفانی نه تنها ساده پذیرفته می‌شود، بلکه چنان تصویر می‌گردد که گویی امام در راه وصل دوست، زنجیری در پای دارد به‌نام علی‌اکبر و باید هرچه زودتر آن را از پای جان باز نماید. در این منظر، سخن از شوق و اشتیاق و جذبه و فناست. اگر هم گاه پای واقعه‌ای بیرونی دیده می‌شود، نمادی است از این مقامات و احوال؛ و خود آن واقعه، اصالةً مورد نظر نیست. البته این تفسیرها و تأویلها گاه به شکلی بدیع عرضه شده و گاه در حدّ بازی با لفظ و حراج اصطلاح باقی مانده است. نمایندهٔ ممتاز این نظرگاه، عمان سامانی است با مثنوی شکوهمند «گنجینةالاسرار» که تازه‌ترین اقتفای آن متعلّق است به شاعر معاصر محمود شاهرخی با عنوان «خلوتگاه عشق». این قسمت را با فرازی از مثنوی عمان سامانی به آخر می‌بریم.

از تعلّق پرده‌ای دیگر نماند
سدّ راهی جز علی‌اکبر نماند
اجتهادی داشت از اندازه بیش
کان یکی را نیز بردارد ز پیش
گفت: ای فرزند مقبل، آمدی؟
آفت جان، رهزن دل، آمدی؟
بیش از این بابا! دلم را خون مکن
زادهٔ لیلی! مرا مجنون مکن
حایل ره، مانع مقصد مشو
بر سر راه محبّت سد مشو

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

۳ـ همراه با ورود به جهان معاصر و شیوع افکار معطوف به آزادی بشر، نوع نگرش دیگری نیز در رابطه با واقعهٔ عاشورا و حوادث مشابه آن پیدا شد. در این سالها متفکّران مبارزی آمدند که با دانشهای جدیدی چون فلسفهٔ تاریخ و جامعه‌شناسی به سروقت وقایع تاریخی می‌رفتند. اینان وقتی به واقعهٔ عاشورا می‌رسیدند، آن را گنجینهٔ ارزشمندی از روشها و منشهای انقلاب‌آفرین و رهایی‌بخش می‌یافتند. این افکار خواه‌ناخواه وارد دنیای شعر نیز شد و شاعران مبارز و متفکّران اصلاح‌طلب دینی چون علاّمه اقبال لاهوری، آن را در شعرشان ترسیم نمودند. نمونه‌های دیگر این گونه از شعرها را می‌توان در کارهای شاعران بعد از مشروطیت ایران تا امروز هم مشاهده کرد، که در آن میان کارهای نعمت میرزازاده، صابر همدانی، علی موسوی گرمارودی و علی معلّم برجسته‌تر از دیگران است. در این نظرگاه، بیشتر به جنبه‌های آموزندگی و فکری واقعه توجّه می‌شود و از علل و عوامل فکری و اجتماعی قیام امام و رابطه‌ای که می‌تواند با زمانهای دیگر برقرار کند، سخن می‌رود. مثنوی اقبال لاهوری هنوز نمایندهٔ ممتاز این نظرگاه است ـ که البته شعر اقبال خالی از نظرگاه عرفانی هم نیست.

آن امام عاشقان، پور بتول
سرو آزادی ز بستان رسول
بر زمین کربلا بارید و رفت
لاله در ویرانه‌ها کارید و رفت
تا قیامت قطع استبداد کرد
موج خونِ او چمن ایجاد کرد
رمز قرآن از حسین آموختیم
ز آتش او شعله‌ها اندوختیم

۴ـ نظرگاه دیگری که ما نام آن را نظرگاه هنری نهاده‌ایم، به دست تعدادی از شاعران نوپرداز معاصر در حال تکوین است. این نظرگاه خود تابعی از نوعی تفکّر خاص شعری است ـ که در این سالها ذهن شاعران را به خود مشغول کرده است ـ و آن عبارت است از رویکرد به سمت شعر ناب و تکنیکهای ویژهٔ آن. در این نوع، اصالت با قالب و شیوهٔ بیان است نه محتوا و موضوع و شاعر با استفاده از نمادهای تصویری و شیوه‌های مختلف بیانی، سعی در انگیزش احساسات مخاطب خود دارد. نمادها و تصاویر در این گونه شعرها بالاصاله مورد توجّه شاعرند. البته حد و مرز این نظرگاه هنوز چندان شکل نگرفته و فقط دورنمایی از آن را می‌توان در شعرهای کتاب «گنجشک و جبرئیل» حسن حسینی و غزلهای پراکندهٔ شاعران دیگر مشاهده کرد. این قسمت را با نمونه‌ای از محمّدشریف سعیدی شاعر هموطن به پایان می‌بریم.

می‌دود اسپی با یال پریشان در باد
پشت زین خشم دگر دارد طوفان در باد
مرد اگر داد زند صاعقه‌آسا اینک
از تب حنجره‌اش سوزه میدان در باد
از شرار نفس سوخته‌اش چون خورشید
شعله می‌گیرد گیسوی بیابان در باد
می‌دود، از جگر معرکه برمی‌گردد
بی‌سوار امّا آن سوخته یکران در باد...[۸]

۴

تا فرصت ما به سر نیامده و در حواشی گفتار، از نفس نیفتاده‌ایم، برویم سراغ سروده‌های عاشورایی شهید بلخی.

نخستین ویژگی‌ای که آن بزرگوار را در میان دیگر همصنفانش نشان می‌کند، روح عاشورایی حاکم بر شعر و شعور ایشان است. ما از این سخن، نه مذهب فقهی خاصّی را مراد می‌کنیم و نه هیاهوی شیعه‌سرایی چند جوان قد کشیده در سایهٔ امن نهاد خاصّ شیعی را؛ که با این حساب از دوران صفوی تا به امروز، از ضمیری اصفهانی گرفته تا قاآنی و دیگر و دیگران، همه شیعه‌اند و دیوانها سروده‌اند در وصف اهل‌بیت ـ البته آن هم بعد از دستور شاه ـ که اجر همه‌شان با خدا و ما جرأت دخالت در حریمشان را نداریم. امّا آنچه ما از این سخن مراد می‌کنیم، تفکّر زنده و ارزنده‌ای است که از آموزه‌های ارجمند امامان شیعه و از بستر تپندهٔ نهج‌البلاغه، صحیفهٔ سجّادیه و سخنان سالار شهیدان حسین مایه‌ور شده باشد.

این است که من این روح را در کارهای علاّمه اقبال لاهوری سنی مذهب پرفروغ‌تر می‌یابم تا گفته‌های مدّعیان شیعه‌گری؛ و آن عبارت است از روح حماسی، عدالت جو، آزادی خواه، ظلم‌ستیز، مصلحت‌سوز و حقیقت سازی که عاشورا تبلور ناطق آن است؛ نهج‌البلاغه قانون صامت و مهدی(ع) مجزی واقعی آن. این است آن گوهر شبچراغی که متأسفانه از بستر شعر فارسی غایب بوده و در نبود آن، آن همه مردان منحنی تکثیر شدند و آن همه دامن ادبیات عمیق و ارزشمند فارسی به حیض‌الرّجال مدح قلدران آلوده گشت. این سخن ممکن است در گوش بسیاری گران باشد ولی چه باک، این گوی و این میدان. بروید و تمام دیوانهای قطور عرفانی، حماسی و تغزّلی شاعران فارسی‌زبان را بپالید و روح مسلّط بر آنها را جست‌وجو نمایید، که آنچه از این ادبیات در رهگذر زمان بر ذهن و ضمیر فرزندان این آب و خاک مضمر شده چه بوده است. انصاف را که از عرفانش جز لودگی و تسلیم

هرگاه که از واقعهٔ کربلا حرف می‌زند، گویی حسینی را بر درگاه حرم ایستاده می‌بیند که آخرین بازماندهٔ سپاهش را ـ که دیر از راه رسیده است ـ اذن میدان می‌دهد

در برابر جنایات مغول و شبه‌مغول؛ از حماسه‌اش جز فاشیزم‌پروری ـ آن هم در قالب مرزهای ساخته و پرداختهٔ انگلستان ـ و از تغزّلش جز ساده و باده نصیب این خلق گرفتار نشده است. کو آن رهپویان هفت وادی معرفت؟ کو آن جوانمردان‌و غیرتمندان؟ کجاست‌آن‌دلهای‌صیقلی‌شده‌از آتش عشق که در این تاریخ پر از خلیفه و شاه و چور و چپاول و حق‌کشی به دیده نمی‌آیند امّا در عوض تا دلت بخواهد صوفی است و ملنگ است و فرنگی است و چاقوکش و عرق‌خور و عمله ظلم. خریده‌شدهٔ زر و خرشدهٔ تزویر.[9]

ما با این سخنان نه انکار عرفان می‌کنیم و نه طعن حماسه و عشق. ما می‌گوییم این همه، یک چراغ کم داشته و جملگی در تاریکی راه می‌پیموده‌اند که ناگزیر این به چاه و چاله افتادن‌ها را نیز در پی داشته است والاّ عرفان علوی، ابوذر، مالک‌اشتر و حبیب‌بن مظاهر می‌آفریند نه اوحدالدّین کرمانی. این است که می‌گوییم ظلمی که در تاریخ بر اهل‌بیت پیامبر رفت، در فرهنگ و ادبیات ما فارسی‌زبانان بر آموزه‌های آنها نیز رفت. شاعران ما، منصف‌ترینشان درکنار مدح این و آن، چکامه‌ای هم در مدح محمّد و علی و حسین سروده‌اند آن هم نه در پایه و مایه‌ای یکسان؛ آن هم نه در هنگامهٔ خطر و به نیّت دفاع از حقیقت مظلوم، بل به جهت طمع این‌جهانی و آن‌جهانی و هردو سروته یک کرباس. چرا ما در شعر فارسی یک دعبل خزاعی یا کمیت‌بن زید دار بر دوش نداریم، امّا درعوض تا دلت بخواهد مرثیه‌سُرا داریم که خیال می‌کنند حضرت قاسم هم کسی بوده در حدّ یک آدم معمولی که صبح رفته سر کار و با راننده مستی تصادف کرده و نامزدش چشم‌به‌راه مانده است. کسی که به‌قول خودشان ناکام از دنیا رفته و در سوگش باید سرود:

مژده کامد از میدان نامراد ناشادم
مدّتی نشد چندان کرد از غم آزادم
نوجوان دامادم
نوجوان دامادم[10]

امّا در این میان سیّد زندان‌نشینی را می‌بینیم که قلم و قدمش آشکارا نشان می‌دهد که زخمی در سینه و آتشی در بیشهٔ اندیشه‌اش درگرفته و در منش و کنشش آثار آن تفکّر گلگون هویداست. هرگاه که از واقعهٔ کربلا حرف می‌زند، گویی حسینی را بر درگاه حرم ایستاده می‌بیند که آخرین بازماندهٔ سپاهش را ـ که دیر از راه رسیده است، یعنی چهارده قرن دیرتر رسیده است ـ اذن میدان می‌دهد نه حسینی را که شیعیان مرثیه‌گویش چهارده قرن است هرروز او را می‌کشند و زنده می‌کنند.

در کورهٔ این طریقت مردساز بود که آب و گِل بلخی شکل گرفت، ارکان تفکّرش تناسب یافت و بعد از آن هیچگاه عرفان به او فرار از مسؤولیت اجتماعی را تلقین نکرد. عرفان او با عنصر حماسه گره خورد، از عشق و دردمندی مدد گرفت و از یک طلبهٔ عادّی چنان جان‌آشوبی‌ای ساخت و پرداخت که یک عمر فرقش را با پولاد جنگ داد امّا تسلیم بیداد نشد. در پرتو این جان تابناک بود که راه تاریک زندگی را این چنین روشن حدس زد:

آن روز که ما را سخن از عشق و وفا بود
گفتیم که زندان و سر نیزه و دار است
زاهد به تماشای من آمد دم زندان
بگریخت که؛ بلخی است، سلامت به کنار است

و سرانجام به این مرگ‌آگاهی دلنشین رسید:

ما را به لاله در دم آخر شباهتی است
مقتول عشق، سرخ کفن آفریده‌اند
مرگ از کنار بستر من می‌گذشت و گفت
کاین را برای کشته‌شدن آفریده‌اند

خلاصهٔ این قسمت این که تا کسی در جان خودش قیامت عاشورا ایجاد نکرده باشد و با روح عاشورایی از قبر بیدردی برنخاسته باشد، نمی‌تواند آن را در شعرش منعکس کند و آنان که به تکلیف چنین می‌کنند، راه به دهی نخواهند برد. بلخی در میان شاعران پارسی‌زبان از این جهت اگر نگوییم تنهاست، حداکثر دو سه یار بیشتر ندارد.

۵

ویژگی دیگری که در اشعار عاشورایی شهید بلخی دیده می‌شود، وسعت نگرش ایشان به زوایای مختلف واقعهٔ کربلا است، به‌طوری که می‌توان ایشان را بنیانگذار نظرگاه ترکیبی در این موضوع دانست. چنانچه در قسمت مبحث نظرگاه‌ها اشاره شد، هرکدام از آنها دارای مزایا و کاستیهایی بود. ما بدون این که نقش و لزوم هیچ کدام از آن نظرگاه‌ها را نادیده بگیریم طرح یک‌بُعدی آنها را نیز خالی از اشکال نمی‌بینیم. واقعهٔ کربلا یک چهره ندارد که وقتی آن را دیدیم و بیان کردیم، کار به انجام رسیده باشد بلکه کربلا یک منشور چندبُعدی است و نگاه ایده‌آل به آن، همان نگرش از زوایای متفاوت است. کربلا همان طور که تنها یک متن درسی نیست ـ که فقط به درد کلاس درس جامعه‌شناسی انقلاب بخورد ـ یک حادثهٔ سطحی و بی راز و رمز نیز نمی‌باشد که از اسرار عرفانی آن غافل بمانیم. درکنار این دو وجه، باید قبول کرد که واقعاً جگرگوشهٔ رسول خدا را گروهی از امّتش لب‌تشنه شهید کردند و اهل‌بیتش را به اسارت بردند؛ بنابراین نمی‌توان از جنبهٔ عاطفی واقعه نیز بی‌بهره ماند. باز از همهٔ اینها گذشته، باید در نظر داشت که برجسته‌ترین جنبهٔ این واقعه، چهرهٔ حماسی آن است که اگر از دیدها پنهان بماند و یکسره چهرهٔ تراژیک و سیاه آن که مربوط به سپاه مقابل می‌شود برجسته گردد، بر کربلا ستم شده است. متأسفانه نظرگاه عاطفی بیشتر نظر به قیام کربلا از زاویهٔ دید دشمن است تا خود امام؛ حال آن که اولی آن است که چگونگی عمل خود امام و یارانش مبنای کار اصلی شاعران قرار بگیرد. این نکته‌ای است که متفکّران اسلامی چون استاد مطهّری به آن اشاره کرده‌اند ولی پیش از همهٔ آنها در کارهای شهید بلخی نمودی آشکار دارد.

ساقی جام ازل داشت تولّای عجب
تا کند بر درِ میخانه تماشای عجب
همه ذرّات به‌هم مژده چنین می‌دادند
کامده عاشق مستی پی صهبای عجب

رفت و می‌گفت که آزاده و ذلّت، هیهات!
فلک سفله ز من کرده تمنّای عجب
اصغر از مهد چو جنبید به خود گفت سپهر
کو فضایی که سزد پرّش عنقای عجب

البته با جان عاصی بلخی تناسب تام داشت که بر عنصر حماسه در واقعهٔ عاشورا تکیه‌ای تمام نماید و تیرخوردن به گلوی علی‌اصغر را چنین ببیند:

تیر نگاه دوست به حلقوم خویش زد
کاین طرفه هدیه‌ای است ز برق کمان عشق

امّا با وجود این، هیچ گاه این حماسه از عرفان و این هردو از عاطفه تهی نیست. یکی از پارادوکس‌هایی که از آغاز تا امروز در ذهنیت شاعران مرثیه‌سرای ما حل‌ناشده باقی مانده، همین جمع میان احساس و تفکّر بوده است. آنانی که به جنبهٔ عاطفی قضیّه نظر داشتند و می‌خواستند شعری بسرایند که بر دلها بنشیند و اشکها را جاری نماید، پاک از جنبه‌های معنوی و فکری قیام بی‌بهره ماندند و برعکس. عواقب این تفکیک، این شد که اشعار معنی‌دار به جهت ضعف احساس از ورود در میان عامّهٔ مردم باز بماند و در مقابل، بازارِ سروده‌های عاطفیِ کم‌مایه رونق بگیرد. امّا این نقیصه در کار شهید بلخی دیده نمی‌شود. بلخی روشنفکری بوده که از فضا با تودهٔ مردم تماس مستقیم داشته و چنان که گفته‌اند، یکی از ابزار مهمّ تبلیغی ایشان همین روضه‌خوانی و خطابه بوده است، از این رهگذر با روحیات و کم‌وکاستی‌های حوزهٔ کارش آشنایی داشته است. او به آن روضه‌های کذایی محیط اطرافش راضی نمی‌شده و آنها را با مقام عاشورا و روح و روان خودش سازگار نمی‌دیده، لذا در سروده‌های خودش بنیان یک نظرگاه جامع را پی افکنده است. جالب این که شعر او از همین زاویه در میان مردم نیز نفوذ کرده است. آدم وقتی از نوحه‌خوانان مهاجر به جای این که بشنود «عمّه بیا گمشده پیدا شده»، می‌شنود:

در دشت عراق آمد چون رهبر آزادی
آزاد توان بردن ره در بر آزادی
با رمز تبسّم فاش می‌گفت به هر گامی
امضای من از خون است بر دفتر آزادی
زور است گلوی من از خنجرت ای گردون
تیرم رگِ استبداد با خنجر آزادی
شه بر سر دوشش برد تا محفل حق یعنی
اصغر تو بگو تکبیر بر منبر آزادی

بر آن روان تابناک بی‌اختیار درود می‌فرستد.

هنوز جای صحبت بسیار است ولی همّت ما به سر آمده والاّ جا داشت تحقیق دقیقتری در رابطه با نوع و بسامد کلمات به کار رفته در اشعار عاشورایی شهید بلخی و تطبیق آن با آثار شاعران دیگر صورت می‌گرفت تا راز تفاوت نگرشها هرچه آشکارتر شود.

پس این گفتار را با نمونه‌ای از شعر شهید بلخی به پایان می‌بریم.

ز پیر میکده جستم بگوی بنده‌نوازا
به کربلا چه اثر داشت فیض نشئه صهبا
جواب داد که مستی درید پرده کثرت
به بزم باده‌پرستان دوید شاهد یکتا
ز عزم حضرت عبّاس و مشک آب چه گویم
نداشت دست، به دندان گرفت عروهٔ وثقی
ز خیمه‌گاه به میدان رسید نالهٔ اصغر
که مانده مقصدت ای میر پاکباز، تو بازآ
رسید بزم به پایان، دوید زینب کبری
نشان ندید ز مستان بغیر پارهٔ اعضا

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ مثنوی معنوی، دفتر پنجم

۲ ـ بی، زیرنا

۳ ـ ای ادب‌پیشهٔ نقّادا تو عذرم بپذیر/ زان که تب فکر مرا برده به جولان امشب. (شهید بلخی، قصیدهٔ شب دیجور)

۴ ـ این مصراع به زبان پشتو است و از قول یک زندانی پشتوزبان گفته شده. برگردانش چنین می‌شود: قربانت گردم؛ من که می‌میرم امشب، خداحافظ.

۵ ـ مثنوی معنوی، دفتر ششم

۶ ـ البته ما فعلاً در مقام داوری این نمونه‌ها نیستیم. فقط توصیف می‌کنیم و اگر بوی داوری به مشام می‌رسد، تقصیر زبان قلم است که نمی‌شود کارش کرد. ما داوری خود را در جای خودش خواهیم کرد.

۷ ـ رجعت سرخ ستاره، چاپ اوّل، واحد انتشارات حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی، تهران ۱۳۶۰، صفحهٔ ۶۳.

۸ ـ وقتی کبوتر نیست!، مجموعهٔ شعر محمّدشریف سعیدی، چاپ اوّل، نشر آفرینه، قم ۱۳۷۴، صفحهٔ ۵۹.

۹ ـ فردا بر این عاشق مولوی و حافظ و فردوسی کسی نتازد که «این چه کفر است و چه زاژ است و فشار؟» معنی سخن ما نه انکار آن معارف است و نه تنزیل مقام شامخ آن بزرگان بلکه ما داریم از یک زاویهٔ خاص خلاء بزرگی را نشان می‌دهیم که اگر نمی‌بود، حال‌وروز ما این نبود. باید توجّه داشت که ثمرهٔ اجتماعی یک تفکّر با خود آن یکی نیست. عرفان مولوی جای بحث ندارد امّا آیا تأثیر عام اجتماعی آن نیز جای حرف ندارد؟ ما نمی‌توانیم سؤال کنیم «در عصری که لشکر مغول چپ و راست خونریزی می‌کرد، آن‌همه صوفی در خانقاهها چه‌کار می‌کردند؟» البته معلوم است که چه‌کار می‌کرده‌اند. خود جناب مولوی از همه بهتر وضع اسفبار آن گروه را در مثنوی به تصویر کشیده است.

۱۰ ـ دیوان کمپانی، صفحهٔ ۱۲۵.

بیدل در ایران

□ محمدکاظم کاظمی

شاید بپرسید «این بحث ـ یعنی رابطهٔ بیدل دهلوی و جامعهٔ ادبی ایران ـ به مجلّهٔ درّ دری چه ربطی پیدا می‌کند؟» ولی اگر اندکی درنگ کنید، خواهید دید که دامنهٔ این سخن از محدودهٔ مرزهای این دو سرزمین بیرون می‌رود و کم‌کم پای حرفهای دیگری هم به میان می‌آید که سخت برای ما مردم مفید است.

این از عجایب روزگار است که یکی از بزرگترین شاعران یکی از مهمترین زبانهای دنیا، در بخشی از قلمرو همان زبان ناشناخته بماند. اما همین امر عجیب دربارهٔ عبدالقادر بیدل اتفاق افتاد و این بزرگترین شاعر فارسی‌زبانِ بعد از حافظ، قرنها در کشور ایران گمنام ماند و هنوز هم چندان از هالهٔ گمنامی بدر نیامده‌است. در حالی که سالهای سال شعر بیدل درس شبانه و ورد سحرگاه فارسی‌زبانان خارج از ایران بود، در این سوی مرزها نام و نشانی از او در میان نبود و ادبای رسمی و غیر رسمی حتی در حد یک شاعر درجه سوم و چهارم هم وقعی به او نمی‌نهادند. آنان هم که گاه و بیگاه در حاشیهٔ سخنانشان حرفی از او به میان می‌آوردند، شعرش را نمونهٔ ابتذال می‌شمردند و مایهٔ عبرت.

اوضاع بر این قرار بود و بود تا دوران انقلاب اسلامی که چند تن از شاعران و منتقدان نواندیش ایران، پرده را کنار زدند و نام این شاعر را بر سر زبانها انداختند. آنگاه بود که ورق برگشت و خیلیها مثل این که گوهری گمشده یافته باشند ـ که فی‌الواقع یافته بودند ـ در معرفی بیدل از یکدیگر سبقت گرفتند. کم‌کم بعضی از مخالفان بیدل هم موافق جدّی او شدند. در این میان البته مختصر اوقات‌تلخی‌ای هم بین بعضی از ادبا پدید آمد که هریک خود را بانی این خیر می‌دانستند. در واقع قضیه از این قرار بود که آقای دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی به استناد این که نخستین مقالات را دربارهٔ بیدل در مطبوعات ایران داشته؛ و نخستین کتاب را دربارهٔ این شاعر در این کشور چاپ کرده‌بود غیرمستقیم یک مدعی قضیه بود و در مقابل آقای حسن حسینی به اعتبار این که کتاب «بیدل، سپهری، سبک هندی» را پیش از دکتر شفیعی نوشته‌بود، خود و یارانش در حوزهٔ هنری را صاحب این افتخار می‌دانست. او چنین اظهار می‌کرد که کتاب او پیش از کتاب دکتر نوشته‌شده ولی پس از آن به چاپ رسیده‌است و بنابراین، فضل تقدم با اوست. البته دکتر شفیعی صراحتاً متعرض این قضیه نشد ولی مختصر تنش و جدال مطبوعاتی‌ای بین یکی از شاگردان ایشان و حسن حسینی رخ‌داد که در هفته‌نامهٔ «آینه» چاپ شد در چند سال پیش که آقای حسینی تلویحاً گفته‌بود دکتر شفیعی فکر معرفی بیدل را از او گرفته و پیش از خود او عملی کرده‌است. والله اعلم بکلّ امور.

ما را البته کاری به این قضایا نیست و قدردان همه هستیم. سعیشان مأجور و جهدشان مشکور باد که یکی از سرهنگان ادب فارسی را به جمعی از فارسی‌زبانان شناساندند. ما در این مجال و مقال می‌خواهیم این راز را سربگشاییم که علت یا علل گمنامی بیدل تا پیش از این چه بوده و در این میانه اگر تقصیری باشد، متوجه کیست؛ بیدل؟ ادبای ایران، افغانستان و هند یا سیاست‌پیشگانی که این ملل را از هم جدا و بیگانه کردند؟

پیش از این بسیار کسان کوشیده‌اند توضیح‌دهند که چرا چنان شاعری در چنین سرزمین ادب‌پروری گمنام ماند. هرکسی از ظنّ خود یار این موضوع شده و علتی را مطرح کرده‌است. گروهی غموض و پیچیدگی شعر بیدل را عامل اصلی دانسته‌اند؛ گروهی تفاوت زبان فارسی دو سرزمین را؛ گروهی مکتب بازگشت و...

نگارندهٔ هیچمدان این سطور، چنین می‌پندارد که هیچ یک از این عوامل به تنهایی نمی‌توانسته‌اند تعیین‌کننده باشند. مجموعهٔ اینها دخیل بوده و یک عامل مهم و مغفول‌ماندهٔ دیگر که به تفصیل، از آن سخن

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

در دو سه قرن اخیر، قضایا به گونهٔ دیگری رقم خورد.
با پیدایش مرزهای سیاسی به شکل امروزین گویا مرزی هم در بین دلهای فارسی‌زبانان ـ و بل همهٔ مسلمانان ـ کشیده‌شد.
هرچند اهالی این قلمروها همان نگرش جامع را داشتند، دولتمردان و وابستگان فرهنگی آنها به «بزرگداشت مفاخر ملّی» همّت کردند.

خواهیم‌گفت. پس نخست باید نارسایی توجیهات بالا را فرانماییم و آنگاه، به نکات نگفته‌ای که در میان بوده برسیم.

