ISSN: 1735-8035

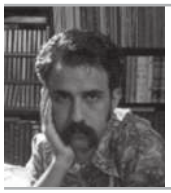
دریچه

فصلنامه‌ی فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی

سال نهم، شماره ۲۹، بهار و تابستان، ۱۳۹۲

۲ دکتر جلیل دوستخواه

روی ما سیاه حضرت مولانا!

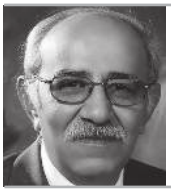


۴ رضا ضیاء

انتخاب روحانی و مثَلِ «سروته‌یک کرباس»

۱۰ دکتر محسن رنانی

سرمایه‌های نمادین گرانیکاه توسعه



۱۷ مجید زهتاب (گفت‌وگو با دکتر مهدی نوریان)

بازگو از نجد و از یاران نجد

۲۹ دکتر علی‌رضا نبی‌لو، منیر سلطان‌پور

تقابل عنصر فردیت در شعر سنتی و معاصر

۴۴ جویا جهانبخش

غَثّ و سَمین دربارهٔ أَفصَح‌المُتَکَلِّمین

۵۲ نعیمه آرنگ (یاسمن بهار)

طنز در اشعار ژاله قائم‌مقامی

۵۹ مرتضی کشاورزی ولدانی

بررسی وجوه قدسی خوشنویسی اسلامی

۶۹ دکتر سیدمحمدرضا ابن‌رسول

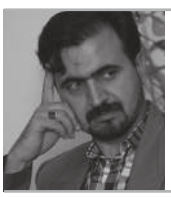
اعتدال مذهبی اصفهان در قرن هفتم هجری

۶۷ حسین نوریان، بهاره آدمیت

مدیریت تکنولوژی و فناوری اطلاعات

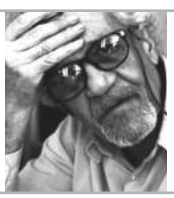
۸۹ دکتر فریدون اللهیاری، ساناز خدری

نقد و تحلیل فیلم مستند علف



۱۰۹ دکتر حسین مسجدی

پس از بیست وچهار سال نقدی بر کتاب بیان‌المفاخر



۱۱۵ محمدرحیم اخوت

قصه یا داستان نگاهی به قصهٔ «پروین‌دخت»

۱۱۸ محمدحسن صفاریان

شعر و خیال چهار شعر

جانشین مدیر مسؤول: دکتر سیدابراهیم جعفری

مدیر مسؤول: حسین ملائی

سردبیر: مجید زهتاب

شورای نویسندگان: دکتر نعمت‌الله اکبری، دکتر سیدابراهیم جعفری، جویا جهانبخش، سیدمحمود حسینی، دکتر سیدمحسن دوازده‌امامی، دکتر محسن رنانی، مجید زهتاب، دکتر گلپر نصری، دکتر عبدالحسین ساسان، دکتر مصطفی عمادزاده، دکتر محمدرضا نصر

ویراستار و مدیر اجرایی: حشمت‌الله انتخابی

مدیر داخلی: یاسر شیروی

نمونه‌خوان: بهجت قریشی‌نژاد

صفحه‌آرا: علی سجادیه

طراح جلد: سپیده زهتاب

آماده‌سازی و نظارت فنی چاپ: نقش‌مانا

تلفن: ۶۲۵۷۰۹۹ – نمابر: ۶۲۵۷۱۳۱–۰۳۱۱

لیتوگرافی: زمان / چاپ: پرستو / صحافی: امین

بها: ۶۰۰۰ تومان

مقالات ارسالی به فصلنامه بازگردانده نمی‌شوند.

فصلنامه در ویرایش مطالب آزاد است.

نقل مطلب باذکر مأخذ بلامانع است.

آرای نویسندگان لزوماً دیدگاه فصلنامه نیست.

نشانی: اصفهان، خیابان ۲۲ بهمن، مجموعه اداری امیرکبیر، مؤسسهٔ مالی و اعتباری آرمان، طبقهٔ دوم

دفتر فصلنامهٔ دریچه

امور مشترکین: ۲۶۶۷۲۳۷ ۰۳۱۱

dariche.magazine@gmail.com

dariche.magazine@yahoo.com

بدون‌شرح به‌جای سرمقاله

درود

جناب آقای زهتاب،

پس از رایزنی با استاد زرّین‌کلک، آنچه را خواسته‌اید، در پروندهٔ پیوست، برای‌تان می‌فرستم.

خواهشمندم آن را به همین‌گونه که هست، در نشریّه، درج بفرمایید.

بدرود

جلیل دوستخواه

درآمدی کوتاه بر رنجنامهٔ استادی هنرمند و یگانه

گر سنگ از این حدیث بنالد، عجب مدار!

حافظ

پیام دردمندانهٔ استاد نگارگرِ یگانه‌یِ روزگارمان، **دکتر نورالدِین زرّین‌کلک** به ناشر کتاب **افسانه‌های مثنوی معنوی مولوی** را خواندم و آه از نهادم برآمد! به‌راستی نفس در سینه‌ام حبس شد! هیچ واژه‌ای نمی‌تواند بیانگر حال پریشان من باشد!

استاد، با درد و دریغ، به ناشر کتاب، نوشته است :

روی ما سیاه حضرت مولانا!

به راستی، من حیران و انگشت بردهان مانده‌ام که ما در سده‌های ششم و هفتم هجری خورشیدی (۷۸۵ تا ۳۵۶)، مردی به عظمت **مولوی** با آفریده‌هایی جهان‌شمول همچون **مثنوی معنوی** و **دیوان کبیر شمس** داشته‌ایم و در سده‌های پس از او، دهها استاد و پژوهنده در ایران و چهارگوشه‌ی جهان، عمری بدان دلمشغول بوده و صدها کتاب و رساله و گفتار در هزاران برگ با شمارگانی بسیار بالا، در راستای شناخت آن دریای ناپیداکرانه نگاشته‌اند. امّا اکنون در زمانهٔ جهان‌شمولی ادب و فرهنگ و هنر، در میهن آن یگانه مرد، تنها به یک هزار و پانصد نسخه از کاری کارستان بر بنیاد اثر جاودانهٔ او، «جوازِ نشر!» می‌دهند!

به گفتهٔ پیر دردمند **یوش:**

«به کجای این شب‌تِیره بیاویزم قبای ژندهٔ خود را
و کشم از سینهٔ پُردردِ خود بیرون
تیرهای زخم را دل‌خون؟!»

■■■

امیدوارم که استاد **زرّین‌کلک** پایدار و پویا بماند و بتواند این رنج و شکنج را برتابد و بازهم بنویسد و بیافریند و چشم و دل اهل ادب و فرهنگ و هنر را با کارهای کارستانش، روشنی بخشد.!

