ناگزیر باور داشته باشند و گاهی آیندگان در تأویل و گاه تحریف اندیشه شان دست بزرگ داشته اند، چنان که پیدایش صوفیسم را محصول خفقان فکری و اجتماعی می دانند. شرایط عینی اجتماعی در بیرون، اندیشوران را به درون گرایی و انزوا می کشانده است و طبیعی است که زبان صوفیسم، زبان فلسفی صوفیسم نیز متأثر از همین فشارهای بیرونی به زبانی گنگ و عرفانی تبدیل می شود. عین القضات همدانی حضور ارجمندی است که در این دسته نمی گنجد. بسیاری از قیوری که مثلاً در هرات به عنوان مشایخ بی اثر ـ بی اندیشه زیارت می شوند نیز ممکن است افکار و اندیشه هایی داشته اند که ما نمی دانیم. عین القضات صاحب اندیشهٔ بزرگی است که نگاه به فراسو داشته است. عین القضات همان طوری که قبل از شمس می زیسته، به خیال من به لحاظ فکری نیز در مرحله‌ای فرا پشت اندیشهٔ شمس قرار دارد. شالودهٔ اساسی تفکر عین القضات وحدت اضداد و توحید روش‌های متفاوت و متخالف فکری، عقیدتی در یک هستی بدون مرز بوده است. شمس اما به تعبیر نیچه نگاهی به فراسوی نیک و بد داشته است. با این که نمی توان به خطوط معرف شمس اعتماد صد در صد داشت که به قول نویسندهٔ کتاب «خط سوم» حضور او پیوسته در هاله‌ای از اسطوره‌وارگی و واقعیت آمیخته بوده است، امّا شالودهٔ اساسی فکر او را که فراسوی فکرهای غالب فلسفی است، می توان به راحتی بازیافت. پیچش صدای شمس در هاله‌ای از اسطوره و افسانه نیز بیشتر به دست پی آمدگان امکان یافته است. مثلاً وقتی شمس می گوید: «محمد رازی زهره داشتی که گفتی محمد بازی چنین گوید و محمد رازی چنین!» این گزین گویه این طور ادامه یافته است: «این مرتد وقت نباشد؟»

.این کافر مطلق نبود؟!

.مگر تو به کند! (گزین گویه ۳۷ خط سوم)

در گزین گویهٔ بعد (۳۸) شمس بر سیف زنگانی که با رازی سر همسری و تقابل داشته، چنین می تازد:

ـ سیف زنگانی؟! او چه باشد که فخر رازی را بد گوید؟!... او (فخر رازی) ... نیز دهد. همچو او صد هست شوند و نیست شوند... همشهری من؟!ـ چه همشهری؟! خاک بر سرش!

شخصیت پرجاذبهٔ فخر رازی دیدگاه عقل مدار متعارض و متقابل اندیشه هایی بوده که در گزینهٔ نخست (خط اول) به آن پرداختیم، در گزین گفته های بالا دو دیدگاه متناقض یا دست کم متفاوت شمس دربارهٔ فخر رازی وجود دارد. در این مورد، تحریف احتمالی گفته های شمس تصرهٔ نخست است، اما عقل مداری اندیشهٔ فخر رازی که در تقابل با اندیشه های جزمی در خط اول قرار دارد، جایگاه او را در میان اندیشمندان خردورز محض «خواص» یا خط دوم بر قرار می دارد که شمس فراتر از این دیگاه می اندیشیده است.

نگاه فردیش نیچه به دیدگاه عقل مدار غربی و به خصوص اخلاق را که در بطن آن برای مفاهیم و کنش های انسانی ارزش گذاری می کند ساختارشکنی می کند. مفهوم «مرگ خدا» در «چنین گفت زردشت» او مبین خستگی و دلزدگی او از اندیشهٔ رایج و بخصوص مسیحیت در اروپای آن دوران است خلق دیدگاه نو یا آفرینش خدای نو در مفهوم «مرگ خدا» زبان پیدا می کند. شمس تبریزی شریعت گریز به معنای واقعی آن بوده است. او وقتی صدای چنگ را می شنود، می گوید زهی قرآن پارسی!

دلزدگی شمس از تفکر غالب آن زمان، هم در گفته ها و هم در سیر زندگی او به خوبی مشهود است. گزین گفت معروف خط سوم چنین آغاز می شود. «گفتند: / ما را تفسیر قرآن بساز! / گفتم: تفسیر ما، چنان است که می دانید! نی از محمد، و نی از خدا! این «من» نیز منکر می شود مرا!... چنان که آن خطاط سه گونه خط نوشتی ... یکی نه او خواندی نه غیر او!» در این مثال شمس در عین حالی که نظر به فراسو و مرز هستی دارد، عجز تمام خود را در فهم و درک حقیقت بیان می کند. در عین حالی که دیدگاه انتقادی نسبت به بینش های برقرار فکری آن دوران دارد و تکروی فکری را مشروعیت زدایی و ساختارشکنی می کند، هیچ زبان روشنی در فهم حقیقت از دیدگاه خود ابراز نمی کند. این عدم ابراز او (عجز او) جهان بینی و هستی اندیشی ژرف، فراو و پیشرو او را در عدم تبیین و مرزبندی حقیقت مطلق برملا می سازد. در جایی دیگر می گوید: «خیال ها کم نیست / از خود می انگیزی و خود حجاب خود می سازی / و بنابر آن خیال / تفریح می کنی!...» و یا در جایی دیگر می گوید: «تعلم نیز / حجاب بزرگ است! / مردم در آن فرا می رود، گویی / در چاهی / یا در خندقی / فرو رفت!... عقل را که نیز گفت سست پای است.»

فرانسوا لیوتار اندیشمند فرانسوی (از پی ریزان اندیشهٔ پست مدرن) در کتاب «وضعیت پست مدرن» خود مهم ترین مسأله‌ای که مطرح می کند مسألهٔ «روایت» هاست. لیوتار به همان شیوه که روایت های متنوع اساطیری در مورد جلوه های تکثر هستی را، گفتمان های علمی و اساطیری را «روایت» می نامد.

همان طوری که گفتیم، ممکن است این «روایت» روایت اسطوره باشد که از این دیدگاه به عنوان هستی یا هستنده‌های موجود فکری انسانی مورد اعتبار قرار می گیرند. این مسأله از آن جا ریشه می گیرد که پیدایش مفهوم واحد و مطلق برای هستی یا جهان بینی مدرن که در آن انسان در یک ساختار تعیین شده و تک رای و عقل محور، برای فهم هستی‌ای که از این هستی شناسی سرچشمه می گیرد، به پیش رانده می شود، جایش را به عدم فهم هستی و حقیقت مطلق عوض می کند و از این جاست که تک صدایی یا استبداد فکری جایش را به چندصدایی یعنی همه صداهای متنوع، متخالف و متناقض عوض می کند.

کثرت گرایی در جامعه شناختی جامعه های مدنی امروز نیز از همین ریشه وجود پیدا می کند.

دامنهٔ این بحث یعنی هم حضور استثنایی شمس در گسترهٔ فرهنگ و اندیشهٔ انسانی و هم مسألهٔ تفکر پست مدرن چه به طور جداگانه و نیز هم برخورد و توازی این دو با هم، به ویژه با جزءنگری و نظرداشت ریز مفاهیم و گزاره‌های آن‌ها و پرهیز از کلیت پردازی و کلی گویی چنان که در این نوشته اتفاق افتاد، مجال وسیع تری می طلبد. جدا از هم تباری تفکر پست مدرن با اندیشه هایی از این دست (شرقی) با این گفتمان است که می شود راهی برای خودش و گزارش اندیشه هایی از سیاق شمس را برگشود. سومین «خط» او مورد پذیرش افکار جزمی «خط اول» و اندیشه های عقل محور محض خط دوم نیست و وقتی خط دوم فلسفه در گفتمان پست مدرن از مشروعیت می افتد خودش و گزارش «خط سوم» فراسوی شمس امکان پیدا می کند.

پی‌نوشت:

- گفته‌های شمس از کتاب «خط سوم» تألیف دکتر ناصرالدین صاحب‌الزمانی نقل شده است.
- منظور از کتاب «وضعیت پست مدرن کتابی به همین نام با ترجمه حسینعلی نوری است.

زیربنای بازیگری تیاتر است

گفت‌وگو با محمّد جان گورن بازیگر سینما و رادیو و تلویزیون

اشاره

آقای بهروز خالقی دوست فرهنگی و اهل ذوق ما با دفتر مجله تماس گرفت که یکی از هنرمندان هموطن از ترکیه آمده و علاقه‌مند است که به دفتر «در دری» بیاید. قرار گذاشته‌شد و در پیشین یک روز از فصل خزان «دیدار میسر شد. وقتی آمد، نمی‌دانستم نامش چیست. گفت: «گورن استم، محمد جان گورن و برای فعلاً در ترکیه زندگی می‌کنم.» خیلی زود گپ و گفت ما گرم شد و روی موضوع هنر، سینما، بازی در رادیو و تلویزیون افغانستان و کارهایی که انجام داده‌بود می‌چرخید. در کلامش گرمی، صمیمیت و استحکامی دوست‌داشتنی احساس می‌شد. بیش از همه روی حس بازیگری که باید یک هنرپیشه در هنگام اجرا بگیرد تأکید می‌کرد. در صحبت هایش عشق به فرهنگ و آداب و عنعنات موج می‌زد. گفت‌وگوی خواندنی‌ای با گورن صاحب صورت گرفت که مربوط است به خزان ۱۳۷۹ و متأسفانه تاکنون به دلایلی که همه خوانندگان فصلنامه می‌دانند فرصت چاپ آن فراهم نشده‌بود. امیدواریم این تأخیری را که در متن گفت‌وگو نیز تا اندازه‌ای مشهود است با توجه به تغییر شرایط کشور برما ببخشایید.

گروه هنر

● جناب آقای گورن، ضمن تشکر از شما، دوست داریم در ابتدا از زندگی شخصی شما آگاه شویم.

○ من در میمنه متولد شده‌ام و سال تولدم ۱۳۳۰ است. مکتب ابتدایی را در میمنه خوانده‌ام و لیسه را در لیسهٔ شیرخان قندوز. در سال ۴۹ فارغ‌التحصیل شدم و بعد از آن دو سال کورپراتیف‌های زراعتی را تعقیب کردم و کورسی بود که آن را فراگرفتم. چهار سال کارمند وزارت زراعت بودم. بعد از آن رفتم در رادیو افغانستان و در ادارهٔ هنر و ادبیات رادیو و تلویزیون مشغول کار شدم.

در سال ۱۳۶۰ افغانستان را ترک گفتم. چند ماهی در پاکستان بودم و بعد از آن رفتم ترکیه.

● چه اتفاقی پیش آمد که شما به سمت هنر گرایش پیدا کردید؟

○ من از سن طفولیت و از زمانی که در مکتب ابتدایی بودم، در فعالیت‌های فرهنگی مکتب سهم می‌گرفتم و دوستانم تشویق می‌کردند و می‌گفتند خوب است و بالاخره با این کار، روی آوردم به طرف کتاب و یگانه چیزی که ذهن را پرورش می‌دهد، کتاب است. با برکت کتاب و کمی استعداد که خودم داشتم و تشویق دوستان و خانواده، دیدم که این کار را می‌توانم بکنم و رفتم و در حضور استادهای گرامی مثل استاد بیدل و دیگر دوستان و رفیق‌ها که فعلاً همه آن‌ها آواره هستند، کار من شروع شد. من تقریباً شش سال کارمند ادارهٔ هنر و ادبیات رادیو تلویزیون بودم، زیر نظر خانم فریده انوری که ایشان هم در حال حاضر آواره هستند.

● از میمنه مستقیم به طرف رادیو افغانستان در کابل رفتید یا نه؟

○ خیر، من از میمنه به قندوز رفتم و در آن جا در سال ۴۹ لیسه را تمام کردم. امتحان کنکور شوالنسم بدهم و بعد از آن رفتم کابل. در کابل گفتم می‌روم به افغان فیلم و به خاطر این که همیشه فیلم می‌دیدم، می‌گفتم باید من هم هنرمند شوم. در آن جا یکی از بزرگان بود و گفت: برادر! نمی‌شود. شما باید حداقل کورس بازیگری بخوانید و در این جا کورس و مکتبی در رشتهٔ بازیگری و تمثیل وجود ندارد. من رفتم در آن جا مأمور زراعت شدم و در جریان مأموریت زراعت یک امتحانی دادم در رادیو و بر اساس همان امتحان، روزی شد که من از رادیو رسماً دعوت شدم و در آن جا کارهای هنری من شروع شد. این کارها فقط در رشتهٔ بازیگری بود و سعی داشتم در این رشته خودم را برسانم. خیال آخر من هم همین بوده که یک روزی اگر امکان داشته باشد خودم کارگردانی بکنم.

● از چه سالی مشغول بازیگری در رادیو شدید؟

○ سالش را به خاطر ندارم. از شروع تأسیس تلویزیون در افغانستان و در کابل من مستقیماً در رادیو بازیگری می‌کردم.

● نمایشهایی که شما اجرا می‌کردید توسط چه کسانی نوشته می‌شد و از چه موضوعاتی برخوردار بود؟

○ نوشته‌هایی که در آن جا انتخاب می‌شد از طرف ادارهٔ هیأت تحریر به رویه‌رو در آن‌ها نوشته را می‌گرفتند و می‌دیدند که مطابق به اصطلاح استانداردهای روز است یانه و چقدر می‌تواند موضوع را به مردم بدهد. تلویزیون هم که نوپنیاد بود و کارها آزمایشی بود. خودما در حال آزمایش بودیم. البته من پیش از آن که به رادیو بروم در یکی از اولین فیلم‌های افغانستانی به نام «مجسمه‌ها می‌خندند» یک نقش داشتم و بعد از آن خدا مغفرتش کند آقای نوریالی شفق که کارگردان آن فیلم بود، وقتی دید که من می‌توانم یک کاری بکنم، در فیلم دومش که از طرف شرکت خودش یعنی «شفق فیلم» به نام «غلام عشق» ساخته شد نقش اساسی تری به من

بنیاد اندیشه

محول کرد. بعد از آن ادامه پیدا کرد و فیلم «سیاموی و جلالی» اولین فیلم رنگی افغانستان که آقای عباس شیان کارگردانی می‌کردند و در آن نقش داشتم و فیلم «غارتگران» که از جمله فیلم‌های خوب بود که تسلط انگلیسی‌ها را در افغانستان به نمایش می‌گذاشت و مبارزات افغانستانی‌ها را می‌خواستند تصویر کنند در آن نقش داشتم و کارگردان آن آقای عباس شیان بود.

● یعنی شما در عین بازیگری در رادیو و تلویزیون، بازیگری در سینما را نیز تجربه می‌کردید.

○ بله، صددرصد به خاطر این که من مسیر خود را انتخاب کرده بودم و می‌گفتم من بازیگر شوم، یعنی ممثّل شوم این برای من کلان یک مکتب بود. با تمام کمی‌ها و کمبودهایی که داشتیم، سینمای افغانستان در حال رشد بود. می‌گفتیم در رشد سینمای افغانستان تا حد امکان سهمی داشته باشیم. متأسفانه شرایط تاریخی این بود که همه را از هم بپاشد و ثبت و پراکنده سازد.

● زمینهٔ فعالیت شما در دو جا بوده، هم در رادیو تلویزیون و هم در سینما. در مرحلهٔ اول دربارهٔ بازیگری و نمایش‌های رادیویی و

یک هنرپیشه باید اوّل جامعه‌شناسی محیط خود را بفهمد، تاریخ خود را بفهمد و تیپ مردم خود را بفهمد و در نمایش نشان دهد. تقلید از هندوستان و یا کشورهای دیگری که جامعهٔ ما را زیر چتر خود گرفته بود نباشد.

تلویزیونی صحبت بکنید. یک نمایشنامه را که قرار بود شما در رادیو اجرا کنید، چه مقدار روی آن تمرین می‌کردید و دیالوگ‌ها را چقدر رویش کار می‌کردید، یعنی نحوهٔ بازیگری‌تان...

○ بازیگری در رادیو و تلویزیون و سینما فرق می‌کند. در رادیو با اجازهٔ استادهایی که شاید یک روزی صدای ما را بشنوند ـ چون حتماً مجلهٔ دُر دری در دنیا نشر و پخش می‌شود ـ و اگر من اشتباهی می‌کنم آن‌ها مرا ببخشند. در رادیو فقط با صدا بازی می‌شود و بازیگر رادیو باید درست بخواند و درست ادا بکند و تمام موضوعات نوشته را با تُن صدای خود به حالت غم، به حالت شادی، حالت غضب و یا حالت یأس با صدای خود منتقل کند. در رادیو بازیگر در پشت میکروفن است و در تلویزیون در یک صندوقچهٔ کوچک است. این برای بازیگر یک زیربنا نیست. زیربنای بازیگری در تیاتر است که من هرچند تجربهٔ تیاتر را ندارم، ولی نظر به استعدادی که داشتم و صحبت هایی که با بزرگان داشتم، از آن‌ها می‌گرفتم. در آن جا در تلویزیون شما مفهوم و افاده را به تماشاچی فقط از طریق صورت‌تان می‌دهید، در حالی که آواز باید درست باشد، حرکات‌تان باید درست باشد. پیش از این که ما نمایشنامه را بازی کنیم، می‌خواندیم، چندین بار می‌خواندیم. با دوستان هنرمند و هنرپیشه

می نشستیم و تحلیل می کردیم؛ نظرات خود را به کارگردان می گفتیم و به یک نتیجهٔ ثابت می رسیدیم و بعد از آن داخل استدیو می شدیم و کار شروع می شد. چندین بار ثبت می شد و باز کنترل می شد. اگر از نظر تکنیکی درست بود درست می شد و اگر نبود یک بار دیگر شروع می کردیم. در سینما فرق می کند. در سینما تکه تکه ثبت می شود و در این جا بازیگر باید احساسی که در صحنه پیشتر روی داده تداوم احساس خود را در صحنهٔ بعدی حفظ کند و آن مفهوم را باید بدهد. ولی در تیاتر یک خط است، از این دروازه می آیی و یک قوس است، طی می کنی و از دروازه دیگر بیرون می آیی. در آن جا احساس هنرپیشه تداوم دارد.

● با این تصویری که شما از بازیگری ارائه کردید، می فهمیم که بازیگری در سینما بسیار مشکل‌تر از بازی در رادیو یا در تلویزیون یا حتی در تیاتر است. البته نظر برخی از صاحب‌نظران عرصهٔ تیاتر این است که تیاتر مادر همه هنرها است و می‌شود گفت بازیگری در عرصه تیاتر بسیار مشکل‌تر است. نظر شما در این زمینه چیست و چگونه است که مشکل‌تر است؟

○ تیاتر مادر است، تیاتر اساس است. هنرپیشه‌ای که آموزش تیاتر دارد، در زمینهٔ تلویزیون و سینما مشکلی ندارد. تیاتر قدیمی‌تر است نسبت به سینما و سینما را بعد از آمدن تیاتر ایجاد کردند. سینما بسیار گپ‌های

دیگر در میان دارد و البته هنرپیشه‌ای که تجربهٔ تیاتر و آموزش تیاتر را دیده باشد، صددرصد در عرصهٔ سینما هم موفق است.

● به یک نحو دیگر این سؤال را مطرح می‌کنیم در رابطه با بازیگری در رادیو و تلویزیون. اصولاً بازیگر چگونه به رادیو و تلویزیون افغانستان راه می‌یافت؟ یعنی نحوهٔ پذیرش و انتخاب بازیگر از چه راهی بود؟ آیا از راه ارتباطات بوده یا نه یک انگیزه و یک توانایی که در بازیگر وجود داشت مطرح بود؟

○ البته این را هم نمی توان گفت که کاملاً بدون پارتی بوده است این را خدمت شما عرض کردم وقتی رفتم در رادیو، یک امتحانی گرفتند که ما چه اندازه معلومات داریم، فقط همین. در مرحله دوم، امتحان صدا گرفتند، چون موضوع صدا مطرح است. در آن جا تُن صدا را امتحان می کنند که صدای این آدم چطور است و ملاک دوم درست خواندن و درست اداکردن کلمات است و من برای شما یک خاطره می گویم: یک کسی بود که با ما یک جا امتحان داد و آمد. خودش مدیر بود در صدارت. خوب کارها شروع شد. اولین کارها هیچ یادم نمی رود ربه کا بود از یک نویسنده بسیار معروف انگلیسی به نام دافنه دوموریه.

او به اصطلاح آمده بود به عنوان هنرمند در آن جا و ما در جریان آشنایی ها و تماس ها دیدیم که اصلاً استعداد ندارد، او را صرفاً پارتی آورده بود. واسطه کرده گفته رادیو می روم. رنگ از نیرو خوشش آمده بود دیدیم نمیشه ما دوست‌ها گفتیم بدون این که این از ما خفه شود، گفتیم برو آن جا. مدیر شو و امکان دارد یک روز رئیس شوی، یک روز امکان دارد بسیار شغل های کلان کلان را تو بگیری، حیف وقت تو. تو باید وقت خود را صرف کارهای اداری کنی. این جا یک استعداد به خصوص لازم دارد. یک هنرپیشه باید اوّل جامعه شناسی محیط خود را بفهمد، تاریخ خود را بفهمد و تیپ مردم خود را بفهمد و در نمایش نشان دهد. تقلید از هندوستان و یا کشورهای دیگری که جامعهٔ ما را زیر چتر خود گرفته بود نباشد. ما می گفتیم نه فقط یک تیپ بخصوص افغانی، باید با تمام مشخصاتش بازی بکند و این هم برای افغانستان شناخته شود و هم برای تمام دنیا شناخته شود که ما در این گوشهٔ دنیا با تمام فقر خود چه نوع فرهنگی داریم و این کار با دیدن و مشاهدات انجام می شود. مثلاً رفیق ما که آمد در آن جا، هیچ وقت نمی فهمید غضب یک دهقان بامیانی را چطور می تواند ادا کند، در صورتی که او را ندیده و از کابل بیرون نرفته. او دهقان ندیده و هیچ وقت زانو به زانوی او ننشسته و یا یک رمه دار هیچ وقت تماس نداشته. کار ما گرفتن از مردم است و دوباره به مردم دادن و یک کمی رنگ و روغن و فلفل و ادویه جات. آگاهی از فرهنگ مردم بسیار مهم است و می تواند به بازیگر کمک کند تا نقش خود را درست بازی کند.

● روی این فرهنگ مردم، در حقیقت بازی‌گرفتن از فرهنگ مردم و به قول شما دوباره دادن به مردم از نگاه بازیگری و تیاتر، این سیاست را می‌شود گفت از کجا آمده بود در رادیو و تلویزیون؟ یعنی این سیاست را چه کسی تعیین کرده بود؟

○ در آن جا سیاست، سیاست یک گروه بود که خود ما بودیم. تلویزیون افغانستان در حال پایه گذاری بود و این پایه گذاری شد. ما در آن جا دوستانی داشتیم مثل میر هویدا، حمیرا نکهت، فریده انوری، آقای سروری، زلمی بابا کوهی، آقای باختری ـ که واقعاً سرمایهٔ ملّی کشور ما هستند ـ و آقای زریاب و آقای اسدالله حبیب. ما در جریان کار خود با این ها در تماس بودیم و این ها قشر روشن فکر افغانستان بودند. این ها وطن خود را دوست داشتند و دوست دارند و به خاطر این که همیشه با فرهنگ مردم از نزدیک و بسیار به شکل آکادمیک آن سر و کار داشتند و ما را راهنمایی کردند، گفتیم این سیاست بین خود ما بود، منتها ما چه می کردیم در آن جا؟ خوب البته شما بهتر می فهمید برای ما سیاست کلّی کشور مطرح نبود. من سیاست دهقان را گفتم، دهقان میمنه، دهقان بامیان مثلاً همان جنگلبان وطنم برای من مطرح بود و این سیاست برای من اهمیت داشت و همین بسیار زیباست و این که در بیرون سیاست مداران چه کار می کنند این ما را بسته نمی کرد. ما در این آگاهی هم بودیم توسط همان گروه و دوستان خود و می فهمیدیم کار خود را و کاری نمی کردیم که راه برای ما بند شود. ما می خواستیم فرهنگ بخصوص افغانی در آن جا توسط هنرمندان باز شود و معرفی شود.

● از صحبت‌های شما این‌گونه پیداست که یک بخش از همین بازی‌ها و یا نمایش‌هایی که از طریق رادیو و یا تلویزیون برای مردم پخش می‌شد و توسط شما به هرجال بازی می‌شده، مربوط به کلتور و فرهنگ مردم افغانستان بوده و یک مقدارش هم مربوط می‌شده به شاهکارهای ادبیات جهانی که این بسیار نکتهٔ جالبی است که در کشوری مثل افغانستان که شاید خیلی پیش رفته حساب نشود آثار بسیار بزرگ جهانی هنر تیاتر مثل کارهای شکسپیر یا دافنه دوموریه که خود شما فرمودید اجرا می‌شده. این‌ها چه‌طوری کار می‌شد و چگونه می‌توانستید آن را بازی کنید و از عهده این کار به درستی برآیید؟

○ از نظر انتخاب موارد یک هیأت بود و در رأس آن هیأت کسی بود که خودش روشنفکر بود. این کاغذبرانی نبود. مثلاً یادش به خیر خانم فریده انوری و جناب آقای سروری و دوستان دیگری که متأسفانه به خاطرم نیست و این ها بودند. من هیچ یادم نمی رود وقتی همدلت شکسپیر را کار می کردیم، از احمد شاه علم که در بلغارستان تحصیل کرده بود و درس کارگردانی خوانده بود بسیار استفاده کردیم. اگر ما یک نمایشنامه را کار می کردیم، در کنار آن آموزش می دیدیم. وقتی یک سؤال برای ما پیدا می شد، می رفتیم از استادها می پرسیدیم. من هیچ یادم نمی رود یک نقشی داشتم که از نوشته های ویکتورهوگو بود به نام «مردی که می خندد». این را بازی کردیم با برخی دیالوگ های فرانسوی. وقتی تماشاچی ها شنیدند فکر کردند که این ها از فرانسه کسی را آورده اند و فارسی برایش یاد داده اند. البته نمایشنامه رادیویی بود که تُن صدا را داریم و بسیار کمک می کند. پرونده در زنجیر برای ما بزرگترین الگو است و بزرگترین درس است و شما باور بکنید ما تقریباً هفت ماه روی یک نمایشنامهٔ گورکی به نام «در اعماق اجتماع» کار کردیم. در اعماق اجتماع از نظری بزرگترین مکتبی بود که ما در آن جا دیدیم. متأسفانه باز یک سلسله کارهای بروکراسی بود و اجازه ندادند و تمایش داده نشد. البته نمایشنامه تیاتری بود که استاد بیسد ـ یادش به خیر ـ کارگردانی می کرد، ولی برای ما بزرگترین درس، خود شناخت تیپ‌ها در اعماق اجتماعی بود.

● چطور آثار گورکی در آن مواقع با مانع برخورد می‌کرد؟ در حالی که سیاست دولت افغانستان در آن زمان شاید بر این بوده باشد که هرچه در کشورهای کمونیستی آفریده شده، تبلیغ و مطرح شود.

○ من این را از نظر سیاسی جواب نمی دهم، چون آدم سیاستمداری نیستم و حق هم ندارم که آن را از آن نظر بررسی بکنم. ولی از نظر مسلکی چه سوسیالیستی و چه غیر سوسیالیستی، از نظر ما بسیار باارزش هستند. گفتم در رادیو یک گروه بسیار روشن فکر بود که اینها البته آن صلاحیت را داشتند که این حرف ها را می آوردند در آن جا می گفتند برادر بگیریم درباره این حرف‌ها کار کنیم. من مانعی در آن جا ندیدم. این که گفتم شروع دولت داوود خان بود و حکومت داوود خان را از نظر سیاسی اگر برای شما بگویم، شما خودتان بهتر می دانید که این ها از چه طریق آب می خوردند و در کجا ریشه داشتند و شاید هم همین عامل بوده که کسی در آن جا چیزی نمی گفته. من هیچ یادم نمی رود در جریان لیسه‌ام در قندوز اولین نویسندهٔ خارجی که من با ایشان آشنایی پیدا کردم، آقای عزیز نسین بود. عزیز نسین فعلاً هم با مشکلات روبرو می شود در کشور خودش، حتی در کشورهای پیشرفته، ولی ما در افغانستان می توانستیم به راحتی بر روی آن کار بکنیم و مایه اصلی کار ما همین ها بودند.

● خوب، حالا باز یک مقدار برمی‌گردیم به مسایل سینما و این‌که اصولاً می‌توانید تصویری از سینمای افغانستان ارائه بدهید که چه موقعی شکل گرفت و چه کسانی بیشتر در این زمینه فعالیت کردند و چه فیلم‌های مطرحی ساخته شده. به طور کل آیا ما چیزی به نام سینمای افغانستان داریم یا نه؟

○ بله، سینمای افغانستان را داریم و شاید تاریخچهٔ مشخص سینمای افغانستان را من ندانم، ولی سینمای افغانستان بوده از زمانی که این ها در افغان فیلم تولیداتی داشته اند. یک یا دو تایی از آن جا شروع شد، بعد از آن نظر به تشویق حکومت های وقت شرکت‌های شخصی به وجود آمد. مثلاً خدا بیامرزد آقای نظیر اولین شرکت خود را به نام نظیر فیلم ساخت و اولین فیلم آن هم رابعهٔ بلخی بود که ساخته شد. این که چقدر این فیلم تکنیک داشت، این موضوع جداست و مهم نفس کار است. ولی سینما را این ها معرفی کردند و گفتند ما یک سینما می خواهیم داشته باشیم که آن سینما را به تعقیش طالبان آمدند چهار روزی سرش را خاک پوشاندند. این مطرح نیست و این نمی ماند و بالاخره یک روزی دوباره سر زدنی است در این کشور.

بعد از آن انجیر لطیف مؤسسهٔ «آریانا فیلم» را تأسیس کرد که من هم با او بودم. اولین فیلمش هم «مجسمه ها می خندند» بود که آن را تورپالی شفق کارگردانی کرد و خود انجیر لطیف فیلمبردار بود. بعد از آن، شفق فیلم را تأسیس کرد و باز به دنبالش گلستان فیلم آمد و دیگر این که عباس شیان که در هندوستان تحصیل کرده بود آمد و یک مجموعهٔ بسیار مقبول در کابل درست شده بود. این ها بر روی سینما کار می کردند و مخصوصاً بعد از تأسیس تلویزیون در افغانستان سینما هم کمی رشد پیدا کرد و کمی جان گرفت. سینما از نظر من نهالش کاشته شد و کمی سر زد می خواستند این را آبیاری کنند و به ثمر برسانند که موانع تاریخی که شما می فهمید متأسفانه پیش آمد و حالا دوستان ما در بیرون کشور هستند. مثلاً در مسکو در همین حال انجیر لطیف با دوستانش یک فیلم تازه در مورد افغانستان ساخته اند به نام «آن سوی دریاء». در سال ۱۹۲۲ وقتی روس ها آسیای میانه و بخارا، سمرقند و... را اشغال می کنند، یک عده مردم کوچ می کنند و به طرف افغانستان و ایران می آیند چون این دو کشور هم سطح تر است با روسیه. این مردم با غم خود، با خوشی خود و با همه چیز خود و با تمام عواطفشان کوچ می کنند و هجرت می کنند و به افغانستان می آیند. یک نیمرخ از کوچ مردم از آسیای میانه به افغانستان را محور فیلم گرفته و امکان دارد در همین یک ماه یا دو ماه دیگر در ازبکستان فیلمبرداری شود. ما وقتی سینمای افغانستان می گوییم، چه در افغانستان و چه در خارج از آن در مورد افغانستان، ما روی سینما کار می کنیم و همهٔ آن به نام افغانستان یاد می شود.

● شما در صحبت‌هایتان گفتید به خصوص از زمانی که تلویزیون پایه گذاری شد، در افغانستان سینما بیشتر رشد پیدا کرد. این برخلاف نظریه‌ای است که امروز در دنیا حاکم است یعنی می گویند در واقع تلویزیون جای سینما را گرفت و نقش سینما کم رنگ شد. چه‌طوری شده که در افغانستان تلویزیون باعث رشد سینما شد؟

○ بله، یکی این که تلویزیون از نظر بصری یک اکران بسیار کوچک دارد و از نظر روانی شما را همان طوری که می روید در یک سالن سینما می نشینید و فیلم را تماشا می کنید، قانع نمی کند. درست است، این تجارت است که جای همه چیز را گرفته است. راحت در خانه نشسته اید، ویدیو را می گذارید، بدون این که بلیطی بخرید و مسافتی را طی کنید و سینمایی را بروید. ولی همان فیلم در سینما از نظر پذیرش ذهنی فوق العادگی دیگری دارد. در افغانستان این دو پدیده تازه هستند و هنوز تماشاچی انتخاب خود را نکرده. تلویزیون جای خودش را دارد و یک

فوق‌العادگی خودش را دارد برای تماشاچی و سینما یک غول است و هیچ چیز جای سینما را نمی‌گیرد.

● دربارهٔ بعضی دوستانتان که از افغانستان رفته و در کشورهای دیگر فیلم می‌سازند اگر می‌شود مقداری بیشتر صحبت کنید؟

○ خدا رحمت کند تورپالی شفق را که فوت کرد. ایشان در تاریخ سینمای افغانستان از جملهٔ مؤسسین است، همان طور که انجیر لطیف از جملهٔ مؤسسین است. آقای شفق همیشه جایش در سینمای افغانستان خالی است. جوان‌هایی که در جریان این بیست سال، خصوصاً ده سال اخیر بیرون از کشور تحصیلاتی در مورد سینما دیده‌اند در کشورهای مختلف بیرون از افغانستان، اینها امیدهای بزرگی‌اند، مثلاً عبدالحسین دانش و یا مثلاً صدیق برمک و جوان‌های دیگری که اسمشان را نمی‌دانم و این‌ها بیرون از کشور کار می‌کنند و امیدوار هستند که در افغانستان باشند و از همان جایی که باقی مانده بود، دوباره فعالیت‌های فرهنگی خود را شروع کنند. از انجیر یک پرده‌ای گفتم که در روسیه است و کار می‌کند و حتی یک دو فیلم ویدئویی ساخته به نام «شیرآقا و شیرین گل» که شاید هم شما دیده باشید و یک فیلم سینمایی که از نظر تکنیک می‌گویند فوق‌العاده بوده و من خودم نلیده‌ام ولی با آن‌ها در ارتباط هستم. شنیده‌ام با همکاری‌های ازبک فیلم این‌ها یک فیلمی ساخته‌اند به نام «عشق پیری» یک تعداد هنرپیشه‌های سابقه‌دار افغانستان در آن بازی کردند و یک تعداد جوانهای دیگری که خارج از افغانستان بودند و آن فیلم بسیار معروف شد از نظر متد فیلمبرداری و تکنیک فوق‌العاده مورد قبول واقع شد. این که چقدر پول مصرف کرده‌اند و چه مقدارش را توانسته‌اند بگیرند بحث دیگری است و به ما ربطی ندارد. فیلم دومش را که می‌خواهد فیلم سینمایی باشد آن را باز هم از سوی ازبک فیلم و به کمک لابراتوارهای ازبک فیلم می‌سازد به نام «آن سوی دریاه» که ستاریویش را برای من فرستاد و بسیار جالب است. البته من در خلال این‌ها بدون این که شما بپرسید یک امیدی دارم که ما همیشه روی این موضوع ایستادگی کنیم. افغانستان است و سینمای افغانستان چه در بیرون از افغانستان و چه در داخل افغانستان. این متعلق به افغانستان است. ما یک مشکل داریم از نظر اجتماعی. در طول بیست سال همان بچه‌هایی که سن‌شان از ۱۲ تا ۲۲ می‌رسد و همان بچه‌هایی که در کمپ‌های پاکستان و یا کشورهای دیگر بزرگ شده‌اند با هم سن‌وسالان خود که در اروپا بزرگ شدند از نظر موضوعات اجتماعی و ذهنی این‌ها را باید روبه‌رو بیاوریم. اینها را باید یک آشتی بدهیم.

● برگردیم به سیاست و یا فرهنگ کلی‌ای که روی سینمای افغانستان حاکم بود. برخی معتقدند که تولیدات سینمای هند در افغانستان بسیار جای‌پا و خریدار داشته است. از طرف دیگر ایران هم تأثیر داشته، به خاطر این‌که همزبان بوده‌است. از طرف دیگر روسیه به خاطر سیاست حاکمه نفوذ داشته و حمایت می‌شده‌است. یعنی سینمای افغانستان از چند سو تغذیه می‌شد. در آن دوره‌ای که شما بودید و می‌دیدید، کدام‌یک از الگوها بیشتر مورد پذیرش سینماگران بود؟

○ سینمای افغانستان همیشه انعکاس دید مردم و تماشاچیان افغانستان است. تماشاچی افغانستان همیشه اسیر فیلم هندی بوده و جوانهای ما اکثراً تقلید فیلم‌های هندی را می‌کردند. سینمای هندوستان یک چتر بزرگ دارد در دنیا، چون تولیداتش بسیار زیاد است، نه تنها در افغانستان، در کشورهای جهان سوم و کشورهای عربی و حتی در افریقا یک امپراطوری دارند آن‌ها. در افغانستان فیلم‌هایی که می‌آمد، متأسفانه آموزنده نبود و فیلمی نبود که به درد مردم افغانستان بخورد. فقط فیلمهای تفریحی بود. من آن را بسیار علر می‌خواهم می‌گویم مبتذل بود، از نظر اخلاقی برای ما چیزی نداشت و ما را اسیر ساخته بود. ولی سینمای ایران بر عکس در افغانستان یک جای پای بخصوص دارد، از نظر اخلاقی و هم از نظر این که ما زیان دری داشته و از نظر تاریخی با ایران یک رابطهٔ درازی داریم. از نظر من سینمای ایران در افغانستان سازنده‌تر از سینمای دیگر کشورهاست، چون رسم و رواج، فرهنگ و زبان آن یکی است. یک دوره‌ای بود فیلم‌های خوب ایرانی به افغانستان می‌آمد مثل فیلم خاک یا گاو یا پنجره یا داش آکل نوشتهٔ صادق هدایت. ما بیشتر توقع داشتیم در این سطح ایران فیلم‌های خود را به افغانستان صادر بکند. من از سینمای هندوستان هیچ وقت چیزی نگرفته‌ام، ولی از فیلم خاک، هزاران چیز گرفته‌ام، برای این که با من فرهنگ مشترکی دارد. من حتی خود را در ماهین خاک می‌دیدم و خود را در بین گاو می‌دیدم. یکی بود از نظر ارتباط و برای مردم مفیدتر بود. در مورد سینمای روسیه از نظر سیاست بعد از این که انقلاب اکتبر در روسیه پیروز شد، سینمای این‌ها شعاری شد. آن‌ها می‌خواستند ملّت روسیه را تجدید تربیت بکنند و مطابق اندیشه‌های فکری خودشان تماشاچی خود را بار بیاورند که آن‌به درد ما نمی‌خورد. این جا افغانستان است و ما رسم و رواج و فرهنگ بخصوص خود را داریم که هیچ ملتی این را ندارد و به ما تأثیر هم نمی‌کند.

● همین سینما چقدر این‌جا جای پا داشت، یعنی فیلم‌هایش نمایش داده می‌شد؟

○ سینمای هندوستان همیشه حاکمیت داشت و نمایش داده می‌شد.

● شما سینمای ایران را تایید کردید با توجه به ارزش‌های هنری، ارزش‌های اخلاقی و ارزش‌های تاریخی و مشترکاتی که با مردم ما داشته. حالا همین سینما چقدر در بین مردم و در بین مخاطبان سینما در افغانستان مطرح بود و یا مورد پذیرش قرار می‌گرفت؟ یعنی بودند کارگردان‌ها و فیلم‌سازهای افغانستان که از این‌ها الگوپذیری کنند؟

○ خدا مغفرتش کند آقای شفق چون یک کمی در هندوستان تحصیل کرده بود، ناگزیر از نظر ذهنی یک کمی نزدیکی داشت با سینمای هندوستان و آقای عباس‌شان هم که در هندوستان تحصیل کرده بود، او هم از آن جا گرفته بود. منظورم این است که در بین همین مجموعهٔ سبک‌ها و روش‌های سینمایی، ما می‌خواستیم یک سینمای نو دیگر از خودمان داشته باشیم. ما تقلید کردیم و نمی‌گویم تقلید نکردیم. ما تقلید از سینمای هندوستان کردیم، تقلید از سینمای ایران کردیم، تا سینمای خود را در جای اصلی خودش بنشانیم. دیگر این که موضوع اقتصادی است. به‌طور کلّی تاجران فیلم‌های هندی فعال‌تر بودند تا تاجرهای فیلم‌های ایرانی و عربی در افغانستان. مثلاً اگر فرض کنیم در یک ماه در کابل ده تا فیلم هندی وارد می‌شد، از ایران دو تا فیلم وارد می‌شد و این هم از نظر اقتصادی به صرف بود، چون تماشاچی بیشتر به طرف فیلم هندی می‌رفت.

● پس می‌شود این نتیجه را گرفت که بودند کسانی از فیلم‌سازان افغانستان که خواهان یک سینمای ملی بودند، امّا به‌خاطر قدرت عظیم سینمای هندوستان نمی‌توانستند در مقابل آن مقاومت کنند و چون از نظر اقتصادی پشتوانه‌ای نداشتند، نمی‌توانستند به سمت یک سینمای ملی حرکت کنند؟

○ بلی، در نهایتش گفتم و باز هم تکرار می‌کنم با تجدید سینمای بیرون می‌توانست یک سینمای افغانی در حال تولد باشد که متأسفانه کار از کار گذشت ولی باز ما امیدوار هستیم.

● چنوب حالا دامنهٔ بحث را بکشانیم به محیط مهاجرت شما. شما ظاهراً از سال‌های نخستین دههٔ شصت، رفتید به سمت ترکیه. اولاً می‌خواهیم بفهمیم که دلیل مهاجرت شما چه بوده و بعد در آن‌جا به چه کارهایی مشغول هستید؟

○ هنرمندان حسّاس‌ترین و پرعاطفه‌ترین اقشار جامعه‌اند. یک تفنگ‌دار می‌آید یک موضوع را به خوبی گذشت می‌کند یا تحمل می‌کند. البته ما هم تحمّل می‌کنیم و نمی‌گویم که ما قوت تحمّل نداریم، ولی ما خیال داریم، یک نگاه دیگر داریم و دلیل بیرون رفتن من موضوعش همین است که فرهنگ، هنر و مردم ما از طریق یک فرهنگ دیگر و مردم دیگر همیشه زیر تاخت‌وتاز بوده‌اند و ما هم به اصطلاح هنرمند همیشه گفتیم نه، ما با تو در این جا سهم نمی‌گیریم و در کنار تو نمی‌توانیم بایستیم. همان طور است که تقریباً یک سوم مردم افغانستان مهاجر شدند. من بودن و هویت خود را در کنار مردمی که مهاجر شده‌اند، بهتر ثابت کرده‌ام تا این که من بنشینم در آن جا تا یک فرهنگ دیگر بر سر فرهنگ ما حاکمیت بکند.

● در ترکیه با چه مشکلاتی مواجه بودید؟

○ خوب، وقتی انسان از جای اصلی خود مهاجر می‌شود، در هر جای مشکل می‌بیند ولی خدایی‌اش ترکیه با هر امکاناتی که داشت از ما پذیرایی کرد. بچه‌های من مکتب رفته و درس خوانده‌اند و امروز صاحب کار هستند. زمینه‌های کار در آن جا باز است. البته برای من سخت است و مشکل تمام می‌شود و تا آخرین لحظهٔ عمرم که خارج از وطن خود باشم، برایم مشکل است. همان جغرافیا برای من بسیار مطرح است، با همهٔ قومیت‌ها و نژادهایش. ما در طول تاریخ با تمام نژادها و ملیت‌ها مثل برادر زندگی کرده‌ایم و حقوق مساوی داریم. پیش من اصلاً این بحث نیست که چه کسی چه ملیتی و چه نژادی دارد. فقط حاکمیت روسیه برای من سخت تمام شد. کاش در آن زمان از نظر فرهنگی بیرون از افغانستان یک سلسله آدرس‌های شخصی و یا حاکمیت مشخصی می‌بود که ما در این رشته کار می‌کردیم و متأسفانه نبود و تا حالا فکر می‌کنم نیست.

● پیش از گفت‌وگوها مقداری صحبت کردید از فعالیت هنری خودتان در ترکیه و حالا می‌شود بیشتر بگویید؟

○ در ترکیه اولاً مشکل زبان داشتم. ولی چون زبان مادری‌ام ازبکی است و زبان ازبکی مادر زبان ترکی است، این مشکل رفع شد. وقتی مشکل رفع شد، من هنرپیشه بودم و اول گفتم در این شهر چه کسی در این زمینه‌ها کار می‌کند. بالاخره رفتیم و پیدا کردیم و با آن‌ها شروع به کار کردیم و تقریباً من زیادتر ترکیه را...

● یعنی در مؤسسات خود ترکیه به دنبال کارهای هنری رفتید؟

○ بله، بله دنبال این‌ها رفتم و پیدا کردم. ما هنرمندان زبانی بین‌المللی داریم. ما با هیچ ملت و هیچ نژادی مشکل نداریم، تا وقتی که مشکل از آن‌ها خلق نشود. با هم کنار آمدیم و کار شروع شد تا به امروز، ولی من افسوس می‌خورم و کاش در همین هفده سال و هجده سال می‌توانستم برای وطنمان کاری بکنم. متأسفانه من این را با شرم می‌گویم و به دست ما هم نبود.

● فعالیت‌های شما در ترکیه بیشتر در زمینهٔ تیاتر بود و یا سینما؟

○ در زمینه تیاتر بوده، تیاتر بچه‌ها و یا اطفال.

● یعنی آموزش می‌دادید؟

یک دوره‌ای بود فیلم‌های خوب ایرانی به افغانستان می‌آمد مثل فیلم خاک یا گاو یا پنجره یا داش آکل نوشتهٔ صادق هدایت. ما بیشتر توقع داشتیم در این سطح ایران فیلم‌های خود را به افغانستان صادر بکند. من از سینمای هندوستان هیچ وقت چیزی نگرفته‌ام، ولی از فیلم خاک، هزاران چیز گرفته‌ام، برای این‌که با من فرهنگ مشترکی دارد.

○ بله، آموزش می‌دادیم و به طور کلی جنبهٔ آموزش داشت.

● در کدام مدرسهٔ خصوصی و یا معلم بودید در مدرسهٔ دولتی؟

○ خیر، در آن جا یک گروه تیاتر است، یک گروه تیاتر آماتور. ما مثل فروشنده‌های دوره‌گرد وارد مدارس می‌شدیم و با مقامات اداری آن مکاتب در ارتباط می‌شدیم. مثل این که یک ساعت کلاس موسیقی دارند، ما می‌گفتیم یک ساعتش را به تیاتر تخصیص بدهند تا هم بچه‌ها تیاتر را بشناسند و هم یک نمایشنامهٔ آموزنده در سطح سنی خودشان برای آن‌ها ارائه بدهیم.

● حالا چون کشور ترکیه یک کشور مهاجرنشین است و مهاجران افغانی زیاد در آن جا هستند، می‌شود از فعالیت‌های موجود در بین مهاجرین یک مقدار صحبت بکنید؟ فعالیتی وجود دارد و اگر هست در چه رشته‌ای از هنر می‌باشد؟

○ متأسفانه فعالیت‌های فرهنگی و هنری در بین مهاجرینی که در ترکیه زندگی می‌کنند، وجود ندارد و من تا به حال نشنیده‌ام، چون در آن جا همه به فکر مشکلات اقتصادی هستند. در بین مهاجرین ترکیه یگانه کسی که به این مسائل پهلو خوابانده، من هستم که آن هم با علاقهٔ شخصی خودم رفتم و با یک گروه هنری با آن‌ها کارهای تیاتری در سطح ویدئو انجام می‌دهیم و فعالیت‌هایم ادامه دارد تا به حال.

● حالا برگردیم به آن بخش از زندگی شما که فعالیت در کانون ناصر خسرو است. یک مقدار بیشتر توضیح دهید.

○ من گفتم بعد از هجرت هفده‌ساله دوباره به وطن خود رفتم که دوباره وطن را زیارت بکنم.

● در چه سالی؟

○ در همان سالی که طالبان آمدند و مزار را گرفتند. سال ۷۶ رفتیم به آن جا و این بزرگ‌ترین شانس برای ما بود. من رفتم که از طریق خود کانون فرهنگی ناصر خسرو یک فعالیت هنری انجام بدهم. تیمرخ زندگی ناصر خسرو را این‌ها می‌خواستند بسازند، به وسیلهٔ استاد بیسد. کارهای مشق در مرکز کانون در مزار شریف شروع شد. استاد بیسد کارگردانی می‌کرد و جناب آقای قادر فرح از بازیگرهای بسیار موفق ما در افغانستان بودند و یکی دو سه تا از جوان‌ها. بچه‌های هموطن ما که آماتور بودند، علاقه و شوق داشتند. ما روزانهٔ این را پیدا کرده بودیم که بعد از هفده سال این طور یک کار پُرافتخار فرهنگی را که به نام ناصر خسرو بود انجام دهیم. دیگر این که من با استاد بیسد یک جا شریک صحنه بودم. کار با ایشان یک افتخار بزرگ بود. از کشورهای همجوار، ناصرخسرو شناسی‌ها و کسانی که در این زمینه معلومات داشتند آمده بودند. به کلی یک نمایشنامهٔ ادبی بود. آن همه شعر بود نثر بود بسیار عالی بود. متأسفانه آن هم نیمه تمام ماند.

● چه کسی این را نوشته بود؟

○ یکی از برادران کانون نوشته بود. نمی‌دانم چه کسی بود. ولی استاد بیسد آن را کارگردانی می‌کرد و نقش ناصرخسرو را نیز داشت. استاد بیسد به من گفت تو هم نقش ناصرخسرو را بازی کن و من در آن جا نقش مولوی مسجد جامع بلخ را بازی می‌کردم. واقعاً آموزنده بود و یک خاطرهٔ بسیار شیرین است در طول زندگی من که متأسفانه نیمه تمام ماند و نگذاشتند ما کار را به پایان برسانیم.

● نحوهٔ اجرای آن چه طور بود و قرار بود در کجا اجرا شود؟

○ در دره کبان می‌خواستند بازی کنند و بسیار تشکیلات بزرگی گرفته بودند. یک استیج مقبول ساخته بودند. استیج طبیعی بود و در طول تاریخ، صدای ناصرخسرو در آن دره‌ها می‌پیچید و انعکاس آن در بیرون افغانستان. شما فکر بکنید که چقدر این ارزش داشت، از نظر معنوی و فرهنگی، در بیرون از افغانستان همه می‌گویند افغانستان جنگ، خون، خاکستر، ولی از بین خون و خاکستر یک صدای رسا بلند می‌شد، می‌گفت من هستم و ادامه دارم و ادامه دارد آن صداها. انعکاس صدای ناصر خسرو را در طول تاریخ می‌شنویم.

● شما بعد از هفده سالی که به وطن بازگشتید آن‌جا را چطور دیدید؟ با توجه به این که شما در گذشته در مقاطع مختلف در فرهنگ و هنر افغانستان سهم داشتید.

○ همین حالا احساساتی که نسبت به وطن خود دارم با هیچ کلمه و ادبیاتی قادر به گفتن آن نیستم. من از کابل بسیار خاطرات خوبی دارم، ولی متأسفانه کابل را نتوانستم ببینم. کابل خراب شده بود و مزار شریف کمی آباد بود. شبرغان که رفتیم، کمی آباد شده بود. متأسفانه میمنه رفته نتوانستم که زادگاه من است، ولی می‌گفتند که آن جا هم خراب شده است و به جز خرابی چیز دیگری ندیدم.