غموض و پیچیدگی به چند دلیل نمی‌توانسته تنها مانع شهرت شعر بیدل در ایران باشد. نخست این که شعر او چندان که می‌گویند هم پیچیده نیست. اگر کسی با سنّت ادبی مکتب هندی و بعضی چم و خم های کار این شاعر آشنا باشد، چندان مشکلی نخواهدداشت. شعر بیدل نه واژگان غریبی دارد و نه تلمیحات دور از دسترسی. گذشته از آن، همین شاعر در افغانستان تا حد قابل ملاحظه‌ای شناخته شده‌است.[1] خوب چگونه می‌شود شعری برای مردم افغانستان ساده و قابل فهم باشد و برای همزبانان آنها در ایران، نه؟ با آن که در ایران هم درصد سواد و مطالعه بیشتر است و هم وضعیت آموزش ادبیات فارسی بهنجارتر.[2] دیگر این که اگر مشکل اصلی همین بوده، چرا در این سالها این شاعر در این کشور جا باز کرده است؟ یعنی حالا آن پیچیدگیها رفع شده؟

بعضی چنین عنوان کرده‌اند که علت گمنامی بیدل در ایران و اشتهار او در افغانستان، تفاوتهای زبان فارسی دو کشور است و بیدل که به هر حال به افغانستان نزدیکتر بوده، در آن جا مقبولیت بیشتری یافته‌است.

این حرف هم اساس درستی ندارد. اصولاً تفاوت زبان فارسی دو کشور ـ بویژه زبان ادبی ـ آن قدر نیست که قابل توجه باشد. زبان محاوره در حد بعضی واژگان و ساختارهای نحوی تفاوتهایی دارد و در ادبیات داستانی کمابیش ردّ پای آن را می‌بینیم ولی آنگاه که پای شعر به میان می‌آید همین اندک تفاوت هم از میان برمی‌خیزد. خلیل‌الله خلیلی، حاجی دهقان، صوفی عشقری، علامّه بلخی، واصف باختری، نهّار عاصی و سیدابوطالب مظفّری با همان زبانی شعر گفته‌اند که ملک‌الشعرا بهار، شهریار، اخوان ثالث، سهراب سپهری، مهرداد اوستا، علی معلم و قیصر امین‌پور ـ مثلاً ـ با یک زبان شعر گفته‌اند و وجود تک‌وتوک واژه‌های محلی و تفاوتهای اندک دستورزبان نمی‌تواند زبان شعر دو کشور را از هم جدا کند. بر فرض که چنین باشد هم این پرسش پیش می‌آید که مگر بین زبان فارسی هند و افغانستان تفاوتی وجود نداشته؟ پس چگونه شعر بیدل به افغانستان راه پیدا کرده‌است؟

اما ظهور مکتب بازگشت ادبی در ایران، می‌تواند عامل اصلی‌تری قلمداد شود هرچند این هم تنها عامل نیست. در واقع این دورهٔ فترت و عقبگرد، دیواری شد بین شاعران مکتب هندی و جامعهٔ ایران. نه تنها بیدل، که صائب و کلیم و دیگران هم در آن سوی دیوار قرارگرفتند و سالها مطرود و منفور ادبای بازمانده از بازگشت بودند. در این میانه حزین لاهیجی سرنوشت عجیبتری یافت؛ او آن قدر در ایران گمنام بود که شاعری فرصت‌طلب یکی‌یکی غزلهایش را در مطبوعات به نام خود چاپ کرد و نه تنها کسی متوجه نشد بلکه همه از قوت شعر آن شاعر ـ و در واقع، قوت شعر حزین ـ مبهوت مانده‌بودند![3]

نگاهی به آثار و نظریات ادبای سنتی قبل و بعد از مشروطه روشن می‌کند که تا چه حد با مکتب هندی بیگانه ـ و حتی معارض ـ بوده اند. کم‌کم کسانی چون مرحوم امیری‌فیروزکوهی، محمدقهرمان و دیگران پا پیش گذاشتند و شاعران آن مکتب را مقبولیتی دوباره بخشیدند. در مقابل، در افغانستان بازگشت ادبی به این شکل و این شدّت رخ نداد. رکود و انحطاط بود، اما در قالب مکتب هندی. و چنین شد که رشتهٔ ارتباط ادبای افغانستان با شاعران مکتب هندی گسیخته نشد.

این می‌تواند علتی قابل توجه برای گمنامی بیدل در ایران باشد ولی باز هم تنها علت نیست؛ چون این مانع برای همه شاعران مکتب هندی به طور یکسانی وجود داشته‌است. چرا در این میانه بیدل تا سالهای اخیر همچنان غریب ماند و طرفداران مکتب هندی هم به صائب و اقران او بسنده کردند؟

□

راقم این سطور می‌پندارد که در این میانه یکی از علل و موجبات اصلی قضیه پنهان مانده یا پنهان نگه‌داشته شده است. پیش از آن که بر آن عامل روشنی بیفکنیم، لازم می‌افتد که حاشیه‌ای در این جا بگشاییم.

در واقع بدبختی ما از آن جا شروع‌شد که در مشرق زمین، «وطن سیاسی» جای «وطن فرهنگی»[4] را گرفت و ادب‌دوستان هر کشور از کشورهای دست‌ساختهٔ استعمار سعی کردند برای خود هویتی مستقل از دیگران دست و پا کنند و احیاناً خرده‌رقابتی هم با دیگران داشته‌باشند. در آن قدیم و ندیم ها این حرفها نبود و دادوستد سالم فرهنگی در تمام اقالیم فارسی‌زبانان رواج داشت. امیرخسرو دهلوی به پیروی از نظامی گنجوی هشت‌بهشت می‌سرود؛ مولانای‌بلخی (ثُمّ رومی) عطار نیشابوری و سنایی غزنوی را روح و چشم خود می‌دانست[5]؛ عبدالرحمان جامی (ثُمّ هروی) به اقتفای سعدی شیرازی بهارستان می‌نوشت و بیدل دهلوی کلام حافظ شیرازی را هادی خیال خود می‌خواند[6]. و فراموش نکنیم که این همه، با وجود مرز های سیاسی بین سرزمینهای فارسی‌زبان و با وجود حکومتهایی گاه متخاصم رخ می‌داد.

باری در دو سه قرن اخیر، قضایا به گونهٔ دیگری رقم خورد. با پیدایش مرزهای سیاسی به شکل امروزین، گویا مرزی هم در بین دلهای فارسی‌زبانان ـ و بل همهٔ مسلمانان ـ کشیده‌شد. هرچند اهالی این قلمروها همان نگرش جامع را داشتند، دولتمردان و وابستگان فرهنگی آنها به «بزرگداشت مفاخر ملّی» همّت کردند. در تاجیکستان، بزرگداشت رودکی و ناصر خسرو باب شد؛ در افغانستان سنایی و جامی ـ و تا حدودی مولانا ـ بیشتر از پیش بر سر زبانها افتادند و در ایران هم البته فردوسی حرف اول را می‌زد چون دولتمردان آن روز این کشور، از این شاعر سؤاستفاده‌ای هم در جهت مقابله با عرب ـ و در باطن مقابله با اسلام ـ می‌کردند. برای اهالی پاکستان امروز هم چاره‌ای جز این نماند که به اقبال ـ یا به قول خودشان، اکبال ـ پناه‌ببرند.

اما در ایران ـ که اکنون مورد بحث ماست ـ این ملی‌گرایی شکل ویژه‌ای یافت. ملی‌گرایان ـ که البته از سوی دربارهای دو پهلوی هم حمایت می‌شدند ـ به بزرگداشت مفاخری که در ایران کنونی زیسته بودند بسنده نکردند و کوشیدند حتی‌الامکان دیگر بزرگان دانش و ادب را هم با عنوان «ایرانی» پاس بدارند. در نتیجه مولانای بلخی، سنایی غزنوی، رودکی سمرقندی و ناصرخسرو قبادیانی ایرانی شدند و البته در خور تعظیم و تکریم. توجیهش هم این بود که اینان به هر حال در گوشه‌ای از قلمرو ایران قدیم زیسته بودند. خوب دز این میان بزرگانی هم بودند که ملی‌گرایان با هیچ توجیهی نمی‌توانستند آنها را ایرانی قلمداد کنند چون آنان نه در ایران متولد شده‌بودند؛ نه در این جا درگذشته‌بودند؛ نه در سرزمینهای تحت نفوذ حکومت مرکزی ایران زیسته بودند و نه باری به این حوالی سفر کرده‌بودند.[۷] این بزرگان عمداً یا سهواً از قلم افتادند. نگارندهٔ این سطور بنابر قرینه‌هایی معتقد است که این امر در گمنامی بیدل در ایران دخلی تمام داشته‌است. اما پیش از بیان آن قرینه‌ها، بهتر است حاشیه‌ای دیگر هم باز کنیم. (کم‌کم این حاشیه‌ها از متن هم بیشتر شد. شاید هدف اصلی این مقاله هم همین حرفها بوده. خدا می‌داند.)

بله، برای این که اسپ انتقاد را یکسویه نتاخته و همهٔ گناهها را به گردن عده‌ای نینداخته باشیم، باید تصدیق کنیم که این انحصار همهٔ مفاخر ادب به ایران، خیلی هم غیرطبیعی و مخرّب نبوده‌است. ادبای ایران باری به هر جهت این بزرگان را قدر دانستند و از میراث ادبی آنها پاسداری کردند. در آن روزگاری که همهٔ همّت و تلاش دولتمردان افغانستان بر محو زبان فارسی از آن کشور بود، اگر برادران ایرانی هم نسبت به آن دسته از مفاخر ادب فارسی که در افغانستان کنونی زیسته بودند، بی توجه می‌ماندند، چه بسا که ما مردم هم ضرر می‌کردیم چون منکر نمی‌توان شد که ما هم از حاصل تحقیقات همزبانان خود در این سوی مرز بسیار بهره‌ها برده‌ایم. ما سالها مثنوی‌معنوی و دیوان‌شمس چاپ ایران را خوانده‌ایم همچنان که دیوان حافظ و شاهنامهٔ فردوسی را.[۸]

و اگر در ایران، همهٔ آن بزرگان ادب، ایرانی نامیده شدند، این هم تا حدی طبیعی و ناشی از شرایط سیاسی منطقه در قرن اخیر بوده است. وقتی یک قلمرو وسیع به چند پارهٔ مجزا تقسیم می‌شود، غالباً آن پاره‌ای که اسم آن قلمرو وسیع را حفظ کرده، در اذهان به عنوان وارث مفاخر علمی و ادبی و حتی سیاسی جا می‌گیرد. یک نمونه از چنین تقسیمی را در مورد شبه قارهٔ هند دیدیم. چون از قدیم، همهٔ بزرگان آن سرزمین با عنوان هندی معروف بوده‌اند و پس از تجزیه نیز هندوستان اسم قدیم خود را حفظ کرد، اکنون ما ناخودآگاه همهٔ شاعران کهن آن خطّه را هندی می‌نامیم هرچند بعضی از آنان در حوزهٔ جغرافیایی پاکستان امروز زیسته باشند. لاهور، شهری است در پاکستان فعلی ولی واقف‌لاهوری و قتیل‌لاهوری را دیگر کسی پاکستانی نمی‌شمارد و کاری هم نمی‌توان کرد چون همه از پاکستان تصوری امروزین دارند. نمونهٔ دیگر، روسیه است؛ اکنون در اذهان جامعهٔ جهانی، مایاکوفسکی ـ مثلاً ـ به عنوان شاعری روسی جا افتاده است هر چند او در گرجستان متولد شده‌بوده و اکنون، پس از فروپاشی، گرجستان کشوری مستقل است.

پس ما هم چندان نمی‌توانیم از کسی گله‌مند باشیم مگر آن کسانی که قیچی در میان این سرزمین پهناور نهادند و ملل فارسی‌زبان را با هم بیگانه کردند؛ و کاری نمی‌توانیم بکنیم جز این که تسمیه های ملی و حقیر را از میان برداریم و بدور بیندازیم. پس بزرگان ادب ما نه افغانی‌اند، نه ایرانی و نه تاجیکستانی و پاکستانی و هندی؛ شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان هستند و فراتر از آن، مفاخر جهان اسلام و حتی کلّ جامعهٔ بشری، الی یوم الابد. (تمّت هٰذه الحاشیه)

□

حرف خود را بگیریم دنبال. گفتیم بر این ادعا که «ملی گرایی حاکم بر ایران در قبل از انقلاب‌اسلامی، از دلایل عمدهٔ گمنامی بیدل در این کشور بوده‌است» قرینه هایی موجود است.

قرینهٔ یک: همین که علاوه بر بیدل، دیگر شاعران خارج از قلمرو ایران قدیم هم کم و بیش دچار این گمنامی شده‌اند، نشانهٔ خوبی بر صحت ادعای ما است. امیرخسرو دهلوی، فیضی دکنی، ناصرعلی سرهندی، غنی کشمیری، واقف لاهوری، کمال خجندی، سیف فرغانی و و دیگر کسانی از حوالی هند و ماوراءالنهر هم سرنوشتی مشابه بیدل یافته‌اند. می‌پذیریم که اینها شاعرانی در حد حافظ و سعدی و فردوسی نبوده‌اند ولی واقعاً در حد اهلی شیرازی و هاتف اصفهانی ـ مثلاً ـ ظرفیت مطرح‌شدن نداشتند؟ که می‌تواند مدعی شود که اگر

غنی‌کشمیری، غنی اصفهانی می‌بود و کمال خجندی، کمال شیرازی؛ در ایران شهرتی بیش از اکنون نمی‌داشتند؟ (همچنان که اگر این شاعران از هرات یا غزنی می‌بودند، طبعاً در افغانستان کنونی بیشتر شناخته می‌شدند.)

قرینهٔ دو: بیدل کی در ایران مطرح شد؟ در سالهای اول بعد از انقلاب اسلامی که گرایشهای ملی‌گرایانه بشدت تضعیف شده و اندیشه‌های جهانشمول اسلامی در حال تقویت بود. جالب این که بیدل را ادبای بازمانده از دوران شاهی مطرح نکردند بلکه نسل نسبتاً جدیدی پیشقدم شد که نگرشی فراتر از مرز های ملی داشت.

قرینهٔ سه: در سالهای اخیر، علاوه بر بیدل، بعضی دیگر از شاعران شبه‌قاره و ماوراءالنهر هم در جامعهٔ ایرانی بازشناسی شده‌اند و یا در حال مطرح‌شدن هستند. همین پارسال کنگرهٔ بزرگداشت کمال خجندی در تبریز برگزار شد و تا جایی که نگارنده اطلاع دارد، جوانانی از نسل انقلاب به معرفی شاعرانی چون واقف لاهوری همت کرده‌اند که شاید کارشان در سالهای آینده به ثمر برسد. گذشته از آن، در این سالها، متولیان فرهنگی جمهوری اسلامی ایران کارهای ارزنده‌ای برای طرح شعر و ادب فارسیِ خارج از ایران کنونی کرده‌اند و این بذر بویژه در کتابهای درسی پاشیده شده‌است. آیا هیچ رابطه‌ای بین این قضایا و افول ملی‌گرایی نمی‌توان یافت؟

اما اینها فقط چند قرینه بود. بد نیست که یک سند هم ارائه کنیم تا معلوم شود که بیراه هم نگفته‌ایم. آقای دکتر محمدجعفر یاحقی در مقاله‌ای که در معرفی کتاب شاعر آینه‌ها نوشته‌اند، می‌گویند: «اگر بیدل در حوزهٔ جغرافیایی ایران...غریب افتاده است، شاید هم لختی از آن روست که اینان از نوع وطنی آن صائب و کلیم و طالب آملی را دارند، با ذهن و زبانی مأنوس‌تر و تصویرها و آهنگهایی دلپسندتر و جاافتاده‌تر، بی‌شک کوشش دلباختگان سبک هندی و صائب‌دوستان و ارائهٔ پژوهشهای بیش و کم از دنیای شعر و اندیشهٔ او هم می‌تواند به عنوان پشتوانهٔ علمی این سلیقه، ذوق و شعرپسندی عامهٔ فارسی‌زبانان را به صائب و اقمار او منعطف کند.»[9] به نظر ایشان وقتی «نوع وطنی» شاعر در میان باشد دیگر نیازی به نوع خارجی آن ـ مثلاً نیست. حالا تو بیا و بگو که مگر شاعر فرش دستباف است که وطنی و غیر وطنی داشته باشد؟ ایشان سپس تلویحاً پیشنهاد کرده‌اند که خوب است محققانِ صائب‌دوست، پژوهشهایی دربارهٔ صائب و اقمار او انجام دهند تا به عنوان پشتوانهٔ علمی این سلیقه (سلیقهٔ مردم ایران) ذوق و شعرپسندی عامهٔ فارسی‌زبانان به این سو منعطف شود. البته باید حسن نظر آقای دکتر یاحقی و دلسوزی ایشان نسبت به دیگر ملل فارسی زبان را قدر دانست ولی در عین حال یادآور شد که مردم افغانستان چندان با صائب و اقمار او ناآشنا نیستند و این شاعران در آن کشور قدر و عزّتی کافی دارند. اگر هم مردم ما به این شاعران عنایتی در حد بیدل نکرده‌اند، از سر بدسلیقگی نبوده بلکه نمونهٔ برجسته‌تری در اختیار داشته‌اند، یعنی بیدل.[10]

بی‌شک اکنون یک انگشت انتقاد بر سخن این حقیر نهاده خواهدشد و آن این که: «اگر ملی‌گرایی مانع مطرح‌شدن بیدل در ایران کنونی شده‌است، چگونه این مانع برای اقبال لاهوری وجود نداشت و چرا او تا این مایه در این کشور شهرت یافت؟» و البته ما هم چنین عرض می‌کنیم که: اولاً ما این امر را مانعی منحصر به فرد نشمرده و دیگر عواملی را ـ که شرحشان گذشت ـ نیز دخیل می‌دانیم که آنها در مورد اقبال وجود نداشت. ثانیاً اقبال هم بیشتر به مدد کسانی مطرح شد که تفکری اسلامی ـ و نه ملی ـ داشتند نظیر شهیدمطهری، دکترشریعتی، مرحوم سیدغلامرضاسعیدی و دیگران. احیاناً در این میان بعضی ملی‌گرایان هم که سنگ اقبال را به سینه می‌زدند، باز می‌خواستند به نحوی گرایشهای خود را در ماجرا دخیل ساخته و اقبال را هم به نفع این تفکرات مصادره کنند. کافی است که مقدمه و پاورقیهای «کلیات اشعار فارسی مولانا اقبال‌لاهوری» چاپ کتابخانهٔ سنایی را بخوانیم که انصافاً خواندنی و با خط زر نوشتنی است:

«اگر نام و آثار هندیانی که شعر فارسی سروده‌اند، در تذکره‌ای جمع شود خود معرف یک شاخهٔ مهم و پرارزش *ادب ایرانی* خواهد بود.» (از مقدمهٔ ناشر)

«اقبال برای حسن تأثیر آثار بلند خود آنها را در قالب شعر آن هم شعر فارسی ریخته است و در این کار از شیوهٔ ***شاعران بزرگ و اندیشمندان واقعی ایران*** پیروی کرده‌است.» (از مقدمهٔ چاپ دوم)

و شیرین‌تر از اینها، در صفحهٔ ۱۴۲ این کتاب و در حاشیهٔ مصراع «زمین به پشت خود الوند و بیستون دارد» می‌خوانیم: «علاقه و عشق مولانای لاهور به ایران به حدی است که وقتی می‌خواهد از کوهی نام ببرد و معنی شعر هم ایجاب می‌کند که این کوه هرچه گران‌تر و عظیم‌تر باشد باز هم هیمالیای بدان عظمت را که در اقلیم هند سر برافراشته نمی‌نگرد و به الوند و بیستون توجه می‌فرماید.»

علاقهٔ فراوان اقبال به ایران قابل انکار نیست و البته نیاز به چنین دلایل ضعیفی هم ندارد. او همواره اشتیاق سفر به ایران را در دل داشته و حتی معتقد بوده که برای بهبود اوضاع مسلمانان، باید تهران مرکز سیاسی جهان اسلام باشد. ولی اهل نظر و بصر واقفند که در مصراع بالا، کاربرد آن دو کلمه وجهی دیگر دارد. الوند و بیستون دیگر مشخصات جغرافیایی خود را کنار نهاده و به نمادهایی شاعرانه بدل شده‌اند. اگر قضایا به آن گونه باشد که جناب احمد سروش ـ نگارندهٔ حاشیهٔ فوق ـ

در این سالها، متولیان فرهنگی جمهوری اسلامی ایران کارهای ارزنده‌ای برای طرح شعر و ادب فارسیِ خارج از ایران کنونی کرده‌اند

گفته‌اند، باید مولانای بلخی هم شیفتهٔ هندوستان بوده‌باشد که با وجود رود جیحون در حوالی زادگاه خویش، از گنگ(گنگا) سخن می‌گوید[11] و در مقابل، بیدل‌دهلوی از شدت علاقه و عشق به بلخ، گنگای با آن عظمت را نمی‌نگرد و به جیحون توجه می‌فرماید![12]

باز هم حرف خود را بگیریم دنبال چون بیم آن است که متولیان «درّ دری» چنین مقالهٔ مفصل و پراکنده‌ای را به نشریهٔشان راه ندهند. ما تا حالا از دلایل گمنامی بیدل در ایران گفتیم و سعی‌کردیم دلیلی مغفول ولی مهم به آنها بیفزاییم. حالا می‌پردازیم به موقعیت فعلی بیدل در جامعهٔ ادبی ایران.

پیش از انقلاب اسلامی، یکی دو تن از شاعران و منتقدان ایرانی با بیدل انس و الفتی داشتند ولی این، به جریانی فراگیر بدل نشده‌بود. مشهور است که سهراب سپهری شاعر بلندآوازهٔ نوگرا سر و سری پنهانی با بیدل داشته‌است. البته بعضیها منکر وجود چنین رابطه‌ای هستند و بنابر همین، آقای حسن حسینی در کتاب «بیدل، سپهری، سبک‌هندی» کوشیده‌است این رابطه را اثبات کند. از قول آقای مشفق کاشانی، غزلسرای معاصر ایران هم نقل شده‌است که ایشان دیوان شعر بیدل را نزد سپهری دیده‌اند.

دکتر شفیعی‌کدکنی نخستین شاعر و منتقد ایرانی است که در سالهای دههٔ چهل، دو مقاله دربارهٔ بیدل نوشت و از این حیث فضل تقدم را از آن خود کرد.[13] اما چرا تا سالهای اخیر ـ یعنی زمان چاپ شاعر آینه‌ها ـ دیگر ایشان سخنی از بیدل به میان نیاورد؟ به طور قطعی نمی‌توان پاسخ داد ولی به نظر می‌رسد ایشان در آن دو دهه سروکار زیادی با شعر بیدل نداشته است. ایشان علی‌رغم نگارش آن دو مقاله، بیدل را شاعر موفقی نمی‌دانسته است ـ و حتی در آن دو مقاله هم ستایش خاص و در خوری نسبت به این شاعر ندارد. مقایسهٔ نظریات دکتر شفیعی در بارهٔ بیدل، نشان می‌دهد که ایشان به طور ناگهانی و در سالهای نخست دههٔ شصت علاقه‌مند شعر بیدل شده و پیش از آن چندان رغبتی به آن نداشته‌است.[14] آیا توجه نسل جوان شاعران ایران در اوایل انقلاب اسلامی به بیدل دکتر شفیعی را به بازخوانی شعر او تشویق کرده‌است؟

و علی معلم، مثنوی‌سرای معروف معاصر، گویا نخستین شاعر برجستهٔ ایرانی است که به بهره گیری خود از شعر بیدل تصریح می‌کند.[15] از دیگر شاعران یک نسل پیش، مرحوم مهرداد اوستا گویا مختصر ارادتی به بیدل داشته است ـ بعضی از دوستانی که از نزدیک با ایشان معاشرت داشتند چنین می‌گفتند ـ و هم ایشان بود که غزلیات بیدل چاپ کابل را برای عکسبرداری و چاپ در اختیار آقای میرشکاک قرارداد.

پیش از انقلاب اسلامی، جز آنچه در بالا آمد، ردّ پای چندانی از بیدل در ایران نمی‌توان یافت؛ ولی پس از آن این آشناییهای پراکنده به یک موج جدی بدل شد، موج بیدل‌گرایی. نخستین نشانهٔ این موج، چاپ غزلیات بیدل بود از سوی نشر بین‌الملل و باکوشش یوسفعلی میرشکاک در سال ۱۳۶۴. چندی بعد (۱۳۶۶) کتاب «شاعر آینه‌ها» از دکتر شفیعی منتشر شد که مجموعه‌ای از مقالات ایشان دربارهٔ بیدل بود همراه با گزینه‌ای از غزلها و رباعیهای بیدل. پس از آن و به فاصلهٔ اندکی «بیدل، سپهری، سبک‌هندی» حسن حسینی منتشر شد که بنابر اظهار خود ایشان، تألیفش مقدم بر شاعر آینه‌ها بوده است.

شاعر آینه‌ها در ظرف پنج سال (۱۳۶۶ تا ۱۳۷۱) به چاپ سوم رسید و هرچند شهرت قلم دکتر شفیعی در استقبال خوب مردم از این کتاب مؤثر بوده است، تنها دلیل را همین نباید دانست چون کتاب حسن حسینی هم ظرف یکی دو سال به چاپ دوم رسید و اکنون نیز نایاب است.

در کنار این موج انتشار کتاب، موجی از بیدل‌گرایی هم در جمع شاعران نسل انقلاب پدیدآمد و این موج تا آن جا شدت پیدا کرد که بعضی آن را یک جریان افراطی دانسته و «بیدل‌زدگی» نامیدند. به هر حال ردّ پای بیدل را در شعر اکثر شاعران برجستهٔ این نسل می‌توان پیدا کرد مثل علی معلم، حسن حسینی، یوسفعلی میرشکاک، ساعد باقری، علی‌رضا قزوه، عبدالجبار کاکایی و عده‌ای دیگر از جوانترها.

با این همه، بعضی از ادبا و استادان دانشگاه مطرح شدن بیدل را در ایران چندان جدی و پایدار نمی‌پنداشتند و با تردید به قضیه می‌نگریستند. دکتر یاحقی در همان مقاله‌ای که ذکر خیرش رفت، چنین پیش بینی کردند که: «بعد از این نه تنها خوانندگان معمولی و دانشجویان بی‌حوصله، بلکه به نظر می‌رسد که محققان و پژوهشگران هم با وجود کتاب سهل‌التناول دکتر شفیعی از مراجعه به اصل دیوان شاعر تن خواهند زد و دیوان چاپ کابل با آن حجم و قطع چشمگیر که ممکن بود روزی در ایران به ضرورتی تجدید چاپ شود، روی چاپخانه را هم به خود نخواهد دید.»[16]

ولی زمان ثابت کرد که حضور بیدل، جدی‌تر از اینهاست. او شاعری نیست که بتوان در یک گزیدهٔ شعر خلاصه اش کرد. پس از پیش‌بینی آقای دکتر یاحقی، دوبار دیگر هم متن کامل غزلیات بیدل چاپ کابل با تیراژ مجموعی حدود هفده‌هزار نسخه و به کوشش آقای حسین آهی در ایران تجدید چاپ شد و هم اکنون نیز در بازار به زحمت پیدا می‌شود. و چنان که نگارنده شنیده است، کسانی در پی چاپ کلیات آثار بیدل هم هستند.