■■■

برای صنعت نشر گرفتار و بیمار ایران نیز شفای عاجل و سرانجامَ نیک، خواهانم. چُنین باد!

جلیل دوستخواه

هفدهم شهریور ماه ۲۹۳۱

■■■

متن رنجنامهٔ **استاد زرّین‌کلک** به ناشر کتاب شوربختش، چُنین است:

ناشر عزیزم،

دو، سه سال است که ما ـ من و تو ـ باهم کار می‌کنیم و هر دو در پی یک هدف فرهنگی / ادبی / عشقی (عشق دل خودمان) یعنی چاپ کتاب **افسانه‌های مثنوی معنوی مولوی** هستیم. من کتاب را می‌نویسم و نقاشی می‌کنم و تو هزینه می‌کنی تا چاپش کنی. هر دومان با دل‌سوزی، دغدغه و وسواس، می‌کوشیم تا بهترین هایمان را صرف این کتاب کنیم: من عمر و تجربه و مهارتم را و تو عمر و تجربه و سرمایه‌ات را. در این دو، سه سال هر دومان کار کردیم؛ من نوشتم و کشیدم و ساختم (و گاه بازنوشتم و دور انداختم و بازنوشتم / یا بازکشیدم و دور انداختم و باز کشیدم... که تا همین امروز هم ادامه دارد) و تو سرمایه فراهم کردی و کاغذ خریدی و مرکب خریدی و به چاپ اندیشیدی و به ارشاد رفتی و مجوّز طلبیدی و... تا عاقبت بعد از حذف‌ها و تغییرها و... مجوّز چاپ گرفتی و شابک گرفتی و فیپا درست کردی و شمارگان... . آه؛

همین جا ایست: آری شمارگان هزار و پانصد نسخه!

و ناگهان وارفتم... یعنی چه؟ یعنی دو سال کار و برو و بیا و قرار و دیدار و مفاهمه و مکالمه و مکاشفه و مقاطعه و مقابله و منازعه و... آخرش هزار و پانصد نسخه؟! و یک‌باره یک حس غریب ِخفت و بیهودگی و حسرت برای این‌همه وقت و عمری که صرف کردیم!

ناشر عزیزم،

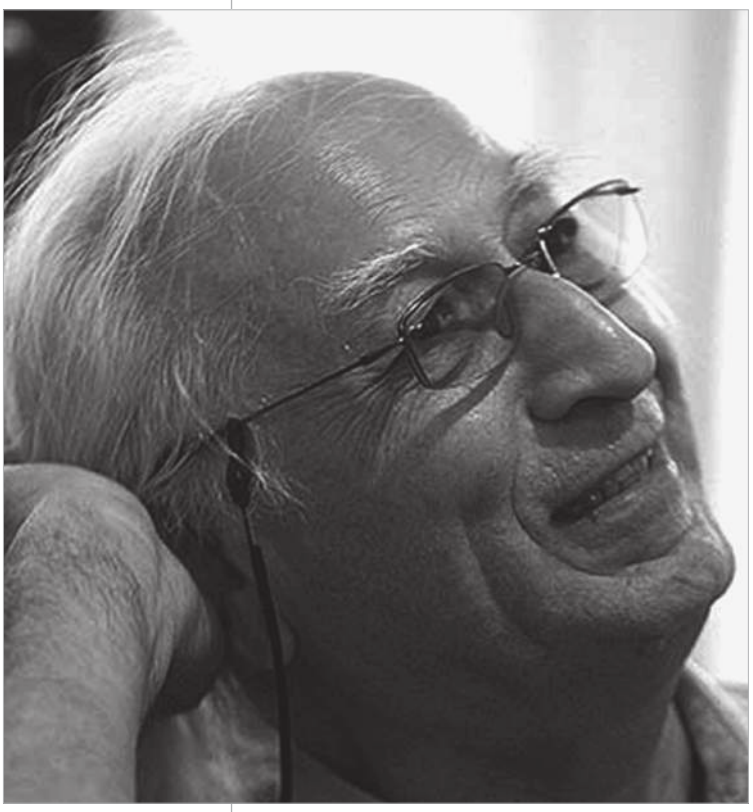
باور کن که این خفت، تنها خفت من نیست؛ خفتی است برای تو هم؛ برای خواننده هم؛ برای هموطنانم هم؛ و وطنم هم. آیا به‌راستی حق ما این است؟ حق مولانا؟ حق نویسنده؟ حق مصوّر؟ حق ناشر؟ یک‌هزار و پانصد نسخه جواب چند درصد از این هفتاد ـ هشتاد میلیون را می‌دهد؟ از این هفتاد ـ هشتاد میلیون، بگو شصت میلیونش باسواد/از این شصت میلیون بگو پنجاه درصدش شهرنشین/از این پنجاه درصد، بگو ده درصدش کتابخوان/و از این ده درصد، بگو یک درصدش، کتاب بِخِر... باز هم جوابش هزار و پانصد نسخه نیست. بیشتراست، خیلی بیشتراست!

ناشر عزیزم،

از وُسع مالی تو خبر ندارم؛ اما از آنجا که نیّت و کوشش تو را می‌شناسم و از آنجا که سیاست و سود یک ناشر را می‌دانم. که در کم‌چاپی نیست بل در پُرچاپی و پُرفروشی است. می‌فهمم که در این خفت، تو هم با من شریک و انبازی. پس باید از کی و چی گله‌مند باشم؟ چطور است که چهل پنجاه سال پیش. که من نویسنده و تصویرگر آماتوری بیش نبودم. تیراژ کتاب‌های من پنجاه هزار نسخه بود و اینک که نیم‌قرن بیشتر کار و تجربه کرده‌ام، فقط هزار و پانصد نسخه؟! مسؤول این سقوط کیست؟ آمریکا؟ دلار سه‌هزار تومانی؟ تحریم‌های بی‌ترحم؟ یا دولت ما؟

روی ما سیاه، حضرت مولانا!

نورالدِین زرّین‌کلک



انتخاب روحانی و مَثَلِ «سر و تهِ یک کرباس»

رضا ضیاء

از چند جهت برای انتخاب حسن روحانی خوشحالم. یکی از دلایل خرسندی من شکستِ گفتمانِ تحریمی‌ها بود. در ایام انتخابات بحث‌های مفصل با این دوستان انجام دادم. به نظرم این گفتمان، علی‌رغمِ ظاهرِ شیک و مدرن‌اش، شباهت زیادی با تفکرات انجمن حجتیه دارد؛ هر دو معتقدند که وضع فعلی اصلاح‌پذیر نیست، و باید کنار نشست و به تخریبِ هرچه بیشتر اوضاع مدد رساند، تا یک نفر بیاید و اوضاع را از «اساس» درست کند و هر کوششی قبل از آن محکوم به شکست است. باید گذاشت تندروترین‌ها و بدترین‌ها به قدرت برسند، تا کار «یکسره» بشود.