● برای بار دوم که به افغانستان رفته بودید هیچ گونه فعالیت هنری دیگری نداشتید؟

○ غیر از پروگرام ناصر خسرو دیگر کار هنری نداشتیم. قرار بود یک سلسله کارهایی در سطح سینما داشته باشیم و با استاد و کسان دیگری که در این زمینه دست داشتند، در ارتباط بودیم. حتّی ناصر خسرو را گفتند بعد از این که شکل تیاتری آن گذشت، به صورت سناریو بنویسیم و سینمایی درست کنیم. این کارها ادامه داشت، ولی خراب کردند.

● در مورد استاد بیسد کمی صحبت کنید

○ استاد بیسد ـ البته هر هنرمند و بازیگری حرف مرا تأیید می‌کند ـ پدر تیاتر افغانستان است، پیر تیاتر افغانستان است. کارهایی که استاد بیسد در زمینهٔ بازیگری کرده، نه تنها برای افغانستان، بلکه افتخار آن در بیرون از افغانستان هم انعکاس داشته. در کنار آن انسان‌های دیگری هم بودند، مثلاً آقای جلیا و آقای فرح آقای مهاجر و دیگر دوستان بسیار نزدیک و عزیز که در تیاتر افغانستان بودند در کابل تئاتری مثل محبی فیاض، احسان ایل، باری جواد، زلیخا نورانی و حبیبه عسکر، این‌ها جای بخصوصی دارند در تیاتر افغانستان و معلمان ما هستند و من برای همهٔ آن‌ها صمیمی‌ترین حرمت را دارم.

● پرسش‌های من به پایان رسید. اگر شما صحبت ناگفته‌ای دارید بفرمایید؟

○ سخن هیچ وقت آخر نمی‌شود و امیدوار هستم به ادامهٔ این کارهای [illegible] بشناسد و مبارکی که شما دارید. امیدوار هستم دوستان من در هر جای دنیا که هستند، کمی به خود حرکت بدهند و اوضاع فرهنگی افغانستان مخصوصاً تئاتر و سینمای آن را در هر جای دنیا که هستند پیش ببرند. همان طور که گفتم، سینمای افغانستان متعلق به افغانستان است و این که در بیرون از افغانستان در رشتهٔ سینما کار می‌کنند، همان هم متعلق به افغانستان است. امیدوار هستم که این راه ادامه پیدا بکند. برای دوستانمان از خداوند قوت می‌خواهیم و به امید روزی هستیم که در وطنمان کارهایی را که نیمه تمام مانده به عرصه عمل بیاوریم.

ادبیات و زبان فارسی دری معاصر در افغانستان

□ پوهاند شاه علی اکبر شهرستانی

دربارهٔ ادبیات دری در عصر حاضر، آثار زیادی تألیف نشده است، جز چند اثر که آن هم بسیار مفصّل نه، بلکه مختصرند، آنچنان که در ایران و کشورهای دیگر مثلاً انگلستان، چکوسلواکیا، فرانسه و هند و روسیه در آن باره تحقیقات مفصلی صورت گرفته و گویا همان آثار، مآخذ پژوهشگران افغانی را تشکیل می‌دهند، مگر در آن‌ها دربارهٔ ادبیات فارسی دری چنان که در خور آن است، بحث کافی نیست.

فقید ادوارد براون، ریپکا، هیچکا، برتلس، استاد هانری ماسه و استاد لازار و نیز استادان بزرگ دکتور ذبیح الله صفا، جناب فروزانفر، دکتور شفق و در هند استادان گرانمایه سید امیرحسن عابدی، دکتر شریف حسّین قاسمی، مرحوم محمد اسلم خان، دکتر عبدالودود اظهر دهلوی، مرحوم انصاری، استاد جعفری و استاد شعیب اعظمی با تحقیقات بسیار مفید و گستردهٔ‌شان خدمات شایسته‌ای برای فارسی زبانان انجام داده‌اند و جناب دکتر نذیر احمد با تألیفات و تحقیقات و نشر متون زبان دری از گونهٔ مکاتیب سنایی، حق بسیار بزرگ و سنت عظیم بر ذمهٔ ما دارند که گزارد آن حق مسلم به وسیلهٔ تذکر از کارهای سودمندشان، بر ما واجب آمده است. در سرزمینی که ادبیات مرده باشد، در حقیقت در آن جا زنده‌ای وجود ندارد و به فتوای حافظ شیرازی، بر آنان نمرده نماز باید کرد. نویسندگان و شعرا با آثار و اشعارشان یاد ملت و روح مردم را زنده نگه می‌دارند.

شعراء، نویسندگان و دانشمندان در واقع سازندگان و مربیان جامعه‌اند و نمرهٔ افکار آنان می‌تواند مردم را به سوی راه راست رهنمون شود. از همان روست که شاعر و نویسنده، خوبی‌ها و موارد ستودنی مردم خود را می‌ستاید و شجاعت و جوانمردی را در کلمات و عبارات و جملات مدح و توصیف می‌کند و پهلوهای ناخوب و ناپسند و اخلاق و سلوک ناستودهٔ آنان را به نکوهش و سرزنش می‌گیرد تا جوانب مثبت برجسته گردد و بدی‌ها زدوده و اصلاح شود.

چرا در مدت یک هزار سال، مردم فردوسی را بزرگ می‌دارند و صدها تن از خود و بیگانه افکار و آثار او را مورد تحقیق و کاوش می‌آرند؟ از جهتی که او تخم سخن را پراکنده و هنوز نمرده‌است. اگر سخن فردوسی در شاهنامه نمی‌بود، مردمان از آن پیشینیان و گذشتگان که آثاری از ایشان جز نام نمانده است، هرگز یاد نمی‌کردند و به یاد نمی‌آوردند که آنان که بودند و چه کردند. کاخ‌ها و عظمت ظاهری شان نابود گشت و مگر حماسهٔ فردوسی آنان را احیا کرد و نام خود را جاویدانی ساخت.

موتسکیو، ژان ژاک روسو، ویکتور هوگو و بالزاک بودند که ملّت فرانسه را بیدار کردند و انقلاب کبیر فرانسه و اعلامیهٔ حقوق جهانی بشر را سرخط آزادی و طرد بردگی ساختند.

ما می‌بینیم که محمود طرزی، فیض محمد کاتب، استاد بیتاب، استاد خلیلی، میر غلام محمد غبار و میر غلام حضرت شایق، هر یک چگونه با مفاسد اجتماعی مبارزه می‌کنند و انگشت انتقاد بر سوء رفتارها می‌گذارند، تا جامعه‌شان بر شاهراه تمدّن و خوبی‌های بشری رهسپار گردد.

نزدیک سمنگان اثری به جا مانده است که در زمان‌های بسیار باستان ساخته شده و آن، استوانه‌ای بزرگ از سنگ است و بر فراز آن تنوری از سنگ کنده شده به نام «تخت رستم». تا کنون باستان شناسان به شناخت کامل آن، راه نبرده‌اند و آن یک اثر، صنعت دست انسان است و گمان‌ها و حدسیات دربارهٔ آن زیاد است و اگر روزی کسی به کشف حقیقت آن فایق آید، هم از خلال نوشتهٔ یک مورخ یا شعر شاعری خواهد بود.

نوشته‌های خردشتی که در درهٔ الیشنگ لغمان از باستانگاه به جا مانده‌است، معرّف یک مدنیت و فرهنگ است و خط، خودش از وجود فرهنگ نمایندگی می‌نماید. تا زمانی که شکسپیر آثار هنر نمایشی خود را ایجاد نکرده بود، زبان انگلیسی یک زبان عامیانه بود. نیز نویسندگان و شعرا و مولیر نمایشنامه نویس فرانسوی بودند که زبان فرانسوی را از سطح پایین به سوی اریکهٔ علیا ارتقاء دادند اگر هومر نمی‌بود، کدام کس با ایجاد ایلیاد و اودیسه، ادبیات یونان باستان را جاویدانی می‌ساخت؟

بنابر این شعرا و نویسندگان و مورخان و فیلسوفان معرّف هویت ملت‌هایند و وظیفهٔ آنان در جامعه، پس بزرگ و شکوهمند است. در واقع محمود طرزی فکر استقلال و هویت ملی را در ذهن امان‌الله خان بیدار کرد و اگر نه او یک شهزاده بود که به سان همقطاران خود می‌توانست خود را با شکار و معاشقه مصروف سازد. محمود طرزی چه از طریق نوشته‌هایش در سراج الاخبار و چه از طریق تألیف و ترجمه بر اندیشه و طرز تفکر امان‌الله خان که دامادش بود تأثیر آورده بود و او را شیفته استقلال ساخته بود. محمود طرزی که خودش حین اقامت با پدر خود سردار غلام‌محمد خان طرزی در سوریه و استانبول، در اثر تماس با متفکر و فیلسوف بزرگ ما سید جمال‌الدین افغانی به مزایای آزادی پی برده بود و از طرفی دیگر پدرش که مردی شاعر و دانشمند و از اخلاص‌مندان سید جمال‌الدین بود، در تربیه پسر خود تأثیری بسزا داشت. آن‌ها چون در زمان امیر حبیب‌الله خان به وطن بازگشتند، در این جا نهضت ترقی خواهی در بین روشنفکران پدیدار شده بود، زیرا چند مکتب تأسیس گردیده بود که در آن‌ها به شیوهٔ جدید اروپایی تدریس صورت می‌گرفت و معلمان مسلمان هندی با تدریس علوم و اجتماعیات اذهان شاگردان را بیدار می‌ساختند و تألیف تاریخ به شیوهٔ بسیار علمی از سوی فیض محمد کاتب با وجود سخت گیری‌های امیر، راه را برای مطالعهٔ چگونگی وضع اجتماعی و سیاسی در کشور ما هموار می‌ساخت. در واقع او با شیوهٔ نوشته‌های خود نشان داد که چطور می‌توان در حالات ایجاب و ضرورت، مطالب و مفاهیم خیلی مهم را با القاف در عبارات و جملات و ایراد کلمات برای خوانندگان القاء کرد و آنان را از حقایق آگاه ساخت.

ادبیات فارسی دری معاصر

ادبیات دری فارسی معاصر افغانستان را باید در دوره‌های جداگانه و تحت عناوین مؤلفان، شعرا و داستان پردازان مطالعه کرد. سه دورهٔ مشخص را باید در نظر داشت که هر کدام از خود ممیزاتی دارد:

۱ ـ سبک هندی که در واقع نوعی از اسلوب رمز یا سمبولیزم است و در آن شاعر و نویسنده سخن را ملفوف و ملبوس به اشارات و عبارات پیچیده می‌آرد تا از یک سو قدرت طبع و هنر فکری خود را تبارز دهد و از سوی دیگر خود را از سخط و گزند زورمندان در امان نگه دارد.

۲ ـ در نثر نویسی، شیوهٔ تمایل به سجع و ترصیع و امثال آن به مشاهده می‌رسد و از سوی دیگر گریز در ورای الفاظ سبب نجات نویسنده انگاشته می‌شود که از یک طرف مطلب به وجه احسن ادا گردد و از طرف دیگر در وقت زبان و ضرر، او را گریزگاهی باشد. البته تفنن و هنرنمایی با صنایع ادبی، عمدی است که نویسنده می‌خواهد مطالبش نغز و دلنشین ادا گردد. مگر داستان‌ها از این تکلّف در امان اند و داستان پرداز هیچگونه تنگنایی بر سر راهش نمی‌آید که ناگزیر شود در آن فن و حیله به کار برد.

۳ ـ اشعار آزاد و بی‌پندوبار رها شده از قیود علمی و فنی که گذشتگان خود را در آن پایند می‌یابند؛ اگرچه در این گونه اشعار هم نوعی از قید موجود است و آن قید فرنگی مآبی است که شاعر به شیوهٔ شعرای اروپایی پایبند سجع مطرف است و تنها خود را از بند وزن و قافیه و ردیف می‌رهاند و در ژرفات ابحار شناور نمی‌شود. به اساس همین بخش بندی می‌توان

ادبیات زبان فارسی دری را مطالعه کرد.

شاعران دستهٔ اول عبارتند از واصل دبیر، ملک‌الشعرا قاری عبدالله خان، استاد ملک‌الشعرا صوفی عبدالحق بیتاب، میرغلام حضرت شایق جمال، محمد انور خان بسمل، محمد ابراهیم خان صفا، محمد ابراهیم خلیل، ندیم کابلی، ندیم میمنگی، محمد صدیق حیاء، سردار عبدالعزیز حیرت، غلام احمد نوید، خانم مخفی بدخشی، خانم محجوبه هروی، خانم حاذقه هروی، محمد افضل شهپر، خانم مستوره افغان و دیگران.

بخش دوم از این دسته که اشعارشان بیشتر رنگ و شیوهٔ سبک خراسانی دارد، عبارتند از استاد خلیل‌الله خلیلی، حاجی محمد اسماعیل گوزک هروی، عبدالرحمان پژواک، واصف باختری، فکری سلجوقی، شیرین سخن هراتی، مرحوم عبدالحسین توفیق (که هر نوع شعر دارد)، رضا مایل هروی، دکتور محمد آصف سهیل، محمد آصف مایل، محمد یوسف آیینه، مرحوم محمد حسین طالب قندهاری و گل محمد ژوندی.

دوم ـ مؤلفان و نویسندگان عبارتند از محمود طرزی، قاری ملک‌الشعرا، استاد بیتاب، فیض محمد کاتب هزاره، استاد خلیلی، پوهاند عبدالحی حبیبی، صلاح‌الدین خان سلجوقی، سید قاسم رشتیا، محمد صدیق فرهنگ، دکتور عبدالغفور روان فرهادی، عبدالرحمان پژواک، محمد هاشم میوندوال، پوهاند میر حسین شاه، پوهاند محمدنسیم بگهت سعیدی، پوهاند اکاده‌میسین دکتور عبدالاحمد جاوید، محمد حیدر ژوبل، میر غلام‌محمد غبار، دکتور شیراحمد نصری، پوهاند غلام صفدر پنجشیری، استاد علی اصغر بشیر هروی

از صنف نویسندگان، طنزنویسان و منتقدان عبارتند از: اسدالله حبیب (استاد و دکتور بیدل شناس) که نمایشنامه و طنز می‌نویسد و شعر می‌گوید و تاریخ ادبیات نوشته است؛ مختار (مدیر مجلهٔ شوخک)، باریکه‌یاد اندیشه مرحوم استاد علی اصغر بشیر هروی، ضیاء قاری‌زاده، پایز حنیفی و دیگران.

۳ ـ داستان پردازان و کسانی که در ادبیات کودک سر و کاری دارند: عبدالغفور پویا فاریابی، کاکا مویخالی (سناتور) و عبدالقیوم بیسد، هنرمند ادیب و تیرومند و متعهد.

۴ ـ روزنامه نگاران که در صف نویسندگان می‌آیند، عبارتند از برهان‌الدین خان کشککی، میر محمد قاسم (مدیر سراج الاخبار)، محمود طرزی، غلام محی‌الدین انیس، محمد قاسم واجد (مدیر روزنامهٔ بدخشان، بیدار و انیس)، صباح‌الدین کشککی (مدیر روزنامهٔ اصلاح و کاروان)، عبدالحق واله (مدیر کاروان)، عبدالرؤوف خان ترکمنی (مدیر پیام وجدان)، غلام نبی خاطر (مدیر سپاه)، علی اصغر بشیر (مدیر ترجمان)، محمد یوسف فرند (مدیر اخبار مردم)، میر غلام احمد بهار (مدیر جریدهٔ ستوری)، محمد علم غواص (مدیر روزنامهٔ اصلاح)، محمد شفیع رهگذر، محمد یونس حیران و محمد خالد روسان.

دکتور محمود حبیبی، استاد محمد کاظم آهنگ، پوهاند محمد رحیم الهام (شاعر و استاد و مؤلف)، پوهاند عبدالرسول رهین، فضل الرحمن فاضل، عبدالاحد ترکمنی، عبدالغفور پویا فاریابی، انجنیر غلام سخی غیرت، انجنیر غلام سخی ارزگانی، ناصر ظهوری (شاعر و روزنامه نگار)، شکریه رعد، دکتور شیر احمد نصری، غلام حسین فعال، پوهاند حبیب الرحمن هاله، عبدالحمید مبارز، نفیسه شایق مبارز، فیض محمد عاطفی (شاعری دارای قریحهٔ عالی)، محمد ابراهیم عباسی، سراج و هاج، ظاهر طنین (روزنامه نگار و مورخ)، سید سلطان احمدی (مدیر جریدهٔ اقتصاد). دسته‌ای از شاعران با سرودن اشعار بدون وزن و بدون قافیه و ردیف به سبک شعر جدید، طبع خود را آزموده‌اند که بعضی از ایشان توانمند هستند. محمود فارانی، پوهاند محمد رحیم الهام، استاد پوهاند علی محمد زهما، سلیمان لایق و دکتور اسدالله حبیب از سرکردگان این دسته‌اند و جوانان نیز بدین شیوه تمایل بیشتر دارند که جراید و مجله‌ها انباشته از این گونه اشعارند. به طور نمونه شعری از سلیمان لایق:

ای غزنه ! ای خرابهٔ خاموش و بی صدا
ای کشتی شکستهٔ دریای روزگار
آیا کجا شدند؟ آن جنگاوران
آن های وهوگران
آنها که از تخار و هری تا به مرز هند
با خون و آه شهرت خود را نبشته اند
آن خادمان دولت پر مجد غزنوی
مداح دامغانی و استاد عنصری
آن خواجهٔ بزرگ، آن جمع افسران
و آن جمله شاعران
در خاک های غمزده در زیر تپه ها
آیا کجا به خواب ابد آرمیده اند؟!

روزنامه‌ها و مجله‌ها و جراید در امر تعمیم سواد و ارتقای سویهٔ ذهنی و ادبی مردم، تأثیری انکارناپذیر دارند و به ویژه مجله‌ها و روزنامه‌هایی که از سوی کارمندان باسواد و ادیب و دانشمند اداره و رهبری گردند.

روزنامه‌های سراج الاخبار، ارشادالنسوان و ثروت و مجلات ادب، عرفان، خراسان، فولکلور، هرات و آریانا در رأس قرار دارند و از جراید، جریدهٔ ترجمان، کاروان، پرچم، شعلهٔ جاوید و مساوات با عبارات و مضامین فارسی معیاری به نشر می‌رسیدند.

روزنامه‌های اصلاح، انیس، اتفاق اسلام، اتحاد (در بغلان)، بیدار (در مزارشریف)، مستوری (در میمنه)، بدخشان، پیام وجدان، گهیز، الفلاح، سبا، مردم، صدای عوام، ژوندون، پشتون ژغ (آواز بعدی)، غرجستان، فرهنگ مردم و دیگران همه معیارهای موضوعهٔ ادبی و دستوری را کاملاً رعایت نمی‌کردند و آنچنان که بایست از لحاظ زبان اصلاح می‌شدند، نبودند و این خود علتش آن است که در روزنامه‌ها عموماً قواعد کمتر رعایت می‌شود. جراید نوای بامداد، بنیاد، میزان و پیام وجدان (در خارج) در نشر ادبیات و تأمین صلح سهمی عمده دارند. مجلهٔ آریانای بیرون مرزی، پاسدار نیک احیای فرهنگ و تاریخ کشور ما می‌باشد و مدیر مسؤولش انسانی متعهد و با مسؤولیت و دانشمند است.

اخبار همبستگی، هزارستان، نامهٔ امید، نامهٔ خبری وحدت و چند جریدهٔ دیگر که در آلمان، هالند، کانادا و انگلستان به نشر می‌رسند، حاکی از پاسداری و مبارزه در راه حفظ هویت و فرهنگ کشور ما می‌باشند. نشر مجلهٔ در دری در ایران نوید می‌دهد که جوانان هموطن ما در راه حفظ اصالت فرهنگی و ذهنی مردم خود از هیچ نوع کوششی دریغ نمی‌دارند.

نشر دواوین شعر و گزینه‌های شعر و داستان در تعمیم ادب تأثیری بسزا دارد، به ویژه مردم به مطالعهٔ داستان‌ها و افسانه‌ها بیشتر دلچسپی می‌گیرند. جنگنامه‌ها از قبیل حملهٔ حیدری، جنگنامهٔ غلامی کوهستانی، داستان ورقه و گلشاه، فلکناز، حیدربیگ، سمک عیار، حاتم طایی، مورون روز و امثال این‌ها در امر تعمیم سواد خیلی مؤثر بوده‌اند. از این لحاظ داستان نویس باید علاوه بر استعداد، سواد کافی داشته و ادیب باشد تا نوشته‌هایش از یک سو سرگرم می‌پذیرد و از سوی دیگر خواننده را با قواعد نویسندگی و دستوری (گرامری) و فنون ادبی آشنا سازد و بدین وسیله سواد معیاری و صحیح ادب و فرهنگ در بین مردم اشاعه یابد، چنان که بر این موضوع از سوی بعضی از دانشمندان همچون عروضی سمرقندی تأکید شده است. عروضی سمرقندی در چهارمقاله برای شاعران و دبیران معیارها و موازینی را در نظر گرفته بود و تأکید داشت که یک شاعر باید این صفات را دارا باشد.

اول: استعداد سرودن شعر داشته باشد و بدیهه گوی بود. اگر شاعر بدیهه شعر الشاء نکند، او را نمی‌توان شاعر گفت. دوم: شاعر با استعداد باید در جوانی علوم ادبی، صرف و نحو و بدیع و بیان و عروض و معانی را فراگیرد تا اشعارش مطابق قواعد و دساتیر زبان باشد. سوم: ذوق شعرگفتن در نهاد او موجود باشد. این یک شرط مهم است و از نگاه علم تربیه در آموختن هر چیز، به ویژه استعداد و ذوق مؤثر است. سعدی شیرازی گفته است: «استعداد بی‌تربیت دریغ است و تربیت نامستعد ضایع.» تربیت کردن و الفاظ و لغات را پهلو به پهلو گذاشتن و موزون ساختن، شعر نیست، بلکه کلام موزون است. نظامی عروضی تربیت شاعر جوان با استعداد را تأکید می‌نماید و کار کسانی را که در آخر زندگی به سرودن شعر دست می‌یازند، ضیاع وقت و بیهوده می‌داند.[۲]

ادیبان و شعرای بزرگ این قرن

در همان سال که ادبیات دری در قرن نوزدهم اندک تلألو دارد، در قرن بیستم روز به روز روشنی بیشتر می‌یابد و سیمایش تابناک‌تر می‌شود و اندک‌اندک چهرهٔ زیبای شعر و ادب نمایان‌تر می‌گردد. محمد نبی واصل کابلی دبیر در عصر نوزدهم از ورای ابرهای تاریک و مهیب دوران امیر جبّار، خورشیدوار چهره نمایی می‌کند و دوران تازه به نوا رسیدهٔ امیر شیرعلی خان و درخشش‌هایی را که از نشر شمس‌النهار دریافته بود در اشعار آبدار و غزل‌های حافظ وار خود جلوه می‌دهد و بر وجود لرزان ادب فارسی دری روانی تازه می‌دهد و چنین ترانهٔ خوش می‌سراید:

ساقی بیا که باز به اورنگ خسروی
گل جلوه داد حسن کمالات معنوی
بلبل ترانه ساخت به آهنگ بارید
سر کرد عاشقانه غزل‌های پهلوی
می ده به رنگ آتش موسی که هر طرف

شد از دم بنفشه روان باد عیسوی
باد بهار ز آتش هر گل که بر فروخت ،
بر خاک ریخت آب رخ نقش مانوی
فصلی چنین که لاله به صحرا کشید رخت
حیف است ای جوان ! تو به کاشانه منزوی

محمد نبی واصل دبیرالملک در سال ۱۲۴۴ قمری در ده افغانان کابل به دنیا آمد و اصول انشاء و ترسل را از پدر خود میرزا محمد هاشم خان و ادبیات دری و عربی را از محضر ملا رحمدل خان مدرس مدرسهٔ مرادخانی کابل آموخت. پدربزرگش علی رضا خان در عهد احمد شاه درانی شغل استیفاء داشته ، یعنی مستوفی بوده است . او علاوه بر شعر و دبیری و انشاء ، فن معما را نیز می دانسته است .[3] واصل روز پنج‌شنبه بیست ثور ۱۲۷۱ شمسی جهان را بدرود کرد. او در سرودن قصیده ، رباعی و غزل و مثنوی طبع وقّاد خود را آزموده است . در قصیده‌ای در مدح علی علیه السلام می گوید:

علی عالی اعلی که بوده در دو جهان
لطف او صدر امید و غضبش مصدر بیم

روزنامه‌ها و مجلّه‌ها و جراید در امر تعمیم سواد و ارتقای سویهٔ ذهنی و ادبی مردم ، تأثیری انکارناپذیر دارند و به‌ویژه مجلّه‌ها و روزنامه‌هایی که از سوی کارمندان باسواد و ادیب و دانشمند اداره و رهبری گردند .

که صدر این بیت از ابوعلی سینا تضمین شده است . او در غزلی که در بالا نوشتم تلمیحات بسیار زیبا دارد که به آهنگ بارید مطرب مشهور دربار خسرو پرویز پادشاه ساسانی (ساسانیان از ۲۲۶ ـ ۶۵۱ میلادی) و مانی نقاش و آتش طور حضرت موسی علیه‌السلام و احیاء اموات توسط حضرت عیسی علیه السلام اشاره‌های بسیار لطیف دارد. درباره واصل ، نخستین بار آقای محمد حسین بهروز که در دانشکدهٔ ادبیات همصنفم بود تحقیق خوب کرد و مقاله اش در شمارهٔ اول سال اول مجلهٔ ادب که از فاکولتهٔ ادبیات پخش می‌شد، به نشر رسیده است . ادبیات زبان فارسی دری بعد از مرگ امیر عبدالرحمان و امیر شدن پسرش حبیب‌الله خان سراج الملت و الدین ، جان گرفت و رونق یافت . امیر که در مدت دوازده سال اقامت پدر خود در بخارا آموزش‌های خوب یافته و با آثار بیدل آشنایی کامل پیدا کرده بود، چون به سلطنت رسید، به خواندن و مباحثه دربارهٔ بیدل علاقهٔ مفرطّ گرفت و به طبع کلیات آن شاعر بزرگ اقدام کرد ، چنان که یک بخش کلیات ابوالمعانی تا ردیف «ده» در مطبعهٔ عنایت به طبع رسید. کار مهم دیگری که در ساحهٔ ادب شد، نشر جریدهٔ «سراج‌الاخبار» بود که تحت نظر او به نشر می‌رسید. اما او هر گونه عبارات و کلمات حاوی مفهوم آزادی و استقلال و مشروطیت و امثال این‌ها را حذف می کرد و گویندهٔ آن‌ها را سزای بد می داد. عبدالهادی خان داوی با تخلص «پریشان» شعری سروده در سراج الاخبار نشر کرده بود که بندی از آن مخمس چنین است :

در وطن گر معرفت بسیار می شد، بد نبود
چارهٔ این ملّت بیمار می شد، بد نبود
این شب غفلت که تار و مار می شد بد نبود
چشم پر خوابت اگر بیدار می شد بد نبود
کله سستت اگر هُشیار می شد بد نبود[4]

چون امیر آن را خواند، پریشان را در جمع زندانیان جا داد. این نصیحت ، همان اثرذر مسعود سعد سلمان را به یاد می آرد که برای پادشاه زمان نوشته بود:

دشمنان تو موران بودند، مار شدند
بر آ ز موران مار گشته دمار.

و این بیت سبب شد که او را در وجیرستان به زندان افکندند و نوزده سال در آن جا ماند. امّا داوی بیچاره، دوبار به زندان افتاد ، یک بار در زمان امیر حبیب‌الله و بار دیگر در عهد صدارت سردار محمد هاشم خان عم محمد ظاهر شاه که در این بار چهارده سال را در رنج و بند به سر برد. واسفا! به حال دانش و دانشمند که در محیط اختناق باید همیشه مختفی باشد.

در خطهٔ بی شعور ، دایم
شاعر به شعیر می نیرزد

داوی مردی دانشمند، متحمل و آرام و شاعری با احساس و وطن‌دوست بود. در زمان امان‌الله خان وزیر تجارت بود و در وقت امضای معاهدهٔ استقلال با محمود طرزی در آن هیأت سهیم بود. مدتی هم سفیر بود. بعد از گذشتاندن چهارده سال زندان در زمان سردار هاشم خان وقتی که رها شد، از طرف مردم ده سبز وکیل انتخاب شد و سپس به ریاست سنا ارتقا یافت . او مدتی رئیس سنا بود (گویا دو دوره) ، بعدتر مصر و سپس در اندونیزیا سفیر شد. چون زبان اردو را خوب می دانست ، کتاب‌هایی از علامه اقبال لاهوری را ترجمه کرد که در کابل نشر شد. اینک غزلی از او دربارهٔ آزادی :

ای خوش آنکس که دلی را ز غم آزاد کند
سینهٔ مضطربی را نفسی شاد کند
دست پیران خمیده به تلطف گیرد
قصر از پای فتاده ز سر نَو بنا کند
در جهانی که جهنّم شده از جهل و جفا
جنّتی خوش ز جمال عمل آباد کند
آفرین مرغ قفس را که ز بی حوصلگی
از نوا رشک چمن خانهٔ صیاد کند
دل نَبَد، جان شکفد دیده نم آلود شود
عاشق غمزده چون نام تو را یاد کند
گوش خود هر گل این باغ کر انداخته است
بلبل از بهر که این ناله و فریاد کند؟
تا «پریشان» سخن زلف تو سر کرد ، چمن
خرمن سنبل تر بر سر او باد کند[5]

امیر حبیب‌الله برای التیام زخم‌های بی حساب مردم که از ستم‌های

پدرش مستأصل شده بودند زمین‌های ضبط شده را اعاده کرد و تبعید شدگان را اجازه داد که به وطن باز گردند. از آن جمله خاندان سردار غلام محمد خان طرزی شاعر برازنده که در سوریه و ترکیه به سر می بردند به زودی باز گشتند و محمود طرزی پسر سردار غلام محمد خان که در اثر تماس و صحبت با علامه سید جمال الدین افغانی از نور او فیض برده و ذهنش روشن شده بود، به مجرد باز گشت به وطن به فعالیت آغاز کرد و نشر جریدهٔ سراج الاخبار را به عهده گرفت . مبارزه بین عتیق و جدید آغاز یافت . او معتقد بود که شعر باید پیام آور مفاهیم جدید و زندگی ساز و بیانگر واقعیت ها و گویای تحوّل و اصلاح جامعه باشد:

وقت شعر و شاعری بگذشت و رفت
وقت سحر و ساحری بگذشت و رفت
وقت اقدام است و سعی و جد و جهد
غفلت و تن پروری بگذشت و رفت[6]

محمود طرزی که سبکش خیلی متکلّف و متصنع است و علاقه دارد که سخنانش مسجع و دارای صنایع ادبی باشد، آثار خوب از گونه «از هر دهن سخنی و از هر چمن سمنی» و «روضهٔ حکم» دارد که همه زیر نظر خودش به چاپ رسید. او اثر مهمی را به نام «منازعهٔ علم و دین» که توسط جان ویلیام درپیر امریکایی نوشته شده بود ترجمه کرد و در آن باره گوید: «چون این چنین یک کتابی را که موضوع آن بر یک بحث بسیار عمیق و دشوارگذاری بنا یافته باشد، ترجمه کردن یک نشئت افزونتر از اقتدار خود دیده ، جرأت ورزیده نمی توانستم .»[7] طرزی مقالات زیاد چاپ و نشر کرده است که مقالاتش را دکتور روان فرهادی در مجلدی گردآورده به مناسبت سالگرد و سالروز حکیم سنایی غزنوی در سال ۱۳۵۶ هجری به نشر رسانده است . اما متأسفانه تنگ نظری مدیر مسؤول مطبعهٔ دولتی بعضی از جاهای آن را مسخ کرده است .

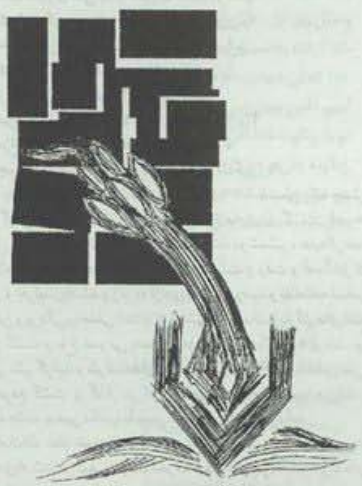
محمود طرزی داستان‌های «از زمین تا به ماه» و «دور دنیا در هشتاد روز» را که از ژول ورن نویسندهٔ فرانسوی است ، از متن ترکی به دری ترجمه کرده و نشر نمود و همچنان «جنگ روس و جاپان» را که هر کدام به جای خود اهمیت خاصه دارد.

چهرهٔ نابناک دیگر ادبی در این زمان ، فیض محمد کاتب هزاره بود. وی تحصیلات خود را در وطن خود غزنی کسب کرده بود و از همان اوان جوانی با داشتن خط خوش نستعلیق و نسخ و قریحه و استعداد برازنده شامل دفتر شاهی شد. امیر حبیب‌الله با مشاهدهٔ لیاقتش او را گماشت تا تاریخ افغانستان را از زمان احمد شاه درانی به بعد بنویسد. وی در پنج جلد قطور ، تاریخ افغانستان را به نام «سراج التواریخ» نوشت که سه جلد اول آن در مطبعهٔ عنایت به چاپ رسید و همه پروف های آخرین را امیر می خواند و امضا می کرد و امر طبع می داد. جلد چهارم که دوران امیر حبیب‌الله است و جلد پنجم را به نام «امان التواریخ» نوشت که تاکنون طبع نشده است . دوران انقلاب و روزهای سلطنت محمد نادرشاه را به نام «تذکر الانقلاب» نوشته است . تذکر الانقلاب را یک نفر نامه نگار روس عکس برداشته و به زبان روسی ترجمه کرده به مقدمه‌ای مطوّل در مسکو به طبع رسانده است . وی «اشکارندو» نام دارد که در سمینار ملا فیض محمد در سال‌های دهه شصت اشتراک داشت .

من ، دو مقاله ، یکی به نام «اسلوب سراج التواریخ» و دیگری به نام «لغات ترکی و مغولی در سراج التواریخ» نبشته و نشر کرده‌ام . سبک فیض محمد کاتب از نگاه ادب بسیار عالی و متصنع است و مؤلف ناگزیر بوده است که همان طور بنویسد. کاتب آثار دیگر هم دارد.[8]

چهرهٔ ادبی دیگر در آن زمان ، عبدالعلی خان مستغنی است . او شاعری توانا بود و به دو زبان فارسی دری و پشتو شعر می گفت . قصاید غرّا در مدح امیر حبیب‌الله و امان‌الله خان و نادرشاه دارد و از انواع دیگر شعر، غزل ، رباعی و قطعه و غیره نیز سروده است . دیوان‌های شعرا در دورهٔ جمهوریت محمد داودخان ، در مطبعهٔ اردو به چاپ رسید. پسرش کریم مستغنی که دگرجنرال بود آدمی فضیلت دوست بود و آثارش را طبع کرد. مستغنی عضو انجمن ادبی کابل بود که در سال‌های ۱۳۱۰ـ۱۳۱۲ تأسیس شده بود.

به قرار نبشته مورخ صدیق فرهنگ ، مستغنی از خانوادهٔ فقها از اهل میدان بود. اشعار اندکی در پشتو هم دارد. اشعارش به صورت مدون در سال‌های ۱۳۳۸ ، ۱۳۵۳ و ۱۳۵۴ شمسی به طبع رسیده است . اینک چند بیت از مسمط او را در این جا می آورم . این مسمط به شیوهٔ «مد و



جزر» مولانا غنیمت سروده شده است :

تو بودی آن که بود از اتفاق سدّ روئین
تو بودی آن که بود از چرخ برتر جاه و تمکنت
تمام خلق عالم تر زبان حرف تحسنت
کلید گنج عرفان داشت طبع حکمت آیینت
ز روی صدق از بس حق پرستی بود مطلوب
تمام اهل عالم زان سبب گردید مغلوب[9]

قاری عبدالله خان متخلص به قاری (۱۸۷۰ـ۱۹۴۵ م) شاعر توانا و نویسنده ادیب ، کتب زیاد درسی تألیف کرد و از راه تدریس ادبیات فارسی در مکاتب و نشر کتب علمی خدمات شایسته کرده است .[10] او اثر مهمی دربارهٔ علم معانی نوشته است که آن را مرحوم میوندوال در روزنامه انیس و به صورت کتاب طبع نمود. یک برخ اشعارش در سال ۱۳۰۲ ش در لاهور به طبع رسید. دیوانش در سال ۱۳۳۴ ش در کابل

شعراء، نویسندگان و دانشمندان در واقع سازندگان و مربیان جامعه‌اند و ثمرهٔ افکار آنان می‌تواند مردم را به‌سوی راه راست رهنمون شود.

چاپ شد.

قاری که ملک‌الشعرا هم بود، بیشتر مضامین اشعارش جنبهٔ تغزل دارد. اشعار او به سبک هندی است و از نمونه آن این امر هویدا می‌شود:

خدا را کیست تا گوید ز من آن شوخ خودبین را
به ما هم گوشهٔ چشمی که بردی دانش و دین را
شب هجران نمی آید به هم یک لمحه مژگانم
که شور گریه برد از دیدهٔ من خواب شیرین را
خرام ناز رنگین جلوه‌ای کرده است حیرانم
که حسنش می کند آیینه بندان خانهٔ زین را
ز سیل بی محابا کوه را پروا نمی باشد
سرشک من کجا بی جا کند آن کوه تمکین را؟
مزاج شیشه و خارا به هم قاری نمی سازد
چسان سازد به خود مایل دلم آن خوی سنگین را؟

با کسب استقلال سیاسی در سال ۱۲۹۸ شمسی یک جنبش و دیگرگونی چشمگیر در وضع و حال کشور ما پدیدار گشت. قصرهای مجلل ساخته شد و نخستین خط آهن از شاه دوشمشیره علیه‌الرحمه تا دارالامان تمدید گردید و واگن ریل به حرکت و رفت و آمد آغاز کرد؛ اخبار و جراید زیاد شد و زمزمه آزادی به گوش رسید و نظامنامه اساسی، تبعیض و بردگی را ملغی اعلان کرد؛ شهرک پغمان با یادگارهای افتخار مزین گشت و باغ عمومی پغمان محل تفرج و جشن آزادی شد. توت دولتی نشر گردید و شرکت‌هایی تأسیس گردید. پادشاه با لباس ملی در بین مردم گشت و گذار می‌کرد و احوال مردم را جویا می‌شد. در هزاره جات چندین مکتب تأسیس شد و شورا به وجود آمد.

امان الله خان خواهان تحوّل بسیار سریع بود. روزنامه و جریده و مجلّه زیاد شد؛ در نهضت زنان تحرّک جدی به وجود آمد و جریده‌ای به نام ارشادالنسوان به طبع رسید. سرایش اشعار دربارهٔ اهمیت و ارزش استقلال آغاز گردید:

قضا را مرغکی بیچارهٔ زار
به دست طفل شوخی شد گرفتار
فزوده دانه و آبی برایش
به زندان قفس بنموده جایش
مراعاتش چو جان خویش می کرد
ولی مرغک تأسف بیش می کرد
اگر قیدی به عالم می‌پسندی
به آزادیت باید پای بندی

این مثنوی که چند بیت از آن را آوردم، از اسناد بزرگوار مرحوم بیتاب است. استاد مرحوم که در زمان حصول استقلال تا سال‌های دههٔ چهل شمسی معلم زبان فارسی و بعد استاد زبان فارسی دری در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه کابل بود. او مردی متین، پرکار، وقت‌شناس و وظیفه شناس بود. همیشه از خانهٔ خود که در باغ علیمردان کابل بود، تا دانشکده پیاده می آمد و پیش از همه به درسخانه حاضر می شد. دستور زبان فارسی، عروض و قافیه، بدیع و بیان و علم معانی و زبان عربی را در دانشکده تدریس می‌کرد. بعداً مضمون تصوف را نیز در سال چهارم درس می‌داد. در همه این رشته‌ها تألیفاتی دارد و کتاب‌های زیاد را از عربی به فارسی دری ترجمه کرده که چندی از آن را «جریدهٔ ثروت» به طبع رسانده‌است. در آن وقت سرمحرر و معاون آن جریده بودم و مدیرمسؤولش مرحوم محمدیونس حیران بود.

استاد مرحوم بالاخره به فرمان پادشاه لقب ملک‌الشعرا یافت و در آخر زندگی سناتور انتصابی شد. دیوان اشعارش قسماً به طبع رسیده است. او به سبک هندی بسیار علاقه داشت و بدان اسلوب غزل می‌سرود. در مخمس‌هایش که خیلی سلیس و روان است، مصطلحات مروج در زبان فارسی کابل بسیار موجود است و بعضاً ضرب‌المثل‌ها را بسیار زیبا در شعر خود جا می‌داد. استاد علاوه بر آن که در فاکولته به تدریس مصروف می‌شد، همه طالبان علم نیز به خانه‌اش می رفتند و از فیض دانش او بهره‌ور می‌شدند. مردی متواضع بود و اشعار نوخاستگان را اصلاح می‌کرد، به گفتهٔ خودش که «من شاعر شاعرسازم» و به راستی شاعرساز بود. اشعار میرزا عبدالقادر بیدل را بسیار خوب و علماً تشریح و تفسیر می‌کرد و همه بیدل‌خوانان نزدش حضور می‌یافتند و بهره می‌بردند. در علم عروض یگانهٔ روزگار بود و هر نوع شعر را خوب تقطیع و بحر و زحاف آن را بیان می‌کرد. با آن هم از راه تواضع و شکسته نفسی گفته است:

در سه صد و شصت و چهار از بعد هزار
شد پنجه و هشت عمر بیتاب نزار
افسوس که کاری که به کارم آید
در جمله عمر خود نکردم یک بار

بدین حساب تاریخ تولد آن استاد مرحوم سال ۱۲۰۶ قمری (۱۸۸۱ میلادی) می شود و هنگام وفات، هشتاد ساله بوده‌است.

جریدهٔ سراج‌الاخبار در عصر امان الله خان به نام «امان افغان» و در دوران نه ماههٔ حکومت حبیب الله کلکانی به نام «حبیب‌الاسلام» نشر می‌شد. دوران امان‌الله خان که از نگاه تدوین قوانین، نهضت تعمیر و تجدد و ترویج افکار عصری اروپایی خیلی درخشان بود، در ساحهٔ ادبیات نیز تأثیر آورد و تمثیل و تیاتر نیز رونق یافت. نمایشنامهٔ «ازدواج اجباری» مولیر درامه نویس مشهور فرانسوی را ترجمه و در قصر ستور به معرض نمایش گذاشتند و نمایشنامهٔ «مادر وطن» را در «تیاتر پغمان» به نمایش آوردند و در هر دو امان‌الله خان شخصاً حضور یافت. زمان امان الله خان از لحاظ تأسیس مکاتب و نشر روزنامه‌ها و جراید و کتب درسی خیلی جالب است و جریدهٔ ثروت و اقتصاد نیز در همان زمان به نشر آغاز کردند و مدیر مسؤول مجله ثروت مرحوم صلاح‌الدین خان سلجوقی بود.[۱۱]

مرحوم حاجی اسماعیل هراتی، اگرچه در مثنوی «سگ و شغال» از امان الله خان نکوهش کرده است، اما یقیناً آن زمان شاهد نهضت و پیشرفت بوده است. حاجی اسماعیل هروی از هجوگویان و طنزنویسان برازندهٔ آن زمان است و مثنوی «سگ و شغال» او از نگاه ادب عالی است. طوری که مرحوم فرهنگ می‌نویسد او شاعری هزّال و منتقد بوده است و کارکنان دولت و اعیان هرات را به نسبت رشوه‌ستانی و کارهای ناهنجارشان انتقاد و هجو می‌کرد. چنانکه گفته است:

خلق پندارد که اندر بند تدریسیم ما
وز ضعیفی هر یکی باریک می ریسیم ما
شاه اگر از حال ما پرسد همی گوییم راست
دربه در از دست قوماندان پولیسیم ما
چور دزد از یک طرف، جور عسس از یک طرف
هستی از کف رفت، اندر فکر تأسیسیم ما
سعی‌ها کردیم، اکنون برق ما چالان نشد
لاف را بنگر که همبازی به پاریسیم ما[۱۲]

او در مثنوی «سگ و شغال» که از اشعار تمثیلی (فبل) است سیاست خارجی و طرز اداره و ناهنجاری‌های مأموران را مورد انتقاد شدید آورده و هجو کرده‌است. اینگونه اشعار از یک سو برای اصلاح جامعه مفید است و از سوی دیگر خوانندش انسان را خسته نمی سازد.[۱۳]

پاورقی‌ها:

۱ ـ استاد دکتور قاسمی، ادبیات معاصر دری افغانستان، ۱۹۹۲، ص ۹۳ ـ ۹۴، دهلی جدید، دانشگاه دهلی

۲ ـ چهار مقاله نظامی عروضی، باب شعر و دبیری.

۳ ـ واصل، کردآورنده، محمد همایون پروتا، چاپ سال ۱۳۷۳ خورشیدی، مقدمه، ص و ص ۱۲۵، ۱۲۷، متن، دیوان، ص ۲۲۰.

۴ ـ دکتر شریف حسین قاسمی، دانشگاه دهلی، ادبیات معاصر دری افغانستان، ۱۹۹۴، دهلی، ص ۱۱۰.

۵ ـ از فیتزپت در لندن.

۶ ـ ادبیات معاصر دری افغانستان، ۱۹۹۴، ص ۱۱۴. شهرستانی، هجو در ادبیات زبان دری، ۱۹۹۹ م دهلی جدید، ص ۱۴.

۷ ـ مجلهٔ آریانای برون مرزی، سال سوم، شماره اول، ص ۲۰، پوهاند رسول رهین، بهار ۱۳۸۰ ش م، ۲۰۰۱.

۸ ـ دربارهٔ او نامه‌های ویژه‌ای را که به مناسبت تجلیل از او به نشر رسیده مطالعه نمایید. سه بار از او تجلیل به عمل آمد که همه در دهه شصت بود.

۹ ـ فرهنگ، افغانستان در پنج قرن اخیر، ج اول، قسمت دوم، ۱۳۷۴، قم، ص ۵۵۷ ـ ۵۵۸ ـ ۱۰ ـ همان اثر، ص ۵۵۹ ـ ۵۶۵.

۱۱ ـ در این باره به کتاب: تاریخ روزنامه‌نگاری تألیف محمد کاظم آهنگ، رجوع شود، و طلیعه مطبوعات در افغانستان، نوشته پوهاند استاد رسول رهین. مجله آریانا برون مرزی، مطالعه شود و نیز تاریخ مطبوعات در سده‌های نوزدهم و بیستم، از استاد رهین است. کابل، ۱۳۶۷ ش، طبع گسترش.

۱۲ ـ افغانستان در پنج قرن اخیر، ص ۵۶۲ ـ ۵۶۳.

۱۳ ـ کاندیدا اکادمیسین پوهاند شاه علی‌اکبر شهرستانی، هجو در ادبیات زبان دری، جون ۱۹۹۹، دهلی جدید، ص ۳۱ ـ ۲۲.

بنیاد اندیشه

□ دو غزل از سید نادر احمدی

خراب همیشه

بهار رنگ ندارد به پیش دامن تو
به رقص آمده است آفتاب در تن تو
و مثل روز ازل، مثل آدم و حوا
خداگرفته به دستش، دو دست روشن تو
خدا که آن همه زیباتر است از گل سرخ
اسیر دامن چین چین و سیب دامن تو
تو را چگونه خدا آفرید ای بانو!
چگونه جان و جهان هست در نبودن تو
ببر مرا به لب چشمه بهشت، عزیز!
منم خراب همیشه وبال گردن تو

اردیبهشت ۸۱

بارانک

به سقف خانه‌ام از نو دریچه‌ای واشد
بهار مزرعه از لای برف پیدا شد
دوباره ما و تو را کشف کرد این دنیا
و آفتاب هم از زائران بودا شد
سر از دوباره بر این راه آب پاشیدند
از آستین همه دست مهر پیدا شد
ز پشت تیرگی کوه‌ها برآمد ماه
و ناگهانه ببین! اخم آسمان واشد
ببین که ماهی بی‌تاب رود می گوید
و جوی کوچک این قریه نیز دریا شد
دوباره کوچه و باران، دوباره بارانک
دوباره عهد صمیمی عشق بر پا شد
زمین خسته نفس می‌کشد که برخیزید!
دوباره فصل گل سرخ و جنده بالا شد

۸۰/۱۰/۲۱

سماع پارسی و سرود هندی

مروری بر روابط فرهنگی افغانستان و هند در بخش موسیقی

□ اسدالله شعور

مردمان دو کانون عمدهٔ فرهنگ و تمدن آسیایی یعنی آریائای باستان و هند قدیم از دیرزمانی با موسیقی همدیگر آشنا هستند. اسناد تاریخی حاکی از آن است که همیشه هنرمندان موسیقی هندی به آریائای بزرگ و هنرمندان آریانا به ویژه هنرمندان و موسیقیدانان خراسان زمین دورهٔ اسلامی به سرزمین هند در رفت و آمد بوده، زمینهٔ تبادلهٔ تجارب با همدیگر را فراهم آورده‌اند.

گر چه روابط فرهنگی و اقتصادی مردمان همسایه هیچ‌گاهی در محدودهٔ روابط رسمی دولت‌ها مقید مانده نمی‌تواند و به ویژه فرهنگ‌های مجاور خواه‌ناخواه و به صورت طبیعی بر همدیگر اثر گذارند، که نمی‌توانبرای این رابطه‌ها تاریخی معین کرد. ولی در ساحهٔ رسمی، قدیمی‌ترین اسناد حاکی از روابط فرهنگی آریانا و هند در عرصهٔ موسیقی که تا کنون به نظر نگارندهٔ این سطور رسیده است، مربوط به ورود و پراکنده شدن عدهٔ عظیم هنرمندان دوره گرد موسیقی و تمثیل هندی در ۱۵۶۵ سال پیش از امروز به شهرهای مختلف سرزمین‌های آریاناست که به درخواست پادشاه ساسانی، بهرام گور (۴۳۸ـ۴۲۱ م) صورت گرفته بود. این گروه در حقیقت طلایه‌داران طایفهٔ جت یا کولی امروزی اند که بعداً به مرور زمان تا آسیای میانه و جزیرهٔ انگلیس نیز رسیدند.

در حالی که اغلب متون تاریخی و ادبی این رویداد را به عین صورت تأیید می‌کنند. ولی در تعداد گروه مذکور اختلاف نظر نشان داده‌اند: حمزه اصفهانی[1] و ابوالقاسم فردوسی[2] این عده را دوازده هزار «مطرب و رامشگر» گفته‌اند؛ ابومنصور ثعالبی در جایی تعداد آنها را چهارصد نفر قید کرده، می گوید: اینها «مسخره بازانی بودند که در کوی و برزن شهر و ده برای مردم ساز می کردند و ترانه می خواندند.»[3] و در جایی دیگر تعداد اینها را «چهار هزار رامشگر زیردست و خوانندهٔ خوش الحان»[4] وانمود کرده است. نظامی این عده را شش‌هزار «مطرب و پایکوب و لعبت باز»[5]، حمدالله مستوفی «دو هزار لولی جهت مطربی»[6] و منهاج السراج جوزجانی آنها را «یک‌هزار مرد و زن سرودگوی»[7] خوانده است.

گرچه ارقام یاد شده با در نظرداشت نفوس جهان در شانزده سدهٔ پیش مبالغه‌آمیز به نظر می رسد، باز هم تعداد مذکور کثرت آن هنرمندان هندی را نشان می دهد که وارد سرزمین‌های آریانا و جامعهٔ فارسی زبانان گردیده، هنرهای بومی سرزمین خویش را بین مردم ما اشاعه داده بودند.