یوسفعلی میرشکاک که باری به چاپ غزلیات بیدل در ایران همت کرده‌بود، در کوشش بعدی خود به عکسبرداری از نسخهٔ کابل بسنده نکرد و مثنوی «محیط اعظم» بیدل را با تصحیح، تحشیه و حروفچینی جدیدی به چاپ رساند (در انتشارات برگ و در سال ۱۳۷۰). بتازگی نیز گزیدهٔ رباعیات بیدل به کوشش شاعر هموطن ما آقای عبدالغفور آرزو منتشر شده و به بازار آمده است. و نیز شنیده شده است که یک گزیدهٔ رباعیهای بیدل به انتخاب مرتضی امیری‌اسفندقه فراهم آمده ضمن این که آقای حسن حسینی صاحب کتاب بیدل، سپهری، سبک‌هندی نیز در

مشهور است که سهراب سپهری شاعر بلندآوازهٔ نوگرا سر و سری پنهانی با بیدل داشته‌است. البته بعضیها منکر وجود چنین رابطه‌ای هستند و بنابر همین، آقای حسن حسینی در کتاب «بیدل، سپهری، سبک‌هندی» کوشیده‌است این رابطه را اثبات کند.

پی تجدید چاپ «نقد بیدل» مرحوم صلاح‌الدین سلجوقی (ادیب و اندیشمند معاصر افغانستان) در ایران است.

این، گزارشی مختصر بود از کارهایی که تا کنون دربارهٔ بیدل در ایران انجام شده یا در حال انجام است. البته هنوز عموم جامعهٔ ایرانی با این شاعر رابطه‌ای نیافته‌اند و این طبیعی است چون سیر معرفی چهره‌های گمنام ادبی همواره از خواص به عوام است و طبیعتاً تدریجی و آرام. به هر حال با وضعیت فعلی می‌توان پیش‌بینی کرد که بیدل در آینده‌ای نه چندان دور در ایران شهرتی فراوان خواهد داشت. قرینهٔ خوب این پیش‌بینی هم استقبال خوب جامعهٔ ایرانی از شعرهای چاپ‌شدهٔ بیدل بوده‌است. می‌گوییم استقبال خوب، چون تا کنون حدود بیست هزار نسخه از غزلیات بیدل در ایران به فروش رسیده است و این در بازار فعلی کتاب، رقم کمی نیست. همین غزلیات (در قالب کلیات او) در افغانستانِ ما فقط یک بار به چاپ رسیده در سال ۱۳۴۲ و آن هم با تیراژ ۳۰۰۰ نسخه که هنوز هم شاید در کتابفروشیهای کابل پیدا شود. البته درصد بالای بیسوادی، فقر اقتصادی و نابسامانی کشور ما فروش اندک کتاب را در آن جا توجیه می‌کند و در آن سخنی نیست. ما فقط خواستیم میزان فعلی توجه به بیدل در ایران را نشان دهیم. آیا این استقبال گسترده نمی‌تواند شهرت فراوان بیدل در آیندهٔ این کشور را نوید دهد؟

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ می‌گوییم «در حد قابل ملاحظه‌ای» چون واقعاً در آن جا هم بیدل در حد ظرفیت و توان هنری خود مطرح نشده‌است.

۲ ـ این «بهنجارتر» هم البته نسبی است. واقعیت این است که تُمبت آموزش در هر دو کشور می‌لنگد منتها در افغانستان بیشتر.

۳ ـ البته پس از مدتی دکتر شفیعی‌کدکنی متوجه این سرقت بزرگ ادبی شد و با چاپ مقاله‌ای آن را فاش کرد.

۴ ـ این تعابیر از محقق نامدار کشور ما نجیب مایل‌هروی به وام گرفته‌شده‌است. ایشان در این زمینه شرح و بسطی هم داده‌اند که در کتاب «بگذار تا از این شب دشوار بگذریم» ایشان آمده‌است.

۵ ـ عطار، روح بود و سنایی دو چشم او / ما از پی سنایی و عطار آمدیم

۶ ـ بیدل، کلام حافظ شد هادی خیالم / دارم امید کاخر مقصود من برآید

۷ ـ آقای دکتر عبدالحسین زرین‌کوب باری در کتاب «سیری در شعر فارسی»، امیرخسرو دهلوی را یکی از «شاعران ایران در خارج از دنیای ایران» دانسته است. غرض این که این گرایشهای ملی‌گرایانه حتی آن استاد ارجمند را هم به چنین تعبیر مضحکی وادار کرده است. خوب اگر می‌گفت «شاعران فارسی‌زبان اهل سرزمین هند» کجای نظام آفرینش خدشه‌دار می‌شد؟

۸ ـ تا جایی که نگارندهٔ این سطور اطلاع دارد، در افغانستان نخستین چاپ مثنوی‌معنوی در سال ۱۳۶۱ یا ۱۳۶۲ و به وسیلهٔ انتشارات بیهقی انجام شد. البته همان هم صورت عکسبرداری شدهٔ یکی از نسخ چاپ ایران بود.

۹ ـ «شاعر آینه‌ها»، کیهان فرهنگی، سال پنجم، شمارهٔ ۴، تیرماه ۱۳۶۷، صفحهٔ ۳۴

۱۰ ـ شاید شما در برتری بیدل نسبت به صائب با نگارنده همعقیده نباشید. بنده در این مورد تأکیدی ندارم و چندان هم معتقد به مطلق نگری در این امور نیستم.

۱۱ ـ اسحاق شو در نحر ما، خاموش شو در بحر ما/تا نشکند کشتیِ تو در گنگ ما، در گنگ ما

۱۲ ـ حوادث مژدهٔ امن است اگر دل جمع شد بیدل/گهر افسانه داند شورش امواج جیحون را

۱۳ ـ این دو مقاله بعداً در کتاب «شاعر آینه‌ها»ی ایشان چاپ شده‌اند.

۱۴ ـ مقایسهٔ دیدگاه دکتر شفیعی دربارهٔ بیدل در دو کتاب «ادوار شعر فارسی» (چاپ شدهٔ سال ۱۳۵۸) و «شاعر آینه‌ها» (چاپ شدهٔ سال ۱۳۶۶) به خوبی این تغییر را نشان می‌دهد. البته در خود شاعر آینه‌ها هم مقالات جدیدتر نگرش متفاوتی را نسبت به قدیمی‌ها نشان می‌دهند.

۱۵ ـ بر سخن غالب نشد چون ما، معلم! تا کسی / ریزه‌خوار خوان عبدالقادر بیدل نشد (رجعت سرخ ستاره، صفحهٔ ۱۸۹)

۱۶ ـ همان جا، صفحهٔ ۳۵ (لازم است بگوییم که این مقالهٔ آقای دکتر یاحقی جای چند و چون بسیار دارد که چون اکنون حدود هشت سال از چاپ آن گذشته، متعرض آن نمی‌شویم. شگفت است از محقق روشن‌بین و فرزانه‌ای چون ایشان، چنین ارزیابیهای خام و شتابزده‌ای.)

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

□ عبدالغفور آرزو

مکتب وقوع از لحاظ زمانی، در برزخ مکتب ادبی هرات و سبک هندی قرار دارد، لذا شناخت مکتب وقوع، در گرو شناخت مکتب ادبی هرات باستان است.

بنابر اجماع امم، حضرت سنائی (ره) بر مفصل سبک خراسانی و عراقی ایستاده است و مظهر دلگشائی تصوف در قلمرو شعر دری محسوب می‌گردد. استمرار شور عارفانه سنائی، خاقانی و عطار، زمینه‌ای است که مولانای بزرگ، در پیوند با این تداوم خجسته، با قامت عمیق تر از گذشت روزگاران، آهنگ وجود می‌نماید.

علامه شبلی نعمانی پس از بحث مفصل در پیرامون «شعر و ادب فارسی از سده هفتم تا سده نهم هجری» که بستر تاریخی فاجعه تاتار است، چنین نتیجه می‌گیرد:«در این دوره در میان اقسام سخن تسمتهای زیر ترقی پیدا نمود:تصوف: عطار، مولوی، اوحدی، عراقی و مغربی. غزل: مولوی، شیخ سعدی، امیر خسرو، خواجه حسن، خواجه حافظ. قصیده: کمال اسماعیل و سلمان ساوجی.»[1]

آقای دکتر سیروس شمیسا با قرار دادن سنائی در رأس هرم غزل عاشقانه و عارفانه استمرار ادبی را چنین تراز بندی می‌نماید: غزل عارفانه: سنائی، خاقانی، عطار، عراقی، مولوی. غزل عاشقانه: سنائی، انوری، ظهیر، جمال، کمال، سعدی»[2]

این دو جهت قوس تداوم غزل در مقطع شور انگیزی تلاقی می‌نماید و خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی در مفصل چنین امتزاجی به بلندای تاریخ ترنم می‌نماید و سبک عراقی به چنان شکوفائی می‌رسد که عطر دلپذیرش هیچگونه ویزای ورودی را نمی‌پذیرد. از علامه شبلی بشنوید:«بعد از خواجه حافظ تا یکصد و پنجاه سال غزل و غزل سرائی بر خلاف اصول تکامل و ارتقاء به حال وقفه بوده است همان طوری که بعد از نازل شدن قرآن، زبان شعرای عرب بند آمد، و شاعری دچار وقفه گردید. لیکن در طریق ارتقاء این یک وقفه اتفاقی است که احیاناً پیش می‌آید اما سلسله ارتقاء منقطع نمی‌گردد و چون آن راهی که خواجه رفته بوده ممکن نبود کسی برود لهذا راههای دیگری احداث شد.»[3]

این راه جدید ادبی در مکتب ادبی هرات جلوه می‌نماید و مقدمه تحول سبک عراقی به هندی است سبک هندی که پر از کوه کتل است و سراپا افسون حیرت، و این دقیقاً متناسب با روند تکاملی جامعه انسانی از سادگی در جهت ابهام و پیچیدگی است. پیچیدگی که در عین زمان تبسم سادگی را به تماشا می‌گذارد.

بلی! بلند پروازی حافظ زمینه‌ای می‌گردد تا شاعران بعدی در کهکشان دیگری سیر نمایند و با نشوه دیگری نوآموزی را ارائه دهند، یعنی جوانه‌های سبک هندی که در آغوش عرفانی سبک عراقی تبسم نموده، با فرکانس بیشتری در شعر دوره تیموری تبارز می‌نماید.

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

مکتب ادبی هرات

از آن جایی که تکامل اجتماعی زنجیر وار دامن می‌گستراند، سبکهای ادبی نیز در آغوش هم متحول می‌شوند،بنابراین اتصال جوهری است که روانشاد همائی در «مقدمه دیوان طرب» کمال الدین اسماعیل را موجد سبک هندی می‌داند و آقای دشتی «خاقانی» را البته سال‌ها قبل از انتشار «شاعر دیر آشنا» علامه صلاح الدین سلجوقی عین نظر را با عمق وسیع‌تری ابراز می‌دارد:

«اگر این غزل ذیل پنج قرن قبل از بیدل در دیوان خاقانی ثبت نمی‌شد شما باور کرده می‌توانستید که این غزل از بیدل نیست؟

کشد مو بر تن نخجیر نفیر از شوق پیکانش
به دل چون رنگ بر گل می‌دود زخم نمایانش
همین بس در بهارستان محشر خون بهای من
غبارش بوی گل شد در رکاب گرد جولانش
در آغوش دو عالم غنچه زخمی نمی‌گنجد
هجوم آورده بر دلها ز بس تاراج مژگانش

حال بگویید که چطور این سبک هندی در قرن پنجم هجری قبل از آنکه هند به زبان ما شعر بگوید و یا شاعری معرفی کند در «پیشروان» قفقاز ظهور می‌کند. این سبک نیست مکتب تصوف وحدت‌الوجودی است که به وقت خود و عمر طبیعی خود آمده است.»[۴]

آقای دکتر سیروس شمیسا مقدمه تحول سبک عراقی را در اشعار خواجو و اوحدی ریشه یابی می‌نماید و بسا از صاحب نظران از جمله علامه شبلی، بابا فغانی را موجد این اسلوب می‌دانند و حتی اشعار نظامی و حافظ را از این بارقه بی‌نصیب نگذاشته‌اند.

آقای دکتر احسان یار شاطر، که تحقیق وسیع و عالمانه‌ای در تطور ادبی تیموریان هرات دارد آثار امیر شاهی سبزواری و لطف الله نیشابوری را حد واسط «سلامت لفظ و روشنی معنا» و «مضامین و معانی باریک» می‌داند و بعضی از منتقدان، شاعران پیرو امیر خسرو دهلوی، چون کاتبی، خیال و بساطی را شناسنامه‌ای «تازه‌گویی» می‌بخشند.

این آراء متفاوت بیانگر پیوند مستمر تکامل اجتماعی با همه جذر و مدش بوده که به تعبیر ابن خلدون زنجیروار دامن می‌گستراند. در این راستای «دودی وسیکلی» تکامل تدریجی تحولات اجتماعی بیانگر تحول تدریجی سبکهای ادبی است یعنی:

«شعر و ادب که همزاد و همراه بشر است نظر به ایجابات عصر و زمان و مکان و اقتضاآت محیط و ممالک متحول و متغیر است علاوه بر آن همچنانکه سبک عراقی مکمل شده سبک دور دوم غزنوی و سبک دور اول غزنوی مکمل گردیده سبک سامانی است به همین و تیره،

این طریقه صوفیه نقشبندیه در افغانستان دوام داشت تا اوایل قرن هفدهم مرد دیگری از اهل افغانستان، «شیخ احمد مجددی» در هندوستان برخاست و مکتب جدیدی در تصوف نقشبندی باز کرد

با این تفاوت که در این سبک خیال بافی و غموض معنی کنایات و استعارات، بیان معانی دقیق، و تفنن در قافیه و ردیف، بسیار مورد توجه شاعر بوده است.»[۵] این توجه به تازه‌گویی و خیال بندی بدون شک بنابرسجایای محیطی و فضای مدنی هرات، در حلقه شعر تیموریان مواج‌تر است و زمینه عینی چنین بازتابی مساعدتر. یعنی در مجمع شاعران سلطان حسین میرزا (۸۷۴ - ۹۱۲ هـ ق) ویژگیهای سبک هندی با بسامد و فرکانس بالایی وجود دارد و «تمام نزاعهایی که سبک شناسان معاصر دارند و یکی می‌گوید:سبک هندی از خاقانی شروع می‌شود و یکی می‌گوید از فغانی و دیگری می‌گوید از رودکی همه نتیجه بی‌اطلاعی از همین مسأله نقش فرکانس یا بسامد در تحلیلهای سبکی است.»[۶] و گر نه مکتب ادبی هرات آیینه دار چنین تحولی است.

در مقطعی که این اسلوب جدید در حال شکوفائی است، حضور غالب عنصر ترک، در زندگی اجتماعی و سیاسی این حوزه وسیع فرهنگی سخت چشمگیر است: ترکان عثمانی، دودمانهای قره‌قوینلو و آق قوینلو، ازبکان شیبانی، ترکان صفوی و زمامداران مغولی هند این مدار غالب سیاسی را به وضاحت ترسیم می‌نماید. مسلم است که فرهنگ و ادبیات نمی‌تواند از این حضور غالب متأثر نگردد، حضوری که با سلاطین ترک نژاد غزنوی، سلجوقی و غیره، ریشه‌های عمیق تری را در زمین فرهنگ داری نشان می‌دهد. تا آنجا که در اثر کثرت استعمال کلمات عربی و ترکی که ناشی از تقابل فرهنگی و سیطره سیاسی است، هشت حرف:ث، ح، ص، ض، ط، ظ،ع،ق، بر الفبای زبان فارسی دری افزوده می‌شود و در قرن نهم که «فاتحان بی‌فرهنگ» با «مغلوبان متمدن» سازگار می‌شوند عنصر ترک به رقابت با زبان دری بر می‌خیزد و «مجالس النفائس» امیر علیشیر نوائی با چنین منظوری تألیف شده است.

این حضور غالب سیاسی عنصر ترک در زندگی اجتماعی این قلمرو وسیع فرهنگی سبب گردیده تا بعضی از محققان خیال بندی سبک هندی را نتیجه تأثیر خیال آفرینی فکر ترکی بشمارند، کما آن که دکتر سیمین خان لاهوری در «تاریخ شعر و سخنوران فارسی در لاهور» چنین باوری را انشاء می‌نماید:

«عصر خیال آفرینی مختص به فکر ترکی است یعنی سبک عراقی با تأثیرپذیری از خیال بندی ترک زبانان که در رأس آن امیر علیشیر نوائی است ویژگیهای سبک هندی را می‌گیرد.»[۷] حتی بعضی از فرهیختگان رباعی را ماحصل چنین تأثری می‌دانند.

این تأثیرپذیری صحت یا سقم آن مقال و مقام دیگری می‌طلبد، ولی از بعد چگونگی تکوین سبک هندی باز هم بر مکتب ادبی هرات صحه می‌گذارد مکتبی که بر محمل خیزش مدنی مبتنی است، خیزشی که حتی صنعت قالی بافی را ظرافتی می‌بخشد که الگوی نقاشی نقاشان اسپانیایی و هلندی محسوب می‌گردد. شنیدن این حقیقت از «کریستن پرایس» چنگ دیگری به دل می‌زند:«قالینچه‌های ایرانی معروف در اروپا شاید نقشهای پر گل و بتّه هراتی باشد که نقاشان اسپانیائی و هلندی سده‌های شانزدهم و هفدهم برابر قرنهای دهم و یازدهم هجری شناخته و مشخص بود.»[۸]

آری! مکتب ادبی هرات از لحاظ مدنی و فرهنگی مظهر چنین تحولی است. حضرت جامی (ره) نماینده شعر مصوت و روانشاد بهزاد مظهر شعر صامت این دوره است و مکتب ادبی هرات بر این دو ستون استوار و مبتنی است. و بدون شک حضرت جامی این تحول را با هفت اورنگ، رنگ هنری داده است.

آقای ریکاردوزیهولی محقق توانای ایتالیائی در مقایسه شورانگیزی

دو آیینه سبک هندی و باروک را در مقابل هم می‌گذارد و اشعار صائب را در برابر اشعار مارینستها پس از اعلام اینکه «حافظ» و «پتردرکا» در قرن چهاردهم میلادی شعر را در شرق و غرب به معراج شکوفائی می‌رسانند اذعان می‌دارد که:

(سبک هندی و باروک راه نوینی با طرز جدیدی بعد از «پتردرکا» و حافظ محسوب می‌گردد.جامی در سرزمین فارسی زبانان و تاسو (Tasso) در ایتالیا این هجران را در اشعار خود در معرض نمایش قرار می‌دهند، بطوریکه بعضی از ادباء و بزرگان علم و ادب آنها را همچون پیامبران تغییرات و تحولات زمان خود دانسته‌اند با اینهمه پر واضح است که هیچ یک از این دو شاعر با دگرگونیهایی که در شعر دوران خود به وجود آورده به هیچ وجه با مکتبهای ادبی قبل از خود نبریده‌اند و تنها می‌توان گفت که آن تجدید نظر و تعبیری که این شاعران در کارهای پیشینیان دادند زمینه‌های مقدماتی دو نهضت را پایه‌گذاری می‌کنند که بعدها در دو سرزمین متفاوت متولد خواهند شد. این تحولات و تغییرات از قواعد و نظام دقیق و خاصی برخوردارند که نه تنها مکتبهای سنتی گذشته را نفی نمی‌کنند بلکه به طور کلی ضامن اسلوبها و روشهای سابق نیز می‌باشند.»[۹]

از آن جایی که سبک هندی به تعبیر علامه سلجوقی از آسمان تصوف فرود آمده و رنگین از ترنم وحدت وجود است، ایجاب می‌کند که از این زاویه نیز مکتب ادبی هرات را تماشا نمائیم. زیرا جنبش فکری اروپا با تغذیه از آراء و افکار شیخ اکبر، محی الدین بن عربی(ره) موج می‌گیرد و خیزش می‌نماید و به تعبیر نیکلسن دانته در اسلوب خود امثال و اصطلاحات شاگرد این قله عرفان اسلامی است و حتی در فرازی از سخنانش می‌نگارد:

(ابن عربی نابغه اسلام در اندلس با مباحثات پر دامنه‌ای که در الهیات داشت و مشاهدات بزرگی که در عالم روح نصیبش گردیده بود راه جنبش و آزادی را بر لاهوت مسیحی گشود.»[۱۰]

«بدون شک جنبش فکری اروپا در مدار رمانتیسم با درخشش الپینوزا که سخت وحدت الوجودی است رنگینی معانی را چنان در کوهساران سنگین الفاظ می‌پروراند که سطح ثقافت اروپا تعالی و ترقی می‌پذیرد ترقی که پله پله در افکار گوته ، هینی ، شلی ، لسنگ و هردر متجلی است.»[۱۱] چگونه ممکن است این دینامیزم در قرن نهم عامل تحول و تجدد نباشد؟ جامی که مظهر تغییر و تحول سبکی در این مقطع از زمان است سکاندار احیای تصوف نیز محسوب می‌گردد یعنی همپای فضای مدنی تحول ادبی «معرفت نیز به مقدار تجلی» یعنی عرفان قد می‌کشد. بررسی چنین محوری به معنای غوطه زدن در اقیانوس بی‌کرانه‌ای «وحدت وجود تا وحدت شهود» است و چگونگی استمرار آن در دو جهت شرق و غرب. به خاطر کامل‌تر شدن مکتب ادبی هرات به صورت فشرده این فضا را به تصویر می‌کشم:

اگر سیر و تداوم فلسفه وحدت وجود در غرب بازگونه می‌گردد و اگزیستانسیالیست‌ها یا وجودیون انسان را به خدائی می‌گیرند و مطلق را از قله به قاعده می‌کشانند و تمام اسماء و صفات خداوند را به انسان می‌دهند و اومانیسم در چنین بستری شکل می‌گیرد؛در شرق شارحین آثار شیخ اکبر، طرح انسان کامل را، که با مستی بایزید و حلاج طرح می‌گردد و ابن عربی آن را با عمق عرفانی و فلسفی مدون می‌نماید در فضای روشن وارستگی و اتصال به خداوند تداوم می‌دهند و شکوفائی عرفانی چاشنی بخش دلها می‌شود. و «اگر سیل سپاه چنگیز نمی‌آمد، از قرن چهارم هجری تا قرن ششم نهضت بزرگی در دنیا اسلامی و مخصوصاً در این خطه شرق میانه از هر جهت رو نما شده بود علوم و مؤلفات و افکار از هر طرف روی به افزایش داشت و موجه‌های قوی از افکار و مکاتب فکری از دیار دور و نزدیک به این مراکز بزرگ که بزرگترین قوای آن روزه دنیا در این سرزمینها جایگزین بود جلب می‌شد.

جمیع علوم رومی ، یونانی و هندی و چینی و باقی کشورها در این دیار و درد و ترجمه و نشر شده بود و به فوق همه اینها نهضت ادبی جدید یعنی تصوف وحدت الوجودی که با شعر و نظم خیلیها سازگاری دارد به پیمانه بزرگی به میان آمده بود.»[۱۲]

تناسب نهضت ادبی با خیزش عرفانی کلیدی است که سنت ادبی ما را از سنائی تا بیدل به تصویر می‌کشد و در روشنی چنین مداری است که یک نگرش کلی دو عامل اساسی دارد: فتنه چنگیز و شکست این مشرب در دیار عرب؛ شکستی که خود بازتابی از دو سبب است: علامه صلاح الدین سلجوقی این دو سبب را چنین بر می‌شمارد:

(اول: انهزام فاطمی‌ها و باطنیها در بین مردم عرب ، این طوایف به شکلی از اشکال فکری داشتند نزدیک به وحدت الوجودی، که با شکست مادی و معنوی ایشان در آن دیار این مشرب نیز ورشکست شد. دوم: پیدایش بعضی از علماء قوی پنجه نقلی مانند علامه ابن قیم جوزیه، و علامه بن تیمیه که با شدت و با منطق قوی بر خلاف این فکر قیام و تبلیغ نمودند و نیز دسته‌هایی بنام «وهابی» و هم مردمی به نام اهل حدیث در عرب و در هند به وجود آمدند که طبعاً آن تبلیغات را تایید نمودند.

أباضی ها که در شمال افریقا و شمال شرق جزیرةالعرب اند و بنام خوارج معروف طبیعی است چون نقلی محض‌اند شدیداً مخالف این مشرب هستند و خواهند بود اگر چه ایشان امروز کیان فکری و ذهنی چندانی ندارند. شیعه اثنا عشریه نیز بر خلاف این نظریه شدند و آنرا مخالف شرع مبین دانستند. از اینرو این مسلک که دارای مراکز متعددی بود رفته رفته بسیاری آنها را از دست داد و تنها به افغانستان و هند مسلمان و بخارا و ترکیه متمرکز گشت که اکنون دارالملک آن افغانستان است.)[۱۳]

کتابخانه تخصصی سروش

متمرکز شدن این نشأه تصوف یا به تعبیر لوئی ماسینیون «توحید هستی» در افغانستان و ماوراءالنهر و شبه قاره دقیقاً متناسب با تداوم سنت ادبی، در فضای شکوفا و شگفت آفرین مکتب حضرت ابوالمعانی است مکتبی که با صراحت اعلام می‌دارد: «قصه کثرت مخوان، بیدل ما وحدتی است.» از نشاط چنین شمیمی است که شعر ما مستانه در بستر سبک هندی جولان می‌نماید و از بازگشت ادبی سر بر می‌تابد.

بهرحال خراسان بزرگ در برابر سیل سپاه چنگیز چنان لگد مال می‌گردد که شکوه و عظمت مدنی و فرهنگی اش تبدیل به تلی از مصایب و مصیبت می‌شود و هستی مادی و معنوی این خط در شرار شمشیر یاسائی و یرغوئی می‌سوزد و دل شکسته غرور نیم جان و روح افسرده مردم؛ «مفکورهٔ جهان گذار و قناعت بر آنچه هست و رضا به آنچه پیش می‌آید» را رقم می‌زند و این سبب می‌گردد که باز در ریاء و سالوس گرم شود و «عرفان اسلامی به شکل قلندری، مفت خوری ، ترک دنیا و تحقیر حیات و گریز از زندگی» در همه جا دام بگستراند و اراده‌های شکسته شده را شکار نماید. «سبزک» که به تعبیر حضرت شمس «خیال دیو» است بوته معرفت می‌گردد گربه عابد نماز گزارد و محتسب: غافل از صوفیان شاهد باز ، و همه جا ، و همه جا به تعبیر لسان الغیب در سیطره ریا و خدعه:(صوفیان رجال چشم ملحد شکل) دگر از رستاخیز وجد و سماع، و شط شطحیاتی که کلاه بیخودی را بر عرش عشق بساید خبری نیست! شعر نیز خمیازه شکست می‌کشد، و به جای آنهمه مستی قبرغه اختلاط می‌نماید و ساحت زبان نیز با لغات مغولی: یاسا ، تزوک ، تمغا ، یرلیغ ، اردو ، یورت و غیره آشفته و آشفته‌تر می‌گردد.

در ادامه چنین وضعیت دردناکی است که سرزمین مصیبت زده ما چکاچک شمشیر گرگ صفتان امیر تیمور گرگانی حمامی از خون می‌گردد اما این هجوم دد آسا با همه دهشت و کله منار ساختن با نتنه چنگیزیان تمایز اساسی دارد.

