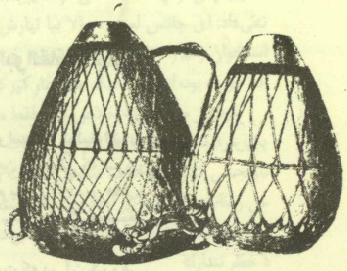


«عشق عشن» پدرم که در فلم «برسات کی رات» (شب بارانی) هم استفاده شده؛ یکی از بهترین‌ها است. و امّا در مورد خودم، موسیقی را از طفولیت دوست داشتم. پدرم فکر می‌کرد من نمی‌توانم از عهدهٔ موسیقی کلاسیک برآیم. لذا همیشه برایم توصیه می‌کرد که درس بخوانم تا داکتر یا انجنیر شوم و روی موسیقی خط بکشم. از این رو، در خانه کاری نمی‌کردم؛ ولی سر راه مدرسه آهنگهای «ایل سهگل»، «طلعت محمود» و «نورجهان» را با خود زمزمه می‌کردم. در واقع این هم یک نوع تلاش بود برای یادگیری موسیقی.

□ استاد! بنابراین برای پدرتان چطور فهماندید که می‌خواهید همانند ایشان موسیقی را یاد بگیرید و به عنوان یک هنرمند در جامعه قدم بگذارید؟

○ از اول با طبله شروع کردم. از پدرم خواستم تا برایم طبله نشان دهد. پدرم قبول کرد ولی یک نکته ماند. تمام خانواده با این کار مخالفت کردند. کمی دشوار بود. با همه‌ی اینها پدرم برای آموزش، مرا به باغی دور از خانه می‌برد و طبله را تمرین می‌کردم. متاسفانه در سال ۱۹۶۴م پدرم فوت کرد. داغی بزرگ بود. بعد از آن طبله را کنار نهادم و به تمرین قوالی و موسیقی پرداختم. می‌دانید که من در «فیصل آباد» متولد شده‌ام و هنگام مناسبتهای مذهبی در لاهور قوالی اجرا می‌کردم. وقتی که مردم قوالی مرا شنیدند بیش از اندازه تشویقم کردند. این مایه‌ی دلگرمی من بود. پس از آن از فکر داکتر یا انجنیر شدن منصرف شدم و شب و روز کارم موسیقی شد. فکر می‌کنم در سال ۱۳۶۵ بود که من کار جدی را در رادیو شروع کردم. افرادی چون «سلامت‌علی‌خان» و «مبارک‌علی‌خان» مرا یار و یاور بودند. بعدها، برای چند تا فلم آهنگ‌سازی نمودم و به شهرت رسیدم.

□ تصور می‌کنم شما ببشترین شهرت‌تان را در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هشتاد به دست آورده‌اید؛ مگر نه؟

○ بلی. و آن زمانی بود که من در «برتانیا» «نایروبی» و «دانمارک» کنسرت‌هایی داشتم. واقعاً کنسرتهایم در میان آسیایی‌تبارهای آن‌جا به استقبال گرمی مواجه گردید. تا جایی که آقای «پیتر جبرئیل» (Pitter Gabraile) موسیقیدان بزرگ برتانیایی برای برگزاری محفل در کنسرت «گلوسیستر» (Glu sister) از من دعوت به عمل آورد. ناگفته نماند که آهنگی که برای فلم «تمپیشن» (Temptation) (آزمایش ـ وسوسه) ساختم، مرا بیش از هر زمانی به شهرت رسانده. البته، من در تعدادی از دانشگاههای اروپایی و آمریکایی، موسیقی شرق هم تدریس کرده‌ام. مدرک (P.H.D)م را از آن‌جا گرفتم. می‌دانید این همه مقبولیت من بین اروپاییان و در مجموع مردم کشورهای دیگر که اردو نمی‌دانند؛ این است که آنها از کلام صوفیانه‌ی شرق متأثرند. و چون من در این رشته قرار دارم، آهنگهای من میان آنان، جایگاه ویژه‌ای دارد.

□ شما می‌دانید که در تعدادی از فلمهای هنری بدون اجازهٔ رسمی از شما، آهنگهای‌تان مورد استفاده قرار گرفته. در این مورد چه نظری دارید؟

○ (با لبخند می‌گوید) یکی دو تا که نیست. حتی از قوالی‌های معروفم از قبیل «جهولی جهولی لال»، «دمادم مست قلندر»، «کنّا سونها» (هر سه مخلوق خداینند) «تینون رب‌نی بنایا» و «میرا پیا گهرآیا» و ... کپی غیر قانونی صورت گرفته. جالب این جا است که در هیچ کدام از خواندنهای من، کوچکترین تغییری نداده‌اند. تازه صحبتهایی هم می‌شود که آهنگهایم را از آنها کپی نموده‌ام. مضحک است، به جای تشکر و قدردانی چنین گپهایی را آدم می‌شنود.

□ با این وجود، شما تا حالا با آهنگسازانی که از آهنگهای‌تان استفاده کرده‌اند، دیداری هم داشته‌اید؟

○ بلی، با تمامشان دیدار و گفتگو داشته‌ام؛ افرادی مانند «آتنه ملنه»، «ندیم شیروان»، «انوملک»، «وجوه شاه». انوملک می‌گفت: استاذا درست است که ما از آهنگهایتان استفاده کرده‌ایم. این از جذابیت آهنگهای شماست. ولی آیا این دلیل برای یک کار خلاف قانون شده، می‌تواند؟ البته برای من زیاد مسأله نیست. زیرا آهنگهای مرا یک بچه کوچک هم می‌شناسد. من از هیچ کدام آنها نه گله و شکایتی دارم ونه هم به رخ‌شان کشیده‌ام. مردم می‌دانند آهنگی که در بازار و یا در فلمها عرضه می‌شود آثار کیست. امّا برای من تعجب آور، کار «ندیم شیروان» است. وی با وجودی که در فلم «راجا هندوستانی» بهترین و پسندیده‌ترین آهنگهای مرا از قبیل «کنّا سوهنا» و «تینون ربی نی بنایا» کپی کرده باز هم گفته که وی هیچ آهنگش را از جایی کپی نکرده.

□ آیا از ندیم شیروان، چیزی در این مورد نپرسیدید؟

○ نخیر، چه می‌تواستم بگویم؟ او همانند برادرم می‌باشد.

□ آیا در پاکستان هم چنین چیزهایی وجود دارد؟

○ آری، منتهی نه با این وسعت.

□ تا حالا شده که از روی آهنگ کسی آهنگ بسازید؟

○ نه، این اتفاق هرگز نخواهد افتاد. زیرا من از استعداد و صلاحیت‌های ذاتی خداوندی بهره‌مندم و از آنها سود می‌جویم. بعلاوه اگر من از جایی کپی کنم، طرفدارانم چه خواهند گفت؟ و دیگر اعتمادی میان من و شنونده وجود ندارد. شما ببینید که روزی من در لندن محفلی داشتم، خانم «ناناتیگر» و «نیشاتا» شنیده بودند، صحنه‌ی فلم برداری را ترک کرده، آن جا آمدند و

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۱

با مطالعه‌ی خاکستر صدا، اولین احساسی که در من جوانه زد، حس «تمام شدگی» بود. این تعبیر درباره‌ی ایشان شاید چندان رسا و یا در خور نباشد، امّا تا یافتن جانشین بهتر، ناگزیر از به کار بردن آن خواهم بود. تمام شدگی یعنی این که: قدسی خیلی زود از جنون شاعری رهایی یافت و هوشیار شد. و همه می‌دانیم که هوشیاری اگر جهان را آفت نباشد، حداقل شاعران را آفت است. قدسی بعد از درخشش اولیه‌اش که اشتهار رودرسی را نیز برایش به ارمغان آورد، شاعری را دست کم گرفت. و خود را از دویدن در این جاده، بی‌نیاز احساس کرد. لذا از فضای شعر و شاعری بیرون رفت. این بیرون رفتن البته با تغییر موقعیت ایشان از یک مجاهد پرتلاش در معرکه‌های نبرد شولگر به یک دانشجوی آرام در حوزه علمیه مشهد بی‌ارتباط نبود. اما نکته‌ی حایز اهمیت، تسلیم شدن قدسی بود به لوازم و لواحق این تغییر موقعیت. و این شاید برای خودش منافعی را در پی داشت ولی برای شعر مقاومت ضایعه‌ی جبران‌ناپذیری بود.

القصه، در شعرهای خاکستر صدا حس سرزندگی و تپش حیات کم رنگ است. به موجی می‌ماند که فرو می‌نشیند نه موجی که تازه دارد ریشه می‌گیرد و قد می‌کشد و تا ساعتی دیگر طوفانی به راه خواهد انداخت. در این کتاب از خوی و خصلت جوانی ـ خصوصاً جوانان این روزگار ـ خبری نیست. نه تنوع نالب، نه رویکردی به سمت فرم و شکل نه گستردگی موضوع، نه شگردهای زبانی، نه افت و خیزهای دوره جوانی چنان که افتد و دانی هیچ کدام در حد انتظار ظاهر نشده است. و

و روحم را در این جا باز هم پرواز می‌دادم
اگر اندیشه‌ی قدسی شدن لختی امان می‌داد

اگر غایت شاعری، رسیدن به نام و نان باشد، دوست من قدسی کم و بیش به آنها رسیده است. الحمدالله کار و بارش جور است و سری میان سرها در آورده. هم اهل سیاست و کباست می‌شناسدش؛ و هم بر و بچه‌های وادی ادب و هنر. هم وجهه‌ی مذهبی دارد هم پایگاه اجتماعی، و اگر بنا به طبیعت بشری‌اش فزون‌طلبی نکند، به بیش از این نیازی ندارد و در نتیجه به شاعر شدن بیش از این هم نیازمند نخواهد بود. چه می‌کند چانه زدن با جماعت شاعران یک لاقبا را که بریده از زمین و آسمان در برهوت خیال سرگردانند؟

اما نمی‌دانم چرا نام قدسی در ذهنیت من هنوز مقام واقعی‌اش را پیدا نکرده است. همواره فکر می‌کرده‌ام که این آدم هنوز آغاز نشده است و آنچه آشکار شده، حکایتگر تمام زوایای وجودی او نمی‌تواند باشد. همیشه میان قدسی موجود و قدسی موعود، فاصله‌ای می‌دیده‌ام و دیرگاهی است که انتظار می‌کشم این مرد، مجال بیابد و تواناییهایش را آشکار کند؛ دامن جانش را از چنگ خس و خارهای رویده بر سر راه باز گیرد و چهره‌ی قدسی موعود نمایان گردد. و آنگاه از نو مثل همان روزهای نخستین که دستان شعر مقاومت خالی بود، به میدان بیاید و فریاد بزند که:

جنون سوخته

تأملی بر مجموعه شعر خاکستر صدا از سید فضل‌الله قدسی

□ سیدابو طالب مظفّری

من از منازعه‌ی عشق و عقل دلخونم
جنون کجاست که پایان دهیم غائله را

امّا گویا در عالم واقع حرفهای دیگری است و جناب قدسی فرسنگها از آن حال و هوا فاصله گرفته. چنان می‌نماید که در منازعه‌ی عقل و عشق، دوست ما جانب عقل دورادیش را گرفته و دریافته که باید به فکر نان بود که خربوزه آب است. در زمانه‌ای که معیار ارزشها زور و زر است و یک قوماندان هزار تا شاعر را یک لقمه خام می‌تواند بکند بدون این که آب از آب تکان بخورد، چرا چنین نکند؟ اما در این میان یک چیز قربانی می‌شود و آن احساسات زلال و پاک من و هم‌نسلان من است که سخت دل بسته بودیم به قدسی و ندسی‌ها و با این دلبستگی‌های ناسنجیده و احساساتی به میدان آمد، بودیم؛ هل من مبارز طلبیده بودیم و به زمین و زمان فحش داده بودیم. حال،

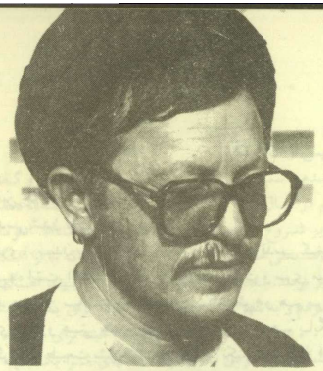
ما مریدان رو به سوی کعبه چون آریم چون
رو به سوی خانه‌ی خمار دارد پیر ما

این شاید به تعبیری نشان از پختگی باشد و هست. ولی من درست از همین پختگی زودرس نگرانم. مثل درختانی که در زمستان گرم گل می‌دهند، و دیگر بهاری را در پی ندارند. قدسی از آغاز با غزلهای به‌یاد ماندنی و قوی به میدان آمد و البته تا کنون نیز، اگر چه کم ولی کارهایی می‌کند. اما همین و بس و این برای یک شاعر جوان خطرناک است. همین جا یک نکته‌ی دیگر را اشاره کنم که قدسی البته آدمی نبوده و نیست که زود اسیر موج بازیهای گوناگون ادبی گردد و سخن من نیز ناظر به آن سمت و سوها نیست. آن تفننات و تصنّعات کاری نیست که در حیطهٔ جنون شاعری بگنجد و قابل توصیه باشد بلکه ما به وجه دیگری نظر داریم که عبارت است از جستارها و کاوشهای طبیعی متناسب با زمان، موضوع و مقتضیات سنی شاعر. از باب مثال در کار قدسی نه نوآوری‌های تکنیکی محمدشریف سعیدی دیده‌می‌شود و نه جسارت‌های زبانی سیدنادر احمدی. جستجو در این حد شأن یک شاعر جوان است و انتظار گزافی نمی‌تواند باشد. خلاصه این که جان جنونمند

قدسی را نه حدیث نام و نان می‌تواند پاسخگو باشد و نه مجالست اهل سیاست و کیاست. قدسی باید دیر یا زود بر سر عهد نخستین خود بازگردد و بداند که شاعری آن قدرها هم از مرتبه‌اش فرو نیفتاده که با هر کاری سازگار باشد.