در روزگاران بعد که طلیعهٔ نور اسلام از طریق افغانستان به هند تابیدن گرفت، دولت غزنوی افغانستان در شمال آن نیم قاره نیز استقرار یافت. روابط بین مردمان دو کشور وسعت اختیار کرده از استحکام بیشتری برخوردار گردید و این ارتباطات زمینهٔ ورود هنرمندان دری زبان را به سرزمین هند مساعدتر ساخت، زیرا امرای خراسانی آن کشور اغلب برای مجالس دربار و محافل خصوصی شان، گروه‌های هنرمندان سرزمین خویش را همراه داشتند، چنانچه شاعر معروف دورهٔ غزنوی، مسعود سعد سلمان شرح حالی دارد از گروه موسیقی نوازان، خوانندگان و رقاصه‌های دربار شیرزاد غزنوی پسر مسعود که از ۴۹۲ تا ۵۰۹ قمری نایب السلطنهٔ هند بود. او از محمد نایی، عثمان خواننده، علی نایی، اسفندیار چنگی، کودک جعبه‌زن (ضرب نواز)، زرور بربطی، پری بانی خواننده، بانوی قوال و ملاهوی رقاصه و کارنامه‌هایشان یاد می کند[8] که هیچ یک از آن‌ها هندی نبوده، سازهایشان نیز همه خراسانی است. به همین ترتیب، ضیاء برنی نیز در تاریخ فیروزشاهی هنرمندان دربار جلال الدین فیروزشاه خلجی (۶۹۵ـ۶۸۹ ق) را تقریبا دو صد سال بعد از آن برشمرده که همه غیرهندی اند، مانند امیر خسرو بلخی دهلوی، مفتی محمدشاه چنگی، امیر خاصه، حمیدراجه، فتوحا، دختر فقاعی (بیر یا آب جو ساز)، نصرت خاتون و مهرافروز.[9] و همچنان امیر خسرو در رسالهٔ اعجاز خسروی از تعدادی از هنرمندان موسیقی عصر قطب الدین مبارکشاه خلجی در سال ۷۱۶ قمری یاد می کند که عبارت بودند از: ترمتی خاتون، امیر گنجشک، محمدشاه مرغک، خلیفه حسینی اخلاق، معروفک خانم، عبدالمؤمن، داود یا داؤد جیلی، شعبان قمری، محمود چوزه، ابوالفرخی نایی، ابوالفرخی بربطی، خواجه لطیف قوال و امیرالطیور.[10] که تعدادی از آن‌ها تازه از باخرز و فرغانه وارد هند شده بودند و از نحوهٔ لقب گذاری تعداد دیگر آن‌ها پیداست که باید اهالی شمال افغانستان باشند، زیرا چنین لقب گذاری‌ای تا همین اکنون در ولایات شمال کشور معمول و متداول بوده مردم بیشتر به صفات اجتماعی، مهارت‌ها و عیوب جسمانی شان یاد می گردند تا به اسامی آن‌ها، مانند لنگ عوض، کجوی بیرک (کارمل)، رشید دوستم (چون او هر کسی را به لهجهٔ شیرغان دوستم خطاب می کند، بنابر آن این تکیه کلام وی توسط مردم به تخلصش مبدل گشته است) و امثال این‌ها.

وجود این گونه هنرمندان، اسباب انتشار موسیقی خراسانی را در هندوستان فراهم ساخت، چنانچه پژوهشگر غربی خانم پکی هالوری مؤلف کتاب ارزشمند «موسیقی هندی» نیز متوجه این امر گردیده، می نویسد که «با استیلای مردم افغانستان بر شمال هند... آهنگ‌های ایرانی و عربی در موسیقی هندی تأثیری به جا گذاشت.»[11] که می توان در بخش موسیقی نظری، تیوری موسیقی یونانی را نیز به فهرست افزود. از سوی دیگر هنروران مذکور نیز به مرور زمان با موسیقی هندی آشنایی عمیق تری حاصل کردند و شاهان و امرا نیز با آن خو گرفتند، تا آن جا که دربارهایشان محل اجرای هر دو نوع موسیقی گشت، چنانچه نویسندهٔ قدیمترین کتاب دری در موسیقی هندی، دربارهٔ ابراهیم حسن ابورجا فرمانروای گجرات در عهد فیروز شاه تغلق، اشاره می کند: برای دفع ملال که از هجوم اشتغال در طبیعت راه یافتی، ساعتی لطیف به استماع سماع پارسی و سرود هندی اتفاق می افتاده[12] و نذیر علی جیرزبهای مؤلف کتاب «راک‌های موسیقی شمال هند» نیز این مطلب را به شکل دیگری تأیید نموده، می نویسد که: «از زمان امیر خسرو تا دورهٔ مغولان، موسیقی خارجی و به ویژه موسیقی خراسانی و ساز و آواز هندی به صورت عام در دربارهای هند با هم خوانده می شده»[13]

این تنها هنرمندان خراسانی و پاردیایی نبودند که در این دربارها به طرز و طریقهٔ خود می خواندند، بلکه هنرمندان هندی الاصل نیز بر این موسیقی وقوف کامل داشته، با آن هنرنمایی می کردند؛ چنانچه شیخ ابوالفضل علامی مؤلف «اکبر نامه» دربارهٔ تانسین، هنرمند بزرگ عهد جلال الدین اکبر می نویسد: «آن حضرت در دقایق موسیقی چون سایر فنون دانش پی از اقسام نغمات و شعب فارسی و چی از اصناف سرود هندوستان از روی علم و عمل یگانهٔ ادوارند.»[14]

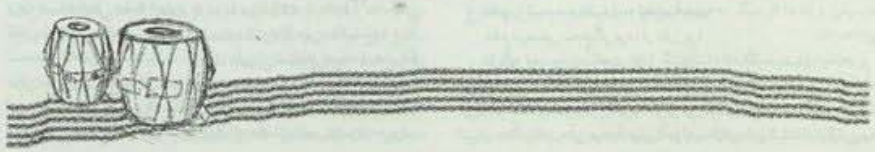
به همین ترتیب در آثار عهد جهانگیر نیز از هنرمندان خراسانی و هندی در دسته بندی های جداگانه نام می برند، چنانچه در اقبالنامهٔ جهانگیری زیر عنوان گوینده و سازنده‌ها از حافظ نادعلی، حافظ کیب، فتحا، نصیرا، باقیا، حافظ عبدالله، استاد محمد نایی و حافظ چیله نام برده شده و به دنبال آن زیر عنوان نغمه سرایان هند از جهانگیر داد، چنتر خان، پرویز داد، خرم داد، ماکهو و حمزه یاد می گردد.[15] در جهانگیرنامه که چاپ دیگر عین کتاب است، از حافظ ها اسامی حافظ یادعلی، حافظ برکت، حافظ عبدالله، استاد محمد هادی سباهه داده شده و از نغمه سرایان هند از جهانگیرداد، خسرو خان، پرویزداد و ماکهو چی نام برده می شود.[16]

از کاربرد واژهٔ حافظ برای خوانندگان، در این متن به وضاحت پیداست که این ها نیز از شمال افغانستان و پاردریا بوده‌اند، چه اصطلاح حافظ که به مفهوم نگه دارندهٔ میراث های فرهنگی و عنعات مردم است، ریشهٔ بسیار کهن باستانی داشته، در عرف تاجیکان به راویان حماسه های ملی و نقالان روایات و رویدادهای محلی اطلاق می شد و تا به امروز نیز در ولایات شمالی کشور ما و تاجیکستان اتساعاً به همه خوانندگان اطلاق می گردد، در حالی که در کابل زمین و جنوب کشور این واژه تغییر مفهوم داده و به حفظ کنندگان قرآن عظیم الشأن اختصاص یافته و حتی در شهر کابل چون اغلب کوران را به حفظ کلام خداوند می گمارند، در زبان محاوره حافظ و حافظ جی مفهوم نابینا را نیز افاده می کند.

راویان شهنامهٔ فردوسی که به نام سخنگوی دهقان یاد شده‌اند، نیز همین حافظ ها برده‌اند، زیرا دهقان معرب واژهٔ دهگان بوده و این اصطلاح به عنوان اسم دیگر ملیت تاجیک در افغانستان، هنوز هم زنده و متداول است. به هر صورت، با پرداختن به حواشی، از مطلب اساسی کمی دور رفتیم. بر می گردیم بالای اصل مطلب.

چون دولت‌های غزنوی و غوری در هند توجه بیشترشان را به انتشار دین اسلام مبذول می داشتند، با هندوهای این سرزمین و فرهنگ شان آشنایی کمتری داشتند. آنچه از کارهای فرهنگی به ویژه در بخش موسیقی در دربارهای آنان صورت گرفته، مربوط به موسیقی خراسانی است؛ چنانچه در عهد شهنشاه افغانستان و شمال هند، سلطان معزالدین محمد غوری (۶۰۲ـ۵۶۹ ق، ۱۲۰۶ـ۱۱۷۳ م) کتاب های بهجت الروح تألیف عبدالمؤمن پسر صفی الدین به صورت کلی و دایرة المعارف جامع العلوم یا حقایق الانوار امام فخرالدین رازی به شکل ضمنی در همین نوع موسیقی و به زبان دری آفریده شد که نخستین، اولین کتاب مدون در زمینهٔ موسیقی خراسانی به زبان دری بوده و دومی نیز بعد از بخش موسیقی دانشنامهٔ علایی ابن سینا نخستین مقالت دایرة المعارفی درین زمینه شمرده می شود.

گر چه دکتر شعیب اعظمی مؤلف کتاب «فارسی ادب به عهد سلاطین تغلق ـ به زبان اردو» عقیده دارد که این کتب به زبان عربی



بنیاد اندیشه

بوده‌اند.[۱۷] اما قول ایشان درست نیست، چه، نسخه‌های متعدد خطی و چاپی هر دو کتاب به زبان دری در دسترس بوده، در هیچ جای دیگر حتی ذکری از عربی بودن آن‌ها نیز نرفته است. نگارنده از موجودیت ده نسخهٔ بهجت‌الروح در کتابخانه‌های مجلس شورای ملی ایران (دو نسخه)، سپه سالار، دارالعلوم تهران، ملک مشهد، بادلیان (دو نسخه)، دانشگاه استاکلهم و دانشگاه کمبریج، و یک نسخه نیز در کتابخانهٔ شخصی مصطفی فیضی در شهر کاشان[۱۸] ایران آگاه بوده و یک متن چاپی آن را که توسط دانشمند فرانسوی رابینودی برگوماله[۱۹] آماده ساخته شده و سالها بعد از مرگش در سال ۱۳۴۶ ش توسط بنیاد فرهنگ ایران به چاپ رسیده است. نیز به دست دارد.

گرچه هم فامر و هم رابینو دی برگوماله در دیباچه‌های این چاپ مؤلف کتاب را «شاهاً صفی الدین عبدالمؤمن ارموی» تصور کرده‌اند که زمان زندگی او با عبدالمؤمن صفی الدین هروی که از احفاد قابوس وشمگیر گرگانی است، چند قرن تفاوت داشته نخستین، معاصر اوایل دورهٔ غزنویان و دومی معاصر اواخر همان دوره است. شهرت کامل مؤلف بهجت‌الروح عبدالمؤمن پسر صفی‌الدین پسر عزالدین پسر محی‌الدین پسر نعمت پسر قابوس پسر وشمگیر بوده، کتابش را به نام سلطان محمد سام غوری ملقب به شهاب‌الدین، برادر بزرگ شاه غیاث‌الدین غوری منتسب ساخته است.[۲۰]

جامع‌العلوم نیز در همین عهد به سال ۶۰۲ ق توسط بزرگ‌ترین دانشمند فیلسوف و نظریه‌پرداز موسیقی آن عصر امام فخرالدین رازی هروی در شهر هرات به زبان دری به نگارش درآمد و اما گفته می‌شود که او به خاطر ارج و احترامی که از سلطان علاءالدین محمد خوارزمشاه (۶۱۷ ـ ۵۹۶ ق) در دوران اقامتش در پاردریا دیده بود، این تألیف خویش را به نام آن پادشاه مصدر ساخته است.[۲۱]

جامع‌العلوم طوری که از عنوانش پیداست، در اصل دانشنامه یا دایرةالمعارف بزرگ زمان نگارش خویش بوده، تمام علوم مروّجهٔ روزگار مؤلف را که شامل شصت نوع دانش است، در بردارد، که در این میان دانش چهل و هفتم آن را موسیقی تشکیل می‌دهد. از همین جهت است که کتاب مذکور به نام‌های حدایق‌الانوار فی الدقایق الاسرار (باغ‌های روشنایی در موشکافی رازها) و جامع بستّینی (دربرگیرندهٔ شصت) نیز معروف است. تا جایی که نگارنده آگاهی دارد، امروز بیست و سه نسخهٔ خطی جامع‌العلوم در موزهٔ بریتانیا (دو نسخه)[۲۲] دارکتب قاهره، اکادمی علوم پترزبورگ روسیه، کتابخانهٔ ملی ملک مشهد (سه نسخه)، ایاصوفیهٔ استانبول، شورای ملی ایران (پنج نسخه)، مدرسهٔ عالی مطهری یا سپهسالار سابق (سه نسخه)، دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، آصفیهٔ حیدرآباد هند (چهار نسخه) و کتابخانهٔ آستان امام رضا(ع) در شهر مشهد ایران که به آستان قدس رضوی معروف است، موجود می‌باشد.

این که جناب استاد شهاب سرمدی، محمد فاضل سکین سمرقندی را مؤلف جامع‌العلوم می‌دانند[۲۳] درست نبوده بین جواهرالعلوم همایونی و جامع‌العلوم رازی التباسی صورت گرفته است و عنوان جامع‌العلم که توسط شعیب اعظمی ذکر گردیده نیز نادرست می‌باشد.

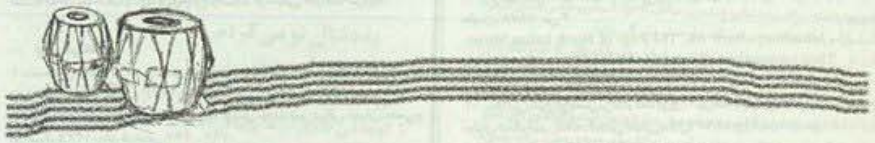
این کتاب، اگر چه اثر مستقلی در موسیقی نبوده، بلکه از جملهٔ یکی از نخستین دایرةالمعارف‌های زبان دریست که فصل مختصری در موسیقی دارد و اگر اشتباه نکرده باشم در دورهٔ اسلامی کشور، بعد از دانشنامه علائی ابن سینا دومین دانشنامه‌ای است که مقالتی در زمینهٔ موسیقی به زبان دری دارد.

رسالهٔ دیگری که در حدود یک سده بعد، به سال ۷۱۶ ق در ارتباط با موسیقی در این حوزه تألیف یافت، رسالهٔ در انشعاب اصول و فروع موسیقی است که توسط بزرگ‌ترین موسیقی‌دان این دوران حضرت امیر خسرو بلخی دهلوی تألیف گردیده و فعلاً یکی از بخش‌های جزء دوم رسایل‌الاعجاز یا اعجاز خسروی او را تشکیل می‌دهد.

گر چه بحث‌های متعددی در مورد رسایل موسیقی امیر خسرو از سالیان درازی بین دانشمندان افغانستان، پاردریا و دو کشور شبه قارهٔ هند جریان دارد و باور کسی نمی‌شود که نابغهٔ میتکر و مخترعی چون او فقط همین رسالهٔ بسیار مختصر را دربارهٔ موسیقی نوشته باشد، آن هم در توصیف چند هنرمند فرغانه‌چی که تازه به هند آمده بودند، نه در بخش‌های علمی این فن، گرچه بسیاری بر این باورند که امیر خسرو رساله‌ای به نام قانون استیفا نوشته که دربارهٔ موسیقی بحث می‌کند.[۲۴] ولی نخست آن که اگر چنین رساله‌ای وجود می‌داشت، دربارهٔ مستوفی گری می‌بود نه در موضوع موسیقی و دو دیگر اینکه به گفتهٔ خوشگو در سفینه‌اش که «امیر را رساله‌هایی است در استیفا و موسیقی»، توسط برخی از پژوهشگران درست فهمیده نشده است و در نتیجه این توهم را بار آورده که قانون استیفا اثری بوده در موسیقی. حقیقت آن است که امروز جز همین رسالهٔ کوتاهی که نامبرده شد، اثر دیگری از او در دست نیست و آنانی که به بیت معروف خسرو استناد ورزیده، ادعا دارند که وی صاحب سه تألیف در موسیقی است، اصلاً مفهوم بیت مذکور را نفهمیده‌اند؛ زیرا امیر خسرو خود در قصیدهٔ معروف مقایسهٔ شعر و موسیقی خویش گفته است که:

نظم را کردم سه دفتر ور به تحریر آمدی؛
علم موسیقی سه دیگر بودا ر باور بود

در این بیت، به وضاحت کامل گفته شده که اگر موسیقی به تحریر می‌آمد (که می‌آید) آفریده‌های او در این زمینه آن قدر زیاد است که آنها نیز برابر نظمش سه دفتر دیگر را در بر می‌گرفت، حال آنکه چنین نشده است. متأسفانه حتّی وحید میرزا مؤلف کتاب ارزشمند زندگانی و



کارهای امیر خسرو (به زبان انگلیسی که بعداً مؤلف خود آن را به اردو هم ترجمه کرده است) نیز این بیت را درست درک نتوانسته و آن را با توجیه غلطی ترجمه کرده است.[۲۵] این نکته را نیز نباید ناگفته گذاشت که متن بخش در انشعاب اصول و فروع موسیقی اعجاز خسروی با عنوان آن هیچ گونه مطابقتی ندارد؛ زیرا به جز بازی با الفاظ برای تعریف هنرمندن تازه‌وارد، هیچ گونه اشارتی در مورد اصول و فروع موسیقی در این نوشته دیده نمی‌شود. نگارنده بر این باور است که این بخش دیباچهٔ رساله‌ای در این مورد بوده که متأسفانه متن آن به روزگار ما نرسیده و یا این که به سان صدها اثر دیگر در گوشهٔ کتابخانه‌ای موجود بوده و تا هنوز شناخته نشده است. اینکه چرا خسرو با وجود نبوغ در ساز و آواز، در زمینهٔ موسیقی هندی چیزی ننوشته؛ متداول و مروج نبوده است. نخستین نگاشته‌ها در موضوع موسیقی هندی به زبان دری ده‌ها سال بعد از وفات خسرو در هند شروع شده و دو، سه سده را در برگرفت تا در دورهٔ گورکانیه این امر به مدروز مبدل گشت.

به همین ترتیب چندی بعد در عهد فیروزشاه تغلق (۷۹۰ ـ ۷۵۲ ق، ۱۳۸۸ ـ ۱۳۵۱ م) کتاب دیگری زیر عنوان فریدالزمان فی معرفة الالحان در زمینهٔ موسیقی خراسانی ترجمه شد که متن عربی آن نیز عین عنوان را داشته، نسخه‌ای از آن در انجمن ترقی اردوی پاکستان در کراچی موجود است.[۲۶] بر بنیاد معلومات دیباچهٔ غنیة المنیه مؤلف آن اثر، کتاب مذکره را نیز به خواست فرمانروای گجرات، ابراهیم حسن ابورجا ترجمه کرده است.[۲۷]

سلسلهٔ تألیفات در زمینهٔ موسیقی خراسانی در هند تا استقلال آن کشور در ۱۹۴۹ م نیز ادامه یافت. از توضیح‌الحان نگاشتهٔ ربیایی (ربوایی) که برای محمود شاه بهمنی (۹۲۴ ـ ۸۸۷ ق) ساخته شده است، گرفته تا شش مقام حیدر تونیانی که به نام همایون (۹۶۳ ـ ۹۳۷ ق) تألیف گردیده، کشف الاوتار که برای جلال‌الدین اکبر (۱۰۱۴ ـ ۹۶۳ ق) در شرح شش مقام مذکور توسط قاسم بن دوست علی بخارایی نوشته شده، تحفة الادوار عنایت‌الله پسر میرحاجی هراتی (۱۰۰۷ به نظم و نثر)، شجرهٔ دانش نظام‌الدین احمد گیلانی طبیب قطب شاه (قبل از ۱۰۵۹ ق)، صوت الناقوس عثمان قیس، تحفة الهند میرزاخان شاهجهانی، مخزن العلوم، چندین اثر به نام‌های رسالهٔ موسیقی، بیاض موسیقی و ده‌ها اثر دیگر به صورت کلی و یا ضمنی به همین موضوع پرداخته‌اند.

به هرحال مسلمانان خراسانی به مرور زمان با هندوها مألوف و مأنوس گردیدند و با فرهنگ آن‌ها که قبلاً از روی تعصب و پیشداوری ناچیزش انگاشته بقایای کفر و بی دینی‌اش می‌پنداشتند، آشنایی عمیق‌تری حاصل کردند و از سوی دیگر پدیدآمدن و تعمیم طریقهٔ تصوفی چشتیه زمینه‌های بهتری را فراهم آورد تا مسلمانان به موسیقی هندی که ریشه‌های مذهبی عمیقی دارد؛ توجه بیشتری مبذول دارند و نتیجهٔ این نزدیکی بود که برای نخستین بار موجودیت یک مغنی و دانشمند موسیقی هندو «نایک کوپال» را به دربار خلجی، در قطار موسیقی‌دانان خراسانی مشاهده می‌کنیم.[۲۸] به دنبال آن در بارهای سلاطین مسلمان به عرصهٔ انکشاف موسیقی به ویژه موسیقی هندی مبدل گردیدند، چنانچه دربارهای علاءالدین خلجی (۷۱۵ ـ ۶۹۵ ق)، فیروزشاه تغلق (۷۵۲ ـ ۷۹۰ ق)، سکندر لودی (۹۲۳ ـ ۸۹۴ ق)، ابراهیم شاه شرقی (۸۴۴ ـ ۸۰۴ ق) و بعداً سلطان حسین شرقی (۸۸۴ ـ ۸۶۲ ق) پادشاهان جونپور، سلطان زین‌العابدین کشمیری (۸۷۵ ـ ۸۲۳ ق) جلال‌الدین اکبر گورکانی (۱۰۱۴ ـ ۹۶۳ ق) و احفاد او، شاهان و امرای محلی چون ابراهیم حسن اُبورجا فرمانروای گجرات (۷۷۹ ـ ۷۷۶ ق) و بعداً بهادر والی آن جا (۹۳۲ ـ ۹۲۲ ق) فقیرالله سیف خان والی کشمیر (۱۰۷۶ ـ ۱۰۷۷ ق) باز بهادر فرمانروای مالوه (۹۶۸ ـ ۹۶۲ ق)، ابراهیم عادلشاه پادشاه بیجاپور (۱۰۳۷ ـ ۹۸۸ ق)، تیپو سلطان پادشاه میسور (۱۲۱۳ ـ ۱۱۹۷ ق) نواب آصف الدوله مرزبان اوده (۱۱۸۸ ـ ۱۲۱۲ ق) و ده‌ها تن دیگر. زمینه‌های انکشاف عملی و نظری موسیقی هندی را بیشتر از موسیقی خراسانی فراهم می‌آوردند.

تعدادی از این شاهان و امراء، خود موسیقی‌دان و مؤلف آثار و موجد کردارهایی در موسیقی بودند؛ مانند سلطان حسین شرقی (میتکر)، فقیرالله سیف خان (میتکر و مؤلف)، باز بهادر (میتکر)، ابراهیم عادل شاه (میتکر و مؤلف)، تیپو سلطان (میتکر) و سلطان زین‌العابدین کشمیری (مؤلف کتابی به نام مه مک). و به همین ترتیب تعداد دیگری از این گونه شاهان و امراء علاقمند و مشوق موسیقی بودند؛ مانند سلطان محمد تغلق (۷۵۲ ـ ۷۲۵ ق) که با وجود پایبندی افراطی‌اش به مذهب، با آن هم به قول ابن بطوطه جهانگرد معروف سده‌های میانه، منظم‌ترین و عظیم‌ترین دسته‌های موسیقی درباری، نظامی، مذهبی (تصوفی) تفریحی و فضای آزاد را تشکیل داده و محلات طرب آباد و موسیقی تفریحی را دایر نموده بود.[۲۹] او می‌نویسد که موسیقیدانان دربار سلطان مذکور ۱۲۰۰ نفر و تعداد غلامان موسیقی نواز آن ۱۰۰۰ نفر بودند.[۳۰] و به همین ترتیب سلطان فیروزشاه تغلق هر جمعه بعد از نماز، مجالس عام طرب دایر می‌کرد. هزاران نفر از عامهٔ مردم در سرای شاهی گرد می‌آمدند، مطربان شاهی می‌خواندند و سپس مسابقات کشتی دایر می‌شد و به دنبال آن مجلس قصه خوانی ادامه می‌یافت.[۳۱]

در همین دوره بود که موسیقی هندی توجه دانشمندان و موسیقی‌دانان خراسانی را نیز جلب کرد و این آغازی بود برای تألیف و ترجمهٔ آثار نظری موسیقی کلاسیک هندی؛ که این مطلب نیازمند بحث مفصل دیگری

بنیاد اندیشه

پدیدآمدن و تعمیم طریقهٔ تصوفی چشتیه زمینه‌های بهتری را فراهم آورد تا مسلمانان به موسیقی هندی که ریشه‌های مذهبی عمیقی دارد؛ توجه بیشتری مبذول دارند

است که ان شاءالله در آینده تقدیم دوستان موسیقی خواهد گردید.

پاورقی‌ها:

۱ ـ اصفهانی، حمزه بن حسن، سنی ملوک‌الارض و الانبیا، ترجمهٔ دکتر جعفر کوشیار، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶، ص ۳۸.

۲ ـ فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه. به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران، علمی و ابن سینا، ۱۳۴۵، جلد ۵، صص ۳۶۷ ـ ۳۶۶.

۳ ـ ثعالبی، ابی منصور، غرر اخبار ملوک‌الفرس و سیرهم. تهران، کتابفروشی اسدی، ۱۳۴۱، ص ۲۶۰.

۴ ـ ثعالبی، ابومنصور عبدالملک بن محمد بن اسماعیل، شاهنامهٔ ثعالبی، در شرح احوال سلاطین ایران، ترجمهٔ جمال‌الدین ابومحمد هذایت، تهران، وزارت فرهنگ، ۱۳۲۸، ص ۲۷۱.

۵ ـ نظامی گنجوی، جمال‌الدین ابومحمد، شیرین و خسرو، مسکو، انستیتوت شرق‌شناسی، ۱۹۶۵، ص ۲۲۲.

۶ ـ مستوفی، حمدالله، تاریخ گزیده، به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲، و همچنان همان کتاب طبع ادوارد براون، ص ۱۱۲.

۷ ـ منهاج‌السراج جوزجانی، عثمان بن محمد، طبقات ناصری، به کوشش عبدالحی حبیبی، کابل، انجمن تاریخ، ۱۳۴۳، جلد ۱، ص ۱۶۲.

۸ ـ سلمان، مسعود سعد، دیوان مسعود سعد سلمان. به کوشش رشید یاسمی. تهران، ۱۳۴۱، صص ۵۷۱ تا ۵۷۸. برای تفصیل ر ک: به پیوست‌های اخیر این رساله.

۹ ـ برنی می‌نویسد: غزلخوانان مجلس سلطان امیر خاصه و حمید راجه بودند و هر روز امیر خسرو غزلهای نو در آن مجلس آوردی و سلطان شیفتهٔ غزلهای امیر خسرو شده بود. و مطربان مجلس سلطان، محمد شه چنگی چنگ زدی و فتوحا و دختر قفاعی و نصرت خاتون سرود گفتندی که از آواز ساده و مادهٔ ایشان مرغ از هوا فرود آمدی و هوش از سامان بربودی. و دل‌ها بتپیدی و جان‌ها در هزاهز شدی، و دختر خاصه و نصره بیبی و مهرافروز که از نهایت حسن و غایت نمک و شنگ از هر جانبی که می‌دیدند و هر کرشمه که می‌کردند به هر غمزه که می‌زدند. کان نک می‌ریختند، در مجلس سلطان پای کوفتندی. ←
ـ تاریخ فیروزشاهی. نسخهٔ ۳۹ ـ یا ۲. دیوان هند ص ۲۲۴

1- Elliot.Sir H M. Tarikh - i- Firoz shahi of zia ud- din Barni. I. ahor. Sind Sagar Academy . 1974.

نام مهرافروز در بعضی نسخ کتاب بهروز نیز ثبت گردیده است.

ـ برنی، ضیاءالدین. تاریخ فیروزشاهی، نسخهٔ شماره ۲۰۳۹ یا دیوان هند ص ۲۲۴

ـ برنی، ضیاءالدین، تاریخ فیروزشاهی به کوشش مولوی ولایت. کلکته ۱۸۹۱

ـ جهان، داکتر نرگس. تاریخ ادبیات فارسی هند در دورهٔ خلجیان. پیاض (مجلهٔ تحقیقات فارسی انجمن فارسی دهلی) ۱۰۴. (جون و جولای) دهلی. دانشگاه دهلی. ۱۹۸۴. ص ۱۳.

۱۰ ـ خسرو، امیر. اعجاز خسروی، رسالهٔ ثالثه. لکنهو؛ مطبعهٔ منشی نولکشور. ۱۸۶۷. صص ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۵، ۲۹۰، ۲۹۱.

ـ رشید، ملک. حضرت امیر خسرو رسالهٔ موسیقی. مسایل موسیقی. اسلام‌آباد؛ ادارهٔ ثقافت پاکستان. ۱۹۸۶. ص ۶۳.

11 - Holroyde, peggy. indian Music. london: george Allen & Unwin Ltd. 1972 p.78

۱۲ ـ مؤلف نامعلوم؛ غنیة‌المنیه. به تصحیح پروفیسور شهاب سرمدی. دهلی، ایشیا پبلشنگ هاوس، ۱۹۷۸. ص ۳.

13 - Jairazbhoy, Nazir Ali. The Rags of North Indian Music. Their structure ana Evolution. Middle Town, Cnnecticut: Wesleyan University Press 1971.p 17

۱۴ ـ علامی، شیخ ابوالفضل بن مبارک ناگوری، اکبرنامه، دفتر اول. جلد دوم. به تصحیح مولوی عبدالرحیم. کلکته، انجمن آسیایی بنگال. ۱۲۹۶ ق (۱۸۷۹م). ص ۱۸۱

۱۵ ـ معتمد خان. اقبالنامهٔ جهانگیری. به تصحیح مولوی عبدالحی و مولوی احمد علی کلکته، انجمن آسیایی بنگال، ۱۸۶۵. ص ۳۰۸.

۱۶ ـ ابوالحسن. خواجه، جهانگیرنامه. لکنهو؛ مطبعهٔ منشی نولکشور. ۱۸۹۸. ص ۳۸۹.

۱۷ ـ اعظمی، داکتر شعیب. فارسی ادب به عهد سلاطین تغلق. لکنهو؛ کمیتهٔ یادبود فخرالدین علی احمد. ۱۹۸۵. ص ۱۶۷. (چاپ مطبعهٔ نعمانی دهلی) این مؤلف می‌نویسد که خالد خانی فریدالزمان را از روی کتب سنسکریت به زبان عربی و در مورد موسیقی فارسی ترتیب داده است؟ فرمودههای داکتر اعظمی در این فصل کاویش، به‌یادآورندهٔ سؤال معروفی است که کسی پرسیده بود: «آیا حسن و حسین هر سه دختر معاویه بودند؟»

۱ ـ کتابخانهٔ مجلس ایران ۹ ۱۳۸۱ ۱۳ ۱۹۲

۲ ـ کتابخانهٔ سپهسالار ایران ۳ ۲۶۱.

۳ ـ دارالعلوم تهران ۱ ۵۷۶۹ جزء دهم.

۴ ـ ملک، مشهد ۱۱۱ ۶۱۹۳۳ با تاریخ ۱۲۲۹ ق / ۱۸۶۲ م.

۵ ـ بادلیان ۱۸۴۱ با تاریخ ۱۰۳۶ ق و نسخهٔ دیگر با شمارهٔ ۱۱۷

۶ ـ دانشگاه استاکهلم شماره ۲ کتلاک با تاریخ ۱۰۹۱ ق / ۱۶۸۰ م.

۷ ـ کمبریج (ص ۲۰۳ کتلاک نیکلسن)

۸ ـ کتابخانهٔ شخصی مصطفی قیصی در شهر کاشان با تاریخ ۱۰۳۷ ق.

۱۸ ـ دانش‌پژوه، محمد تقی. صندوسی‌واند اثر فارسی در موسیقی. هنر و مردم. تهران، وزارت فرهنگ و هنر. ش ۹۵ (۱۳۴۹) ص ۵۵.

۱۹ ـ کسی که در سال ۱۹۴۳ این کتاب را از روی سه نسخهٔ کمبریج و بادلیان به زبان فرانسوی ترجمه و چاپ کرد.

۲۰ ـ سرمدی، پروفیسر شهاب. مقدمهٔ انگلیسی غنیة‌المنیه. دهلی، ایشیا پبلشنگ هاوس. ۱۹۷۸. ص ۱ و نامهٔ شخصی آن استاد به نگارنده در سال ۱۳۶۹ (۱۹۹۰ م). در متن چاپی بهجت‌الروح به غلط آن که امیر سلطان محمد غوری را اشتباهاً سلطان محمود غزنوی خوانده‌اند و در پاره‌ای از موارد نیز معلوماتی را که مؤلف با استفاده از دانشش در موسیقی هندی و به ویژه در ضرب‌های معمول در بخش‌های شرقی خراسان زمین (افغانستان امروزی) ارائه داشته، برای رایینو و فارمر ناآشنا بوده است. از این رو دربارهٔ عصر تألیف کتاب تردید نشان داده‌اند. در حالی که دانستن این نکته‌ها در مورد اشارات صریح مؤلف دربارهٔ عصر تألیف کتاب، جایی برای شک و تردید باقی نمی‌گذارد. زیرا مؤلف کتاب عبدالمؤمن صفی‌الدین از موسیقی‌دانان بسیار معروف افغانستان و هند غوریان است که نظریات او را کمتر از صفی‌الدین ارموی نمی‌دانستند، چنانچه امیر خسرو بزرگترین موسیقی‌دان هند در سده‌های میانه در رسالهٔ اعجاز خسروی اشاره‌ای به مقام او داشته و چنین گوید: کلاوتان هندی از که از تار لاون (نوعی آلت موسیقی) عبدالمؤمن را زنده بندند، بر نهجی باعث باشند که هر دم به یک مجلس دار هندوانه سوزی در دل اصحاب شیون رسانند.» (ص ۲۸۰ اعجاز خسروی) بدین ترتیب می‌بینیم که بین عصر زندگی عبدالمؤمن پسر صفی‌الدین و صفی‌الدین پسر عبدالمؤمن (مرگ در ۶۹۳) تقریباً نیم قرن فاصله وجود داشته. مؤلف بهجت‌الروح مقدم بر صاحب‌الادوار است و بر عکس ادعای فارمر، عبدالمؤمن می‌تواند خلف پنجم نه بلکه نسل هفتم وشمگیر باشد.

ابرادات تقی بینش نیز در مورد تقطیع ایقاعی بر اساس بول طبله ناشی از عدم اطلاع آن استاد از موسیقی افغانستان و شمال هند است، زیرا پژوهشگران موسیقی خراسانی و جهان اسلام تقطیع ایقاعی را با اسامی صوت تن، تنن و تننن می‌نویسند ولی تقطیع ضربه‌های طبله را که نکته‌ی بافته‌ترین آله ضربی در موسیقی مشرق زمین است با الفاظ ویژهٔ آن که در هندی بول نامیده می‌شود. می‌نویسند از این رو ابرادات وی موردی ندارد. رک: بینش، تقی، تاریخ مختصر موسیقی ایران. تهران: نشر آوین ۱۳۷۴. ص ۱۳۷.

۲۱ ـ همانجا ی ۳. سرمدی

2 - Farmer , Henry George AHistory of arabian music 2 to the XIII th Century . London : Luzac & co. 1967 . P 17g.

۱ ـ مروی، احمد. فهرست نسخه‌های فارسی. تهران: موسسهٔ همکاری منطقوی. ۱۳۴۶. ذیل جامع العلوم.

۱ ـ موزهٔ بریتانیا؛ or ۲۹۲۷ و or ۷۵۸۹.

۲ ـ دارالکتب قاهره ۲۱.

۳ ـ آکادمی علوم پترزبورگ روسیه C. ۶۱۲/۴

۴ ـ ملک ۸۶۲ و ۳۰۶ و ۵۸۰۳.

۵ ـ ایاصوفیهٔ استانبول ۱ / ۳۸۳۲.

۶ ـ شورای ملی ایران ۲۴۶۸/۵، ۳۲۴۶، ۲۱۸۸، ۲۰۵۱۳۸ / ۷، ۲۷۸۳.

۷ ـ سپهسالار ۲۹۳۳، ۷۴۹۷، ۹۶۸/۲.

۸ ـ دانشگاه تهران ۲۶۱۸/۱۹.

۹ ـ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران ۱۹۱.

۱۰ ـ آصفیهٔ حیدرآباد ۲۷ فلسفه، ۷۷ و ۸۵ متفرقه و ۱۱۱.

۱۱ ـ آستان قدس رضوی ۶۳۶۲.

۲۳ ـ از نامه‌ای که این استاد بزرگوار در سال ۱۹۹۰ توسط پژوهشگر فرانسوی خانم داکتر فرانسیس دلوا «لندنی» برای نگارنده به دهلی فرستادند. نسخه‌ای از جواهرالعلوم همایونی در بهار ۱۳۵۶ در کابل نزد قاری کل کتابفروش موجود بود که نگارنده اجازهٔ استفاده از بخش معمای آن را حاصل کرد. ولی چند ماه بعد در حوت همان سال کتاب مذکور در کتابخانه گنج بخش اسلام‌آباد هنگامی مشاهده شد که آقای منزوی مصروف فهرست‌سازی آن بودند. طور یکه آگاهی حاصل گردید نسخهٔ مذکور مبا تعداد زیادی از نسخه‌های ارزشمند دیگر توسط یک قاچاقبر فرهنگی پاکستان به نام رحیم گل به آن کتابخانه که توسط سفارت ایران در اسلام آباد دایر گردیده بود به فروش رسیده و این شخص کسی بود که پیوسته به کابل می‌آمد و با تعدادی از شخصیت‌های فرهنگی کشور که به خرید و فروش کتاب نیز ضمناً اشتغال داشتند، در تماس بود. نکتهٔ جالب این است که عدهٔ زیادی از این عزیزان در دورهٔ دست‌نشاندگان شوروی عنوان کارمند شایستهٔ فرهنگ را نیز به دست آوردند. شماره ۱۰۳۶ (۵۰۷ فهرست)

۲۴ ـ دانش‌پژوه، محمد تقی. صد و سی اند اثر فارسی در موسیقی. هنر و مردم. تهران، وزارت فرهنگ و هنر. ش ۹۴ (۱۳۴۹) ص ۳۰.

Khurau. Calutta: Baptist Mission Press. Published for The ـ ۲۵ - 146 Mirza Mohammad Wahid .The Life And Works of Amir University of Punjab. Lahore.1935. pp 145

ـ وحید میرزا. امیر خسرو. دهلی، نیشنل امیر خسرو سوسایتی. ۱۹۸۶.

۲۶ ـ رضوی، سرفراز علی. مخطوطات انجمن ترقی اردو. کراچی، انجمن روابط فرهنگی ایران و پاکستان ۱۳۴۶. ص ۶۶ (به زبان اردو)

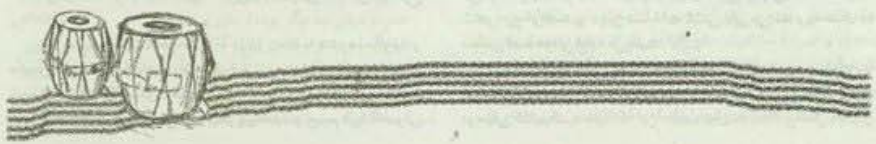
۲۷ ـ غنیة‌المنیه ورق ۳ الف.

۲۸ ـ تاریخ ادبیات فارسی هند در دورهٔ خلجیان. ص ۱۳. به حوالهٔ تاریخ فیروزشاهی ضیاءالدین برنی.

and Ceylon. Baroda: Orental Institute. 1976. pp. I- Ii ـ ۲۹ Mabdi. The Rehla of Ibn Batruta. Inida, Maldive Island Husain.

Indian Music. (The Structure and Evolution). pp 17 - 18. ـ ۳۰ The Rags of North

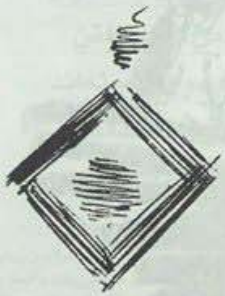
۳۱ ـ عفیف، شمس سراج، تاریخ فیروزشاهی. ترجمهٔ مولوی محمد فدا علی. حیدرآباد، جامعهٔ عثمانیه. ۱۳۴۷ هـ (۱۹۳۸ م). ص ۲۰۰.



□ **دو غزل از داوود حکیمی**

به دنبال تو می گردم

قدم قدم ز پیت آمدم خیابان را
دمی که زد به زمین گلفروش گلدان را
ز کوچه می گذری ابرها پریشان است
که بازگو نکنی لکه‌های باران را
قدم به فصل دیگر می گذاری و از تو
لباس سبز به تن داده‌ای زمستان را
خراب می کند آری خراب می کندم
به کوچه پخش مکن گیسوی پریشان را
تو رفته‌ای و من اینجا هنوز منتظرم
فراگرفته غم رفتنت خیابان را
تو رفته‌ای و تقاطع رسیده و بن بست
چگونه واکنم از دست تو گریبان را



شکست نظم

هزار بار من این جاده را قدم زده‌ام
هزار بار در این کوچه و پیچ وخم زده‌ام
در این محله که در آن ثبات جاری بود
برای دیدن تو نظم را به هم زده‌ام
مقصرم همه‌اش من که در حکومت شب
ز صبح روشن فردای عشق دم زده‌ام
مقصرم همه‌اش من مقصرم همه‌اش
فضای گیج شبم را خودم رقم زده‌ام
مقصرم همه‌اش من مقصرم که چنین
برای دیدن تو نظم را به هم زده‌ام
مرا به چشمهٔ مهتاب شستشو بدهید
که شور تازه بریزد ز نای غم زده‌ام

ترانه‌های عامیانه زنان ترکمن افغانستان

□ عبدالمجید ایشچی

زنان ترکمن در طول تاریخ پرافتخار کشور مادوش به دوش مردان، بار سنگین خانوادگی و اجتماعی را با شانه‌های لطیف، امّا پرتوان کشیده‌اند. زنان ترکمن همچون سایر زنان زحمتکش کشور علاوه از اقتخارات مادربودن، تربیهٔ اولاد و تدبیر امور منزل، در بسی فعالیت‌های اجتماعی و تولیدی بالخصوص در اقتصاد خانوادگی، صنایع دستی، کشاورزی و دامداری که هرکدام، به ذات خود مهم‌اند، سهم شایسته داشته اند.

انگشتان نازک امّا پرهنر زنان و دختران ترکمن با بافتن قالین‌های مرغوب و قالینچه‌های رنگارنگ شهرت جهانی کسب کرده بود. قالین‌های نفیس و قالینچه‌های مرغوب افغانستانی که زمانی در بازارهای لندن، نیویارک و هامبورگ جای پای شایسته پیدا کرده و افغانستان را به جهانیان شناسانده بود و قلم عمدهٔ صادرات کشور و منبع عمدهٔ درآمد ارز به حساب می‌آمد، مرهون کار و تلاش زنان و دختران ترکمن بود؛ چه این همه نقش‌های مختلف و رنگ‌های مرغوب قالین بدون هیچ گونه کمک و مساعدت دولت‌های وقت و یا مؤسسات مشابه دیگر، فقط با کار و تلاش خستگی ناپذیر و ذهن خیال آفرین زنان ترکمن انجام می شد. گذشته از آن، کار در دستگاه‌های ابتدایی و یا وسایل کار بدوی، تهیهٔ رنگهای طبیعی و... نیز به خود زنان و خانواده‌ها مربوط بود.

زنان ترکمن امروز نیز در اقتصاد خانواده هستهٔ مرکزی را تشکیل می‌دهند. چه بسی خانواده‌های قُفیر و بی‌بضاعت اند که یگانه منبع درآمدشان به بافت قالین استوار است. از همین سبب دختران و زنان ترکمن از اعتماد بیشتری نسبت به خود برخوردارند. صدها زن بیوه و فامیل شهید و خانواده‌های بی‌سرپرست، توانسته‌اند که کشتی بار غم زندگی را تنها با بافتن قالین به ساحل مقصود بکشند و فرزندان خود را تربیه و تقدیم جامعه نمایند. (نگارنده یکی از آن‌هاست که در سن چهار سالگی از پدر مانده همراه چهار برادر و خواهر بر دوش مادر ۳۲ ساله‌ای ماند که در آسمان ستاره و در زمین متکایی نداشت. این مادر پرتوان و زحمتکش فقط با بافتن قالین، نه تنها زندگی خود را سامان داد، بلکه توانست فرزندان خود را نیز تقدیم جامعه نماید...)

در شرایط جنگی کنونی نیز بار سنگین جنگ بر دوش زنان ترکمن است. زنان باید زحمت بکشند، قالین ببافند و خرج خانواده را تهیه نمایند و مردان مصروف تکالیف جنگ‌اند. یا در مهاجرت و بالخصوص در پاکستان، زنان و دختران‌اند که از طریق بافتن قالین به اعضای خانواده نان می دهند.

زنان در جامعهٔ افغانستان گذشته از قالین بافی، در فعالیت‌های کشاورزی و دامداری نیز مددگار مردان هستند و در سایر بخش‌های اقتصادی و صنایع دستی همچون تربیهٔ کرم ابریشم، گلیم‌بافی، خورجین بافی، آچه بافی، نمدمالی و گلدوزی و غیره مصروف‌اند.

حتی زنان ترکمن در طول تاریخ، در حیات اجتماعی اقوام و قبایل مختلف ترکمن نقش‌های خیلی بزرگ راهبردی داشته‌اند، مانند «گل جمال خان» در قرن ۱۹ که بعد از وفات «غوشوت خان» به جای او به حیث خان ایل تکه انتخاب می‌شود و یا «تمورد ایزه» به مثابه سرکردهٔ قوم، مسلحانه ایل خود را به مقابل مهاجمین بیگانه رهبری می‌کند. همچنین بروز نقش اجتماعی «اوغیل نیاز ارکاک» در بین ترکمنان افغانستان.[۱]

نقش اجتماعی و خانوادگی زنان ترکمن در دو بُعد قابل لمس و مشاهده است:

۱ ـ اوسط سن ازدواج دختران ترکمن به صورت کل از ۲۲ تا ۲۴ سال و حتی بالاتر است، زیرا که اکثر والدین علاقه دارند که دخترشان در خانه قالین ببافد و منبع درآمد مطمئن آن‌ها باشد.

۲ ـ مهر دختران ترکمن و جهیز عروسی آن‌ها، دو الی سه برابر مهر دختران سایر اقوام و ملیت‌هاست و علاوه بر جهیز، زیورآلات طلا و نقرهٔ زنان و دختران خیلی زیاد است.

امّا با وجود نقش بلند خانوادگی و اقتصادی زنان ترکمن، اینان محروم‌تر از محرومان‌اند زیرا نظام مطلق مردسالاری در جامعه حکمفرماست، سنت‌های خشن قبیله‌ای بی‌داد می‌کند و اکثریت مطلق بی‌سوادند. در هیچ منطقهٔ ترکمن‌زبان، برای دختران، مکتب و مدرسه تأسیس نشده است تا سطح متوسطه و لیسه داشته باشد. زنان ترکمن سراسر افغانستان به جز دو سه زن لیسانس و عدهٔ انگشت شمار دختران ترکمن خیلی بزرگ و ارزنده است. زنان ترکمن که با بافتن قالین‌های نفیس، خود را به جهانیان شناسانده و توانسته‌اند از عهده ایجاد ترانه‌های مختلف ادبیات شفاهی و نسخه‌های پربار فولکلوریک نیز موفقانه برآیند. امروز زنان و دختران ترکمن ترانه‌های مستقل فولکلوریک خود را دارند. ایدیم‌ها (شعرها) غوشق‌ها (سرود و ترانه‌ها)، لاله‌ها[۲]، یار ـ یار، کوشت دیدی، آی ترک ـ گون ترک، های اولانگ، سویدیمن‌ها، موتجیق اندی‌ها، هودی‌ها، آغی‌ها، طوی آیدیملارس و... نسخه‌های خاص فولکلور زنان و دختران ترکمن است. زنان ترکمن در ایجاد افسانه‌ها، داستان‌ها، چیستان‌ها، امثال و حکم، معمّاها، باورها، حماسه‌ها و... سهمی ارزنده دارند. زیادند حالت‌هایی که بین دختران ترکمن قطعات بسیار زیبایی را پیدا می‌کنیم که خود به زبان ساده و صمیمی، آرزوها و یا حرف‌های خود را با زبان نظم به صورت دسته جمعی بیان می‌نمایند و یا در هنگام قالین بافی به همراه ریتم موزون شانه زدن‌ها، قطعات زیبای شعر را زمزمه می‌کنند. حتّی لالایی آن‌ها

در میراث گرانبهای ادبیات شفاهی ترکمن، سهم زنان و دختران ترکمن خیلی بزرگ و ارزنده است. زنان ترکمن که با بافتن قالین‌های نفیس، خود را به جهانیان شناسانده و توانسته‌اند از عهده ایجاد ترانه‌های مختلف ادبیات شفاهی و نسخه‌های پربار فولکلوریک نیز موفقانه برآیند.

دیپلوم (آن هم به علّت شهرنشین شدن بعضی از خانواده‌های ترکمن) بالعموم بی‌سواداند. از این گذشته، اکثر دختران ترکمن نمی‌توانند دربارهٔ آینده خود تصمیم بگیرند. طبق سنت جامعه تصمیم ازدواج آن‌ها در اختیار والدین است و حتّی بعد از نامزد شدن، سال‌ها منتظر می‌مانند تا جهیز تهیه شود و مهر تأدیه شود، آن وقت عروسی فرا می‌رسد.

مهر بلند و جهیز سنگین بلای دیگری است خود به مشکلات دختران و زنان ترکمن می‌افزاید. چه بسی خانواده‌های جوان‌اند که بعد از عروسی‌شان تا گلو به قرض فرو رفته‌اند. آنان باید سال‌ها کار کنند تا قروض عروسی خلاص شود.

در مناطق ترکمن نشین کشور، از هیچ گونه خدمات اجتماعی و کمک مؤسسات صحی خبری نیست و مادران ترکمن از مؤسسات کمک به مادران و اطفال کاملاً بی‌خبرند. بالخصوص کار سنگین قالین، اکثریت زنان قالین باف را به امراض مختلف، از جمله توبرکلوز مبتلا می‌سازد.

با این مقدمهٔ کوتاه می‌خواهم به ادبیات شفاهی زنان ترکمن و بالخصوص دربارهٔ نغمه‌های زنان و دختران ترکمن نظر مختصری انداخته شود.

ادبیات شفاهی ترکمن معرّف هویّت قومی و ملّی ترکمن، تاریخ ناتوشته و یگانه وسیلهٔ تعلیم و تربیهٔ غیررسمی مردم ترکمن در طول تاریخ بوده است. در میراث گرانبهای ادبیات شفاهی ترکمن، سهم زنان و خالی از فلسفه نیست. گاهی باتوجه به طبیعت اطراف و زیبایی محیط، شباهت‌هایی در بین آرزوها و امیدهای خود می‌یابند و آن‌ها را در قالب کلماتی منظوم و ساده بیان می‌کنند که یک عالم حکمت در آن‌ها نهفته است و هم چنین است، هنگامی که مادربزرگی برای اطفال و کودکان قصه می‌گوید. گنجینه‌های ادبی زنان و دختران ترکمن گوناگون و خیلی قدیمی‌اند. فولکلورشناسان، نسخه‌های گرانبهایی از ادبیات شفاهی و از آن جمله نغمه‌های زنان و دختران ترکمن را در اعماق تاریخ قدیم یافته‌اند. به طور مثال نغمهٔ دختران و نوعروسان قوم اوسون که مربوط به ترک‌های قدیم و از منابع چینی است. در این منظومه دختری از طایفهٔ خود جدا شده و به طایفهٔ دیگری به نام اوسون‌ها به شوهر داده می‌شود او به آرزوی وطن، ایل، یار و دوستان می‌سراید، که ترجمهٔ یک بند آن تقدیم می‌گردد:

«مرا خویشان و نزدیکانم داده‌اند
به شاه بیگانه داده‌اند
به پادشاه اوسون‌ها داده‌اند
او در خیجین مدور زندگی می‌کند...
گوشت می‌خورد
شیر می‌نوشد
طوری که به خاطر می‌آورم وطن را

دل به آن جا می رود
می خواستم بار دیگر باشم
به وطن برگردم»[۳]

طوری که گفته شد، ادبیات شفاهی زنان ترکمن بسیار کهنسال و غنی است. در این جا تنها سرودها و ترانه های زنان و دختران ترکمن تا آن جایی که امکان دارد، مختصراً نگاشته می شود:

۱ـ شعر «آیدیم» و «غوشق»

طی این عنوان سرودههای زنان شاعر که در قید کتابت نیامده و در طول تاریخ سینه به سینه و نسل به نسل انتقال یافته و به شکل نغمه های دلکش و گوناگون از طرف زنان و دختران خوانده می شود، شامل است.