تیمور با آنکه از سلفش چنگیز کم نمی‌آورد به ظاهر کوشش می‌کند که خود را آراسته به صفت علم دوستی، درویشی و مسلمانی سازد و خود را حامی دین و فقراء و علماء معرفی نماید. و بر اساس چنین روشی جهانی را به ویرانی می‌کشد (تا به قیمت آن سمرقند را را آباد سازد.)[14] روانشاد عبدالحی حبیبی درین زمینه چنین می‌نگارد:

«با وجودیکه تیمور طبعاً قهار و خشن بود، ولی تربیه او در محیط دانش و هنر و تصوف، از خشونت چنگیزی او می‌کاست و در صدد آن بر آمد که سمرقند را مجمع دانشمندان و هنرمندان گرداند. وی مولانا نظام الدین شامی را در سنه ۸۰۲ ق = ۱۳۹۹ م، در حلب و مولانا شهاب الدین عبدالله لسان را در سنه ۸۰۴ ق = ۱۴۰۱ م، و شیخ قطب الدین محمود زنگی را در سنه ۸۰۶ ق = ۱۴۰۳ م، به حضور خود پذیرفت و خواجه عبدالحی مصور را از عراق به سمرقند آورد... از تمام این اسناد به روشنی بر می‌آید که مبادی هنر مکتب تیموریان از دربار سلاطین گذشته به دربار تیمور انتقال می‌یابد.»[15] هنری که به مثابه سجایای محیطی در شخصیت اولادش تجسم نموده و در شکل هنر خواهی و هنر پروری تبارز می‌نماید. مدنیت تیموریان هرات مظهر عینی چنین پر واسه‌ای است که با همت شاهرخ میرزا، گوهرشاد بیگم، میرزا بایسنقر و سلطان حسین میرزا شکل می‌گیرد و با دستان توانای امیر علیشیر نوائی ، جامی ، بهزاد و ده‌ها فرهیخته دیگر کاخ و زین مدنیت تیموریان هرات باستان برافراشته می‌گردد.

آقای طبیبی با چنین نگرشی این دوره متجدد مدینتی را معرفی می‌کند:«سلاطین تیموری هرات در سراسر این دوره که تقریباً یک قرن طول کشید یعنی از سال ۸۰۷ تا ۹۱۲ ه تمدنی را ایجاد کردند و رنسانس باشکوهی را به میان آوردند. سلاطین وزراء، شاعران، هنرمندان، و پهلوانانی را به میدان کشیدند که نظیر آن در سایر دوره‌های تاریخی آسیا در سرزمین ما کمتر سراغ شده می‌تواند خصوصاً دوره عروج تیموریها در زمانی بود که اولاد تیمور همه خراسانی، افغانی، هراتی و کابلی شده بودند و در کلتور و مدنیت ما مزج گردیدند به شمول شاهرخ، بایسنقر، ابوالقاسم بابر، سلطان ابوسعید و سلطان حسین میرزا و ظهیر الدین محمد بابر و اولاده او در هنر که همه آنها دوره و عصر طلائی آدت، ادب، شعر و تصوف و دانش را ایجاد کردند و مشوق آن شدند.»[16]

در چنین عصری که جامعه سرشار از پویائی است و تجدد باز تابی از نوآموزی! عرفان نیز در مسیر بالندگی و درسر آغاز بهاری دیگر است، یعنی شکوفائی شعر، مینیاتور و سیاست که در سه چهره پر فروغ جامی ، بهزاد و امیر علیشیر نوائی رنگ مدنیتی می‌گیرد، در این سه ضلع پویائی، دینامیسم عرفان نقش محوری دارد، باز هم از آقای طبیبی بشنوید:«تصوف نیز درین دوره مقام ارجمندی داشت. خانقاه و مراکز عرفانی این دوره، شهرت زیادی داشته و عارفان از هر گوشه به مراکز تصوفی و عرفانی جمع می‌شدند و لنگر هم گرم و روشن بود. شرح طبقات صوفیه اثر ابو عبدالرحمان محمد بن حسین سلمی با توضیحات روشنتر به شاگردان تدریس می‌گردید، نفحات الانس جامی و رساله «حلیه حلل» تالیف شرف الدین یزدی «فی شرح الفصوص» تفسیر فصوص الحکم ابن عربی، کتاب «اشعه اللمعات» شرح کتاب لمعات ابراهیم عراقی، و بهارستان جامی به تقلید گلستان سعدی از آثار ارزنده این عصر و زمان است.»[17]

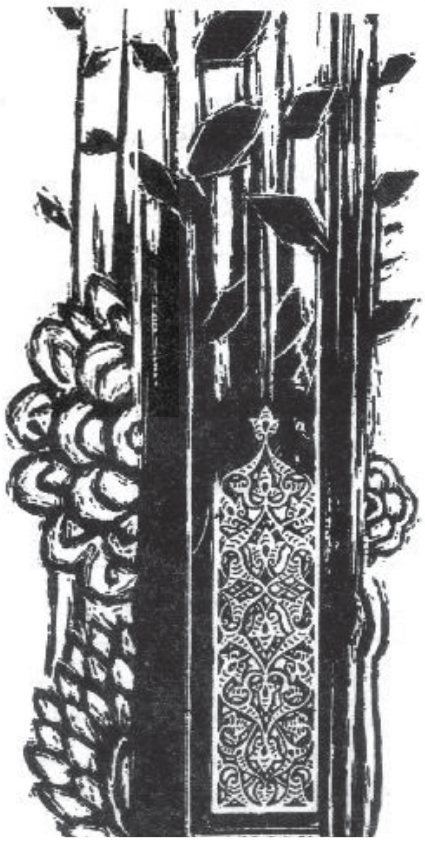
آقای طبیبی پس از این اشاره فهرست بلند بالایی از اسامی متصوفین، فضلاء، ناموران، مرشدین، مورخان، شاعران و غیره ادامه می‌دهد تا موجب «روشنی دل» گردد که در حقیقت دینامیزم مدنیت تیموریان هرات رااز جهتی به تصویر می‌کشد.

بلی! عرفان و به تعبیر علامه شبلی نشه آن یعنی «وحدت وجود» که با هجوم مغول چون سایر ابعاد زندگی دچار رکود و فتور می‌گردد و مفت خوری، شیادی، طامات و فریب بر جای تصوف نظری و عملی تکیه می‌زند در عصر تیموریان هرات دوباره عطسه حیات میزند گویا ریا ستیزی حافظ و عبید به ثمر می‌نشیند. روانشاد غبار این احیاء شکوفایی

و او نظریه جدید «وحدت شهودی» یعنی «همه از اوست» را «در جای نظریه وحدت وجودی» «همه اوست» گذاشت، از آن به بعد این طریقه جدید که در افغانستان هم نفوذ نمود تصوف قدیم را در قالب ظواهر شرع در آورد و به تدریج صوفیه افغانستان نیز در صف فقها قرار گرفتند

را باچنین زیبائی و تعمقی تحلیل مینماید:

«... در پهلوی این ادب و هنر «عرفان اسلامی» نیز در افغانستان تجدید حیات نمود. عرفان که قبل از دوره مغول جنبه سرکش خود را در تحت نفوذ فقها و دولتهای مستبد از دست داده بود در عهد مغول به کلی منحرف و منحط و منجر به ترک دنیا و انزوا گردید و جهان و زندگی منفور و قابل تحقیر شد، و عده‌ای هم شیادی و قلندری و مفت خوری را تصوف نامیدند. این طریقه دوام داشت تا قرن چهاردهم صوفی مشهوری به نام خواجه بهاءالدین محمد بن محمد بخارائی «متوفی در ۱۳۸۸» قیام نمود. او و سعت مشرب صوفیون سرکش قدیم را با شیوه جدید جمع کرد و شعار داد که: خلوت در انجمن و سفر در وطن به این معنا که او در عوض ترک دنیا اختلاط و آمیزش صوفی را در اجتماع پیش کشید و یاری به مردم را بر زندگی شخصی صوفی مقدم شمرد. گرچه طریقه نقشبندی خواجه بهاالدین «شاه نقشبند» در زیر شرایط محیط اجتماعی او در وسط بین طریقه «وحدت وجودی» عرفان قبل از دوره مغل و بین طریقه «وحدت شهودی» عرفان بعدی قرن هفدهم قرار داشت، معهذا جنبه عملی آن بیشتر بود. می‌توان گفت نمونه کامل پیروان این طریقه در افغانستان نورالدین عبدالرحمان جامی و امیر علیشیر نوائی بود که آن یکی در لباس فقر و تقوا در نشر فرهنگ و اخلاق حسن خدمت می‌نمود و این دیگری در زی معارف و سیاست به تعمیم معارف کار می‌کرد.



این طریقه صوفیه نقشبندیه در افغانستان دوام داشت تا اوایل قرن هفدهم مرد دیگری از اهل افغانستان «شیخ احمد مجددی» در هندوستان برخاست و مکتب جدیدی در تصوف نقشبندی باز کرد. این شیخ که معروف به امام مجدد الف ثانی سر هندی است و کتاب مکتوبات او مشهور است نظریه «وحدت وجودی» عرفای قبلی را باطل شمرد و گفت این نظر از مخالطات صوفیه و مانند مذهب سوفسطائیه است. و او نظریه جدید «وحدت شهودی» یعنی «همه از اوست» را «در جای نظریه وحدت وجودی» «همه اوست» گذاشت ، از آن به بعد این طریقه جدید که در افغانستان هم نفوذ نمود تصوف قدیم را در قالب ظواهر شرع در آورد و به تدریج صوفیه افغانستان نیز در صف فقها قرار گرفتند.»[۱۸]

سروران گرامی عنایت دارند که گرگاه بحث ما مشخصاً قرن نهم است عصر شکوفائی تیموریان! زیرا در همین دوره مدنیت شکوفان هرات به مثابه نگین آسیا و رنسانس مشرق شکل می‌گیرد و در همین مقطع شعر دوران تیموری در مجالس ادبی هرات به مثابهٔ پای بست و اساس مکتب هندی با بسامد بالایی نضج می‌گیرد، و در همین زمان عرفان اسلامی تجدید حیات می‌نماید. مظهر احیاء و تجدید عرفان دراین مقطع، بدون شک حضرت جامی است، شخصیتی که نسبش به حضرت امام محمد شیبانی(ره) میرسد وحسب عرفانی و طریقتش به حضرت خواجه احرار(ره).«نبوغ و علو مقام این مرد بزرگ ورای توصیف است وی براستی چو مهر درخشانی است برسپهر علم و عرفان و در جامعیت و کمال همچون ماه تمام. فروغ وحدت از «اشعه اللمعات» «لوامع» «لوایح» و دیگر آثارش ساطع است»[۱۹] و «چنانکه می‌دانیم مشایخ نقشبندیه به مطالعه آثار شیخ محی الدین بن العربی راغب بوده و آن را وسیلهٔ قوت اعتقاد سالک می‌دانسته. فصوص را به منزلهٔ جان و فتوحات را به مثابهٔ دل می‌شمرده‌اند.»[۲۰] و حضرت جامی از شیفتگان و ارادتمندان شیخ اکبر است «که به جد به مطالعه آثار ابن عربی پرداخته با نوشتن کتب و رسالات متعدد به صورت نظم و نثر به نشر افکار وی در جامعه اسلامی بویژه در میان مسلمانان پارسی زبان همت گماشته و از این راه به انجام خدمتی عظیم به فرهنگ اسلامی عموماً و به زبان فارسی خصوصاً توفیق یافته است.»[۲۱]

حضرت جامی شیخ اکبر را با او صافی چون قدوةالقائلین بوحدةالوجود و اسوة الفائزین بشهودالخلق، امام العارفین، قطب الموحدین، مظهر حکم الهی و مظهر اسرار نامتناهی می‌ستاید. ابن احیاءکنندهٔ عرفان و شکنندهٔ تندیسهای خدعه و سالوس با تدریس «فتوحات مکیه» و «فصوص الحکم» و شرح این آثار گرانسنگ عرفانی و تالیف بیش از ۴۵ اثر و به روایت و تحقیق بعضی از دیده وران ۹۹ اثر عرفان را با هفت اورنگ می‌نوازد و بنابر طریقتش و اصل سفر در وطن و خلوت در انجمن از طریق مخلص و ارادتمندش، امیر علیشیر نوائی «در

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

کلاسیسم یا مدرنیسم؟

□ محمد شریف سعیدی

کتابخانه شخصی سید مهدی شریف

«مدرنیسم» یا «کلاسیسم» حرف تازه‌ای نیست؛ چرا که ادب و هنر امروز جهان، این مبحث را در سالهای نه چندان نزدیک پشت سر گذاشته است. امروزه سخن درباره عبور از مدرنیسم یا به عبارت دیگر «پسانوگرائی» و «پُست مدرنیسم» است. برای دنیای زنده، «مدرنیسم» با گذشت زمان «کلاسیسم» شده و حالا زمان رسیدن به فوق مدرنیسم است.

ادب پارسی علی‌رغم همهٔ محدودیتهای اقتصادی و فرهنگی از تحولات ادبی جهان برکنار نبوده، بلکه راههای مختلفی را تجربه کرده است. در ایران، شعر نیمایی، شعر سپید، شعر حجم، شعر کانکریت و موجهای ناب و سوّم و... همه در راستای مدرنیستی گام برداشته‌اند و محصول همین تلاشهای گروهی است که ما امروز با ادبیات غنی ایران روبرو هستیم.

و اما شعر و ادب ما تا چه حد در راستای تحوّل و خانه‌تکانی گام برداشته و حالا چه کار می‌کند، مقوله‌ای است که در فرصت دیگر کاوش بیشتر می‌طلبد.

فرم غایت ادبیات و هنر:

یکی از موضوعات مهمی که در مبحث مدرنیسم مطرح می‌شود مسأله ساختار و فرم است. آنهائی که برداشت سطحی از نوگرایی دارند، فرم‌گرایی را یکی از مقولات بی‌اساس می‌دانستند؛ همانگونه که خودِ نوگرایی را... اما حقیقت امر این است که اگر ما چشم خویش را بشوییم، می‌بینیم که کل دنیا به سمت فرم‌گرایی حرکت می‌کند. در برابر فرم‌گرایی هیچ نیرویی نمی‌تواند مقاومت کند. تمام زیر مجموعه های تمدن بشری در مسیر فرم‌یابی حرکت می‌کند و فرم‌گرایی از کشیدن نقشه‌های شهرها گرفته تا شکل و ساختار تمام ابزارهای زندگی انسان امروز قابل مشاهده است. فرم در شعر برابر است با حیات شعر و نه تنها در شعر که در هنر، در قصه، در موسیقی، در فیلم، در عکس و حتی در گزارش‌نویسی و نامه‌نویسی و... فرم حیات‌بخش است. اگر یک اثر فرم لازم را نداشته باشد تأثیر لازم را ندارد. چیزی که تأثیر جادویی و باور نکردنی دارد همین فرم و ساختار یک پدیده است. اینکه دیدار یک گُل، تماشای یک لبخند، ریزش یک آبشار، فوارهٔ سپید یک دم اسپ، اهتزاز یک شاخه در نسیم صبحگاهی، پرچم یک شقایق روی برج یک صخره، رکوع گندمزار در بادهای تابستان، نم نمک گریه‌های دو تار، اشتیاق باران روی حوضچه لبریز حیات، برای همه تأثیر نگفتنی و حس کردنی دارد؛ به حدّی که یکی را گرم می‌کند و دیگری را شوکه و سوّمی را خاکستر ـ که وابسته ـ به ظرفیت آدمها و حساسیت آنهاست، همه اینها در فرم و ساختمان شیء نهفته است. اگر فرم را به معنای تناسب متعالی و ارگانیک یک اثر یا پدیده بدانیم، فقدان آن برابر است با فقدان کل اثر. و مگر فرم جز تناسب متعالی و ارگانیک اجزای صوری و معنوی یک اثر است؟ چرا وقتی یک موسیقی هماهنگ با صدای شاد یا غمگین را می‌شنویم شدیداً تحت تأثیر قرار می‌گیریم به دلیل همان تناسب عالی و ارگانیک است.

ما از طلوع یک غنچه زمانی لذت کامل می‌بریم که همه رنگها و عطرها و برگها و حتی لحظه‌های شکوفایی به عالی‌ترین تناسب خود رسیده باشد و تمام ارکان شکل دهنده، هماهنگ باشد؛ در غیر این صورت آن زیبایی حاصل نخواهد شد. انسان فطرتاً فرم‌گرا است. همه دوست دارد، شکل متناسب، اندام متناسب با زمان و شخص خود داشته باشد. مگر اینکه القایی یا تبلیغی او را از مسیر فطری‌اش منحرف کند. در اسلام هم روی فرم و شکل اهمیت نهاد شده و حتی در مقام مقایسه بین دو امام جماعتی که هر دو عادلند و از نظرهای مختلف با هم مساوی‌اند، اسلام می‌گوید فرم‌دارش را انتخاب کنید و مگر جز این است که «انّ الله جمیل و یُحِبُّ الجمال» و مگر فرم جمال نیست؟

شاعر و نویسندهٔ امروز در محدودیت محتوایی شدیدی قرار دارد، چرا که وجود صدها شاعر برجسته و قوی در طول قرنها او را در محاصرهٔ محتوایی قرار داده و تقریباً خلع سلاحش کرده است.

دلیل آنکه شعر امروز شعر اجتماعی است و به مسایل و جریانهای روزمره می‌پردازد، این است که موضوعات مهم فلسفی و فکری و ادبی را دیگران ساخته و پرداخته‌اند و دیگر لازم نیست که حرفهای مولانا و فردوسی و حافظ را بگوییم. مخصوصاً اینکه به فرم و ساختار تازه هم نرسیده باشیم. در تنگنای محتوا ضروری است که ادیب و هنرمند معاصر از طریق گرایش ساختاری به اثر خود جان و پویندگی بدهد.

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

لباس فقر کار اهل دولت می‌کند.»و این پیوند بیانگر عرفان مترسمانه نیست بلکه تجسم عملی اصول طریقت نقشبندیه است و در همین عصر مدنی چنان تساهل و فضای بازی حاکم است که فرق اسلامی آزادانه بانبان و بیان تبادل افکار و حتی تقابل می‌نماید. مقامات جامی، هفت اورنگ ، لطایف الطوایف و غیره آیینه در این فضای آبی است. طرح تغییر خطبه از ذکر نام خلفای کبار بنام ائمه اطهار بهترین دلیل این تساهل است.

بنابر اسناد معتبر تاریخی فقط و فقط درعهد شاهرخ میرزا جریان فکری حروفیه سرکوب می‌گردد، جریانی که سرانجام با هویت «پسیخانیان» با شعار: «استعن بنفسک الذی لا الله الا هو» ادامه می‌یابد و توسط صفویان با شدت وصف ناپذیری به آتش کشیده می‌شود.

رهبر حروفیه فضل الله نعیمی استر آبادی است که اشعار پر جوش و خروشی از وی به یادگار مانده است چگونگی آراء و علت سرکوبی این نهضت مقال و مقام دیگری می‌طلبد بدون شک عامل این سرکوبی تعصب مذهبی نیست زیرا صفویان نیز این جریان را با شدت بیشتری در هم می‌کوبند. شمس الدین محمد بن سخاوی در اثر وزینش «العقود الفریده فی تراجم الاعیان المفیده» چنین می‌نویسد:«...چون فعالیتهای فسادانگیز حروفیه در هرات و نواحی آن افزایش یافت شاهرخ (پسر تیمور) فرمان داد تا ایشان سرکوب نمایند.»

«با صدور این فرمان سازمان مخفی (حروفیه)تصمیم می‌گیرد تا سلطان شاهرخ را به قتل رساند و از این طریق قدرت سیاسی خود را آشکار نماید. بنابراین در سال ۸۳۰ هجری یکی از فدائیان حروفیه به بهانه تقدیم عریضه‌ای به سلطان شاهرخ ـ در مسجد جامع هرات ـ به او سوء قصد می‌کند و با دشنه چندین ضربه به سینه و شکم شاهرخ وارد می‌سازد، اما این زخم‌ها موجب مرگ فوری سلطان شاهرخ نمی‌گردد و ضارب یعنی «احمد لر» در همان لحظه به وسیله محافظین شاهرخ میرزا به قتل میرسد.»[۲۲] بعد از این جریان، سرکوبی پیروان فضل الله نعیمی با حدت و شدت بیشتری ادامه می‌یابد. مولانا معروف به خوشنویس و قاسم انوار به چنین جرمی در قلعه اختیار الدین محکوم به زندان می‌گردند. شاید تبعید ماین الدین علی ترکه نیز چنین انگیزه‌ای داشته باشد.

بهرحال اوضاع این عصر از لحاظ اجتماعی و عرفانی مجموعاً دارای چنین وضعیتی است و شاخصه‌ها و اصول عرفانی نیمه اول قرن نهم یعنی عهد شاهرخ عبارت است از: «عقیده وحدت وجود، اتحاد خالق و مخلوق، عارف و معروف، تجلی وحدت در کثرت، توحید ذرت، اسماء و افعال.»[۲۳] اصولی که عمیق‌ترین نگرشهای کلامی، فلسفی و عرفانی را در خود نهفته دارد.

با توجه به این بحث دراز دامن، قرن نهم شاهد شکوفائی سه جهت به هم پیوسته است:

۱ـ احیاء نظری و عملی عرفان، که آثار جامی مثل و نماینده آنست

۲ـ مکتب ادبی هرات، که رنگین از بارقه‌های انتقال سبک عراقی به هندی است. ۳ـ مدنیت تیموریان هرات که معروف به رنسانس شرق است.

این سه جهت ارگانیک یعنی فضای مدنی ، عرفانی و ادبی ، دینامیزم تجدد و تمدن هرات باستان را در آن مقطع به تصویر می‌کشد، در حقیقت سه آیینه است متناظر، که شکوه و عظمت «نگین آسیا» را به تماشا می‌گذارد. و مکتب ادبی هرات نمایی از این عظمت تاریخی است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ شعر العجم، شبلی نعمانی، ج۲، ص۵

۲ ـ سیر غزل در شعر فارسی، دکتر سیروس شمیسا، ص۱۴۰

۳ ـ شعرالعجم، ج۵، ص۵۸

۴ ـ نقد بیدل، علامه صلاح‌الدین سلجوقی

۵ ـ ادبیات افغانستان در ادوار قدیمه، به قلم چند نویسنده

۶ ـ شاعر آینه‌ها، دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی

۷ ـ رنه گروسه، امپراطوری صحرانوردان، ترجمهٔ عبدالحسین میکده، تهران ۱۳۵۳

۸ ـ پرایس کریستن‌سن، تاریخ هنر اسلامی، ترجمهٔ مسعود عرب‌نیا، تهران ۱۳۴۷

۹ ـ چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک باروک خوانده می‌شود، انجمن فرهنگی ایتالیا، تهران ۱۳۶۳

۱۰ ـ تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، حناالفاخودی و خلیل‌الجر، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی

۱۱ ـ رک به نقد بیدل

۱۲ ـ رک به نقد بیدل

۱۳ ـ رک به نقد بیدل

۱۴ ـ شکوفایی هرات در عصر تیموریان، عبدالحکیم طبیبی

۱۵ ـ هنر عهد تیموریان، پوهاند عبدالحی حبیبی

۱۶ ـ رک به : شکوفایی هرات در عصر تیموریان

۱۷ ـ رک به : شکوفایی هرات در عصر تیموریان

۱۸ ـ افغانستان در مسیر تاریخ، میرغلام‌محمد غبار

۱۹ ـ وحدت وجود، فضل‌الله ضیاءپور، انتشارات زوّار، زمستان ۱۳۶۹

۲۰ ـ تاریخ ادبیات در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، ج۴، ص۳۵۳

۲۱ ـ محیّ‌الدین بن عربی چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی، دکتر محسن جهانگیری

۲۲ ـ حلّاج، میرقطروس، انتشارات کار

۲۳ ـ شعر فارسی در عهد شاهرخ، دکتر احسان یارشاطر، دانشگاه تهران

بنیاد اندیشه

فرم، یعنی بافتار متعالی:

واژه‌ها دو نوع کاربرد دارند. یکی کاربرد علمی، دیگری کاربرد ادبی. در نوع اوّل واژه‌ها معناهای صریح دارند و از همین رو در تعاریف علمی اشیاء و پدیده‌ها، از این نوع واژه‌ها استفاده می‌کنند و از واژه‌های چند پهلو و مبهم پرهیز می‌شود. اما در ادبیات واژه‌ها کارکرد دیگری دارد، که عبارت باشد از بافتار پیچیدهٔ واژه‌ها. یعنی در اثر ادبی، تمام واژه‌ها دست به گردن هم‌اند و سایه به سایه هم قرار می‌گیرند و یک واحد یکپارچه را تشکیل می‌دهد. یعنی چه بسا در یک داستان یا شعر واژه آغازین در معنای آخرین واژه آن شعر یا داستان مؤثر باشد. بنابراین در یک اثر ادبی واژه‌ها با نخ نامرئی به همدیگر گره خورده‌اند و مکمل همدیگرند. در یک اثر ساختارمند، تنها معنای لغوی یک واژه کافی نیست، بلکه معنای متنی یک واژه منظور می‌شود. و چه بسا که یک ساختار، به لغات کاملاً مبهم و گنگ سایهٔ معنایی می‌دهد. به عنوان نمونه «رملک» و «تمکه ملک» به تنهایی ممکن است معنایی نداشته باشد و هیچ چیز از آن فهمیده نشود اما وقتی در یک ساختار قرار می‌گیرد، معنا پیدا می‌کند مثلاً اگر بگویید:

رُملک بود
هوا تمکه ملک بود
فخو کاو فخوکی
سر دیوار

می‌بینید که واژه گنگ و مبهم‌اند ولی بالاخره یک چیزی از ترکیب و ساختار فهمیده می‌شود که آن چیز ممکن است این باشد که:

هوا شرجی بود، و دو پرنده سر دیوار نشسته بودند یا...

بنابراین بافتار تأثیر شدید در معنای واژه‌ها دارد. باز هم به عنوان نمونه واژه «انار» را در این چند تکه شعر سهراب ببینید و تماشا کنید که ساختار جمله‌ها و بافتار واژه‌ها معناهای متفاوت یا بهتر بگویم حالتها و تأثیرهای متفاوت از یک واژه را روشن کرده است؛ طوری که از یک «انار» آب به دهن آدم می‌افتد و از یک «انار» غمگین می‌شوم و از دیگری شاد:

جنگ خونین انار و دندان

□

من اناری را می‌کنم دانه
به دل می‌گویم:
کاشکی این مردم دانه‌های دلشان پیدا بود.

□

تا اناری ترکی برمی‌داشت
دست فواره خواهش می‌شد.

می‌بینید که تمام این انارها مال سپهری است ولی بافتار تفاوتهای چشمگیری به آن داده است. اما در شعر نو کلاسیک بافتار با محدودیتهای زیادی مواجه است.

شعر کانکریت شکل تکامل یافتهٔ ایماژ است، چرا که در ایماژ ما با قدرت واژه به تصویر یک سری شکلها واداشته می‌شویم ولی در عالم واقع وروی صفحهٔ کاغذ، کدام تصویری را نمی‌بینم. حال آنکه شعر کانکریت می‌خواهد تصویر مورد نظرش را با چیدن کلمات بیان کند.