حرف‌های خیلی مهمی هم می‌زنند؛ اینها معتقدند «خانه از پای‌بست ویران است» (به‌دلیلِ ذهنیتِ شعرزدهٔ ما ایرانیان، گاهی بعضی مثل‌ها و شعرها می‌توانند دو ساعت استدلال را ویران کند) و برایِ اصلاحِ این خانهٔ ویران، باید ویران‌ترش کرد؛

زلفِ آشفتهٔ تو موجب جمعیت ماست

چون چنین است، پس آشفته‌ترش باید کرد!

فرخی یزدی هم به همین تفکر اعتقاد داشت:

دلم از این خرابی‌ها بود خوش، زان که می‌دانم

خرابی چون که از حد بگذرد، آباد می‌گردد

در ضمن معتقدند که در عین حال بدی این اوضاع موقتی است و «کار اینها، تا چند وقت دیگر تمام است»! باز هم فرخی یزدی.

به ویرانیَ این اوضاع هستم مطمئن زان رو

که بنیاد جفا و جور بی‌بنیاد می‌گردد

کاری به آنها ندارم که هنوز، «دایی‌جان ناپلئون»وار، همه چیز را زیر سر انگلیس و آمریکا می‌دانند، و معتقدند، ما «مجبوریم» و هرچه آنها تصمیم بگیرند، سرنوشت ماست:

بر آستانهٔ تسلیم سر بنه حافظ

که گر ستیزه کنی روزگار بستیزد

در نظرشان «بالاسری‌های دنیا» فعالانِ مایشایی هستند که هر تصمیمی بخواهند برای دنیا می‌گیرند، و بلافاصله مردم دنیا این تصمیمات را عملی می‌کنند، مثل عرب‌هایی که تصمیم گرفتند به ما بگویند که به عوعوی سگ، «پارس کردن» و به خوردنی «غذا» بگوییم، و تمام ملت ایران هم قرن‌ها از این دستور اطاعت کردند و آنها هم قرن‌هاست برای این اشتباه به ما می‌خندند![1]

۱– مدتی پیش مطلبی در فضای مجازی منتشر شد با مضمونِ اینکه عرب‌های بدجنس! این دستورات را دادند چون غَذا یعنی ادرار شتر و «پارس کردن» هم به این معنی است که؛ سگ و پارس(ایرانی) یکی است! این مطلب به سرعت دست به‌دست شد و به مردم دستور دادند که مواظب باشید، این کلمات را نگویید تا در دام عرب‌ها نیفتید! کاری هم به این نداشتند که از نظرِ قوانین زبان‌شناسی این حرف‌ها مضحک است که ملتِ دیگری برای قومی دیگر تصمیم بگیرند و بخشنامه کنند که به این کلمه فلان چیز را بگویید و آنها هم اطاعت کنند! و آنچه به معنیِ ادرار شتر است «غَذا/غذی»ست (که امروز نیز در زبان عربی کلمه‌ای مهجور است) و اینکه ما می‌خوریم در اصل «غِذاء» (با همزه) است. و خود عرب‌ها هم از این کلمه به همین معنی استفاده می‌کنند و «مغذی و تغذیه و...» ساختهٔ خود آنهاست. «پارس کردن» نیز گویا با «پاس کردن» و پاسداری و نگهبانی یکی است، کما اینکه «سگ» نیز در ریشه به معنی پاسداری است که در «اسپه، سپاه، سپاهان (اصفهان) و...» وجود دارد.

در پاسخِ اینکه پس چطور آمریکایی‌ها نتوانسته‌اند از شرّ این همه دشمنِ خرد و کلان (از القاعده تا کوبا) نجات یابند، نیز می‌گویند که: همین‌ها هم «سناریو»یی است که خودشان طرح کرده‌اند! این قدرت‌های بزرگ «همه چیزدان» هم هستند؛ اگر به عراق حمله کردند، برای تصاحب نفت عراق بود و اگر بیش از ده سال پیش به افغانستان حمله کردند، برای تصاحبِ معادنی بود که همین سه چهار سال پیش کشف شد. (یعنی پیش از کشف هم از وجود این معادن خبر داشتند!) و صد البته کاری به این ندارند که جنگ عراق و افغانستان تاکنون چندین برابرِ کلِ ارزشِ این منابع برای آنها هزینه داشته است! (البته بنده بر آن نیستم که اینان برای رضای خدا در این کشورها جنگ راه انداختند!)

نهایتاً بزرگترین دستاورد این جماعت، پناه بردن به گوشه‌ای است، و افسوس خوردن؛

عاقل به چنین روز کناری گیرد
مِی نوشد و دامن نگاری گیرد
یا در دلِ قلعه‌ای حصاری گیرد
تا عالمِ آشفته قراری گیرد...

و قرن‌هاست که خاطرِ خود و هم‌پیاله‌هایشان را با این قبیل اشعار آرام می‌دارند. در همان ایام مشروطه نیز نظریه‌ای رایج بود که؛ انقلابِ مشروطه را انگلیسی‌ها صرفاً برای تضعیفِ روسیه برپا کردند!

عدهٔ دیگری هم که عموماً از فرطِ معمولی بودن، چیزی برای ارائه دادن ندارند، در بعضی دوره‌ها مجالی پیدا می‌کنند، که خودی نشان دهند. و یکی از بهترینِ این فرصت‌ها انتخابات است. آنها صبر می‌کنند تا ببینند جریان غالب به کدام سو می‌رود، و وقتی از غلبهٔ آن جریان مطمئن شدند، می‌گویند، اینها همه‌اش بازی‌یی است که فلانی انتخاب شود و این مردم نادان در این دام افتاده‌اند. در این بازیِ «متفاوت‌نمایی» این اشخاص با پُز خیلی خردمندانه، کنار می‌کشند و «نسترادآموس»وار، همه چیز را پیش‌بینی می‌کنند و این‌گونه از جمعِ این جماعتِ «گله‌وار» کنار می‌مانند و چند روزی دیده می‌شوند، دیده شدنی هر چند اندک و گاه محدود به جمع‌های خانواده. افتخار آنان این است که شناسنامه‌شان «پاک» است، و تا به حال «نجس» نشده است!