در تاریخ ادبیات ترکمن زنان شاعر زیادی داریم همچون آرایش ترکمن (دختر اسکندر بیک ترکمن) خان ترکمن دختر محمدبیگ ترکمن، پری ترکمن، سوسن ترکمن و صاحب جمال ترکمن و...

«اسپنسکی» طی مطالعات ادبیات شفاهی ترکمن، آیدیم ها را به شش نوع تقسیم کرده است. اشعار دینی، هجران و شکوه، ترانه های شکار و شکارگری، عشق و محبت، تربیتی، اخلاق و شعرهای تاریخی.

در هر بخش اشعار و سرودههای زنان ترکمن خیلی ها زیاد است. متأسفانه تا به حال فولکلور ترکمن های افغانستان و بالخصوص ادبیات شفاهی زنان و دختران ترکمن ثبت و جمع آوری نشده است. مگر در ترکمنستان طوری که به نگارنده معلوم است، جلدهای متعددی از هر بخش ترانه های عامیانه را جمع آوری و ثبت و چاپ کرده اند.

۲ـ لاله ها

به ترانه هایی گفته می شود که دختران و نوعروسان ترکمن در شب های مهتابی گردهم می آیند و می خوانند. مضامین لاله همچنان آیدیم ها (اشعار) گسترده است، از جمله لاله اخلاقی، تربیتی، شرح هجران و فراق، تاریخی و حماسی و... معمولاً هفت و یا هشت هجا می باشد.

«لاله» نام دختری بوده که به خاطر تعصبات قبیله ای به آرزویش نرسیده و او را به جایی دور از ایلش به شوهر می دهند و او هم در فراق یاران و دوستان و با یادآوری ایل خود می نالد و شعرهایی می سراید. بعدها این ناله ها در بین دختران ترکمن عمومیت پیدا کرده به نام «لاله ها» به حیث یک قالب ادبی ترکمن مشهور می شوند. اکنون در هر قبیله و در هر منطقه، دختران ترکمن لاله های خاص خود را دارند. در ذیل نمونه های آن ها با ترجمهٔ شان تقدیم می گردد:

آق غوش بولیپ اوچسامدیم
اوز ایلیمه بارسامدیم
اوز ایلیمینگ سوویر دان
غانیپ، غانیپ ایچسام دیم.

ترجمه:

کاش پرندهٔ سفیدی بودم و
به سمت ایل خود پرواز می کردم
کاش از جوی آب ایلمان
مشتاقانه می خوردم و سیراب می شدم.

□

آغاج باشی بور ولار
دویین ده سوو دورولار
کیم ایلیندان آیریلسه
شونینگ بوینی بور ولار

ترجمه:

شاخهٔ درخت در پیچ و تاب است
در زیر آن آب زلال جمع شده
آن کس که از ایلش جدا بماند
ذلیل و خوار خواهد شد

□

آغاج باشی ساز ادار
شاخاسی آواز ادار
ایلیندان آیره دوشن
ایندی کیمه ناز ادار؟

ترجمه:

نوک درخت ساز می کند
شاخه ها نیز با آن همنوا هستند
آن کس که از ایلش جدا افتاد
اکنون به چه چیز می نازد؟

۳ـ هودی ها (لالایی ها)

نظیر لالایی مادران فارسی زبان است که مادر و یا دخترخانه برای خواباندن و آرام کردن کودک می خواند. هودی نیز مثل لاله در بین مناطق مختلف و طوایف گوناگون ترکمن عمومیت داشته و هر منطقه و هر قوم، هودی های خاص خود را دارند. چند نمونه از هودی ها را با ترجمه آن تقدیم می نمایم:

آللای بالیم باشین دا
یاشیل بوروک باشیندا
اوز اویلرتینگ دوشین دا
آق اوی سالینگ بالیمه.

ترجمه:

آسوده بخواب نازنینم
که عرقچین سبز بر سر داری
در جوار خانواده اش
آلاچیق (خرگاه) زیبایی برپا کنید

□

آللای، آللای، آللاین
دده نگی مکه بوللاین
دده نگ مکه دن گلسه
کعبه بوزوک پایلاین

ترجمه:

آسوده بخواب فرزندم
که پدرت را به مکه روانه خواهم کرد
و آنگاه که بر می گردد
سوغات مکه را پخش خواهم کرد

□

بالام سی سویه بین
قرمیزی گله بویایین
قرمیزی گولونگ ایسین دان
ایسغاب، ایسغاب دویایین

ترجمه:

فرزندم تو را دوست دارم
می خواهم میان گل های قرمز بزرگت کنم
گل های قرمز را مشتاقانه خواهم بویید
و از بویشان سیراب خواهم شد.

۴ـ آغی ها (مرثیه ها)

منظومه هایی است که زن ها در ایام سوگواری و عزاداری و بالخصوص هنگام وفات نزدیکان به صورت انفرادی و دسته جمعی با ناله و شیون می خوانند. این مرثیه ها اقسام مختلف دارد، مرثیه هایی برای همسر، پدر، برادر و فرزندان و... و همچنان انواع آغی ها (مرثیه ها) در نزد اقوام گوناگون، مختلف است. حتی در یک ده، طوایف مختلف آغی های مختلف را می خوانند. این نوع مرثیه بسیار پرسوز است و درونمایهٔ بسیار قوی دارد. شجاعت و فداکاری و امید و آرزوهای عمل نشده، بستر این آغی ها (مرثیه ها) است. در ذیل یکی از قدیمی ترین آغی ها که در نزد اکثر طوایف مشترک است به شکل نمونهٔ آن نقل می گردد:

انالە باتر آغلار، گون لری سانر آغلار
دونرکی دونرکیمه، هریانا باقار آغلار
عزیزی باقان آغلار، اودیاتار قالان آغلار
کیمی جوان اولسه، قابرتی غازان آغلار
عزیزی دوشدان آغلار، کیریکی قاشدان آغلار
قرداشی اولن غیزلار، دوروب اوّل باشدان آغلار

ترجمه:

مادران می سوزند و می گریند
در حالی که روزها را می شمارند
او که دیروز رفت، چه خواهد شد؟
خیره به هرسو می گریند
و کسی که عزیزی پرورده
مثل آتشی گریسته و خاکستر خواهد شد
اگر جوان بمیرد، قبرکن بر او می گرید
عزیزش از جدایی می گرید و باران
اشک از مژه ها ریزان است
و دخترانی که برادرشان مرده
از ته دل می گریند

۵ـ ترانه های عروسی

این ها سروده هایی منظوم است. آن ها را «های اولانگ» (زود شوید، عجله کنید) نیز می گویند. شب عروسی، هنگامی که عروس را می آورند در راه رفت و آمد با کجایا[۴]، شب نکاح و هنگام نکاح از طرف دختران و نوعروسان خوانده می شوند و اکثراً با دف همراهی می گردند. در هر بیت «های اولانگ» تکرار می شود.

یک نوع سرودهای عروسی نیز هست که از طرف دختر که به شوهر می رود خوانده می شود به خاطر تهیه جهیز و لباس و غیره، در بین ترکمنهای ارساری افغانستان خیلی قدیمی و مشهور است. چند بند به طور نمونه آورده می شود که از هنگام طفلی به یادم مانده است:

تاقلانگ ناما، تاقلانگ طام
ناینیپ دوشدم لالاجان
اون یار ماغیم غیشار دیپ
بخمل بچدیم لالاجان
مشینگ بیچن بخمل مینگ

آدی بشقه لالاجان
بخار گیدان آغامینگ
بولی باشقه لالاجان

ترجمه به مضمون:

وه چه دیوار صاف و هموار است
که از نشیب آن پایین شدم
با همین انگشتان هنرمندم
بخمل ها برش کردم، ای لالاجان!
بخمل هایی که من برش کردم
می دانی، به خاطر چیست؟ ای لالاجان!
به مراسم خاص است.
برادرم که به بخارا رفته است
زیاد دوست دارم، و او (برادرم)
جهیزم را آماده می کند.

۶ـ آی ترک ـ گون ترک

نوعی بازی دختران است و معنی آن «ماه و خورشید را می خواهم» و احتمالاً گویای زمانی است که ترکمن ها برای مظاهر طبیعت همچون ماه و خورشید احترام خاصی قایل بودند و یا به عبارت دیگر از بقایای دورهٔ «شامانیسم» (آیین قدیمی و بدوی ترک ها) باقی مانده است. حتّی بسیاری از نام های پسران و دختران ترکمن، از مشتقات ماه، خورشید، ستارگان، آسمان و... است.

در این نوع بازی، دختران و پسران به دو دسته تقسیم می شوند و به مقابل هم می ایستند و به شکل مناظره ابیاتی را می خوانند. هر دسته یک نفر وکیل و یا سردسته دارد. سردسته های اول و دوم در مقابل هم ایستاد شده جملاتی را رد و بدل می کنند:

سردستهٔ اول: ای ترک، گون ترک (پارهٔ ماه، پارهٔ خورشید می خواهم)

سردستهٔ دوم: بیزدان سیزه کیم گره ک (از میان ما چه کسی را می خواهید؟)

سردستهٔ اول: سایراپ دوران دیل گرک (یکی خوش سخن می خواهم)

سردستهٔ دوم: هرکیمه گیله جک گرک (هرکس خواهان خود را می برد)

سردستهٔ اول: اویی ینگه لی گرک (به همراه دوستان دختر می خواهم)

سردستهٔ دوم: آردی تنگه لی گرک (و سکه های طلا آویخته از زلف ها)

سردستهٔ اول: سایراپ دوران غیز گرک (دختری شیرین زبان می خواهم)

سردستهٔ دوم: غیز لارینگ هایسی گرک (کدام دختر را می خواهید؟)

سردستهٔ اول: غیز لارینگ... اول غیز گرک (دختری بلبل زبان به نام...)

سردستهٔ دوم: اور ـ را، ییق ـ دا، آلاغای... (بزن و بگیر و ببر)

سپس فردی از گروه اول به طرف گروه دوم هجوم می برد و سعی می کند از بین دستان گره خوردهٔ قطار دسته دوم، آن دختر را باز کند. اگر باز کرده توانست، دختر را با خود می برد و اگر نتوانست، در همان گروه اسیر می شود و در جمع آن دسته می ماند. بازی تا هنگامی ادامه می یابد که یک دسته، دستهٔ دیگر را به کلی خلاص کند و به دسته خود جذب نماید.

نغمه های زنان و دختران ترکمن خیلی زیاد است، مانند سویدیمن، مونجیق اتدی، یار، یار، کشت دیمه و... در فرصت مساعد معرفی می گردد.

۱ ـ ترکان خاتون ها در ادارهٔ امور سلجوقیان، خوارزمشاهیان، اتابکان و... نقش بسزایی داشته اند.

۲ ـ مجموعهٔ ادبیات ترکمن صحرا ـ یاپراق سی ۶۶

۳ ـ و. ای. میچورین منتخبات سال ۱۹۵۰م جلد ۲، ص ۱۹۲

۴ ـ چارچوب یا تخت که به دو طرف شتر بسته می کنند تا عروس و بنگه را در عروسی ها از خانهٔ پدر دختر به خانهٔ داماد ببرند.

□ دو غزل از محمدکاظم کاظمی

پیوند

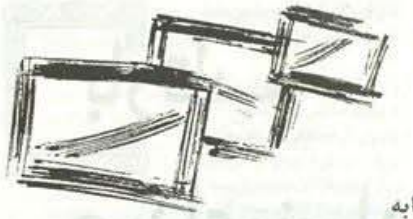
آیا شود بهار که لبخندمان زند؟
از ما گذشت، جانب فرزندمان زند
آیا شود که برّش زن پیر دوره گرد
مانند کاسه‌های کهن بندمان زند؟
ما شاخه‌های سرکش سیبیم، عین هم
یک باغبان بیاید و پیوندمان زند
مشت جهان و اهل جهان باز باز شد
دیگر کسی نمانده که ترفندمان زند
نانی به آشکار به انبان ما نهد
زهری نهان به کاسهٔ گُلقندمان زند
ما نشکنیم اگرچه دگرباره گردباد
بردارد و به کوه دماوندمان زند
روئین تنیم، اگرچه تهمتن به مکر زال
تیر دوسر به ساحل هلمندمان زند
سر می دهیم زمزمه‌های یگانه را
حتّی اگر زمانه دهان بندمان زند

مشهد ـ ۲۹ اسفند ۱۳۸۰

صلح کل

موسی به دین خویش، عیسی به دین خویش
ماییم و صلح کل در سرزمین خویش
همسایگان خوب! قربان دست تان
ما را رها کنید با مهر و کین خویش
ما با همین خوشیم، گیرم که جملگی
داریم دست کج در آستین خویش
ای دوست! عیب من چندان بزرگ نیست
آن قدرها مبین در ذرّه بین خویش
دیگر چه لازم است با خنجرش زنی
هر کس که ترش کرد سویت جبین خویش؟
خواهی علف بکار، خواهی طلا بیاب
وقتی نشسته‌ای روی زمین خویش

مشهد ـ ۱ فروردین ۱۳۸۱



□ سه شعر از واصف باختری

جهنم است جهنم

جهنم است جهنم، نه نیمروزان است
گلوی کوچه چو دل های کینه توزان است
به هر کرانه که بینی، کفن فروشانند
که گفته است که این شهر جامه دوزان است؟
لباس زال، سزاوار پیکرش بادا!
کنون که رستم ما نیز از عجوزان است
سلام باد ز ما کاشفان آتش را
که روز اول جشن کتاب سوزان است!

شب شکستن فانوس...

شبی که قصهٔ فانوس و باد می گفتند
چراغ‌ها همگی زنده‌باد می گفتند
به جای مرثیه، دستانگران بادیه‌ها
سبکسرانه غزل‌های شاد می گفتند
منادیان که ز آسیب سنگ ترسیدند
چرا چکامهٔ فتح چکاد می گفتند
شناسنامهٔ رویش به باد رفت آن روز
که آب‌ها سخن از انجماد می گفتند
شب شکستن فانوس در تهاجم باد
چراغ‌ها همگی زنده‌باد می گفتند

خطابه

های مردم! کاش امشب مست می بودم
بی خبر از هرچه بود و هست می بودم
های مردم، هیچ می دانید؟
راست می گویم
ز آنچه هستم، ز آنچه دیدم بی کم و بی کاست می گویم.
های مردم،
روزگاری می‌فروشان تمام شهر ـ آن شهری که از من بود واز من نیست ـ
وام دار جوش نوشانوش بی فرجام من بودند
لیک حالا
شحنه خون‌ریز است و من از ناگزیری
رهسپار کوچه‌های سبز اما سرد افیونم
های مردم، ما
رانده از درگاه تاریخیم
گرچه نقال دروغ آهنگ مان هر لحظه‌ای در گوش ما گوید
که چونان ماه نخشب، ماه تاریخیم
لیک هر گز نبض تاریخی که از آن گفت‌وگو داریم آیا بوده‌مان درد است؟
های مردم، شرم‌مان بادا
اگر یک بار دیگر دست روی دست بگذاریم و بنشینیم
تا هلاکویی دیگر از مرزهای دور بیگانه
کیفر بومسلم از عباسیان گیرد

□

های مردم، نیمه‌مستم راست می گویم
راه دیگر نیست
یا بدین سانی که هستیم و بدین سانی که فرمان می‌دهد دشمن
در کران برکه‌های پاک‌وروشن تشنه باید بود
یا بدان سانی که باید بود و فرمان می‌دهد میهن
بر جگرگاه پلید خصم
دشنه باید بود!
های مردم، راست می گویم
ز آنچه می دانم
ز آنچه می بینم
بی کم و بی کاست می گویم

بنیاد اندیشه

بازتاب

صدای نیما در شعر مهاجرت افغانستان

□ قنبرعلی تابش

نیما، پدیدآورندهٔ شعر نو فارسی است، شاعری که در کنار سرودن شعر از ارائهٔ تئوریهای ادبی هم غافل نماند، به گونه‌ای که می‌توان گفت: ارزش نظریات نیما در باب شعر، کمتر از خود شعر او نیست. شعر نو امروز فارسی با تمام تنوع و تکثری که در آن رخ داده است، ریشه در اندیشه‌های ادبی نیما دارد: یک جریان، به تصویر گرایی نیما، بیشتر توجه داشته اند، جریان دیگر به فرم گرایی نیما بیشتر تمایل نشان داده‌اند و جریان سوم به بیان طبیعی و گفتاری نیما. به راستی نیما آن چنان که خودش می گوید، یک دریا است که هر کس می تواند از هر کجایش که بخواهد، آب بردارد. بنابراین شایسته است که شعر مهاجرت افغانستان به عنوان یکی از شاخه های شعر امروز فارسی، با اندیشه های نیما محک زده شود. من در این نوشته، سعی کرده‌ام به این مهم، جامهٔ عمل بپوشانم و در جستجوی یافتن پاسخ برای این پرسش برایم که شعر مهاجرت تا چه پیمانه پیام های نیما را دریافته است؟

به گمان من مهمترین شاخصه‌های نظام شعری پیشنهادی نیما، گزینه های زیر است:

۱ ـ قالب (کوتاه و بلندی مصراع ها)
۲ ـ عینیت گرایی.
۳ ـ شکل مندی.
۴ ـ ابهام آمیزی.
۵ ـ مکان مندی و زمان مندی.[۱]

۱ ـ قالب (کوتاه و بلندی مصراع‌ها)

این پیشنهاد از جانب شاعران مقیم کابل، مورد توجه جدی قرار گرفت. شاعرانی که در کابل پدید آمدند و بالیدند، در قالب نیمایی شعرهای بسیاری را سرودند. شاعرانی چون واصف باختری، لطیف ناظمی، شگیر پولادیان، قهار عاصی و دیگران. اما در مجموعهٔ شعرهای انتشار یافته از سوی شاعران مهاجرت که مورد مطالعهٔ من بوده است. حتی یک شعر نیمایی هم یافت نمی شود. به گمان من این پیشنهاد نیما در مقایسه با پیشنهادهای دیگرش چندان از اهمیت بالایی برخوردار نیست، لهذا من به آن خیلی در نمی پیچم.

۲ ـ عینیت گرایی:

شعر قدیم فارسی اغلب درون گرا بود. ترکیب ها، تصویرها و شبکه تداعی ها معمولاً ذهنی، انتزاعی و غیرمحسوس بود. شاعر تلاش می کرد منظور خود را به گونه‌ای حرفی و «وصف الحالی» بیان کند و از احساسات خود خبر بدهد و حکایت کند. امّا نیما شعر فارسی را به سمت عینیت گرایی، برون گرایی و تصویرگری هدایت کرد و حالت حسی و ملموس به آن بخشید. در این روند شاعر باید منظور خود را تصویر کند نه حکایت. به قول زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث «عینیت و ذهنیت ... مهم‌ترین دقیقهٔ هنر او (نیما) است.»[۲] نیما در این زمینه می فرماید: «شعر سنتی ما مثل موسیقی ما وصف الحالی است و به حدّ اعلای خود سوبژکتیو. بنابراین نمی‌تواند محرک احساساتی، مثلاً غم‌انگیز یا شادی افزا باشد... زیرا چیزی را مجسم نمی کند بلکه به یاد می آورد.»[۳] در حالی که به عقیدهٔ نیما «منظور اساسی هنر یک چیز است. هنر می خواهد نشان بدهد و تصویر کند زیرا دانستن کافی نیست.»[۴]

این دستاورد مهم نیما آن چنان که باید در شعر مهاجرت مورد توجه قرار نگرفت؛ مجموعهٔ شعرهای انتشار یافته از سوی شاعران مهاجر را که مورد مطالعه قرار بدهی، بیشترین اشعار این مجموع ها، درون گرا، خبری و نامحسوس است. به این نمونه ها نگاه کنید:

از مجموعه شعر «پیاده آمده بودم» شعرهای سقف‌های بی‌دیوار، تبعیدیان، سفر، اهل بیت بهار، در سوگ آینه و روستا. از مجموعهٔ «سوگنامهٔ بلخ»: شعرهای، سوگنامهٔ بلخ، فریاد صبح، فصل درد، شکایت نامه، غزل ۴ و غزل ۷ و غزل ۱۱. از مجموعهٔ شعر «خاکستر صدا» شعرهای قبلهٔ دیدار، مصلای سبز نافله، گل اشک، صبح قریب، روز بزرگ پرواز، تماشا، از تمام آسمان و عرفات. از مجموعه شعر «مردان برنو» شعرهای صخره، خشم سنگ، آواز دریا، مرد، باغ شکوفایی، موسیقی آتش، دلتنگی، از بیشه. از مجموعه شعر «وقتی کبوتر نیست» شعرهای از شنیدن نگاه، کاکل ها، اندوه زمستانی، مانند یک شاخه در باد و کیمیا. از مجموعهٔ شعر «گزیدهٔ ادبیات معاصر» شمارهٔ ۱۲۵ شعرهای از این زمین مکدّر، رستاخیز، عاشقانه، آرزو، یادگار، فرار، سیاه‌پوش و شب از راه آمد.

من برای تمثیل شدن بیشتر سخن بخش‌هایی از مثنوی سقف‌های بی‌دیوار از مجموعهٔ شعر «پیاده آمده بودم» را برای شما می خوانم.

از فضای سیاه می آیم
همره اشک و آه می آیم
غم لگدمال کرده است مرا
ناله دنبال کرده است مرا
دل غربت کشیده ای دارم
پای هر سو دویده ای دارم
ضربهٔ تازیانه بر دوشم
کرده چون اشک خانه بر دوشم
دردمندی رسیده از راهم
بی‌پناهم پناه می خواهم
زیر بار کتابه‌ها بودیم
تحت تعقیب سایه‌ها بودیم
سایه‌ها باز همچنان پستد
با هیولای مرگ همدستند
و...

تصویرهای عینی، مشهود واقعی در مجموعه شعرهای مهاجرت بسیار کم است به حدی که آدم برای نمونه ارائه دادن به دشواری می تواند مثال هایی را برگزیند. اما اگر کسی بخواهد برای نمونه یافتن این گونه تصویرها، دیوان نیما را ورق زند به آسانی به چنین نمونه ها برخواهد خورد.

مانده از شب‌های دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاق خرد
اندرو خاکستری سردی

در عین حال من نمونه‌هایی را از مجموعهٔ شعرهای مهاجرت برگزیده‌ام که تا حدود زیادی حالت عینی و حسی دارد و شاید مثال های خوبی در این زمینه باشد. از مجموعهٔ «شعر پیاده آمده بودم» این نمونه ها:

سفره باید کرد اما علم رفتن را
روضه باید خواند تا آب برد دشمن را
رنج اگر هست نه از جاده که از ماندن هاست
ورنه سر باخته را زحمت سردرد نبود

آه از آن پیکار کز هیبت دشمن ما را
طبل و سرنا و رجز بود و هماورد نبود
...
و ز خشکای لب رود نمک می جوشد

از مجموعه‌شعر سوگنامه بلخ:

به روی کوهه کاهی نشسته دهقانی
به یاد داده ولی آن چه را که می‌دانی
زنان قریه ز مژگان به دیده پل بسته
و دختری که از آتش به جامه گل بسته
به روی فرش غریبی درون خانه غم
نشسته‌ایم دو زخمی سر جنازه هم
...
ستاره کله گرگ است آن چه می‌بینم

از مجموعهٔ شعر مردان برنو:

همین صخره، آری، همین صخرهٔ سخت
فشرده است باز به بازوی توفان
ای نخل زخم خوردهٔ من! سربلند باش
خون در رگ بهار از این زخم‌ها دوید
مردان برنو، خفته در خونند ای بانوی چادرنشین کوه
همچون تنور شعله‌ور در شب سر می کشند از آستین کوه

از مجموعه شعر «وقتی کبوتر نیست»:

مثل کولی روز و شب بر وسعت صحرای درد
کوله بار حسرت و آشفته حالی می کشم
بعد از این تصویر زیبایی که از خود می کشم
نقش یک ماهی میان حوض خالی می کشم
پرنده بال فروبست ناگهان در برف
در انتهای خودش کرد آشیان در برف
چه روزگار غریبی است از کبوترها
نمانده است به جز جای پا نشان در برف
می دود اسبی با یال پریشان در باد
پشت زین خشم دگر دارد توفان در باد.

من بسیار تلاش کردم که از میان این مجموعه‌ها، شعرهایی را پیدا کنم که سراسر تصاویر آن حسی، ملموس و عینی باشد. اما سوگمندانه چندان توفیقی نصیبم نشد و تنها شعری که توانستم با دشواری به عنوان نمونه گزینش و نقل کنم، شعر «واقعه» از مجموعهٔ سوگنامهٔ بلخ است:

شکایت این دخمهٔ تاریک را
به کدامین پنجره خواهم برد؟
به کدامین امید؟
ای مادران روزگار!
می توانید نکه‌ای از صبح را
بر گوشهٔ شال نکبده‌مان بخیه زنید
تا در زمستانی چنین
تنبوش رسوایی‌مان گردد؟
قورباغه‌های وحشت
از جلگهٔ عافیت بیرون پریده‌اند
و یال اسب پدرم

چون شمشیری بر گردنش ایستاده است
اسب ، سم کوبان ، شیهه می کشد
مادرم در آستانهٔ درگاه
بر قربانیان واقعهٔ فردا
چشمه چشمه اشک می افشاند
و لرزشی تب‌آلود بر اندام قریه سایه گسترده است
دیشب در جشن بزرگ
نظارهٔ استخوان دالوی گومسالهٔ مرده
آهوان تبسم را از لبان دانایان قبیله رم داد
زبانم لال !
گویا حادثهٔ شوم را به تماشا نشسته بودند
حادثهٔ خونین
حادثهٔ فردا.

نکتهٔ دیگری که در این زمینه باید گفته شود، این است که زنده یاد

مهدی اخوان ثالث مواردی را استثنا کرده است که اگرچه این موارد عینی و ملموس نیستند ، اما در ردیف قضایای ذهنی ، خبری هم قرار نمی گیرند و بلکه می توانند در کنار تصاویر حسی و عینی به عنوان تکه های ارزشمند شعری محسوب شوند. این موارد عبارتند از:

۱ ـ انشائیات (به شرط تخیلی بودن)
۲ ـ خبرهای تخیلی
۳ ـ بیان سمبولیک و رمزی [۵]

باید گفت که انشائیات خیال انگیز و خبرهای تخیلی در شعرهای مهاجرت تا حدودی زیاد ، یافت‌می شود به خصوص در دو مجموعهٔ شعر «وقتی کبوتر نیست» و «مردان برنو» و اخصاً در اولی.

آخرین نکته در این باب این است که دو مجموعهٔ شعر «خاکستر صدا» و «گزیدهٔ ادبیات معاصر» شمارهٔ ۱۲۵ از جهت داشتن تصاویر عینی و ملموس که با واقعیت‌های خارجی تطابق پیدا کند، بسیار فقیر است ، به گونه ای که من نتوانستم در این باب از این دو مجموعه ، نمونه هایی پیدا کنم و در این جا به عنوان مثال بیاورم.

۳ ـ شکل مندی

پیشنهاد سوم نیما این است که این تصاویر عینی و ملموس ، در سراسر شعر ، پراکنده و ناهماهنگ نباشد به گونه‌ای که از هر کدام ساز جداگانه‌ای به گوش برسد. بلکه باید این تصاویر نظام‌مند و هماهنگ باشد و مثل یک موجود زنده تمام اعضاء با همدیگر در داد و ستد باشند و همدیگر را کامل کنند. واژه‌ها در یک شعر به گونه‌ای باید چیده شده باشد که روی هم رفته یک «ساختمان» را به وجود بیاورد ، ساختمانی که تمام مصالح آن در جای خود قرار گرفته باشد. نیما در جای جای نوشته های خود روی «نظام‌مند» بودن یک قطعه شعر تأکید کرده است . او می گوید: «شکل ... حتمی‌ترین وسیله برای جلوه و سر و صورت دادن به صورت کلی داستان یا قطعه‌ای شعراست . تسلط و احاطهٔ گوینده را در جمع آوری اندیشه های خود می‌رساند و ذوق مخصوصی را تقاضا می‌کند. بدون تناسب آن چه بسا که زحمت‌ها به هدر رفته ، در کار سازنده ، شلوغی رخ می دهد. شیه به این می شود که در تاریکی و به هوای پا ، کس راهش را می‌رود. مفردات به جا هستند ولی ترکیب طوری است که موضوع را کم اثر یا گاهی بی اثر ساخته و چنگ به دل زن جلوه گر نمی‌دارد. هنر در به جاگذاشتن هر خشت است . نه فقط در به کار بردن .» [۶] نیما در جای دیگر می گوید: «در خصوص فرم لازم بود به شما توصیه کنم که اگر فرم نباشد ، هیچ چیز نیست .» [۷]

با تمام تأکید و سفارشی که نیما روی فرم داشت و شعر معاصر ایران با استفاده از این تکنیک آثار مهم و جاودانه ای را پدید آورد ، سوگمندانه ، شاعران مهاجر این پیشنهاد نیما را هرگز درک نکردند و یاد کم‌ازکم ، جدی نگرفتند و آن را به عنوان یک تکنیک کاربردی و مهم در آثار خویش بهره نبردند. با تأسف در این زمینه آن چنان دست ما خالی است که حتی یک نمونه هم نتوانستم (در این شش مجموعه شعر مورد مطالعه ام) پیدا کنم و در این جا به عنوان مثال بیاورم.

۴ ـ ابهام

چهارمین پیشنهاد نیما این است که این سلسله تصاویر عینی و با همدیگر در پیوند ، باید آن چنان عریان و بی‌پرده نباشد که در یک بار خواندن تمام زوایایش آشکار شود ، بلکه این تصاویر باید پوششی از ابهام داشته باشد ، ابهامی که این قدرت را به شعر ببخشد که از پس حوادث روزمرهٔ تاریخ سر به درآورد و برای احوال گوناگون قابل تأویل و تفسیر باشد. ابهام یکی از عناصر اصلی جاودانگی شعر است . مبهم بودن ، شعر را از حالت تک معنایی خارج می کند و به آن فرصت چندمعنایی و چندصدایی می بخشد ، به گونه ای که هر کس می تواند از ظن خود یارش شود و چهرهٔ خود را در آینه اش مشاهده کند. نیما در این زمینه می گوید: «باید بدانید آن چیزی که عمیق است ، مبهم است . کنه اشیاء جز ابهام چیزی نیست . جولانگاهی که برای هنرمند هست این وسعت است ... انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه مندی نشان می دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل های متفاوت باشد.» [۸] نیما در جای دیگر می گوید:

«امروز شعر و فرق ندارد هنر ، برای خواص است (در مرحلهٔ اعلای خود) این قسم هنر مشکل است . پیش از انس و عادت به طرز کار برای عموم مردم و برای کسانی تنبل که نمی خواهند به خود زحمت فعالیت دماغی بدهند ، فهم این قبیل اشعار مشکل است امّا فهم این نکته آسان است که تکامل ذوق و فکر انسانی را احمقانه است ، انکار کردن .» [۹]

شعر مهاجرت اما این فریاد نیما را هم به صورت بایسته نشنید. بخش اعظم شعرهای مهاجرت از ویژگی ابهام خالی است و از عریانی رنج می‌برد. شعرها به گونه‌ای بی‌پرده و شعارگونه مضمون‌هایی را جار می‌زنند. بسیاری از شعرها مثل یک روزنامه ، تاریخ مصرف دارند و فقط به درد همان تاریخ خاص و مناسبت ویژه می خورند و قابلیت استفاده در مناسبت های دیگر را ندارند. این ویژگی باعث می شود که شعر مهاجرت (یا مقاومت) با گذشت ایام حالت کهنگی و فرسودگی به خود بگیرد و نتواند زمان‌های بعد و بعدتر را زیر پوشش بگیرد.

برای اثبات این نکته خیلی زحمت لازم نیست . شما می توانید مجموعه های شعر مهاجرت را ورق بزنید و ببینید که شعرها چقدر آسان و بدون زحمت با یک بار مطالعه تمام دار و ندارشان را برای شما عرضه می کنند ، من برای اثبات این نکته مجموعهٔ «پیاده آمده بودم» را ورق ورق می زنم . این غزل می آید:

هر میوه‌ای که دست رساندیم ، چوب شد
ما لایق بهار نبودیم ، خوب شد
این گیرودار ما و شمار در میان راه
چون روزه باز کردن پیش از غروب شد
دردا در این میانه درختی که داشتیم
قربانی لجوج‌ترین دارکوب شد
آن آتشی که غیرت صد آفتاب داشت
در یک نفس ببودت قطب جنوب شد
آفت نبود ، تا تپش آرزو نبود
این خانه گر خراب شد از رفت‌وروب شد
تا با غدیر ما چه کند هرم سرنوشت
طغیان رود نیل ـ که دیدم ـ رسوب شد

واقعاً همین یک بار خواندن کافی است که آدم به تمام زوایای این شعر آشنا شود و دیگر چیزی باقی نمی ماند که آدم برای بار دوم بخواهد آن را از سر بخواند. اما خوشبختانه در ساحهٔ «ابهام» هم آن‌چنان دست ما خالی نیست که حتی نتوانیم مثالی را عرضه کنیم. در بعضی از این مجموعه‌ها اگر خوب جستجو کنیم به نمونه‌هایی از شعر «مبهم» و لایه‌دار هم برمی خوریم . بخصوص در بخش شعرهای نو مجموعه‌های «سوگنامهٔ بلخ» و «وقتی کبوتر نیست» . من مثنوی هبوط آقای مظفری را نمونهٔ خوبی برای این بخش می دانم اما به دو دلیل آن را در این جا نقل نمی کنم ، یکی این که بسیار طولانی است و دیگر این که در «سوگنامهٔ بلخ» نیامده است . در این جا برای مثال شعر «دیوار» را از «وقتی کبوتر نیست» گزینش و نقل می کنم که هم کوتاه است و هم از ابهام نسبی برخوردار است .

دریچه‌ها
به دیوار بازنگشتند و
نگاه‌ها
چاله‌هایی عمیق شد
بر چهرهٔ مرد
دلوهای تشنه
از چاه‌ها
سبک برخاستند و
کلاف زندگی
در چرخش خشک چاه‌ها
گیج شد
دلوها
همیشه به آهنگ ناموزون مرگ
رقصیدند
و من همیشه دلوهای تشنه را
گریستم.

۵ ـ زمان‌مندی و مکان‌مندی

پیشنهاد دیگر نیما این است که این تصویری که عینی هست ، هماهنگ هست و از ابهام برخوردار است باید زمان‌مند و مکان‌مند هم باشد و

با تمام تأکید و سفارشی که نیما روی فرم داشت و شعر معاصر ایران با استفاده از این تکنیک آثار مهم و جاودانه‌ای را پدید آورد ، سوگمندانه ، شاعران مهاجر این پیشنهاد نیما را هرگز درک نکردند و یاد کم‌ازکم ، جدی نگرفتند.

زیستگاه شاعر به صورت روشن در آن منعکس شود ، چرا که چنین شعر نشانگر آن است که شاعر توانسته با محیط پیرامون خود ارتباط برقرار کند و آن‌ها را مشاهده کند و آنچه سروده است حاصل برداشت خود او طبیعت است نه تقلید از دیوان‌های شعر دیگران . نیما در این زمینه می گوید: «شاعری که بخواهد بدون زمان و مکان که از لوازم دید شاعرانه هستند ، شعری بسراید ، شعر او خنک و یا بلا اثر و حاکی از حقیقتی تردیدآمیز است . تکان نمی دهد و عوض نمی کند.» [۱۰]

شعر مقاومت و مهاجرت از نظر فاکتور زمانی مشکلی ندارد و با قاطعیت می توان ادعا کرد که شعر مهاجرت آینهٔ شفافی برای این برهه از تاریخ افغانستان است که توانسته بسیاری از حوادث و رویدادهای کشور را در خود منعکس کند. آدم وقتی مثنوی‌های «سوگنامهٔ بلخ» و «بازگشت» را مطالعه می کند ، به وضوح درمی یابد که این شعرها برای چه مقطعی از تاریخ افغانستان سروده شده است . اما از نظر فاکتور مکانی ، شعر مهاجرت به شدت دچار مشکل است و می توان گفت که از

این بابت یک شعر بی شناسنامه است که هیچ تشخصی نمی توان برای آن قایل شد. به عنوان نمونه به این شعر از مجموعهٔ «وقتی کبوتر نیست» نگاه کنید:

دیگر کسی این جا به فکر پر گشودن نیست
مردان نان هستند اما مرد آهن نیست
تاریک تاریک است این جا، عین دلهامان
شب را به سمت روشنایی ، هیچ روزن نیست
آری چراغ خانهٔ احساس خاموش است
حتی برای مرگ مردی نیز شیون نیست
دیگر چگونه می توان از جان فشانی گفت
وقتی که شمشیر حریفان هست و گردن نیست
یک آسمان خالی از پرواز می ماند
وقتی کبوتر نیست یا بال پریدن نیست

این شعر با تمام زیبایی و قدرتی که دارد، از نظر مکانی یک شعر بی هویت است. در آن هیچ نشانه ای دیده نمی شود که روشنگر آن باشد که شاعرش از مازندران است یا از دوشنبه یا از غزنه «روستانشین است یا شهرنشین؛ شمالی است یا جنوبی. در این جا باید این نکته را یادآوری کرد که شاعران مجموعه های «سوگنامهٔ بلخ» و «مردان برنو» تلاش هایی در این باب انجام داده اند که برخی شعرهای خویش را از نظر مکانی هم هویت و تشخص ببخشند. این تلاش ها اگر چه قابل ارج و ستایش است اما هرگز کافی نیست چرا که به مرز تشخص نرسیده است و هویت مکانی برای این مجموعه ها فراهم نکرده است. در این دو مجموعه سعی شده است که تعداد واژه هایی که در زبان امروز مردم افغانستان متداول است در شعرها استفاده شود اما این تلاش یک تلاش سطحی برای هویت مکانی شعر است. تلاش ژرف تر که مورد نظر من است آن است که شاعر محیط زیست خود را در شعر تصویر کند و خواننده را به آن محیط منتقل کند، چنانچه در وقت خواندن اشعار نیما خواننده در چنین حال و هوایی قرار می گیرد.

منش شاعرانه:

پنج ویژگی ای که برشمردم مهم ترین شاخصه های شعر نیما (و به پیروی از او شعر نوین ایران) است و سوگمندانه دیدیم که ما (شاعران مهاجر) آن چنان که باید صدای نیما را نشنیدیم و در صدد نو کردن قالب و تکنیک های شعر خویش برنیامدیم. حال نوبت به طرح این پرسش می رسد که چرا شاعران ما نیما و شعر نو ایران را به گونهٔ بایسته درک نکردند و چرا راه های جدیدی را در تداوم راه نیما در شعر فارسی نگشودند و بالاخره این که چرا شاعران ما هم چنان، شاعرانی معمولی باقی ماندند؟

برای دستیابی به پاسخ این پرسش باز هم به سراغ نیما می رویم. نیما برای هر شاعر یک منش و کنش شاعرانه قایل است و باورمند است که اگر شاعری بخواهد به کشف آفاق های جدیدی نایل شود، باید از خیلی از مزایای زندگی و لذت های عادی دست بشوید و به یک «خلوت شاعرانه» پناه برد. البته خلوتی همراه با مطالعه، تحقیق و تعمق. خلوتی که او را از روزمرگی ها و عادت ها جدا کند. چشم هایش را بشوید و فرصت های پرواز در آفاق تازه را برایش به ارمغان آورد. پرواز در افق هایی که برای یک انسان معمولی ناممکن است. سخن نیما را در این زمینه بشنوید: «شاعر باید تنها باشد و خیال او با دیگران. در یک تنهایی مدام. در یک تنهایی موذی و گیج کننده، باید به سر برد تا این که طبع او تشنه شده، معاشرت هم بتواند برای او سودمند باشد و فواید آن را در حین حشر و نشر با مردم بیابد.»[11]

هم چنان که آمد، نیما باورمند است که شاعر برای دستیابی به نگاه شاعرانه به تنهایی و ریاضت کشی نیاز دارد، به گونه ای که وقتی از خلوت خود برمی آید چیزهای پیرامون خود را آن چنان که هست مشاهده کند. به عبارت دیگر، نیما باورمند است که برای شاعر شدن تنها «دیدن» کافی نیست. شاعر باید اشیاء را «مشاهده» کند و مشاهده همین گونه ارزانی کسی نمی شود، بلکه خلوت، ریاضت و ممارست نیاز دارد. بر اساس همین مبناست که نیما شعر را یک نوع مشاهده تعریف می کند: «شعر در درجهٔ اعلای خود مشاهده ای است که افراد معین و انگشت شمار دارند برای افراد معین و انگشت شمار دیگر.»[12]

نیما در جای دیگر در مورد هنر می گوید: «آثار هنری ما باید از دو نقطه نظر برآورده شود. اول این که از حیث هنری، شیوهٔ مفیدتر و رساتر و قانع کننده تر پیش پا بگذارد. دیگر این که از حیث معنی ما را به جهان تازه... آشنایی بدهد.»[13]

هنر وقتی می تواند ما را به جهانی تازه رهنمون باشد که هنرمندش به جهان تازه ای دست یافته باشد. یاری! جهان تازه در سایهٔ مکاشفه به دست می آید و مکاشفه در سایهٔ خلوت و گوشه نشینی هدف مند و همراه با کوشش.

اگر شاعری بتواند از بسیاری از لذت های مادی چشم بپوشد و در جستجوی لذت های فراتر برآید بدون تردید، چشمهٔ های زیادی برویش گشوده خواهد شد. چرا که در فرهنگ بشر تجربه شده است که جوینده یابنده است. اما شاعری که بخواهد در سایهٔ شعر (که یک ارزش متعالی است) به لذت های مادی دست پیدا کند، بدون شکل ره آورد از تارهای هیچ قلبی را به ارتعاش در نخواهد آورد. نیما در این باب می گوید: «همه جا خورد و خواب و شهوت است. من نمی گویم به جز این باید باشد و چیزی است آن قدر معقول و معنوی که با این حیات محقرانه بی ارتباط باشد. عمده این است که عده ای همت خود را مقصور می دانند این که چنان باشند که حیوان. عده ای دیگر دارای همت عالی ترند. آن ها دست به کاری می زنند که انسان عالی مرتبه می زند، در واقع لذت هایی را می یابند که با مقارنه ای دانی آن با لذت های حیوانی، تجدید می شود. منتها از راه حس و درک عالی تر. اگر شما با خیالی بیشتر خوشید و عشق شما تحول یافته و از دیدن منظره ای دیگر گون هستید، این زندگانی است که مال شما است. انسان عالی به این مرتبه می رسد.»[14]

سوگمندانه شاعران مهاجرت خلوت گزینی هدف مندانه نداشتند و چون خلوت نداشتند به مشاهده و مکاشفه ای هم دست نیافتند و چون به مشاهده ای نرسیدند جهانی تازه برای خوانندهٔ شعر خود هم عرضه نکردند. جهان شعر شاعران مهاجرت همان جهان روزمره و معمولی است. شعر ما در این سال های «شور و شر» به جای آن که خلاء بینش انسانی را در جامعه پر کند، به گزارشگری حوادث اکتفا کردند. شاعران، پیامبران معانی برین و القاگران اندیشه های متعالی نبودند، بلکه حکایت گران وقایع بودند. روزی که موج جهاد آمد و جامعهٔ ما را دربرگرفت، شاعر را هم با خود درون سنگرها برد و وادارش کرد که از جهاد و شهادت، مقاومت، زخم و گلوله و تفنگ بگوید. آن گاه که توفان های جنگ های خانمانسوز داخلی سربرکشید، باز هم شاعر به سخن درآمد و در وصف جنگ های به حق و به ناحق داخلی قصیده ها پرداخت و امروز که امواج تبلیغات ضد جنگ تمام ساحات زندگی مردم را فرا گرفته است باز هم شاعر، سخن در مذمت جنگ و تروریسم و محاکمه جنایتکاران سر می دهد، بدون آن که بداند ماهیت این شعارها چیست و به نفع کیست.

دوستان!

سخن آخر من این است که دوران شعر به سر نیامده است. آینده از آن شعر است. شعری که در انبوه سیمان و آهن، انسان را در معرض باران قرار دهد و جهانی تازه به رویش بگشاید. شعری که افق های رؤیای انسان را توسعه ببخشد؛ شعری که راه های آسمان را برای بشر هموار کند. شعری که پرواز به انسان بیاموزد. این شعر اما با تنبلی و تن آسایی به دست نمی آید؛ گوشهٔ خلوت می خواهد و دود چراغ خوردن. گاو نر می خواهد و مرد کهن.

امیدوارم در میان شماکسانی باشند که همت کنند و شعر ما را جانی تازه ببخشند. به امید آن روز.

پی نوشت ها:

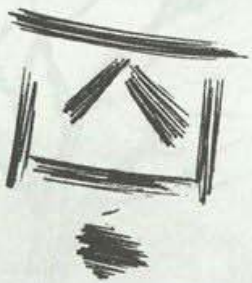
۱ ـ ملاک قضاوت من در این نوشته، شش مجموعهٔ شعر منتشر شدهٔ مهاجرت، بوده است که آن ها را در اختیار داشتم. مجموعهٔ شعرهای پیاده آمده بودم، سوگنامهٔ بلخ، خاکستر صدا، مردان برنو، وقتی کبوتر نیست و گزیدهٔ ادبیات معاصر شمارهٔ ۱۲۵. طبیعی است که خارج از این مجموعه ها در ساحهٔ قضاوت این نوشته نخواهد گنجید.
۲ ـ بدعت ها و بدایع و عطا و لقای نیما یوشیج / مهدی اخوان ثالث / بزرگمهر، ص ۷۹
۳ ـ سیروس طاهباز، دربارهٔ شعر و شاعری، ص ۲۲۶
۴ ـ نیما یوشیج، دو نامه، ص ۳۵
۵ ـ مهدی اخوان ثالث، بدعت ها و بدایع و عطا و لقای نیمایوشیج، بزرگمهر، ص ۳۲۲
۶ ـ سیروس طاهباز، دربارهٔ شعر و شاعری، دفترهای زمانه، ۳۰۵
۷ ـ همان، ص ۹۳
۸ ـ همان، ص ۱۶۷
۹ ـ همان، ص ۳۲
۱۰ ـ همان، ص ۳۲۸
۱۱ ـ همان، ص ۷۳

□ دو شعر از شهناز نظیر آوا

شاعر معاصر تاجیکستان

۱

بگذار از خاموشی ات آوا بگیرم
چون آه در بغض گلویت جا بگیرم
آواز ده تا همچو یونس ماهیان را
در رودها بگذارم و دریا بگیرم
هرچند دور از تو سؤالی بی جوابم
هربار از یک بودنت معنا بگیرم
ای کاش چون نینی اشک آرمیده
در گاهواره ی دیده ات مأوا بگیرم
مگذار حکم سرنوشت بی بدل را
این یار بی چون و چرا اهدا بگیرم
سوگند بر عشقی که آدم را بیاموخت
این جرم را از گردن حوا بگیرم!



۲

روزی که شبیخون زد عشق تو به خون من
بشکست غرورم را اقبال نگون من
یک جادهٔ عقلانی با برج قمر پیوست
فال کف دستم شد تصویب جنون من
ای یار پیامت را با قاصد رؤیا گو
رایانه چه می داند سمبول درون من
مانند ادیسیت جادو یکنم اما
در لفظ نمی گنجد سه حرف فسون من
بگذار که برچینم اسباب وجودم را
بی تو ندهد معنا غوغا و سکون من
تقدیر رقم ها زد تا بگذرم از عشقت
یادآش همینم بس؛ خوش باش بدون من...

رباب را احیا کنیم

□ جان بیلی
□ برگرداننده: صادق افضلی

مردم افغانستان عود را ساز ملّی خودشان می‌دانند. این ساز در میان آن‌ها به رباب افغان یا کابلی معروف است و آن را به سبکی متفاوت از سبک عود می‌نوازند. رباب تا همین اواخر ـ گرچه پشتون‌ها بیشتر با آن حشر و نشر داشته‌اند ـ در اکثر مناطق افغانستان به ویژه در شهرها و شهرک‌ها نواخته می‌شد. از آن در انواع مختلف موسیقی محلی و ملّی، در هر دو شکل هنر موسیقی یا موسیقی کلاسیک افغان (نغمهٔ کلاسیک و نغمهٔ کاشال) برای همراهی با خواندن و دیگر آلات موسیقی استفاده می‌شد. رباب، ساز اصیل افغان بود. در رادیوی افغانستان به همان اندازه که نوازندگان حرفه‌ای نقش داشتند، نوازندگان آماتور نیز سهیم بودند.

رباب افغان دارای ترکیب پیچیده‌ای است؛ مشتمل بر دو حفره که دریچهٔ حفرهٔ پایینی آن را با پوست روده می‌پوشانند و مجموعه‌ای از تارهای تصنیف (معمولاً سه تار) و تارهای یکنواخت و همنوا. همین تارهای همنواست که به این ساز صدای متمایز و خاص خودش را می‌دهد که گویی در داخل ساز، حفرهٔ انعکاس صدا تعبیه شده است. این ساز را اغلب به طور بسیار فوق‌العاده با خاتم‌کاری صدف مروارید و یا حتی سنگهای قیمتی تزیین می‌کنند که نشانه اعتبار فوق‌العادهٔ آن است.

خاستگاه رباب و تاریخ آن روشن نیست. افغان‌ها گاهی آغاز آن را تا شهر غزنین در دوران سلطان محمود (قرن یازدهم بعد از میلاد) ردیابی می‌کنند، امّا دلیلی در دست نیست که این ادعا چیزی بیش از یک افسانه نباشد. رباب در حقیقت فردی از خانوادهٔ عودهای آسیای میانه است که شامل رباب پامیر، رباب والان و دالبن تبتّی می‌شود. ساز مشابهی در دورهٔ قرون وسطی در فارس (ایران قدیم) ساخته شد. تار ایران و رباب کاشمری با رباب افغان خصوصیاتی مشترک دارند. خصوصیات ویژهٔ رباب افغان شکل و تارهای همنوای آن است که با آن‌ها نت‌های موسیقیایی به شیوهٔ ملودیک موزون می‌شود. شکل رباب افغان در آثار نقاشی مینیاتور کهن تصویر نشده و احتمالاً در اواخر قرن ۱۸ بعد از میلاد، در منطقهٔ غزنین ـ قندهار کمال یافته است. ساز کمابیش مشابهی در بلوچستان پاکستان و ایالت سرحدی جنوب ـ غرب در سیستان و بلوچستان ایران و کشمیر ساخته شد و یک صد سال قبل در پنجاب نیز رایج بود. این ساز در پاکستان دارای سه پرده و در کشمیر دارای پنج پرده است، امّا ربابی که معمولاً در افغانستان می‌نوازند، دارای چهار پرده و سه تار می‌باشد. تارها روی پردهٔ چهارم تنظیم می‌شوند که به سبک‌های ملودیک رایج در موسیقی افغان اجازه می‌دهد به آسانی با انگشتان دست چپ نواخته شود.