حافظ فرمالیست بزرگ:

در شعر کلاسیک و نیو کلاسیک دو مشکل عمده وجود دارد یکی محدودیت محور افقی است که عنان شاعر را «فعلاتن»های عروضی در اختیار دارد و دیگری محدودیت محور عمودی است که عنان شاعر را «حرف روی» در اختیار دارد. این دو محدودیت باعث می‌شود که شاعر قالبهای قدیم، یا باید موضوعات تازه‌ای برای حرف زدن بیابد ـ مثلاً غزلهای اجتماعی و سیاسی را در پیش گیرد ـ یا ظرافتهای داخل شعرش را امتیاز بخشد. راه سومی هم هست که با تلفیق عناصر و فضاهای نو، مضامین تازه‌تر اجتماعی را بسرایند.

در میان شاعران کهن زبان پارسی، تنها شاعری که به اهمیت فُرم و ساختار پی برده و نهایت سعی خودش را در بافتار عالی کلمات به خرج داده حافظ است. حافظ سعی می‌کند با ارتباط ارگانیک واژه‌ها و حتی گاهی با طرز چیدن واژه‌ها، کاری کند که جان‌مایه پیام او توسط صداها و آهنگ کلمات منتقل شود. کاری که در رمان و داستانهای کوتاه قرن حاضر اروپا دیده می‌شود. به این نمونه نگاه کنید

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند
همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند

تکرار حرف «چ» در این بیت نشان دهنده چهچهه بلبل یا بیقراریهای خود حافظ است. یا در بیت زیر:

منزل سلمی که بادش هر دم از ما صد درود
پُر صدای ساربانان بینی و بانگ جرس

که تکرار «س» و «ص» به نحوی صدای ساربانان و جرس را منتقل می‌کند. شاید حضرت حافظ این تکنیک را از قرآن مجید برداشت کرده باشد. چرا که در قرآن مجید موسیقی و آهنگ تأثیر خاصی دارد و گاه

اگر فرم را به معنای تناسب متعالی و ارگانیک یک اثر یا پدیده بدانیم، فقدان آن برابر است با فقدان کل اثر.

چینش واژه‌ها و طنین کلمات و همصدایی حروف منتقل کنندهٔ پیغامی است: چنانکه در آیه‌های ذیل:

قل اعوذ برب الناس مالک الناس اله الناس من شر الوسواس الخناس الذی یوسوس فی صدور الناس من الجنة و الناس

حضور «س» های مکرر بیان عملی «وسوسه» است. این هم بیت معروفی که تکرار حرف «ب» منتقل کنندهٔ عمل بوسه است:

چشمم از آینه‌داران خط و خالش گشت
لبم از بوسه ربایان بر و دوشش باد

این نوع ظرافت کاریها و رعایت تناسبات صوری و معنوی در شعر حافظ، ایجاد فرم می‌کند، علاوه بر چیزهای دیگری که در فرم غزلهای او مؤثر است. اما اینکه فرم مورد نظر ما که عبارت باشد از واحد یکپارچه با بافتار متعالی، جای حرف است؛ چرا که قالب غزل تا حدودی در برابر فرم‌پذیری مشکل دارد و علاوه بر اینکه تناسبها هم گاهی تکراری و خنده‌دار می‌شود. چنانکه در شعر حافظ هم این طوری است:

در ضمیر ما نمی‌گنجد به غیر از دوست کس
هر دو عالم را به دشمن ده که ما را دوست بس
یار گندمگون ما گر میل کردی نیم جو
هر دو عالم پیش چشم ما نمودی یک عدس
می‌روی چون شمع و جمعی از پس و پیشت روان
نی غلط گفتم نباشد شمع را خود پیش و پس...
حافظ این ره را به پای لاشهٔ لنگ تو نیست
بعد از این بنشین که گردی بر نخیزد زین جرس

می‌دانید که این همه جو و گندم و عدس کاری و پیش و پس کردنها بروی شمع و رعایت ره و پای لاشهٔ لنگ و زین و جرس شعر را تبدیل به معجون خنده‌داری کرده است. به هر حال، حافظ به فرم گرایش خاصی دارد و اگر شعر را فرم بدانیم غیر از حافظ دیگر شاعری نداریم بقیه داستانسرایند یا فیلسوفند یا...

شعر کانکریت (حس بصری شعر)

ز دست و دیده و دل هر دو فریاد
هر آنچه دیده بیند دل کنه یاد
بسازم خنجری نیشش ز فولاد
زنم بر دیده تا دل گردد آزاد

هنر و شعر و مقوله‌های ادبی، همه از دو راه به کعبه مقصود می‌رسند. یکی از راه حس بینایی و دیگری از راه شنوایی و در شعر هم این تقسیم پیش می‌آید که شعر تا چه حد از راه حس بصری تأثیر می‌گذارد و تا چه حد از راه حس سمعی، هر کدام این دو مقوله زیباییهای خاص خود را دارد. فی‌المثل در اثری که از راه حس سمعی ارائه می‌شود، کیفیت صدا و لحن و تناسب آرایه‌های سمعی تأثیر یک شعر را چند برابر می‌کند. ولی در شعر بصری، تنها حرکات رنگها، چیدن واژه‌ها و... است که به یاری درونمایه شعری می‌شتابد البته در شعر پارسی آرایه بصری کم است و فی المثل در حد جناسها و ... که اینها هم بصری خالص نیستند. این است که اغلب شعرها از راه سمعی خالص نفوذ کرده‌اند. مانند:

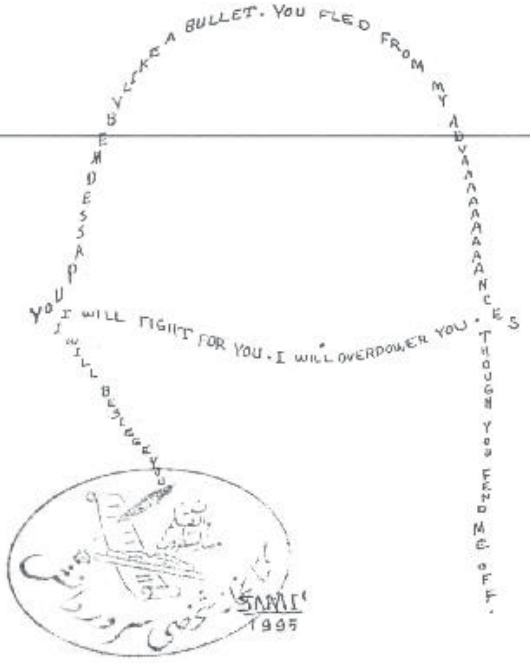
بنی آدم اعضای یکدیگرند
که در آفرینش ز یک گوهرند
تو کز محنت دیگران بی‌غمی
نشاید که نامت نهند آدمی

واضح است که راه ورود این نوع شعرها گوش است. حال آنکه در شعرهای تصویری و ایماژمند و شعر کانکریت راه ورود چشم است. این تکه را نگاه کنید :

بر شیشه عنکبوت درشت شکستگی / تاری تنیده بود

می‌فهمید که بدون دیدن عنکبوت و شکستگی شیشه که به هیأت عنکبوت درآمده باشد. پیام شعر منتقل نمی‌شود. پس در اینجا پای چشم در میان است. شعر کانکریت شکل تکامل یافتهٔ ایماژ است، چرا که در ایماژ ما با قدرت واژه به تصویر یک سری شکلها واداشته می‌شویم ولی در عالم واقع وروی صفحهٔ کاغذ، کدام تصویری را نمی‌بینیم. حال آنکه شعر کانکریت می‌خواهد تصویر مورد نظرش را با چیدن کلمات بیان کند. اگر شعر را نوعی نقاشی با کلمه بدانیم، شعر کانکریت می‌خواهد آن نقاشی مورد نظر را در ضمن خود شعر به روی صفحه کاغذ پیاده کند، چون این نوع شعر ریشه در شعرهای غرب دارد. ابتدا نمونه‌های خارجی‌اش را پیش چشمتان می‌گزاریم بعد نمونه‌های پارسی آن را.

بنیاد اندیشه



ترجمه:

چونان گلوله‌ای
از کنارم گذشتی
و از پیشروی من گریختی
من خواهم جنگید
و بر تو غالب خواهم آمد
و ترا محاصره خواهم کرد
فکر کن می‌توانی بگریزی!

می‌بینید که شاعر تنها به سرودن یک شعر جنگ اکتفا نکرده بلکه با چیدن کلمات، تصویر سربازی را به تماشا گذاشته که دارد پیشروی می‌کند. البته ظرفیت زبانها متفاوت است و بعضی کارها که در یک زبان اتفاق می‌افتد، در زبان دیگر قابل اتفاق نیست. به عنوان نمونه در شعر فوق، شاعر در واژه ادوانس (advance) پیشروی تصرّف می‌کند و حرف A را نُه بار تکرار می‌کند تا پیشروی سرباز جنگ را بیان کند حال آنکه در فارسی امکان آن کمتر است چرا که در زبان انگلیسی چیدن مستقل حروف در کنار هم واژه را تشکیل می‌دهد حال آنکه در فارسی چیدن متصل و پیوسته حروف واژه را به وجود می‌آورد.

این هم نمونه دیگری از شعر کانکریت که شاعر زندگی را به هیأت گلدانی ترسیم کرده است:

THE
moments & minutes
hours and days
weeks
months
years
of
our
lives
are like flower - pots
They may be left empty,
may be filled with dirt
may be planted with
all sorts of flowers
tulips, daffodils
sweet - smelling roses
and narcissus.
How beautiful are the flower - pots withspring flowers !

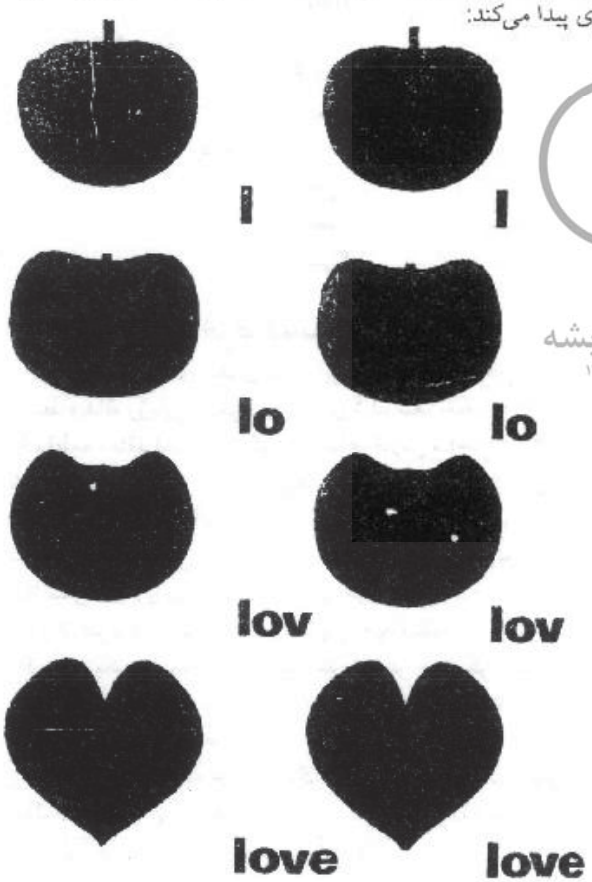
J- B - S - 1995

ترجمه بی تصویر:

لحظه‌ها و دقایق
ساعتها و روزها
هفته‌ها
ماهها
سالهای زندگی ما
شبیه گلدانهایی است
گلدانهایی که ممکن است
خالی بماند
گلدانهایی که ممکن است
با «انبار» پر شود
گلدانهایی که ممکن است
با گلهای گونه‌گون
لبریز شود
ـ با لاله و نرگس و لبخنده‌های شیرین گلهای رُز ـ
و چه زیباست گلدانهای با گلهای بهاری.

شعر بالا انواع زندگی انسانها را بیان می‌کند و پیشنهاد یک زندگی پاک و نجیب را ارائه می‌دهد و می‌کوشد تا تصویری از گلدان را که نماد زندگی است، ارائه بدهد.

و البته شعر کانکریت از حالت ساده بیرون آمده به صورت پیچیده‌تری درمی‌آید و در این حالت با دخل و تصرّف در طبیعت و کشیدن تصویرهای مبهم‌تر، انسان را بیشتر به فکر وا می‌دارد. در شعر ذیل، واژه love (عشق) را می‌بینید که شاعر از سیب جدا می‌کند و آن را تبدیل می‌کند به عشق و دل. مخصوصاً با اعتقاد آنهایی که دلیل هبوط آدم از بهشت را سیب خوردن می‌دانند نه گندم خوردن، شعر ذیل معنای خوبتری پیدا می‌کند:



بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

البته شکل پیچیده‌تر این نوع شعر فعلاً جایی برای صحبت ندارد. و اما در شعر فارسی کانکریت طرفدارانی داشته و دارد و نمونه‌های خوبی هم ارائه شده است. این هم یک نمونه شعر کانکریت از خانم دکتر طاهره صفارزاده. تصویر شعر در خود کلمات نهفته است فکر کنید چه تصویری ارائه شده است.

□ **پیوند**

من
بتو
از
طریق
این پلکان
مربوط می‌شوم

این پلکان
که ترا بشام سر ساعت ۶
و بوسه شب بخیر میبرند.

البته که این نوع شعر با، بازی‌های بچه‌گانه کسانی که شعر کم‌مایه‌شان را به بهانه‌های مختلف قالب می‌کنند کلی فرق دارد. هیچ کس نمی‌تواند شعر «احساس غربت در سرزمینهای بیگانه» را که به صورت صلیب درآمده و درد جانکاه را حکایت می‌کند انکار کند. ببینید:

Feeling nostalgie in forgein land

Here
everyone askme
where
are
you
from?[1]

ترجمه تصویری:

غربت
اینجا
همه *می‌پرسند*
اهل
کجا
هستی؟

شعر حجم فرم فشرده:

یکی از حرکتهای شعری که در ایران تجربه شد «شعر حجم» بود که توسط «یدالله رؤیایی» مطرح و پیگیری شد. شعر حجم به اصل ساختن یک قطعه معتقد است و می‌گوید که شاعر کارش ساختن یک اثر است و از آنجا که شاعر در طول شعرهای گذشته قرار دارد نمی‌تواند به گذشته‌اش بی‌توجه باشد. و از آن طرف چون معتقد به نوآوری، فُرم و ساختار است کوشش می‌کند چیزی متفاوت یا معمول ارائه کند. بر همین مبنا شعر حجم را رؤیایی به بازار ادب عرضه می‌کند. این نوع شعر که با عبور از طول و عرض و عمق یک پدیده به منظور خود می‌رسد و در واقع از یک حجم عبور می‌کند. شاعر حجم‌گرا اسپاسمانتالیزم (Spacementalism) می‌کوشد، رابطه‌ها را حذف کند و بر اساس مشترکات ذهنی و روابط پنهانی و محذوفی که با مخاطب دارد، ماحصل راه را با او می‌گوید: به عبارت دیگر حجم به دنبال یک تصویر نو و مطلوب از حجمهای سطحی عبور می‌کند. به عنوان نمونه یک شاعر مبتدی یا رئالیسم ممکن است بگوید «راه می‌روم در جاده‌ها سرخ» ولی شاعر حجم از این مرحله عبور می‌کند می‌گوید «راه سرخ می‌شوم» شاعر حجم، اسپیس‌ها (Spaces) را عبور می‌کند تا به نقطه مطلوب برسد و در نهایت تمام اسپیس (Space)ها را به شکل یکپارچه و واحد درآورد.

این هم نمونه‌ای از یدالله رؤیایی:

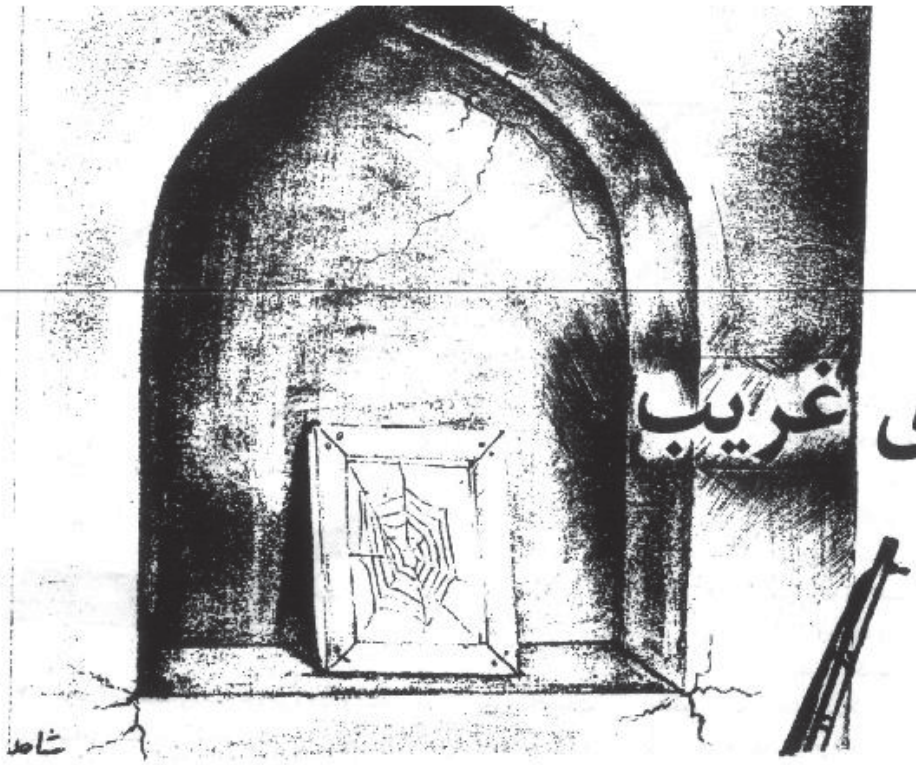
سکوت، دسته گلی بود
میان حنجرهٔ من
ترانهٔ ساحل
نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود
بر آبها پرندهٔ باد
میان لانهٔ صدها صدا پریشان بود
بر آبها
پرنده بی‌طاقت بود
صدای تندر خیس
و نور، نورتر آذرخش
در آب آیینه‌ای ساخت
که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت
نسیم بوسه و
پلک تو و
پرنده باد
شدند آتش و دود
میان حنجرهٔ من
سکوت دسته گلی بود.

پایانه:

این قلم معتقد است که بدون آزمودن یا حداقل شناخت جریانهای زنده ادب دنیا یا حداقل جریانهای تجربه شده در پهنه ادب پارسی رسیدن به هویت ادبی پدیدهٔ دشواری است. به امید روزی که شاعران و نویسندگان وطن در پهنه گیتی اثر بدهند، نه در محدودهٔ کوچک!

۷۶/۲/۶، قم

۱ ـ شعرهای کانکریت به نقل و حفظ امانت از استاد غیاثی



یادگارهای غریب

□ حمزه واعظی

آثار ماندگاری:

آثار یک پدیده اجتماعی مثل انقلاب، جنبش و نهضت انقلابی ذخیره‌ها و اندوخته‌هایی است که ارکان و اوراق هویّت آن پدیده را شکل می‌بخشند. این آثار شامل «شعارها»، «اسناد مکتوب»، «اخبار»، «گزارش» روایتها و حکایتها و خاطراتی است که از آنها برجای می‌ماند.

قضاوت دربارهٔ آن پدیده از روی همین اسناد صورت می‌گیرد. طبیعی است که هر چه اینگونه اوراق و اسناد، مستند، گویا، صادق، عینی و پرحجم باشد، حیات فرهنگی و تاریخی آن، شفافتر، سالمتر و شکوهمندتر خواهد ماند.

«خاطره» یکی از ارکان این هویت به شمار می‌رود. این مقوله به عنوان یک عنصر ادبی، جلوه‌گاه مهمی است از زوایای نامکشوف حوادث، وقایع و رخدادهایی که توسط ارادهٔ فردی یا جمعی آفریده شده و یا رخ داده است و به صورت دقیق و بی‌واسطه ثبت تاریخ گردیده است.

خاطره با ویژگیهای منحصر به فردی که دارد، سالم‌ترین و مطمئن‌ترین مجرایی است برای بازتاب واقعیّتها و حقایق سیاسی، نظامی، اجتماعی و فردی یک پدیده خاص، در شرایط خاص با ویژگیهای معین و مشخّص.

خاطره و تقسیم پذیریهای موضوعی:

خاطره تقسیم بندیهای مختلفی را می‌پذیرد. این تقسیم‌بندی‌ها را می‌توان از زوایای خاصی تشریح کرد. به عنوان مثال از لحاظ نوع روایت، سبک نگارش و پرداخت، کیفیت تدوین و مهمتر از همه موضوع و درونمایه است که قابل تقسیم‌بندی می‌باشد.

خاطره از لحاظ موضوع به گونه‌های مختلفی تقسیم می‌شود. این تقسیم‌بندی را می‌توان در محورهای ذیل برشمرد:

۱ ـ خاطرات شخصی و خصوصی: در این نوع خاطره، حالات روانی، عاطفی، معضلات، خوشیها، ناکامیها، رویدادها و اتفاقات شخصی بیان می‌شود که در زمان خاصی و در شرایط خاصی رخ می‌دهد، و عمدتاً جنبهٔ خصوصی و اختصاصی دارد.

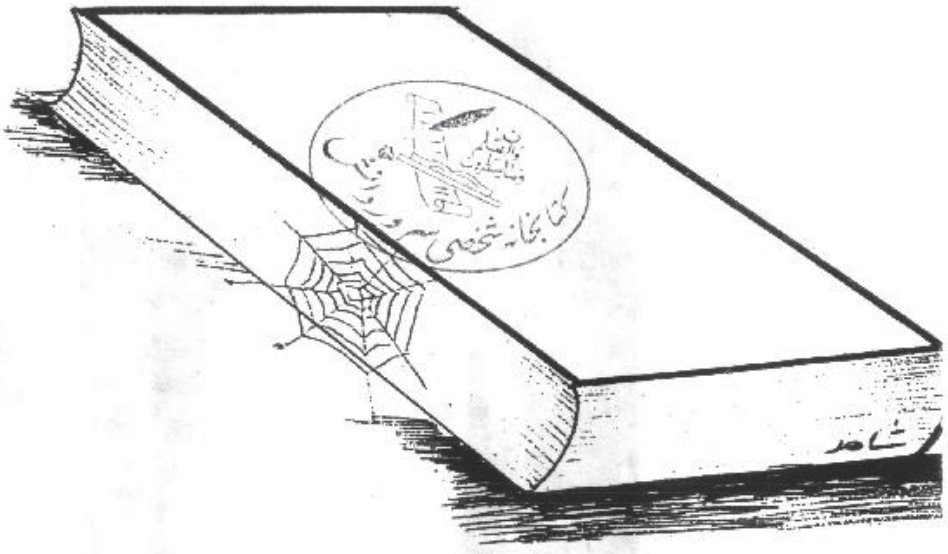
۲ ـ خاطرات اجتماعی: حوادث و تحولات اجتماعی، روابط افراد و گروهها، مسایل و رخدادهای یک جامعه، درونمایهٔ اصلی این نوع خاطرات را تشکیل می‌دهد. اینگونه خاطرات عمدتاً از سوی عناصر و افرادی به یاد می‌ماند که به نوعی، خود مستقیم و یا غیر مستقیم بازیگر و نقش آفرین بوده باشد و یا ناظر دردمند، هدفمند و آگاه جامعه و زمانهٔ خود باشد.

۳ ـ خاطرات خیالی: در اینگونه خاطرات، پدید آورنده، موضوعات عرفانی، مسایل ماورایی، باورها و انگاره‌های مذهبی و یا اجتماعی را به صورت زنده و عینی به تصویر می‌کشد. در این نوع خاطرات، شخصیّت واقعی وجود ندارد بلکه ساختهٔ ذهن و دغدغه‌های فکری و ذهنی نویسندهٔ آن است که از زبان یک شخص خیالی بیان می‌شود. «سیاحت نامه شرق» جزو همین نوع خاطرات است.

۴ ـ خاطرات سیاسی: سوژهٔ اصلی این نوع خاطرات تحوّلات سیاسی، رخدادها، نقشها و بازیهای سیاسی است که شخصیّت راوی یا نگارندهٔ خاطره، معمولاً به صورت مستقیم در خلق آن سهم داشته است. این گونه خاطرات بیشتر در غرب رایج است و اوج و گسترش آن از آغاز قرن بیستم و عمدتاً بعد از دو جنگ جهانی می‌باشد. در فرهنگ سیاسی غرب، خاطرات سیاسی، جایگاه خاص و مهمی دارد. هر سیاستمدار و زمامداری خود را ملزم می‌داند که حوادث و تحولات زمان تصدی خود را بنویسد و بعد از فراغت از تصدّی، آن را تدوین و به چاپ بسپارد. و این اکنون به عنوان یک «سنّت سیاسی» برای غربیها درآمده است. سنتی که در سایر جهان نیز شیوع فوق‌العاده‌ای پیدا کرده و تقریباً همه‌گیر شده است.

۵ ـ خاطرات ادبی: در این نوع خاطرات، نویسندگان بزرگ، سرگذشت و لحظه‌های زندگی ادبی، عوامل موفقیت، شکستها، محرومیّتها و همچنین دیدارها، ملاقاتهای روزانه، اتّفاقات خاص ادبی و آنچه که مربوط به حوزهٔ ادبیات و زندگی ادبی آنها رخ می‌دهد، را می‌نویسد. این گونه خاطرات به نوعی «اتوبیوگرافی» نویسندگان هم محسوب می‌شود. که منبع مهمی برای محققین ادبیات می‌باشد.

بنیاد...



۶ـ خاطرات مقاومت: خاطرهٔ مقاومت که در حوزهٔ «ادبیات مقاومت» شامل است، ریشهٔ دیرینی در تاریخ انقلابها و جنبشهای ملّی و مذهبی دارد. از زمانی که مفهومی به نام «ملّت» شکل گرفت ادبیات مقاومت هم با آن زاده شد.

خاطرهٔ مقاومت: ویژگیها و کارکردها

خاطره به عنوان یک «گونه» و عنصر برجستهٔ ادبیات مقاومت، دارای ویژگیها و درونمایه‌های عمیقی است که آن را از سایر گونه‌های مشابه متمایز می‌سازد. این ویژگیها را می‌توان در عناوین زیر خلاصه کرد:

الف ـ خاطرهٔ مقاومت می‌تواند «پایه» تاریخ مستند انقلاب و نهضت مردم قرار گرفته و به عنوان منبع و مأخذ قضاوتها، آگاهیها و حقایق تاریخی برای محقّقین و مورخین بوده باشد.

ب ـ جزئی بودن روایات، دقیق بودن صحنه‌ها و مستند بودن داستانها که همگی به خاطر حضور مستقیم راویان در صحنه‌ها و لحظه‌های حادثه و حماسه به خاطره، گویایی، جذّابیت و کشش ویژه‌ای می‌بخشد.

واقعی بودن خاطره، به خاطر حضور مستقیم صاحب خاطره در صحنه، به راحتی «حس» و «عاطفهٔ» لحظه‌های حادثه را به خواننده منتقل کرده و تصویرهای حسی، عینی و شفافی را در ذهن و احساسش ایجاد می‌کند.