اگر تحت تأثیر اشاره ناشر کتاب که گفته است: «سیدنضل‌الله قدسی مرد مرکب است و باروت و...» قرار نگیریم و حساب جهاد چند ساله قدسی را از ذهنیت شاعرانه‌اش جدا کنیم و کلاً میان اندیشه‌ی یک شاعر و پیشه‌ی او قایل به تئوری علیّت نباشیم و شاعران را جدا از زمان و مکان و ملیت‌شان به دو دسته‌ای ذهنیت‌گرا و عینیت‌گرا تقسیم بندی نماییم، صاحب خاکستر صدا در دسته‌ی اول جای می‌گیرد. این مدعا را می‌توان باکمی دقت در انتخاب قالب، بافت زبان، اوزان و مضامین کلی اشعار دریافت. البته باید توجه داشت که این دو صفت از بیرون بر شاعر تحمیل نمی‌گردد، بلکه جز شخصیت شاعر است و فی نفسه نمی‌تواند متضمن هیچ‌گونه مدح و ذمی نیز باشد. این دو صفت، قابلیت‌های خود را در جریان عمل و ترکیب کلی اثر هنری نشان می‌دهد و شاعری موفق خواهد بود که عناصر درونی و بیرونی اثرش را با آن ذهنیت، دمساز کرده باشد یعنی با این خصلت طبیعی‌اش آگاهانه کنار آمده باشد. از شاعران معاصر می‌توان این دو خصیصه را درکارهای «اخوان ثالث» و «سهراب سپهری» دنبال کرد و به نتیجه‌ی دلخواه دست یافت. این نکته در کار قدسی از آن جهت مورد توجه قرار گرفت تا ضمن تعیین جایگاه شعری‌اش راهبردهایی را نیز در آینده‌ی کارش در پی داشته باشد زیرا واقعیت این است که ما شاعران شعر مقاومت به طریق دلخواه و طبیعی در بستر شعر قرار نگرفته‌ایم. این واقعیت بیرونی بوده که ما را به طور جبری در متن جریانی به نام شعر مقاومت افکنده که فلش‌ها و فراز ونشیب‌های آن تا حدود زیادی از قبل تعیین شده است. آشکارترین بعد مقاومت نیز همان بعد حماسه و اعتراض آن است. حال اگر شاعر ذهنیت‌گرایی چون سهراب سپهری در چنین جریانی قرار بگیرد چه خواهد کرد؟ از دو حال خارج نیست. یا به آن نکته‌ی ظریف شعور یافته و راه خودش را پیدا می‌کند و یا ندانسته وارد جریان شده و سر از ترکستان در خواهد آورد. نمونه‌ی دیگری از این حکایت در ادبیات کلاسیک ما، «دقیقی» است که سر آن داشت تا شاهنامه را به نظم درآورد.

۱ـ قالب: قدسی اصولاً شاعری است غزل سرا و در این قالب، راحت‌تر حرف می‌زند. غزل و دوبیتی چنان که می‌دانید در میان قالب‌های شعری از ذهنی‌ترین قالب‌ها به شمار می‌رود. آغاز غزل در شعر فارسی با نفوذ افکار تصوف قرین است و تکامل آن نیز در بستر این آموزه‌ها و به دست بزرگان این طایفه صورت گرفته است. ذهنیت‌گرایی صوفیه بعد از شکست عینیت‌گرایی‌ای رواج یافت که همزمان بود با حملهٔ مغول و شکست روحیه‌ی سلحشوری در میان مردم. نمود ادبی این تحول اجتماعی و فکری، جایگزینی غزل‌های لطیف‌البیان و رقیق‌المعانی عرفانی به جای قصاید فخیم و مثنوی‌های حماسی بود. هماهنگی ظرف و مظروف، غزل را به محملی مناسب جهت بیان افکار صوفیانه و عاشقانه بدل کرد و از یکی دو استثنا که بگذریم، اکثر غزلهای موفق زبان فارسی از خوش‌نشینی این دو در کنار هم پدید آمده‌اند. بی‌جهت نیست که قدسی از میان جنبه‌های متنوع مقاومت به جنبه‌های عاطفی آن تمایل بیشتری نشان داده و از میان قالبها به غزل. او در این گزینش بیش از آن که تابع جریانات بیرونی باشد، به خواست فطری‌اش گردن نهاده و تابع طبع ترانه ساز خودش گشته است.



عمری است شوق خنده نمی‌جوشد از دلم
تنهاترین کبوتر گم‌کرده منزلم

□

جلوه‌ات در افق خاطر، پیداست هنوز
یادت آرامش درد دل تنهاست هنوز

و در عوض به جنبه‌های رئالیستی و بیرونی مقاومت چندان اقبال نشان نمی‌دهد. او در حماسی‌ترین حالتش نیز چنین احساسی و ذهنی سخن می‌گوید!

گریه‌ی شوق می‌کنم این که به عرصه باز هم
خشم هزار ساله‌ات دست به کار می‌شود

یا

ز خشم، شانه‌ی روحم دگر تکان می‌خورد
و نوک دشنه دمادم به استخوان می‌خورد

که خالی از پارادوکسهای مضمونی نیست.

۲ زبان: می‌گویند سقراط گفته است که انسان هر طور باشد زبانش نیز همان طوراست. قالب غزل به تناسب مضمون و به حکم ارتباط قالب و محتوا، زبان نرم و روانی را می‌طلبد و غزل‌سرایان برجسته‌ی زبان فارسی همگی بر این راز واقف بوده‌اند و صاحب خاکستر صدا نیز خالی از شعور این مرتبه نبوده است. این دو بیت را با هم مقایسه نمایید:

تا نقاب از روی زیبای تو بالا می‌شود
شب درین کاشانه پیش از صبح فردا می‌شود

□

بله، کولاک آتش وعدهٔ فصل شکوفایی است
تو را ای قوغ‌ناغ ای قفسِ آتش نشین من

می‌دانید که میدان تاخت هر دو شاعر یکسان است اما نوع تاختن آنها از هم فاصله‌ی زیادی دارد. چندان ضروری به نظر نمی‌رسد و الا مانند ناقدین حرفه‌ی، این بحث را در حوزه‌ی بسامد کلمات به کار رفته در کتاب از لحاظ موسیقیایی و برد عاطفی آنها ادامه می‌دادم. از باب مثال اگر تنها به بسامد کلمه دل که ۳۳ بار و کلمات اشک و گریه که ۱۷ بار به کار رفته نگاه کنیم، تصدیق خواهیم کرد که قدسی احساس‌گرای برجسته‌ای است. در بافت زبانی ایشان، اگر گاه به کلماتی مانند فقنوس، سنگلاخ و جمجمه‌ی غرور نیز برخوزد کنیم، غربت آنها را در بستر این زبان احساس خواهیم کرد و در عوض ترکیباتی مانند: دستمال عاطفه، مصلای سبز، کوچه‌باغ خاطره، گلدسته‌ی روح، شانه‌ی احساس، فانوس آواز و... سخت فراوان به نظر می‌رسد.

دل غریب من از گردش زمانه گرفت
به یاد غربت زهرا شبی بهانه گرفت

شبانه بعض گلوگیر من کنار بقیع
شکست و دیده ز دل اشک دانه دانه گرفت

گشت و گذار میان دل و چشم با ترشه‌ی اشک، مسیر آشنای همه احساس‌گرایان است و شاید ۸۰٪ از تغزلهای زبان فارسی در حول و حوش این دو کلمه شکل گرفته باشد.

۳ـ وزن: ده وزن به‌کار گرفته شده در خاکستر صدا، همگی از اوزان کوتاه، جویباری و ریج غزل می‌باشد و شاعر از اوزان خیزابی غیرمعمول و بلند که امروزه در میان بعضی از جوانان رایج است، استفاده نکرده است. این سه مورد و موارد دیگری که بیان آنها در مجال این مقاله نیست، نشان می‌دهد که قدسی یک شاعر عاطفی، ذهنیت‌گرا، و تا حدودی محافظه کار است و این محافظه‌کاری چنان که در آغاز گذشت، برای شاعر جوان نکته مثبتی نمی‌تواند به حساب آید. باید گفت که ضعف و قوت قدسی، هر دو از همین دو خصیصه‌ی ذاتی او ناشی می‌شود. عاطفی بودن و محافظه‌کار بودن او از طرفی راز موفقیتش در این مجموعه و رسیدن به یک زبان نرم، خیال سیال و قالب متناسب است و درست از همین جاست که جنبه‌ی منفی کار او نیز رخ می‌نماید یعنی محافظه‌کاری مفرط در حوزه‌ی صورت و معنی که در بخش بعدی، آن را بیشتر خواهم شکانت.

۴ـ شعر قدسی ظاهری آراسته دارد. چون کاخی بلورین از دور به نظر جذاب و تماشایی می‌آید امّا به شرط آن که به همین حظ تماشا قانع باشی و هوس جست‌وجو به سرت نزند تا با چکش «امّا و اگر» به جانش بیفتی، که در آن صورت آن شکوه ظاهری به یکباره در مقابل دیدگان حیرت‌زده‌ات فرو خواهد ریخت؛ زیرا در پس آن شکوه ظاهری، بنای چندان مستحکمی وجود ندارد. به عبارت دیگر، شعر قدسی پیش از آن که شعر ساختاری با بافت محکم باشد، نعر صوری است و از خصایص این نوع شعر، یکی آن است که عاطفه را راضی می‌کند امّا اندیشه را قانع نمی‌تواند. این زبان روان و خیال شفّاف اگر در محک تجربه قرار بگیرد، روشن می‌شود که از زیر ساخت محکمی بهره‌مند نیست و اندیشه‌ای قوی نیز آن را حمایت نمی‌کند. مثلاً همین بیت مطلع غزل اوّل کتاب را در نظر بگیرید:

این خاک لاله‌گون که فراتر ز باور است
باور کنید قبله‌ی دیدار دلبر است

می‌بینید که در نگاه اول، زیباست اما به شرط آن که نپرسی ترکیب «فراتر ز باور است» یعنی چه. و تازه به معنی هم که برسی، می‌بینی چیز دندان‌گیری نیست. در غزل «روز بزرگ پرواز» که باز از جمله غزلهای ظاهرآراسته‌ی قدسی‌است، اگر دقیق شویم، می‌بینیم حال و هوای کلی غزل یک حس خیلی شخصی و کهنه است که اگر بیت آخر آن را برداریم، با یک غزل از شاعران رمانتیک قدیمی اشتباه خواهد شد. تصویرها و مضامین همه رنگ و بوی قدیمی دارد. اما از بوی معاصر و رنگ مقاومت بی‌بهره است. این بافت کهنه در سه حوزهٔ زبان، تصاویر و مضمون در کلّ غزلهای ین کتاب قابل پیگیری است و از این زاویه، نقد جداگانه‌ای را طلب می‌کند.

چون شمع جان سپرده به دامان بی‌کسی
در اشکِ غم نشسته و گریان محفلم

یا:

نظر همیشه به خود کردن است مشکل من
بیا و آینه بردار از مقابل من

۵ـ در غزل قدسی هیچیک از عناصر شعری میلی به تظاهر ندارد و خود را بر خواننده تحمیل نمی‌کند. لذا در کار او از تصنّع و تکلّف نیز خبری نیست. طبع سیال قدسی چنان عناصر زبان، خیال و موسیقی را در هم آمیخته و محمل برنیانی ساخته و پرداخته است که به سختی می‌توان تار و پود این عناصر را از هم تفکیک نمود. این امر، جنبه‌ی محافظه کاری را تقویت می‌کند. در یک نگاه اجمالی به قافیه‌ها و ردیف‌های استفاده شده در خاکستر صدا، می‌توان دریافت که آنها از بی‌نمودترین و بی‌تظاهرترین قافیه‌ها و ردیف‌های شعر فارسی است. قافیه‌ها اکثراً کوتاه است و ردیف‌ها در سه مورد حرف نشانه رای مفعولی است و دربافی ضمیر «من»، قید زمان «هنوز» فعل ربطی، «شد و است» و از این دست می‌باشد و در تمام کتاب، فقط در دو مورد از ردیف نسبتاً بلند ـ اسم و فعل ـ استفاده شده است مانند «خورشید است» و «آتش کشیده را»؛ حال آن که یکی از راه‌های نوگرایی و تنوع، استفاده از ردیف‌های برجسته‌ی بلند و بدیع است.

خیال نیز در کار قدسی برجستگی خاص ندارد. او با طبیعت بی‌واسطه مواجه نمی‌شود و شاید یک بار نیز طبیعت از مسیر تجربه مستقیم در شعر او وارد نشده باشد. او همواره طبیعت را از پشت عینک غبار گرفته‌ی سنت شعری مشاهده می‌کند، لذا طبیعت در شعر او موجود مرده و سنگ شده‌ای است که فقط به درد تشبیه و استعاره و مجاز می‌خورد و لاغیر. ر این هم یکی از عوامل عدم پویندگی شعر ایشان به شمار می‌رود.

در کوچه باغ خاطره پیچیده این صدا
کاین فصل، فصل رویش گلهای باور است

در میان عناصر شعری قدسی، تنها عنصر عاطفه است که گاه جلوه می‌کند و خودی نشان می‌دهد و عاطفه با آن که در شعر نقش اساسی دارد، اگر با برج وباروی محکم عناصر دیگر همراه نگردد گاه بدرقم اسرار درون خانه را بر ملا می‌کند. عاطفه آن پریرویی است که تاب مستوری ندارد و شاعر باید جهد بلیغ داشته باشد تا آن را در پرده‌ی ادب نگهداری کند و بی‌حجاب وارد بازار ننماید؛ و الاّ می‌تواند به سادگی یک اثر هنری را در حد یک قطعه ادبی رومانتیک نزول بدهد. من نمی‌گویم قدسی به این مشکل دچار شده است، بلکه می‌گویم این استعداد در کارهای او وجود دارد که اگر فکر جدی به حالش نشود، به آن دچار خواهد شد.