رباب در عمق وجدان افغان‌ها جا دارد. این ساز را مولانا جلال‌الدین رومی، که خاندانش در اصل اهل بلخ بودند، در مثنوی خود ستوده‌است، گرچه ساز مورد اشارهٔ او مطمئناً رباب افغان که امروز ما می‌شناسیم نبوده و احتمالاً ساز دسته‌داری از نوع رباب بوده است. صدای رباب در باور عموم، صدایی ژرف و روحانی است؛ با سازی که با تفکّر صوفیان همخوانی دارد. بعضی از موسیقیدانان معتقدند که «رو» در زبان رباب، همان روح اصل معنویت انسان، است. گر چه دلیل زبان‌شناسانه‌ای بر تأیید این ادعا وجود ندارد، صرف این واقعیت که موسیقی‌دانان به این رابطه اشاره کرده‌اند، تا حدودی اهمیت نمادین آن را می‌رساند. رباب در فرهنگ عامهٔ پشتون‌ها، به خصوص در حماسهٔ «آدم خان و درخانی» از جایگاه مهمی برخوردار است.

«یکی از صمیمی‌ترین و نزدیک‌ترین دوستان درخانی شبی او را به شرکت در جشنی که در خانه‌اش دایر کرده بود، دعوت کرد. او در آن جا با آدم خان که به خاطر مهارتش در نواختن رباب فراخوانده شده بود، دیدار کرد... آن‌ها تصمیم گرفتند با همدیگر فرار کنند... وقتی پایون خبردار شد... عده‌ای از دوستانش را گرد آورد و به تعقیب آن‌ها پرداختند... هنگام غروب خورشید میدان پر از کشته شدگان و زخمیان بود. آدم خان در میان آن‌ها بود... درخانی روز به روز ضعیف‌تر شد... یک شب او خانه‌اش را ترک کرد و بر سر قبر آدم خان رفت. روز بعد پایون جنازه‌اش را در آن جا یافت ... مردم می‌گویند آن‌هایی که می‌خواهند خوب رباب بنوازند، باید چوب زخمه‌شان را از درختی که روی قبر آدم خان روییده است، انتخاب کنند.» (پاکرو جاوید. ۱۹۷۰)

رباب افغان در حال حاضر وضعیت بدی دارد. این ساز چون سایر آلات موسیقی در افغانستان تحت کنترل طالبان مجاز دانسته نمی‌شود. آلات موسیقی‌ای که خاندان قادر در کابل می‌ساختند دیگر تولید نمی‌شود. این خانواده اکنون در پاکستان آواره‌اند. در ایران علی‌رغم آن که با پاکستان مجاور است، به زحمت می‌توان رباب خوب یافت. بعضی از نوازندگان زحمت ساختن آلات موسیقی شان را خود تحمّل کرده‌اند، امّا علی‌رغم تمام سعیی که به کار برده‌اند، نتیجه عاری از ظرافت، بدریخت و فاقد طنین کافی از کار در آمده است. در میان جمعیت فراقومی افغان‌های مقیم اروپا، امریکای شمالی و استرالیا تقریباً امکان دسترسی به رباب وجود ندارد.

این وضعیت به چندین دلیل نگران‌کننده است. به طور کلّی رباب افغان در موسیقی افغانستان، در تمام انواع آن، از گونه‌های قومی و منطقه‌ای گرفته تا سبک‌های سنتی و مدرن و در جنبه‌های مشترک موسیقی افغانستان با موسیقی کشورهای همسایه مثل پاکستان و هند، ایران، ازبکستان و تاجیکستان، نقش محوری دارد. خود همین ساز پرطنین به تنهایی با ویژگی‌های فراوانی که در بردارد، می‌تواند معرّف افغان (پشتون) در موسیقی افغانستان باشد. بنابراین، موسیقی افغان از آن جا که مطمئناً در اجتماعات فراقومی افغان، بدون استفاده از سازهای سنتی، به خصوص رباب، به حیات خودش ادامه خواهد داد، به زودی بسیاری از آواهای سنتی را که برای افغانی‌ها، چه در دنیای آوارگی و چه در وطن خودشان این قدر پرمعنی است، از دست خواهد داد.

تئوری موسیقی افغان خود بر محور رباب شکل گرفته است. بسیار شبیه آنچه تئوری موسیقی عرب بر محور عود سامان یافته است. ترتیب جایگاه‌های نت بر روی این ساز، با نامهای خاص روش نت خوانی خودش (سا، ری، گو... نگاه کنید به بیلی ۱۹۸۱، ۱۹۹۷)، محتویات

فیزیکی فکر، تلفّظ و توضیح موسیقایی را تشکیل می‌دهد.

بنابراین، رباب نه تنها از نظر صدا و تن موسیقایی، بلکه از نظر دانش موسیقایی تجسّم‌بخش موسیقی افغان است. به این ترتیب، رباب بسیاری از الگوهای ساختاری موسیقی افغان را در بردارد، کدگذاری ساختار فیزیکی (به تعبیری) و آرایش این ساز.

مهارت‌هایی که در ساختن رباب به کار می‌رود، به دلیل نابسامانی وضعیت موسیقی در طول جنگهای طولانی داخلی و تغییر الگوی نیازها در شرایط سیاسی موجود، در خطر نابودی است. من یک نمونه روشن از این خطر را در مورد سازی دیگر، در سال ۱۹۹۲ در هرات به چشم سر دیدم. در دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ پاینده محمد دوتارها (عودهای دسته بلند) زیبایی می‌ساخت. او در سال ۱۹۹۲، بعد از آن که سال‌ها در دورهٔ کمونیست‌ها از آن فاصله گرفته بود، به سر کارش بازگشت، امّا سازهایی

بنیاد اندیشه

که اکنون می سازد، نمود کمرنگی است از کارهای قبلی اش. رباب هایی که سازندگان پاکستانی در پیشاور می سازند، قطعاً قابل استفاده اند، امّا با آنچه جمعه خان قادر «باجاه» در کابل می ساخت قابل مقایسه نیست. سازهای خیلی بزرگ و دارای طنین فوق العادهٔ بزرگ ترین رباب نواز دوره های اخیر، استاد محمد عمر، از آثار او می باشد.

ساختن رباب هنوز یک هنر زنده است. اگر قبل از آن که فرصت از دست برود، اقدامی صورت گیرد، می توان آن را با بالاترین کیفیت احیاکرد. من در این زمینه طرح ذیل را در ذهنم می پرورانم:

ـ دیدار از پاکستان، به خصوص پیشاور برای آشنایی با وضعیت موجود در مورد ساختن رباب. چه کسانی این ساز رامی سازند، و از چه میزان مهارت برخوردارند؟ هزینهٔ این کار چه قدر تمام می شود و چگونه می توان از مرغوبیت آن اطمینان حاصل کرد؟ هدف این است که زمینه ساختن سازهای جدید فراهم آید و کار منظمی در اختیار پیشه وران این فن قرار داده شود.

ـ جست وجوی راهی برای صدور رباب به اروپا و شمال امریکا، و روش هایی برای انتقال، ایلاغیه عوارض گمرکی، هزینه انتقال و...

ـ یافتن راهی برای فراهم کردن رباب در غرب، به خصوص برای افغان ها در جمعیتهای فراقومی، گرچه که بی تردید بعضی غربی ها نیز خواهان آن خواهند بود.

ـ ایجاد یک برنامه آموزشی برای تدریس این ساز از طریق وسایل آموزشی سمعی، بصری، صفحه های سی. دی. رام و افزودن بر انواع ابزاری که بیلی (۱۹۸۱ و ۱۹۹۷) منتشر کرده است.

البته انسان باید مواظب باشد که در چنین طرحی به دام کهنه گرایی چیزی که باید احیا شود، گرفتار نگردد. امّا راه دیگری وجود ندارد. به افغان ها باید این فرصت داده شود تا اگر می خواهند، رباب را پرورش دهند. این ساز و اطلاعات راجع به چگونگی نواختن آن باید در دسترس عموم قرار گیرد. ما رباب مجازی و نمادین نمی خواهیم. نمی خواهیم به یک صفحه گرامافون قدیمی گوش دهیم، دربارهٔ رباب بخوانیم، بشنویم، در ذهن مان تجسمش بخشیم و بر آن سوگواری کنیم. مایک چیز واقعی می خواهیم. رباب را احیا کنیم.

□ دو شعر از محمد شریف سعیدی

ماهی

بیا چو صاعقه، نفرین بر این سیاهی کن
از این سیاه ستم باره دادخواهی کن
بیا و چاه عمیق دل مرا یک بار
رها ز غُم غمهٔ کفتران چاهی کن
چو آفتاب زمستانی شمال جهان
گشوده پنجرهٔ ابر و خنده گاهی کن
برای گریهٔ عاشق گناه کن، لختی
ز شانه های تر و تُرد تکیه گاهی کن
نه، تکیه گاه نخواهد، بیا و عاشق را
به اشک های روانش فکنده ماهی کن
سپس به حلقهٔ قلاب مرد ماهیگیر
نخی ز گیسوی خود را ببند و راهی کن

۸۰/۱۱/۲۲

کبک (۱)

شکسته است قفس را و گرم پرواز است
دو مسته کبک[1] و، به تعقیب او دو تا باز است...
نشسته بر سر سنگی و مست می خواند
در آسمان دو عقاب بلندپرواز است...
پریده از سر سنگ آمده لب چشمه
نشان تازه برای تفنگ سرباز است...
ز چشمه پر زده روی درخت و دیده که باز
دو مار منتظر یک دریچه آواز است...
ز شاخه پر زده تا ابتدای پروازش
قفس نو است و کمی تنگ تر، درش باز است

۸۰/۱۱/۲۷

۱ ـ کبک دومسته: کبکی که دو ساله شده و هنگام هنگامه‌اش فرارسیده و باید به مسابقه ـ به جنگ ـ افکنده شود.

زیبایی های ادبی نثر استاد خلیل الله خلیلی در کتاب «عیّاری از خراسان»

□ سید محمد باقر کمال الدّینی
(عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور یزد)

دریای بیکران زبان و ادب فارسی را حدّ و مرزی نیست، چه در پهنهٔ هزار و صد سال که از آغاز نگارش نخستین کتاب نثر فارسی موجود به نام «مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری» می گذرد، در زمینه های گوناگون نثر و نظم، تاریخ و فرهنگ و دیگر رشته های علمی و ادبی، آثار ارزنده و درخور توجهی تألیف و تصنیف یا ترجمه شده است.

گفته اند: نثر در لغت به معنی پراکنده[1] و پراکنده کردن[2] و سخن پاشیده[3] و کلامی که شعر نباشد[4]، است. یعنی درست در برابر نظم که به معنی در رشته کشیدن است. (لغت نامهٔ دهخدا، ذیل کلمهٔ نثر و نظم).

مهمترین دوره و به عبارت دیگر دورهٔ واقعی رواج و پیشرفت نثر فارسی، قرن چهارم هجری (دهم میلادی) است که مصادف بود با حکومت سلسلهٔ معروف سامانی بر قسمت بزرگی از نواحی شرقی ایران تا حدود سرزمین ری... این خاندان در تجدید رسوم ایرانی و احیاء استقلال ادبی ایران کوشش بسیار کردند و از راه تشویق مترجمان و نویسندگان به ترجمه و تألیف موجب ایجاد کتاب های سودمندی به نثر پارسی دری شدند.[5]

نثر پارسی از آن زمان تا امروز تحوّلات زیادی داشته است. زمانی مصنوع و فنی شده و در دوره ای به صورت متکلّف درآمده و سپس باز به سادگی گراییده و نویسندگان به شیوهٔ هزار سال قبل برگشته اند. یکی از ادبای بزرگ این عصر، استاد خلیل الله خلیلی به شمار می رود که هم نظمی به کمال دارد و هم نثری در اوج. من در این مقاله، قصد معرفی این شاعر و نویسنده بزرگ را ندارم ـ هرچند که اعتراف می کنم که او را چنان که باید نشناخته ام ـ لکن با زبانی الکن و انشایی ضعیف به بررسی یکی از آثار منثور این ادیب بزرگ به نام «عیّاری از خراسان»[6] می پردازم.

خلیل الله خلیلی در کتاب «عیّاری از خراسان» با نثری بسیار زیبا، اطلاعات مفیدی از حبیب الله کلکانی[7] به خواننده می دهد. اطلاعاتی از اجداد او، خردسالی و جوانی، چگونگی به حکومت رسیدن و... با نثری بسیار دلنشین که گاه به شیوهٔ مورخان می ماند و گاه همچون نثر منتقدان، خواننده را به ستایش قلم او برمی انگیزد. و در یک کلام «از نظر سبک ادبی و نثر زیبا و عامه فهم و نکته های آموزنده تاریخی اثری است کم نظیر»[8]

کتاب هرچند کم حجم است، لکن بسیار پرمحتواست و به شیوه ای نوشته شده است که خواننده را مجذوب خود می کند تا پایان کتاب را بخواند و این بزرگترین هنر نویسنده است که او را با بزرگترین داستان نویسان جهان برابر می کند. نکتهٔ مهم دیگر این است که کتاب «عیّاری از خراسان» آکنده از عشق سوزان به وطن است و حاکی از درد و مصیبت مردم کشوری که سال ها زیر بار استعمار مبارزه کرده اند تا به استقلال برسند. خلاصه کلام این که این کتاب «دایرة المعارفی از جامعه شناسی سیاسی و مذهبی کشور افغانستان است که نویسنده در قالب آن، عوامل نیک بختی و بدبختی مردمش را از گذشته تا امروز مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است»[9]

اینک به بررسی ویژگی های لفظی و معنوی و زیبایی های ادبی این اثر می پردازم:

در حوزه معانی، بارزترین ویژگی نثر این کتاب به نظر این جانب، ایجاز است. استاد خلیلی جملات را در کوتاه ترین شکل خود بیان کرده است و چون اکثر جمله ها دارای این ویژگی هستند، از آوردن مثال خودداری می کنم. در حوزه علم بیان، می بینم که هم تشبیه، هم استعاره و هم مجاز و کنایه در جای جای کتاب خودنمایی می کنند. برای نمونه:

از پناه هر سنگ ، بارانِ مرگ می بارد (تشبیه) [۱۰]
خستگی ناپذیر تا پای جان دفاع می کند (استعاره) [۱۱]

استاد حتی به تشبیه نیز کفایت نکرده بلکه هنر تشبیه تفضیل و ... را نیز به کار می گیرد ، مثلاً:

«برقی که در نگاه آتشین گدای گوشه نشین شعله می زند ، تابنده تر از جواهری است که در قبضه شمشیر شهریاران می درخشد» [۱۲]

صنعت تشخیص توسط استاد خلیلی چنان با ظرافت بکار گرفته می شود که نثر کتاب را نثری حماسی می کند. توجه کنید: «درختان سرو با قامتهای افراشته و انبوهِ برگ از دور میان مبارزان پولادپوش به پا ایستاده و آماده باش می باشند» [۱۳]

نویسندهٔ کتاب هرجا که اقتضا کند ، از شعر شاعران نیز استفاده می کند که این بر زیبایی نثر او می افزاید. مثلاً «اعلیحضرتا! بارها می فرمودید:

بهشت آن جاست کآزاری نباشد
کسی را با کسی کاری نباشد» [۱۴]

همچنین گاه مضامین شعری شاعران را اقتباس می کند؛ برای نمونه: «خر یا عزیز خاطر شیخ اجل سعدی» [۱۵] و به همین صورت او از امثال استفاده می کند ، چنان که : «همین که کشور آرام شد ، آب رفته به جوی بازگشت .» [۱۶] و این ضرب المثل باستانی در مورد وی صادق آمد که : آوازه خلق نقاره خداست . [۱۷]

شاید از بزرگترین هنرهای استاد خلیلی در کتاب «عیاری از خراسان» توصیفهای زیبای ایشان است . توصیف همه چیز ، خصوصاً قلعه و دژ ، بامداد ، بهار ، نوروز و ... بنگرید به دو نمونه از توصیفات ایشان که نمونهٔ اول در وصف صبح و نمونهٔ دوم در وصف نوروز است :

«صبح است . تابش خورشید بر دیوارهای کاخ دلگشا از رنگ خاکستری آن چیزی نکاسته ، درختان بی برگ و بار چون گنهکاران در کنار خیابان ها ، خاموش صف کشیده اند. برف جایی هست و جایی آب شده .» [۱۸]

«نسیم صبحگاهی می وزید ، شاخه های بادام و زردآلو شکوفه بار آورده بود. با خندهٔ خورشید ، صدای مستان کبک از سر هر سنگ ، گوش دل را نوازش می داد. جست وخیز ماهیان خالدار در امواج نقره فام رودخانه که خال های آن چون دانه های یاقوت می درخشید ، از دور نظر ربایی داشت . آهوان خالدار با شاخ های تاب خوردهٔ بلند و غزالان مست با شاخ های کوچک و هلالی از این تیغه به آن تیغه می جهیدند .» [۱۹]

در کتاب ، خواننده با سنت های محلّی و ملّی نیز آشنا می شود و نویسنده با اشاره به این سنت ها ، قصد زنده نگهداشتن آداب و رسوم ملّت خویش را دارد. برای نمونه می توان دو مورد را ذکر کرد که در مورد اول از بازی های محلی صحبت می شود و در مورد دیگر نویسنده از ماه رمضان بحث می کند: «بازی های معمول آن وقت عبارت بود از : کشتی ، افکندن سنگ ، چوب بازی ، خیززدن و مسابقهٔ دویدن .» [۲۰]

«در ماه مبارک رمضان ، فرمان خداوند بر آن رفته که مسلمانان پس از دمیدن سپیدهٔ صبح تا غروب آفتاب بر دهن هایشان مُهر نهند و لب به خورد و نوش نگشایند» [۲۱]

در حوزهٔ بدیع ، نویسنده از اکثر صنایع بدیعی اعم از صنایع لفظی و معنوی استفاده می کند و با آوردن آن ها ، نثر خویش را زیباتر می نماید. خوب است به چند نمونه از آن ها توجه کنیم :

۱ ـ سجع : سلسال ، سه سال به سیل های خروشان پنجه داد. [۲۲]

۲ ـ جناس : بر فرش خاره و خار دمی بخوابد. [۲۳]

آری ، آن نشان سازش است ، این نمایانگر سوزش . [۲۴]

۳ ـ تضاد (طباق) : بلکه مرد و زن ، خُرد و بزرگ ، کشاورز و کارگر ، باسواد و بی سواد ، همه و همه در این هنگامه ها هم فرمانده اند و هم فرمان پذیر . هم سالار سپاهند و هم سرباز ، هم شاهند و هم رَعیت . [۲۵]

۴ ـ موازنه و ترصیع : زیر هر سنگی ، در سایهٔ هر سنگری ، در پای هر دیواری ، در سایهٔ هر ارغوانی ، آرامگاه شهیدان گردید. [۲۶]

از ویژگیهای قابل ذکر دیگر در نثر استاد خلیلی در کتاب «عیّاری از خراسان» ، این است که نویسنده در جای های مختلف اثر خویش به بحث علمی پرداخته و طرز ساختن چیزهای مختلف را به خواننده می آموزد. برای نمونه به طرز ساخت «شیرهٔ مهتابی» توجه کنید: «باغداران کوهدامنی در اواخر تیرماه بوته های شترخار را در چرخشت روی هم می چیدند و خوشه های انگور را بر آن می نهادند و پاهای خود را شسته ، آنرا لگدمال می کردند که آب انگور از لای خارها به چرخشت جمع می شد ، بعداً آن را به دیگ های بزرگ روی آتش می نهادند تا جوشیده به قوام می آمد ، آن را دوشاب یا شیره می نامیدند. در شب های مهتاب دختران خُمهای دوشاب را با چوب های تراشیده بید جندان بهم می زدند تا خوب سفت و سفید می شد ، این بود شیرهٔ مهتابی .» [۲۸]

پاورقی ها:

۱ ـ فرهنگ ناظم الاطباء
۲ ـ فرهنگ انتدراج
۳ ـ فرهنگ انتدراج
۴ ـ فرهنگ نظام
۵ ـ گنجینهٔ سخن (جلد اول) ، ذبیح الله صفا ، انتشارات امیر کبیر ، تهران ۱۳۷۰ (چاپ پنجم) ، ص ۶
۶ ـ عیّاری از خراسان ، خلیل الله خلیلی ، با کوشش و اهتمام جعفر رنجبر ، کتابخانه استاد خلیل الله خلیلی ، دوشنبه ۱۳۷۸ هـ
۷ ـ از فرمانروایان افغانستان که خلیلی از او با نام عیّار و خادم دین یاد کرده است و خودش از عمّال دیوانی و طرف اعتماد و احترام او بوده است .
۸ ـ عیاری از خراسان ، مقدمه جعفر رنجبر ، ص ج
۹ ـ عیّاری از خراسان ، مقدمه جعفر رنجبر ، ص ج
۱۰ ـ عیّاری از خراسان ، ص ۶
۱۱ ـ همان مأخذ ، ص ۶
۱۲ ـ همان مأخذ ، ص ۱۲
۱۳ ـ همان مأخذ ، ص ۱۱
۱۴ ـ عیاری از خراسان ، ص ۱۳
۱۵ ـ همان مأخذ ، ص ۴۲ که از بیت معروف سعدی اقتباس شده است ، مسکین خر اگرچه بی تمیز است چون بار همی برد عزیز است
۱۶ ـ همان مأخذ ، ص ۴۶
۱۷ ـ همان مأخذ ، ص ۱۰۲
۱۸ ـ همان مأخذ ، ص ۱۱۶
۱۹ ـ عیّاری از خراسان ، ص ۱۱
۲۰ ـ همان مأخذ ، ص ۵۸
۲۱ ـ همان مأخذ ، ص ۳
۲۲ ـ همان مأخذ ، ص ۱۷
۲۳ ـ همان مأخذ ، ص ۲۶
۲۴ ـ همان مأخذ ، ص ۲۲
۲۵ ـ عیاری از خراسان ، ص ۱۲
۲۶ ـ همان مأخذ ، ص ۲۰
۲۷ ـ همان مأخذ ، ص ۲۴
۲۸ ـ همان مأخذ ، ص ۴۱

□ سید فاضل محجوب

شاعری یا دریوزگی

ترسم نرسی به کام ای تشنه نام
این ره که تو می روی ، به تنگستان است

شاعر به حصر عقلی ، یا آزاده است و سربلند و یا در بند است و سربه زیر و فرض شقّ سوم آن همان کَلِ موی افشان باشد و کوسهٔ ریش پهن ، که تا اینک چشمی به خود ندیده و گوشی نشنیده است . امّا زمانه را چه دیدی و شعبده بازان قمار شاعر عصر ما را؟ چه بسا با یک تردستی ده ها شاعر دوزیست از آستین هنرشان بر خاک بریزند که هم آزاده باشند و هم متملق و گدا.

این روزها اگر چشم را بشوییم و به پیرامون خود جور دیگر نگاه کنیم ، چه چیزها که نمی بینیم . یکی از آن چیزها ، مسابقهٔ پرطرفدار پرش یا بوجی نان است که بین شاعران جوان و میانسال معاصر گذاشته شده و نکتهٔ شایان توجه ، شباهت این بازی است با مسابقهٔ سنتی بزکشی ؛ با این تفاوت که در این جا شاعران در تلاشی سخت و طاقت فرسا باید بزِ نان را بر دوش کشیده و به هر شکل ممکن در داخل دایره های حلال دهن های شان قرار بدهند. البته بندهٔ منکر این نیستم که شاعران نیز بشرند و باید مانند آدم های دیگر نان بخورند و راه بروند و از همه مهم تر ، پول دربیاورند؛ و نیز معتقدم که وظیفهٔ دولت و ملّت هر کشوری است که به فکر اقشار فرهنگی جامعه باشد ، امّا پرسش این است که به چه قیمتی ؟ و آیا اساساً یک شاعر حق این را دارد که ساحت الهی و ملکوتی شعر را با تنگ تملق و دریوزگی بیالاید و باز نام شاعر و هنرمند را بر خود بگذارد؟ جهل به معنی بی خردی آن ، بدترین دشمن آزادگی و عقل انسان است که او را تا سرحد بندگی و بردگی سقوط می دهد؛ و گرنه انسان آزاده و خردمند چگونه در برابر امثال خویش زانوی کرنش بر خاک خواهد نهاد؟ هرگز ، نه عقل این اجازه را به او می دهد ، نه کرامت انسانی او و نه آفریدگارش که او را آزاد و مختار آفریده است . آزادمرد خطّهٔ لاهور چه تمام حق سخن را ادا کرده و چه زیبا شیر معنی را در بند شعر کشیده است :

آدم از بی خردی بندگی آدم کرد
گوهری داشت ولی نذر قباد و جم کرد
یعنی از خوی غلامی ز سگان پست تر است
من ندیدم که سگی پیش سگی سر خم کرد

و افسوس که در میان شاعران هموطن نیز چند نمونه از این شاعران نمونه را به چشم تأسف و تأثر دیده ایم و به حالشان افسوس ها خورده ایم و آه ها کشیده ایم !

الله... الله چه دردآور است دیدن مگسانی به نام شاعر که به هوای اندکی شکر در راهروهای مرکز علوم جهانی بر گرد سر و صورت مسؤولین مرکز وز وز می کنند و چون سایه های بی رنگ در ناگهان بی اعتنایی مسؤولین محترم مرکز گم می شوند.

به راستی شکمی که برای لقمه ای گرسنه است و یا لقمه ای سیر خواهد شد ، ارزش این همه دنائت را دارد؟ متأسفانه چهرهٔ تاریخ شعر از دست این گونه شاعران خراش ها برداشته و وجود بی برکت این متکدیان ، شأن و منزلت شعر را در اذهان مردم هر عصر تنزّل داده است ، تا آن جا که حتّی در زمان ما نیز هستند افرادی که به شعر بهای چندانی نمی دهند. صد البته اگر سلسلهٔ شاعران ، از همان شاعران معلوم الحال آغاز و به همان ها نیز ختم می شد و اگر نمی بودند فرزانگان و آزادمردان عرصهٔ شعر و شاعری که با اندیشه های متعالی و تابناک شان به شعر و ادبیات معنی بخشیده اند ، چه بسا خیلی ها از جمله شخص بنده نیز با مخالفان شعر و شاعری همراه می شدم !

به نظر بنده اگر این دسته از شاعران به جای عنوان ارجمند شاعر ، نام کاسب را بر خود بگذارند ، به مراتب به صواب نزدیک تر است و لطف کنند از واژه گرانسنگ شاعر مایه نگذارند و اگر نه ، بر شاعر بودن خویش اصرار دارند ، پس شایسته است پای از گلیم شعر بیشتر دراز نکنند و باعث سرافکندگی خود و دیگران نشوند و از آن شاعر آزاده هم بشنوند که :

بر سر کوی قناعت حجره ای باید گرفت
نیمه نانی می رسد تا نیمه جانی در تن است
پس پایان سخن این که ، شاعران !
مورچه وار به دنبال نان نباشید ، بلکه سلیمان وار به دنبال جان باشید ، که اگر سلیمان شدید نان و جان و جهان را به شما بدهند و اگر مورچه ماندید ، نانی به شما بدهند و جان و جهان را از شما بستانند.

مورچه مانید و پی نان شوید
یا نه بیاید سلیمان شوید
جان بستانید و جهان نیز هم
سفره گسترده نان نیز هم

□ حفیظ الله شریعتی (سحر)

بغض زمین

دیگر دریا هم نمی خواند آوازش را
امواج سر سپردهٔ کرانهٔ که نمی نوازد
صخره ها را
آنگاه
که دریا فراموش کرده است آهنگش را
نمی دانم من
دیگر نمی دانم
دریا را
امواج را

□

سال هاست از دریا دورم
غربت غریب ثانیه ها
پر کرده است
النهاب ماندنم را
چه سال هاست
که درخت و نسیم
با من نیست
گاه
خود را برگ می بینم
و گاهی
پرنده که از بالایی
غمگینانه آوازش را می خواند

□

من هزار پنجره آوازش
و صد قفس دلتنگی
و صد هزار سنگ را تمنایم
امشب
با کابوس بیوشان مرا
که عریانم
رواندازی بیاور از ماه
تا لخت بر بامی برآیم
و بخوانم
آنچه را که نسروده ام
دردا
که زمان در آغاز
با سازهای شکسته
آفریده شده است.

سازهایی که زخمه‌اش
پوشانده
رخسارهٔ آوازم را
و از آن
تنها طنینی مانده به جا
دعوتی است از خوابی که کرکسی
در آن اذان نماز
رفتنم را می‌خواند
از تل خاکستری به جاماندهٔ
خاطره‌ها
تا راهی به مه اندوه خانه‌ام
بگشاید
گاهی، گاهی
جرقه بر سنگفرش خاطراتی خزان زده‌ام
برگی سبزی می‌شود
در باد گریزان
و زمین دور می‌زند
می‌رقصد
و در چرخش دایرهٔ چهارمی یخ می‌بندد
آنگاه
دخترکی
ماه را نشانه می‌رود
و ستاره را
تا شب‌هنگام
بخت گم‌شده‌اش را
در غبار مه‌آلود
هی هی چوپانان بیابند
بختی گم‌شده از رنگ تهی
شیرازهٔ سرنوشت
که بسته شد.
افسوس افسوس
که این فرجام
واپسین شماره بود
که در چرخش اول
خارج شد
و ستارهٔ نحسی آن را فورت داد.
آیا کدام ساحره
طالع مرا به ماه هدیه داده است
تا فرشتهٔ نیمه شب
شتابان رؤیاهایم را ورق بزند
و باطل کند
خواب خوش صدساله را
تا شاهزادهٔ پرندین رؤیاهای خواب
نیمه‌شب تابستانی
از خواب سپید بیدار شود
و بلند بخواند مرا
این است
مردی که قورت داده است
زمان را
و در نیمهٔ هزارهٔ دوم

دل بسته است
به آهویی که در هزارهٔ اول
چوپانان عاشق
گم کرده‌اند
رد پای او را،
و اکنون از بر می‌خوانند
آوازش را
در کتیبه‌ها
و سنگ‌نبشتهٔ رخسارش را
نقبی به بهشت می‌دانند
شاهزاده‌ای که غنوده است
بر مهری که سال‌ها
شاعر بلعیده است آن را،
شاعری که گورستان را
بلند می‌خواند
تا شاید
فریبا خلعتی
سکوتش را آواز کند.
فریاد، فریاد
از سکوتی که به آواز در
نمی‌آید
و دریغا از پاییزی که
دخترکی
در تابستان آن
گم کرده‌است
آوازش را.
حالا از آغاز خلقت ثانیه‌ها
گذشته است
تمام ممکنات
آغازش را می‌خواند
من تنهایم
تنها با مهری از باران
نمناک رویاهای
خزان شده
که بغض زمین صخره‌اش کرده است.
و من
چه بیهوده
اسب سرکش تمنایم را هی کردم
برای رسیدن به دیوارهایی که
خورشید را در خود نهان دارد.
آه ای گم‌شدهٔ غریب ثانیه‌ها!
رنگین کمان رؤیاهای باران‌زده
امشب ماه بر دامانت اتراق خواهد کرد
و ستاره را قطره اشکی می‌شود.
بر پرچین چهره‌ات
آنگاه خنیاگری آوازش را تمرین می‌کند
در سراچهٔ زمان
و روح تابستانی من
پاییز را موریانه می‌شود
و سمت زمان
ثانیه‌ها را
در آغوش می‌کشد
من به دریا بازمی‌گردم
و بلند می‌خواهم
ترانهٔ گم‌شدهٔ دریا را.

□ سه شعر از خالد خسرو

متولد سال ۱۳۶۰ در کابل هستم. سال جدید می‌خواهم وارد دانشگاه شوم. حالا نمی‌دانم کدام دانشکده. دو سال می‌شود که شعر می‌گویم. دوستش دارم؛ مثل آب، مثل نان، مثل مشت، مثل زبان. شخصیت من همین است و هویت من این. می‌دانم که در شعر و شاعری نوپایم ولی خوب به هرچه می‌گویم افتخار دارم و مانند «شاملو» از «آهنگ‌های فراموش شده» نام خجالت نمی‌کشم. هرچه باشد هر ترانه، هر شعری آغازی است. و تجربه‌ای. آیا ناجوانمردانه نیست که از آن نفرت گزد و دور شد؟ بیش از این نمی‌نویسم.

حوا و آدم و تنهایی

حوا هوای دلم را از عشق
حوا هوای دلم را از ترانه
چشمک
ستاره
هوای دلم را
از قربت دل‌های بی‌شائبه پر کن
تنهایم
تنهایم
حوا
آدمت در آن سوی زمین
در تنهایی پر از کلام می‌پوسد.
گنگی کلمه را
زبان بگشا.

تابوی حیض اخته‌گی

ای ازل‌تان عشق
تابوی تان
حیض اخته‌گی‌تان است
ای توبه‌های قبول ناشده
سجدهٔ‌تان از سنگ شده
نفرین شده
نماز بر لب‌تان خشکیده
چهل‌های پر از نهنگ‌های گندیده
ای شما
پر از عفونت بوچی
که دهان‌تان
بوی استفراغ می‌دهد
چماق‌های‌تان
آتش‌گیران دیگ هفتاد من
گند تاریخ است.

شباهت طیف و خدا

تو را
پس دریچه می‌خوانند
تو را
به سوی دریچه
وسعت از اوکسیژن
و چشمان اثیری منتظر
تو را
به دریچه می‌خوانند
به دیدن انتشار طیف و
کوری اثیری.
انگار خدا
در این دریچه
شباهت طیف است و
کوری اثیری «۰»،
نشانی دریچه
شرق رنگ‌های منتشر
تو را به دریچه می‌خوانند

بنیاد اندیشه

صبور، ساکت، سرگردان!

گردش در سروده‌های «های آذرشین»

□ محمدشریف سعیدی

۱

«های آذرشین» اثر شاعر ارجمند وطن جناب صبورالله سیاه‌سنگ است، با طرح جلدی که نقاشی شاعر است و چهرهٔ پشت مه شدهٔ آذرشین را در پس رنگ‌ها و درنگ‌ها پنهان کرده است.

این دفتر شعر ۹۴ صفحه‌ای، یک مقدمه و یک دربه‌دری به دنبال شعر، بیست شعر از صبورالله و بیست شعر از شاعران آن سوترهای این کرهٔ خاکی که ترجمه‌اش را صبورالله تحمّل کرده است، در خود دارد. ترجمه و نثر این کتاب با مقدمهٔ استاد واصف باختری آغاز می‌شود. واصف طبق سنت ادیبانه‌اش در مقدمه‌نگاری از وصفی ویژه برخوردار است: «من بر سکوی دین‌باور خویش، با لجاجت سمج‌ترین آدم سراسر تاریخ ایستاده‌ام و هی فریاد می‌زنم، شعار می‌دهم و هلهله می‌کنم که شعر امروز دری، راه خود را یافته است که...»

از دید آپتیمستیک (optymestic) استاد باختری، همه شاعران افغانستان درجه یک هستند و اصولاً شاعر درجه دو و سه در کشور ما وجود ندارد. در مقابل این دیدگاه پوزتیوسیتی و آپتیمستیکی، ما آدم‌های شک‌زده دکارتی که نسبت به همه چیز به شکّ و تردید نگاه می‌کنیم، ناگزیر می‌شویم دل بندگان مؤمن خدا را آزرده به معایب و نواقصی ـ اگر باشد ـ نگاه بیندازیم، البته بی‌آن که چشم زیبایی‌بین، نه زیبابین خود را بسته باشیم. البته همین‌جا یادآور شوم که پاسنگ همه دلشکنی‌ها و احتمالاً سرکشن‌ها را همین نشریهٔ درّ دری گذاشته، وگرنه در فضای ادبی کشور ما الحمدالله آب آرام و آسیاب آرام بوده و دل نازک‌تر از گل شاعر را کسی به خار نقد نیرنجیده است.

۲

صبورالله سیاه‌سنگ در «های آذرشین» در قالب‌های نیمایی، سپید و کلاسیک از خود آثاری ارائه داده است. این قالب‌ها در دفتر شعر او در خدمت مفاهیم اجتماعی و انسانی به‌کار گرفته شده است. صبورالله همچنان که از عشق سخن می‌گوید، از رنج و درد و فلاکت روزگار وطن نیز سخن می‌گوید. او شب‌های زندان را فریاد می‌کشد و عصیانگرانه بر دیوار زندان تصویر می‌کند:

به پشت میله‌ها شیری به زنجیر
به ناخن کرده بر دیوار تصویر
هوایپما و تانک آتش افروز
تفنگ چلمق و جنگندهٔ پیر

(زنجیرپاره‌ها، ص ۲۳)

جانمایه‌های شعر صبورالله، وطن، عشق، مردم و اندوهان آن‌هاست. غرق شدن در این مفاهیم، شاعر را را از بازسازی ساختاری شعر تاحدودی دور داشته است که به بررسی خواهیم نشست.

۳

به جز چند دوبیتی، بقیه شعرهای «های آذرشین» در قالب‌های نیمایی و سپید سروده شده است. نیمایی و سپید، هردو از ظرافت‌ها و ظرفیت‌های قابل تأملی برخوردار است و شاعری که راز موسیقی شعر را دریافته و مزهٔ جوهرهٔ شعر را چشیده باشد، بی‌گمان در این دو قالب هنرآفرینی خواهد کرد. و امّا این که دفتر «های آذرشین» تا چه حد به ظرفیت‌ها و ظرافت‌های شعر نو نزدیک شده است، مبحثی است که هم اینک پیش‌رو داریم. دیگر این سخن، از کفر ابلیس روشن‌تر است که شعر نو تنها کوتاه و بلندکردن مصراع‌ها نیست؛ که شعر، تغییردادن نگاه است؛ که شعر نو جریان طبیعی شعر است؛ که شعر نو... بنابراین با غول و کوتوله ساختن مصراع‌ها نمی‌توان به جوهرهٔ شعر نو رسید. در شعرهای نیمایی سیاه‌سنگ، تنها یک لایه و یک جنبه از شعر وجود دارد که همان کوتاه و بلند کردن مصراع‌هاست. امّا سلامت زبان، تازگی نگاه و بهره‌گیری سالم از موسیقی درونی و کناری در واقع حلقه‌های مفقودی است که در شعرهای نیمایی این دفتر جای خالی‌شان آشکار است:

سلامت زبان: یکی از مشخصه‌های شعر نو نیمایی، سلامت زبان است و این خصیصه را در شعرهای آخر نیما و کسانی که کار او را کامل کردند، به وضوح می‌بینیم. در شعر کلاسیک، تنگنای وزن و قافیه بود که «ماه» را «مه» و «چاه» را «چه» و «خورشید» را «خَور» می‌کرد، امّا در شعر نو، آزادی بیشتر وزن و استفادهٔ هنری از قافیه ـ نه استفادهٔ پلیسی از آن ـ به شاعر این اجازه را نمی‌دهد که واژه‌ها را شُله یا وصله کند. البته سلامت واژه‌ها یکی از زیرمجموعه‌های سلامت زبان است و همهٔ آن نیست. در شعرهای نیمایی صبورالله این مشکل مثل شعر کلاسیک وجود دارد.

هلا در واژهٔ مهجن
تو ای سرلوحهٔ دروازهٔ دژواره قلیم
تو مه سیمای خور سیرت

(یک له پر دو ماتم ـ ص ۱)

مَهّ کردن ماه و خَر کردن خورشید از همان کارهایی است که تنگنای وزن و قافیه آن را ایجاد می‌کند.

نگاه نو: شعر نو همچنان که شکل و فرم نو دارد، خواستار نگاه نو نیز هست. دیدگاه و نگاه نو داشتن البته از پی کوشش‌ها و تلاش‌های فراوان میسّر است و البته همین دیدگاه نو است که به زبان نو و فضای نو منجر می‌شود. استفاده کردن از واژه‌های کهنه با همان ارتباط و نسبت کلاسیک بین واژه‌ها، مسلماً شاعر را از نو شدن دور می‌کند. علاوه بر این که بین واژه و فکر، بین زبان و اندیشه ارتباط تنگاتنگ وجود دارد، واژه خلق کنندهٔ تفکر است و نه فقط ابراز تفکر و از طرف دیگر تفکر به‌وجود آورنده واژه و زبان است بدون این که دور باطلی لازم آید.

و امّا در شعرهای نیمایی، صبورالله غالباً همان نگاه قدیمی و کهنه خودش را نشان می‌دهد. فی‌المثل شما در اولین شعر دفتر «های آذرشین» این واژه‌ها و ترکیب‌ها را می‌بینید: هلا، در واژه، مه سیما، خور سیرت، سناک (همراه با تاک و پاک و حاک؟؟) یاقوت سا، عالم‌بها، مسطوره، کیمیا، قی، آب بقا، باران شنگرفین، طلا، دراینسم؟؟، توتیال،... این‌ها واژه‌ها و ترکیب‌هایی هستند که با همان پرونده و ارتباط کلاسیک خود در شعر حضور دارند. مسلماً با این همه ابزار قدیمی، سرودن یک شعر امروزین دشوار خواهد بود. البته همین جا باید یادآور شوم که من معتقد نیستم که قسمتی از واژه‌ها را دور بریزیم و حذف کنیم، بلکه معتقدم که زوایای نامکشوف ارتباطی واژه‌ها را پیدا کنیم و دیدگاه خود را نسبت به آن‌ها تغییر بدهیم، فی‌المثل ارتباط «سرو» با «قد و قامت» یک ارتباط کهنه و قدیمی است، امّا می‌شود با کمی تغییر دیدگاه، همین نسبت را تازه کرد و گفت: «به خیال قامت او دو سه سرو آه کردند».

درواقع این متن (+ thex) است که به لغت (Word) معنی می‌بخشد. و لغت (Word) نیز در متن (+ thex) و متن را بازمینه (+ cotex) معنی کامل پیدا می‌کند. بنابراین می‌توان واژه‌هایی مثل یاقوت و لاجورد را که در شعر کلاسیک ما وجود داشته‌اند، با یک دیدگاه تازه در دایره و بستری از واژه‌هایی قرارداد. باری نگاه نو هم می‌تواند چشم ما را نسبت به واژه‌ها و ابزاری که هر روز در زندگی‌مان با آن مواجه می‌شویم، بگشاید و هم نسبت به استفاده کردن نو از واژه‌های کهن ما را یاری دهد. به این نمونه نگاه کنید:

ولیعصر! / کنار کفشدوز چشم بادامی / به ویترین‌ها نگاهی می‌کنم / صبح است. / سیاه و سرخ و نارنجی / چه دور افتاده‌ایم از لاجوردای دوست!

(همه چیزها آبی است ـ صادق رحمانی)

می‌بینید که در این شعرِ کوتاه، چشم‌انداز تازه‌ای وجود دارد؛ چشم‌اندازی که واژه‌های کهنه و نو را در بستری شفاف مفهوم تازه بخشیده است.

کارکرد قافیه: نیما گفت قافیه زنگ کلام است. آن جا که حرفی و پیامی پایان می‌پذیرد، این زنگ به صدا درمی‌آید. در شعر کلاسیک ما تسلّط بلامنازع قافیه و تسلیم‌ناپذیری و انعطاف‌ناپذیری آن دشواری‌هایی را به وجود می‌آورد که شاعر در بسیاری از موارد ناگزیر است اول از آخر شروع کند، امّا در شعر نو، این اجبار نیست بلکه قافیه آوردن وایستگی به نیاز و ضرورتی دارد که در یک شعر احساس می‌شود. در شعرهای صبورالله یک نوع اسراف در قافیه و در واقع نوعی قافیه‌زدگی احساس می‌شود که این پدیده با طبیعت شعر نو همخوانی ندارد. فی‌المثل صبورالله در شعر «یک آه بر دو مالم» هشت بار قافیه آورده و به اندازهٔ یک غزل از قافیه بهره گرفته است. در کل در شعرهای نیمایی و بعضی از شعرهای دیگر سیاه‌سنگ، نوعی بازی با الفاظ، نوعی موسیقی‌زدگی و نوعی ترجیع‌بندسرایی دیده می‌شود، مثل تکرار «خداحافظ پرستوها» که ده بار به عنوان ترجیع‌بند همراه با یک قافیه پیشین در شعر «خداحافظ». این گونه لفّاظی کردن و اسیر موسیقی کناری و درونی شدن، شعر را از جوهره‌اش دور می‌کند. برای این که کلّی گویی نکرده باشم، نکه‌ای از یک شعر را «مرور می‌کنیم»:

های آذرشین! / های آتشکار و آتش‌چین / آ، میان مردمان دیدگانم چون نگه در چشم آتش‌خشم من بنشین / با فراخوانم به نزدت پای کوه‌طور / های آتش‌واره آتش نور / تا فراخوانم برایت از نهان سوزهایم سازهایم و از تهفت سازهایم رازهایم را / های آتش‌سا.

(های آذرشین، ص ۳۴)

وزن: شعر نیمایی از نظر عروضی با شعر کلاسیک تفاوتی ندارد، جز این که کمیت افاعیل عروضی در شعر کلاسیک محدود و تعریف شده است، امّا در شعر نیمایی کمیت افاعیل عروضی در مصراع‌ها به اقتضای طبیعت شعر و اختیار شاعر است. بنابراین در سایر مسایل وزن، شاعر نیمایی باید قواعد شعر کلاسیک را رعایت کند. به عنوان نمونه ما در شعر کلاسیک حق نداریم وزنی را که در آغاز انتخاب می‌کنیم، در وسط شعر تغییر بدهیم و به بحری دیگر غوطه زنیم. در شعر نیمایی نیز وقتی شاعر بحری را انتخاب کرد، فقط باید در همان بحر شناوری کند نه این که از آن بحر بیرون شده به بحری دیگر رود. در شعرهای صبورالله این گریز از وزن به وزنی دیگر و یا حتی گریز از وزن به بی‌وزنی (در ترجمه‌های موزون که بحث خواهیم کرد) به چشم می‌خورد.

به عنوان نمونه همان شعر «های آذرشین» با فاعلاتن فاعلاتن شروع می‌شود، امّا در پایان، وزن شعر به مفاعلن مفاعلن می‌رسد:

آه آذر / آه آذر / آه آذرشین / مرا نهفته غصّه‌ها / مرا نگفته قصّه‌ها / بین مذاب کرده است.

۴

این دفتر شعر از نظر زبانی پراکنده است و نمی‌توان یک ویژگی خاص برای آن قایل شد. زبان شبه کلاسیک اخوان با تتابع اضافات، خودش را در بعضی از شعرهای صبورالله نشان می‌دهد. از چند شعر استقبالیه که به احترام فروغ فرخ‌زاد و سهراب سپهری و هوشنگ ابتهاج سروده شده است که بگذریم، بقیه شعرها یا زبان اخوان را دارد یا حال و هوای شاملو و ساکت و سرگردان میان زبان‌های مختلف رها شده است.

۵

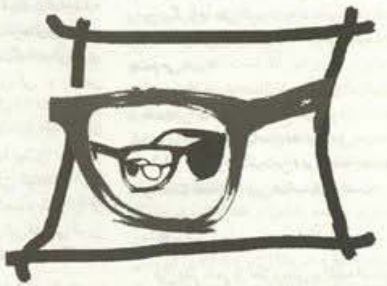
عیب‌های این مجموعه بیش از آن که لازم باشد، برشمرده شد و چه کنیم که ما آدم‌های منفی‌باف همیشه نقد و نوشته‌هایمان سیاه از آب درمی‌آید، مخصوصاً اگر دربارهٔ سیاه‌سنگ باشد که صبور هم هست.

در شعرهای نیمایی و بعضی از شعرهای دیگر سیاه‌سنگ، نوعی بازی با الفاظ، نوعی موسیقی‌زدگی و نوعی ترجیع‌بندسرایی دیده می‌شود.

در این مجموعه شعر، زمانی که شاعر از ته دل فریاد می‌زند و خودش را از تعلّق واژگان رها می‌کند، موفقیت‌هایی هم به دست می‌آید. دوبیتی‌ها و شعرهای سپید زندان، دارای نکته قوت‌ها و جوهره‌های شعری است که قابل تأمل و ارج است. باشد که باز ببینیم از آن شگفتی‌ها را.

۶

و امّا نیمه دوّم این دفتر، دربرگیرندهٔ ترجمه‌هایی از شعر جهان است که این نیمه نیز جای تأمل دارد. البته اهمیت ترجمه برای ارباب ادب پرواضح است. در روزگاری که معیار ادبیات ما ـ داستان، شعر، نقد ـ از زبان‌های دیگر وارد می‌شود و بزرگترین شاعران و منتقدین عصر ما پی بهره از سرچشمه‌های غنی



ادبیات جهان نیستند، برشمردن ضرورت ترجمه را نیازی نیست. باید گفت که جای یک تأسف باقی است که ما نه تنها یک شاعر و نویسندهٔ قلّه نداریم، که حتی یک مترجم حرفه‌ای و ماهر نیز نداریم. البته برای بیرون نیامدن یک نویسنده یا شاعر نامور در این روزگار شاید دلیلی داشته باشیم، امّا نداشتن یک مترجم خوب چه دلیلی دارد جز این که هنوز ادبیات در بین ما جدّی گرفته نشده است. ما همچنان که در شعر منتظر نیماییم و در داستان منتظر هدایت و گلشیری، در ترجمه نیز منتظر سلیمان حییم و نجف دریابندری و محمد قاضی و محسن سلیمانی هستیم و این جای تأسف است. باژوجه به همین ضعف است که ما امروزه به یک مترجم زبردست احساس نیاز می‌کنیم.

و امّا صبورالله و ترجمه‌های او که موضوع این بخش از نوشته است. سیاه‌مشق شعرهایی را که برای ترجمه برگزیده از گوشه و کنار جهان پراکندهٔ ادبیات است، شعرهایی از کانادا، فلیپین، سریلانکا، امریکا، افریقا و جاپان) این شعرها فقط روزنه‌های کوچکی می‌توانند باشند برای یک پلک تماشا. البته که همین چشم‌انداز کوچک دارای تأثیر شگرف و خوبی می‌تواند باشد.

چگونه جرأت کنم بخوابم؟ / وقتی هرلحظه، خطر شکستن دروازه خانه دلم با یک لگد محکم وجود دارد / کسی این سو خواهد آمد / همین جا کنار درگه ما را با تفنگ خودش خواهد کُشت.

(سروده پناهندگان) ص ۹۲

ترجمه چنین شعرها، خیلی ارزشمند و قابل ستایش است. در این شعرها، هم می‌توان لحظه‌های ناب شاعرانه را تماشا کرد و هم می‌توان به تکنیک‌های قابل توجه شعر پی برد.

البته انتخاب یک شعر برای ترجمه یا اصولاً وجود یک شعر ترجمه‌پذیر نیز نکته‌ای است که مترجم با ظرافت می‌تواند آن را درک کند.

برای ترجمهٔ شعر دو شیوه وجود دارد: ترجمهٔ موزون و ترجمهٔ آزاد.

۱ ـ ترجمهٔ موزون و موزیکال: در این نوع ترجمه کوشیده می‌شود که شعر به صورت شعر ترجمه شود، یعنی شاعر وزن و قافیه را حداقل رعایت کند. البته که این نوع ترجمه فقط از عهدهٔ کسانی بر می‌آید که طبع روان برای سرودن داشته باشند.

ته دریا/ زمان آبی و یکسان است / ته دریا / تماشاگاه مرجان‌ها / بساط رقص ماهی‌ها به روی پاره‌های استخوان مرد ماهیگیر / و شاید بستر اسفنجی دریانوردانی که عمرشان / ز عمق آب کمتر بود.

(خودکشی، ص ۸۷)

می‌توان در قطار همین نوع ترجمه قرارداد ترجمه‌هایی را که موسیقی بیرونی را در زبان مقصد رعایت نمی‌کنند، امّا به موسیقی درونی سخت پایبنی نشان می‌دهند. به عنوان نمونه تکّهٔ ذیل هرچند وزن عروضی ندارد، امّا از نظر موسیقی درونی خیلی غنی است:

عشقهٔ پیچان شکفته / هر بامداد مرا بیدار می‌سازد / اگر خود زیر تاثیر نشده باشد.

(هایکوهایی بر در کابل، ص ۶۹)

این نوع ترجمه کمتر از سرودن یک شعر سپید نیست.

۲ ـ ترجمه‌های آزاد: در این نوع ترجمه مترجم فقط در بند رساندن مفهوم و تصویر است، بدون این که از نظر زبانی و موسیقایی در زبان مقصد گامی بردارد.

وقتی با لباس روزنامه‌ای‌ام به شنا رفتم / دریا مرا پذیرفت / بر لوحهٔ کوچک ساحل نوشته بود / آب را آلوده نسازید...