ج ـ خاطره می‌تواند فرهنگ ویژه «مقاومت» و ستیزندگی یک ملّت را که در یک شرایط خاص ایجاد می‌شود، حفظ کرده و آیینه‌ای گردد برای ارزشها، آداب، هنجارها، گویشها، رفتارها، تکیه کلامها، اصطلاحات، باورها و نمادهایی که مخصوص جبهه و سنگر و ویژهٔ جنگ و جنگاوران است.

حفظ فرهنگ مقاومت و جنگ عادلانه، به گسترش ارزشها و به حقّانیت اعتقادات، انگیزه‌ها و باورهای مردمی می‌انجامد که در صحنه مقاومت ملّی و انسانی خویش، سهم و نقش بنیادین داشته‌اند. حفظ رهیده از ظلم می‌گردد که در راه مقاومت، زندگانی و زندگی خود را فدا کرده‌اند.

د ـ خاطره می‌تواند به عنوان «پایه» و «مایه» عرصه‌ها و عناصر مختلف ادبی، هنری و فرهنگی نسلها و عصرهای پس از جنگ گردد. سینما، تئاتر، رمان، قصّه، شعر، طرح، نقاشی و... می‌توانند از خاطره الهام بگیرند. خاطره، سوژه‌های نابی برای اینگونه عرصه‌های هنری ایجاد کرده و می‌تواند راهبردهای هویتی و منظره‌های مستند و مستدلی را برای جامعه هنری فراهم سازد.

هـ ـ کارکرد مهم دیگر خاطره «تبیین» و «تشریح» بی‌پیرایهٔ میزان حضور، نقش و سهم گروهها، احزاب، پیروان مذاهب، اقوام و ملیّتها و اشخاص مختلف در «مقاومت» است. خاطره می‌تواند به صورت مستند کیفیت، کمیّت، مدّت و تاریخ مبارزه و مقاومت عناصر مذکور را به نمایش گذاشته و تاریخ، پژوهشگران، تاریخگران و نسلهای آینده را به قضاوت و داوری منصفانه بنشاند.

در جهاد مردم افغانستان به دلیل تعدّد احزاب، اقوام و ملیّتها، این موضوع بیشتر منطبق خواهد بود. تدوین خاطرات جهاد می‌تواند منبع درخور قضاوتی باشد برای زمانهٔ حال و آینده که حوادث پس از پیروزی، مه غلیظی را روی همهٔ حقایق و حوادث و ارزشهای دوران جهاد، پوشانده است.

جهاد افغانستان و دلایل فراموشی خاطره

باید به این واقعیت باور داشته باشیم که فردا را «امروز» می‌سازد و فردای روشن و شفّاف فردایی است که «امروزیها» یادگارهای «بد» و «خوب» خود را با امانت و صداقت ثبت و ضبط کرده باشند.

انقلاب اسلامی که جهاد سرخ مردم، آن را ساخت، مقطع درخشانی برای جامعهٔ افغانستانی بود. مقطعی که فرصتهای نایافتنی‌ای را در جهت خلق ارزشها، باورها و بازآفرینیهای فرهنگی و اجتماعی به وجود آورد. چهارده سال با لحظه‌های خون و آتش بودن، آموختنیهای زیادی برای ما آموخت و میدان صاف و هموار برای آزمایش و پیرایش افراد، گروهها، دسته‌های سیاسی، اقوام، ملیّتها و پیروان مذاهب به وجود آورد.

و انصافاً خلق سرگردان دیروزی ما در چهارده سال جهاد به اندازهٔ چهار هزار سال، بذر سربلندی و سرزندگی و سربه‌داری کاشتند و چراغی را در تاریخ حیات خود روشن کردند که اگر روشن بماند، می‌تواند برای همهٔ عصرها و نسلهای آینده راهنما باشد!

□

اما با تأسف باید اذعان کنیم جهاد ما علیرغم بار ارزشی‌ای که داشته و دارد، چهره درخشانی از لحاظ فرهنگی بروز نداده است. به عبارت دیگر، جهاد اسلامی که توسط آن پایه‌های انقلاب ریخته شد، می‌باید همگام با خلق ارزشهای اجتماعی و انسانی، یک هویّت متشخص فرهنگی هم، برای خویش ایجاد می‌کرد. هویتی که مبنای سنجش، شناخت و تشخّص آن در میان سایر انقلابها و در قضاوت و دیدگاه

فردا را «امروز» می‌سازد و فردای روشن و شفّاف فردایی است که «امروزیها» یادگارهای «بد» و «خوب» خود را با امانت و صداقت ثبت و ضبط کرده باشند.

سال ۷۵، سال به شکوفه نشستن «باغ» مجموعه‌های خاطره بود.
در این سال، ۱۰ مجموعه چاپ شد. و بدین ترتیب
چند سال تلاشهای شبانه‌روزی بچّه‌ها به ثمر نشست.

صاحبان خرد و اندیشه قرار می‌گرفت. هویّت‌بخشی به یک انقلاب، جاودانگی و ماندگاری آن را در تاریخ و وجدانهای قضاوتگر تضمین و تأمین خواهدکرد.

□

خاطره یکی از آن منابعی است که می‌توانست و می‌تواند به جهاد و ارزشهای جهادی ما، هویّت فرهنگی ببخشد. خاطره با ویژگیهایی که دارد، دریچهٔ مطمئن و مستمری است جهت انتقال تجربیات و اندوخته‌های نهضت اسلامی و تشریح و تبیین هویّت اجتماعی آن به آیندگان تا درک، قضاوت و باور درستی از حقایق و واقعیّتهای جهاد و مردم جهادگر داشته باشند. و این، در واقع رمز اساسی سازندگی اجتماعی و ماندگاری یک جامعه و پدیدهٔ مؤثر و پویا، به شمار می‌رود.

پیروزی، یک امید بزرگ برای پرداختن به پیرایش و پس‌انداز کردن ذخیره‌های فرهنگی جهاد بود. تصّور می‌رفت که آرامش پس از پیروزی، فرصت مناسب و مطمئنی را به وجود خواهد آورد تا بتوانیم یادگارهای بلیغ دوران جهاد را گردآوری و تدوین نموده و به عنوان دستاوردهای مانای آن دوره، به یادگار بگذاریم.

... و امّا همه شاهد بودیم و هستیم که پیروزی جهاد چه «بلایی» شد به جان جهادگران. پیروزی، ما را با دو چهرهٔ «ژانوسی» سیاست رو به رو ساخت. بدیها و خوشیهای سیاست‌گذاریها و سیاست بازیها را با خون تاوان دادیم. متأسفانه تاوان سنگین عواقب این بازیها را همان مردمی پرداخته و می‌پردازند که در جهاد هم، هر روزه پرداخته بودند...

بر خلاف تصّور، پیروزی جهاد فرصتهای ارزیابی و اندوخته‌گری را از ما گرفت و باز هم انگیزه و توانایی پرداختن به غنی‌سازی فرهنگی انقلاب اسلامی کمرنگ و حتی بی‌رنگ شد. خاطره، هم که رکن اساسی این هویت فرهنگی است، دچار همان سرنوشتی شده که «جهاد» و «پیروزی» گرفتار آن گردیده است.

واقعیت این است که مقولهٔ خاطره در انقلاب و جهاد ما خیلی گمنام و غریب مانده است. این غربت دلایل زیادی دارد. یک ارزیابی واقع‌بینانه از این سیر ناخوشایند، ما را با دلایل و عوامل متعدّد و متراکمی آشنا می‌سازد ـ که هر کدام خود، دارای زیرمجموعه‌های مختلفی از عوامل می‌باشد ـ که به طور خلاصه برجسته‌ترین دلایل و عوامل این روند را می‌توان در فاکتورهای ذیل برشمرد:

۱ ـ وجود تب تند سیاست‌زدگی در میان گروهها، احزاب و نیروهای جهادی. این تب چه در دوران جهاد و چه پس از پیروزی، باعث شده بود که جو جامعه، جو سیاست‌زدگی و فضای حرکتها، سمت‌گیریها و باورها، فضای شعارزدگی و سیاست‌پرستی گردد. بدین جهت، غلبهٔ این فضا بر ضرورتها و حقایق، فرصت پرداختن به حرکتهای اصیل و سالم فرهنگی را سلب کرده بود.

۲ ـ عدم وجود یک مرکز مستقل و خاصّ فرهنگی که مستقیماً و مستقلاً ثبت و ضبط و جمع‌آوری اسناد، اخبار، روایتها، حوادث و خاطرات جهادگران پرداخته و آنها را حفظ و طبقه‌بندی نماید.

۳ ـ عدم درک ضرورت کارهای فرهنگی، مخصوصاً ثبت و ضبط آثار و اسناد جهاد و مجاهدین از سوی گروهها و احزاب جهادی که مستقیماً متولّی و متصدّی جنگ و مقاومت مردم بودند. متأسفانه هیچیک از گروهها ضرورت ثبت و ضبط آثار انقلاب و حتّی اسناد و کارنامه‌های جهادی خود و اعضای مربوط به خویش را درک نکرده بودند. و به این فهم سیاسی هم نرسیده بودند که ضبط و ثبت آثار و اسناد فعالیّتهای جهادی و انقلابی گروه و مربوطین خودشان، می‌تواند بهترین مدرک برای نشان دادن سهم و میزان حضور و نقش آنها در مبارزات و مقاومتها بوده باشد! تا به همان میزان در قدرت آینده شریک گردند.

۴ ـ جا نیفتادن «فرهنگ خاطره‌نگاری» در میان جهادگران، عامل دیگری بوده است که مقولهٔ خاطره را در میان جامعه غریب نگه داشته است. ریشهٔ اصلی این موضوع برمی‌گردد به «بی‌سوادی» و «کم‌سوادی» مردم و جهادگرانی که در سنگرها عمر گذرانده‌اند. بی‌سوادی و کم سوادی، مانع از آن گردیده است که مجاهدین، لحظه‌ها و صحنه‌های سنگر و جنگ را یادداشت کرده و تازگی و لطافت آن را عیناً ثبت نمایند.

بسیار کم دیده شده است که مجاهدی، لحظه‌های عملیات و شبهای سنگر را نوشته و «دفترچه»‌ای از آن روزگار به جا گذاشته باشد تا منبعی گردد برای بازماندگان امروز و فردا که می‌خواهند آن لحظه‌ها و صحنه‌ها را به تصویر بکشند.

۵ ـ جنگهای پس از پیروزی که باعث گردید:

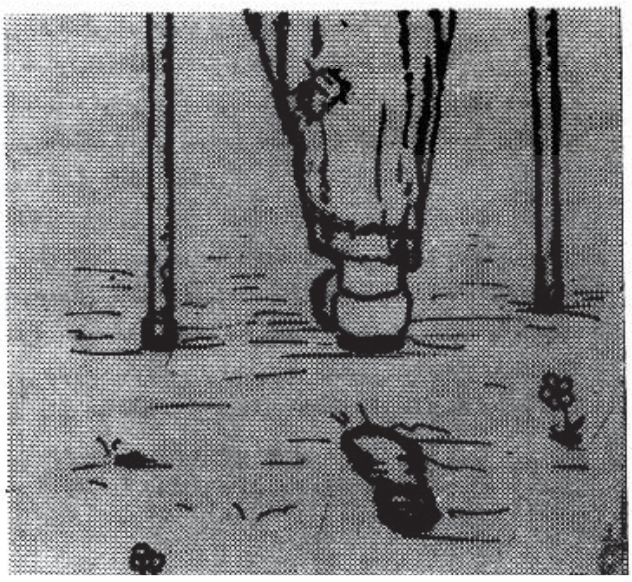
الف ـ انگیزه‌های جهاد به تدریج کمرنگ و دلبستگیهای «زمینی» در میان مجاهدین و جهادگران دیروزی بیشتر گردد.

ب ـ بسیاری از مجاهدین که تجربیات و خاطرات زیادی از دوران جهاد با خود داشتند، کشته و یا منزوی شوند.

ج ـ آن عدّه از آثار و اسناد مکتوب و شفاهی‌ای که از دوران جهاد باقی مانده بودند هم، نابود و یا فراموش گردند.

د ـ سرخوردگی، مشکلات، دلبستگیها و علایق قومی، زبانی و سیاسی، جای خاطرات و یادکردهای دوران جهاد را گرفته و طراوت و لطافت و بی‌طرفی آن را با ملاطهای فوق درآمیخته و با پیشداوریها و قضاوتهای حزبی و قومی آغشته ساخته است!

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴



گزارشی از یک آغاز:

سال ۷۲ یک «آغاز» به یاد ماندنی در تاریخ فرهنگی ما به شمار می‌رود. با گسترش فعالیّتهای «دفتر هنر و ادبیات انقلاب اسلامی افغانستان» عرصه‌های مستقل و مستمری برای حرکتهای فرهنگی، هنری و ادبی به وجود آمد و روزنه‌ها و امیّدهای تازه‌ای خلق کرد.

با همکاری صادقانهٔ برادران «دفتر ادبیات و هنر مقاومت» حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، بویژه شاعر و محقق ارجمند معاصر جناب محمدحسین جعفریان ـ که با کتاب ارزشمند «شانه‌های زخمی پامیر»ش گام ارجمندی در معرفی ادبیات مقاومت افغانستان برداشته بود و پس از آن هم با فعالیتهای گسترده‌اش در این زمینه همواره یاور صدیق و کوشای ما بوده‌است ـ و با تشویق و همراهی دوستان نام آشنائی مثل «سیدابوطالب مظفری»، «محمدکاظم کاظمی» و «سیداسحاق شجاعی» حوزه فعالیّتهای دفتر ادبیات افغانستان گسترش یافت و برای اوّلین بار «گروه خاطره» به عنوان یک بخش اصلی، اساسی و ضرورتمند در دفتر ایجاد گردید.

اوّلین کار، تدوین و آماده‌سازی مجموعه خاطرهٔ «دستهای خالی» جناب آقای «سیدفضل الله قدسی» به وسیلهٔ آقای «محمدکاظم کاظمی» بود. پیش از آن، دو خاطره از ایشان و با کوشش جناب «جعفریان» در کتاب «شانه‌های زخمی پامیر» چاپ شده‌بود و همین نقطهٔ آغازی شده‌بود برای جلب توجه به سوی خاطرات جهاد (همان دو خاطره در «دستهای خالی» نیز به نقل از آن کتاب چاپ‌شد.)

گامهای بعدی، جمع‌آوری و تدوین مجموعه‌های «سروها و توفانها» و «عبور از هلمند» بود که ظرف مدت کمتر از دو ماه توسط این جانب آماده شدند. کار تدوین و جمع‌آوری خاطرات، بیشترین حجم فعالیتهای دوستان دفتر هنر و ادبیات را تشکیل می‌داد. مقوله خاطره، هم به دلیل تازه بودنش و هم به دلیل نوع کار، فرصتها و تلاشهای زیادی را می‌طلبید و به همین جهت اشتیاق خوبی هم ایجاد کرده بود. گرچه در آغاز به نتیجهٔ آن امید زیادی نداشتیم!

به تدریج، و با تصویب این طرح به صورت یک پروژه با هماهنگی آقای جعفریان در دفتر ادبیات و هنر مقاومت تهران، سیر تدوین مجموعه خاطرات، به صورت یک «جریان فرهنگی ـ ادبی» درآمد. جوانان علاقه‌مند و سخت‌کوشی به یاری ما شتافتند؛ کسانی مثل: «عبدالرحیم فهیمی»، «محمود رضایی»، «محمد حسین فیاض» و... که به گسترش این موج کمک زیادی کردند. و بدین ترتیب مجموعه‌های مستقل و متعددی به وجود آمدند که خاطره را به عنوان یک جریان مستقل ادبی ـ فرهنگی در جامعه فرهنگی ـ ادبی جا انداخت.

مسافرتهای اعضای دفتر و همکاران آن در میان مهاجرین و داخل افغانستان به معرفی و آشنایی مردم به «خاطره گویی» و «خاطره نویسی» کمک شایانی نموده و اطمینان و اعتماد به ادامهٔ این کار را برای ما بیشتر و افزونتر کرد.

□

سال ۷۳، پس از دو سال انتظار و تلاش، شاهد چاپ نخستین مجموعه‌های خاطره بودیم: «دستهای خالی» و «سروها و توفانها» که از سوی حوزه هنری تهران چاپ شدند. گرچه در پخش آنها جدیّت لازمی صورت نگرفته و از این رو در دسترس مردم قرار نگرفتند امّا صرفاً چاپ آنها دلگرمی و امیدهای تازه‌ای برای ما ایجاد کرده و ما را برای تداوم کارها و تلاشهایمان مطمئن ساخت.

سال ۷۵، سال به شکوفه نشستن «باغ» مجموعه‌های خاطره بود.

فاصلهٔ نسبتاً زیاد از سالهای جهاد مشکل دیگری در پیش روی ما ایجاد کرده بود. اغلب مجاهدین به خاطر همین فاصله، خاطرات خود را از یاد برده بودند

در این سال، ۱۰ مجموعه چاپ شد. و بدین ترتیب چند سال تلاشهای شبانه‌روزی بچّه‌ها به ثمر نشست. اکنون خاطره، حداقل در میان جامعهٔ فرهنگی و ادبی مهاجرین ساکن ایران، نامی آشنا و جای پای مشخّصی پیدا کرده است. و این در چنین آشفته‌بازار سیاست و سیاهی‌ای غنیمت بزرگ و مایهٔ دلخوشی برای دوستداران جهاد و ارزشهای آن روزها می‌باشد.

□

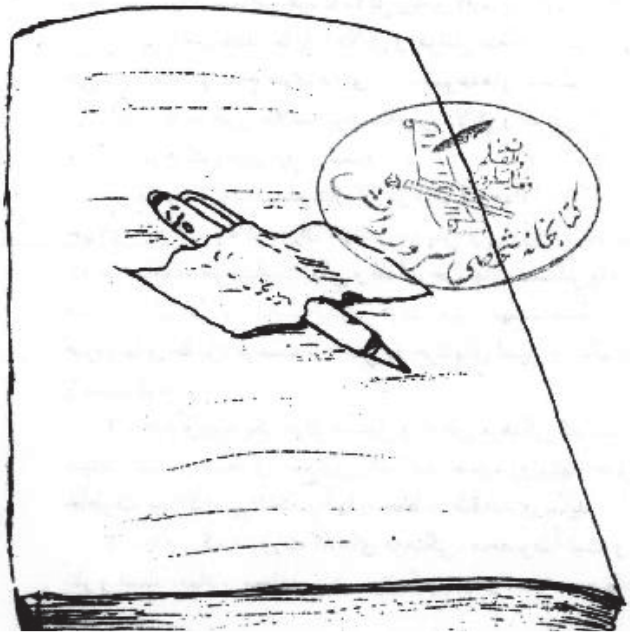
باید پاس بداریم کوششهای جوانان این عرصه را و دست مریزاد بگوییم به یاریگران ارجمندمان در حوزه هنری سازمان تبلیغات، یعنی آقای جعفریان و دیگر دوستان دفتر ادبیات و هنر مقاومت تهران که انصافاً اگر نبود همکاریهای صادقانه آنها، به وجود آمدن چنین عرصه و میدانی به این زودیها، مشکل بود.

جریان خاطره‌نویسی: مشکلات و موانع

به ثمر نشستن تلاش بچّه‌ها به همین سادگیها نبوده است. مانند هر «آغاز» دیگری، ما هم در آغاز با مشکلات متعددی رو به رو بودیم. این مشکلات هم مربوط می‌شد به نوع کار و هم مربوط می‌شد به نوع ارتباطی که باید با مردم می‌داشتیم. این مشکلات به طور عمده و خلاصه عبارت بودند از:

۱ ـ عدم آشنایی با مجاهدین: برای شناسایی و پیداکردن یک مجاهد باید ده به ده، شهر به شهر، تمام کوره‌پزخانه‌ها، مرغداریها و کارخانه‌ها را می‌گشتیم تا به یکی از آنها دسترسی پیدا می‌کردیم. تازه، این کار به دلیل شرایط خاصی که مهاجرین در مهاجرت دارند. مسایل و معضلات خاص خود را دارد که بر موانع کار ما بیشتر می‌افزود.

۲ ـ خجول و منزوی بودن مخاطبین و افرادی که برای روایت خاطره



بنیاد اندیشه

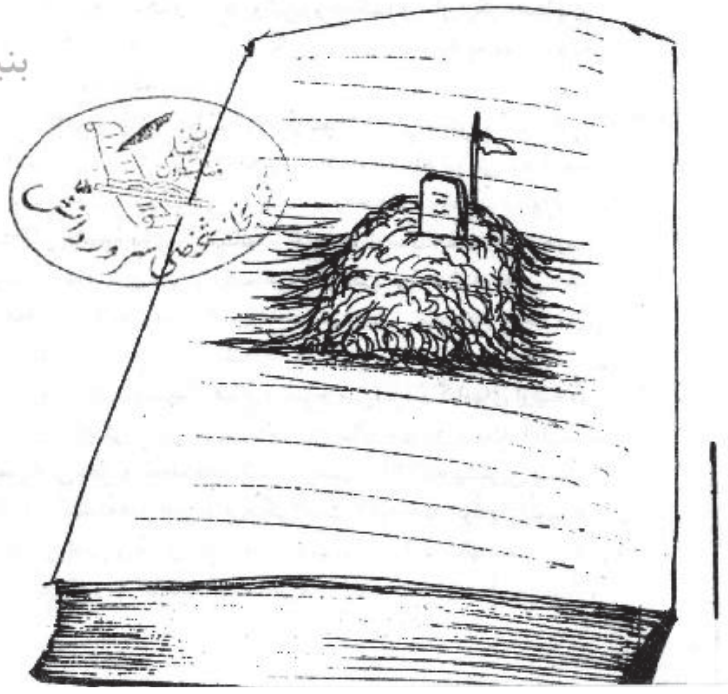
شناسایی می‌شدند، مشکل عمدهٔ دیگر در جریان کار ما بود. این، در واقع ویژگی و خصوصیت اغلب مردم ماست که عموماً در روستاها زندگی کرده‌اند. چه بسیار مواردی وجود داشت که افراد مصاحبه‌گر با دیدن «ضبط» به لرزه می‌افتادند و در صحبت دچار لکنت و مشکل می‌شدند و چه بسا مصاحبه به انجام نمی‌رسید.

۳ ـ عدم اعتماد و اطمینان مصاحبه شونده نسبت به ما، فاکتور دیگری بود که مانع جدی در راه انجام کارهایمان می‌شد. این موضوع، ریشه در ذهنیت و جو سیاسی مغشوشی دارد که در میان مردم ما حاکم شده است. اغلب فکر می‌کردند ما وابسته به «حزبی» هستیم که می‌خواهیم از صحبتهای آنان استفاده سیاسی نمائیم! از اینرو یا حاضر به بیان خاطرات خود نمی‌شدند و یا بیشتر به بیان نظریات سیاسی خود می‌پرداختند تا بیان خاطرات جهادی! ؟ اگر هم خاطره روایت می‌کردند آن قدر محتاط و فرمایشی صحبت می‌کردند که نوعاً چیزی دستگیرمان نمی‌شد!

۴ ـ فاصلهٔ نسبتاً زیاد از سالهای جهاد، مشکل دیگری در پیش روی ما ایجاد کرده بود. اغلب مجاهدین به خاطر همین فاصله، خاطرات خود را از یاد برده بودند و یا حداقل جزئیات حادثه، تاریخ، مکان و بسیاری از فاکتورهایی که به خاطره روح، حس و طراوت می‌بخشند را فراموش کرده بودند.

۵ ـ بی‌سوادی و کم‌سوادی راویان عامل مهم دیگری بود که مشکلات ما را چند برابر می کرد. بی‌سوادی در بیان خاطره، گفتار راوی، و توصیف حادثه، دقّت در جزئیات و عناصر دخیل در خلق حادثه تأثیرات منفی زیادی دارد. اغلب اوقات راویها به کلّی گویی و پراکنده‌گویی پرداخته و تصویر گویا، زنده و مستندی از خاطره خود ارائه نمی‌توانند. مثلاً در این موارد ما با این گونه توصیفهای کلی بسیار روبرو بوده‌ایم: «در فلان جا جنگ کدیم، چند نفر کشته دادیم، چند نفر کشتیم، تا صبح دوام کد... دشمن شکست خورد...»

۶ ـ محدودیّت حوزه کاری ما که عمدتاً در میان مهاجرین ساکن ایران خلاصه می‌شد، ما را از دسترسی به منابع غنی‌تر، تازه‌تر و گسترده‌تر محروم می‌ساخت. این محدودیتها عمدتاً از دو بعد ناشی می‌شد، یکی محدودیتهای ناشی از بودجه که زمینه و توانایی مسافرتهای مستمر بین شهری و برون استانی و نیز مسافرتهایی به داخل افغانستان را عملاً از ما سلب می‌کرد. و دیگری مشکلات و محدودیتهایی بود که از وجود جنگهای پس از پیروزی، میان گروههای جهادی ناشی می‌شد و عملاً مسافرت و فرصت پرداختن به ثبت و ضبط و جمع‌آوری خاطرات جهاد را در داخل کشور با خطر و مانع جدی مواجه می‌ساخت.



مجموعه‌های خاطره: «اگرها» و «بایدها»

از خداوند شاکریم که توفیق داد «نخستین» حرکت فرهنگی را در جهت جمع‌آوری و ثبت خاطرات جهاد ـ که داشت فراموش می‌شد ـ آغاز کنیم و اما باید صادقانه هم باور و اعتراف کنیم که کارهای ما یک «آغاز» بوده و هر آغازی دارای شتابزدگی، بی‌تجربگی، کاستی و ناپختگی است.

مطالعهٔ کارهای بیرون آمده ـ حداقل در مورد خودم ـ نکات و تأملات ذیل را قابل بحث، طرح و تأمل می‌سازد:

۱ ـ بی‌تجربگی در این وادی و عدم وجود یک «پیشینه» و سابقهٔ مدوّن در این خصوص در میان جامعهٔ فرهنگی خودمان، ضعفها و کاستیهای کار را طبیعی و حتّی حتمی می‌ساخت.

۲ ـ چون خاطره یک مقولهٔ ادبی و هنری می‌باشد، در پرداخت مجموعه‌های چاپ شده، ضعفهای قابل تأملی مخصوصاً در کارهای اولیه به چشم می‌آید. به عنوان مثال در مورد کارهای خودم از مجموعه اوّل تا مجموعه سوّم (که منظورم ترتیب تدوین مجموعه‌هاست نه ترتیب چاپ آنها) پرداختها و نثر خاطرات بیشتر «مقاله»ای است. امّا از مجموعه چهارم به بعد ـ باکسب ـ تجربیات بیشتر ـ کوشیده‌ام نگارش و پرداختهای خاطرات، شکل هنری و پیراسته‌تری به خود بگیرد. تغییر محسوس و قابل مثال این سیر را در مجموعهٔ «بدرود خاک اولیاء» و «به سمت ستاره‌ها» می‌شود پیدا کرد.

۳ ـ کم دقّتی در نگارش و پرداخت برخی خاطرات، موجب گنگی و نامفهومی موضوع حادثه شده است. این کم دقتی که بسیار «نادر» است و فقط در یک و یا دو مورد (آن هم فقط در یک مجموعه) مشاهده می‌شود، ناشی از چند عامل می‌گردد:

الف ـ گنگ بودن توصیفات راوی از صحنه‌ها و لحظه‌ها و حوادث سازندهٔ خاطره.