۶ـ سخن آخر این که قدسی از جمله‌ی شاعران طراز اول شعر ماست و این سخنان که گفته آمد، نه ناشی از کاستی کار او که از بلندنگری ما نسبت به شأن شاعری ایشان است. والاّ بسیار شاعران هستند که ممکن است این کاستیها را نداشته باشند ولی کارشان به جوی هم نمی‌ارزد. قدسی فطرتاً شاعر است و از جنون شاعری نیز بهره‌ها دارد. اما این که آن را ارزان می‌فروشد، حدیث دیگری است. اگر چرخ گردون از حرکت باز می‌ایستاد و ما مثلاً در عصر شیخ اجل سعدی می‌ماندیم و غزل زیبای «*به دست باد سپردم عنان راحله را*» را می‌خواندیم بی‌شک برای آن از لحاظ روانی و داشتن زبان سهل و ممتنع، جایی کنار آن استاد سترگ باز می‌کردیم، اما چه می‌شود کرد که نه چرخ ساکن است نه قواعد و معیارهای زیبایی شناسی ثابت؛ و ما اینک در عصر موج‌ها و مکتب‌های مدرن هنری قرار داریم. این است که نمی‌توانیم چندان خوشبینانه به خاکستر صدا نگاه کنیم.

والسلام

فرم، حجم و کانکریت از منظری دیگر

□ محمدکاظم کاظمی

یادداشتی دربارهٔ مقاله‌ی کلاسیسم یا مدرنیسم آقای محمدشریف سعیدی که در نخستین شمارهٔ «درّ دری» چاپ شده‌است.

چرا از همه جا آمده‌ایم و بی‌پیچ دوست عزیزمان محمدشریف سعیدی ـ که آن همه ارادت به ایشان داریم ـ شده‌ایم؟ شاید از این روی که نگارندهٔ این سیاه‌نوشته از چیزی هراس دارد و آن، شیوع نگرشی در میان شاعران کشور ماست که فردا با جانمایه‌ی اصلی شعر جوان ما در ستیز وارد خواهد شد هر چند امروز هنوز آثاری از این ستیز هویدا نشده باشد.

من نمی‌دانم در نقد مقاله‌ی دوست عزیز ما از چه راهی وارد شوم. متأسفانه در آن مقاله، مطالب مختلفی بدون یک سیر منطقی مشخص بیان شده‌اند و بدین لحاظ، بدرستی روشن نیست که منظور اصلی نویسنده چه بوده؛ او از چه دفاع می‌کند و با چه مخالف است. اگر هدف آقای سعیدی آشناکردن خواننده با بعضی جریانهای شعری ایران و جهان باشد، که هدفی است نیکو و قابل ارج‌نهادن؛ و جای چند و چون هم ندارد ولی گویا چنین نیست و آقای سعیدی نه معرف بلکه مدافع و مروّج این جریانهاست ـ در واقع مقاله‌اش چنین می‌نماید ـ و در این صورت البته ما هم حق داریم مخالف و معارض باشیم ـ البته نه مخالف مطلق آن جریانها بلکه مخالف «مطلق‌نگری در تأیید آنها» ـ که ان‌شاءالله خواهیم برد.

در آن مقاله حداقل سه مبحث مستقل به چشم می‌خورد و هر سه نیز بدون شرح و بسطی کافی و با یک سلسله ادعاهای ثابت نشده، بیان شده‌اند. این سه مبحث، که البته با هم بی ارتباط هم نیستند، اینهایند: فرم، شعرکانکریت و شعرحجم.

اولین کاری که جناب سعیدی باید می‌کرد، معرفی فرم بود که حداقل منِ بی‌اطلاع از همه چیز، می‌دانستم این «فرم» ـ که این قدر سنگ آن به سینه زده شده ـ چگونه چیزی است. ما باید پیش از ستایش از چیزی، آن را به مخاطب معرفی کنیم تا بداند که از چه سخن می‌گوییم. توصیفی از این دست که «***کل دنیا به سمت فرم‌گرایی حرکت می‌کند... تمام زیر مجموعه های تمدن بشری در مسیر فرم‌یابی حرکت می‌کند... فرم در شعر برابر است با حیات شعر...***»[1] کمکی در جهت شناخت فرم به منِ خواننده نمی‌کند. شاید بگویید «فرم اصطلاحی است روشن و مشخص در بین اهل ادب و بنابراین نیاز به تعریف در همه جا ندارد،» ولی واقعیت این است که اصلاً چنین نیست و اختلاف نظر در تعریف فرم و تعیین مصداق آن بسیار است.

چون اهل ادب تلقی‌های متفاوتی از فرم دارند و ما نمی‌دانیم جناب سعیدی با کدام تلقی از آن سخن می‌گوید، نمی‌دانیم موافق فرم مطروحه‌ی ایشان باشیم یا مخالف آن. ایشان در پاراگراف بعدی تعریفی غیر مستقیم دارد که «***اگر فرم را به معنای تناسب متعالی و ارگانیک یک اثر یا پدیده بدانیم...***»[2] از این جمله تاحدی منظور ایشان فهمیده می‌شود ولی خوب این که حرف تازه‌ای نیست و لازم نیست برای دریافت آن «***چشم خویش را بشوییم.***» مگر کسی هم منکر لزوم هماهنگی بین ارکان تشکیل دهنده شده است؟

حالا بحث شناخت فرم به جای خود؛ مسأله‌ی مهمتر این است که در مقاله‌ی آقای سعیدی، فرم ـ که معلوم هم نیست چه حدود و ثغوری دارد ـ لازمه‌ی شعر بودن کلام دانسته شده‌است: «***اگر فرم را به معنای تناسب متعالی و ارگانیک یک اثر یا پدیده بدانیم، فقدان آن برابر است با فقدان کل اثر***»[3] خوانندهٔ مقالهٔ آقای سعیدی حق دارد اگر بگوید «برفرض که فرم تناسب متعالی و ارگانیک یک اثر باشد ـ که برای همین هم دلیلی ارائه نشده ـ در آن صورت چگونه ثابت می‌شود که فقدان آن با فقدان اثر برابر است؟ شما با چه برهان عقلی‌ای به چنین نتیجه‌ای رسیده‌اید؟ این نتیجه با کدام صغرا و کبرا به دست آمده‌است و چه دلیلی برای اثبات آن ارائه شده‌است؟» من فکر می‌کنم برای این که به نتیجه‌ی روشنتری برسیم، باید اول ببینیم اصلاً ما حق داریم بگوییم «شعر چنین است و جز این نیست!؟»

شعر پدیده‌ای زبانی است و مربوط به همه‌ی بشریت؛ یعنی انسانها در لحظاتی از زندگی‌شان حس می‌کنند که کلام عادی برای انتقال آنچه در دل دارند نارساست و در این لحظات، آنان که قادرند کلامی رساتر و فراتر اختیارکنند، چنین می‌کنند و آنان که قادر نیستند، از اثری که به وسیله‌ی گروه اول ایجاد شده استفاده می‌کنند. و همین انسانها در طول تاریخ، این کلامِ متفاوت را شعر نامیده‌اند. در واقع صاحب اصلی شعر، کل جامعه‌ی بشری (شاعر و غیر شاعر) است. هر یک از اعضای این جامعه حق دارد آنچنان که خود می‌خواهد حرف بزند و هر یک از این اعضا حق دارد آنچه را می‌پسندد شعر بنامد. این انتخابها تا وقتی که جنبه‌ی فردی دارند حق طبیعی افراد بشرند. اما وقتی از محدودهٔ فرد خارج شدیم دیگر هیچکس ـ حتی قویترین منتقد ـ نمی‌تواند مدعی شود که «آنچه من می‌پذیرم شعر است و آنچه من رد می‌کنم شعر نیست.» و حتی نمی‌تواند مدعی شود که «آنچه فلان خصوصیت را دارد شعر است و آنچه فلان خصوصیت را ندارد شعر نیست.» و اگر هم کسی چنین حکمهایی صادر کند مردم حق دارند به آن منتقد اعتراض کنند که «تو با کدام مجوز قانونی دربارهٔ پدیده‌ای که نه ایجادکننده‌اش هستی و نه مالکش، تعیین تکلیف می‌کنی؟» بله، می‌توانیم بگوییم «من چنین دریافتی از شعر دارم.» ولی حق نداریم بگوییم «شعر همین است و لاغیر.» اصلاً ما در مورد واژگان حق تخصیص نداریم. مثالی می‌زنم تا قضیه روشن شود. مردم از قدیم دسته‌ای از خوردنیها را «میوه» نامیده‌اند. آیا اکنون کسی حق دارد بگوید «بنا بر دلایلی، فقط سیب میوه است و بقیه نیستند.» شاید بتوان گفت «سیب ـ مثلاً ـ بنا بر این دلایل بهترین میوه است و خیار بدترین میوه.» ولی این تسمیه را نمی‌توانیم از بیخ انکار کنیم.

«شعر» واژه‌ای است برای نامیدن نوعی از سخن یعنی این نوع سخن وجود داشته و مردم آن را شعر نامیده‌اند. حالا ما می‌توانیم خود را صاحب این واژه بدانیم و آن چیزهایی را که این واژه برای تسمیه‌شان ساخته شده انکار کنیم؟

در مورد ارزیابی شاعران هم قضیه چنین است. به هر حال عده‌ای از انسانها در حالات خاصی کلامی متفاوت با کلام عادی ما ایجاد کرده و آن را شعر نامیده‌اند. اگر آقای سعیدی اصرار دارند که «آنها اشتباه کرده اند و آن کلام هم شعر نیست.» بالاخره همان سخنان غیر شعر هم باید اسمی داشته باشند تامشخص کنندهٔ آنها باشد. فرض کنیم اسم شعر را از روی آنها برداریم و به آنها «معر» بگوییم. خوب چه فرقی می‌کند؟ آن آثار موجودند و اگر قابلیت لازم را داشته باشند، مردم از آنها استفاده می‌کنند. مگر مردم دیوان سعدی و بیدل و مولانا و بقیه[4] را در دست گرفته و منتظر فرمان منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی مانده‌اند تا اجازهٔ خواندن به آنها بدهند؟ در هر حال کسی به این کار ندارد که اسم این آثار چیست یا اینها اصلاً اسمی دارند یا نه. می‌خواهد شعر باشد و می‌خواهد معر باشد. مردم استفادهٔ ذوقی خود را از ادبیات خود می‌برند و اگر منِ نوعی گلویم را هم پاره کنم که «این آثار فرم ندارد و شعر نیست و آن آثار فرم دارد و شعر هست.» اثری نخواهد کرد. ادبیات ـ اگر واقعاً اصیل و غنی باشد ـ خود به خود مؤثر است و تسمیه‌ی ما و شما چگونه می‌تواند جلو این تأثیر را بگیرد؟ حالا من بگویم کلام مولانا شعر نیست. خوب نباشد که نباشد! ما که بر سر اسم جنجال نداریم. مهم این است که کلام مولانا حامل چنان معنویتی بوده و این سیطره را بر عواطف ما یافته.

خلاصه‌ی بحث این‌که ما نمی‌توانیم و حق نداریم بگوییم «هر اثری که بافتار متعالی نداشت شعر نیست.» همان طور که مثلاً نمی‌توانیم بگوییم «هر چیزی که شکل سیب نبود میوه نیست.»

این بحثی بود در کلیت نظر آقای سعیدی دربارهٔ نقش فرم در شعر. اما در مصداق هم ایشان خیلی دقیق ارزیابی نکرده‌اند. ایشان حافظ را تنها شاعری دانسته‌اند که «***به اهمیت فُرم و ساختار پی برده و نهایت سعی خودش را در بافتار عالی کلمات به خرج داده...***»[5] و این هم ادعایی است که بی هیچ دلیل و برهانی ارائه شده‌است. بله، اگر با یک تلقی سطحی، فرم را در رعایت تناسب بین کلمات و استفاده از موسیقی

از الیوت و یانیس‌ریتسوس و لورکا و اکتاویوپاز و ناظم‌حکمت و تاگور و مایاکوفسکی تا نیما و اخوان و سپهری و دیگر شاعران مطرح عصرحاضر، کدام‌یک به امامزادهٔ حجم‌گرایی و کانکریت‌پردازی و نظایر آن دخیل بسته‌است؟

حروف بدانیم شاید حافظ بی‌بدیل باشد ولی اگر فرم را در مفهوم گسترده‌ترش یعنی «هماهنگی همه‌ی ارکان شکل دهندهٔ اثر» در نظر بگیریم، مگر می‌توان حضور چنگیز فردوسی را نادیده گرفت؟ می‌توان از بعضی غزلیات شمس یا قصاید خاقانی یا پاره‌هایی از خمسه‌ی نظامی چشم‌پوشی کرد؟ گذشته از آن، اگر شعر حافظ واقعاً از هر حیث آن بافتار متعالی را می‌داشت، دیگر این قدر اختلاف نسخ در دیوان او روی نمی‌داد و براحتی می‌شد با اتکا به معیار فرم و این پندار که همه‌ی کلمات شعر او در بهترین جایگاه خود قرارگرفته‌اند، مشکلات نسخه‌شناسی شعر او را حل کرد. حافظ بدون شک در رعایت تناسبهای لفظی و معنوی استاد است ولی فرم که فقط اینها نیست. اگر فرم فقط رعایت تناسبات باشد که قاآنی هم فرمالیستی بزرگ خواهد بود.