(آخرین لوحهٔ شهر، ص ۸۸)

ترجمه‌های صبورالله بسیار ارزشمند و خوب است و ای کاش او در این زمینه جدّی‌تر، حرفه‌ای‌تر و بیشتر کار کند. امّا آنچه به عنوان یک کاستی در ترجمه‌های سیاه‌مشق دیده می‌شود، عدم انسجام و وحدت شکلی و زبان ترجمه‌ها است. ترجمه نه از یک زبان واحد برخوردار است و در بعضی موارد نه حتّی از یک شکل و قالب خاص. مثلاً ما می‌بینیم که شاعر در آغاز ترجمه، قالب آزاد را انتخاب می‌کند، امّا بعد از چندین مصراع آزاد یک دفعه شعر به قالب نیمایی می‌غلتد. بعد از چندین مصراع موزون، دوباره شعر آزاد می‌شود. این نوع سرگردانی بین قالب‌های مختلف به یک دستی و انسجام شعر ـ ترجمه ـ لطمه میزند:

چگونه به خواب روم وقتی زندگی این قدر کوتاه باشد / نه آرامش نه آسایش نه خاک و خانه و کار و حقوق زندگی این جا / من هیچ‌کسم هیچ‌کسم هیچ‌کسم من / وقتی تن من آرامگاه نداشته باشد، من چگونه می‌توانم من باشم؟ / چگونه جرأت کنم تا به خواب روم؟ / این آشیانه‌ام آتش اگر گرفت.

(سروده پناهندگان، ص ۹۱)

می‌بینیم که وزن و بی‌وزنی در این شعر باهم درآمیخته است. اگر شاعر ترجمهٔ آزاد کرده است، پس چرا ساختار جمله را به خاطر وزن شکسته‌اند است؟ «این آشیانه‌ام آتش اگر گرفت.» (اگر این آشیانه‌ام آتش گرفت) اگر قرار است نیمایی ترجمه شود چرا وزن‌های مختلف؟

به هر تقدیر ترجمه‌های صبورالله جای تقدیر را دارد. مشروط به این که فنی‌تر و حرفه‌ای‌تر باشد و باشد که باز ببینیم دیدار آشنا را.

۷۹/۶/۱۶

□ سید رضا محمدی

عزرائیل در قوطی

از گریه، از تب، از هیجان، می‌شوی شروع
از روزنامه‌های جهان می‌شوی شروع
چون ناله در محاکمهٔ روزنامه‌ها
در سرمقالهٔ همهٔ روزنامه‌ها
ای کاست قدیمی آوازهای شرق
ای سرزمین منقلب رازهای شرق!
در روزنامه‌ها خبرت را دمیده‌اند
اصلاً خبر نه، خون سرت را دمیده‌اند
با روزنامه خون تو دیوانه می‌شود
دیوانه‌وار وارد هر خانه می‌شود
هرکس به خواندن خبرت آرمیده است
با چشم‌هاش خون سرت را مکیده است
دیده به دیده با تو زمان منفجر شده است
خون تو در رگان جهان منتشر شده است
هر گل سفیر اول عید مزار توست
هر سبزه زنده معبد بی نوبهار توست
هر دل تبش به نقشهٔ تلخ تو می‌رسد
هر شعر کوچه‌ای که به بلخ تو می‌رسد
هر خال لب مرید غزالی به زابل است
هر خط چشم، شعبه‌ای از حسن کابل است

□

از گریه، از تب، از هیجان می‌شوی شروع
از روزنامه‌های جهان می‌شوی شروع
در روزنامه من پسر تو نبوده‌ام
خون دل تو، دردسر تو نبوده‌ام
با روزنامه خوابم را جلد کرده‌ام
با دفتر و کتابم را جلد کرده‌ام
پس روزنامه ذوق تدابیر من شده است
روی کفی کفش عرق‌گیر من شده است
در روزنامه آمده‌ای با تو نیستم
از روزنامه سر زده‌ای با تو نیستم
اینک منم در این صفحات سیاه، گم
تهران، نجف، دوشنبه، کراچی، کویته، قم
من که لباسم از نخ جادو شده درست
کفش من از دو دیدهٔ آهو شده درست
که ذره ذرهٔ بدنم از گلوله است
که دکمه‌های پیرهنم از گلوله است
اینک منم که خون هیاهوی عالمم
در میز، در موبایل، در اینترنت آدمم
اینک منم کسی که خورش کرده خواب را
مخفی نموده در تلفن ماهتاب را
اینک منم که ساخته‌ام نان از ابرها
در سطل ماست ریخته‌ام آفتاب را
پس با ستاره‌ها نمک و با سپیده سس
پر کرده‌ام به سبزی اندوه قاب را
آن گاه بر اجاق غم پیر مادرم
جوشانده‌ام مصائب دیگ شراب را
اینک منم که با دم مدیوم دشنه بر
قلب پدر شکافته‌ام انقلاب را

دیوارهای شهر به من فحش می‌دهند
واکرده‌اند جمله دهن فحش می‌دهند

□

از گریه، از تب، از هیجان می‌شوی شروع
از روزنامه‌های جهان می‌شوی شروع
رخت سیاه‌بندگی‌ات را بریده‌اند
از روزنامه زندگی‌ات را بریده‌اند
باغی که لانه کرده به هر شاخهٔ تو مرگ
باغی که مرگ می‌بردت برگ، برگ، برگ
شهری که مرگ دیدرست را گرفته است
با کارخانه‌ها نفست را گرفته است
مرگ آمد از تو شریان‌هایمان شکفت
از ذره ذره ذرهٔ جان‌هایمان شکفت
از اقتباس‌های سیاسی شروع شد
مرگ از لباس‌های سیاسی شروع شد
هر روز مرگ با ما سیگار می‌کشید
با شب گرفته ما را بر دار می‌کشید
با مستی صداها آمد به خانه‌ها
در شیشه‌های ودکا آمد به خانه‌ها
با نئشه در متون طریقت رسوخ کرد
در سطرهای پیر شریعت رسوخ کرد
شب بود، مرگ کم‌کم تصویر روز یافت
در شکل عالمان الهی بروز یافت
در فرش و ظرف مرگ شبیخون گرفته بود
هم پنکه هم بخاری، طاعون گرفته بود
پس ماه، قرصی از سرطان مجاز شد
هر کودکی که شد متولد، کزاز شد
اینک تمام بودن ما سل گرفته است
اندوه راه معجزه را گل گرفته است

□

از گریه، از تب، از هیجان می‌شوی شروع
از روزنامه‌های جهان می‌شوی شروع
بر روزنامه‌ها گذر تو قیامت است
در روزنامه‌ها خبر تو قیامت است
صبح از شب شکنج مصائب در آمده است
خورشید تو ز جانب مغرب برآمده است
از گریه، از تب، از هیجان پاک می‌شوی
در روزنامه‌های جهان خاک می‌شوی

تب گلهای رنگرنگ

□ محمد کاظم کاظمی

○ گزیدهٔ ادبیات معاصر
○ مجموعه شعر (۱۳۰)
○ سید محمدضیاء قاسمی
○ ناشر: کتاب نیستان
○ چاپ اول، تهران ۱۳۸۰
○ ۵۰۰۰ نسخه، ۹۱ صفحه، ۶۰۰ تومان

این کتاب را نیز همانند دیگر کتاب‌های این روزگار، به دو شیوه می‌توان نقد کرد، در مقایسه با اقران و همگنان شاعر و یا با توجه به موقعیت واقعی ای که شاعر ما و شعر ما باید داشته باشد. در این شکّی نیست که سیدضیاء قاسمی در میان دو سه تنی که از دوستان ما اخیراً در همین سلسلهٔ گزیدهٔ ادبیات معاصر کتاب چاپ کرده‌اند، یک سروگردن بلندتر می‌ایستد. در این نیز شکّی نیست که او از جمله شاعران طراز اوّل ماست، یعنی از آنانی که این توفیق را دارند که فراتر از حلقات ادبی محیط پرورش خود نیز مطرح شوند و در گسترهٔ شعر معاصر افغانستان در کشورهای مختلف نیز دارای صدایی مشخص باشند. من به بعضی از دلایل این توفیق، اشاره خواهم کرد، ولی اینک دوست دارم این پرسش را نیز پیش بکشم که به راستی سیدضیاء در شعر امروز افغانستان به یک شاعر کلیدی بدل شده است، یا نه. منظورم این است که آیا در شعر او بدایع و هنرمندی‌هایی می‌توان یافت که در شعر دیگر اقران او نباشد و ما را به این نتیجه برساند که اگر این شعرها را نداشته باشیم، به راستی کمبودشان را از هیچ جایی دیگر جبران نمی‌توانیم کرد. این انتظار، البته قدری بالاست، ولی از همت‌های بلند باید هم انتظارهای بلند داشت.

امّا آنچه به سیدضیاء قاسمی و شعرش در میان شاعران این نسل موقعیتی ویژه می‌دهد، این‌هاست:

تنوّع مضامین و موضوعات: من در این جا دوست دارم، دوبیت از خاقانی را نقل کنم از نقدی منظوم که بر عنصری دارد. او در ضمن بیان وجوه ضعف عنصری و برتری‌های خویش، بدین نکته اشاره می‌کند:

ز ده شیوه کآن حلیت شاعری است
به یک شیوه زد داستان عنصری
نه تحقیق گفت و نه زهد و نه پند
ندانست حرفی از آن عنصری

و این نقد او به راستی دقیق است. بسیاری از ما نیز، عنصری‌های دیگری هستیم؛ یعنی فقط در یک شیوه داستان می‌زنیم. سیدضیاء تا حدود زیادی توانسته شعرش را از یکنواختی موضوعی برهاند و این هم فقط در شعرهایی اتفاق افتاده که شاعر غزلواره سازی نکرده بلکه با طرحی منسجم و ابتکاری به سراغ سوژه‌های خاص رفته است. من بدین بحث، بعداً مفصّل خواهم پرداخت، فقط این جا تعدادی از شعرها را با مضامین‌شان نام می‌برم: قیام (برای موعودعج)، پرورد‌هٔ شلاق (برای مردم افریقا)، خیز (مقاومت)، ستاره و انگور (برای شهید بلخی)، رنگین کمان (برای اقبال لاهوری)، سمت عاشقی (عاشورایی)، سماع سرخ (مقاومت)، فرصت پریدن (عاشورایی)، میان این‌همه باروت (ضد جنگ)، از عصر سنگ (میهنی)، گیسوها و کاکل‌ها (عاشقانه)، از سیاحت غم‌ها (اخوانیه). چنین است که احساس نمی‌شود شاعر یک سخن را در غزل‌های بسیاری تکرار کرده، یا غزل‌های بسیاری با یک پیرنگ موضوعی سروده است.

قوّت ساختاری: منظورم از این اصطلاح، این است که شاعر ما از ضعف‌های ساختاری مثل نقص در وزن و قافیه، نارسایی در زبان، آفت‌های تخیّل، پریشانی محور عمودی و دیگر معیارهای صوری شعر، بدور مانده است. شاید وقتی از وزن و قافیه سخن می‌گوییم، قدری عجیب به نظر آید که «بدیهی است وقتی شاعری کتاب چاپ می‌کند، آن هم در سلسلهٔ گزیدهٔ ادبیات معاصر دیگر مشکل وزن و قافیه در کارش نخواهد بود و این چندان امتیازی برای این شاعر به حساب نمی‌آید.» ولی با دریغ باید یادآور شد که در همین سلسله کتاب‌ها و از شاعران جوان مهاجر، من خطای وزنی دیده‌ام. باری، شعر سید ضیاء قاسمی، شعری است خوش ساخت، فصیح و بدور از لغزش‌هایی که خرده‌گیری صوری را به این سهولت در شعرش مقدور کند. خیال در شعر او بسیار متعادل است. نه بیش از حد ذهنی و متراکم و متزاحم می‌شد و نه شعر را بیش از اندازه برهنه از تصویر می‌بینیم. این هم چند بیت از غزل زیبای «ماه و انار»:

وهم است و شب در این‌جا هر کوه دیوستی است
با هر درخت دشمن، هر شاخه تیربار است
ها، این که ابر و مه را می‌شوید از تن من
چشم تو ماهتاب شب‌های قندهار است
زخمی نشسته بر من، همسنگرم پریده است
پرهای خون چکانش بر سیم خاردار است
حالا تو می‌زنی پلک، شب می‌شکافد از هم
آن سوی پلک‌هایت تا بی‌کران بهار است
سرباز خفته و ماه بر نعش او نشسته
پوشیده دشت و کوه از رنگ خوش انار است

عینیت شعرها: در یک تقسیم‌بندی کلّی، مکانیسم سرایش غزل در میان امروزیان به دو گونه است و ما به این اعتبار، دو نوع غزل داریم. نخست نوعی که من دوست دارم آن را غزل واره بگویم و غالباً دارای این مشخصات است:

از لحاظ ساختار کلّی، فاقد یک طرح و پیرنگ موضوعی است و بیشتر یک سلسله مفاهیم کلّی شاعرانه را بیان می‌کند. و چون فاقد پیرنگ محتوایی است، محور عمودی روشنی نیز ندارد. چون در آن مفاهیم کلّی بیان می‌شوند، تصویرها نیز نه برگرفته از زندگی شاعر و تجربیات عینی او، بلکه برداشته شده از مخزن تصویرهای عام رایج در شعر همگان اند. به همین دلیل، شاعر نمی‌تواند در آن‌ها دقیق شود و به کشف‌هایی خاص دست یابد. پس همان‌گونه که حرف‌هایش کلّی بود، تصویرهایش نیز فاقد دقّت و جزئی‌نگری‌اند. مثلاً شاعر ده‌ها بار از ماه، پرنده، پلک، کویر، دریا و... حرف می‌زند ولی نمی‌آید یک بار در یک پرنده دقیق شود و آن را به صورت خاص و عینی تصویر کند، چنان که مثلاً نیمایوشیج می‌کرد.

زبان نیز به تبع تصاویر، کاملاً کلیشه‌ای و فاقد تمایز است. و بالاخره بنا بر علل و عوامل بالا، غزل‌های یک شاعر و حتّی غزل‌های شاعران مختلف، بسیار شبیه هم و فاقد تمایز به نظر می‌آیند.

در میان شاعران جوان ما، و در بین دو سه تنی که اخیراً کتاب‌هایشان منتشر شده، حمید مبشّر غالباً از این گونه شعر دارد که من در نقدی بر کتابش، مفصّل‌تر بدان پرداختم. و امّا کتاب سیدضیاء قاسمی نیز باری به هر جهت از این غزل واره‌ها خالی نیست. من یک غزل از این گونه را نقل می‌کنم:

دریا... غروب و پنجرهٔ باز عاشقی
پرواز من به سوی تو، آغاز عاشقی
پرواز من رها ز زمین تا از آفتاب
بی‌پرده پرس‌وجو کنم از راز عاشقی
تو آمدی، ز حنجرهٔ من پرندگان
خواندند در قدوم تو آواز عاشقی
من هفت شهر عشق به رقص ایستاده‌ام
وقتی تو می‌زنی در افق ساز عاشقی
من مؤمنم به این که تو پیغمبر منی
جاری است در دو چشم تو اعجاز عاشقی
مؤمن به این که رویش گل کار ساده نیست
از آسمان کسی است سبب‌ساز عاشقی
حالا ببین به هستی‌ام: این دست خالی‌ام
این هم غزل بهانهٔ ابراز عاشقی

این غزل، هیچ نشانه‌ای از شاعر و تجربیات شخصی او را در خود ندارد. این که می‌گویم تجربیات شخصی، منظورم این نیست که او بیاید و مثلاً نامه‌های خصوصی خود را به نظم دربیاورد، بلکه منظور این است که در شعرش یک شخصیت سازی کرده باشد، نظیر آن‌چه در ادبیات داستانی داریم، و یک فضا ساخته باشد که آن فضا و آن شخصیت متمایز از فضا و شخصیت دیگر شعرهای عاشقانه باشند. در این جا، تنها نشانهٔ این شخصیت سازی در همین است که معلوم می‌شود این عاشق، یک شاعر است. از این که بگذریم، هم عاشق بسیار عام و کلّی است، هم معشوق و هم رابطه میان آن‌ها. شاید بگویید شعر خوب همین است که از قید زمان و مکان فراتر رود، ولی من معتقدم شعر خوب این است که بتواند یک موقعیت زمانی و مکانی و تصویری خاص ایجاد کند تا همانند هزارها شعر دیگری که به همین گونه سروده می‌شود نباشد و بتواند جاذبه‌ای برای خواننده بیافریند.

گفتم که سیدضیاء قاسمی از این غزل واره‌ها کم دارد و بیشتر در پی دقّت‌های خاص در پدیده‌ها بوده تا توصیف‌های کلّی. یک شاهد این سخن، دو غزلی است که برای دو دوست شاعرش سروده، محمدشریف سعیدی و محسن وطنی. این دو غزل، هر یک فضاسازی ویژه‌ای دارند و به صورت خاص، یا کسانی که شعرها برایشان سروده شده‌اند، تناسب می‌یابند. در غزل اوّل، آن‌چه این تناسب را قوّت می‌بخشد، اشاره‌هایی است که به شعر سعیدی شده:

رو به شب داد می‌زد ای مردم! عشق و آیینه چیست؟ روزن چیست؟
بعد باران سنگ می‌بارید، مرد نام پرنده را می‌برد
مرد شاعر شکسته می‌آمد بر لب جوی خشک می‌بارید
«رخت دلتنگی سکوتش» را باد سوی درخت‌ها می‌برد

و در غزل دوم، سیدضیاء اشاره‌ای شاعرانه به بلندقامتی کسی دارد که شعر را برایش سروده و اصلاً همین بلند قامتی را کلید مضمون‌سازی خود قرار می‌دهد:

قامت بلند، گرم تماشا به آسمان
شاید بیان کنی غم خود را به آسمان
غم روی غم نشسته به دوشت شبیه کوه
کوهی که قد کشیده از این جا به آسمان...

مسلّم است که به این ترتیب، دیگر هر شعر، نه یک غزلوارهٔ عام و کلّی و بی‌خاصیت، بلکه یک شعر خاص و دارای فضای ویژه است، به گونه‌ای که حتّی نمی‌توان مثلاً شعر سعیدی را به وطنی نسبت داد و شعر وطنی را به سعیدی.

باری، برای من و با این دیدگاهی که نسبت به غزل امروز دارم، غزل واره‌هایی از نوع «...

شاید بگویید شعر خوب همین است که از قید زمان و مکان فراتر رود، ولی من معتقدم شعر خوب این است که بتواند یک موقعیت زمانی و مکانی و تصویری خاص ایجاد کند تا همانند هزارها شعر دیگری که به همین گونه سروده می‌شود نباشد و بتواند جاذبه‌ای برای خواننده بیافریند.

تا بهار»، «آشوب»، «عاشقی»، «زیباترین ترانه»، «طلوع ۲»، «راز»، «بهانهٔ قفنوس»، «پنجره»، «باران»، «رنگین کمان» و «ستاره و انگور» چندان ارزشی نمی‌یابند. درست است که ستاره و انگور و رنگین کمان هم به افراد خاصی تقدیم شده‌اند، یکی به شهید بلخی و دیگری به اقبال لاهوری، ولی ساختار غزل واره دارند و به هیچ‌وجه آن مایه از عینیت و تناسب با فضا را نیافته‌اند که در دو شعر فوق‌الذکر دیدیم. ببینید که شاعر برای علّامه بلخی چه می‌گوید:

آمدم به سوی بهارت روی بال‌های پرستو
آسمان! دوباره ببرزان روی از شکوه و گیسو
باز پابه‌پای پلنگان می‌روی به شانهٔ هر کوه
تا گُلی کبود بچینی از دو چشم شرجی آهو
شنده‌ام در آب مقدّس چشم‌های تشنهٔ خود را
یک غزل دوباره بر قصید دختران سبزهٔ هندو!

حالا شما تصوّر کنید از یک طرف موقعیت اجتماعی و مذهبی ممدوح را و از یک طرف هم رقص دختران سبزهٔ هندو را که شاید سیدضیاء در کدام فیلم هندی دیده‌است. این غزل، فقط به زور «میله‌های مردهٔ زندان» توانسته به شهید بلخی وصل شود و آن هم در مقطع شعر. شعر اقبال لاهوری هم کمابیش چنین وضعی دارد، جز این که در آن‌جا از «دختران روشن لاهور» سخن رفته که حدّاقل همشهری علّامه بوده‌اند!

□

باری، سخن در دو نوع غزل سرایی بود. یا توصیفی که از غزل واره کردیم، و به مصداق «تعرف الاشیاء باضدادها» شاید شکل مقابل آن نیز روشن شده باشد. به هرحال، منظور شعری است که هم یک پیرنگ موضوعی متمایز دارد، هم یک محور عمودی و هم تصویرهایی خاص و متناسب با این فضا. من بهتر می‌بینم برای توصیف این گونه شعر، از غزل «لالایی» شاعر ما کمک بگیرم. اوّل غزل را نقل می‌کنم:

ببین که شب شده، خورشید بسته پلکش را
تو هم بخواب گل من! بخواب! لالالا!
بیند پلک به آهستگی که در خوابند
میان چشم تو گنجشک‌ها، کبوترها
بخواب تا که برایت بگویم از دیوی
که خانه داشت پس کوه، دور از این جا
شبی شبیه همین شب به وسوسه افتاد
به خانه‌اش ببرد ماه را از آن بالا
و رفت دیو سر قلّه‌ای و پنجه کشید
به آسمان، و از آن پس سیاه شد دنیا
بخواب تا که نبینی جهان چه تاریک است
و جنگ دیو سیاهی که روی شهر ما
نهاده پای و گشوده دهان و... پلک ببند!
بخواب کودک ماهم! بخواب! لالالا!
بخواب تا که نبینی زمین به هر سویش
نموده چیرهٔ دار من و تو را برپا
بیند پلک به آهستگی که در خوابند
پرندگان خوشی بین آن دو باغ رها
بیند پلک به آهستگی که می‌بینم
بزرگ گشته‌ای و دور دور از این غم‌ها
به روی پای تو یک کودک است و می‌خوانی
بخواب کودک نازم! فرشتهٔ زیبا!

غزل یک طرح بسیار ابتکاری دارد، طرح لالایی که البته در ادبیات عامیانهٔ ما سابقه دارد، ولی در شعر رسمی، چندان دیده نشده است. شاعر به کمک پیش‌زمینهٔ ذهنی‌ای که ما از لالایی داریم، سخنانی تازه می‌گوید. شنونده در این شعر، یک احساس تازگی در عین قدمت می‌کند که احساسی زیباست. چون شعر یک فضای ویژه دارد، عناصر خیال هم ویژه‌اند و متناسب با این فضا. این گنجشک و کبوتر، بسیار عینی‌تر و ملموس‌ترند تا این همه پرنده‌ای که سیدضیاء در شعرهایش می‌آورد و ما را خفه کرده‌است با این همه پرندهٔ بی‌خاصیت.

غزل، شکلی روایی یافته، و این هم از توابع عینی‌سرودن است. بدین ترتیب، با همهٔ طولانی‌بودن شعر، از آن احساس ملال نمی‌کنیم. به راستی این غزل یازده‌بیتی از غزل پنج‌بیتی «راز» موجزتر به نظر می‌آید، چون حرف بیشتری در آن گفته شده‌است.

و بالاخره یکی از جذّابیت‌های این غزل، ترجیع یا ردّالمطلع محتوایی آن است به آغاز شعر، که شباهتی به تکنیک‌های سینمایی می‌رساند.

شعرهای «ماه و انار»، «رود» و «رود ۲» نیز چنین طرح‌های ابتکاری‌ای دارند و به همین اعتبار، موقعیتی ویژه در این کتاب یافته‌اند. ولی آن‌چه در مورد غزل واره گفتیم، به شکلی دیگر، می‌تواند در شعرهای نو هم صادق باشد. آن‌جا اهمیت طرح و پیرنگ و تجربی‌بودن فضا بیشتر احساس می‌شود و حتّی بیجا نیست اگر بگوییم غزل نیز این رهیافت‌های نوین را از شعر نو دریافت کرده‌است. قاسمی در شعر نو، حتّی بیشتر از غزل‌هایش توانسته به زندگی انسان امروز، که شاعر یک نمونه از آن است، نزدیک شود:

پارک دلگیر است و سرد
می‌لرزم و به قلّه‌های رو گشاده به آفتابت
می‌اندیشم
به دشت‌هایت
که امتداد آسمان بودند
به بلخ و بامیانت
و قندهار شیرینت
و از ذهنم
صدای تفنگ‌ها و موشک‌ها شنیده می‌شود
صدای ناله‌ها و شیون‌ها
صدای کودکانی
که هیزم شدند استخوان‌هاشان
اجاق‌های جنرال‌های مست
و تاجران خوشبخت ساحل سندر!

ولی در شعر قاسمی، همانند دیگر شاعران این نسل، از هنرمندی‌های زبانی در شعر نو خبری نیست، و به همین لحاظ، خطر تئروارگی همیشه در کمین این شعرها نشسته‌است. نه تنها در شعر نو، که در غزل نیز او و دیگر همگنانش نسبت به زیبایی‌هایی که از رهگذر زبان و موسیقی می‌توانند در شعرشان ایجاد شوند، بی‌اعتنایند. کمتر دیده می‌شود که شاعر ترکیب یا واژهٔ ترکیبی تازه یا حداقل غریبی در شعرش به کار برد. در این‌جا از باستانگرایی، مردم‌گرایی، بومی‌گرایی و دیگر گرایش‌هایی که می‌توانند شعر را نه تنها از ناحیهٔ تصویر، که از ناحیهٔ زبان ممیز بخشند، چندان خبری نیست. همچنین است وضعیت تکنیک‌هایی مثل تکرار، حذف به قرینه، ناتمام‌نهادن هنری جمله و دیگر کارهایی که از این دست می‌توان کرد و قاسمی نکرده‌است، و دیگر افراز او نیز، مگر رفیع جنید که به‌راستی اهتمامی ویژه در زبان شعرش دارد.

□

استفادهٔ چندمنظوره از شعر در جهت محتوایی، از دیگر بدایع شعر قاسمی است. او غالباً ضمن وفاداری به محور اصلی محتوای شعرش، حرف‌ها و حدیث‌های دیگری را نیز به میان می‌آورد که گاه چنین به نظر می‌رسد این قالب و محتوا، بهانه‌ای‌اند برای آن حرف‌ها. شعر لالایی، یک نمونه از این گونه است. چنان که دیدیم، شعر طرح لالایی دارد، ولی حرف‌هایی که در آن گفته می‌شود، فراتر از یک لالایی ساده‌است. همچنین است شعری که برای محمدشریف سعیدی سروده شده و یا حتّی بعضی از شعرهای عاشقانه، نظیر «غزل شیشه‌ها» که من دوست دارم چند بیتی از آن را نقل کنم با این یادآوری که متأسفانه بیشتر غزل‌های عاشقانهٔ او از این دست نیستند:

دنیا پر است از تب گل‌های رنگ‌رنگ
جاری شده نوای مه‌آلود تار و چنگ
باز از کدام دشت پر از گل وزیده‌ای؟
در خواب‌های من، پری کوچک قشنگ!
حالا تو پلک می‌زنی و بال می‌کشند
مرغان عاشق از قفس سینه‌های تنگ
می‌بینمت که آمده‌ای، فصل کهنه‌ای است
در خاطرات دور زمین، سال‌های جنگ
می‌بینمت که آمده‌ای، سر نهاده‌اند
بر زانوان ملتهبت آهو و پلنگ

□

از خواب می‌پرم در و دیوار می‌زنند
بر شیشه‌های رنگی رؤیا دوباره سنگ
من هستم و اتاق پر از روزنامه‌ام
دنیا پر است از گل پژمرده، از تفنگ

□

بررسی سیر زمانی شعر قاسمی، برای هر منتقدی خوشایند است. در این‌جا حرکتی محسوس از شعرهای کلّی و فاقد تمایز به سمت شعرهای خاص و دارای فضای ویژه دیده می‌شود که بسیار امیدبخش است و نیکو. به هر حال، ما با یکی از بهترین مجموعه شعرهای شاعران کشور خویش در سال‌های اخیر روبه‌روییم و این، ارزش کمی نیست.

۱۰ فروردین ۸۱

□ دو غزل از سید ابوطالب مظفری

گلچهره

دلم هوای وطن کرده‌است و جار زده‌است
سفر ز روی وطن پرده‌را کنار زده‌است
به کوچه‌های پر از خون و خاک شعله‌ورم
که سوز آه که آتش بر این دیار زده‌است؟

□

سراغ خانهٔ گلچهره را به شهر شدم
شبانه گفت: از این کوچه‌سار یار زده‌است
شبانه گفت: دلش را به گرگ‌ها داده‌است
شبانه گفت: تنش را به رودبار زده‌است
شنیده‌است کسی ضجه‌های نلخش را
که رو به سمت خدا کرده و هوار زده‌است؟
کسی به پیرهن گل‌نگار دیده، کسی...
شنیده‌است که در «لاله‌زار» زار زده‌است
یکی به جامهٔ رقاصگان «پیشاور»
دمی که سرمه به چشمان اشکبار زده‌است

□

خدای من! چه کسی پنجه‌های خشمش را
به گیسوان پر از خون خضاب یار، زده‌است
کدام دست سیاهی غرور ایل مرا
به چارسوی زمین برده‌است و دار زده‌است

کابل زمستان ۸۰

زمستان ۸۰ کابل بودم. چند صباحی گذرم به «هرات رستوران» افتاده بود که پاتوق ژورنالیست های خارجی و قوماندان های داخلی بود. بیرون رستوران تعداد زیادی زن و دختر از خرد و بزرگ می ایستادند تا موقع بیرون آمدن سران، چیزی دریافت کنند. در میان این جماعت با دختری ۹ - ۱۰ ساله به نام بخت‌آور آشنا شدم. این غزل یادگار بخت‌آور است.

بخت‌آور

بخت‌آور آمده است پس شیشه یخ‌زده
ما این طرف تمام رگ و ریشه یخ‌زده
او با دو چشم‌سبز به پرسش که ای گروه!
یک لقمه از غذای شما میشه یخ‌زده؟
او با نگاه مضطربش منتظر که کی
مستر برآید آب‌زده، نیشه، یخ‌زده
این سو گروه هفت‌خط از هفت سمت خاک
با جیب‌های پر به سر گیشه یخ‌زده
آن سو و لی فطار عروسان زنده‌پوش
بخت‌آوران همدل و هم‌پیشه یخ‌زده
شاعر نشسته در کف او استکان چای
در پنجه شعر، در سرش اندیشه یخ‌زده

کابل زمستان ۸۰

آوای دری

□ محمد محسن سعیدی

دور از جان شما نزدیک به یک سال است که خدا به کمرم زده و من جای ضربه‌اش را هرقدر دوا و درمان می‌کنم، خوب شدنی نیست. به همین دلیل، این تابستان از جملهٔ «خانه‌مانده‌ها» شده‌ام و به این ترتیب فرصت پیدا کرده‌ام تا مطلبی را که مدت‌هاست مانند فوجی از یک لشکر سواره نظام در ذهنم گشت و گذار دارد، روی کاغذ پیاده کنم. امیدوارم با این کار، هم از شر این فوج آسوده شوم و هم عرض ارادتی نسبت به شما «مشدی»های عزیز که بر گردن امثال من حق‌ها دارید، کرده باشم.

این مطلب، گویا مربوط به علم زبان‌شناسی است، همان علمی که من از آن فقط خوشم می‌آید، مانند بسیاری از دانش‌ها و هنرهای حالیه زمان که «شهری است پر کرشمه و خوبان ز شش جهت...» اما دوست دارم که در این کار، برای راه‌انداختن یک جنگ زرگری، به خدمت استاد دکتر سلطان حمید سلطان ـ که عمرش دراز باد ـ و مرحوم دکتر محمد معین ـ که خدایش بیامرزاد ـ برسم، تا از این رهگذر هم به تازه‌کارانی مانند خود جسارت نقد بزرگان را بدهم و هم جاذبه‌ای برای خواندن نوشته‌ای که خالی از ریزه‌کاری نیست، ایجاد کنم. البته از ارواح آن دو بزرگوار که هم اکنون در پیش چشمانم حضور دارند، پیشاپیش و خاضعانه طلب پوزش دارم.

استاد دکتر سلطان در خطابه‌ای آکادمیک که متن آن در آخرین شمارهٔ «درّ دری» (شماره ۱۳) به چاپ رسیده است، آورده‌اند: «اگر زبان فارسی را به‌طور کل در نظر بگیریم، در این زبان هشت مصوت وجود دارد: سه مصوت کوتاه ـَ (a)، ـِ (e) و ـُ (o) که به تعبیری دیگر، معادل همان حرکات فتحه، کسره و ضمهٔ زبان عربی است، و پنج مصوت بلند آ (a-)، ای (i)، او (u)، ای (e-) و او (o-). دو مصوت بلند اخیر یعنی (e-) و (o-) که همان یای مجهول و واو مجهول باشد، در لهجهٔ رسمی فارسی ایرانی امروز دیگر از بین رفته است، اما در فارسی دری (فارسی افغانستان) به قوت و قدرت خود باقی است.»

من حقیر، پیرامون این مطالب، چند بحث خواهم داشت که همهٔ آن‌ها به گرد موضوع «مصوت»ها در زبان فارسی خواهند چرخید و در پایان هم «ایجده‌ای در جمع‌بندی و نتیجه‌گیری از آن بحث‌ها، پس خواهم داد:

۱ ـ آیا به راستی، مصوت‌های (a)، (e) و (o) در زبان فارسی، معادل فتحه و کسره و ضمهٔ در زبان عربی است؟ تصور بسیاری بر این است که آن‌ها معادل هم‌اند، در حالی که این تصور نادرستی است و همین اشتباه باعث خلط کم و کیف مصوت‌ها، برای استادان و دانشجویان شده است.

توضیح از این قرار است که در زبان عربی فصیح، مصوت‌های (e) و (o) از بیخ وجود ندارند و کسره و ضمهٔ عربی، همان شکل کوتاه «یا» و «واو» معروف‌اند و در جوهره و کیفیت آن‌ها، هیچ فرقی نیست، در حالی که میان کسره و ضمهٔ فارسی و حرف واو و پای معروف، تفاوت اساسی، واضح و آشکار است، به گونه‌ای که هر قدر به امتداد کسره و ضمهٔ فارسی بیفزایید، به واو و یای معروف تبدیل نمی‌شوند.

در کلاس‌های درس تلاوت قرآن ـ خدا قسمت‌تان کند ـ بسیار اتفاق می‌افتد که استاد، در همان پای «بسم‌الله» یا دال «الحمد»، بر شاگرد ایراد می‌گیرد که «چرا فارسی می‌خوانی؟» و این برای آن است که شاگرد فارسی‌زبان، آن دو حرف را با مصوت‌های (e) و (o) می‌خواند، در حالی که کسره و ضمهٔ عربی، معادل (i) و (u) هستند.

خود این حقیر، چند سال پیش، روزی که از روزهای رمضان بود و از فصل زمستان، در زادگاه خودم مشغول تدریس تجوید بودم (از همان باب معروف یک چشمه در شهر...) که ناگهان پیرمردی جسور و با قرآن محشور، معترضانه، سر از روی مصحف برداشت که: «جناب! مگر این کلمهٔ «قل» واو دارد که چنین می‌خوانی؟» من، نخست مکثی کردم و نزدیک بود اعتراف صحیح و شرعی کنم که خطا کرده‌ام، ولی حافظه‌ام یاری کرد و به یادم آمد که اساتید، مثل من می‌خوانند و این بود که به صورت تحکم‌آمیز به او گفتم که چون اساتید این فن، مانند من می‌خوانند، پس من درست می‌خوانم؛ اما سؤال پیرمرد در ذهنم ماند تا آن که بعد از مدت‌ها، از دوستی آشنا و استاد در این هنر، جوابی را که از نظرتان گذشت، دریافت کردم.

۲ ـ حقیقت آنچه که در اصطلاح «واو مجهول» و «پای مجهول» خوانده‌اند، چیست؟ جواب آن پرسش، یک جمله است و آن این که واو و پای مجهول، همان صورت دراز کشیدهٔ کسره و ضمهٔ فارسی‌اند. پس همچنان که از کشیدن کسره و ضمهٔ عربی، واو و پای معروف تولید می‌شوند، از کشیدن کسره و ضمهٔ فارسی، واو و پای مجهول موجودیت پیدا می‌کنند. (البته این که می‌گویم کسره و ضمهٔ عربی، از باب تسامح و تساهل است که امروزه طرفدار زیاد دارد! و گرنه این دو مصوت، بین عربی و فارسی مشترک است، چنان که خواهم گفت.)

مرحوم دکتر محمد معین، در مقدمهٔ فرهنگ فارسی معروف خود، با دقت تمام، این امر را ضبط کرده است، یعنی شکل کشیدهٔ مصوت (e) و (o) را، واو و پای مجهول خوانده است (همان طور که استاد دکتر سلطان هم اشاره کرده است) اما چند دلیل وجود دارد که او هم متوجه تفاوت اساسی، میان کسره و ضمهٔ فارسی و عربی نبوده است، و گمان می‌کرده است که کسره و ضمهٔ عربی هم مانند کسره و ضمهٔ فارسی و معادل (e) و (o) است. یکی این که او در هنگام معرفی دو نوع واو و پای معروف هیچ حرفی از کسره و ضمه به میان نیاورده است، در حالی که نوع کوتاه آن دو، عین همان کسره و ضمهٔ عربی است. دوم این که کسره‌ها را در آن دسته از کلمات عربی که وارد زبان فارسی شده‌اند به طور یکسان و با همان مصوت (e) ثبت کرده است. با آن که بر اساس مبنای خود، باید تلفظ عربی آن‌ها را در کنار تلفظ فارسی می‌آورد، چنان که در مورد مصدرهای «باب مفاعله» انجام داده است. و سوم این که او هم، در جایی از همان مقدمهٔ فرهنگ فارسی، به معادل بودن فتحه و کسره و ضمه با «زبر»، «زیر» و «پیش» در فارسی، تصریح کرده است.

۳ ـ آیا شکل اشباع شدهٔ کسره و ضمهٔ فارسی، که همان پا و واو مجهول است، در لهجهٔ رسمی امروز ایران، منقرض شده است؟ نخست به این پرسش، یک پاسخ کلی می‌دهم و آن این است که وقتی ما تفاوت اندک ضمه و واو، همچنین، تفاوت اندک کسره و پا را در نظر بگیریم، حکم قطعی خواهیم کرد که وجود یکی از آن‌ها در یک زبان و لهجه ملازم با وجود دیگری است. برای درک این سخن، کافی است که حالات گوناگون سخن گفتن را تصوّر کنیم، برای نمونه، وقتی یک گوینده بر روی یک مصوت، توقف کند، (به هر منظوری که باشد) ناچار است که آن مصوت را دراز بکشد و توقف بر یک مصوت کوتاه، غیرطبیعی است. عکس این قضیه هم درست است یعنی در برخی از حالات، گوینده مجبور به کوتاه کردن مصوت بلند است.

بنابراین، عقل عادی، محال می‌داند که مصوت کوتاه (e) و (o) به وفور در لهجهٔ رسمی امروز ایران وجود داشته باشد، اما شکل کشیدهٔ آن‌ها نابود شده باشد، البته جابه‌جایی و کم و زیاد شدن مصوت در یک زبان و لهجه، امر مسلمی است که در ادوار مختلف تاریخ، اتفاق می‌افتد.

خط امروزی فارسی، با آن که بسیار زیباست و از دید این حقیر، نسبت به خط لاتین برتری دارد و در مواردی قابلیت بیشتری از خود نشان می‌دهد، هنوز از منعکس کردن همهٔ مصوت‌ها (و صامت‌ها) و در نتیجه، از معرفی کامل زبان ما، قاصر است

اما پاسخ درست‌تر این است که ما، شاهد عینی موارد قابل توجهی در لهجهٔ رسمی ایران هستیم که در آن‌ها، واو و پای مجهول به کار گرفته می‌شود. واو مجهول، در کلمات خارجی مورد استفاده در ایران، نمونهٔ فراوان دارد و در کلمات اصیل فارسی هم، می‌توان از همان واژه‌های «دو» و «تو» که خود دکتر سلطان، از آن‌ها یاد کرده‌اند، برای نمونه، استفاده کرد. این دو کلمه در حالت تنهایی، در آخر جملات و نیز در برخی از حالات دیگر، درست با همان واو مجهول ادا می‌شوند و شما اگر از فصیح‌ترین گویندهٔ امروز ایران بخواهید که شعر «ناب بنفشه می دهد طرّهٔ مشک‌سای تو هی حافظ را بخواند، به یقین، کلمهٔ «تو» را با واو مجهول خواهد خواند و این، اختصاصی به شعر هم ندارد.

برای پای مجهول هم، در فارسی امروز ایران، نمونه فراوان است، با این خصوصیت که شکل ظاهری و مکتوب آن، بسیار فریبنده است. شما تمام کلمات مختوم به‌های غیر ملفوظ را اگر مطالعه کنید، به آسانی در خواهید یافت که این دسته از کلمات، وقتی تنها یا در آخر جملات یا در مورد تأکید و پرسش به کار می‌روند، ایرانیان آن «ها» را با پای مجهول ادا می‌کنند و در این مورد هم اگر از فصیح‌ترین گویندهٔ ایرانی بخواهید که اشعار معروف «ناگهان پرده برانداخته‌ای یعنی چه» و «ای تیر غمت رادل عشاق نشانه» را دکلمه کند، به یقین هجاهای «چه» و «نه» را با پای مجهول خواهد خواند و این نیز اختصاص به شعر ندارد.

۴ ـ مرحوم دکتر محمد معین، در همان مقدمهٔ فوق‌الذکر، آورده است که کسره و ضمهٔ امروزی فارسی، در اصل، به صورت (i) و (u) تلفظ می‌شده است و در پاورقی، نوشته است که: هنوز هم روستاییان و مردم بی‌سواد چنین تلفظ کنند. این سخن او، تصریح به انقراض کسره و ضمهٔ عربی که همان شکل کوتاه واو و پای معروف است در لهجهٔ امروز و رسمی ایران، به شمار می‌رود. همچنین از آن استفاده می‌شود که مصوت‌های (e) و (o) پدیده‌های نوظهوری در زبان فارسی‌اند.

در رد هر دو مطلب یاد شده، حرف‌هایی گفتنی به نظر می‌رسد: یکی همان جواب کلی که در بخش قبلی ذکرش رفت، یعنی که اگر شکل کشیدهٔ یک مصوت در زبان و لهجه‌ای موجود باشد، ممکن نیست که شکل کوتاه آن در برخی از حالات، وجود پیدا نکند. دوم این که باز همان مشاهدهٔ عینی ما، گواه وجود این دو مصوت در لهجهٔ امروزی ایران است. برای این که یقین به این امر پیدا کنید، می‌توانید مقداری از برنامه‌های خبری را که در طول یک شبانه‌روز، از صدا و سیمای جمهوری اسلامی، پخش می‌شود، در نواری ضبط کنید؛ با این کار و با گرفتن میانگین از تفاوت موجود در اجرای گویندگان مختلف، در خواهید یافت که در حدود بیست در صد از کسره‌ها و ضمه‌ها را مانند همان «روستاییان و مردم بی‌سواد» تلفظ می‌کنند و این کار، از فصیح‌ترین گویندگان ایرانی سر می‌زند که تمام توان خود را در فاصله گرفتن از زبان مردم کوچه و بازار به کار می‌گیرند. سوم این که اگر ما، فریب ظاهر خط را نخوریم، موارد فراوانی از واوها و پاها را خواهیم یافت که در واقع کسره و ضمهٔ عربی هستند؛ در شعر «این قافلهٔ عمر عجب می گذرد و «امشب ز غمت میان خون خواهم خفت»، واژه‌های «این» و «خون» که به صورت عادی

تلفظ می‌شوند، فقط هجای بلند شمرده می‌شوند، با آن که در ظاهر سه حرفی‌اند و این دلیلی جز این ندارد که با و واو در آن‌ها کسره و ضمه‌ای بیش نیستند.

اما نوظهور بودن مصوت (e) و (o) در زبان فارسی، اگر به راستی منظور آن مرحوم بوده باشد، با توجه به وجود مسلّم واو مجهول و یای مجهول در گذشتهٔ زبان فارسی و حضور گستردهٔ این دو مصوت کوتاه، درهمهٔ لهجه‌های موجود فارسی امروز، هر دو به نظر می‌رسد و گمان ندارم که این سخن به شرحی بیشتر از این نیازمند باشد.

۵ ـ پیش از رسیدن به جمع‌بندی و نتیجه‌گیری، لازم است که به حساب فتحه و الف که در ضمن مباحث گذشته، از آن‌ها یاد شده، رسیدگی کنم، تا این نوشتار، جامع‌تر صورت پذیرفته باشد: آری، فتحه و الف در زبان فارسی، با هم تفاوت جوهری دارند و ما، از دراز کشیدن فتحه، هرگز به الف، دست نمی‌یابیم. اما در زبان عربی ـ چنان که اشاره شد ـ فتحه، شکل کوتاه الف است و الف، از امتداد طبیعی فتحه به وجود می‌آید، جز در برخی از موارد و آن زمانی است که بعد از حرف‌های (خ، ر، ص، ض، ط، ظ، غ و ق) آمده باشد، که در این حالت، عین الف فارسی است.

بنابراین و نیز بنابر آن قاعدهٔ کلی که مکرر شد، باید برای فتحه و الف هم، داشتن دو شکل کوتاه و بلند را حتمی دانست و اکنون این پرسش طرح می‌شود که شکل بلند و کشیدهٔ فتحه و شکل کوتاه الف، در کجای فارسی وجود دارد؟ در پاسخ به این پرسش باید گفت که: در لهجهٔ شرقی، تقریباً همهٔ کلمات مختوم به های غیرملفوظ وقتی در آخر جمله واقع شوند و روی آن‌ها توقف شود، با فتحهٔ کشیدهٔ تلفظ می‌شوند و در لهجهٔ غربی (ایرانی) هم واژه‌هایی را می‌توان یافت که حداقل در برخی از حالات، با همین مصوت ادا می‌شوند؛ مانند کلمهٔ «نه» وقتی تنها یا در مورد پرسش و تأکید به کار رود، همچنین کلماتی مثل «رفت» و «کرد» وقتی در حالت پرسش و تأکید قرار بگیرند.

پس می‌توان گفت که فتحهٔ بلند، کم یا بیش در همهٔ لهجه‌های فارسی حضور دارد. اگر چه این مظلومک هم علامت ویژه‌ای در خط فارسی امروز، ندارد.

اما دربارهٔ الف باید گفت که: از قضا، الف کوتاه (مقصور)، بیشتر از الف بلند (ممدود) حضور دارد و در موارد بسیاری الف، فقط به اندازهٔ یک فتحه یا کسره، امتداد می‌یابد، برای نمونه، در شعر «دل رهاندن ز دست تو مشکل / جان فشاندن به پای تو آسان»، کلمهٔ «جان» درست مانند کلمهٔ «دل»، فقط یک هجای بلند شمرده می‌شود و همچنین «هان» و «شان» در کلمه‌های «رهاندن» و «فشاندن». و این دلیل بر آن است که الف، در کلمات مذکور، مصوت کوتاه است. نه بلند. برای آزمایش، اگر کلمهٔ «آب» را به جای کلمهٔ «جان» در این شعر بگذاریم، خرابی وزن، به خوبی احساس می‌شود، چرا که الف در کلمهٔ «آب» ممدود است، نه مقصور.

در فن قرائت کلام‌الله مجید، بحثی را تحت عنوان «سبب مد»، طرح می‌کنند و در آن، آمدن همزه و حرف ساکن را بعد مصوت‌های الف، واو و یا «سبب مد» می‌خوانند. در زبان فارسی هم، امکان طرح چنین بحثی وجود دارد اما سخن فعلی ما، این است که اصل وجود هر دو نوع الف، در زبان فارسی، محرز است و به اسباب مد و قصر آن، کاری نداریم و آن بحث را به دیگران وامی گذاریم.

مرحوم دکتر محمد معین، در همان مقدمه که مکرراً ذکرش رفت، علامت (a) را که از آن به عنوان الف ممدود یاد می‌کند، برای همهٔ الف‌های فارسی وضع کرده و همهٔ الف‌ها را بدون تفاوت با همان علامت، در فرهنگ خود به ثبت رسانده است. من در شگفت مانده‌ام که او، با آن که از الف ممدود، نام برده، چگونه از وجود الف مقصور در زبان فارسی، غافل مانده است، آیا او به راستی، عقیده داشته که در فارسی، هیچ الف مقصوری وجود ندارد؟

و اکنون نوبت آن «ایجد» موعود که در جمع‌بندی و نتیجه‌گیری باید بنویسم آمده و البته ناگفته پیداست که هر نوشته‌ای از این دست، می‌تواند نتایج گوناگون و فراوانی برای مخاطب و نویسنده داشته باشد و من فقط آن چه را در این لحظهٔ مهم و گفتنی می‌بینم می‌نویسم در حالی که خوانده، نتیجهٔ مورد نظر خود را گرفته و خواهد گرفت:

الف: اولین و مهمترین نتیجهٔ این درس آن است که به نظر این حقیر، باید از آغاز کار آموزش زبان فارسی، به شاگردان آموخت که مصوت‌ها در این زبان، از نگاه کیفی به شش نوع بالغ می‌شوند: دو نوع کسره، دو نوع ضمه به اضافهٔ فتحه و الف، که هرگاه از نظر کمی، آن‌ها را به کوتاه و بلند تقسیم کنیم. دوازده گونه مصوت خواهیم داشت (و نه هشت گونه، چنان که مشهور است و استاد دکتر سلطان ذکر کرده‌اند). بدین ترتیب، یک راه درست برای نگرشی واقع بینانه، گسترده و عمیق، نسبت به این موضوع، گشوده خواهد شد.

ب: از طریق همان نگرش فوق الذکر و در ضمن همین مقاله روشن شد که تفاوت لهجه‌های شرقی و غربی یا همان خراسانی و عراقی امروز ما، نه در وجود و عدم برخی از مصوت‌ها بل که در «بسامد» و «طرز توزیع» آن‌هاست که لازم است این تفاوت (مانند دیگر تفاوت‌ها) مورد مطالعهٔ دقیق و گسترده قرار گیرد.

ج: با توجه به آن چه که دربارهٔ آن دو مظلوم تاریخ، یعنی واو و یای مجهول گفته شد، به نظر می‌رسد که بهتر است نام آن دو را «واو و یای فارسی» بگذاریم، تا از تاریکی وحشتناک این کلمهٔ «مجهول» که همه را فراری می‌دهد، نجات یافته باشیم و با آن او «غریب در وطن» آسان‌تر آشنا شویم.

د: خط امروزی فارسی، با آن که بسیار زیباست و از دید این حقیر، نسبت به خط لاتین برتری دارد و در مواردی قابلیت بیشتری از خود نشان می‌دهد، هنوز از منعکس کردن همهٔ مصوت‌ها (و صامت‌ها) و در نتیجه، از معرفی کامل زبان ما، قاصر است اما شک ندارم که روزی با حفظ همهٔ زیبایی و اصالت خود، از این نقیصه هم پیراسته خواهد شد و آن روز، دور نیست. ان شاءالله.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ نظر استاد دکتر سلطان بدون شک برگرفته از چندین کتاب بزرگ و کوچک است و دیدگاه عده‌ای را نمایندگی می‌کند و من، صرف‌نظر از دیگر انگیزه‌ها، این «نمایندگی» را هم در نظر داشتم.

۲ ـ مطالب نقل شده از دکتر معین، از مقدمهٔ زیبا، جامع و پر فایده‌ای که آن مرحوم برای فرهنگ معروف خود نگاشته، اخذ شده است، همان فرهنگی که خود آن را «متوسط» خوانده است.

۳ ـ اشعار مورد استناد از معروف‌ترین شعرهای زبان ماست و تعلق به حضرات حافظ، خیام، هاتف اصفهانی و خیالی بخارایی دارد که نیازی به ذکر دقیق منابع آن‌ها نیست.