اینان در هر انتخاباتی شرکت نمی‌کنند، انتخابات، باید «آزاد» باشد. این‌طور که بین گزینه‌های محدود، مجبور به انتخاب باشند، دونِ «شأن» آنهاست. نمی‌دانند که طرفِ مقابل به‌سادگی پاسخ خواهد داد که در همهٔ دنیا مردم از میان چند گزینهٔ محدود، دست به انتخاب می‌زنند و اینکه یک نامزد، همهٔ عقایدش، مطابق با همهٔ عقاید ما باشد، کاری شدنی نیست. (البته بدیهی است که کثرتِ نامزدها دلیلِ دموکراتیک بودن انتخابات نیست. در بعضی کشورها، برای جلوگیری از ترافیکِ ثبت‌نام‌کنندگان، نامزدها باید مقداری پول به‌عنوان گروگان بپردازند، تا اگر از حد خاصی کمتر رأی آوردند، آن پول ضبط شود، و خیلی ساده از ثبت نام افرادی که صرفاً برای شهرت پا به میدان گذاشته‌اند، جلوگیری می‌کنند.) در این میانه کاری به سلطنت‌طلب‌ها و به‌عبارتی «گذشته‌طلب‌ها» ندارم؛ براساسِ این نظریه همه چیز در زمانِ گذشته، خوب بوده است و امروز رو

اینان در هر انتخاباتی شرکت نمی‌کنند، انتخابات، باید «آزاد» باشد. این‌طور که بین گزینه‌های محدود، مجبور به انتخاب باشند، دونِ «شأن» آنهاست. نمی‌دانند که طرفِ مقابل به‌سادگی پاسخ خواهد داد که در همهٔ دنیا مردم از میان چند گزینهٔ محدود، دست به انتخاب می‌زنند و اینکه یک نامزد، همهٔ عقایدش، مطابق با همهٔ عقاید ما باشد، کاری شدنی نیست. (البته بدیهی است که کثرتِ نامزدها دلیلِ دموکراتیک بودن انتخابات نیست.

به تباهی رفته است. گرایش به نوستالژی از قدیم در ما فراوان بوده است و کمال اسماعیل (قرن ۶ و۷) با ظرافت به آن اشاره کرده؛

چو عادت است که ابنایِ دهر در هر قرن
کَرَم به لاف، ز عهدِ گذشته وا گویند
بر آن گروه بباید گریست کز پسِ ما
حکایتِ کَرَم از روزگار ما گویند

اینان اندکی پس از مشروطه، ناصرالدین شاه را، شاهِ شهید خواندند و حسرتِ دورانِ وی، «آن روزهایِ سالمِ سرشار» را می‌خوردند. نسخهٔ مدرن‌شان امروز در شبکهٔ «من و تو» مستندهایی می‌سازد و دورهٔ پهلوی را گذشتهٔ طلاییی می‌داند که «قدرناشناسی» مردم، و دسایس خارجی، آن را از مردم گرفت! و لذا حکیمانه نتیجه می‌گیرد که؛ «مُلکِ ایران، چوبِ استبداد می‌خواهد هنوز!»

خوشحالی دیگرم، بالارفتن شعور سیاسی مردم است، در این مدت شبکه‌های رادیویی و تلویزیونیِ خارج از کشور سنگ تمام گذاشتند؛ از VOA تا «من و تو» و رادیو فردا، کانال یک و پارس و.... خودکشی کردند تا با صراحت یا با کنایه به مردم بگویند که تنها راهِ نجاتِ ایران، تحریم انتخابات است! از این جهت خیلی خوشحالم، چون آنها همهٔ توانشان را به‌کار بردند و موفق نشدند. این شبکه‌ها سالها ما را به عقب راندند. عده‌ای که مدت‌ها بود از معادلات سیاسی داخل ایران بی‌خبر بودند، به یکباره وارد معرکه شدند، و غافل از تحولات و انشقاق‌های رخ‌داده در کانون قدرت، همه را «سر و ته یک کرباس» دیدند و فتوا دادند که هر کس بیاید، «در بر همین پاشنه می‌چرخد»، و همهٔ مشکلات از قانون اساسی و اختیارات بعضی نهادها و اشخاص است! غافل از اینکه در سال ۵۷ همین «خانهٔ از پای‌بست ویران» یک بار به‌صورت «اساسی» تغییر یافته بود و حمایت‌های مردمی باعث به قدرت رسیدن آنها شده بود. شعارهای مبتذلی چون «سر و ته یک کرباس» و... هم از همین حضرات برخاسته بود. البته همان‌طور که تغییر رئیس جمهور آلمان، خیلی تفاوتی به حال ما نمی‌کند، نباید هم این حضرات، فرقِ دوران خاتمی و احمدی‌نژاد را فهمیده

عده‌ای که مدت‌ها بود از معادلات سیاسی داخل ایران بی‌خبر بودند، به یکباره وارد معرکه شدند، و غافل از تحولات و انشقاق‌های رخ‌داده در کانون قدرت، همه را «سر و ته یک کرباس» دیدند و فتوا دادند که هر کس بیاید، «در بر همین پاشنه می‌چرخد»، و همهٔ مشکلات از قانون اساسی و اختیارات بعضی نهادها و اشخاص است!

باشند! همین شبکه‌ها بودند که در سال ۸۴ مردم را به تحریم انتخابات دعوت کردند، و گفتند خاتمی سوپاپ اطمینان بود، و با احمدی‌نژاد کار «یکسره» خواهد شد! البته اگر ممنوعیتِ ماهواره نبود، و اگر جریان اطلاع‌رسانی در کشور آزادتر بود، این شبکه‌هایِ بعضاً تک‌سرنشین و ابتدایی این همه با اقبال مواجه نمی‌شدند، که معروف است که «الانسان حریص علی ما مُنع»

کسانی هم که در سال ۸۸ رأی نداده بودند، این بار از بی‌فایده بودن رأی‌شان در آن دوره سخن می‌گفتند، و مخالفان را به نداشتنِ حافظهٔ تاریخی متهم می‌کردند. در حالی که اگر حافظهٔ تاریخی داشتند، متوجه می‌شدند که همیشه تندرَوی‌ها بوده که مردم‌سالاری را به خطر انداخته است. همیشه چنین بوده که تندروها از همه طرف دست به دستِ هم داده‌اند که میانه‌روها را نابود کنند؛ نمایندهٔ تندروترین جناح رژیم صهیونیستی از رفتنِ بعضی، اظهار ناخرسندی می‌کند و روحانی را گرگِ در لباس میش می‌خواند. جنابِ نوری علا در صدای امریکا، دشمن درجه یک خودش را اصلاح‌طلبان می‌داند و تندروهای داخلی برای ایشان اسناد و خوراک فراهم می‌کنند، تا همتایانِ خارجی‌شان به «افشاگری» بپردازند.

در زیر نمونه‌هایی از این اقداماتِ «اساسی» به‌عنوان نمونه می‌آید، و می‌کوشم نشان دهم که این اقدامات «اساسی» چقدر ساده، آینده را تباه کرده است؛ (بدیهی است که نگارنده، همهٔ این افراد را با یک چشم نگاه نمی‌کند، و آنها را همسنگ هم نمی‌داند).