سخن دیگر ما دربارهٔ دو عنوان دیگری است که آقای سعیدی باز کرده‌اند یعنی شعر کانکریت و شعر حجم. قبل از همه باید دانست که کانکریت ـ علی‌رغم اسم پر طنطنه‌اش ـ چیزی فراتر از یک تکنیک نیست در کنار دیگر تکنیکهای شعری. یعنی همان طور که ما برای القاء بهتر ذهنیات خود می‌توانیم تشبیه و استعاره و جناس و تلمیح و... داشته باشیم، می‌توانیم از ساختار نوشتاری شعر هم استفاده کنیم و هیچ دلیلی ندارد که برای یک تکنیک، شاخه‌ی خاصی در شعر باز کنیم. اگر این گونه باشد باید شعر تشبیه و شعر تلمیح و شعر جناس و شعر رذالصدرعلی‌العجز هم ـ مثلاً ـ داشته باشیم و این تسمیه‌ها و شاخه‌بندی‌ها هم که می‌دنید هیچ خدمتی به ادبیات نکرده و نمی‌کند بلکه ضرر هم دارد. اما ضرر آن چیست؟ اکنون توضیح می‌دهم: شاعران موفق غالباً هنر شان منحصر به یک تکنیک نمی‌شده است. حافظ در پنج هزار بیت دیوان خود تقریباً از همه‌ی تکنیکهای شناخته‌شده و سودمند شعری بهره‌گرفته است. فردوسی همین طور؛ مولانا همین طور و دیگر بزرگان نیز همین طور. وقتی یک شاعر فقط به یک تکنیک چنگ زند و بخواهد در پناه آن برای خود هویت مستقل شعری پدید آورد، لاجرم خود را از دیگر بدایعی که می‌توانستند در خدمت او قرارگیرند محروم کرده است. شعر چنین شاعری مثل انسانی است که یک عضو از بدنش به نحوی غیرطبیعی رشد کرده‌باشد. به همین دلیل هم چنین شاعرانی موفق نبوده‌اند. ممکن است اینان به این ترتیب به عنوان شاعر همان تکنیک مشهور شوند ولی می‌دانیم که شهرت یک چیز است و موفقیت چیزی دیگر. کسی که نوع خاصی از شعر و متکی به یک تکنیک خاص ابداع کرده‌است، لاجرم در همان تکنیک محدود و منحصر می‌ماند. چنین شاعری مثل طرزی‌افشار ـ مثلاً ـ می‌شود که فقط یک کار یاد داشت و آن هم صرف کردن اسامی به شکل فعل بود.[6] اتفاقاً بعضی از شعرهای کانکریت همین گونه اند و جدا از همان تکنیکِ نه‌چندان کارآمد و قابل گسترش، چیز دیگری ندارند؛ نمونه‌اش همان شعر صلیب مانندی که آقای سعیدی در مقاله‌شان نقل کرده‌اند. جالب این که این

بنیاد اندیشه
تأسیس ۱۳۹۱

دسته از شاعران هیچ‌گاه موقعیتی درخور اعتنا هم پیدا نکرده و در لیست شاعران برتر جهان جایی نداشته‌اند. شما کدام یک از شاعران موفق جهان را می‌شناسید که خود را در این شاخه‌های دست ساخته محصور کرده و با همان هم مشهور شده باشد؟ البته بعداً ممکن است دیگران نامی خاص به سبک کار یک شاعر بدهند ولی او خودش را از آغاز زندانی یک حصار موهوم نمی‌کند. از الیوت و یانیس ریتسوس و لورکا و اکتاویوپاز و ناظم حکمت و تاگور و مایاکوفسکی تا نیما و اخوان و سپهری و دیگر شاعران مطرح عصرحاضر، کدام‌یک به امامزادهٔ حجم‌گرایی و کانکریت‌پردازی و نظایر آن دخیل بسته‌اند؟ آنها شاعر بوده‌اند و البته ممکن است از این تکنیکها هم در جای خودش استفاده کرده باشند.

شعر حجم هم با کمی تفاوت چنین حالتی دارد. حجم گرایی ـ آنچنان که در مقاله‌ی آقای سعیدی معرفی شده ـ بیش از یک تکنیک نیست و شاخه‌ای جداگانه برای آن باز کردن سودی ندارد بلکه همان زیان را دارد که گفتیم و گذشت.

آقای سعیدی تعدّد شاخه‌های شعر در ایران را دلیل غنای ادبیات آن دانسته‌اند: «***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.***»[۷] در غنای ادبیات ایران البته شکی نیست ولی آیا این غنا، محصول تعدد شاخه‌ها بوده‌است یا نگاه نوین شاعران نوپرداز به شعر و به جهان و استفاده از ابزاری امروزین برای بیان این نگرش نوین؟ به نظر نمی‌رسد تعدّد انواع شعر در این میان نقشی داشته باشد چون در دوران طلایی ادبیات معاصر ایران یعنی دهه‌های سی و چهل؛ همان سالهایی که «تولدی دیگر» و «صدای‌پای آب» و «کتیبه» و... سروده شد فقط شعر نیمایی و سپید مطرح بود و هنوز موجهای ناب و سوم و شعر حجم و شعرکانکریت به ظهور نرسیده‌بودند. از آن پس که این فرقه‌های متعدد پدیدآمد، حتّی یک نفر از این نسل روشنفکرنما نتوانسته‌است قد علم کند و همتای بزرگان نسل قبل بایستد. حالا شما بگو «صدای‌پای آب» سهراب سپهری شعر نیست چون فرم ندارد و «دریایی‌ها»ی یدالله رؤیایی شعر است چون فرم دارد.[۸] چه فرقی می‌کند؟ مردم در پی چیزی می‌روند که انیس روحشان باشد، حالا آن را هرچه می‌خواهید بنامید. اگر قرار می‌بود آنها منتظر تعیین تکلیف کردن‌های ادبا بشوند که از اول به سراغ نیما هم نمی‌رفتند چون اکثریت قاطع اهل ادب آن روز آثار او را شعر نمی‌دانستند. حالا فرض‌کنید ما هم درکشور خود دهتا یدالله‌رؤیایی و بیست تا احمدرضا احمدی می‌داشتیم. چه گلی به سر ملت ما زده‌می‌شد؟ ما نباید از این متأسف باشیم که «شعر کانکریت نداریم.»

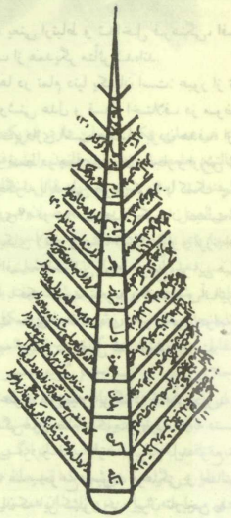
بلکه باید از این نگران باشیم که چرا کم کم نقش رنج ـ این جانمایه و برگه‌ی هویت شعر خویش ـ را فراموش می‌کنیم.

و سخن آخر و اصلی، این که ما نباید شرایط زمانی و مکانی خود را از یاد ببریم. مایه‌ی اصلی کار هر شاعری معنایی است که او قصد انتقالش را دارد. شعرهای ارجمند را نه فرم و حجم و اینها بلکه درونمایه‌ی معنوی‌شان ارجمند کرده‌است. شاید شما بگویید «آنچه فرم و حجم ندارد ارجمند هم نیست.» ولی باید بدانید که ادبیات با پندارهای یکی دو تن شکل نگرفته‌است و نمی‌گیرد. شاعران بزرگ را دردها، رنجها، شادیها و دریافتهای متعالی شان بزرگ کرده است نه «بافتار متعالی واژگان» شعرشان. آقای سعیدی آرزو کرده‌اند که «***به امید روزی که شاعران و نویسندگان وطن در پهنه گیتی اثر بدهند، نه در محدودهٔ کوچک!***»[۹] همه‌ی ما این آرزو را داریم ولی مطمئن باشید که ما تا «حرفی و پیامی» فراتر از «محدودهٔ کوچک» نداشته‌باشیم با هیچ سحر و جادویی هم در پهنه‌ی گیتی اثر نخواهیم داشت. این را ادبیات هزارساله‌ی ما و تجربه‌ی گرانبار شعری جهان ثابت می‌کند. آنچه حافظ را هم حافظ کرده تناسب بین ساختار آوایی واژگان نیست بلکه این است که مردم طی سالیان دراز، آلام و آمال خود را در این شعر متجلی می‌دیده‌اند. البته فرم هم در این میانه تأثیری در حد خود داشته و ما هم منکر آن نیستیم.

آقای سعیدی در جایی ز مقاله‌اش سخنی دارد و نتیجه‌ای می‌گیرد که برای بحث ما بسیار راهگشاست: «***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... در تنگنای محتوا ضروری است که ادیب و هنرمند معاصر از طریق گرایش ساختاری به اثر خود جان و پویندگی بدهد.***»[۱۰] نمی‌دانم آقای سعیدی چه تلقی‌ای از شعر دارد ولی من تصور می‌کنم شعر آنگاه پدید می‌آید که انسان حرفی (محتوایی) برای گفتن داشته باشد و در واقع سرایش شعر، موکول بر انتقال آن «حرف» است. خوب کسی که محتوایی برای بیان کردن ندارد، چه مجبور نیست «اثر»ی ایجاد کند تا با تنفس مصنوعی به آن «جان و پویندگی» بدهد؟ وقتی انگیزهٔ اصلی شعر سرودن در ما غایب باشد، دیگر چه نیازی به این همه گرفتاری داریم؟ برویم دنبال یک کار دیگر و این عرصه را برای آنان بگذاریم که در محاصرهٔ محتوایی نیستند و قصه و غصه‌ای برای بیان دارند.

بله، شاعران کم‌مایه و بی‌درد و رنج، در هر دوره‌ای به آرایشهای ظاهری پناه آورده‌اند. این همه معماسازی و موشح‌سازی و شعرهای ذوبحرین و ذوقافیتین گفتن در ادب قدیم ما محصول کارگاه ذوق همین گروه بوده‌است. دیروزیان «در تنگنای محتوا» به صنایع بدیع پناه می‌آوردند و امروزیان به کارهایی نظیر شعرکانکریت سرودن. من این حرف را بدون سند و بی‌دلیل نمی‌گویم. اگر «موشح»های کهن ما را دیده‌باشید، تصدیق خواهید کرد که آنها هم شکل ابتدایی و البته پیچیده‌ای از شعرکانکریت بوده‌اند. شعر رویه‌رو که شکل درخت سرو را تداعی می‌کند، موشحی است که در کتاب المعجم شمس قیس نقل شده است.[۱۱] تنها تفاوت این موشحها با شعرکانکریت این بوده که شاعر در آنها خود را ملزم به تناسب معنی و تصویر شعر نمی‌دانسته و البته چه بسا که شاعرانی این تناسب را هم رعایت کرده‌باشند و اگر این موشح سرایی ادامه می‌یافت، احتمالاً آن تناسب معنایی هم کم‌کم پدید می‌آمد. ولی این موشحها در شعر فارسی هیچ‌گاه جدی گرفته نشدند و از حد یک تفنن فراتر نرفتند. چرا؟ شاید چون بیش از حد متصنّع بودند و بیشتر برای هنرنمایی ساخته می‌شدند تا القاء مؤثر محتوا. امّا همین موشح ـ که در شعر فارسی آزموده‌شد و به طور محترمانه‌ای به کنار نهاده شد ـ بعداً با اصلاحاتی از اروپا سر به‌در آورد و شعرکانکریت نام گرفت و ما که به موشح‌های متکلّف و متصنّع امثال رشید وطواط می‌خندیدیم، در برابر این شعرکانکریت مرعوب و شگفت زده شدیم و گاه البته کمابیش سر تعظیم هم فرود آوردیم و شاید در دل اظهار تأسف هم کردیم که ما چرا از این نوع شعر محرومیم![۱۲]

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
وآنچه خود داشت، ز بیگانه تمنّا می‌کرد



□

دوست دارم هرچه زودتر این مباحثه‌ی یک جانبه‌ی ناخوشایند را تمام کنم اما حیفم می‌آید سخنی از دکتر علی شریعتی را که خرده تناسبی با بحث ما دارد نقل نکنم. ایشان در فصل خودآگاهی و استحمار از کتاب «چه باید کرد؟» می‌نویسد: «***در سال ۶۱۸ هجری که مغول به ایران حمله‌می‌کند. کتابی هست درست مال همین سال که مغول آمده بلخ را نابود کرده، و تمام شمال را غارت کرده، تمام ایران را در یک لجه‌ی خون غرق کرده... خود نویسنده می‌گوید که من همواره دارم در می‌روم، مغول اینجا آمده و ما همگی داریم در می‌رویم. در چنین وضعی، در حال فرار دارد کتاب [شعر] خود را می‌نویسد! کتاب چیست؟ ـ بیغیرتی واقعاً تا کجا و [خاطر جمعی تا به کی]؟ قصیده می‌نویسد، مثلاً صد سطر؛ در این قصیده، کلمات را طوری جا داده که وقتی مثلاً به آن شکل می‌خواند، شعری در می‌آید در مدح فلان خان! وقتیکه به این شکل می‌خوانی غزلی ظهور میکند در وصف یک کس دیگری. این کار، اسمش «صنعت مطیر» است ـ از «طیر» یعنی مرغ ـ یعنی صنعت مرغی!***

... آخر، خیلی نبوغ می‌خواهد تا آدم قصیده‌ای بگوید که مثلاً کلمه‌ی دوم بیت اولش، کلمه‌ی بیستم بیت دوم یک غزل و کلمه‌ی یازدهم مصراع هفتم یک رباعی و کلمه‌ی سوم مصراع هفتم یک حماسی باشد... خوب آخر، فایدهٔ این کار چیست؟ همین که «ما اینیم!» در کجا؟ و کی؟ در موقعی که چنگیز دنبال سرش کرده، و مدام می‌کشد و می‌سوزاند، و این بابا دارد در می‌رود...»

آنچه دکتر شریعتی با آن بیزاری از آن سخن می‌گوید، همان موشح است. قدما موشحها را بنا بر شکل‌شان نام می‌نهادند مثلاً آن را که به شکل درخت بود مشجر می‌نامیدند و آن را که به شکل مرغ بود، مطیر و به همین ترتیب مدور و معقد و... و البته ما هم می‌توانیم در شرایطی که گرفتار بحرانی همانند دوران مغول شده‌ایم، شعری بگوییم که از آن طرف نگاه کنی به شکل «چرخ چاه» باشد و از آن زاویه ببینی، «زین اسپ» ـ بر فرض ـ تداعی شود و موسیقی کلمات آن صدای «بال زدن پرندگان» را تداعی کند و البته از هیچ حرف و درد و پیامی در آن خبری نباشد و ما این تنگنای محتوا را با آن گرایشهای ساختاری ـ مثلاً ـ جبران کرده باشیم. بله ما هم می‌توانیم چنین شعری بگوییم و بارکنید که اسم ما هم در تذکره‌ها باقی خواهد ماند ـ چنان که اسم آن شاعر دوران مغول باقی‌مانده ـ اما رسم ما چه خواهد شد؟ من منکر تأثیر این تکنیکها در شعر نیستم، ولی وقتی آنها جا را برای جانمایه‌ی اصلی شعر تنگ کنند، شعر ما به اسپی بدل خواهد شد که در زیر ساز و برگ خود خم شده و دیگر جایی برای راکب ندارد. یا شاید اصلاً راکبی در کار نیست!