۴ ـ آنچه دربارهٔ وضع مصوت‌ها در زبان عربی گفته شد، مربوط به لهجهٔ فصیح و معیاری است که قرآن کریم را با آن قرائت می‌کنند و احتمال وجود لهجه‌های دیگر که وضع مصوت‌ها در آن‌ها دیگرگونه باشد، وجود دارد.

تابستان ۱۳۸۱ ـ قم

در گریزگم می شویم

□ محمد آصف سلطان‌زاده

پدرم را کشته‌اند یا شاید برادرم را. نمی‌دانم کدامشان را، ولی این را می‌دانم که حتماً یکی از آن‌ها را، چرا که جز آن دو تا کس دیگری را در کابل نداشتم. بقیه که همگی گلیم‌شان را از آب کشیده بودند و از شهر که حالا شده بود عین دوزخ، بیرون رفته بودند. آن‌هایی که از دار و ندار دنیا چیزکی برایشان مانده بود و از چور و چپاول در امان مانده بودند، می‌توانستند خودشان را از این گرداب بیرون بکشند و شهر را ترک کنند. می‌گفتند، تا کمی جنگ می‌خوابید، می‌دیدی که مردم بقچه و سامان‌های ضروری در بغل، بچه‌های قد و نیم‌قدشان را پیش انداخته، ترسان و لرزان از سوراخ خانه‌های‌شان بیرون می‌خزیدند و به‌طرف بیرون شهر فرار می‌کردند. فقط آن‌هایی در شهر مانده بودند که نه‌مالی داشتند و نه وسیله‌ای؛ مگر این که چیزی آن‌ها را پای‌بست کرده بود. پدرم می‌توانست مثل دیگران از کابل بیرون برود، ولی چرا نرفت؟ شاید به چیزی می‌توانست دلبستگی داشت و تعلق خاطری.

پدرم را کشته‌اند یا برادرم را، یا شاید هم خودشان کشته شده‌اند. فرق می‌کند کسی که کشته باشندش یا کسی که خودش کشته شده باشد. اولی را می‌بینی که یک کسی می‌گاردش سینهٔ دیوار و با آتش کردن تفنگ می‌خواباندش، ولی دومی همین طوری در خانه نشسته که خمپاره‌ای یا موشکی سر می‌رسد و کارش را می‌سازد. یعنی اصلاً نمی‌شود فهمید قاتل یا قاتلینش چه کسی است و نمی‌شود رفت گریبان کسی را چسبید و گفت که کار تو بوده.

پدرم را کشته‌اند یا برادرم را، یا شاید هم هردویشان را. این را عمو که در چارچوب در ایستاده است برایم گفت. عمو نگفت، ولی می‌خواهد بگوید. یعنی اول می‌خواهد مرا ببرد خانهٔ خودشان و سپس خبرم کند که آره فلانی! سرت به سلامت باشد، پدرت را یا برادرت را کشته‌اند. همان طوری که سه ماه پیش خبر مرگ مادرم را به من داده بود. درست‌تر بگویم، خبر کشته شدن مادرم را.

همین یک ساعت پیش که ساعت از ده شب گذشته بود، ذله و مانده از کار برگشتم. آن‌قدر خسته بودم که حتی نتوانستم شام بخورم. سفره را جمع کردم و جایم را انداختم که بخوابم، که در حیاط را زدند. فکر کردم همسایهٔ بغلی است که همیشه مثل من دیر از کار بر می‌گردد. نشنیده گرفتم و درازکش ماندم، که باز در به صدا درآمد. لحظاتی بعد کسی در را باز کرد. صدای قدم‌هایی را شنیدم که آمد و آمد به‌طرف اتاق من. پاهایش را بر روی زمین می‌کشید. جقدر صدای قدم‌ها آشنا بود. قبلاً هم این‌طور راه‌رفتن را شنیده بودم. شناختمش. لامپ را سریع روشن کردم. عمو به چارچوب در رسیده بود.

چرا این‌قدر چهره‌اش تکیده شده، از چند روز پیش که دیده‌مش؟ چقدر موهایش سفید شده. شانه هایش فروافتاده، گویی در زیر بار سنگینی قرار دارد. بدن لاغرش هم درون لباس‌هایش، لاغرتر نشان می‌دهد. درست مثل همان عموی سه ماه پیش.

عمو لبخند بر لب نداشت، و رفت در خانه نشست. لب‌های خشکیده‌اش را می‌کوشید با زبانش تر کند. حس کردم که خبرهای ناگواری باید اتفاق افتاده باشد. چند روز پیش شنیده بودم که یکی از خویشاوندان تازگی‌ها از کابل آمده است. برادرم یک لیوان آب را برده بود و داده بوده به عمو.

ـ کاکا! خیریت اس. این وقت شب؟

در حالی که شرمگینانه نگاهش را می‌خواست از ما پنهان کند، گفت: خیریت اس...

و من من کنان ادامه داد: ... می‌دانی؟ یکی از اقوام همین پریروز از کابل آمده. حالا هم آمده خانهٔ ما...، بقیهٔ قوم‌ها هم هستن. شما هم بیایین بریم و حال و احوال فامیل‌ها را بپرسیم.

طاقت نیاورده بودم و از خانه بیرون آمدم و شروع کرده بودم به قدم‌زدن در داخل حیاط تا شاید دلم آرام بگیرد. شب دم کرده‌ای بود و تنفس برایم سخت شده بود. به آسمان نگاه کردم، هوا ابری بود. از دوردست‌ها صدای زوزهٔ دو گربه که با هم دعوا می‌کردند به گوش می‌رسید. برادرم هم آمد داخل حیاط. حتماً او هم از حالات عمو متوجه شده بود که خبرهای بدی باید باشد.

ـ لالا، فکر می‌کنم باید خبرهای بدی باشد. خدا کند که در کابل، بابا و مادر خیریت داشته باشن.

برادر بزرگ‌تری گفته‌اند و این که باید مواظب برادر کوچک‌تر

باشد. مادر هم همین را می‌گفت، زمانی که من و برادرم از کابل به طرف ایران می‌آمدیم. مادر در حالی که چشمان پر اشکش را با گوشهٔ چادرش پاک می‌کرد، گفت: پسرم را اول به خدا می‌سپارم و بعد به تو که بزرگ‌تر از او هستی. باید نگذاری به او سخت بگذره.

و گریسته بود. حتی در نامه‌هایش هم این را گوشزد می‌کرد که مواظبش باشم. مثلاً در همین نامهٔ آخرش نوشته بود:

... پسرانم، دیدید که شب سیاه چه‌زود گذشت و سپیدهٔ صبح دمید. گرچه از دوری‌تان خیلی بر ما سخت گذشت و این شب خیلی طولانی بود ولی امید این که روزگاری باز هم‌شما را در این‌جا ببینیم، از سختی آن می‌کاست، چون می‌دانستم که اینها همه گذشتنی است. بله، دوران وحشت و اختناق گذشت... سربازی گرفتنی در کار نیست، چون جنگی در کار نیست. صلح چقدر خوب است، چرا که بچه‌های ما پیش خود ما هستند. دیروز اتاق‌هایتان را که قفل بود، باز کردم. پنجره‌ها را باز کردم و خانه را از غبار روفتم. چقدر خانه بی‌وجود شما بی‌نمود و خالی است. در اولین فرصت برگردید. مواظب برادر کوچکترت باش. می‌دانم که بزرگ شده، ولی پیش من همان بچهٔ کوچک دوست‌داشتنی است...

نباید می‌گذاشتم که برای برادرم سخت بگذرد. به تنهایی باید بار مشکلات را بر دوش می‌گرفتم. برای همین به او گفته بودم: نه! هیچ اتفاقی نیفتاده. خیر و خیرت اس. نگران نباش، هیچ‌چیزی نیس.

برادر شروع کرده بود به نگاه کردن به طرف من با چشمانی نافذ در آن تاریکی شب و در زیر تنها نوری که از پنجرهٔ اتاق به حیاط می‌تابید. حتماً می‌کوشید که افکارم را بخواند. مثل عمو از نگاهش گریخته بودم. عمو هم بیرون آمد و گفت: این‌جا چرا اختلاط می‌کنین. عجله کنین. برویم که همگی منتظر شما هستن.

دست عمو را گرفته بودم و کشانده بودمش گوشهٔ حیاط. نباید صدای ما به گوش برادرم می‌رسید.

ـ کاکا! نمی‌شه فردا اول صبح برویم؟

نگران برادرم بودم. بیچاره بعد از چند شب شب‌کاری، آمده بود که با خیال راحت یک خواب سیر بکند. عمو با تحکم گفت: نه! نمی‌شه. باید همین امشب برویم.

ـ ببین کاکا، برادرم خسته و مانده‌اس. من هم وضعم بهتر از او نیس. یک امشب را مهلت بدهین. فردا هرچه خواستین قبول داریم.

ـ نه نمی‌شه. باید حتماً...

فهمیدم که حادثه‌ای اتفاق افتاده، برای کی؟ پدر یا مادر؟ یا هردو؟ نمی‌دانم. برادر نزدیک آمد، چشمانش از ترس دریده شده بود.

ـ چه کار کنیم؟

ـ چاره‌ای نیس، باید بریم...

عمو همچنان در چارچوب در ایستاده است. از دیدنش دلم فرومی‌ریزد. از آن‌شبی که آمده بود خانهٔ ما تا خبر مرگ مادرم را بدهد، از آن به بعد هر وقت می‌آمد به خانهٔ ما، از دیدنش هول می‌کردم. فکر می‌کردم که حالا است که بگوید برویم خانهٔ ما، کارت دارم. و او هم این را متوجه شده بود که از دیدنش وحشت می‌کنم. برای همین بود که تا وقتی می‌آمد، به سویم لبخند می‌زد، یعنی که نترس! خبر بدی نیست. و من کم‌کم خاطرم جمع می‌شد. ولی حالا چرا عمو لبخند نمی‌زند؟ نکند... دست و پایم را گم می‌کنم. عمو که در قاب در است می‌گوید: صلا نمی‌زنی بیایم درون خانه؟

در صدایش غم موج می‌زند و در لحنش خجالت‌زدگی. حتماً شرم‌زده است از این که باز هم بدخبر است. بی آن‌که منتظر جواب بماند، داخل می‌آید و جایی برای خودش پیدا می‌کند و می‌نشیند. کتابی را که در گوشه‌ای افتاده است برمی‌دارد و شروع می‌کند به ورق‌زدن. می‌دانم که فکر و حواسش متوجه آن نیست. به کتاب نگاه می‌کند، ولی می‌فهمم که آن را نمی‌بیند. نگاهش از دید خالی شده است. دستانش هم می‌لرزند. خودش هم این را می‌فهمد و بیهوده می‌کوشد که لرزش دستانش را از چشم من بپوشاند.

ـ کاکا! خیریت است. این وقت شب؟

ـ خیریت اس... می‌دانی که یکی از قوم‌ها همین دیروز از کابل آمده، حالا هم آمده خانهٔ ما، بقیهٔ قوم‌ها هم هستن...

طاقت نمی‌آورم و می‌آیم داخل حیاط. کاشکی برادرم می‌بود. حالا من تنهای تنها، یک تنه در مقابل عمو ایستاده‌ام. برادرم نیست. می‌دانم که اتفاق تازه‌ای افتاده. این دفعه برای کی؟ برای پدر یا برادر؟ می‌دانم که کسان دیگری آمده‌اند تازه‌گی‌ها و خبرهای ناگواری آورده‌اند. عجب روزگاری پیدا کرده‌ایم. از کسانی که می‌آیند می‌ترسیم. می‌دانیم که وقتی لب پس کنند از مرگ و خرابی و ویرانی و مریضی و قحطی خواهند گفت. با عصبانیت برمی‌گردم.

ـ ببین کاکا! اگر آمده‌ای که مرا از چیز ناگواری خبر کنی، من نمی‌خواهم بدانم. قبلاً هم برایت گفته‌ام.

و برایش گفته بودم، بعد از مجلس ختم مادرم، زمانی که فامیل‌ها ما را از مسجد آورده بودند خانهٔ عمو و بعداً عمو ما را آورده بود خانهٔ خودمان. اتاق ما چقدر سرد شده بود. من و برادرم می‌لرزیدیم. از سرما نبود. احساس تنهایی عجیبی می‌کردیم. فکر می‌کردم گوشه‌ای از دلم خالی شده. ناراحت بودم از این که ما را خبر کرده بودند. عمو گفت: چه کار باید می‌کردم؟ باید روزی بالاخره خبر می‌شدین.

با تندی گفته بودم: باید می‌ماندی برای روزی که برمی‌گشتیم به افغانستان.

ـ شاید بیست سال دیگر هم برنگشتیم. آن وقت چه؟

ـ صبر می‌کردیم، فرقی نمی‌کنه.

گفتهٔ من به عمو برخورده بود. با عصبانیت گفت: آره آن وقت

مردم چه می‌گفتن؟ نمی‌گفتن که فلانی مرد این نیس که برای زن برادرش مجلس ختم بگیره و شماها مردش نیستن که برای مادرتان فاتحه بگیرین؟ مادرتان بر شما حق داشت، همان طوری که بر من حق داره.

پرسیده بودم: چرا ما را بردین خانهٔ خودتان و خبرمان کردین؟

ـ چکار می‌توانستم بکنم؟ این جا در خانه خودتان که نمی‌شد. اتاق مجردی اس. چهار نفر خویش و آشنا می‌آین به دیدن آدم. یک کسی باشه یک چای و خرمایی درست کنه.

سکوتی را که بعد از این حرف‌ها پیش آمده بود، شکسته بودم: این دفعه هم که گذشت. دیگر از این به بعد هر حادثه‌ای که اتفاق بیفته، کسی حق نداره که به من خبر بده. فهمیدین؟ بگذار مردم هرجی می‌خواهن بگویین.

ـ این طوری اگر اوضاع و احوال پیش بره، ناچاریم هرچند وقت یک بار سراغ خویشاوندان بریم و خبرشان کنیم...

ـ نه دیگران را خبر می‌کنم، نه دیگران مرا خبر کنن.

عمو پیش می‌آید و دستم را که می‌لرزد می‌گیرد. دستان خودش هم می‌لرزد: چیزی نیس، خبر بدی نیس. فقط پسر عموی خانم آمده از کابل و خویشاوندان هم جمع شده‌اند و احوال خانواده‌هایشان را می‌پرسن. گفتم تو هم اگر باشی بد نیس. احوال پدر و برادرت را بپرس.

وقتی می‌گوید پدر و برادرت، گلویش می‌گیرد و می‌فهمد که من این را حس کردم. می‌گویم: تو برو احوال‌شان را بپرس. نمی‌خواهم بیایم. از تو می‌ترسم، از او، از همگی‌تان. برو خواهش می‌کنم مرا به حال خودم بگذارین.

بلند می‌شود و دستم را می‌کشد: دیوانه نشو! مردم چی می‌گن.

چاره‌ای ندارم، باید بروم. اتاق را قفل می‌کنم و راه می‌افتیم. چقدر قوانین وضع شده در بین خویشان خشن و ظالمانه است. فکر این را نمی‌کنند که حداقل طرف را نباید این چنین بیرحمانه و آن هم در شب که خسته و کوفته از کار برگشته، خبر کشته شدن یا فوت اعضای خانواده‌اش را بدهیم. اصلاً به کسی چه مربوط که چه کسی برای خانواده‌اش ختم می‌گیرد یا نه.

حالا تک و تنها با عمو به طرف خانه‌اش می‌رویم. عمو خودش را آن گوشهٔ تاکسی جمع کرده و من این طرف از پنجره به بیرون می‌نگرم. خیابان‌ها از پیش‌نظرم می‌گذرند، ولی من هیچ چیزی نمی‌بینم. دفعهٔ پیش در تاکسی که به طرف خانهٔ عمو می‌رفتیم، برادر وسط من و عمو نشسته بود. راننده می‌کوشید خودش را با نشاط نشان بدهد، برعکس دیگر راننده‌های تهران که همگی اعصاب درب و داغان داشتند. شروع کرده بود به بذله گویی: در شب، گردش عجب می‌چسبد مگر نه؟

ـ ...

از آینهٔ جلوش به ما نگاه کرد، هر سه ما چهره‌های سرد و سنگ شده داشتیم. او چُپ کرد و دیگر چیزی نگفت. حتماً فهمید که حادثهٔ ناخوشایندی برای ما اتفاق افتاده. در گوشهٔ بالایی آینهٔ جلو راننده با خط ظریفی نوشته بودند: هرگز نمیر مادر. من در دلم شک افتاد که نکند مادرم مرده باشد. وقتی سر کوچهٔ خانهٔ عمو پیاده شدیم، راننده گفت: خدا برایتان صبر بده.

بعدها برادرم گفت: من هم وقتی در تاکسی آن نوشتهٔ «هرگز نمیر مادر» را خواندم در ذهنم گشت که حتماً مادرم مرده‌اس و همین طور هم شده بود.

راننده سیگارش را درمی‌آورد و بی هیچ تعارفی روشن می‌کند. سکوت بین ما دیوار کشیده است. کنجکاوی وسوسه‌ام می‌کند که به آینهٔ جلو راننده نظری بیندازم. شاید این دفعه هم چیزی نوشته باشد که خبر بدهد که چه کسی را از دست داده‌ام. نه نگاه نکن، نمی‌خواهم بدانم. نگاه کن. نه، نه، نه بالاخره نمی‌توانم تاب بیاورم و از زیر چشم به آینه سریع نظر می‌کنم. از پشت پرده‌ای از دود سیگاری که راننده از دماغش بیرون می‌دهد و من تصویرش را در آینه می‌بینم نوشتهٔ روی آینه را می‌خوانم. لطفاً سیگار نکشید. احساس خفگی می‌کنم و شیشه را پایین می‌آورم، هوای بیرون را با اشتیاق به نفس می‌کشم. سال‌ها پیش در همین قسمت جلو تاکسی‌ها تابلویی می‌گذاشتند به این عبارت: بحث سیاسی ممنوع. ولی حالا برداشته بودند. یعنی سال‌ها پیش بازار بحث‌ها داغ بوده و حال فروکش کرده است.

از این که فکرم جای دیگر رفته بود، احساس خرسندی می‌کنم. چرا که خودم را از یاد برده بودم و از موقعیتی که داشتم، دور شده بودم. چقدر این فراموشی به من لذت می‌دهد، بیش از هر داروی مخدری، گرچه تا حالا مصرف نکرده‌ام. ولی می‌دانم که هرکسی که سراغ آن می‌رود، شاید به نحوی خودش را می‌خواهد از یاد ببرد. فراموشی هم عجب نعمتی است که با آن می‌توان... دلم می‌خواهد که فاصلهٔ بین خانهٔ ما تا خانهٔ عمو این قدر کشیده می‌شد و کشیده می‌شد، تا آخر دنیا. از آخر دنیا هم آن طرف‌تر، تا ابد. و ما هیچ‌وقت به آن‌جا نمی‌رسیدیم. و من هیچ‌وقت نمی‌دانستم که چه کسی از خانوادهٔ من تلف شده است و نمی‌دانستم پدرم را یا برادرم را...

آه، فراموشی!... بگذار فکر کنم دربارهٔ چیزهایی دیگر، غیر از خودم. مثلاً دربارهٔ چه؟ مثل همین چند لحظهٔ پیش، مثلاً دربارهٔ تابلو بحث سیاسی ممنوع، که جایش خالی است؟ چرا؟ شاید حالا مردم دل و دماغ این کارها را ندارند؟ یا این که پیش خودشان فکر می‌کنند که کار عبثی است و راه به جایی نمی‌برد و نتیجه‌ای ندارد. یا این که در گذشته‌ها عده‌ای از یکی جانبداری می‌کرده‌اند و عدهٔ دیگری از کسی دیگری و آخر سر به همدیگر می‌پریده‌اند و سر و کلهٔ همدیگر را می‌شکسته‌اند. مثل همین افغانستان خودمان که این عده با اسلحه به جان آن عدهٔ دیگر حمله می‌برند. افکارم راه پیدا می‌کند به آن طرف مرز، جایی که جنگ بود و همین آدم‌های سیاسی داغ، جنگ نظامی می‌کردند و چون خودشان در سنگرهای مستحکم بودند، به خودشان آسیب نمی‌رسید و فقط مردم بیگناه بودند که تلف میشدند. مثل همین مادرم که سه ماه پیش زیر آوار شده بود. چقدر آن تابلوی بحث سیاسی ممنوع، ضرورتش در آن‌جا احساس می‌شد...

فکرم می‌رسد دوباره به جایی که نمی‌خواهم. پدرم را کشته‌اند یا برادرم را و حالا می‌رویم که خبرم کنند. باز به خود می‌آیم و ترس دوباره مرا می‌گیرد. می‌لرزم به طوری که دندان‌هایم به هم می‌خورند. عجب سرمایی را احساس می‌کنم، شاید شب سردی باشد. به سر کوچه‌ای که خانهٔ عمو در آن قرار دارد و می‌رسیم. این راننده هم چقدر سریع ما را رسانده است. پیاده می‌شویم. تاب ایستادن روی پاهایم را ندارم. وقتی به طرف خانه به راه می‌افتیم پاهایم به روی زمین کشیده می‌شوند و به زحمت جلو می‌روند. عمو هم این را حس می‌کند، چون که می‌آید زیر بغلم را می‌گیرد. حالا مرا با خودش می‌کشاند. عمو زبان به کام گرفته است و من هم چیزی نمی‌گویم. شده‌ام مثل یک زندانی که به طرف جوخهٔ اعدام می‌برندش. دلم نمی‌خواهد بروم، ولی عمو چون سربازی مسلح دستم را گرفته است و با خود می‌برد. لباس راه راه زندانی‌ها در تن است و دهانم را بسته‌اند که فریاد نزنم. اگر هم باز باشد، چیزی ندارم که بگویم. التماسم را کرده‌ام، فایده‌ای نکرده است. به اعدامگاه می‌رسیم. عمو در خانه‌اش را باز می‌کند. وارد حیاط که می‌شویم، از پشت شیشهٔ پنجرهٔ خانهٔ عمو می‌بینم که خویشان جمع شده‌اند. شاید آمده‌اند که مراسم اعدام کسی را تماشا کنند. پسر عموی خانم عمو را هم می‌بینم که آمده است. چقدر از آخرین باری که دیده بودمش، پیر و شکسته‌تر شده است. حتماً در این چند سال خیلی سختی کشیده است. مگر خودم هم شکسته نشده‌ام؟ آیا بر من سخت نگذشته است؟

اگر داخل خانه بروم، پس از حال و احوالپرسی، مسافر تازه آمده می‌آید نزدیک‌تر و می‌گوید که فلانی سرت به سلامت، پدرت را کشتند، خدا بیامرزدش یا اینکه برادرت را چنین کردند. یا این که هردوتایشان را خدا رحمت کند، زیر آوار شده‌اند.

وقتی وارد خانهٔ عمو شدیم، مهمان تازه از کابل آمده پهلوی خودش جا باز کرد و گفت: بیا پسرم، پهلوی من بنشین.

یکراست رفته بودم پهلویش نشسته بودم و برادرم هم آمده بود بغل دست من و عمو هم کنار برادرم نشسته بود. فامیل‌ها را که نگاه کردم، قیافه‌هایشان را تار می‌دیدم. نمی‌دانم لامپ خانهٔ عمو کم‌نور بود یا این که من این‌طوری می‌دیدم. نمی‌توانستم ببینم که در نگاهشان غم است یا ترحم، یا هردو، یا شاید هیچ‌کدام. شاید شادی در پشت نی‌نی چشمانشان موج می‌زد، از این گونه که آدم وقتی یک بدبخت را می‌بیند، شاد است که در جای او نیست. یا شاید خوشحالند از این که خودشان و خانواده را از ورطه بیرون کشیده‌اند. و شاید هم از دوراندیشی خودشان که سال‌ها پیش این‌جا آمده‌اند. احساس غرور می‌کردند. و همین بود که من از غیرت گریه نکردم، زمانی که گفت: یک خبری اس پسرم که خیلی مشکل اس گفتن اش...

ـ بگو دیگه و خلاص کن.

ـ در جنگ یک هاوان خورد به خانهٔ شما و مادرت...

برادر سر به شانهٔ من گذاشته بود و می‌گریست. گلویم می‌سوخت. بغض، راه را بر نفسم بسته بود و اشک و بی‌خوابی چشمانم را سرخ کرده بودند. سکوتی که بر همه تحمیل شده بود، در گوش‌هایم زنگ می‌زد و حتی هق‌هق گریهٔ برادرم و عمو این زنگ را نمی‌شکست. سرم به دوران افتاده بود. هوای اتاق با آن‌که پنجره‌ها باز بودند، دم‌کرده و خفه به نظر می‌رسید، که نتوانستم تاب بیاورم و از خانهٔ عمو آمدم بیرون و با سرعت کوچه‌های خفه و خلوت را طی کردم و به پارک نزدیک خانه رسیدم، روی اولین نیمکتی که رسیدم، افتادم. خودم را رها کردم و گذاشتم که بغض بشکند و اشک‌ها بریزند.

به عمو نظر می‌اندازم. دیگر آن سرباز مسلح نبود و من هم آن زندانی بودم، ولی دستانم باز بودند و دهانم باز بود. مثل آن زندانی که آخرین تلاشش را بکند، پیش از آنکه طناب دار را به گردنش بیاندازند، تا مفری بیابد. این بود که فوری به عقب برمی‌گردم و از حیاط بیرون می‌زنم و دو کوچهٔ خالی پا به فرار می‌گذارم. صدای عمو از دنبالم می‌دود: کجا می‌روی، صبر کن. کجا را داری که بروی؟ هر جایی که بروی می‌گیرنت.

شاید می‌خواهد نصیحتم کند و دلداری‌ام بدهد. مثل آن شب که از دنبالم به پارک آمده بود و می‌گفت: گریه نکن. این راه را همه طی می‌کنن. این شتر دم در خانهٔ هر کسی می‌خوابه.

ـ گریهٔ من از این اس که چرا این شتر را به‌زور دم در ما خوابانده‌ان.

و عمو در حالی که موهایم را نوازش می‌کرد، گفته بود: برویم خانه. وقتی روز جمعه در مسجد آشنایان و قوم‌ها به دیدن آدم می‌آین، آدم تسکین پیدا می‌کند، گریه نکن.

نمی‌دانم چند ساعت از شب گذشته است که نزدیک ترمینال رسیده‌ام. تاکسی‌های نزدیک ترمینال آهسته آهسته بنا کرده‌اند به رفتن. دیگر نه مسافری می‌آید و نه اتوبوسی می‌رسد. یکی از آخرین اتوبوس‌ها از در خروجی ترمینال بیرون می‌آید. شاید آخرین اتوبوس است. ترمینال دیگر دارد تعطیل می‌شود. به طرف اتوبوس می‌دوم و دست بلند می‌کنم. راننده از سرعت اتوبوس می‌کاهد و شاگرد راننده سرش را از پنجره بیرون می‌آورد. وقتی نزدیک می‌رسم می‌پرسد: کجا می‌روی؟

می‌خواهم بگویم: هیچ کجا. برایم فرق نمی‌کند که کجا بروم. فقط می‌خواهم که از تهران بگریزم. به هر کجا که باشد. به جایی که کسی مرا نشناسد و کسی نگوید که فلانی، پدرت را کشته‌اند... می‌دانی برادرت هم با او بود.

به فکرم می‌رسد که به دیگران چه مربوط که بر تو چه ظلمی شده؟ این بود که می‌گویم: به هر کجا این ماشین برود.

شاگرد راننده شهرهای مسیرش را می‌گوید: قم، اصفهان، شیراز، بندرعباس. می‌گویم: درست است به همان جا می‌روم، در را که باز می‌کند باز می‌پرسد: به کجا؟

ـ به یکی از این جاهایی که گفتی.

خودش را کنار می‌کشد تا سوار شوم. حس می‌کنم که مشکوکانه به من می‌نگرد. توجهی نمی‌کنم. مسافران داخل اتوبوس اندک هستند و صندلی‌های خالی بیشتر. به اولین صندلی خالی که می‌رسم، می‌نشینم. راننده در حالی که ماشین را به راه می‌اندازد، از آینه مرا محتاطانه برانداز می‌کند. شاید قیافه‌ام از زیر دار گریخته را پیدا کرده‌ام. اهمیت نمی‌دهم. می‌توانم بروم و چند ردیف آن طرف‌تر روی یکی از صندلی‌های راحت بنشینم. نمی‌خواهم. دیگر راحتی به چه درد من می‌خورد؟

ـ فلانی به خودت برس، روز به روز لاغرتر می‌شی.

این را برادرم می‌گفت. گفتم: بعد از مادرم فرقی ندارد که چاق باشم یا لاغر. فقط برای او بود که نمی‌خواستم غصه بخوره. وقتی که نامه را با عکس‌هایمان می‌فرستادیم و او عکسم را ببیند و با غصه بگوید: پسرم چقدر لاغر شده.

...

بله، دیگر هیچ چیز برایم اهمیت نداشت. هیچ چیزی در داخل و

خارج توجهم را جلب نمی‌کرد. به همه چیز بی‌تفاوت شده بودم.

ـ من از برادر کوچکت می‌ترسیدم که نکند زندگی‌اش دگرگون شود و می‌خواستم تو کمکش کنی و نگذاری که به او سخت بگذره. ولی حالا می‌بینم که روی تو بیشتر تأثیر کرده.

این را عمو می‌گفت و درست هم می‌گفت. حتی روی کارم هم تأثیر گذاشته بود. همان قدر کار می‌کردم که مصرف کنم. نه بیشتر، نه کمتر.

کارفرما رعایت حالم را می‌کرد و چیزی نمی‌گفت. می‌دانستم که او هم از این کم‌کاری من رنج می‌برد، و به ضررش است. ولی به روی خودش نمی‌آورد. چند بار خواسته بود نصیحتم کند:

ـ ببین فلانی، گذشته‌ها رفتن. ما باید راه خودمان را برویم. درست اس که... ولی زندگی ادامه داره... مثل این که حواست جای دیگه اس.

ـ ها... چی گفتی؟

...

دیگر این زندگی، زندگی نبود.

از پنجره به بیرون خیره می‌شوم. شهر کم کم جایش را به بیابان می‌دهد. مناظر خفته در تاریکی شب، متناسب با سرعت اتوبوس رد می‌شوند. کجا می‌رود این ماشین؟ به هر کجا که برود، حتی اگر برود کابل؟

ـ من می‌خواهم بروم کابل. می‌خواهم بدانم چرا مادر را کشته‌ان.

این را برادرم می‌گفت. گفتم: من هم با مسخرگی و بی‌اعتنایی می‌گفتم: برو تو هم اسلحه بردار و مادر آن کسی که مادر ما را کشته، بکش.

ـ نمی‌خواهم اسلحه بردارم. از اسلحه متنفرم. برای این می‌روم که مردم نگویند که فلانی‌ها عجب بی‌غیرت هستن. مادرشان را

کشته‌ان ولی آن‌ها باز هم نشسته‌ان و خوش خوش در خیابان‌ها می‌گردن. هیچ خیالشان نیست.

ـ به مردم چه که ما چکار می‌کنیم؟

ـ دیگر من این‌جا نیم جان میشم، هر وقت خبری را از آن‌جا می‌گوین، می‌گم نکند یکی از این موشک‌هایی که شلیک کرده‌ان به خانهٔ ما خورده باشد.

ـ ببین، مثل من باش. وقتی تلویزیون اخبار داشت، کانال را عوض کن. وقتی رادیو اخبار می‌گفت، خاموشش کن و دیگر سراغ روزنامه‌ها نرو. اگر کسی تازه از افغانستان آمد، پیشش نرو. اگر نامه‌ای به دستت رسید، بازش نکن و بینداز دور. ممکن است، خبری ناگوار نوشته باشن...

ـ تا کی می‌خواهی بی اعتنا بمانی؟ آدم باید آن‌جا باشه، درون بلا بودن، بهتر از بیرون بلا اس. آن‌جا هستی و با چشم می‌بینی که چه بلایی بر سرت می‌آید. نه این که در غربت ذهنت آن بلا را که از دیگران شنیده، هر روز هزار بار بر تو مرور کند. این خیلی دردآور اس.

ـ خیلی خوب، حالا که میری کابل، برو و پدر را که تنها مانده با خودت بیار.

ولی مگر پدر می‌آید؟ عشقش را که در زیر خاک دفن کرده بود، مگر می‌توانست تنها بگذارد؟ آن که سال‌ها در بدترین شرایط روزگار، با او بود و تنهایش نگذاشته بود. دلش آن‌جا بود.

ـ بدون دل که کسی نمی‌تواند برود جاهای دیگر...

این را پدر در نامه‌ای نوشته بود، حتماً در جواب من که به برادرم گفته بودم که او را با خودت بیار، نوشته و ادامه داده بود:... تو هم اگر خواستی بیا. سه تایی خانه را از نو می‌سازیم. حتی اگر بارها هم خرابش بسازند.

دلم از غم فشرده می‌شود. حالا دیگر نه او بود و نه برادرم. چطور است برگردم و ببینم که آن‌ها چطور شده‌اند؟ برگردم؟...نه!... حالا عمو و خویشاوندان کجا هستند و چه می‌کنند؟... به من چه که چکار می‌کنند. تا کی قرار کنم؟ تا... تا آینده که اتوبوس با سرعت به طرف آن می‌رود. از شیشهٔ جلو اتوبوس به بیرون می‌نگرم. چند متر دورتر را نمی‌شود دید. جاده در سیاهی دراز کشیده است. نمی‌دانم تا به کجا کشیده خواهد شد. حتماً سرنوشت من هم... بگذار هر چه می‌شود، بشود... صحبت از آینده نیست، از گذشته است ببین بر تو چه رفته است؟ چه چیزی اتفاق افتاده است؟ نمی‌خواهم بدانم که چه چیزی اتفاق افتاده. تا کی؟ تا هر وقت. مثلاً چه وقتی؟ تا وقتی که برگردیم افغانستان. خوب بالاخره باید روزی بفهمی، چه حالا چه هر وقت دیگر. باید یاد بگیری که چگونه با حوادث برخورد کنی. راه‌مقابله با آن را یاد بگیری. همهٔ این‌ها را بگذار برای وقتی که رفتیم آن‌جا. وقتی بروی آن‌جا مصیبت آن‌قدر زیاد است، که دست و پایت را گم می‌کنی. شاید هم زیربارش کمرت بشکند، مثل درختی که در توفان می‌شکند. پس بنابراین باید خبر مصیبت را کم‌کم بشنوی. آن اندازه که بتوانی تحمل کنی. گیرم که آن را تحمل کردم، بعد چی؟ راستی بعدش چی؟ چرا سرنوشت ما را این‌طوری رقم زده‌اند؟ دو حادثه در طی سه ماه. خیلی سخت است. راستی چرا همیشه منتظر هستیم تا یک کسی از کابل بیاید و همگی دور او جمع شویم و بپرسیم که فلانی چه خبر؟ از مرگ و موت؟ کی‌ها زنده‌مانده‌اند؟ کی‌ها سالم‌اند و کی‌ها زخمی شده‌اند؟ آیا خانهٔ ما سالم‌مانده یا زیر بمباران شده؟ می‌خواهم بیندیشم که از حوادث باید ترسید یا از آن استقبال کرد. یعنی از آشنایان تازه آمده باید ترسید یا به پیشوازشان باید شتافت؟

اتوبوس از سرعتش می‌کاهد و لحظاتی بعد توقف می‌کند. سر بلند می‌کنم و می‌بینم که به پلیس راه خروجی تهران رسیده‌ایم. چند افسر و سرباز با خستگی مشغول بازرسی ماشین‌ها هستند. افسر به سمت اتوبوس ما می‌آید. شاگرد راننده در را باز می‌کند و افسر بالا می‌آید و همان جا در قسمت جلو می‌ایستد. نگاهش را که با آن که خسته است ولی باز هم نافذ می‌نماید، به چهرهٔ تک‌تک مسافران می‌دوزد و می‌برد و می‌دوزد و می‌برد تا می‌رسد به من که درست پهلویش در سمت چپش نشسته‌ام. قیافه‌ام و سر و وضعم توجهش را جلب می‌کند: تو افغانی هستی؟

ـ بله سرکار.

ـ کجا می‌روی؟

ـ نمی‌دانم.

مشکوک می‌شود و فوری حرفم را اصلاح می‌کنم: نمی‌دانم که کی به مقصد می‌رسم.

جلوتر می‌آید و به من خیره میشود: نگفتم که کی به مقصد می‌رسی، گفتم مقصدت کجاست؟

ـ بندر عباس.

ـ نامه داری؟ نامهٔ تردد؟ نامهٔ راهداری؟

یادم می‌افتد که برای رفتن از این شهر به آن شهر باید برگهٔ تردد داشت و من هم نداشتم.

ـ ندارم، یعنی نمی‌دانستم که از کجا باید بگیرم.

افسر از گفتن نمی‌دانستم حالتش که خشمگینانه به من می‌نگریست، عوض می‌شود، یا شاید هم دلش برایم می‌سوزد. حالت پدرانه به خود می‌گیرد و شروع می‌کند به راهنمایی من: ببین پسرم! وقتی از این شهر به آن شهر می‌ری باید نامه داشته باشی. برای گرفتن نامه باید به فرمانداری که کارت صادر می‌کند بری، فهمیدی؟ کارت که داری؟

ـ بله سرکار.

و کارتم را با عجله درمی‌آرم و نشانش می‌دهم. در حالی که کارت شناسایی‌ام را نگاه می‌کند، دنبالهٔ حرفش را می‌گیرد: کارت تو پسرم صادره از تهران است و از تهران حق نداری که بیرون بروی. یعنی

جایی را نداری که بری مگر این که مجوز داشته باشی. حالا هم بیا پایین و دوباره برگرد تهران.

با افسر از ماشین پیاده می‌شویم. خدا پدرش را بیامرزد که از آن افسرهای خوب بود و گرنه قانوناً حالا باید از مرز ردم می‌کردند. ذهنم خسته و فرسوده‌تر از آن بود که به این فکر کنم که چرا مرا رها کرد. شاگرد راننده سرش را بیرون می‌آورد: آهای آقا! کرایه‌ات چه می‌شود؟

راننده چیزی به شاگردش می‌گوید و خود با سر اشاره می‌کند که برو به سلامت. شاید قیافهٔ زیر دار گریخته‌ها را پیدا کرده‌ام که دلشان به رحم آمده است، و این ناراحتم می‌کند.

حالا اگر این طور است و سرنوشت مرا به طرف خانهٔ عمو می‌راند، من هم راهش را بلدم که چطوری از آن بگریزم. به تهران برمی‌گردم، ولی هیچ وقت به خانهٔ عمو نمی‌روم و حتی به خانهٔ خودم هم. می‌دانم که مرا آن‌جا پیدا می‌کنند. می‌روم و در یک جایی در این شهر بی در و پیکر گم می‌شوم که دست هیچ‌کس به من نرسد. زور است مگر؟ نمی‌خواهم بدانم که چه بر من گذشته است و آیا پدرم را کشته‌اند یا برادرم را یا این که هر دو را.

هنوز از جاده رد نشده‌ام که بروم آن طرف و رو به تهران بایستم تا... که ماشین سواری جلو پایم می‌ایستد. عمو را در پهلوی راننده می‌شناسم. حتماً در صندلی پشت سر، دیگر قوم‌ها هستند. عمو و دو نفر از خویشاوندان پیاده میشوند و به طرف من که بر جا خشکم زده می‌آیند. عمو نمی‌داند که عصبانی باشد یا ترحّم و دلسوزی کند. صدایش از عصبانیت و ترحّم می‌لرزد: گفتم جایی را نداری که بری، بالاخره پیدایت می‌کنم.

و دو نفر از خویشاوندان از دو طرف دست‌هایم را می‌گیرند. نمی‌دانم مقاومت کنم یا این که با آن‌ها بروم. سوار ماشین می‌شویم. حالا که این طور است، چکار باید بکنم؟ ذهنم خسته است و جواب نمی‌دهد. فلج شده است. از کار افتاده است. از آن چه کار برمی‌آید؟ چه می‌شد اگر می‌توانستم دیواری بلند دور خود بکشم تا آن‌ها نتوانند به من دسترسی... یا این که طوری تغییر قیافه پیدا می‌کردم که آن‌ها نتوانند... آنگاه بروند و به نوعی مرا فراموشم کنند... کاش می‌توانستم بخوابم. نوعی جدا شدن از این دنیا. چشمانم را بسته‌ام یا این که دنیا خودش همین‌طور سیاه می‌شود؟ خیابان‌ها، خانه‌ها، آدم‌ها، در سیاهی دست و پا می‌زنند. مثل عکس هایی از خاطره‌ای ناشاد که در آن نور تابانده باشند.

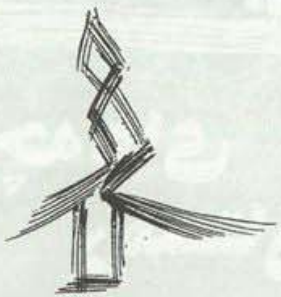
چشم‌هایم را باز می‌کنم. نمی‌دانم به کجا می‌رویم. حالا دیگر نمی‌دانم که چرا این مردی که جلو نشسته گاهگاهی برمی‌گردد و به من نگاه می‌کند و چیزهایی می‌گوید که نمی‌فهمم و نمی‌دانم که چرا دو مرد ناشناس در دو طرفم دستانم را محکم... راستی من خودم کی هستم؟

۱ ـ خمیازه

□ دو شعر از محمد عرفانی

جرس

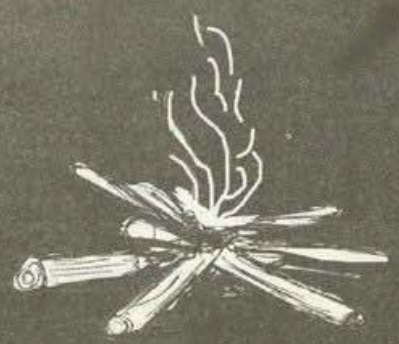
خانهٔ دوست فقط تا وسط شب باقی است
هله برخیز مسافر! همه مطلب باقی است
بی هوا بود ندای جرس از پنجهٔ صبح
دل به امید که تنزیل خوش رب باقی است
رهسپار هوس تلخ سرابیم هنوز
نفسی تازه کن این‌جا، ترک لب باقی است
این نه سختی است که تشویش تو را می‌طلبد
رمقی مانده سفرشو! دل مرکب باقی است
گرچه هنگامی از این می که سراسر زهدی است
مست خوردیم، ولی خاصیت تب باقی است
حال ای تازه جرس! پردهٔ محمل بردر
غم مخور هیچ نه پروا که از این شب باقی است



غزل

می‌نازی و من منطق بی حوصله دارم
می‌خندی و من بوسه به لب‌ها یله دارم
گیسو بپریشان، مخور از پنجره‌ها شرم
دستی به من آویز، نگو فاصله دارم
امروز برایم دو تکان رقص بچرخان
با لرز حضور تو دلی هلهله دارم
از دور می‌آیی و من آهسته به بالا
تقسیم قدم‌های تو ام، مرحله دارم
گرد آمده بر قامت تو هرچه کبوتر
ناراضی‌ام از تو، ز کبوتر گله دارم
می‌نازی و من باز دلم سهم شراب است
می‌خندی و من بوسه به لب‌ها یله دارم

کوچه‌های زمستان



...نیاز، هی، هی، نیاز، اگر دیو شده بودی، حالا به هوا می‌پریدی.

همهٔ ابرهای سیاه را از آسمان می‌برداشتی، همهٔ برف‌ها را به یک پُف آب می‌کردی و آن وقت آفتاب، زهرِ یخبندان و زمستان را از اندام دیوارهای پخسه‌ای و گنبدهای گلی در می‌آورد. آن وقت می‌دیدی که از دیوارهای پخسه‌ای و گنبدهای نمرده، هوروم سبیدی، یعنی همان زهر تلخ یخبندان و زهرِ هوای زمستان از اندام‌های آنان بیرون می‌شد، به هوا می‌رفت و ناپدید می‌گشت. هوا سرد، سرد، جلهٔ خردِ زمستان. هوا سرد سرد، برف‌ها یخ‌بسته، گل‌ولای کوچه‌ها هم سخت، مثل سنگ. آسمان ابر، ابرها نجنبیدنی، راکد و ایستاده، و شمالک سرد، دهان و بینی آدم را می‌کند و می‌برد. دَبِ و دوران زمستان است. هر کس یک دوران دارد. در دورانش که نکند، چه وقت بکند، باشد، حالا دوران زمستان است. خنک قهرتان که نکند، چه کند؟ برف که نبارد، یخبندان که نشود، چه شود؟

شمال یخ، شمال سرد سحرگاهِ زمستان، دهان و بینی نیاز را می‌کند و می‌برد. قیش‌قیش کنان آب بینی بالا می‌کشید. باد یخ و زهرآلود، درون بینی‌اش نفوذ می‌کرد و آب بینی و چشم‌هایش یخ می‌بستند. پلک‌هایش هم یخ می‌بستند. خنک قهرتان، اشک‌هایش را جاری ساخته بود. زمستان و باد، سردش می‌خندیدند که توانسته‌اند نیاز را به گریه بیاورند. اگرچه نیاز گریه نمی‌کرد و از جان هولی به پیش می‌تاخت، اما زمستان و باد سرد بی‌حیایش می‌دیدند که از چشم‌های نیاز اشک سر زده است، یعنی دلخوش بودند که گریه و اشک نیاز را کشیده‌اند. هوای سرد، هورومی را که از دهان نیاز بیرون می‌شد، می‌بلعید و بر خودش می‌بالید که نفس‌های نیاز را یکی یکی می‌بلعد.

هنوز کجاست، خانه «صوفی جان آغا»؟ تا آن جا، هنوز بسیار راه مانده. نیاز جُل کرده، دو سطل کهنه را که از بیب‌های روغن «شاه‌پسند» نیاز کرده بود، به دست داشت. دست‌پوش‌های پشمی و در دست‌ها، سر و کله‌اش پیچیده در گردن پیچ، بالاپوش کهنه‌ای به تن که میان آن می‌شد سه تا نیاز را جای داد. موزه‌های پینه‌ای در پا، اما از هر گوشه و کنار، خنک، دلِ بی‌غم می‌رفت و می‌آمد. از یک روزنه، از روزنه‌های مثل سوراخ سوزن، یک انشتر خنک می‌گذشت و بر جان نیاز می‌خلید.

تیز تیز راه می‌رفت. انگار نیاز دریافته بود که راه دیگری ندارد. هرچه شود و نشود، باید برود. انگار نیاز به زندگی سلام داده بود و پذیرفته بود که راه دیگری نیست. نمی‌شد آرام و آهسته راه رفت. سردی هوا، خود به خود به او سرعت می‌داد. او را می‌راند، او را

می‌دواند، او را تیله و تمبه می‌کرد. «آدم که بدود، تیز تیز راه برود، خُنک را نمی‌فهمد. بدو، بدو... نیاز، زودتر خودت را برسان و آن گاه، در بیخ یک دیوار، می‌شود که خودت را چملک کنی، ماندگی‌ات را بگیری و گرم شوی. آدم که بدود، گرم می‌آید، گرم.»

و نیاز تقریباً می‌دوید، امّا راه مزاحم بود. راه رفتن در کوچه‌های زمستان هم کار آسانی نیست، راه رفتن بسیار مشکل و دشوار. چند بار پای پچلک خورده بود. دو سه بار تا حال افتاده بود. ترنگ، ترنگ... صدای سطل‌های حلبی و نیاز روی برف‌ها، سطل‌ها آن طرف، این طرف. خوب بود که کسی نبود. خوب است که خلوتی است. اگر کسی می‌دید، به اقتدان نیاز چقدر خنده می‌کرد. برمی‌خاست. دردِ افتادن از یادش رفته بود. درد خندهٔ زهکدر بر دلش مثل تیغ می‌خلید. چه کاری می‌توانست بکند؟ هیچ، جز این که در دلش بگوید:

- خنده کن، خنده کن. صبر کن که پس بیایم، آن وقت می‌بینی که با تو چی می‌کنم!

و بعد، باز گپ‌های برادر کلانش «الّتی» یادش می‌آمد. با دل پرعقده، مانند برادرش می‌گفت:

- صبر کن، صبر، یک روز دیو می‌شوم. باز خنده‌هایت را به چشم‌هایت نشان می‌دهم.

راه باریکی که بغل خانه‌ها و دیوارهای کوچه، از اثر رفت‌وآمد مردم ساخته شده بود، بی‌برف بود. راه، مثل یک مار سیاه، پیچ و تاب داشت و دیگر همهٔ کوچه پربرف بود. راه باریک، گل و لای بود. نقش پای آخرین رهگذران شام دیروز یخ‌بسته بود. گل و لای کوچه، تیغ تیغ، مثل سنگ سخت، مثل کارد و چاقو، شاخ شاخ به موزه می‌خلیدند. اگر اندکی مواظب خودش نمی‌بود، باز نیاز می‌افتاد. باز وارخطا خودش را تکان می‌داد و در حالی که از شرم به دو طرف کوچه نگاه می‌کرد، از خلوتی و نبودن کس دلشاد می‌گشت.

هوا هنوز چندان روشن هم روشن نشده بود. نیمه‌روشن، نیمه‌تاریک. مگر دیگران خبر ندارند که امروز، روز دوم عید قربان است؟ روز خانهٔ «صوفی جان آغا»، برای چه جز او کسی در کوچه‌ها نیست؟ برای چه تنها اوست که پتنک‌زنان و جان‌کنان می‌دود که می‌دود. از به‌هم‌خوردن موزهٔ پلاستیکی و پینه‌پینه‌قاق و یخ‌بسته‌اش با گل و لای شاخ‌شاخ و ککرکی کوچه، صدای تکرتکر برمی‌خاست و صدا که در خلوت کوچه‌های یخ‌زده انعکاس می‌یافت، نیاز فکر می‌کرد کس دیگری هم هست که به دنبالش می‌آید. پاهایش می‌سوختند و کرخت می‌شدند. بینی و دهان و گونه‌هایش سوزش می‌کردند. دلش می‌شد گریه کند. سردی می‌کُشتش. دلش می‌شد گریه کند و جیغ بزند:

- وای مردم، وای مردم!

اما چه فایده داشت؟ اگر هم کسی می‌آمد، شاید به او می‌خندید. ای کاش، خانهٔ صوفی جان آغا پای بکشد و دوان دوان، این جا بیاید. همین جا... اما انگار نیاز می‌دانست که تقدیرش بر همین رفته است که پیش برود و حتی گریه کردن، ایستادن و یا به عقب برگشتن، برایش بی‌معنی بودند. گویا می‌دانست که جز رسیدن به خانهٔ «صوفی جان آغا» سرنوشت دیگری ندارد. هنوز خوب بود که مادر هرچه را که در بقچه داشت، به نیاز پوشانده بود، و گرنه، حالا افتاده بود و مرده بود. خانهٔ «صوفی جان آغا» چقدر دور شد؟ ببین، هنوز صبح هم نشده، هیچ کس از خواب برنخاسته. در این کلهٔ اذان، رفتن به خانهٔ «صوفی جان آغا». شرم دیگر: بدو که پس نمانی و الیسه (هریسه) خلاص نشود. این قدر وقت مرگ می‌خواستی که این جا آمدی؟ لوده! هنوز بسیار وقت مانده که الیسه پخته شود. هنوز بسیار وقت است که سر دیگ‌های الیسه را باز کنند. مادرش گفته بود که وقتِ رفتن همین وقت است. پیش از این که گل و لای کوچه‌ها نرم شوند، بروی خوب است. راست هم می‌گفت. میان لجن کوچه که یک بار پایش بند می‌ماند، زورش نمی‌کشید که پایش را بکشد. چندین بار، پا از موزهٔ نیاز برآمده بود و موزه‌هایش میان گل و لای کوچه مانده بودند. خرها می‌لغزیدند و پایشان می‌شکست. اشترها فرو می‌رفتند و نمی‌توانستند پای از لجن بکشند. اسب‌ها هم مانند خرها و اشترها می‌شدند. رفتن که این همه عذاب دارد، برگشتنش، با آن حال عذابی دیگر است.