ب ـ عدم آشنایی و اشراف دقیق مؤلف با اسامی مناطق، مجاهدین و صف‌بندیهای دو طرف جنگ در منطقه و حادثهٔ خاص، در زمان و شرایط خاص و مورد نظر.

ج ـ دخالت و تصرّف راوی در توصیف عناصر و اجزای روایت. این مورد بیشتر در مورد خاطرات مکتوبی اتفاق افتاده که برای ما ارسال کرده و یا توسط چند واسطه بدست ما رسیده‌اند.

۴ ـ کم دقّتی در گزینش خاطرات: چون در ابتدای کار بودیم و به منابع محدودی دسترسی داشتیم، به جمع‌آوری هر نوع خاطره‌ای مبادرت کردیم. و این به طور طبیعی دست ما را به جهت گزینش خاطرات بهتر، مستندتر و زنده‌تر می‌بست. از اینرو در مجموعه‌های چاپ شده، خاطرات حادثه‌ای، گیرا، هیجان‌برانگیز و تکان دهنده درصد زیادی را تشکیل نمی‌دهند. با این وجود، سعی تمام داشته‌ایم تا با حفظ امانت، روایات جهاد را ولو کوتاه، ضعیف و نه چندان جذاب ثبت نمائیم. چرا که هر چه باشد آثاری است از آن زمانهٔ خوبیها و سالهای بی‌ریایی و سروخرویی!

۵ ـ و...

خدایا دستمان را بگیر و انگشتانمان را با قلم بخیه بزن!

حمل ۱۳۷۶، مشهد

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

نگاهی به سیر داستان‌نویسی در افغانستان

□ سیداسحاق شجاعی

با تکیه زدن امیر حبیب الله خان بر اریکهٔ قدرت، روزنه‌های کوچکی از امید در ساحه‌های اجتماعی و فرهنگی، به روی کشور گشوده شد. گام اساسی در این جهت، تأسیس «دارالعلوم حبیبیه» بود که خاستگاه حرکتهای بسیاری سیاسی و اجتماعی و فرهنگی گردید و نهضت ریشه‌داری از این کانون فرهنگی آغاز شد و به زودی گسترش یافت. این نهضت خود را در نهضت مشروطه‌خواهان اوّل، با کشتن امیر حبیب‌الله خان و جنبش استقلال طلبی نشان داد.

گام دیگر در عرصهٔ فرهنگی، تأسیس «سراج الاخبار» با مدیریّت محمود طرزی بود که در سال ۱۲۹۰ ش برداشته شد. این نشریه به نسل جوانی که در دارالعلوم حبیبیه آموزش دیده و بوسیلهٔ معلمان خارجی خود با دنیای پیرامون اندک آشنایی پیدا کرده بودند، سر و سامان و جهت داد و آنها را در عمل به صحنه‌های فرهنگی و سیاسی کشاند.

محمود طرزی یک شخصیّت فرهنگی و سیاسی بود که سالهای بسیاری در کشورهای عربی و عثمانی چیز آموخته بود و با چند زبان خارجی آشنا بود. او با معلومات و تجربیات خود، دری، رو به دنیای جدید باز کرد که بسیار زنده و مورد علاقه نسل جوان باسواد کشور بود.

داستان‌نویسی نوین، برای اولین بار توسط سراج الاخبار در کشور مطرح شد و از اهمیّت و ضرورت آن و نیز جایگاه داستان در جهان و کشورهای همسایه معلومات داده شد و نمونه‌هایی از داستانهای ترکیه و کشورهای اروپایی ترجمه و در سراج‌الاخبار چاپ شد. از آن پس سراج الخبار تبدیل به تریبونی شد برای نسل جوان و مسؤولیت سامان‌دهی نیروهای فرهنگی و سیاسی را برای انکشافات جدید در کشور، به عهده گرفت.

امیر حبیب‌الله خان که بیش از آن رشد نهضت را تحمّل نمی‌توانست، دست به کشتار آزادیخواهان زد تا اینکه خودش نیز کشته شد. امان‌الله خان با همکاری فرهنگیان و روشنفکران کشور، اصلاحات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی چندی را روی دست گرفت. اولین قانون اساسی کشور را تدوین و مدارس چندی تأسیس کرد و نشریات و جریده‌هایی به نشر پرداخت و روابط آزاد فرهنگی و سیاسی با ایران، ترکیه، روسیه و کشورهای اروپایی برقرار شد و... بدین ترتیب جنبش سیاسی، فرهنگی که با دارالعلوم حبیبیه و سراج الاخبار شروع شده بود، به بار نشست.

پس از تحولات بسیاری که اشاره شد و باز شدن دروازه‌های کشور به روی دنیای تحول یافته و پیدا شدن طبقهٔ متوسط باسواد و آشکار شدن نشانه‌های از دگرگونی و پیشرفت در کشور، داستان و داستان‌نویسی نیز به عنوان یکی از محصولات جدید فرهنگی، به کشور ما راه یافت و اولین داستانهای امروزین نوشته شد. از «جهاد اکبر» نوشته مولوی محمد حسین پنجابی به عنوان اولین داستان با سبک و سیاق امروزی نام برده شده است. این داستان در ۱۲۹۸ ش نوشته شده و در همان سال در مجله «معرف معارف» به چاپ رسیده است. «تصویر عبرت» یا «بی‌بی خوری جان» نوشتهٔ محمد عبدالقادر افندی را دومین داستان دانسته‌اند. تصویر عبرت در ۱۳۰۱ در هندوستان چاپ شده است. محی‌الدین انیس، ندای طلبهٔ معارف یا حقوق ملت را نوشته و در ۱۳۰۲ ش در مطبعهٔ هرات چاپ کرده است. داستان بعدی «جشن استقلال در بولیویا» نام دارد و به قلم مرتضیٰ احمد محمدزایی به زبان انگلیسی و ترجمه غ. نبی به دری. این کتاب در سال ۱۳۰۶ ش در «امان افغان» (نام بعدی سراج الاخبار) چاپ شد. «پانزده سال قبل» نام داستانی است از مخلص‌زاده که مجله آینهٔ عرفان آن را در ۱۳۱۱ چاپ کرده است. «مکالمات روحانی در خصوص حیات افغانی»، «صحنه حیات یادمان کوچک»، «شام تاریک و صبح روشن» و «بیگم» و... از دیگر داستانهای اولیه دری است که یکی پس از دیگری نوشته شد و زاویه دید و فرم یگانه‌ای بر آنها حاکم است.

«داستانهای آغازین ضمن اینکه از نظر شکل و محتوا سنّت شکن هستند و با زبان و سبکی تازه نگارش یافته و پدیدهٔ نوینی به شمار می‌آیند، باز هم با ادبیات کهن پیوندشان را حفظ کرده‌اند. اینها بین داستانهای عامیانهٔ دری و داستانهای غربی در نوسان هستند و به خوبی از یک مرحلهٔ گذاری ادبی و اجتماعی نمایندگی می‌کنند و از جانبی اکثر آنها معایب و نقایص فنی و اشتباهات کم و بیش تاریخی دارند و از سرحدّ کمال و پختگی دور مانده‌اند...»

به زودی کشور دچار هرج و مرج می‌شود و گامهای اولیّه در زمینه‌های فرهنگی ناقص می‌ماند. در این سالها تنها کار مثبت، آغاز کار انجمن ادبی کابل و مجله کابل است در سال ۱۳۱۰ که بیشترین همتش رویکرد به گذشته‌های ادبی و فرهنگی است تا توجه به حرکتهای نوین و خلاقیتهای ادبی و هنری مانند داستان‌نویسی. در این سالها بسیاری از فرهنگیان کشور به اتهامات بی‌اساسی، تحت شکنجه و فشار و اعدام

بنیاد اندیشه

قرار می‌گیرند و کشور زیر چکمه‌های محمد نادرخان و برادرانش و خاندان محمدزایی به نفس نفس می‌افتد.

در نیمهٔ دوم دههٔ بیست، «هاشم‌خان» از مقام صدارت کنار رفت و برادرش «شاه محمود» جای او را گرفت. با اعلام دموکراسی محمود خان و رسیدن اندکی هوای تازه، حرکتهای فرهنگی و نهضتهای مردمی، چون آتشی از زیر خاکستر، شعله کشیدند. چند گروه سیاسی به میدان آمدند و تعداد نشریهٔ غیر دولتی شروع به کار کردند، مانند: انگار، وطن، ندای خلق، نیلاب، آینه و...

تأسیس دایرةالمعارف آریانا با تلاش و مدیریّت دانشمند معروف شهید «میر علی اصغر شعاع» در ۱۳۲۷ ش حرکتهای فرهنگی را وارد مرحلهٔ دیگری کرد و نویسندگان و محققان را در مجموعهٔ گرد آورد.

مجموعهٔ تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و مطبوعاتی نیمهٔ دوم دههٔ بیست باعث شد که در عرصهٔ داستان‌نویسی گامهای اساسی برداشته شود و نخستین داستانهای قابل قبول با شکل و فرم امروزین نوشته و در مطبوعات آزاد به جامعه عرضه گردد و تعداد قابل توجهی به نوشتن داستان روی آورند. بدین ترتیب نخستین نسل نویسندگان کشور ظهور می‌کند و هرکدام با چند اثر کوتاه خود، داستان‌نویسی را در جامعه رواج می‌دهند و روزنه‌های آشنایی با این گونه ادبی جدید را، بیشتر از طریق مطبوعات به روی مردم می‌گشایند.

از نسل اول نویسندگان اینها را می‌توان نام برد: عزیز الرحمان فتحی، نجیب‌الله توروایانا، محمد شفیع رهگذر، محمدحیدر ژیل، محمد حسین غمین، محمد اعظم عبیدی، سید محمد سلیمان، میر امین‌الدین انصاری، عبدالغفور برشنا، علی احمد نعیمی، محمد عثمان صدیقی، میر محمد صدیق فرهنگ، عبدالرحمان پژواک، عبدالحسین توفیق، رضا مایل هروی، موسیٰ شفیق و...

آثار این نسل در خالی که از جریان داستان‌نویسی سنّتی دری فاصله گرفته، به ویژه از نظر فرم و استفاده از تکنیکهای نوین داستان‌نویسی گامهایی به پیش گذاشته امّا هنوز به پختگی لازم نرسیده و در مرحله سپری کردن تجربه‌های اولیّه می‌باشند. نثر مقاله‌ای، شعاری و پر از حشو و زواید و تفصیلهای ملال‌انگیز همچنان در این داستانها دیده می‌شود. نویسندگان به اسم داستانهای کهن هرگاه بخواهند پا پیش می‌گذارند و به تجزیه و تحلیل حوادث داستان و اظهار نظر و نتیجه‌گیری می‌پردازند و از دادن پند و نصیحت و سفارشهای ارزشی و اخلاقی دریغ نمی‌کنند.

نویسندگان نسل اول، شخصیتهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی هستند که بیشتر از سر تفنّن می‌نویسند و چون داستان جایگاه خود را در میان مردم باز نیافته است، آنان نیز به داستان‌نویسی به صورت یک ضرورت نمی‌پردازند و آن را چنان که باید جدّی نمی‌گیرند.

به زودی خاندان سلطنت از هوای آزاد به خفگی می‌رسند و داوود خان در سال ۱۳۳۲ با سرکوب کردن تمام آزادیخواهان و تعطیل نمودن نهضتهای اجتماعی و فرهنگی به قدرت تکیه می‌زند. در یک دهه حاکمیت داوود خان، استبداد و زورگویی همه چیز را می‌گیرد همین نویسندگان نیز مسیرهای دیگری غیر از داستان‌نویسی را می‌جویند. امّا از خلال این تحولات، نسل دیگری آرام آرام در دل این نسل شکل می‌گیرد و پرورش می‌یابد.

در این سالهای سخت، گرچه جریان ادبی کشور دچار قطع و وصلهایی می‌شود امّا داستان‌نویسی افتان و خیزان راهش را ادامه می‌دهد و ثابت می‌کند که داستان با ز بان دو پهلو، استعاری و انعطاف پذیر خود، استعداد تداوم و زندگی در هر شرایطی را دارد.

از سال ۱۳۴۲ که داوود خان کنار می‌رود تا سال ۱۳۵۲ فرهنگیان و نویسندگان نفس آزاد می‌کشند، قانون اساسی جدید به فعالیتهای سیاسی و فرهنگی و مطبوعاتی میدان می‌دهد و شور و هیجان دلگیری آغاز می‌شود. در این سالها نسل دوم نویسندگان کشور، با تواناییهای بیشتری پا به عرصه می‌گذارند و نسبت به نسل اول جهشها از خود نشان می‌دهند و متعهدتر و حرفه‌ای تر کار خود را پی می‌گیرند.

گذشته از چند نفر از نویسندگان نسل اول که طی این سالها با داستان مانده‌اند و با نسل دوم همراه شده‌اند، نویسندگان برجستهٔ نسل دوم اینها هستند: اعظم رهنورد زریاب، داکتر محمد اکرم عثمان، داکتر اسدالله حبیب، محمد صابر روستا باختری، کریم میثاق، حسن قسیم، زُلمی باباکوهی، سپوژمی زریاب، شمس‌الدین ظریف صدیقی، گل احمد نظری آریانا، مریم محبوب، عارف پژمان، رفیق یحیایی، جلال نورانی و...

برخی از اینان پیشتر از دههٔ چهل به نویسندگی آغاز کرده بودند امّا فضای مناسب برای ظهور و جولان را نیافته بودند. در دههٔ چهل تمام قد در جامعه ظاهر شدند و به عنوان برجسته‌ترین نویسندگان کشور جایگاه خود را پیدا کردند و جریان داستان‌نویسی را به دنبال خود کشیدند.

در آثار این نسل، مسایل سیاسی و اجتماعی بیش از پیش انعکاس می‌یابد و تعهد به مردم و بیان دردها و رنجها، شادیها و عشقها، پیروزیها و شکستهای مردم، دغدغه خاطر نویسندگان می‌گردد. در آثار این نسل سنّتها و عنعنات ملی باورهای مردمی راه می‌یابد و ما با آثار داستانی روبه‌رو هستیم با مشخّصات محلی و بومی کشور و مردم افغانستان. امّا به دلیل عدم انکشاف جامعه از جهات مختلف به ویژه در عرصه‌های فرهنگی، سواد عمومی، مسایل مربوط به چاپ و نشر، جریان ادبی با کندی پیش می‌رود. هنوز نویسندگان کم و بیش در قید نثرهای توضیحی و تکراری هستند و میراث قصه‌گویی و افسانه‌سرایی حاکم است.

نویسندگان نسل اول، شخصیتهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی هستند که بیشتر از سر تفنّن می‌نویسند و چون داستان جایگاه خود را در میان مردم باز نیافته است، آنان نیز به داستان‌نویسی به صورت یک ضرورت نمی‌پردازند

بها ندادن به تکنیکهای پیشرفته داستانی و عدم تسلّط بر فرم از یک طرف و ضعف ارتباط با آثار جهانی و تحولات ادبی در جهان از طرف دیگر، باعث عدم تعادل میان صورت و درونمایه شده است. با وجود این، آثار ماندگاری توسط این نسل عرضه شده که برخی از آنها تا این زمان نیز یکه‌تاز میدان داستان‌نویسی کشور می‌باشند.

سال ۱۳۵۲ چون خزانی از راه می‌رسد و یک دهه سرسبزی ادبیات و فرهنگ و خیزشهای سیاسی و اجتماعی را درجا متوقف می‌کند. محمد داوود خان تا سال ۵۷ و پس از آن رژیم کودتایی چپ وابسته به اتحاد شوروی، کشور را در سراشیبی سقوط و از هم پاشیدگی قرار می‌دهند، سیاست کانالیزه شده، تمام مقولات دیگر را زیر سایهٔ سنگین خود خفه می‌کند.پس از آن یک نوع ادبیات سفارشی، فرمایشی گاهی ترسیده و ضعیف، خود را نشان می‌دهد. داستانها، به شعارهای حزبی و سیاسی تبدیل می‌شوند و هنر و ادبیات در خدمت اهداف غیر مردمی حاکمیت درمی‌آید و در حدّ بیانیه حزبی تنزّل می‌کند و در استخدام زر و زور قرار می‌گیرد.

در این وضعیت، تعدادی از نویسندگان قلم را به ننگ می‌آلایند و هنر را به شعارهای روزمرّه سیاسی بدل می‌کنند و حتیٰ در تمجید و تأیید اشغال نظامی کشور بوسیله ارتش سرخ نیز تردید به خود راه نمی‌دهند. نویسندگان متعهد و مردمی یا به خارج از کشور آواره می‌شوند یا به درونمایه‌های نمادین می‌پردازند. معدود کسانی هم هستند که با استفاده از تکنیکهای پیچیدهٔ داستانی در کنار مردم می‌مانند و ادبیات مقاومت و مردمی را در داخل کشور پی‌می‌ریزند امّا بیشترین شمار از آن نویسندگانی است که یا پیشتر با حزب خلق و سیاستهای چپ میانهٔ نیکی داشته‌اند، یا نویسندگان جوان و تازه‌کاری که تحت تأثیر تبلیغات رژیم قرار دارند و یا کسانی که در برابر مردم تعهدی احساس نکرده‌اند و آرمان ثابتی ندارند و همواره دور محور نفسانیات خود طواف کرده‌اند. مجموعهٔ اینها با اشاره و حمایت رژیم، در سال ۱۳۵۹ «اتحادیه نویسندگان افغانستان» را تشکیل می‌دهند. و همراه با نیروهای سیاسی و نظامی رو در روی مردم قرار می‌گیرند.

فراگیر شدن جهاد مردم و پیروزیهای سیاسی و نظامی آن، رژیم را مجبور به عقب‌نشینی می‌کند و کم‌کم کنترل خود را بر اتحادیه نویسندگان نیز از دست می‌دهد. فرهنگیان و نویسندگان متعهد که سالها در آرزوی چنین فرصتی بودند، به پاکسازی آثار وابستگی می‌پردازند. اتحادیه، «انجمن» می‌شود و از آن پس تا پیروزی مجاهدین در سال ۱۳۷۱ حرکت حساب شده و بی‌نظیری در تاریخ ادبیات کشور شکل می‌گیرد. بهتر است این جریان را از قلم یکی از اعضای برجسته آن بخوانیم:

«این انجمن در ۵۹ به نام اتحادیه نویسندگان جمهوری دموکراتیک افغانستان با تشویق حاکمان وقت تشکیل شد. در آغاز هدف از ایجاد آن به وجود آوردن هستهٔ مرکزی برای تجمع قلم بدستان زیر چتر سیاسی و تبلیغاتی رژیم طرفدار شوروی بود که به وضوح در آثار چاپ شدهٔ آن روزگار به چشم می‌خورد و... این وضع کم و بیش تا نیمهٔ دههٔ شصت ادامه داشت. پس از آن با تغییر اساسنامهٔ انجمن و انتخاب رئیس غیر حزبی برای آن و ایجاد فضای باز سیاسی و فرهنگی، انجمن مسیر خود را بازیافت. داکتر اکرم عثمان اولین رئیس غیر حزبی انجمن بود. امّا با انتخاب رهنورد زریاب و در مدت دو سال ریاست او بر انجمن، جریان فعالیتها رنگ دیگری به خود گرفت. جریده «قلم» در کنار «ژوندون» به اعتبار ارگان نشراتی انجمن آغاز به کار کرد.

انجمن از بدو تأسیس تا غارت و احتضار، اضافه از ۲۵۰ جلد کتاب در زمینه‌های مختلف ادبی و هنری به چاپ رسانده است.»[1]

در این سالهای طلایی، جوانان بسیاری به نویسندگی روی می‌آورند، نشریات گونه‌گون به نشر می‌رسند و دیدگاههای غیر دولتی نیز انعکاس می‌یابد. با فراهم شدن زمینه برای چاپ، کتابهای بسیاری به ویژه در زمینهٔ ادبیات و هنر، با همّت انجمن نویسندگان منتشر می‌شود و نویسندگان برجسته‌ای که آثارشان سالهای زیادی را در انتظار چاپ سپری کرده بود، به صورت مناسبی چاپ و در اختیار مردم قرار می‌گیرد.

در این سالهاست که نسل سوم نویسندگان با کمیّت و کیفیت بی‌بدیلی ظهور می‌کند. برخی از نویسندگان نسل دوم که در گذر حوادث، از هر چیزی گذشته‌اند و قلم را رها نکرده‌اند، با حضور فعالشان در صحنه، نسل جوان را به دنبال خود می‌کشند و در رشد و بالندگی این شاخهٔ ادبی تأثیر به سزایی می‌گذارند. مانند رهنورد زریاب، اکرم عثمان، سپوژمی زریاب و...

از نویسندگان نسل سوّم اینها را می‌توان نام برد: عبدالقادر مرادی، حسین فخری، قدیر حبیب، ببرک ارغند، عالم افتخار، سالم سایق، رزاق مأمون، پروین پژواک، میر حسام‌الدین برومند، ذبیح‌الله پیمان، سید نعمت حسینی، کاملهٔ حبیب، محمد صدیق رهپو، نجیب‌الله ساکب، شریفه شریف، آصف سهیل، دنیا غبار، سید اسماعیل فروغی، سلام قشلاقی، غلام حیدر یگانه، محمد حلیم تنویر، ملالی موسیٰ، برهان ابدالی، محمد آصف مصروف و سید مخدوم رهین.

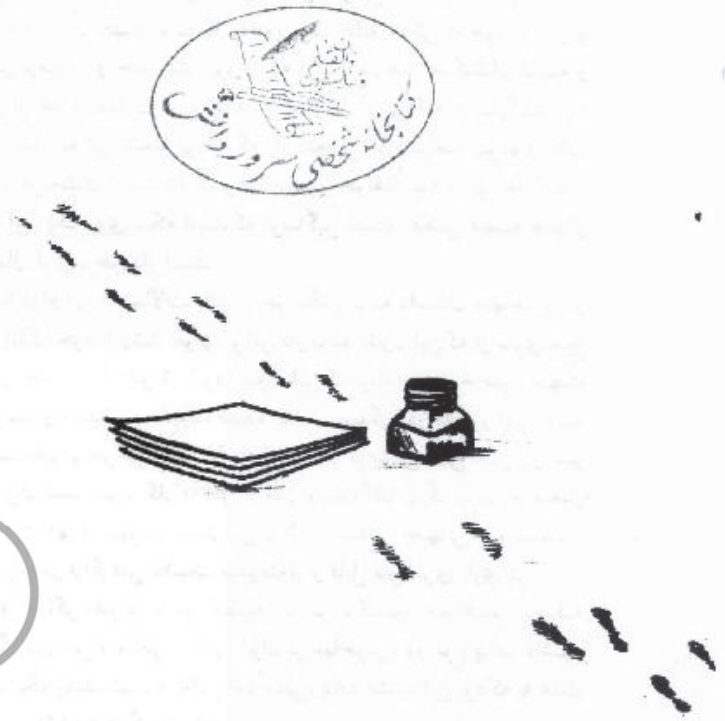
بدین ترتیب سالهای پرباری در زمینه‌های ادبیات و هنر و نشر آثار نویسندگان فراهم می‌شود و مجموعه نویسندگان و شاعران از تشکّل صنفی خود بیشترین بهره را می‌برند.

«باور شخص من این است که انجمن نویسندگان در رشد و اعتلای فرهنگی افغانستان تأثیر مثبت، کارساز، گسترده و غیرقابل انکار داشته است. بدون انجمن به هیچ وجه دست‌آوردهای موجود را نمی‌داشتیم،

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

در عین حال وجود انجمن نویسندگان را نشانهٔ حرکت به سوی آزادی در افغانستان می‌دانم.[۲]»

در سال ۱۳۷۱ تحول مهم دیگری رخ داد که امیدبخش می‌نمود. بازماندهٔ رژیم چپی سقوط کرد و مجاهدین مسلمان، پس از سالها جهاد و مبارزه به قدرت رسیدند و این می‌توانست آغاز رستاخیز بزرگ فرهنگی و ادبی باشد امّا با جنگهای کور گروهی و حاکم شدن هرج و مرج این امیدواری بدل به خاکستر شد و کشور دچار سرنوشت مبهمی گردید. نویسندگان و هنرمندان باز هم به کشورهای دیگر آواره شده‌اند. از کشور به جز ویرانه‌ای بر جای نمانده و جنگهای خونین پنج‌ساله، کشور و مردم را در لبهٔ پرتگاه فقر، جهل، دشمنی و تباهی کشانده است... در این شرایط از ادامهٔ جریان فرهنگی و ادبی و داستان نویسی در کشور چه می‌توان گفت؟



و امّا جریان داستان‌نویسی در میان جوانان مهاجر در جمهوری اسلامی ایران که بسیار فشرده اشاره می‌کنم:

...کودتای هفت ثور ۱۳۵۷، جرقه‌ای بود بر انبار باروت خشم مردم؛ انبار باروتی که طی دهها سال بلکه چندین قرن حاکمیّت استبداد و ظلم در کشور متراکم شده و آمادهٔ انفجار بود. با قدرت گرفتن گروههای چپ که وابستگی آشکاری به بلوک شرق داشتند، احساسات دینی و ملّی مردم جریحه‌دار و تحریک شد و قیام مسلّحانه مردمی آغاز گردید.

جهاد، مهاجرت وسیعی را در پی داشت و آنگاه کشورهای همسایه به کانونهای سیاسی و فرهنگی مهاجران تبدیل گردید. جهاد، پس از تثبیت و فراگیر شدن نام انقلاب به خود گرفت. انقلاب زبان مخصوص خود را لازم داشت. زبانی که بتواند پیام‌رسان باشد و تبلیغ و توجیه کند. بدین ترتیب گروههای سیاسی، نشریه‌هایی برای خود دست و پا کردند. پیامهای رهبران سیاسی مذهبی، تحلیلهای سیاسی، توجیهات گروهی، اخبار جنگ، مقاله‌های سیاسی و اجتماعی و گاهی فرهنگی محتوای این نشریه‌ها را تشکیل می‌داد.

از طرف دیگر نسل جوانی که در کشورهای همسایه، بیش از کشور خود امکان آموختن و تجربه اندوزی پیدا کرده بودند و توان قلم بدست گرفتن را در خود می‌دیدند و از انقلاب و جنگ و مهاجرت متأثر بودند، به مقاله‌نویسی روی آوردند. مقاله نویسی، ماندگارترین و گویاترین زبانی بود که هم می‌شد با آن از انقلاب و مسایل اجتماعی و سیاسی حرف زد و هم در نشریه‌های موجود چاپ کرد.

دستیابی انقلاب اسلامی به پیروزیهای روزافزون و فرونشستن آتش احساسات انقلابی جامعه، زبان هنری‌تر و تأثیرگذارتری را می‌طلبید و مقاله‌نویسی و محتویات نشریه‌ها، به تنهایی نمی‌توانست مردم را راضی کند.

فضای مناسب فرهنگی در جمهوری اسلامی ایران و در دسترس بودن محصولات ادبی و هنری در اینجا، آشنایی جوانان مهاجر را با هنر و ادبیات امروز ایران میسر نمود و زمینه برای شکوفا شدن ذوق و خلاقیّت آنان فراهم گردید، عوامل یاد شده، تعدادی از جوانان علاقه‌مند مهاجر را به سمت داستان و دیگر گونه‌های ادبی و هنری هدایت کرد و تا سال ۱۳۶۵ با کندی و پس از آن با سرعت بیشتری به سوی داستان‌نویسی کشیده شدند.