این، یادداشتی نه‌چندان کوتاه بود دربارهٔ بعضی مباحث کلی‌ای که در مقاله‌ی دوست عزیز ما مطرح شده‌بودند. نخواستم وارد جزئیات شوم و جمله به جمله ذرّه‌بین به دست گیرم وگرنه حرفهای دیگری هم می‌شد گفت. بنای کار بر روشن‌شدن مباحث بود نه محکوم کردن و مجادله و از این گونه کارهای ناخوشایند. پس به همین بسنده می‌شود و امیدوارم ایشان ـ که می‌دانیم ادبیات ما و ادبیات جهان را خوب می‌شناسند ـ در آینده هم به این مباحث بپردازند و نوشته‌هایشان را چراغی کنند برای روشن کردن زوایای پنهان ادبیات و نه‌البته شمشیری برای دوپاره‌کردن میراث گرانبار ادبی ما.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ دُر دری، شمارهٔ ۱، صفحهٔ ۲۸
۲ ـ همان جا
۳ ـ همان جا
۴ ـ آقای سعیدی با تلقی‌ای که از شعر ارائه کرده اند فقط حافظ را شاعر دانسته‌اند، گفته‌اند «اگر شعر را نرم بدانیم غیر از حافظ دیگر شاعری نداریم. بقیه داستانسرایند یا فیلسوفند یا...»
۵ ـ دُر دری، شمارهٔ ۱، صفحهٔ ۲۹
۶ ـ یعنی ساختن کلماتی چون پلنگیدن و فرنگیدن و...
۷ ـ دُر دری، شمارهٔ ۱، صفحهٔ ۲۸
۸ ـ صدای‌پای‌آب را به این دلیل مثال زدم که شعری است فاقد آن بافتار متعالی‌ای که فرمگرایان عنوان می‌کنند.
۹ ـ همان جا، صفحهٔ ۳۲
۱۰ ـ همان جا، صفحهٔ ۲۸
۱۱ ـ من این موشح را از این منبع نقل کرده‌ام: کتاب در قلمروزبان و ادبیات فارسی، دکتر تقی وحیدیان کامیار، مقالهٔ «نام‌نگاشت، شعر تجسمی»
۱۲ ـ این که شعرکانکریت از موشح فارسی و عربی ریشه گرفته، حرف گزافی نیست و سندهایی هم دارد. رک منبع پیشین، صفحهٔ ۷۷ به بعد.

سیری در پشت کوه قاف

□ محمد بهروزی (دانشجوی ایرانی)

○ پشت کوه قاف (دفتری از قصه‌های عامیانهٔ هزارستان)
○ محمدجواد خاوری (طالع)
○ ناشر: انتشارات سراج
○ چاپ اول، ۱۳۷۶ ش
○ ۲۲۴ صفحه رقعی، ۵۵۰ تومان

افسانه نوعی گریز از واقعیت و پناه بردن به جهان ماوراءالطبیعه و شکستن مرز بین فیزیک و فلسفه است. در افسانه‌ها هیچ معلولی ملزم به رعایت علتی طبیعی و فلسفی نیست، افسانه عرصه‌ی تاخت و تاز تفکر انسان است؛ قدرت غور و غوص ذهن در اقیانوس بیکران تخیل است. افسانه چهارچوب و حصار خاصی نمی‌شناسد، زیرا محصور به زمان نیست و از یک مغز خاص تراوش نکرده است. هر افسانه، قدمتی دارد به درازای تاریخ بشریت. به همین دلیل مورد قبول تمام افراد یک فرهنگ قرار می‌گیرد.

در عین حال، افسانه نمی‌تواند جدا از شرایط اقلیمی و محیطی باشد. جوهری که از لحاظ جغرافیایی و بالتبع از لحاظ فرهنگی قرین هستند، معمولاً میراث ادبی و فرهنگی مشترکی دارند و انتقال عقیده‌ها و نظریه‌ها را بهتر درک می‌کنند. آب و هوا و اقلیم، بر خورد و خوراک و پوشاک هر جامعه تأثیر می‌نهد و این تاثیر و تأثرها، یک سلسله طبقهای فرهنگی نامرئی به وجود می‌آورد که به وسیله‌ی آن می‌توان فرهنگهای مختلف راتمیز داد. افسانه‌ها هم که بخشی از فرهنگ شمرده می‌شوند، تحت تأثیر همان شرایط فوق الذکر قرار می‌گیرند.

افسانه‌ها دو جنبه دارند؛ جنبه‌ی مادی و جنبه‌ی معنوی. در جنبه‌ی مادی، شخصیتهای افسانه بر خلاف قهرمان مورد قبح و سرزنش قرار می‌گیرند و این شخصیتهای متعالی و معنوی هستند که ریشه در عوالم ورای طبیعت ـ مثلاً جبروت ـ دارند و موجب گره‌گشایی و پیشرفت و تعالی و تکامل معنوی و مادی جامعه می‌شوند.

از لحاظ جامعه شناسی، شخصیت پردازی در هر افسانه بستگی به ارزشها، هنجارها و بایدها و شایدهای هر جامعه دارد. در تمام جهان، افسانه نوعی ابزار تعلیم ارزشهاست. و از آن جایی که هنجارها و ارزشها در مقابل پیشرفت‌های مادی رنگ نمی‌بازند، افسانه‌ها هم در مقابل هجوم چرخدنده‌های مادی مقاوم هستند.

این نکته، بدیهی به نظر می‌رسد که ارتباط فرهنگها با هم غیر قابل اجتناب است. امّا تداخل فرهنگی زادهٔ ارتباط افسارگسیخته‌ی فرهنگی و سرمایه گذاریهای کلان کشورهای دیگر برای فرهنگ خودی است. به دلایل فوق الذکر، یعنی ارتباط و تداخل فرهنگی، افسانه‌ها هم در فرهنگهای مختلف از همدیگر متأثر شده‌اند.

هدف افسانه‌ها در تمام دنیا یکسان است: عبور از تاریک ظلم و فساد و جور به روشنی عدل و قسط. اختلاف در موضوع، محتوی، کیفیت و شخصیت‌پردازی است. یکسان بودن هدف، از آن جا ناشی می‌شود که عدل و قسط در همه‌ی جهان هنجار و ارزش شمرده می‌شود.

اما این که «چگونه باید طی طریق کرد؟ با کمک چه ابزاری و با راهنمایی چه افرادی؟» در سراسر دنیا یکسان نیست. در بسیاری از جوامع، مانند آمریکای لاتین و هند، قدرت بازو و فرزندان، حرف اول را می‌زند. و شالودهٔ افسانه‌ها در این گونه جوامع، بر این مبنا استوار است. در برخی کشورها با فکر قدرت تجزیه و تحلیل و آنالیز مسائل؛ و در برخی دیگر، قدرت مادی و اقتصادی و در برخی جوامع هم سکوت و صبر و تحمل حربه اصلی در مقابل ضد ارزشها است.

□

افغانستان به عنوان سرزمینی بزرگ که قدمتی دیرینه دارد، علی‌رغم مشکلات و پیچیدگی‌های نظام حکومتی و دست به دست شدن قدرت، فرهنگی منحصر به فرد و غنی دارد. بنابراین باید توقع داشت که این سرزمین هم مانند همه جوامع، میراث فرهنگی و اصالتی عظیم داشته باشد. حتّی آن زمان که این کشور جزء ایران تاریخی به شمار می‌رفت، فرهنگی تقریباً مستقل و متفاوت با بخش غربی ایران داشت. در همان زمان که شیراز، کرمان، تبریز و توس محفل شعرا و نویسندگان بزرگ بود، هرات، کابل، بلخ و غزنی هم اندیشمندان، داستانسرایان، و شعرای بنامی رامی‌پروراند که هر کدام کاملاً متفاوت با دیگران می‌اندیشیدند و از دید دیگری شعر می‌گفتند.

افسانه‌های افغانی هم ویژگیهای خود را دارند. جوّ داستانسرایی و افسانه‌پردازی تقریباً انعکاس جوّ حاکم بر جامعه است؛ جامعه‌ای که در آن مانند همه جوامع دیگر هنجارها و ارزشها مورد تحسین و قبول و نابهنجاریها مورد تقبیح هستند.

در این مقاله، سعی بر این است تا نقد و بررسی‌ای داشته باشیم از افسانه‌های سرزمین افغانستان که به همّت دوست عزیزمان آقای خاوری در مجموعه‌ای گردآوری شده‌است.

در اولین افسانه‌ی کتاب به نام «گلپری»، دقیقاً همه خصلتهای مربوط به افسانه‌ها به‌وضوح دیده می‌شود. به‌طور کلی افسانه با به‌تصویر کشاندن بُعد کوچکی از طبقات اجتماعی شروع می‌شود. کلمه‌های «دارا» و «نادار» دقیقاً نشان‌دهندهٔ جوّ تبعیض و ظلم است.

می‌دانیم که هر عملی عکس‌العملی دارد. فیزیک، فلسفه و حتی روانشناسی و بالتبع جامعه شناسی این قانون را پذیرفته و در بسیاری از مسائل به‌کار گرفته‌اند. این جا هم در مقابل تجاوز به حریم یک شخصیت، عکس‌العمل می‌شود یعنی عصیان می‌شود. شخصی از طبقه‌ی مرفه، بیچاره‌ای را که از گرسنگی به خود می‌پیچد، مورد تمسخر و استهزاء قرار می‌دهد. آب حاصل از شستشوی ظروف، برای زن حامله‌ای فرستاده می‌شود یعنی به حریم شخصیت یک انسان تجاوز می‌شود. یک نابهنجاری و ضد ارزش اجتماعی شکل می‌گیرد. عکس العمل زن در مقابل این نابهنجاری، گریه درمقابل شوهراست و عکس العمل شوهر، جلای وطن. او تاب تحمل گریه همسر را ندارد. تعیض و فاصله طبقاتی او را می‌آزارد و تنها راه حلی که به ذهنش می‌رسد، پیش گرفتن بیابان است. آنچه می‌توان بیان داشت این است که یکی از عوامل اصلی مهاجرت، تناقض افکار و اختلاف خانوادگی و طبقاتی است. آنگاه بُعد و فضا طوری طراحی می‌شود که قهرمان در انتخاب راه، با مشکلات زیادی مواجه شود. درد زایمان همسر، او را مجبور به کنجکاوی و تجسّس می‌کند.

در این جا قصه، در مجرای تخیّل قرار می‌گیرد. ماوراءالطبیعه به‌صورت یک واقعیت عینی به تصویر کشیده می‌شود و «پری» به فریاد انسانِ تنها و سرگردان و مانده، در بیابان می‌رسد. پری در باورهای عامیانه، موجودی خیرخواه، زیاروی، مقدّس و مورد احترام است.

در ادامه‌ی داستان و در جایی که همه‌ی درها به روی انسان بسته است، ناگاه دری از غیب باز می‌شود و رحمت الهی به روی انسان امیدوار و متوکل به رحمت خدا، سرازیر می‌شود. این جا یکی از ارزشهای دین مقدّس اسلام ـ البته هر دین و شریعت صاحب کتاب ـ به طور زیرکانه، مرموز و لطیف آموزش داده می‌شود.

معمولاً در جامعه‌های فقیر و عقب نگهداشته شده، داشتن قصر و خانه‌ی مجلل دالّ بر بخت و سعادت است و آن که خانه‌ی باشکوهی داشته باشد، مشکلات مادی ندارد یعنی یک عقده روانی. نیاز یک انسان فقیر به‌نحوی باید برطرف شود. در جامعه‌ای که فاصله‌ی طبقاتی در آن موجب جلای وطن شود، داشتن قصری باشکوه یک هنجار محسوب می‌شود.

آن‌جایی که مرد از خوشحالی سر از پا نمی‌شناسد و بلافاصله سجدهٔ شکر به جا می‌گذارد نیز تدقیق و تأمل دارد؛ چه به‌خواننده تلنگر می‌زند که «در فراز و نشیب زندگی، هیچ گاه از یاد خدا غافل مباش!»

امّا مرد، قبل از آن که بفهمد چه اتفاقی افتاده و این قصر به چه علتی ساخته شده و در ابهام و تعجب فرو رود، سجدهٔ شکر به‌جای آورده است؛ گویا از قبل از جریان مطلع بوده و یا حداقل، توقع انجام این کار را داشته است در حالی که خواننده انتظار دارد در جریان داستان هنگامی که مرد زنش را با آن وضع می‌بیند، از تعجب دهانش باز بماند و «شاخ در بیاورد». این انتظار خواننده بر طرف نمی‌سود و ز راه نرسیده با گفته‌ی زنش «این قصر مال ماست، خدا به ما کمک کرد و...» قانع شده سجدهٔ شکر می‌نهد. هنگامی که شاهزاد، در مقابل پادشه راز دل می‌گشاید و نسبت به گلپری ابراز عشق می‌نماید و درخواست خواستگاری او را از پدرش می‌نماید، پادشاه ابراز می‌دارد «در شأن یک شاهزاده نیست که با دختر رعیت ازدواج کند و...» در زبان و ادبیات مشکل زیادی ایجاد نمی‌نماید اما همان طور که گفتم از آن‌جایی که افسانه یا داستان از چهارچوب تفنّن گام فراتر نهاده و به‌صورت ابزار آموزش در می‌آید، دیگر آوردن خیلی از مسائل واقعی جامعه نامعقول به نظر می‌رسد. گفته پادشاه جز تأئید نظام طبقاتی بسته و کمون اولیه رایج در هندوستان و... چیز دیگری را القاء نمی‌کند.

توصیف و تعبیر زیبا از چگونگی و طی مسافت شاهزاده و گلپری، انسان را گام به گام با داستان جلو می‌برد و خواننده، ناگاه در دنیای شیرین معاشقه و شور و نشاط جوانی غرق می‌شود؛ ولی هیچگاه نمی‌تواند بفهمد که شاهزاد، با آن همه عشق و ارادتی که به گلپری داشته است و تا حد مرگ او را دوست می‌داشته، چرا هنگامی که وی به شاهزاده پیشنهاد طی طریق و عدم توقف می‌دهد، به حرفش وقعی نمی‌نهد. در افسانه‌های ایرانی هنگامی که عاشقی به معشوق می‌رسد، قابل توصیف نیست و معمولاً هیچ گاه لحظه وصال برای نویسنده و خواننده و نقال و نقاد قابل درک نیست. تا حدی برای هم جان‌فشانی می‌کنند که خریدن حرفهای معشوق برای عاشق نوعی لذّت است. آنگاه در این افسانه، در اولین شبهای مشترک، نوعی تناقض و اختلاف بین عاشق و معشوق بوجود می‌آید و آن توصیف قبلی در مورد عشق شاهزاده نسبت به گلپری کمرنگ جلوه می‌کند.