امیرکبیر به‌عنوان یکی از اولین سیاستمدارانِ اصلاح‌طلب ایران شناخته می‌شود، ولی دوران صدارت او بسیار کوتاه بود. به نظرم یکی از اقدامات اشتباه او این بود که خواست همهٔ کارها را یک‌شبه انجام دهد؛ او حقوق شاهزاده‌ها و درباری‌ها را قطع کرد، همچنین اعطای القاب را هم محدود و ممنوع کرد. وی در بعضی مراسم مذهبی هم دخالت کرد، و محدودیت‌هایی در روضه‌خوانی و قمه‌زنی ایجاد نمود. سیاست موازنهٔ منفی او که عدم باج‌دهی به روسیه و انگلیس به‌صورت توأمان بود نیز خارجی‌ها را با او دشمن کرد. در مثبت بودن بسیاری از اقدامات او شکی نیست، ولی شتابزدگی در

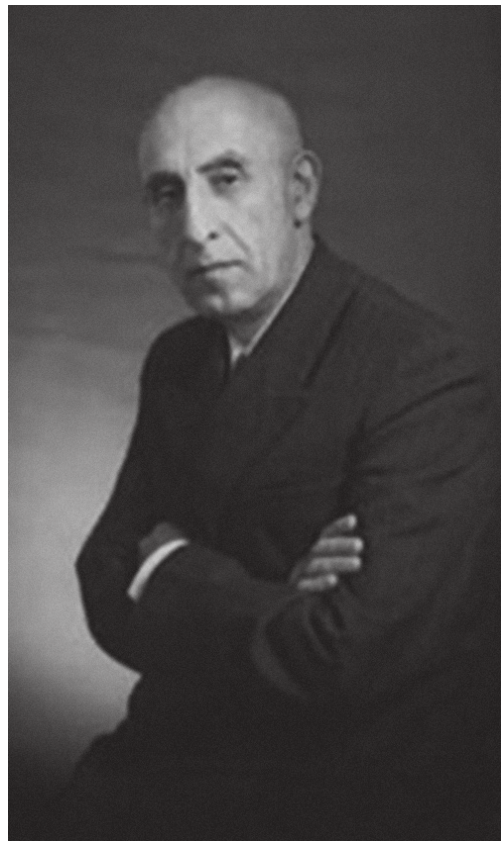
امیرکبیر به‌عنوان یکی از اولین سیاستمدارانِ اصلاح‌طلب ایران شناخته می‌شود، ولی دوران صدرات او بسیار کوتاه بود. به نظرم یکی از اقدامات اشتباه او این بود که خواست همهٔ کارها را یک‌شبه انجام دهد؛ او حقوق شاهزاده‌ها و درباری‌ها را قطع کرد، همچنین اعطای القاب را هم محدود و ممنوع کرد. وی در بعضی مراسم مذهبی هم دخالت کرد، و محدودیت‌هایی در روضه‌خوانی و قمه‌زنی ایجاد نمود.

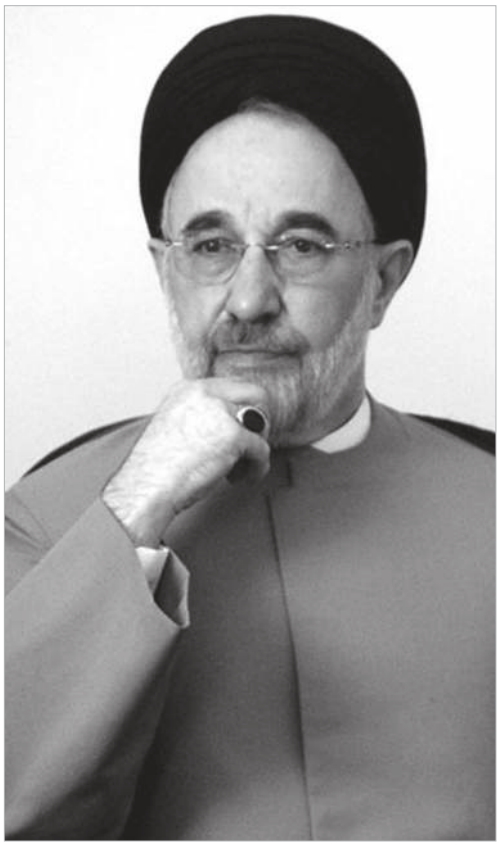
معروف است که وقتی از میرزا رضای کرمانی، دلیل خصومتش با ناصرالدین شاه را جویا شدند، می‌گوید که چون حاکم کرمان خیلی ظلم می‌کرد، شاه را کشتم! مستنطق از او می‌پرسد، خب چرا همان حاکم کرمان را نکشتی؟! او می‌گوید، می‌خواستم این شجرهٔ خبیثه را از ریشه قطع کنم! می‌گویند مستنطق گفت: حالا او را کشتی، یک مهدی موعود داشتی که بیایی و به جای او بگذاری.

انجام بعضی کارهایی که در اولویت نبودند، باعث شد که همهٔ گروههایی که منافع خود را در خطر می‌دیدند، با هم متحد شوند و باعث سقوط دولتی شوند که کمتر از چهار سال بر سر کار بود. من ترجیح می‌دهم، حقوق درباریان و القابشان همچنان برقرار می‌ماند، ولی اقدامات بنیادین دیگر (مثل تأسیس روزنامه‌ها، اعزام دانشجو به خارج، آموزش و پرورش عمومی، یکپارچه کردن ارتش و...) انجام می‌شد، نه اینکه با مقابلهٔ یکباره با کلِ قدرت حاکمه، تمامِ این اصلاحات نابود شود و ایران مجدداً در دامان استبداد رها شود.

معروف است که وقتی از میرزا رضای کرمانی، دلیل خصومتش با ناصرالدین شاه را جویا شدند، می‌گوید که چون حاکم کرمان خیلی ظلم می‌کرد، شاه را کشتم! مستنطق از او می‌پرسد، خب چرا همان حاکم کرمان را نکشتی؟! او می‌گوید، می‌خواستم این شجرهٔ خبیثه را از ریشه قطع کنم! می‌گویند مستنطق گفت: حالا او را کشتی، یک مهدی موعود داشتی که به جای او بگذاری؟! یعنی میرزا رضا هم به زعمِ خودش، اقدامات «اساسی» انجام داده بود، ولی بعد از ناصرالدین شاه هم اوضاع همان‌طور بود، و حتی فرمانِ مشروطهٔ مظفرالدین‌شاه هم به‌زودی با استبدادِ رضاخان جبران شد.