از سالهای ۶۶ ـ ۱۳۶۷ به بعد گاه و بیگاه جلسات داستان‌نویسی در مشهد دایر می‌شود و تا سالهای ۶۹ ـ ۱۳۷۰ که افراد بیشتر و فعال‌تری به میدان آمدند و به جریان داستان‌نویسی سرعتی بخشیدند. از سال ۱۳۷۰ به بعد جلسات نقد و بررسی داستان بطور منظم در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی برگزار می‌شود. در سال ۱۳۷۱ داستان نویسان و شاعران، دفتر هنر و ادبیات انقلاب اسلامی افغانستان را تشکیل می‌دهند. پس از آن است که محصول کار داستان‌نویسان مهاجر بطور گسترده در مطبوعات مهاجرین و ایرانی انعکاس می‌یابد و نشریاتی مانند مجله حبل‌الله، هفته نامهٔ وحدت و بعدها هفته نامه فریاد عاشورا و دیگر نشریات، صفحه‌ای را به چاپ داستان و مباحث داستانی اختصاص می‌دهند و برای آشنا کردن مردم با داستان و تشویق نویسندگان جوان، نقش سازنده‌ای را اجرا می‌کنند.

اکنون تعدادی از جوانان مهاجر، داستان می‌نویسند، در جلسه‌های هفتگی نقد و بررسی داستان و یا کلاسهایی که تشکیل می‌شود، شرکت می‌کنند. مجموعهٔ از داستانهای اینان به نام «مهاجران فصل دلتنگی» چاپ شده و مجموعه‌هایی نیز زیر چاپ‌اند.

جریان داستان‌نویسی مهاجران در ایران به حرکت مقبول در میان مردم و فرهنگیان و کتابخوانان مهاجر تبدیل شده است. جوانانی آمده‌اند و با آثار خوب و استعداد و پشتکارشان، امیدهای فراوانی ایجاد کرده‌اند. برای نمونه چند نفری را نام می‌برم: سید علینقی میرحسینی، عبدالملک شفیعی، سید حسین فاطمی، علی پیام، سید میرزا حسین بلخی، معصومه کوثری، فاخره موسوی، تقی واحدی، سید عزیز حامدی، سید ابوطالب مظفری، محمد اسحاق فیاض، محمد شریف حبیبی، عباس جعفری، محمد حسین محمدی، محمد جواد خاوری و محمد حسن احمدی.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ «انجمن نویسندگان افغانستان و وضع کنونی آن»، قهّار عاصی، مجله شعر، شماره ۱۴

۲ ـ «بوی خوش باغستان بوش در افغانستان»، لطیف پدرام، مجله آدینه، شماره ۶۴

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

دست در آب، پای در آتش

نگاهی به داستان نویسی مهاجران

□ م. کوهدامنی

دیرگاهی است که پدیدهٔ ادبی‌ای به نام «داستان» پا به عرصه نشریات مهاجرین افغانی مقیم ایران گذاشته و خود را بر محفل فرهنگیان تحمیل کرده است. حضور این پدیدهٔ ادبی به اندازه‌ای است که نمی‌توان بی‌تفاوت از کنارش گذشت. اینک وقت آن است که نظری از سر دقت به آن بیفکنیم و از حال و روزگارش جویا شویم.

واقعیت این است که قضاوت دربارهٔ داستان مهاجرین کار بسیار مشکل و جسارت آمیزی است. چرا که داستان مهاجرین هنوز در اول راه است و شخصیت خود را باز نیافته است. مثل میوهٔ نارسی می‌ماند که نه می‌توان ترش گفت و نه می‌توان شیرین. از این که خیلی خوب شروع شده است، شایستگی تعریف و تقدیر را دارد. از این که هنوز به منزل مخصوص و جایگاه مشخصی نرسیده است، تأمل می‌خواهد. از سوی دیگر تاکنون هیچ مجموعه مستقلی از هیچکدام این نویسندگان منتشر نشده است تا بر مبنایش قضاوت کرد. حتی مجموعه‌هایی که حاوی آثار جمعی اینها باشد هم انتشار نیافته است. تاکنون آثار این نویسندگان به صورت پراکنده و منفرد در نشریات مختلف افغانی و ایرانی چاپ شده است و بس. امّا از آن جائی که همین قدرش هم فتح بابی است، نمی‌توان بی‌تفاوت از کنارش گذشت.

□

شروع کار نویسندگان مهاجر، شروع بی‌قید و بند دلبخواهی بود. مثل بچه بی‌سرپرستی که کارهایش را خودش انجام می‌دهد. نه پیشکسوتی داشتند که از روی دست او نگاه کنند. نه منتقدی که آثارشان را نقد کند و نه نشریّات تخصصی که در پذیرش و عدم پذیرش آثارشان ملاک و معیار درستی داشته باشند. تحت تأثیر دل شروع به خواندن و نوشتن کردند و با عشق و علاقه ادامه دادند. مشوق و محرکشان خودشان بودند. و چون راه مشخصی پیش رویشان نداشتند به تجربه‌های گوناگون دست زدند. به سبکهای مختلف نوشتند و از تکنیکهای گوناگون استفاده کردند.

البته این آزادی از یک نگاه به نفع آنها تمام شد و از نگاه دیگر به ضرر آنها. از آن جهت به نفع آنها بود که مستقیماً به سراغ سبکها و فرمهای دلخواهشان رفتند، بدون اینکه مجبور باشند از رویهٔ خاصی پیروی کنند. بدون این که بدانند سبک و روش غالب و حاکم بر داستان‌نویسی کشورشان چیست. که اگر چنان بودی، بیم آن می‌رفت که تحت تأثیر روشهای کهنه و نخ‌نمای نویسندگان مطرح افغانستان چون اکرم عثمان، کریم میثاق و... آثارشان کهنه و بی‌لطف از آب دربیاید. امّا ضررشان از آن جهت است که مجبور بودند فقط متکی به خود بوده و از طریق آزمایش و خطا پیش بروند. که این از سرعت حرکتشان کاسته و بیش از حد معطلشان کرده است. وای از آن روزی که در بازگشت به کشورشان به این نتیجه برسند که راه انتخابی‌شان بیراهه بوده و باب دندان مردمشان نیست که آن وقت مجبور خواهند بود از نو آغاز کنند. البته این یک روی سکه است که ترساگین است. عکس قضیه هم از احتمال قوی برخوردار است.

با تمام این احتمالات باید از حق نگذریم که داستان مهاجرین در عمر اندک خود از رشد خوبی برخوردار بوده. بدون این که از سوی هیچ نهادی حمایت یا تشویق شود. بدون این که برنامه‌ریزی خاصی جهت پیشرفت و رشدش سنجیده شده باشد. زندگی در کشور ایران، به نویسندگان مهاجر این امکان را داد که در جو فرهنگی ادبی غنی‌تری سیر و سلوک کنند. سر و کار داشتن با آثار نویسندگان بزرگ ایرانی و معیار قرار دادن آنها و سهولت دسترسی با آثار داستانی جهانی، نویسندگان مهاجر را در فراگرفتن تکنیک پیشرفته‌تر و قابل قبول‌تری یاری کرد.

و امّا اگر دقیق‌تر به این قضیه برخورد کنیم، خواهیم دید که تأثیرگذاری جو فرهنگی ـ ادبی ایران بر مهاجرین، دو نوع پیامد داشته است. یک پیامد مثبت و یک پیامد منفی. پیامد مثبت این بود که به علت قرابت و تشابه فرهنگ و زبان دو ملّت، مهاجرین خیلی راحت توانستند با فرهنگ ایرانیها کنار بیایند و از امکانات آن استفاده کنند. این زمینه به آنها کمک کرد که از تجربیات نویسندگان ایرانی بهره برده و با کمک قرار دادن آثار آنها، با وسواس بیشتری به نوشتن بپردازند.

امّا در مقابل، این قرابت و آمیختگی فرهنگی باعث شد که آنها ناخودآگاه به این فرهنگ تکیه کنند، بدون این که احساس بیگانگی و دوگانگی بنمایند. نویسندگان مهاجر اغلباً جوان هستند و عمدتاً رشد فرهنگی خود را در ایران آغاز کرده‌اند. اینها با توجه به خصوصیات مشترک دو فرهنگ خیلی راحت تحت تأثیر جو فرهنگی ایران قرار گرفتند. جدایی مطلق از فضای فرهنگی خود و آمیزش همه جانبه با جامعه و فرهنگ ایرانی، به شدت این تأثیر کمک کرد. عدم امکان رفت و آمد به داخل باعث شده است که بعضی از اینها تصویر شخصی از زادگاه‌شان نداشته باشند.

مرکز ثقل این تأثیر در قسمت زمان بوده است. چه زبان «گفتگو» چه زبان «نثر و روایت». زبان فارسی یکی از دو زبان رسمی افغانستان است. اکثر قریب به آتفاق مردم افغانستان به این زبان سخن می‌گویند یا آشنایی

کافی دارند. درست همان زبانی که اکثر قریب به اتفاق مردم ایران با آن سخن می‌گویند. منتهی تفاوتهای جزئی‌ای در کاربرد واژه‌ها و دستور، بین در دو وجود دارد. چون نویسندگان مهاجر، در ایران تحصیل کرده، کتابهای نویسندگان ایرانی را خوانده و با رسانه‌های ایرانی سر و کار داشته‌اند، لاجرم به سبک و سیاق فارسی رایج در ایران می‌نویسند. چون زبان کتابت تفاوت چندانی با هم ندارند، در نثر و روایت مشکل چندانی ایجاد نمی‌کند و قابل تحمل است. مشکل اساسی در گفتگو است! بدیهی است که گفتگو یکی از عناصر مهم داستان است و نقش کلیدی در توفیق و عدم توفیق داستان دارد. پس باید از جنبه‌های گوناگون مورد توجه قرار بگیرد. یکی از مسایل مهم گفتگو «لهجه» است.

معمولاً هر زبانی چندین لهجه دارد. هر لهجه‌ای طبق شرایط خود روش خاصی در ترکیب و ادای کلمات دارد. لهجه‌ها برای سهولت در گفتار، کلمات را می‌شکنند. امّا هر لهجه‌ای به طریق خاصی این کار را انجام می‌دهد. به همین خاطر است که لهجه‌های یک زبان تشخّص خود را دارد و بیانگر موقعیت شغلی، جغرافیایی، اجتماعی و قومی گویندهٔ خود است.

داستان‌نویسان مهاجر، بر اثر تماس روزانه با گویندگان بی‌شمار لهجه‌های فارسی ایرانی، خواهی نخواهی به استعمال این لهجه‌ها عادت کرده‌اند و بالمقابل لهجهٔ خود را از یاد برده‌اند. اگر از یاد هم نبرده باشند، توان استفاده صحیح از آن را ندارند. به همین جهت گفتگوها در داستانهای بیشتر آنها یا کاملاً ایرانی است یا مخلوطی از ایرانی و افغانی. کاراکترهایی که در داستانهای آنان بکار می‌روند، اغلب افغانی هستند. منطق داستان ایجاب می‌کند که آنها با لهجه‌های افغانی صحبت کنند. ولی آنها با لهجهٔ مرکب از تهرانی و کابلی حرف می‌زنند. این است که به ذوق خواننده افغانی می‌زند و شخصیّت داستان را مصنوعی جلوه می‌دهد. خود این نویسندگان هم مسأله را درک کرده‌اند امّا به خاطر عدم تسلّط، گرفتار لهجه‌سازی شده‌اند.

ممکن است در داستان شخصیتهای «تیپی» وجود داشته باشد. نویسنده مهاجر با چنین شخصیتهایی در کوچه و خیابانهای ایران برخورد داشته‌اند و همین جا سخنانشان را شنیده‌اند. بناءً اگر بخواهند شخصیتهای مشابهی در داستانشان بیاورند لهجه و لحنی شبیه به تیپهای ایرانی به زبان آنها خواهند انداخت. در حالی که تکیه کلامها، تأکیدها، قسمها، فحشها و تشویقها هرگز بین دو تیپ مشابه ایرانی و افغانی یکی نیست. ضعف کار زمانی مشخص می‌شود که خوانندهٔ افغانی داستان را بردارد و به عنوان یک اثر افغانی بخواند.

مشکل سوژه و طرح

سوژه و طرح اساس یک داستان را تشکیل می‌دهد. تقریباً تمام زحمات و کارهای نویسندهٔ، بر پایه سوژه و طرح انجام می‌گیرد. نویسنده باید سعی کند، مناسب حال و هوا و نیازهای جامعه خودش باشد؛ به این معنا که نویسنده ابتدا باید شناخت کافی از مردم خود داشته باشد، تا بتواند برای آنها داستان بنویسد. باید بداند که جامعه‌اش با چه مسائلی درگیر است و از چه مسائلی رنج می‌برد. «دانستن» به این معنا که درد و رنج مردمش را «حس» کند، و این حاصل نمی‌شود مگر این که نویسنده در متن جامعه‌اش زندگی کرده باشد. با اقشار مختلف مردمش سر و کار داشته باشد. با آنها رنج کشیده باشد و با آنها شادی کرده باشد.

متأسفانه، اغلب نویسندگان مهاجر در این قسمت پایشان می‌لنگد. آنها اغلب جوانند و عمرشان را در آوارگی و غربت سپری کرده‌اند. به همین دلیل با خصوصیات ریز جامعه خود آشنایی چندانی ندارند. مشکلات عدیدهٔ مردم خود را حس نکرده‌اند و اگر به فکر مردم و وطن خود بوده‌اند و قضایا را دنبال می‌کرده‌اند، از دور دستی بر آتش داشته‌اند.

از سوی دیگر رشد و نمو اینها در یک کشور بیگانه، باعث شده که تمام تأثیرات فرهنگی و اجتماعی آن را بپذیرند و اساس فکر، درک و قضاوتشان، ارزشهای اجتماعی و اخلاقی کشور میزبان باشد. به همین جهت است که نویسندگان مهاجر در انتخاب سوژه و ارائه طرح، دست و بالشان بسته است. احساس کمبود سوژه می‌کنند و ناگزیر به سوی سوژه‌های بدی می‌روند. بر فرض که به سوژه‌های مناسبی هم برسند، در طرح و پرداخت آن کم می‌آورند. مشکل سوژه حالا به نحوی قابل حل است. چون درد و رنج بشر اشتراکات زیادی دارد. می‌شود مشکلات عمومی را انتخاب کرد، امّا طرح را نمی‌شود مشترک ارائه داد. طرح باید فردیت داشته باشد. چرا که طرح نیاز به حادثه و شخصیت دارد. نیاز به فضا دارد.

شخصیتی که نویسنده از آن شناخت دقیق نداشته باشد، تصنعی و قلابی درمی‌آید. یک شخصیت عوضی و قلابی هم ارزشی ندارد. شخصیت یک داستان باید تابع موقعیت اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

داستان‌نویسان مهاجر، بر اثر تماس روزانه با گویندگان بی‌شمار لهجه‌های فارسی ایرانی خواهی نخواهی به استعمال این لهجه‌ها عادت کرده‌اند و بالمقابل لهجهٔ خود را از یاد برده‌اند.

خودش بوده و از خصوصیات اخلاق، رفتاری و گفتاری خاص خودش برخوردار باشد. باید حامل سنتها، رسومات و هنجارهای ملی خودش باشد. نویسنده‌ای که شناخت دقیق از جامعه خود ندارد، لاجرم شخصیت بدی خلق می‌کند. کما این که بعضی از نویسندگان جوان مهاجر بر اثر دوری از فضای اجتماعی خود، شخصیتهای داستانهایشان آدمهای سر تا قدم ایرانی هستند. خود این نویسندگان اصرار دارند که آنها افغانی هستند، چون می‌توانند چند کلمه به لهجه افغانی حرف بزنند.

در هر صورت احساس وطن خواهی و مردم‌دوستی این جوانان قابل احترام است. اینها می‌خواهند مسائل و مشکلات مردم خودشان را بیان کنند. امّا چون در فضای بیگانه‌ای رشد کرده‌اند، قاطی می‌کنند. سعی می‌کنند کار اصیلی ارائه بدهند امّا با یک کابلی سخن گفتن دست و پا شکسته، مشکل داستان حل نمی‌شود.

مشکل فضا

اکثر نویسندگان مهاجر دربارهٔ جنگ و جهاد، داستان نوشته‌اند. چون صحنه‌های جنگها، افغانستان بوده است، ناگزیر شده‌اند، همراه قهرمان خود به افغانستان بروند. به پایگاههای مجاهدین، به سنگرهای سربازان روس، به محلّ فرماندهی نیروهای دولتی، به زندانها و شکنجه‌گاهها، به ساختمان خاد و... در حالی که چنین جاهایی را ندیده‌اند و نرفته‌اند. چنان فضاهایی را صرف با استفاده از تخیل خود، تحت تأثیر داستانهایی که خوانده‌اند و فیلمهایی که دیده‌اند ترسیم کرده‌اند. بدیهی است که نویسنده‌ای که تجربهٔ جنگ ندارد، اصلاً جبهه نرفته است، با مجاهدین همکاسه نشده است، داغی لوله‌های اسلحه دستانش را نسوزانده و همدم کوههای سرد و برف گرفته نشده، نمی‌تواند فضای زنده، محسوس و واقعی خلق کند. آنچه تولید می‌کند، فضای عوضی، خیالی و فیلمی است. یک چریک افغانی چگونه زندگی می‌کند؟ چگونه می‌جنگد؟ چه اندیشه‌ای در سر دارد؟ بدیهی است که زندگی، جنگ و هدفش با یک چریک فلسطینی یا یک رزمندهٔ ایرانی فرق دارد. نویسنده باید آن قدر شناخت داشته باشد که قهرمانش در فلان موقعیت چه عکس‌العملی از خود نشان می‌دهد. نه این که چون فلان چریک لبنانی چنین کرد، پس لابد چریک افغانی هم در موقعیت مشابه همان حرکت را انجام می‌دهد. فضای جبهه باید دقیق و مشخص توصیف شود. صرف گفتن: «از تپه مقابل ما فیر می‌شد» کافی نیست. با آوردن یک قوماندان و یک اسم دهن پر کن روسی و یک کلاشینکوف، جبهه درست نمی‌شود. باید نویسنده جنگ را تجربه کرده باشد. نمی‌گویم که حتماً باید سالها جنگیده باشد، بل می‌گویم باید شناخت از جنگ داشته باشد. از همان جنگی که اساس کار داستانش قرار گرفته است. حالا اگر جبهه رفته باشد و جنگیده باشد، چه بهتر! مثلاً «همینگوی» نویسندهٔ بزرگ آمریکایی، هنگامی کتاب «وداع با اسلحه» را می‌نویسد که ماهها زندگی در جبهه را سپری کرده و در نهایت زخمی شده است. او از فضایی می‌نویسد که شناخت حسی از آن دارد. او سوزش گلوله را در تن خود حس کرده، صدای انفجارها را با گوش خود شنیده و دشمن را با چشم خود دیده است. امّا داستان نویسان ما با فضای کلّی، حادثه‌های کلّی و شخصیتهای خنثی و بی‌نشانه ور می‌روند.

البته تقصیر آنها هم نیست؛ چون موقعیت سنی به آنها اجازه نمی‌داده که تجربه جنگ داشته باشد. آنها بنا به تعهدی که نسبت به وطن، دین و مردم خود احساس می‌کرده‌اند، نتوانسته‌اند به راحتی از کنار قضیه بگذرند. قانع نمی‌شدند که چون نجنگیده‌اند و شناخت از مناطق ندارند، پس دست روی دست بگذارند و ننویسند. ولو ناقص و تصنعی نوشتند. و احساس خود را در ارتباط با جهاد و مبارزه به نمایش گذاشتند. جای شکی نیست که اینها به عنوان انسانهای با احساس و باوجدان قابل تقدیرند؛ امّا به عنوان نویسنده نمی‌توانند چشمداشت تقدیر و تشویق داشته باشند.

بعد از خروج نیروهای ارتش سرخ از افغانستان، نوشتن از جنگ قدری مشکل شد، چون جنگ، جنگ داخلی بود و نویسندگان بی‌تجربهٔ مهاجر، قدرت تصویر این چنین جنگهایی را نداشتند. در جنگ با متجاوزین روس، خط مشخص بود و هدف تعیین شده بود. نویسنده از دورادور هم می‌توانست داستانی بنویسد و خود به راحتی بر مسند قضاوت بنشیند و سرنوشت داستان را تعیین کند. بخواهی نخواهی مجاهدین، چهره‌های مثبتی بودند و متجاوزین چهره‌های منفی که باید شکست می‌خوردند و نابود می‌شدند. امّا قضاوت در جنگهای داخلی به این سادگی نبود و نیست. شناخت می‌خواهد، حس قوی می‌خواهد و بیشتر از همه جرأت می‌خواهد. به همین خاطر است که حجم داستانهای جنگی بعد از خروج نیروهای روس بسیار زیاد کاهش یافته است. در حالی که بیشترین مصیبتها و دردناک‌ترین فاجعه‌ها در دورهٔ جنگهای داخلی به وجود آمد. در این مورد نویسنده‌ها حیران مانده‌اند، نمی‌دانند حماسه بسرایند یا مرثیه بخوانند. یا دست روی دست می‌گذارند و سکوت اختیار می‌کنند. یا برای خالی نماندن صحنه، بالاجبار به سوژه‌های نامأنوس و فرعی می‌پردازند. پرداختن به موضوع «مهاجرت» از همین قبیل است که اخیراً باب طبع نویسنده‌های مهاجر شده است و کار بدی هم نیست. مهاجرت هم با این وسعت و گستردگی خود، یکی از مسائل عمدهٔ اجتماعی ما است که توجه نویسندگان را به سوی خود می‌طلبد. مضافاً موضوع مهاجرت مسأله‌ای است که نویسندگان مهاجر بیش از هر چیز دیگر با آن آشنایی دارند و اگر بخواهند داستان خوب بنویسند منحصراً در همین موضوع می‌توانند.

بنیاد اندیشه

هوالمصوّر

هنر دریچه‌ای است اشراقی که خداوند در وجود آدمی تعبیه فرموده تا روزنه‌ای باشد میان انسان و خدا. رابطه‌ای عاشقانه و تلطیف شده در هیاهوی بی‌شمار و کسل کننده‌ی اجتماع بشری و کلکینی گشوده به سمت آسمان و رسیدن به این حقیقت ناب که: هوالمصوّر.

انسان از راه تفکر و اندیشه چه بسا که به روابط پیچیده و خشک، به کسالت و تکرار، به دلمردگی و یأس دچار شود. پس باید پنجره‌ای گشوده گردد و شمه‌ای از لطافت آن جمال کبریایی بر دلهای خسته از رنج و تظلم و سیاهی و بندهای پی در پی روزگار بوزد و رنج هبوط را با با گنج عروج بکاهد.

و چون آن ذات مطلق و حقیقت کمال آینده‌ای این چنین را، که ما به عنوان انسان، در کامش بلعیده می‌شویم، خوب می‌دانست، این زیبایی و خصیصه‌ی جمال پسندی را در روح آدمی به ودیعه گذارد تا هر کسی به قدر تشنگی ـ و درک و دریافت خود ـ از چشمه‌ی زلال و جوشان هنر که جوهر حقیقی‌اش جمال و کمال و معرفت ذات حق است بچشد و ذهن تشنه و پوینده‌ی خویش را سیراب کند و امید ببخشد و به معرفت کامل برساند.

هنر نقطه‌ی اوج جلایش و شکوفایی روح آدمی است. و زیباترین شیوه‌ی برخورد با هستی. و طبیعت، آفریده‌ی یک نگاه عاشقانه و اشراقی «هوالمصور» به انسان است. هنر محصول لطافت و تجسم عینی اراده‌ی الهی در کشاکش نابود کننده و روابط نامعقول حیات بشری در طول تاریخ است.

هر چند هنر، قالبهای گوناگون و شکلهای پیچیده و متفاوت به خود گرفته امّا در طریق معرفت ذات اقدس حق ـ جل و علا ـ هماوا عمل می‌کند و از یک سرچشمه می‌جوشد و سرانجام به یک دریا می‌رسد.

ما معتقدیم که آبشخور هنر، دین است و دین، نشانه‌ی حضور خدا در زندگی انسان. کسی از این آبشخور سیراب می‌شود و بدین نشانه راه می‌یابد که لایق «نفخت فیه من روحی» و زبان این خصلت و حقیقت باشد. و همواره، کسی با هنر درآمیخته که شمه‌ای از آن روح مطلق در او دمیده و ویژگی از «هوالمصور» در نهاد و فطرتش تعبیه شده است.

با این پیشینه به سراغ هنر رفتن آن هم در کشوری چون افغانستان، خود هنری است که در هیچ قالبی نمی‌گنجد. و در هیچ دایره‌ای دوران نمی‌کند. جنونی است که گاه گاه از فطرت بشری برمی‌خیزد، اوج می‌گیرد، و سرانجام آن ـ به هر گونه که باشد ـ «فنا فی الله» خواهد بود.

ما هم دل به دریا زده‌ایم و در ساحه‌ی کشوری که شالوده فرهنگی‌اش در زیر چین تانکها و در اثر بمباران طیاره‌های جنگی و توپ و تشر و خشونتهای نظامی به کلی نابود گشته و از پدیده‌ای به نام «هنر» بسیار سال است که خبر و اثری نبوده و نیست، بیاییم و کار تخصصی در زمینه‌ی هنر را وجهه‌ی همت خویش قرار دهیم به راستی کاری است دشوار اما لازم.

پیشینه‌ی هنرهای هفتگانه در کشور ما متفاوت است. آن دسته که نیاز به ابزار و تکنیکهای مدرن، پیچیده و دست ساخته‌ی فرنگان ندارد پیشینه‌ی دور و دراز داشته و با زندگی مردم آمیخته شده‌اند و دسته‌ای دیگر به خاطر تکنیک و سیطره‌ی قوی و قدرتمندانه‌شان، بر جامعه و زندگی تحمیل شده‌اند و مهار اندیشه و تفکر جامعه را به دست گرفته و چارنعل راهی ترکستان‌اند.

ما برای پیش‌گیری از هجوم ترکتازانه و معنویت کش پدیده‌های ابتذال که در پوشش هنر جامعه‌ی ما را نشانه رفته‌اند و نیز صفا و جلای روح اصیل جامعه و رونق دین و خرد ورزی و فرهنگداری دست به دامن «هنر» دراز کرده و از انفعال حاکم بر جامعه و کنش میلیتاریستی و خشونت و عصبیتهای ضد انسانی و دینی راه بیرون رفت و رهایی استمداد کرده و امید حیات و زیستن فرهیخته و آبی و سیال را داریم.

در این باب، بر گونه‌های مختلف هنر که با زندگی و رفتار و منش انسان شرقی همزیستی دارد پرداخته خواهد شد.

سینما، موسیقی، تئاتر، نقاشی، خطاطی، طراحی، معماری، پیکرتراشی و هر پدیده‌ی هنری دیگر که به سالم‌سازی روح بشری یاری رساند. در این زمینه چشم انتظار یاریها و همفکریهای شما آشنایان هستیم.