باز یک بار دیگر، شاهزاده گلپری را فراموش می‌کند، هنگامی که برزنگی شاهزاده را به قول معروف دنبال نخودسیاه می‌فرستد، دیگر از آن شور و نشاط و عشق و عقل از کف ربودنها، خبری نیست. خیلی راحت هوس شکار کبک، وی را از جادهٔ عشق منحرف می‌کند. دیگر خواننده واقعاً نمی‌تواند باور کند که شاهزاده به گلپری عشق می‌ورزد.

شاهزاده که به جهت بی‌اعتنایی‌اش به حرفهای گلپری، رنجهای بسیاری را تحمل کرده بود و بعد از مدتهای مدید همدیگر را ملاقات کرده و به حماقتهای خود پی برد، بودند، باز هم به حرفهای گلپری وقعی نمی‌گذارد. چرا؟ اگر واقعاً عاشق و دوستدار گلپری است چرا حرفهای دلدار بر دل عاشق نمی‌نشیند؟ این است که احساس نفرت و بیزاری از شاهزاده در خواننده و شنونده بوجود می‌آید و بدون شک در جست‌وجوی پاسخ این سؤال، مدتی به فکر می‌رود ولی نه از لحاظ منطقی و نه از متن داستان و نه هم با استناد به واقعیت، جوابی برای این سؤال هرگز نمی‌یابد!

از ابتدای افسانه، گلپری به عنوان یک انسان نجیب و پاک معرفی

می‌شود؛ انسان بی‌کینه و بی‌آزاری که حتی آزارش به مورچه هم نمی‌رسد؛ انسانی که فقط آن را در مدینه‌ی فاضله و اتوپیای واقعی می‌شود بافت، دلی دارد مانند آینه که غبار غم و ملال و کینه و خصومت روی آن نمی‌نشیند. ولی هنگامی که تبدیل به گلی می‌شود و شاهزاده آن را به دست بچه‌ی پدماکه می‌دهد، دست بچه‌ای بیگناه که در جریان همه داستان گناهی ندارد. و همه‌ی ماوقع از حماقتها و بی‌اعتنایی شاهزاده نشأت می‌گیرد و بدون شک گلپری که اکنون به صورت گلی داستان را هدایت می‌کند می‌داند، دستش را نیشگون می‌گیرد. گلپری با همه‌ی خصوصیات حسنه‌ای که در جریان داستان برایش ذکر شده، ناگهان انسانی می‌شود که قلبی پُر کینه و کدر دارد که حتی از نیشگون زدن دست کودکی بی‌گناه خودداری نمی‌کند. خواننده و شنونده تا این جا برای گلپری به عنوان یک انسان کامل احترام قائل می‌شود ولی ناگهان حرمت گلپری در دل شنونده کم رنگ می‌شود و قهرمان اصلی داستان، رنگ می‌بازد.

همچنین آن‌جا که گلپری تبدیل به درخت می‌شود و به دستور شاهزاده از چوب آن گهواره می‌سازند، باز گلپری بنای ایذای کودکی بیگناه را می‌گذارد و این‌جا در واقع داستان به میدان مبارزه و خصومت و کینه‌ی پدماکه و گلپری تبدیل می‌شود. تا قبل از این جریانات، داستان دو رویه است. رویه‌ی روشن و سفید یعنی گلپری که سمبل حق و عدالت و پاکی و نجابت بود؛ و رویه‌ی دیگر سیاه و زشت و تاریک، یعنی پدماکه که سمبل زشتی، حق‌کشی، شیطان‌صفتی و کینه و خصومت و اخلاق رذیله است.

ولی یکباره دو رویه‌ی افسانه درهم ادغام می‌شود و افسانه که میدان مبارزه حق و باطل بود، از مسیر اصلی منحرف می‌شود. سمبل حق رنگ می‌بازد و خصوصیات پدماکه یعنی کینه و خصومت را به خود می‌گیرد. از این جا به بعد، داستان میدان مبارزه و کار زار نیست؛ میدان خصومت و رقابت است. چیزی که خواننده، اصلاً انتظار ندارد.

به طور کلی افسانه پر از پند و نصیحت است و اگر از پاره‌ای کاستیهای منطقی صرف نظر کنیم، در نوع خود جالب و شنیدنی است. کلمه‌ها و اصطلاحهای افغانی مثل: «دیگشتک، ابسون، بیری، یافتنی، کیونی، بلیو، اغور و...» کلمه به کلمه، افسانه را که برخاسته از متن فرهنگ افغانی است، استحکام و جذابیت خاصی بخشیده است.

□

در افسانه‌ی «شاهمهره»، خصوصیات اخلاقی مثبت در آغاز داستان به‌طور مناسب به خواننده یا شنونده تفهیم می‌شود. رأفت و رحمت حسنک نسبت به بچه گربه یا توله سگ به اندازه‌ای مورد توجه قرار می‌گیرد که مسؤولیت حسنک در قبال کیونی فراموش می‌گردد. همانند یک اثر دراماتیک و کاملاً جدی در مورد خصیصه‌ای پسندیده براحتی قضاوت می‌شود و قهرمان رأفت و رحمت را نسبت به حیوانات می‌گزینند.

پند کیونی به پسرش «نیکی از خود جایی دارد و...» توجیهی عقلانی و روانشناسی دارد. هر چیز در چهارچوب خود شایسته و زیباست و هر وقت از چهارچوب خود خارج شد، لوث و ناپسند می‌شود. مثلاً غذای خوشمزه‌ای را در نظر بگیرید. لقمه‌های اول را می‌خورید از آن لذت بیشتری می‌برید، امّا هر چه بیشتر می‌خورید و به حدّ اشباع می‌رسید، مطلوبیت غذا برایتان کم می‌شود تا جایی که به نقطه‌ی اشباع کامل می‌رسید. در این جا غذا را پس می‌زنید. در مورد مسیر کلی افسانه، دو نکته‌ی اصلی قابل تأمل و ذکر به‌نظر می‌رسد.

۱ ـ آن طور که شایسته است، در همان ابتدای داستان شخصیتها شناسایی می‌شوند و به طور ساده و بی‌پیرایه‌ای معرفی شده و از طریق یک سری اتفاقات کاملاً تصادفی و مبهم ـ که خواننده اصلاً نمی‌تواند علت آنرا درک نماید ـ به همدیگر ربط داده می‌شوند. درابتدای «باچه گفتم که افسانه ـ یا بهتر بگویم اتفاقات و ماجرا ـ در داستان تخیلی ملزم به داشتن علّت خاص خودش نیست. گاه اتفاق می‌افتد (چند نمونه شاهد خواهم آورد) که یک جریان حادث می‌شود و هنوز خواننده در جست‌وجوی علت است که یا پاسخ درستی برای علت نمی‌یابد و یا با یک پاسخ نصف و نیمه خود را قانع می‌کند و داستان را دنبال می‌کند. مثلاً برای نمونه: بزرگ شدن «چوچه‌ی مار» اصلاً علّت خاص فیزیکی در محیط خارج داستان ندارد. داستان مجرایی تخیلی دارد و در خارج این مجرا برای آن معلول، علت خاصی وجود ندارد. خواننده هنوز در جست‌وجوی این است که: «چوچه مار به چه علت فیزیکی و یا منطقی (حداقل در حیطه افسانه) آن قدر بزرگ شده»، به این پاسخ می‌رسد که «این طبیعت من است». او ناگاه در محیط اطراف به دنبال این طبیعت خاص به جست‌وجو می‌پردازد و آنگاه که به جوابی قانع کننده نمی‌رسد، در فضایی کاملاً تخیلی به جست‌وجو می‌پردازد و در عالم ماورای طبیعت، خود را با یک پاسخ بی‌پایه قانع می‌کند.

۲ ـ رگه‌هایی از ایمان و اعتقاد قلبی نسبت به آفریدگار، این داستان را نیز ـ مانند بیشتر داستانهای کتاب ـ شفّافتر نموده است. هر چند اعتقاد به‌وجود آفریدگاری بزرگ و عظیم که جهان در ید قدرت اوست و قدرتش بالاتر از همه قدرتهای دیگر است، در بیشتر جوامع جهان حتی قبیله‌های بدوی جنگلهای آفریقا و جزایر دور افتادهٔ اقیانوس‌کبیر مشترک است؛ امّا این‌جا وضع طور دیگری است. خوانند، در یک لحظه فکر می‌کند نمی‌تواند برای معلولها علّت خاص بیاورد (علت خاص فیزیکی و عقلایی) و خداوند را که قادر بر هر کاری است، علت آن امر می‌داند.

در بسیاری از موارد، ذکر نام خدا که برخاسته از اعتقاد عمیق قلبی جامعه و جوّ شرعی حاکم بر جامعه است گره از کار می‌گشاید و باز داستان در مجرای تخیلی خود قرار می‌گیرد. مثلاً در ابتدا که صحبت از شاهمهره و توانایی فوق العاده‌اش می‌شود، به همراه آن دو رکعت نماز و ذکر خدا ضروری است. خواننده قبلاً قانع شده است که شاهمهره قادر به انجام هر کاری است، ولی در افسانه تأکید می‌شود که قبل از رسیدن به آرزو، نگزاردن دو رکعت نماز و ذکر نکردن نام خدا توانایی شاهمهره را خنثی می‌کند.

این مسأله و تذکر نام خداوند که بارها در متن افسانه و داستانهای دیگر به کار رفته، باعث برقراری مجدد توازن میان فضای تخیّلی انسانه و فیزیک حاکم بر مجرای آن و همچنین باعث ایجاد اعتقاد در خواننده و شنونده می‌شود که مثلاً «غم نخور، خدا بزرگ است!»، «تعجب نکن مادر! آنچه می‌بینی خدا برای ما فرستاده!»؛ «خدا به ما رحم کند!» و... نمونه‌هایی برای تأمل بیشتر هستند. حتی کیونی (پیرزن) فرتوت که در این داستان هم مانند همه‌ی داستانها مظهر فساد و شرّ معرفی گردیده و به‌دلیل ساعیّت زشت و خصلتهای منفی‌اش اصلاً ملزم به خواندن نماز نیست، از خواندن نماز و یاد خدا غافل نمی‌ماند: «... او یک حیله‌گر نمک‌نشناس است که شاهمهره صاحبجان را دزدیده است. گوشه‌ای کمین کن تا او به نماز بایستد.»

این داستان هم ملهم از جوّ اسلامی حاکم بر جامعه‌ی نقال است. نقّال خود در جامعه‌ای می‌زید که حتی یک حیله‌گر و دزد و نمک‌نشناس هم نماز می‌خواند. او به هیچ وجه نمی‌تواند انسانی را تصور کند که با وجود تمام پلیدی نماز نخواند. اصلاً او یاد خدا و نماز را جزء لاینفک هر انسان می‌داند و این انعکاسی محسوس از جامعه است.

در افسانه‌ی دیگر، باز هم شخصیت اصلی داستان انسانی فقیر و خارکن است که برای پیدا کردن لقمه‌ای نان، شب و روز نمی‌شناسد.

هرگز نتوانستم بفهمم چرا عموماً در همه‌ی افسانه‌های این کتاب، سرنوشت مار و انسان به‌گونه‌ای تصنّعی با هم گره خورده است؟ شاید در فرهنگ وباورهای این قوم، مار را مقام و منزلتی باشد!

بازهم مانند همه‌ی داستانها، انسانی شیطان‌صفت جادهٔ سعادت و خوشبختی دیگران را سد می‌کند و به طرز موذیانه‌ای قصد اخلال و ویرانگری دارد.

نمی‌دانم این حس شیطنت و ویرانگری در این انسان ـ یعنی همان شخصیت منفی ـ ازکجا ریشه می‌گیرد.

در اکثر داستانها و از جمله همین داستان مورد بحث (خارکن و خشت‌های طلا) معمولاً انسان سادیست و منفی و بدسرشت، یک پیرزن است، پیرزنی زشت و بدخواه. البته این دو صفت همه جا توأمان است. اصلاً انسانهای بدخواه، زشت جلوه می‌کنند. این‌که «چرا شخصیت‌های منفی همه زن هستند و اکثراً پیرزن؟» و «آیا مردان هم دارای صفات رذیله نیستند» و... خود سؤالی است که نیاز به بحثی فراتر از یکی دو سطر دارد و از حوصله‌ی این مقال خارج است. آنچه می‌توان گفت این است که برای یافتن جواب، باید از چهارچوب نقد بیرون زد و مجدداً به محیط برگشت و تا حدی جواب را در محیط جویا شد. شاید محیط، جامعه‌ای باشد که در آن مرد سالاری غیرقابل انعطافی حاکم است و زنان، تقریباً رده‌های پایین‌تر هرم زندگی را بخود اختصاص داده‌اند و به‌همین دلیل، انتساب خصوصیات ناشایسته ـ هر چند در کلیشه‌ی یک داستان ـ به آنها راحت‌تر به نظر می‌رسد.

در همه جامعه‌ها معمولاً مادر شوهر با عروس خود رابطه‌ای تیره دارد و خیلی کم می‌توان نمونه‌ای غیر از این یافت. اکثراً تناقض میان آن دو مشهود و محسوس است و گاه موجب اختلافات شدید می‌شود که چه بسا به جدایی زوج می‌انجامد و پُر واضح است که این مسأله را نمی‌توان کتمان کرد ولی در همه انسانه‌های مورد بحث، به شکل مصرّانه‌ای روی این مسأله تأکید شده است و آن را عمومیتی فراتر از عرف داده است.

پایان این داستان هم مانند همه‌ی آنها به یک شکل است: نابودی، شکست و بیچارگی و فنا و در مقابل پیروزی بر حریف. حتی جمله‌ها و اصطلاحات بکار رفته در پایان این داستان با افسانه‌ی «گلپری» دقیقاً مشابه است. تبدیل شدن شانه به خارستان، نمک به کوه و آینه به دریای بیکران و در نهایت غرق شدن بازیگر نقش اول نمایش در آب و پایان نمایش.