امین‌السلطان (اتابک) در دورهٔ قاجار سالها وزارت داشت، وی پس از مدتی معزولی به فرنگ سفر کرد و بسیار متحول شد. پس از پیروزی‌های اولیهٔ مشروطه‌خواهان، عده‌ای از عقلا تصمیم گرفتند که او را مجدداً به صدارت برسانند، زیرا می‌دانستند که در آن اوضاع وی شخصیتی توانا و اهل عمل است و تنها او است که می‌تواند میان گروههای متخاصم سازش ایجاد کند، ولی بلافاصله تندروها او را ترور کردند. جالب اینکه هنوز هم بر سر قاتلِ اصلی و آمرین این کار اختلاف است، ولی چیزی که هست این است که این کار رضایتِ تندروان مشروطه و دربار را فراهم کرد و باعث شد که کابینه‌های بعدی مشروطه (مشیرالسلطنه و ناصرالملک) که آنها نیز میانه‌رو بودند، به‌سرعت سقوط کنند، تا این کارها به اضافهٔ سوءِ قصد به جان محمدعلی شاه، زمینه را برای به توپ بستنِ مجلس فراهم کند.





مصدق، دیگر قربانیِ اقدامات «اساسی» بود؛ وقتی با مقاومت‌های مجلسِ شورا مواجه شد، مجلس را به‌صورت غیرقانونی، منحل کرد. از طرفی تمام‌قد در برابر شاه هم ایستاد و او را تحقیر کرد، و از طرف دیگر، متحد خودش آیت‌الله کاشانی را نیز رنجاند. توده‌ای‌ها را هم رها کرد که با همهٔ توان به زمین و زمان فحاشی کنند. تا همه دست به‌دست هم داده، و دولتش ساقط شود. وی با اندکی تدبیر و سیاست می‌توانست، با آنها کنار بیاید، نه اینکه مدت کوتاهی فضای باز و اصلاحات فراوان انجام دهد، و بعد کشور سالها در تیرگی و سیاهی ناشی از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ فرو برود.

پس از انقلاب، دولت مهدی بازرگان روی کار می‌آید. مشهور است که هاشمی رفسنجانی به ایشان پیشنهاد می‌کند که همین قانون اساسی فعلی را به رأی بگذارید، چون اگر بنا باشد اقدام دیگری انجام شود، کار به دستِ تندروها می‌افتد و آنها هرچه می‌خواهند در این قانون اضافه خواهند کرد. ولی مرحوم بازرگان با غیرقانونی خواندن این کار، می‌گوید که قانون اساسی باید بازبینی مجدد بشود. فَوقَعَ ما وَقَع! در طی دولت او، باز هم مردم خواهان اقدامات «اساسی» بودند، و بزرگترین ایراد دولت او را انقلابی نبودن می‌دانستند. پس از او، بنی‌صدر حاضر نشد با مخالفانش کنار بیاید، و فقط به‌دنبالِ به کرسی نشاندن حرف‌های خودش بود که آنها را حق و مایهٔ نجات ایران می‌دانست.

بزرگترین گناه خاتمی هم این بود که اقدامات «اساسی» انجام نداد! و کار را «یکسره» نکرد. هر چقدر هم که او فریاد برمی‌آورد که من خواهان براندازی نیستم، عده‌ای نمی‌شنیدند، و حتی او را متهم به خیانت در اجرای وعده‌هایش کردند. (کلاً عده‌ای از رئیس جمهور، انتظارِ براندازی نظام دارند!) آخرین باری که در شانزده آذر در دانشگاه تهران سخنرانی کرد، عده‌ای، یک‌صدا فریاد زدند «فقط حرف، فقط حرف» او پاسخ داد، خیلی خب، بعد از من عده‌ای خواهند آمد، و **عمل** خواهند کرد، و شما نتیجهٔ عمل آنها را خواهید دید... .

من خوشحالم این بار مردم به کسی رأی داده‌اند، که وعده داده بناست اهل اعتدال باشد، بناست تندروی نکند، و بناست با **کلید تدبیر** «گره از کار فروبستهٔ ما بگشاید».

بزرگترین گناه خاتمی هم این بود که اقدامات «اساسی» انجام نداد! و کار را «یکسره» نکرد. هر چقدر هم که او فریاد برمی‌آورد که من خواهان براندازی نیستم، عده‌ای نمی‌شنیدند، و حتی او را متهم به خیانت در اجرای وعده‌هایش کردند.

سرمایه‌های نمادین گرانیگاه توسعه

دکتر محسن رنانی
دانشیار اقتصاد دانشگاه اصفهان

اشاره: این نوشتار متن بازنویسی و کوتاه شدهٔ سخنرانی دکتر محسن رنانی، نویسندهٔ کتاب **اقتصاد سیاسی مناقشهٔ اتمی ایران: درآمدی بر عبور تمدن‌ها** است، که در ۲۵ اردیبهشت سال جاری با عنوان «سرمایه‌های نمادین، گرانیگاه سرمایه‌های اجتماعی، اقتصادی و انسانی» در نخستین همایش سالیانهٔ «مرزهای دانش توسعه» در تهران ایراد شده است.

امروز می‌خواهم بحث تازه‌ای را در فضای روشنفکری و دانشگاهی ایران دراندازم که اهمیتش از بحث **سرمایهٔ اجتماعی** که از ده سال پیش تاکنون بر آن تمرکز کرده‌ام، بیشتر است. این موضوع تازه بحث **سرمایه‌های نمادین** است. تلاش خواهم کرد که در آینده بر این بحث بیشتر متمرکز شوم، تا بتوانم آرام آرام این بحث را گسترش بدهم و به فضای عمومی بکشانم و توجه همگان را به آن جلب کنم. مسألهٔ تشکیل سرمایهٔ نمادین در ایران یک معضل تاریخی است. سرمایهٔ نمادین، گرانیگاه سرمایه‌های اجتماعی، اقتصادی و انسانی است و از یک منظر از هر سه آنها و برای فرایند توسعه، حتی از سرمایهٔ اجتماعی نیز مهمتر است.

در ایران تخریب سرمایه‌های نمادین به‌طور تاریخی وجود داشته است. سرمایه‌های اجتماعی به‌طور مقطعی تخریب شده است: در یک دوره‌ای بالا رفته، در یک دوره‌ای پایین آمده، مثلاً در ۸-۷ سال اخیر به‌طور جدی تخریب شده است، البته در یک دوره‌هایی مثل دورهٔ جنگ یا سال‌های اولیهٔ بعد از انقلاب، بالا بوده است. اما متأسفانه سرمایه‌های نمادین در همان دوره‌ها هم تخریب می‌شده است. یعنی سرمایه‌های نمادین قبل از انقلاب تخریب می‌شدند، بعد از انقلاب تخریب می‌شدند، حالا هم تخریب می‌شوند. به سابقهٔ تاریخی هم که برمی‌گردیم می‌بینیم در زمان قاجار هم تخریب می‌شدند، قبل از آن هم تخریب می‌شدند. اصولاً تخریب این سرمایه به یک رویهٔ عمومی در میان ملت ایران تبدیل شده است. یعنی مردم این جامعه گویی که لذت می‌برند و دوست دارند که سرمایه‌های نمادین‌شان را تخریب کنند.