روز دوم عید قربان بود و دوران، دوران زمستان. مادرش گفته بود که اگر برود و الیسه بیاورد، آن قدر پول عید خرجی برایش می‌دهد که برود، یک قرقرهٔ چوبی بخرد. دیروز که رفته بود، به بازار عید، قرقره‌های رنگین چوبی و صدای قرقر گفتن قرقره‌ها، دل از دل خانه‌اش برده بود، قرقرقر، قرقرقر...! بچه‌ها آمده بودند که عید کنند. دخترک‌ها، بچه‌گگ‌ها، با پدرها، با برادرها، با خواهرها، هرکس برای خودش یک قرقره خریده بود. وقتی می‌چرخانیش، یک صدای بلند می‌برآید، قرقرقر... مثل صدای زاغ‌ها، «یک دفعه قرقره‌ات را به من بده. خیر است، خورده خو نمی‌شود.» «چرا بدهم؟ برو خودت یک تا بخر.» و نیاز باز زاری کرده بود:

- خیر است، یک دقه!

و زاریش بی‌پاسخ مانده بود. «بری، به مادرم بگو پول بدهد. یکی برای تو می‌خرم، یکی برای خودم...» و پری نگفت. شاید پیشانی مادر را آشفته و اخمو دید که عرق‌ریزان بر سر تنورِ نان می‌پخت. مادر عصبانی بود که آتش درون تنور، تیمه جان و مُردنی بود و نان‌های تنور سرخ و پخته نمی‌شدند. معلوم نبود که مادر چه کسی را در آن لحظه دشنام می‌داد:

- الهی رنگت از دنیا گم و نیست شود!

و پری به نیاز گفته بود:

- لی، مادر قار است، مرا می‌زند.

قرقره‌ها با نقش و نگارهای رنگین، با رنگ‌های زرد، قرمزی و کبود، دل بچه‌ها را آب آب می‌کردند. نیاز و پری، به هرسو که نگاه می‌کردند، قرقره می‌دیدند و خط‌های ماریچی به رنگ‌های زرد، قرمز و کبود. پری تاب نیاورد. اصلاً نیاز تاب نیاورد و آن قدر زاری و عذر کرد به پری که پرود به مادر بگوید. به مادر که گفت، مادر مثل آن که از قبل منتظر شنیدن همچو گپی باشد، گپ آنها را فوراً به زمین زد. هنوز گپ از دهان پری نبرآمده بود که مادر گپ خودش را گفت.

دل‌های کوچک نیاز و پری به‌زمین خوردند. مادر چقدر سنگدل است. نمی‌داند که قرقره‌ها چقدر زیبا و قشنگ هستند. مادر نمی‌داند که ما قرقره‌ها را چقدر دوست داریم.

مادر نمی‌داند. مادر چرا نمی‌داند که قرقره‌ها قشنگ و زیبا هستند؟ اگر یک بار ببیند و صدایش را بشنود، باز می‌داند که ما چرا قرقره‌ها را دوست داریم. اما مادر، مثل آن که از قبل پاسخ این خواهش بچه‌هایش را آماده کرده بود، همین که نام قرقره از دهان پری برآمد، گپ در دهان پری خشکید و مادر با آن لحنی که دیگر نباید نیاز و پری این گپ خود را تکرار کنند، گفت:

ـ قرقره به چی درد می‌خورد؟ پول سوزانک است، پول سوزانک. زود می‌شکند و خلاص!

اما مادر، امروز صبح گفت که اگر نیاز دنبال الیسه برود، برایش پول می‌دهد که قرقره بخرد. آلتی، برادرش، از خواب برنخاست. او گپ مادر را قبول نکرد. آلتی چهارده، پانزده ساله بود و شاید قرقره را دوست نداشت، دو برابر کلانتر از نیاز. مادر، اول کوشش کرد تا آلتی را وادار سازد که دنبال الیسه برود. مگر نه به زور و نه به رضا نتوانست آلتی را بفرستد. مادر هرقدر گفت، داد زد، فایده نکرد و آلتی بالاخره مثل پشک به روی مادر پخ زد:

ـ بکشی هم نمی‌روم، من شرم می‌کنم.

و لحاف را دوباره بر سرش کشید. و مادر با خشم گفته بود:

ـ تنبل و بیکاره، من با تو کار دارم. بی‌غیرت. خیرات صوفی جان‌آغا چی شرم دارد که تو می‌شرمی!

شاید مادر می‌دانست که آلتی قرقره را هم دوست ندارد و به همین خاطر به او نگفت که برایش پول می‌دهد تا قرقره بخرد. شاید حالا آلتی چیزهای دیگری می‌خواست که مادر از توان آن‌ها عاجز بود. «تو بسیار بی‌گفت شدی، بی‌سر شدی. من از تمام گپ‌هایت خبر دارم. من می‌دانم که با تو چی کنم!»

و بی‌بی که در کنج صندلی نشسته بود و تسبیح می‌گشتاند، به مادر گفت:

ـ نمی‌رود، نرود. تو هم این قدر به جان او نچسب!

و در این میان پری صدا زد:

ـ من هم می‌روم، الیسه می‌آورم.

معلوم بود که پری هم قرقره می‌خواست. دلش می‌خواست که مادر او را هم بفرستد پشت الیسه و بگوید که پول قرقره را برای تو هم می‌دهم. و مادر که دلش بر سر آلتی پر بود، کنایه‌آمیز گفت:

ـ پری با این جانش می‌رود، مگر از این نر غول خبر نیست!

و آلتی که در زیر لحاف، خودش را خب گرفته بود، ناگهان فریاد کشید:

ـ بچه‌ها در مکتب به من طعنه می‌دهند. نمی‌روم، بکشی هم نمی‌روم.

و مادر از سر آلتی دست‌بردار نبود:

ـ من می‌دانم که از مقدم می‌شرمی. مقدم که خبر شود، بر سر تو بی‌غیرت خنده می‌کند. از ترس خندهٔ مقدم نمی‌روی. دلکت را سر این دختر چشم‌سفید آب نکن که هیچ فایده ندارد. من از چشم‌هایش او را می‌شناسم. چشم نیست، بلاست، آفت است. هوشت را بر سرت بگیر، از او دختر غر خیر نیست.

و صدایی از زیر لحاف بلند نشد.

□

«خانهٔ صوفی جان‌آغا چقدر دور شد؟ این قدر دور که نبود. هرچی می‌روم، نمی‌رسم. کاشکی خانهٔ صوفی جان‌آغا بال و پر بکشد و نزدیک‌تر بیاید. کاشکی نیاز دیو شد و پرواز کند و در یک ثانیه خودش را به خانهٔ صوفی جان‌آغا برساند.» اگر دیو می‌شد، آن وقت پری را هم بر شانه‌هایش می‌نشاند و می‌برد، آن‌جا. اگر دیو می‌شد، بسیار کارها می‌کرد. آلتی می‌گوید و می‌ماند. آدم که تنبل و بیکاره باشد، دیو نمی‌شود، آلتی دیو نمی‌شود. مادر می‌گوید به آلتی که آدم‌های تنبل، مثل او، دیو نمی‌شوند. دیو شدن هم غیرت و قد و قواره می‌خواهد. آدم که از صبح تا شام بخوابد و بگوید که دیو می‌شود، نمی‌شود. من دیو می‌شوم. از مادر پرسیده بود:

ـ من مثل آلتی نیستم. من دیو شده می‌توانم، نی مادر؟

و مادر:

ـ ها، تو می‌توانی، غیرت داری. بچهٔ باغیرت من. مگر این آلتی که هر روز می‌گوید دیو می‌شوم، نمی‌شود. تو می‌توانی، تو می‌شوی!

اگر دیو می‌شد، بسیار کارها می‌کرد. سطل‌های کلان کلان الیسه را می‌آورد. آن وقت مادر، از او چقدر خوش می‌شد. آن وقت، تمام قرقره‌ها را می‌گرفت و به بچه‌هایی می‌داد که پول نداشتند و در هوس داشتن یک قرقره آب می‌شدند. اگر دیو می‌شد، دنیا دنیا الیسه می‌پخت و خودش می‌برد به خانه‌های مردم تقسیم می‌کرد. پارسال هم نیاز، روز دوم عید قربان دنبال الیسه رفته بود. مگر پارسال آلتی هم با او بود. امسال آلتی نمی‌رود، می‌شرمد. از مقدم می‌شرمد. مقدم چه کاره است؟ خنده که می‌کند، بکند. برادر و پدر او هم پشت الیسه می‌روند. خیرات چه شرم دارد؟ ثواب دارد. خیرات صوفی جان‌آغا ثواب دارد. خدا از آدم خوش می‌شود. خدا که از آدم خوش شد، روز قیامت آدم را به جنت می‌برد. الیسه بسیار بامزه است. هنوز مزهٔ پارسال در دهانش بود. دهانش آب داد و معده‌اش پیچ و تاب خورد.

هوای سرد، نیاز را می‌کشت. «این چی قیامت است. بر پدر الیسه صد لعنت، نمی‌خوریم مادر. همو نان و پیاله، همواش و اوماج، همو لیتی و نان جو و پیاز، هزار مرتبه از این الیسهٔ صوفی جان‌آغا مزه‌دارتر است... این چی عذاب است! پاهایم، دست‌هایم، همهٔ جانم می‌لرزند. مادر! از این ثواب تیر شو، من، هنوز خُرد هستم. کلان که شدم، باز می‌توانم دیو شوم. هوا این‌قدر خُنک است که دیو هم طاقت آورده نمی‌تواند.»

اگر برمی‌گشت، بد بود. بسیار ضرر می‌کرد. از قرقره محروم می‌شد. شاید مادرش لت‌وکوبش هم می‌کرد. شام چیزی برای خوردن هم نمی‌داد. گرسنه خوابیدن هم کار آسانی نیست. کلید صندوق نان هم که همیشه روی سینهٔ مادر، در یک سوزن‌بند کلان بند است. آلتی هم خوش می‌شد که نیاز نتوانسته است که برود. آلتی می‌خندید و

نیاز را مسخره می‌کرد:

ـ دیدی که تو هم نتوانستی، دیدی که دیو شدن کار آسان نیست!

و می‌خندید و نیاز سرخ می‌شد.

می‌دوید. احساس می‌کرد که اگر زودتر خودش را به خانهٔ صوفی جان‌آغا نرساند، در میان کوچه‌ای خواهد افتاد. مقاومت و زورش کم‌کم پایان می‌یافتند. آلتی راست می‌گوید. تنها هرسال در عید قربان، گوشت خوردن و الیسه خوردن چه فایده دارد؟ دیگر وقت‌ها که نه گوشت هست و نه الیسه و ما هم که از نخوردن گوشت و الیسه، از بی‌گوشتی و از بی‌الیسه‌گی خو نمرده‌ایم. به این همه عذابش نمی‌ارزد. یگان گپ آلتی درست هم است. پارسال که یک سطل نیاز از الیسه پر نشده بود، مادر قهر شده و گفته بود:

ـ خدا بگیرد چشم‌کُشنه‌ها را!

چقدر بامزه بود. پارسال مادر الیسه را یک هفته، دو هفته نگه‌داشت و هر روز کمی گرم می‌کرد و به بچه‌هایش می‌داد که بخورند. چقدر بامزه بود. دل نیاز می‌شد که همراه الیسه پنج پنجه‌اش را هم بخورد. پارسال، هیچ از الیسه سیر نشده بود. مادر کم‌کم می‌داد. هرقدر عذر و زاری هم که می‌کرد، مادر زیر بار نمی‌رفت:

ـ نی، بان که سبا و دیگه سبایتان را هم شود.

و نیاز با التجا:

ـ سبا دیگه سبا نمی‌خورم، حق سبا دیگر سبایم را حالی بده!

و مادر غضب می‌شد:

ـ نی، گفتم نی!

و خاموش. نیاز و پری خاموش، پری هم انگشتانش را می‌لیسید. یادش می‌آمد. پارسال وقتی که الیسه می‌خوردند، از مادر پرسیده بود:

ـ چرا صوفی جان‌آغا خیرات می‌کند؟ و مادر:

ـ ثوابش را می‌گیرد. به صوفی جان‌آغا ثواب می‌شود. ثواب، او را در آن دنیا به جنّت می‌برد. در این دنیا هم همه او را دوست دارند و به حقش دعا می‌کنند. و آلتی قهقهه‌کنان خندیده، گفته بود:

ـ صوفی جان‌آغا از خیر سر ما غریبا، هم در این دنیا ساعتش تیر است و هم در آن دنیا. اگر ما غریبا نبودیم، صوفی جان‌آغا را، هم در این دنیا کسی نمی‌شناخت و هم در آن دنیا و معلوم‌دار که جایش هم در دوزخ بود!

و مادر، از این گپ‌های آلتی تکان خورده بود، گفته بود:

ـ بس گم‌شو، کفر می‌گی، وبال دارد، گناهکار می‌شوی!

و آلتی که باز می‌خندید و می‌گفت:

ـ چی گناه دارد؟ مفت که به ما نمی‌دهد. به ما خیرات می‌دهد و خودش از آن، دو کمایی می‌کند، کمایی این دنیا، کمایی آن دنیا!

و مادر گفته بود که معلم‌های نوبرآمد مکتب، این گپ‌های خراب را به او یاد داده‌اند. و مادر گفته بود که «آلتی کلمه‌ات را بخوان، توبه بکش، این گپ‌ها خوبیت ندارند» و آلتی خندیده بود، از جا برخاسته و در حالی که در میان خانه، کته کته راه می‌رفت و صدایش را غور ساخته بود، گفته بود:

ـ صبر کنید، یک روز من دیو می‌شوم، دیو... باز می‌دانم که چی کنم و چی نکنم!

□

ای‌وای، چقدر نفر، چقدر زیاد! مورچه‌واری غوج می‌زنند. آدم‌های کلان‌سال هم امسال با سطل‌های کلان‌کلان آمده‌اند. همه می‌لرزیدند. چقدر دخترک‌ها و پسرک‌ها، امسال بیشتر از پارسال آمده‌اند. کاسه‌ها، دیگچه‌ها، سطل‌ها و سطلچه‌ها به دست،

می‌لرزیدند. دندان‌هایشان به هم می‌خورد. صورت‌ها مثل شلغم، سرخ، کبود و یخ‌زده، آب چشم و بینی، روی گونه‌ها منجمد شده، پوست گونه‌ها کفیده کفیده، درز درز، کوچهٔ کلان پیش خانهٔ صوفی جان‌آغا پر از بچه و کچه، هنوز دروازهٔ چوبی کلان صوفی جان‌آغا باز نشده بود و امّا بوی خوش الیسه، جوش خوردهٔ گندم و گوشت و مصالح، روغن و پیاز در فضای کوچه جوش می‌زد. هوا سرد، اما نه به آن اندازه‌ای که نیاز در کوچه‌های خالی و خلوت احساس می‌کرد. حضور آن‌قدر آدم و بچه و کچه، پناه دیوارهای بلند، قلعهٔ صوفی جان‌آغا، در برابر جریان هوای سرد، سد شده بودند. برفِ قسمت‌هایی از کوچه هم پاک شده بود. اما با آن هم بچه‌ها و دخترک‌های خردسال، بیشتر از دیگران از خُنک می‌لرزیدند و از درد سرما پای بر زمین می‌کوبیدند. همه منتظر، با بی‌صبری سوی دروازهٔ بزرگ چشم دوخته بودند. «کاشکی دیو می‌شدم. می‌رفتم به زور، دروازه را می‌شکستاندم و...»

و چند قدم آن سوتر، دروازهٔ دیگری هم بود که از آن، آدم‌ها در رفت‌وآمد بودند. راه «مهمان خانهٔ صوفی جان‌آغا»، کلان‌ها به آن‌جا می‌روند، الیسه می‌خورند، یعنی که آدم‌های معتبر.

«هرسال در عید قربان، همین حال است. خیر ببیند صوفی جان‌آغا، مرد آدم خوبی است.»

نیاز، هرلحظه به پشت سرش نگاه می‌کرد. صف پشت سر، لحظه به لحظه طویل‌تر می‌شد. «البت امسال، صوفی جان‌آغا به تمام مردم گفته که بیایند. البت امسال، همهٔ خلایق می‌آیند. شاید در آن پشت سرها، مادر، پری، و آلتی هم آمده باشند. شاید مقدم، زینی، مادر و پدرش هم آمده باشند. شاید همسایه‌های دیگر، هم کوچه‌های دیگر هم آمده باشند.

«ای خدا، این دروازهٔ سبیل مانده چی وقت باز می‌شود؟»

غالمغال، صدای گریه و جیغ و فریاد کودکان، صدای ترنگ، ترونگ ظروف، صدای دعوای بچه‌ها و دخترک‌ها بر سر نوبت، بر سر جای. «من پیشتر از تو آمده بودم، تو پشت سر من آمدی. نوبت مرا، جای مرا گرفتی. جایم همین‌جا بود. پس شو، گم‌شو، مادر گفته بود که «ای نیاز، هوشت باشد که جایت را، نوبتت را کس دیگر نگیرد. و از همه، پشت‌سر نمانی! ای نیاز، آن‌جا که رسیدی، خودت را این‌طور خواب‌برده و سست نگیر، خودت را پیش پیش کن، تا زودتر نوبتت برسد.»

در راه که می‌آمد، خیال می‌کرد که اولین نفر خواهد بود. اما به آن‌جا که رسید، حیران شد. تمام بچه‌ها و دخترک‌ها، قبل از او آمده بودند و بعد از او هم آمدن ادامه داشت. دل‌ها بیقرار و دلِ نیاز نسبت به هرکس دیگر بیقرار. می‌خواست زودتر دروازه باز شود. دیگ‌های بزرگ الیسه نمودار شوند و بعد هرچه زودتر نوبت نیاز برسد و نیاز سطل‌های پُر از الیسه را گرفته، سوی خانه بشتابد و زور و غیرتش را به رخ آلتی بکشد و بگوید:

ـ دیدی که دیو واری رفتم و دیو واری آوردم!

ـ مادر، حالی من می‌توانم دیو شوم نی؟ آلتی نمی‌تواند!

و مادر با خوشحالی، سوی سطل‌های الیسه می‌نگرد:

ـ آدم تبل نمی‌تواند دیو شود. تو می‌توانی، تو بچه‌گگ باغیرت من! و پول، و عیدخرجی و رفتن به عیدبازار و خریدن قرقره، چرخیدن رنگ‌های زرد، قرمز، و کبود در هوا، و صدای قرقر گفتن قرقره، مثل صدای زاغ‌ها، مثل صدای...» این دخترک کیست؟ پری؟ پری؟

ـ نیاز، نیاز، خوارت تو را می‌بالد!

پری گریه می‌کرد. نیاز حیران شد. سوی او دوید. به دست پری سطلچه‌ای بود، از قوطی روغن سمرقند. «تو چرا آمدی، پری، بیا این‌جا، بیا، تو ناحق آمدی. به تو چه حاجت بود؟» آمده بود که مادر برای او هم قرقره بخرد. گریسته بود. ناله و فغان که می‌روم الیسه می‌آورم. دو پا در یک موزه، مرغ پری یک لنگ داشت. مادر هرچند گفت که نرو، نشد. پول برایش داد که پسان برای خودش قرقره بخرد، مگر دنبال الیسه نرود. از خُنک می‌میرد، فایده نکرد. مثل این که پری می‌دانست که مادر فقط و فقط به کسی قرقره می‌خرد که الیسه بیاورد. مادر ناچار شد او را با پسر همسایه، همراه زینی، برادر همان مقدم، بفرستد. و آلتی که چنین گپی را از خدا می‌خواست، پری را تا خانهٔ همسایه برد و به زینی تسلیم کرد. معلوم نشد که آلتی توانست خودش را به مقدم نشان بدهد و یا نی.

«جوانمرگی، به رفتن به خانهٔ همسایه خو تیار هستی و به دیگر کارها بیکاره!» اما در آن لحظه، از زمین صدا برخاست، مگر از آلتی نه.

□

«بنشین که دروازه باز شود. مادر هم یگان وقت کم عقل می‌شود. حالا چی کنم؟ من الیسه بگیرم، یا پری را نگاه کنم؟ خبر ندارد که این‌جا چی گپ است. هیچ کس در غم هیچ کس نیست. آدم زیر پا می‌شود. پری، اگر گریه می‌کنی، پس به خانه برو، برو، برو...»

از هیچ کاری بدش نمی‌آمد، از همین کار بدش می‌آمد. از الیسه آوردن بدش می‌آمد. کاش که مادر، او را هر روز دنبال آتش به حمام می‌فرستاد. شام‌های زمستان با آلتی می‌رفت. وقتی که هوا تاریک می‌شد، هرو می‌رفتند. دو سطل آتش قوغ گلخن حمام می‌خریدند و بر می‌گشتند. یگان روز گلخنی حمام از آن‌ها پول هم نمی‌گرفت. مفت و رایگان سطل‌ها را از آتش و خاکستر پر می‌کرد و می‌داد. در چنین شب‌ها، مادر بسیار خوش می‌بود. چقدر مزه می‌کرد، زیر صندلی گرم خوابیدن. مادر به این خاطر از آتش حمام خوشش می‌آمد که زود خاموش نمی‌شد. حتی فردایش هم صندلی گرم و آتش در ته خاکستر. آوردنش هم برای نیاز آسان بود. سبک بود. دست‌ها، روی و گوش‌هایت را که در فاصلهٔ راه خُنک می‌خوردند، در جایی می‌ایستادی و گرم می‌کردی. با آتش حمام که در سطل‌ها بود، خودت را گرم می‌کردی. از همهٔ کارها، همین کار خوش نیاز می‌آمد. این کار، حتی بهتر از سرگین‌چیدن در فصل تابستان هم بود. هرقدر منتظر می‌ماندی، نه گاوی، نه گوساله‌ای، نه اشتری، و نه خر و اسپی می‌گذشت. اگر هم می‌گذشتند، نیاز به دنبالشان می‌دوید. تا کجاها پشت‌بشت آن‌ها می‌دوید. چهاریایان هم اگر دل خوشی داشتند، پشکل می‌انداختند. اگر نی، دویدن فایده نداشت. سبد در دست، پشت

کون اسپ و خر و اشتر... اگر با کدام چهاریای بدخُلق و قهر برابر شوی، یک لگد بزند، جابه‌جا می‌فرستدت به آن دنیا. تمام راه‌ها و دشت‌ها را می‌گشت، نیم سبد سرگین هم نمی‌یافت. مادر قهر، همه جگرخون، سرگین‌چین بچه‌ها هم که کم نیستند، روز به روز بیشتر می‌شوند. چهاریایان هم البت در این سال‌ها کم‌خوراک شده‌اند و یا صاحبان‌شان فقیر. تابستان‌ها بر سر این کارها، خس و خاشاک‌چینی هم اضافه می‌شد. مادر یک روز نمی‌ماند که دل پر بادبیزک بازی کنی. روزهای دوشنبه و پنجشنبه بازار، عرقچین‌ها را دستت می‌دهد که به بازار شهر برو و بفروش. پیش هرکس بایست، پیش دکانداران، رهگذران، با ترس و لرز:

ـ ماما، عرقچین می‌خری؟

اگر با کدام دکاندار بدخلق و بدقهر برابر شوی، کلوشش را برمی‌دارد و به دهنت می‌زند:

ـ صد دفعه گفتم نی، برو گم‌شو، بی‌پدر!

همه همین‌طور می‌گویند. عجیب است مادر، تمام مردم خبر دارند که ما پدر نداریم. این‌ها از کجا خبر شده‌اند؟ اگر نمی‌توانست بفروشد، مادر قهر می‌شد. باید لت می‌خورد و شب هم گرسنه به خواب می‌رفت. اگر از این کارها نبود، روزهای دوشنبه و پنجشنبه بازار، مادر کوزه‌های سفالین می‌خرید و به نیاز و آلتی می‌داد که آب‌فروشی کنند. آب یخ فروشی، «کی گفت آب یخ؟ آب یخ! آب یخ! کی گفت آب یخ؟» بگرد، بگرد تا که تشنه‌ای پیدا شود و یک شانزده‌پولی بدهد و... و آخرش هم که عید می‌آید، مادر، هر گپت را در دهانت خشک می‌کند:

ـ قرقره به چی درد می‌خورد؟ پول سوزانک است، پول سوزانک!

حالا آلتی هم بی‌سروپای شده است. گپ مادر را قبول نمی‌کند. زور مادر هم نمی‌رسد. بی‌بی از آلتی پشتیبانی می‌کند. حالا هر کار مانده و نیاز. آلتی، تنها خوش دارد از چاه همسایه آب بیاورد. آب آوردن کار اوست و بس. پارسال، یک روز که آلتی دنبال آب رفته بود، مقدم او را مسخره کرده بود:

ـ آلتی الیسه‌خور، خیرات‌خور!

و از آن پس آلتی، آلتی دیروز نبود. مادر، که دیوانگی‌ها و بی‌گفتی‌های آلتی را می‌دید، به مقدم دو می‌زد و ناسزا می‌گفت و چشم‌های او را آفت و بلا می‌خواند. آلتی که این گپ‌ها را می‌شنید، گوش به کری می‌زد و خودش را به کوچهٔ حسن چپ و قهقهه می‌خندید و می‌گفت:

ـ یک روز من دیو می‌شوم، دیو، باز می‌دانم که چی کنم!

□

محشر بود. دروازهٔ بزرگ قلعهٔ صوفی جان‌آغا باز شده بود. بوی دل‌انگیز الیسه، بیشتر در فضای کوچه تیت می‌شد. حالا سر دیگ‌های بزرگ الیسه را گشوده بودند. رفت‌وآمد مهمانان، به مهمان خانهٔ صوفی جان‌آغا بیشتر شده بود. آن‌هایی را که به خاطر بردن آمده بودند، چندچند نفر اجازه می‌دادند که به داخل رفته و الیسه بگیرند و زود برگردند. آن‌هایی که پس از خوردن الیسه برمی‌گشتند، خوش و خندان، در حالی که دندان‌هایشان را با چوبک‌های گوگرد

پاک می‌کردند، گرم گرم قصه‌کنان، خوش‌خوش قدم‌زنان می‌رفتند. «شکم ما سیر شد، غم‌های دنیا دور شد!»

هیاهویی در کوچه و درون قلعه برپا بود. دیگر انگار کسی از سردی هوا نمی‌لرزید. شاید هم سردی هوا از یادِ همه رفته بود. همه پشت سر همدیگر فشار می‌آوردند. تیله و تمبه، روز محشر، کس به فکر کس نیست. هرکس به فکر پیشی جستن از دیگری است. مانند یک مسابقه، صدای ترنگ‌ترانگ ظرف‌ها، جیغ و گریهٔ کودکان، «پس‌شو، پیش‌شو، نوبت من است، نوبت تو نیست. این‌جا، جای من بود. پس‌شو، گم‌شو، غال‌مغال نکنید، حمام زنانه جور کردید. بچه‌ها به نوبت ایستاده شوید! غال‌مغال نکنید، چپ، چپ! به همهٔ‌تان می‌رسد، به همهٔ‌تان! خیرات آغاصاحب برکتی است، به همهٔ‌تان می‌رسد. وارخطا نشوید، بیروبار نکنید، هرکس بیروبار کرد، به او الیسه داده نمی‌شود. جنگ نکو او لُچمرغ، جنگ نکنید، بروید. شما سه‌سه نفر، به نوبت! او بچه، کل مرغ، کجا می‌ری؟ بر پدرت لعنت، پس شو که یک تاسه کی می‌خوری. نمی‌دانیم که شما آجوج و ماجوج‌ها را کی زاییده، اولاد آدم نیستید، بلا هستید. آفت! به تو می‌گویم او بی‌پدر!» نیاز تکان خورد. به آن سو دوید. او هم خبر شده که من پدر ندارم؟ سرگردان و دست‌پاچه بود. دوتا سطل، یک سطلچه. پری گریه می‌کرد. دست پری را هم گرفته بود که زیر پای نشود.

گاهی پری را هم گُم می‌کرد، دوباره برمی‌گشت. او را از زیر پای دیگران در می‌آورد و جیغ می‌زد:

ـ ترا کی گفت که بیایی، دیوانه!

و گاهی خودش می‌افتاد. سطل‌ها هر طرف لول می‌خوردند.

می‌دوید، سطل‌ها را می‌گرفت. پری گریه می‌کرد. تنها پری گریه نمی‌کرد. مثل او کودکان زیادی بودند که گریه می‌کردند. تا که نیاز برمی‌گشت، جایش را، نوبتش را دیگران گرفته بودند. او را به عقب تیله می‌کردند. مجبور می‌شد چند قدم عقب‌تر برود. با هر تیله و تمبه، افتادن و برخاستن خودش و پری، می‌دید که یک گروه دیگر به عوض او پیش می‌روند و لحظه به لحظه او از قطار پس می‌ماند. دلش پر غصّه می‌شد. دو سه تایی را با مشت می‌زد:

ـ این جا، جای من بود، پس شو!

ـ برو گم‌شو، تو پسان آمدی، من اول آمدم!

و یخن به یخن می‌شدند. سطل‌ها ترانگاس کنان می‌افتادند. پری جیغ می‌زد. آنها گلاویز می‌شدند و یک دیگر را تا جان داشتند، می‌زدند. لحظه‌ای بعد، هردو خودبه‌خود از جنگ دست می‌کشیدند، بی‌آن که کسی آن‌ها را از هم جدا کند. شاید می‌دانستند که اگر صد ساعت هم جنگ کنند، کسی در آن وقت، آن‌ها را از هم جدا نخواهد کرد. از جنگ دست می‌کشیدند و هرکدام دوان‌وان می‌رفتند، ظرف‌هایشان را برمی‌داشتند و در صف می‌ایستادند و می‌دیدند که زدن و کندن‌شان سبب شده که دیگران به جای آن‌ها پیش بروند. «اگر دیو می‌بودم، حالی زور هیچ کس به من نمی‌رسید... نمی‌دانم چی وقت من دیو خواهم شد؟»

فشار از هر طرف بود. بیشتر از عقب، جیغ می‌زدند:

ـ تیله نکنید، آخ، مُردم، نفسم برآمد!

یکی از نوکران صوفی جان‌آغا خمچه در دست، دم دروازهٔ کلان ایستاده بود و سه‌سه نفر به نوبت به درون حویلی می‌فرستاد:

ـ هرکس تیله و تمبه کند، به او الیسه داده نمی‌شود.

نیاز در این میان، زیر فشار فشرده می‌شد. هر لحظه، پری گریه‌کنان فریاد می‌زد:

ـ نیاز، خفک شدم، تیله می‌کنند!

و نیاز می‌دید که گپ خراب است. مجبور با مشت و سطل‌ها، آن‌هایی را که از عقب فشار می‌آوردند، می‌زد.

آن‌سوتر، دم دروازهٔ مهمان‌خانه، صوفی جان‌آغا، لُنگی سپید بر سر و یک چین کلان اشتری بر تن، با یک مرد شکم کلان دیگر ایستاده بود و گرم اختلاط. طوری معلوم می‌شد که آنان هیچ متوجه دور و پیش خود نیستند. طوری به نظر می‌رسید که آن‌ها چنان روی گپ‌های مهم صحبت می‌کنند که محشر دور و پیش، به نظرشان نمی‌نماید. «کاشکی بیاید، او را و پری را از میان بکشد و امر کند که به آن‌ها زودتر الیسه بدهید که بروند. کاشکی چشمش طرف ما بیفتد...»

مردم هنگام گذشتن از کنار آن‌ها، دو دست روی سینه می‌گرفتند و خود را خم‌خم‌کنان، با تعظیم از برابر آن‌ها می‌گذشتند:

ـ کدامش آغاصاحب است؟

ـ همو که چین الیچه دارد؟

ـ نی، همو که چین اشتری دارد!

جنگ، جنگ، پری واویلاگویان گریه می‌کرد. نیاز با پسربچه‌ای روی برفها لول می‌خورد. دهان و بینی هردو خون‌آلود، روی برف‌ها لکه‌های خون، سطل‌های حلبی ترنگ‌ترنگ صدا می‌کردند. یکدیگر را با مشت، با لگد، با سطل‌ها می‌زدند. از صف بیرون، آن‌سو، آن گوشه که برف‌هایش پاک نشده بود:

ـ تو جای مرا می‌گیری هه؟ پدر لعنت، کونی کون داده!

ـ پسان آمدی و زورآوری هم می‌کنی؟ حرام‌زاده!

□

پری گریه می‌کرد. نیاز دستش را گرفته بود و مثل یک سگ او را می‌کشاند. نیاز غمگین بود، قهر بود، ترس روی دلش فشار می‌آورد. لب و لونجش کشال و خون پر، سطل‌ها در دست، هنوز گِل و لای کوچه‌ها نرم نشده بودند. تنها نیاز و پری نبودند که با ظرف‌های خالی برمی‌گشتند. تعداد آن‌هایی که برایشان الیسه ترسیده بود، زیاد بود. می‌رفتند، با دستهای خالی، شکم‌های گرسنه و اندام‌های یخ‌زده و دل‌های پرغم. «اگر پری نمی‌آمد، اگر مادر، پری را نمی‌فرستاد، این طور نمی‌شد. مادر، چرا پری را فرستادی؟ اگر پری نمی‌آمد، نوبتم را دیگران نمی‌گرفتند. من پری را نگاهبانی می‌کردم یا الیسه می‌گرفتم؟ اگر پری را رها می‌کردم، چی می‌شد؟ می‌گویی بلا ده پس پری، می‌رفتی، می‌گرفتی. پری را رها می‌کردی، می‌ماندی. آخر چطور؟ کجا می‌ماندم؟ زیر پای مردم می‌مرد. اگر من می‌گرفتم و، اگر پری الیسه نمی‌گرفت، گریه می‌کرد، به خاطر قرقره. تو برایش پول نمی‌دادی که قرقره بخرد. تنها به ما نی، به بسیار مردم ترسید. گفتند که سبا باز پخته می‌کنند. سبا می‌روم، پری را نمی‌برم...»

پری گریه‌کنان:

ـ کشم نکو، نیاز، دستم برآمد، نفسم برآمد!

و نیاز قهر بود. مانند مادرش، مانند آلتی برادرش، با همان لحنی که آن‌ها در اثنای قهر شدن گپ می‌زدند، گفت:

ـ کورشو، بمیر! از خاطر تو، هم از الیسه ماندم و هم از قرقره. به خانه هم که رسیدیم، مادر به تو غرض ندارد، مرا لت می‌کند همه‌گیش از دست تو مُردنی است!

و او را کشان کشان می‌برد. به گریه و زاری پری چندان اعتنا نمی‌کرد. کاش یک دیو می‌بود. یک دیو، یک دیو بدهیبت، آن‌طوری که بی‌بی جان در افسانه‌هایش از آن قصه می‌کرد. آن‌وقت، دیگ‌های پر از الیسه را می‌برداشت و به خانه می‌آورد. آن‌وقت، تمام قرقره‌ها را به بچه‌ها تقسیم می‌کرد. یک گپ آلتی یادش آمد. آلتی چی خوب گپ زده بود. یگان گپ آلتی درست هم بود. گفته بود که اگر او دیو شود، می‌رود کلهٔ صوفی جان‌آغا را میان دیگ الیسه می‌اندازد و می‌جوشاند که دیگر الیسه نپزد و خیرات نکند.

دست پری را به شدت می‌کشید. صدای زاغ‌ها، صدای قرقره را به یاد نیاز می‌آورد. پری گریه می‌کرد. نیاز به آسمان می‌دید. به نظرش می‌آمد که بر روی ابرها خطهای مارپیچی و رنگین روی قرقره‌ها نقش یافته‌اند و نیاز در دلش می‌گفت:

ـ ای خدا، زودتر مرا دیو بساز، زودتر...

جوزای ۱۳۷۸ ـ هالند

□ سه شعر از زهرا حسین‌زاده

پیش این مترسکها

۱

لب دریاچه‌ها کج می‌کند ابروی ماهش را
به جنگ باد و آتش می‌دهد طرح نگاهش را
دلم را می‌کشاند سمت قبرستان، بیا طوفان!
ببر با خود، بسوزان پیرهن‌های سیاهش را
همان عصری که پیش این مترسک‌ها زمینم زد
به گندم‌ها قسم، روی سرم پاشید کاهش را
دعای موش کورم پلک ابری را نجنبانید
تأمل می‌کند باران، نمی‌شوید گناهش را
چنین رسوا چنین صوفی، جدا از خویش می‌خواهد
اسیر زلف زنجیرم، پذیرم هر سه راهش را
سپیدی را سیاهی خوش کند در جنگل مویش
قطارم می‌رود، آهسته بردارد کلاهش را

دلو ۸۰

۲

اگر تو را از آب‌های پیش رو درآورم،
زنان پایتخت را به جست‌وجو درآورم
میان روزنامه‌ها اگر تو را ورق زنم،
چه رازهای تازه‌ای که مویه‌مو درآورم
شکار من! گریختن چه سود؟ آخرش تو را
نشانده روبه‌روی خود به گفت‌وگو درآورم
رقیب‌ها نشان نمی‌دهند خانهٔ تو را
غروب شد، بگو سر از کدام سو درآورم؟
به آب داده‌ام بغل بغل گل محمدی
ملنگ رودخانه را به‌های و هو درآورم
شکست رگ رگ خیال من، کجاست کوزه‌ات؟
چه می‌شود شراب خون از آن سبو درآورم؟
دل خراب را در آن شراب شور حل کنم
و جان خویش، لخته لخته از گلو درآورم

□

کلاغ نفرت تو را میان حوض دوستی
تکان دهم تکان دهم به شکل قو درآورم

پری جان

اخم را بشکن، بفرما چای و قند
نوش جانت، ماه پیشانی بلند!
می‌خرم فانوس چشمت را پری!
جذبه‌هایت قیمتش چند است چند؟
شب به ترفندی کشیدی پلک را
سمت کوهستان وحشی تا سهند
کوه قافت را پری جان دیده‌ام
دیوهایش همچنان بیگانه‌اند
راز گیسویت ببین! پیچیده است
ساده صیدم کرده‌ای با آن کمند
تا کدامین دره دنبالت کنم؟
سال‌ها با اسب جادویی ـ سمند
بی‌تو زنجیری بمانم خوشتر است
گل کند دیوانگی در قید و بند
هر کجا باشی اساطیری، پری!
زنده باشی قرن‌ها دور از گزند
گرچه تلخی دیده‌ای، شیرین من!
شام آخر یک تبسّم هم بخند

برای که گل به دست گیرم ؟

متن و ترجمه چند لندی

لندی قالبی است برای شعر محلی پشتو. لندی ها گویندگان ناشناسی دارند و غالباً سرشارند از احساسات لطیف و بی پیرایهٔ زنان و مردان پشتون. موضوع غالب لندی ها، عشق و شیدایی است، هرچند سخنانی حماسی و ملی نیز در آن ها می توان یافت. هرچند لندی قالبی است غیر رسمی و کمتر شکل مکتوب یافته، به لحاظ برخورداری از نگاه شاعرانه و احساس ناب سرایندگانش موقعیتی ویژه در شعر پشتو یافته است.

هر لندی از دو مصراع نامساوی تشکیل می شود که مصراع نخست، نه هجایی و مصراع دوم، سیزده هجایی است. قافیه «ـه» در مصراع دوم هم از سنت های رایج در لندی است.

ما این لندی ها و ترجمهٔ آن ها را از کتاب «لندی یا ترانک های عامیانهٔ پشتو» گردآوری و ترجمهٔ آقای محمدآصف فکرت گزینش کرده ایم. در متن پشتوی لندی ها، حروفی دیده می شود که مخصوص رسم الخط پشتو است.

د آزادی نه خان قربان کړه
چې هر سهار نجونې زیارت لره درځینه
جان فدای آزادی کن،
هر بامداد،
دوشیزگان به زیارتت شتابند.

ته په غزا کې خان شهید که
زه به خپل شال ستا پر زیارت وغورومه
تو در غزا شهید شو،
من شال سرم را روی مزارت می اندازم.

توتی توتی مات شی ربابه
عاشق پر ما دی پر تا غلطوی غمونه
ای رباب! بشکنی، پاره پاره شوی،
عاشق من است و سرش را با تو گرم دارد.

جانان ز ما ز د جانان یم
که په بازار می خرخوی ورسره خمه
جانان از من، من از اویم.
اگر به بازارم بفروشد،
با او می روم

په مسافر می زړه نه سو
اوس می پری وسو چې یار می مسافر شونه
به مسافران دلم نمی سوخت،
اکنون می سوزد،
مسافر دارم.

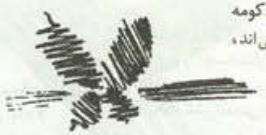
گل می په لاس کې مړاوی کیږی
پر دی وطن دی د چا دپاره ونیسمه؟
گل در دستم پژمرده می گردد،
دیار غریب،
برای که گل به دست گیرم؟

د غره لمنه راته نیسه
زه چینکو سره غاتولو پسی خمه
دیدارم را خواهی، دامن کوه را بگیر،
با دختران به لاله چیدن می روم.

ته د ګودر غاری ته راشه
ما په منګی کې پراتی راوری دینه
لب چشمه بیا،
در کوزه ام برایت نان روغنی می آورم.

جانانه جګه درته نه شوم
پر پښو می لاندی شو د زلفو تنابونه
جانان من! به استقبالت بر پای نخاستم،
کمند گیسو زیر پایم شد.

تیر دی ټول راباندی ګران دی
زه ستا دپاره دوړو سلام کومه
برای من تبارت همه گرامی اند،
به خاطر تو،
کودکان را سلام می کنم.



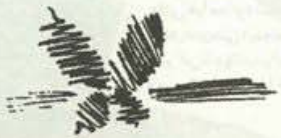
په باغ کې ستا د راتلو غږ شو
ګلان شرمیږی مخ په پانو پټوینه
در باغ گفتند: تو می آیی،
گل ها، پشت برگ ها پنهان شدند.

زه ګل په لاس درته ولاړه
یا ګل می واخله یا رخصت راکه چې خمه
گل به دست، برابرت ایستاده ام،
یا گلم را بستان، یا بگو که بروم.

ستا د یوه دیدن دپاره
اور می بانه کړ، کور په کور ګرزیدمه
برای یک بار دیدنت،
خانه به خانه می گردم،
آتش بهانه است.

ګودر په سر می قبر جوړ کړی
چې مات منګی ز ما په قبر ږدینه
کنار چشمه به خاکم بسپارید،
تا دختران کوزه های شکستهٔ خود را بر خاکم نهند.

یار می هندو زه مسلمان یم
د یار دپاره درمسال جارو کومه
یار هندو، من مسلمانم،
برای خاطر یار جاروکش بتخانه شدم.



خولګی می ستا په شوندو سره شو
مور ته به وایم ما انار خوړلی دینه
سرخی لبانم را،
به مادرم خواهم گفت:
انار خورده ام.

بیلتونه راشه سترې مه شی
زړه می پشتون دی میلمه نه خپه کوینه
جدایی! آمدی؟ بیا، مانده نباشی،
دلم افغان است، مهمان را آزرده نمی سازد.

توری هغه ځلمی وهینه
چې یا مین وی یا یې پیغله ناسته وینه
آن جوان که شمشیر می زند،
یا عاشق است، یا دوشیزه ای چشم به راهش.

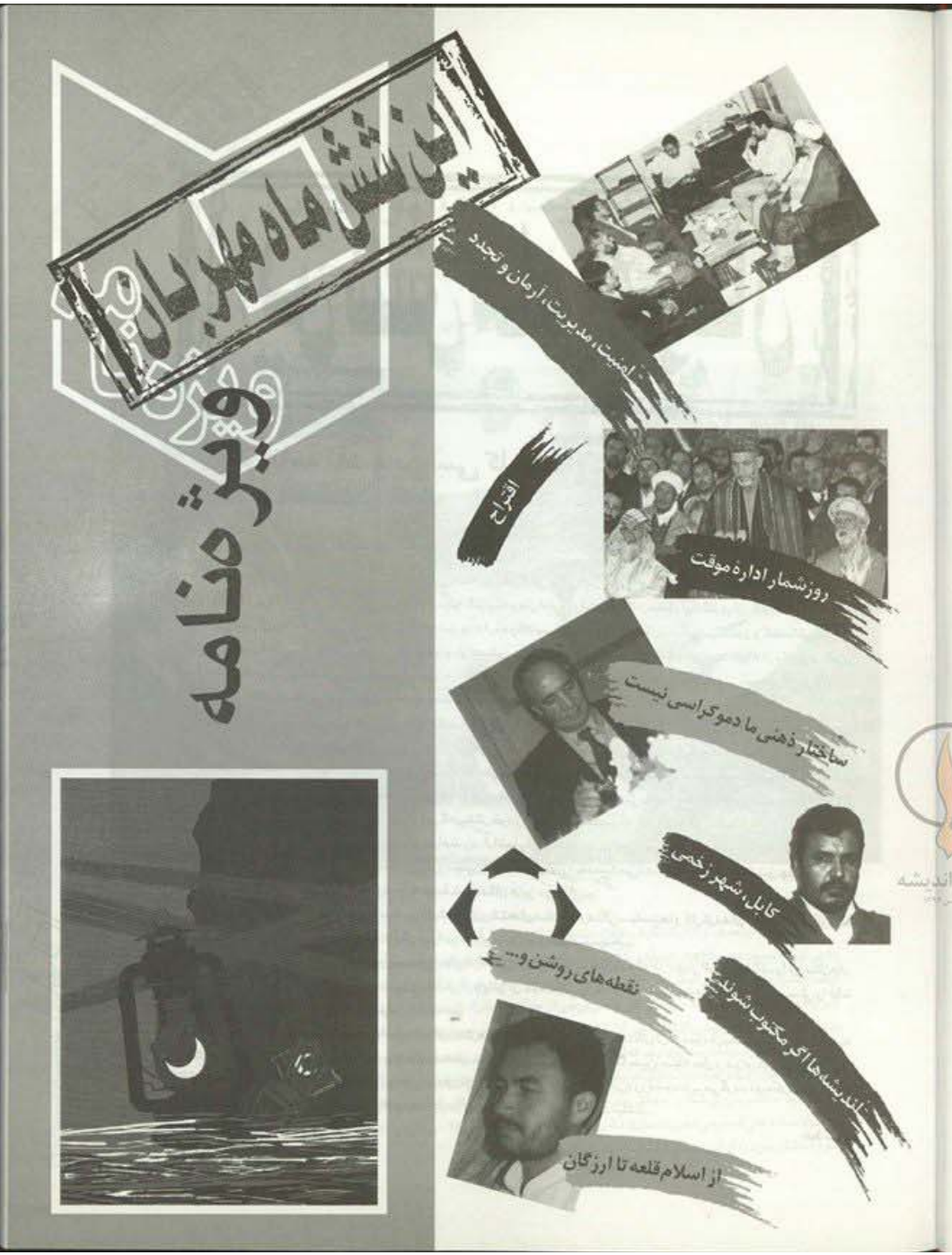
په هر جا خپل وطن کشمیر دی
ما ته کشمیر دی د جانان د وطن غرونه
هر کسی را وطنش کشمیر است،
کشمیر من، کوه های وطن جانان است.

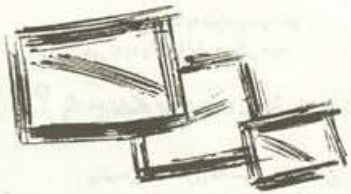
جانانه راشه خان فقیر کړه
زه به د خیر په بهانه درله درځمه
جانان من! خود را به گدایی بزن.
به بهانهٔ تصدّق نزد تو می آیم.

پیغلو پورتنی سره اغوستی
لکه چې بیا د شهید قبر ته ورځینه
دوشیزگان،
روسری قرمز پوشیده اند.
مگر باز به مزار شهیدی می روند؟

په دښمن خان توکر توکر کړه
بیا به د سروښوندو ملهم دربانډی ږدمه
با دشمن درآویز، پاره پاره شو!
تا مرهم گلگون لبانم را بر زخم هایت نهم.

بنیاد اندیشه





چند هایکو

□ برگردان: برنا کریمی

در میزان سال ۱۳۵۲ هجری در شهر کابل به دنیا آمدم. ایام طفولیتم را شوخی‌ها و بعد سرزنش‌ها تشکیل می‌داد. سه سال را در مکتب ابتدایی سعدالدین انصاری و متباقی دروس را در لیسهٔ عالی استقلال به پایان رسانیدم. باری در صنف پنجم، نبلشی‌ای کردم و عنوانش را گذاشتم «خانهٔ دل»، تصادفاً معلم زبان دری ما از این تخیل طفلانه‌ام خوشش آمد و مرا به کانون نویسندگان معرفی کرد.

از آن زمان به بعد با اشتیاقی بی‌انتها به کنفرانس‌های ادبی مکتب شرکت می‌کردم و بعضی از اوقات در خوانش مضامین و اشعار سهم می‌گرفتم، تا این‌که از آن راه سر و صدایم به کانون نویسندگان جوان (بخش جوانان در انجمن نویسندگان افغانستان) رسید و کم‌کمکی با نویسندگان دست اول میهن آشنا شدم.

در کانکور دانشگاه در سال ۱۳۶۹ به دانشگاه کابل راه یافتم و آینده‌ای را در حدود طبیبی ادیب برای خود در خواب می‌دیدم. ولی از بخت برگشتهٔ همه محصلین، بعد از یک سال غریو تانک‌ها و خمپاره‌ها زنگ‌های هرچه دانشگاه و کانون علم‌وطب بود از هم گسیخت و من هم مثل هزاران هموطن دیگر رهسپار این مکان و آن مکان شدم.

امروز در غرب‌ترین مغرب، در شهر لاس‌آنجلس زندگی می‌کنم و دیگر از طبابت مؤدب خبری نیست و در عوض چند سالی بازارگانی آموختم و تلاشم این است که ادیبانه تجارت کنم.

به این پیامد رسیدم
که دوباره به احساس‌هایم نگاه کنم
و بپذیرم که مرد نابینایی بوده‌ام
که هیچ‌گاه از تاریکی نمی‌ترسد

Yosano Akiko

در نگاه سوزان غروب
برگ‌های پریشان درختان کنگو
به پرندگان طلایی می‌مانند
بر فراز تپه‌ها.

Yosano Akiko

نه سخنی از راه
نه اندیشهٔ این که چه خواهد شد
نه پرسش از شهرت و نام
اینک
من و تو که عاشقان عشقیم
به همدیگر نگاه می‌کنیم.

Yosano Akiko

مرغان دریایی می‌گریند
بر امواج شبانگاهی جهیل «اومی»
در قلب افسردهٔ خویش
گذشته را به‌یاد می‌آرم

Kakinomoto No Hitomaro

در افق شرقی
آفتاب طلوع می‌کند
ولی هنگامی که به عقب نگاه می‌کنم
جلوس ماه را می‌بینم بر غرب

Hitomaro

برف پیاپی می‌بارد
کوه‌ها و چمنزارها خوابیده‌اند
تنها آسیاب پیر
همیشه بیدار است

Okura Ichijitsu

باریک‌راهی را که به سویم می‌پیمودی
در تاریکی‌ها پوشیده‌است
تنها تارهای عنکبوت را می‌توان دید
که در پیرامون آن چون تارهای اندوه
پیچیده‌اند.

Izumi Shikibu

دوست‌داشتن کسی
که تو را دوست ندارد
مانند رفتن به معبد است
به پرستش تندیس چوبی شیطان

Lady Kasa Yakamochi

در رؤیای به تو رسیدن
آرام نخواهم گرفت
ولی یک لحظه با تو بودن در واقعیت
بالاتر از همه شب‌های عشق است

Ono No Komachi

آن‌جا کیست؟ من
من کی؟ من من هستم، تو تو هستی
ولی تو ضمیر مرا می‌گیری
و ما می‌شویم ما

Marichico

چه برف‌های بی‌هنگامی
هیچ‌کس در امتداد این جادهٔ اشک‌ها
به هیچ‌جا نمی‌رود
هیچ نشانی از غم نخواهد ماند

Oshikochi No Mitsune

رنگ‌های بهاری
در کوه‌های دهکده جمع می‌شوند
وقتی که من
به گلبرگ‌های ریختهٔ گیلاس نزدیک
می‌شوم
در عمق شب
زنگ معبد به صدا در می‌آید

The Monk Noin

وقتی هوا مه‌آلود است
جاده به درستی دیده نمی‌شود
صبر کن تا مهتاب برآید
و من رفتنت را تماشا کنم

Oyakeme