«قنقوز آچه» یک نمایش طنز آمیز و زیبا از یک ضد ارزش است که به طرز بدیع و بی‌همانندی یکی از خصلتهای ناپسند را در قالب طنزی

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۱

نیش‌دار ریخته و از آن یک نتیجه کلی گرفته است.

«قنقوز آچه» ثابت کرده است که خودپسندی و آز نتیجه‌ای جز شکست ندارد. قنقوز آچه نمایندهٔ همه خصلتهای ضد انسانی است که به‌صورت خودپسندی جلوه نموده است. بنیان زندگی زناشویی در مکتب الهی اسلام بر تساوی (به معنی برابری و نه یکسانی) حقوق زن و شوهر گذاشته شده است درحالی که شوهر را بر زن حقی است و متقابلاً زن نیز بر شوهر حقی دارد. این حقوق مایه تفاخر هیچ یک نیست. تن‌پروری، فخرفروشی، خودپسندی و انتساب القاب زشت به دیگران و بخصوص شریک زندگی، مایه‌ی از هم پاشیدگی و انحلال نظام زندگی می‌شود و از آن‌جایی که جامعه از نظامهای کوچک زندگی تشکیل شده، به تحلیل رفتن این نظامها به مرور موجب انحلال جامعه می‌شود. بنابراین، قنقوز آچه یک تراژدی است و با شکست و از میان رفتن شخصیت منفی این تراژدی پایان می‌پذیرد (دقیقاً مانند همه داستانها: در همه‌ی داستانها تشابه ملموسی احساس می‌شود و در همه بنوعی بر یک خصلت ضد انسانی تأکید می‌شود و آنگاه خصلت منفی با شکست و نابودی طرفِ دارندهٔ آن صفات، از بین می‌رود. گویا در جامعه‌ی نقالان، ویژگیهای ناپسند انسانی و انسانهای نابهنجار، همچون غدهٔ سرطانی احساس می‌شوند که با از میان رفتن آن تن بیمار جامعه، سلامت خود را باز می‌یابد.)

به‌هرحال قنقوز آچه به عنوان عنصری خودپسند و تن‌پرور و فخر فروش از جامعه نابود می‌شود ولی آیا جامعه اصلاح می‌شود؟ و قنقوز آچه‌های دیگری در جامعه وجود ندارند؟ مسلماً جواب این سؤال در حیطه‌ی نقد نیست و نیاز به بحث‌های مفصل جامعه شناسی دارد. البته داستان قنقوز آچه با نام دیگری در میان ایرانیان نیز معروف و مشهور است. احتمالاً این داستان یادگار قرن دوم و سوم هجری است؛ داستانی از هزار و یک شب و به‌همین دلیل میراث مشترک ایران و افغانستان است.

درافسانه‌ی دیگر (برادران همدل) هم ایجاد فضایی مناسب جهت مرتبط ساختن جهان ماوراءالطبیعه با عالم واقعی، زمینه‌ی باز و مناسبی را برای جولان فکر و مخیله فراهم آورده است ولی سوای این مسأله، داستان در بطن خود بر چند مسأله‌ی اجتماعی صحه گذاشته است که به طور خلاصه عبارت است از:

● تأکید بر تشکیل زندگی زناشویی و امر ازدواج. این مسأله‌ی اجتماعی احتناب ناپذیر است زیرا تسلسل نسلها و بقای نسل آدمی به ازدواج بستگی دارد. بنابراین ابتدای داستان با این مسأله شروع می‌شود.

● تأکید بر طبقات اجتماعی: «ما شاهزاده‌ایم و در شأن ما نیست که با دختران رعیت ازدواج کنیم و...» این سخن جز قبول و تأکید بر طبقات اجتماعی، چیز دیگری نیست. *

● ستایش شجاعت و گرفتن نتیجه‌ای مثبت از آن و به گونه‌ای نامحسوس، تشویق خواننده به ماجراجویی.

● و باز هم طبق معمول، ارتباط دادن معلولها بر علت‌های غیر واقعی مثلاً مرتبط دانستن زندگی دمکارد به کارد همراهش.

● و باز در پایان هم خیانت یک پیرزن و چه تاکید مصرّانه‌ای بر این که داستان با خیانت یک پیرزن و نابودی وی تمام شود. مثل این که جز پیرزن (کیونی) کس دیگری نمی‌تواند خائن باشد. این بنوعی منحصر ساختن صفات زشت به طبقه‌ی خاص و گروه ویژه‌ای از جامعه است و جای انتقاد و تأمل بیشتری دارد.

بهترین پاداش برای سه برادر، دختر پادشاه و باز دختر پادشاه و یک پریزاد است. این مطلب ما را بر این فکر را می‌دارد که بهترین دختران، دختران پادشاهها هستند.

دختر پادشاه، هر چه می‌خواهد باشد، یک همسر خوب و شایسته برای یک پهلوان شجاع است و دختران دیگر حتی از لحاظ نجابت اگر شایستگی تعریف و تمجید داشته باشند چون دختر پادشاه و شاهزاده نیستند. بنابراین دختران خوبی نیستند و لیاقت ازدواج با قهرمان داستان را ندارند! دختر لایق قهرمان، یا باید پریزاد باشد و یا شاهزاده!

این نتیجه‌ای است که من و یا هر خواننده دیگر می‌تواند از داستان بگیرد؟ افسانه باید بنوعی جولانگاه صفات حسنه باشد. در این افسانه از خصلتهای خوب و معنویاتی که افسانه را از حالت مادی و بیرنگ در می‌آورد، خبری نیست. هر چند یک دختر رعیت هم می‌تواند یک دختر خوب و نجیب و شایسته باشد اما در این افسانه این‌گونه انسانها مورد بی‌اعتنایی و بی‌مهری قرار گرفته‌اند و نجابت و زیبایی و خوبی در انحصار طبقه‌ی مرفه جامعه و شاهان و شاهزادگان در آمده‌است.

در همه‌ی افسانه‌های کتاب، دختران خوب یا پریزاد هستند یا شاهزاده.

در «سزای ناسپاسی» باز هم انسان و مار و سرنوشتی گره خورده و غیر قابل انفکاک دارند.

انسان پای به درون دنیای ماران می‌گذارد و مدتی با آنان محشور است و پس از مدتی که بر می‌گردد، جریان خویش را تعریف می‌کند و فرصت خوبی برای یک مارگیر فراهم می‌شود. او به سراغ مارها می‌رود و پس از تلاش برای بیرون آوردن مارها، توسط بزرگترین مار به هلاکت می‌رسد و خائن هم به سزای عمل خویش می‌رسد.

این خلاصه‌ای بود از کل یک افسانه، افسانه‌ای که در این کتاب به نام «سزای ناسپاسی» صفحاتی را به خود اختصاص داده است.

در همه‌ی افسانه‌ها، انسان پا را از زندگی واقعی خود فراتر نهاده، وارد دنیای دیگری وارد می‌شود. مثلاً دنیای پریزاد، دنیای ماران و... در این داستان هم انسان پای به دنیای ماران می‌گذارد.

از آن‌جایی که روال همه داستانها تا حد قابل توجهی شبیه به هم و نتیجه گیری همه آنها یکی است، نقد و صحبت در مورد تک تک آنها

افسانه نوعی ابزار تعلیم ارزشهاست.
و از آن جایی که هنجارها و ارزشها در مقابل پیشرفت‌های مادی رنگ نمی‌بازند، افسانه‌ها هم در مقابل هجوم چرخدنده‌های مادی مقاوم هستند.

دشوار است و به تسلسل بیهوده‌ای می‌انجامد و سخن جز تکرار، چیز دیگری نخواهد بود. وجه مشترک همه داستانها در شش مورد خلاصه می‌شود:

۱ ـ قهرمانان در همه، جوانان هستند، جوانانی در پی نام و نان؛ جوانانی که یکباره از شهر و بارگاه و جمعیت و شلوغی و مردم و همه و همه به کوه و بیابان می‌زنند و سعادت و نیک‌بختی را در تلاش می‌جویند. زمان برای اینان به عقب برمی‌گردد و از قلب تمدن به سوی بدویّت در حرکت‌اند.

در هیچ کدام از داستانها، قهرمان داستان شکست نمی‌خورد یعنی برتری مطلق بر همه چیز و همه کس. اصلاً نمی‌توان حالتی را تصور کرد که قهرمان در مقابل حریف به زانو در آید. براحتی می‌توان از همان ابتدا تصورکرد که وی به پیروزی می‌رسد. حسنک، شاهزاده، کل دختر، یعقوب پادشاه و... همه شخصیت‌هایی هستند که شکست حتی به عنوان یک تجربه برایشان غیر قابل تصور است. همه آنها از شهر حرکت می‌کنند، در بیابان و کوه و جنگل می‌سنیزند و در شهرهای دیگر مراد خویش را می‌یابند. مرادشان رسیدن به یک هم‌آغوش است که بلااستثنا شاهزاده است و چه تاکید بیمار گونه‌ای بر نجابت و بی‌همانندی شاهزادگان. بنابراین در همه‌ی داستانها: بازیگر نقش اول جوانی قهرمان است که به دلیل شجاعتش و غلبه‌ی مطلق بر همه کس، مشهور می‌شود؛ به دربار پادشاهان راه می‌یابد و با دختر پادشاه ازدواج می‌کند.

۲ ـ هدف همه داستانها، آموزش یک هنجار اجتماعی است. در این مورد، داستانهای این کتاب نقش خود را به خوبی ایفا کرده‌اند. داستانی را نمی‌توان یافت که در آن از صفات پسندیده به نیکی یاد نشده باشد و یا خصلتهای قبیح مورد سرزنش قرار نگرفته باشد. در مورد فوق‌الذکر که گفتم قهرمان داستان غالب مطلق داستان است، در این‌جا یک نکته اضافه می‌کنم که قهرمان نیز به مدد صفات نیک و خصلتهای پسندیده، می‌تواند پیروزی خود را جشن بگیرد. مثلاً صبر، توکل بر خدا، امید، نوعدوستی، مهر، عطوفت و شجاعت صفاتی هستند که به مدد آن، قهرمان به آرزوی خودش می‌رسد و در مقابل، کینه، عداوت، خودبینی، تن‌پروری، فخر فروشی، خیانت و... صفاتی هستند که دارندهٔ آنها در همه داستانها محکوم به شکست است. کیونی مظهر حیله و نیرنگ است، بنابراین شکست می‌خورد. قنقوز آچه سمبل تن‌پروری و فخرفروشی است، لذا نابودی‌اش قابل تصور است. الاغ نیز خود را بر رفیق و همراهش ترجیح می‌دهد، بنابراین شکست می‌خورد و... در جامعه‌ای اسلامی که صفات نیک و پسندیده هنجار به حساب می‌آیند، باید انتظار داشت که قضاوت مردم در این مورد مثبت باشد.

۳ ـ ماجرای داستان به دنیای ماوراءالطبیعه خارج از دنیای طبیعی می‌انجامد. هر گاه مظهر صفات نیک در مقابل حریف در می‌ماند، نیروهایی از غیب به کمکش می‌شتابند. جن و پریزاد، اهرمهای کمکی قهرمان هستند و یا به حیوانات، فضایی باز اختصاص داده می‌شود و عرصه‌ی جولانی در همه داستانها. میان دنیای انسانها و حیوانات، مرز و حد و حصری نیست. گاه انسانها با حیوانات ارتباط برقرار می‌کنند. حیوانات هم براحتی وارد جهان انسانها می‌شوند، صحبت می‌کنند و نقش ایفاء می‌کنند. آنها هر گاه لازم باشد، انسانها را یاری می‌کنند و هر گاه به آنهانیازی نباشد، صحنه‌ی داستان را ترک می‌کنند. حیوانات مهم مانند انسانها معنی و مفهوم نیک و بد را می‌دانند، جولان می‌دهند و بدون استثناء در خدمت قهرمان داستان هستند، قهرمانی که صفات حسنه از خصوصیات وی است.

در همه داستانها حیوانات هم مانند انسانها دو گونه‌اند، حیواناتی با خوی ددمنشی و صفات رذیل مانند قنقوز آچه و یا اژدها که جز شکست و نابودی سرنوشتی دیگر ندارند و دیگر حیواناتی موصوف به صفات انسانی و نیک که در رکاب قهرمان به مبارزه می‌پردازند و همیشه پیروز میدان هستند.

۴ ـ در همه‌ی افسانه‌ها مسأله ازدواج و تشکیل زندگی به عنوان مهمترین عامل داستان، مشترک است. قهرمان در جست‌وجوی گم کرده خویش (دختری زیبا و نجیب و پری با کمال) در تلاش و تکاپو است و یا هدفی دیگر غیر از این را دنبال می‌کند و ناگاه به مراد خود می‌رسد و با معشوقه‌اش برگی تازه از زندگی را می‌نگارد. در همه افسانه‌ها به‌جز یکی مسأله‌ی ازدواج محور اصلی است و همه‌ی جنگ و ستیزها و رقابت‌ها به خاطر وصال است، چیزی که از قدیم‌الایام مورد توجه نویسندگان و شعرا قرار گرفته است. مسأله عشق و مبارزه برای وصال، همزمان با آفرینش انسان شروع شد و در طول تاریخ صفحات تیره و تار و گاه روشن و سفیدی از کتاب کهنه و حجیم تاریخ را به خود اختصاص داده است. کتابها و دواوین مختلفی که از قرنهای دوم و سوم و حتی قبل از آن تا امروز از کشور خودمان باقی مانده است، این امر را توجیه می‌کند. شعرا در وصف عاشق و معشوق و ازدواج، غزلها و شعرها گفتند و نویسندگان، داستانها و افسانه‌ها نوشتند. ائمه اطهار هم بر تشکیل زندگی تأکید کرده‌اند و ازدواج را نصف ایمان دانسته‌اند. بنابراین اگر این داستانها و افسانه‌ها به ترغیب جوانان برای تشکیل خانواده و ازدواج بینجامد هم کافی است تا این تاکید و تکرار ترجیه شود ولی در همه‌ی آنها معمولاً ازدواج پسران با یک طبقه‌ی خاص صورت می‌گیرد یعنی قهرمان داستان گم کرده خویش را فقط و فقط در انحصار بارو‌ها و دیوارها و چهارچوب قصر و بارگاه شاهان می‌جوید. همان طور که قبلاً اشاره شد، این انحصار نجابت و لیاقت برای یک طبقه خاص ـ که بشکل مصرّانه‌ای در همه داستانها آمده است ـ وظیفه‌ی افسانه را به عنوان وسیله‌ای با بار معنوی مثبت برای تبلیغ ارزشهای والای انسانی مورد سؤال قرار می‌دهد.