بنابراین، این بحث را امروز آغاز می‌کنیم و از خدا کمک می‌جوییم تا بتوانیم به‌تدریج آن را به فضای عمومی بکشانیم و به‌طور جدی دربارهٔ تخریب **سرمایه‌های نمادین** به‌عنوان یک رویهٔ تاریخی و عادت رفتاری ایرانیان مطالب مبسوطی تولید کنیم. ضرورت این کار از آنجاست که متأسفانه با فناوری‌های اطلاعاتی مدرن این عادت مخرب جامعهٔ ایرانی دارد تقویت هم می‌شود.

سرمایهٔ نمادین ترجمهٔ symbolic capital است که نخستین‌بار پیر بوردیو در دههٔ ۹۰ میلادی آن را مطرح کرده است. البته بوردیو نگاهی جامعه‌شناسانه و بیشتر از بعد منفی به این سرمایه دارد. ما در اینجا نگاهمان به این سرمایه از بعد مثبت و اقتصادی است. حتی در مطالعات خارجی هم ندیده‌ام که

سرمایه‌های نمادین قبل از انقلاب تخریب می‌شدند، بعد از انقلاب تخریب می‌شدند، حالا هم تخریب می‌شوند. به سابقهٔ تاریخی هم که برمی‌گردیم می‌بینیم در زمان قاجار هم تخریب می‌شدند.

این سرمایه را از بعد اقتصادی جدی بررسی بکنند.

اجازه بدهید با این سؤال شروع کنیم که سرمایه چیست؟ «سرمایه»، در درجهٔ اول هر «منبع ارزش»ی است که موجب خلق ارزش جدید شود، هر منبع ارزشی که نه تنها خودش ارزش است، بلکه به خلق ارزش هم منجر می‌شود، یعنی اگر ماشین است نه تنها خودش ارزشمند است، بلکه کالا هم تولید می‌کند و یک ارزش جدید می‌آفریند. دوم، بادوام است. یعنی کالایی مصرفی نیست و ماندگار است، استهلاک آن هم خیلی کم است. در مقایسه با کالاهای مصرفی، سرمایه قابل انباشت است. همهٔ کالاها را نمی‌شود انباشت کرد، مثلاً خدمات را نمی‌شود انباشت کرد، یعنی نمی‌شود گفت یک مقداری خدمات پزشکی ما فعلاً تولید کنیم، مقداری هم خدمات درمانی تولید و انباشت کنیم تا هر وقت خواستیم مصرف کنیم. خدمات پزشکی همان وقتی که نیاز است باید تولید بشود، قابل انباشت نیست. ویژگی سوم اینکه سرمایه خودافزاست، وقتی جایی جمع شد خودش را تکثیر می‌کند، یعنی هم خودش را تکثیر می‌کند و هم پی‌درپی زیادتر می‌شود. اینها انواع ویژگی‌هایی است که می‌توانیم برای سرمایه مطرح کنیم.

اما در میان همهٔ سرمایه‌ها، سرمایهٔ نمادین، سرمایه‌ای است که سرمایه تولید می‌کند، یعنی چیزهای با ارزش عادی تولید نمی‌کند. سایر سرمایه‌ها چیزهای با ارزش عادی تولید می‌کنند، مثلاً سرمایهٔ اقتصادی، هندوانه تولید می‌کند، کاغذ تولید می‌کند، بطری آب تولید می‌کند، اما سرمایهٔ نمادین انواع دیگر سرمایه‌ها را تولید می‌کند.

بگذارید تمام پیام سخنم را در همین آغاز در یک جمله بگویم: توسعه یعنی توانایی یک ملت در تولید، تکثیر و حفاظت از سرمایه‌های نمادین. ملتی که نتواند سرمایهٔ نمادین تولید، تکثیر و حفاظت کند، اصولاً توانایی توسعه ندارد. این پیام کلی بحث من است تا به‌تدریج آن را باز می‌کنم، با تعریفی از سرمایهٔ نمادین آغاز می‌کنیم. سرمایهٔ نمادین یکی از انواع سرمایه‌های اقتصادی، انسانی و اجتماعی است که به مرز شهرت می‌رسد. یعنی در حافظهٔ عامهٔ مردم جا می‌گیرد، یا به عرصهٔ آگاهی عمومی وارد می‌شود؛ به‌گونه‌ای که وقتی اعضای یک گروه، یک جامعه، یا یک ملت اسم آن را می‌شنوند احساس افتخار و احترام آنها برانگیخته می‌شود. پس اصل آن یک سرمایه است که یا اقتصادی است یا اجتماعی یا انسانی، اما به لحاظ شهرتی که کسب می‌کند به مرزی می‌رسد که وقتی اسمش را می‌آوریم احساس افتخار و احترام به ما دست می‌دهد.

مثلاً تخت‌جمشید یک سرمایهٔ فرهنگی است، وقتی که اسمش را می‌شنوید احساس افتخار می‌کنید و احساس احترام در شما برانگیخته می‌شود. حتی خارجی‌هایی هم که تخت‌جمشید مال آنها نیست، وقتی اسم تخت‌جمشید را می‌شنوند، همین احساس بهشان دست می‌دهد. پس تخت‌جمشید یک سرمایهٔ فرهنگی است که امروز برای ما به یک سرمایهٔ

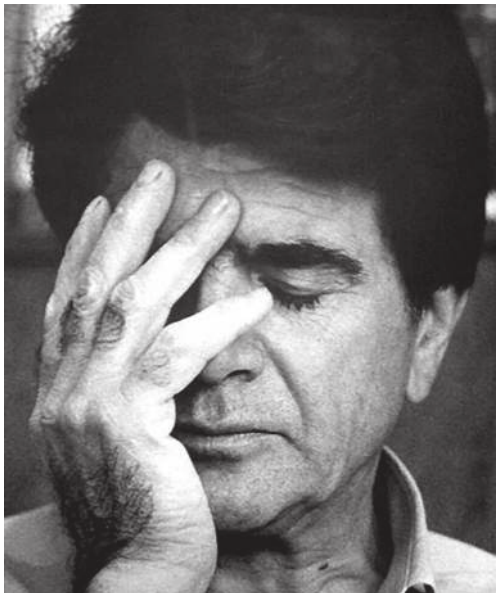
تخت‌جمشید یک سرمایهٔ فرهنگی است، وقتی که اسمش را می‌شنوید احساس افتخار می‌کنید و احساس احترام در شما برانگیخته می‌شود. تخت‌جمشید امروز برای ما به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل شده است. مولوی یک سرمایهٔ فرهنگی در تاریخ ایران است که حالا به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل شده است. استاد فرشچیان ابتدا سرمایهٔ انسانی برای این کشور بوده است، اما از یک وقتی به بعد به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل شده است.