۵ ـ توکل به خدا، صبر و امید و... طوری معرفی می‌شوند که کلید حل مشکلات در همه‌ی انسانها هستند. انسانهای افسانه در همه موارد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

علاوه بر مدد جویی از نیروهای مرموز طبیعی و آگاه غیرطبیعی به سلاحهای صبر و امید و توکل نیز مجهز هستند.

داستان «روزی دهنده کیست؟» نمونه‌ای بارز از تلاش و توکل است، تلاش برای زنده ماندن و امید برای موفقیّت، دست و پنجه نرم کردن با مشکلات و پیچ‌وخم‌های زندگی و در نهایت پیروزی و رسیدن به هدف است. تجربه ثابت کرده است که همه چیز در مقابل ارادهٔ انسان متزلزل است. در داستان «روزی دهنده کیست» هم این مسأله بیان شده است (... او تمام سختی‌ها و بدبختی‌ها را به جان خریده بود تا به اعتقادش پایدار بماند و آن را به منکرانش ثابت کند...) این جمله بیان می‌کند که برای رسیدن به آرزو و پایدار ماندن به اعتقاد، اراده‌ای پولادین لازم است. اراده نتیجه‌ی سه عامل اصلی است. توکل و صبر و امیّد سه رکن اصلی تشکیل دهنده اراده اند. این سه عامل مثلثی را می‌سازند که صبر و توکل دو ضلع پایین و امید ضلع فوقانی آن است. حاصل این مثلث، اراده‌ای استوار است و نتیجه‌ی ارادهٔ استوار، رسیدن به هدف.

بنابراین، این مثلث در همه افسانه‌ها خودنمایی می‌نماید. در همه داستانها، برای رسیدن به هدف، اراده‌ای مشتمل بر سه عامل فوق الذکر لازم است. تنها جنبه‌ای که افسانه‌های کتاب نقاط قوت مختلف دارند، همین جنبه است. معمولاً قهرمان داستان در همه‌ی شرایط، انسانی معرفی می‌شود با اراده، امیدوار، بانشاط، صبور و شجاع و شخصیتهای منفی انسانهای بی‌اراده، ناامید، جامعه‌گریز و درون گرا هستند.

۶ ـ خائن، ویرانگر و سادیست در همه (جز یک یا دو مورد) یک کیونی است؛ پیرزنی زشت و بدترکیب که همیشه با نابودی وی داستان هم تمام می‌شود.

بررسی آماری افسانه‌ها

باز افسانه‌های کتاب را از دیدی دیگر مورد بررسی قرار می‌دهیم، از کتاب بیرون می‌آییم و از بیرون با دیدی دیگر نگاه می‌کنیم.

این بار خود نقالان را بررسی می‌کنیم و به تبع این موضوع، آنها را از سه جهت مورد تجزیه و تحلیل قرا می‌دهیم.

۱ ـ پیر یا جوان بودن (سن متوسط برای جوان بودن را ۴۵ سال در نظر می‌گیریم بنابراین از ۴۵ سال به بالا پیر محسوب می‌شوند.)

۲ ـ با سواد یا بیسواد بودن

۳ ـ زن یا مرد بودن

۱ ـ بررسی مختصر نشان می‌دهد که ۶۷/۷۵ درصد افسانه‌ها را بطور متوسط کهنسالان نقل نموده‌اند.

معمولاً کهنسالان برای نقل داستان از تجربیات خود نیز بهره می‌گیرند، تجربیاتی که سرمایه‌ی حیاتشان به شمار می‌رود و متعصبانه قصد دارند این تجربیات را به جوانان منتقل نمایند. آنهاسرد و گرم زندگی را چشیده‌اند و سفید و سیاه آن را لمس کرده‌اند. بنابراین، در افسانه‌هایشان بیش از دیگران پند و اندرز دیده می‌شود. آنها بنا بر اعتقادشان به راحتی به دنیای حیوانات دیگر گریز می‌زنند و ماوراءالطبیعه را به جهان طبیعت ربط می‌دهند. آنها مفهوم اصطلاحاتی چون (پریزاد، جن، اژدها، و کوه قاف...) را بهتر از جوانان می‌دانند و بیشتر به کار می‌برند. معمولاً داستانهایشان پخته‌تر و استوارتر از داستان جوانان حس می‌شود. جوانان درباره ماوقع زود قضاوت می‌کنند و معمولاً قدرت تجزیه و تحلیل بالایی ندارند. داستانهایشان صوری و تصنعی است و بنابراین به اندازهٔ داستان افراد مسن چنگی به دل نمی‌زند. آنچه می‌گویند، نتیجه‌ای در بر ندارد و بیشتر با روحیه جوانان مطابقت دارد. می‌شود گفت قهرمان بیشتر یک «گنگ‌استر» است تا یک پهلوان واقعی. در جریان داستان، عملاً دیده می‌شود که منطق جای خود را به تصادف و اتفاق داده است. گریزهایشان نصف و نیمه و ناقص است و معمولاً جذابیت خاصی ندارد ولی در عین حال، زبانشان جدید است و طرز تفکرشان با افراد مسن کاملاً متفاوت است. خواسته‌هایشان منطقی‌تر و تا حدی کمتر آلوده به خرافات است.

از آن‌جایی که ۴۳/۷۵ درصد افسانه‌های کتاب را زنان نقل نموده‌اند، در حداقل ۳۰ درصد افسانه‌های نقل شده، ویژگیهای روانی زنان به وضوح دیده می‌شود.

۲ ـ یک باسواد (در هر سطح، حداقل مثلاً دیپلم) بهتر می‌تواند زبان جامعه‌ی روز را بفهمد و درک کند و خود را با واقعیت تطبیق دهد. او اصطلاحات جدیدی به کار می‌برد؛ همه چیز را با دید فیزیکی نگاه می‌کند و تا حدی اسیر دست‌بسته‌ی تصادفات نیست. او تصادفات را می‌پذیرد، منتهی آنها را در قالب منطق می‌پذیرد ولی در افسانه‌هایی که در کتاب مزبور جمع‌آوری شده، بر این مسأله نمی‌توان تأکید کرد. داستانهایی که باسوادها و بیسوادهانقل می‌کنند، تا حد قابل توجهی مشابه است. جریان داستان حتی شخصیت‌پردازی و استنباط و استنتاج، گریز از کادر داستان، تخیل، تفکر، احساسها، همه و همه تا حد قابل توجهی شبیه به هم است. البته چون افسانه‌ها جزء فرهنگ ملتها هستند نه ساخته‌ی خود داستانسرایان و افسانه‌پردازان؛ نمی‌توان به گویندگان داستانها خرده گرفت. آنها بخشی از فرهنگ معنوی خودرا به ما منتقل نموده‌اند و در مورد فرهنگ یک ملت، نمی‌توان قضاوت کرد. نمی‌توان گفت فلان فرهنگ خوب است یا بد است. اصلاً فرهنگ قابل نقد نیست. بنابراین، این مسأله خودبه‌خود منتفی است.

۳ ـ احساسات و تجربیاتی که یک زن دارد، مسلماً با یک مرد متفاوت است. از لحاظ روانشناسی، ویژگیهای زنان بامردان یکسان نیست. آنها به طور متوسط زودرنج، لطیف‌گرا، حسّاس و خیالباف هستند و نسبت به همه چیز مهربانتر و منطقی‌تر رفتار می‌نمایند. این خصوصیات کم و بیش در داستانهایشان به وضوح دیده می‌شود. افسانه‌ها از همه این مسائل و مسائل فوق الذکر مجرد هستند ولی ناخودآگاه این ویژگیها هنگام نقل داستان تاثیر می‌گذارند و چه بسا ماهیّت داستان و اصل استنتاج را طور دیگر تعبیر کنند. از آن‌جایی که ۴۳/۷۵ درصد افسانه‌های کتاب را زنان نقل نموده‌اند، در حداقل ۳۰ درصد افسانه‌های نقل شده، ویژگیهای روانی زنان به وضوح دیده می‌شود. البته این مسأله به نگرش جامعه نسبت به زنان هم بستگی دارد. کیفیت حقوق زنان و کمیت آن، دید جامعه از لحاظ مادی و معنوی به زنان و حتی مسائل آب و هوایی و شرایط زندگی در رده‌ی زنان نقش و تأثیر بسزایی دارد و تا حدی باید انتظار داشت که افسانه‌های منقول توسط زنان هم ملهم از همین شرایط باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

□ محمدجواد خاوری

پژوهشی در شخصیتهای افسانه

روشن است که هیچ «داستانی» صورت نمی‌گیرد، مگر این که لااقل سه عنصر مهم «شخصیت»، «مکان» و «عمل» را دارا باشد؛ بدین معنا که باید شخصیتی در مکان مشخصی دست به عملی بزند تا یک حادثه شکل بگیرد و توالی این حوادث است که داستانی را به وجود می‌آورد. تنوّع داستانها منوط به تنوع همین سه عامل است. سرورانگیز بودن و یا رنج‌آور بودن داستانی بستگی به چگونگی شخصیتی دارد که آن داستان را می‌سازد و شخصیت هم طبعاً تأثیر پذیرفته از حال و هوای پیرامون خود است. پس هر شخصیت نمایندهٔ جامعه‌ای است که در آن شکل گرفته و عملکردش بیانگر روح حاکم بر آن جامعه است.

«افسانه» خود داستان است، داستانی که حوادثش زنجیر وانع‌مانندی به پا ندارد و شخصیتهایش حدّ و مرز تعیین شده‌ای نمی‌شناسد؛ بناءً با بررسی و پژوهش شخصیتهای افسانه‌ها و بالتبع عملکردهای آنها، به محیط اجتماعی که افسانه‌ها در آن شکل گرفته‌اند و روحیات و خلقیات سازندگان آنها آشنا خواهیم شد. رفتار و کرداری که شخصیتهای مثبت انجام می‌دهند و نیز صفاتی که آنها بدان متصف هستند، همان عملکرد و صفاتی است که در نزد سازندگان آنها دارای ارزش است و بالمقابل خصیصه‌هایی که شخصیتهای منفی به آن متصفند، همان خصیصه‌هایی است که سازندگان آنها، از آن خصایص نفرت دارند و در نزدشان مذموم است. خلاصه هر قوم و ملتی همان ویژگیهای اخلاقی و رفتاری خود را در وجود قهرمانان افسانه‌هایی می‌گذارند که می‌سازند.

در این مقاله، سعی شده‌است که تحلیل و بررسی ای داشته باشیم از شخصیتهای افسانه‌های هزارگی، افسانه‌هایی که یقیناً مخصوص هزاره‌ها نیست امّا افسانه‌های آنها هست.

پادشاه

معمولاً افسانه‌ها این طور شروع می‌شود: «بود نبود، یک پادشاه بود» اما بر خلاف این که افسانه‌ها با پادشاه شروع می‌شود، پادشاه نقش اساسی و حرکت فعال ندارد. حضور پادشاه در افسانه مثل یک سایه است. افسانه‌گو از نظر روانی به وجود پادشاه سخت متکی است ولو این‌که هیچ حرکتی از او سر نزند. به نظر او فضای بدون پادشاه خلأ مطلق است که در آن امکان هیچ حرکت و فعالیتی وجود ندارد. بقیه شخصیتها نه تنها قابلیت آن را ندارند که خلأ پادشاه را پرکنند، بلکه عاجزتر از آناند که بدون پادشاه پا به عرصه‌ی افسانه بگذارند. پادشاه، سنگ بنایی است که دنیای افسانه به او قوام پیدا می‌کند. خوبی و بدی پادشاه برای افسانه‌گو مهم نیست. مهم این است که پادشاهی باشد؛ حالا اگر خوب بود، افسانه به سمتی می‌رود و اگر بد بود، به سمتی دیگر.

فلسفه‌ی وجود پادشاه در همان حضور مافوقی‌اش پایان می‌پذیرد. پادشاه فراتر از این نمی‌رود؛ یا بگوییم، پادشاه فرودتر از این نمی‌آید. بقیه کار و حرکت را دیگران انجام می‌دهند. این بچه پادشاه و نوکر پادشاه، و رعیت پادشاه‌اند که درگیر ماجرا می‌شوند و به دنبال خلق حوادث می‌روند و این مملکت پادشاه است که بستر وقوع حوادث می‌شود. او خود در قصری مجلل و بر تخت مرفهی نشسته و فقط امر و نهی می‌کند. قاعده، در افسانه این است که هر چیز که انجام می‌گیرد، باید او گفته باشد و هر چیزی که او نخواهد انجام نمی‌گیرد. او منتهی‌الیه همه چیز است.

اما این وضعیّت به آن معنا نیست که پادشاه قادر مطلق و تصمیم گیرندهٔ واقعی است. گر چه همه چیز به حکم پادشاه انجام می‌گیرد، اما این حکم از ذهن و نکر خودش برنمی‌خیزد. او نافهم‌تر و کودن‌تر از آن است که بتواند حکمی را بر اساس دریافت و برداشت خود صادر کند. او به دهان اطرافیان خود، مخصوصاً «وزیر»، نگاه می‌کند و هر چه آنان گفتند و نظر دادند، مبنای حکمش قرار می‌گیرد. در افسانه، پادشاه مظهر بی‌عقلی و کودنی است. او در فهم کوچکترین مسأله‌ای در می‌ماند و برای حلّش به وزیر متوسل می‌شود. کودنی پادشاه در بسیاری موارد منجر به ایجاد مشکلاتی می‌شود که پیامدش دامن حلق‌الله را می‌گیرد و برای رفعش قهرمان افسانه چه خون دلهایی که نمی‌خورد.

پادشاه در عین‌حالی که بی‌نیازترین فرد و ثروتمندترین شخص است، امّا قانع نیست و همواره چشمش به مال و منال اطرافیان و یا