نمادین تبدیل شده است. به همین ترتیب وقتی که اسم مولوی می‌آید، احساس احترام و افتخار به شما دست می‌دهد. مولوی یک سرمایهٔ فرهنگی است در تاریخ ایران که حالا به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل شده است. یا شما وقتی که استاد فرشچیان می‌آید، احساس احترام و افتخار می‌کنید. استاد فرشچیان ابتدا سرمایهٔ انسانی بوده است برای این کشور، اما از یک وقتی به بعد به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل شده است. به همین ترتیب وقتی اسم استاد شجریان می‌آید، احساس احترام و افتخار به ما دست می‌دهد. پس ایشان یک سرمایهٔ انسانی است که حالا به مرز اشتهار رسیده و تبدیل به سرمایهٔ نمادین شده است.

به‌عنوان مثالی از یک سرمایهٔ اقتصادی، تاکنون صدها میلیارد تومان در مصلای تهران خرج کرده‌ایم، اگر بتوانیم خوب این مجموعه را با هنرها و معماری ایرانی تزیین کنیم، ممکن است این سرمایهٔ اقتصادی روزی به حدی برسد که برای ما سرمایهٔ نمادین بشود. به همین ترتیب مراسم **نوروز یا سیزده به‌در** (عظیم‌ترین اجتماع مردم در طبیعت) یک سرمایهٔ فرهنگی و اجتماعی است، ولی الان برای ما یک سرمایهٔ نمادین شده است. پس هرگاه یکی از سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و انسانی یک گروه یا یک جامعه به مرز شهرت می‌رسد به‌گونه‌ای که در جمعی که آن سرمایه را دارند، احساس افتخار و احترام برانگیزاند، آن سرمایه به سرمایهٔ نمادین تبدیل شده است. پس سرمایهٔ نمادین فقط مختص سطح ملی و مربوط به یک ملت نیست. هر گروه یا مجموعهٔ انسانی که بتواند یکی از انواع سرمایه‌اش را به مرز افتخار و احترام برساند، سرمایهٔ نمادین تولید کرده است. بر این اساس، یک خانواده، یک خاندان یا قبیله، یک محله، یک روستا، یک شهر، یک گروه اجتماعی مثل اقلیت‌های مذهبی یا قومی، یک گروه اقتصادی مثل یک بنگاه یا یک صنف و نظایر اینها می‌توانند سرمایهٔ نمادین مربوط به خودشان را داشته باشند یا تولید کنند.

اکنون پرسش این است: وقتی یک سرمایه، «نمادین» شد، چه می‌شود؟ اولین و مهمترین کارکرد سرمایهٔ نمادین آن است که ارزش خودش و ارزش آنچه منتسب به خودش است را چند برابر و گاهی صدها برابر

استاد فرشچیان ابتدا سرمایهٔ انسانی بوده است برای این کشور، اما از یک وقتی به بعد به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل شده است. به همین ترتیب مراسم نوروز یا سیزده به‌در (عظیم‌ترین اجتماع مردم در طبیعت) یک سرمایهٔ فرهنگی و اجتماعی است، ولی الان برای ما یک سرمایهٔ نمادین شده است.



و حتی هزاران برابر می‌کند. مثلاً دو نقاش می‌نشینند، دو تابلو می‌کشند که دقیقاً عین هم است. اما یکی نقاشی غیرمشهور است و دیگری نقاشی معروف است. تابلوی نقاش غیرمشهور را هزار دلار قیمت‌گذاری می‌کنند و تابلوی نقاش مشهور را ۵۰۰ هزار دلار. در این صورت ۴۹۹ هزار دلار ارزش تابلوی دوم، ارزش خود تابلو نیست، بلکه ارزش نمادین آن است؛ یعنی ارزش سرمایهٔ نمادین بودن نقاش آن است. ممکن است یک کنسرت را دو نفر عین هم اجرا کنند، اما قیمت بلیت کنسرت خواننده‌ای که به سرمایهٔ نمادین تبدیل شده است (مثل استاد شجریان) چندین برابر قیمت همان کنسرت است، وقتی یک خواننده توانمند، اما غیرنمادین اجرا می‌کند. پس وقتی یکی از سرمایه‌های ما به سرمایهٔ نمادین تبدیل شد ارزش تمام آنچه منسوب به او است افزایش می‌یابد.

خودروی مسکوویچ مرحوم دکتر شریعتی اکنون یک سرمایهٔ نمادین است. مدت زیادی از سالهای اول انقلاب تا چند سال پیش این خودرو را در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد به نمایش گذاشته بودند. این خودرو اکنون یک سرمایهٔ نمادین است، ممکن است به‌عنوان یک خودروی اسقاطی قیمتش ۲ میلیون تومان باشد، ولی اگر الان آن خودرو را به حراج بگذارند، ممکن است کسی حاضر باشد آن را چند صد میلیون تومان بخرد. آن مبلغ اضافی ارزش سرمایهٔ نمادین بودن این خودرو است.

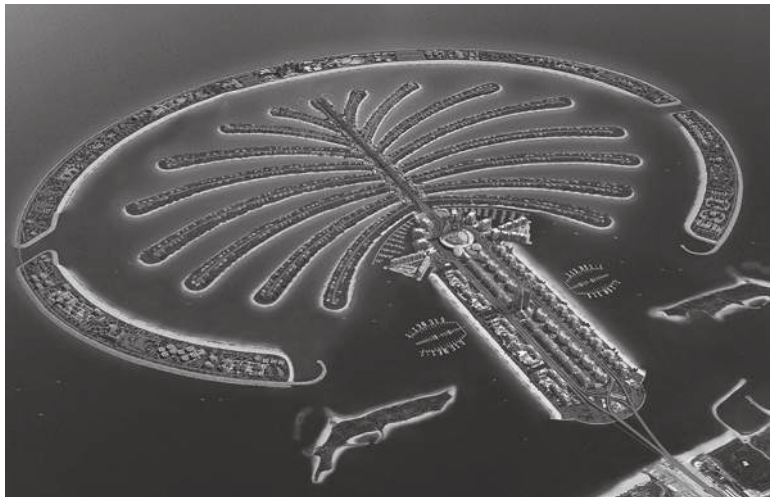
خب سرمایهٔ نمادین چکار می‌کند. سرمایهٔ نمادین هر جا به‌وجود آمد بقیهٔ سرمایه‌ها را مثل آهنربا جذب می‌کند. اگر سرمایهٔ اقتصادی در یک جایی جمع بشود الزاماً سرمایه‌های دیگر مثلاً سرمایه‌های انسانی دورش جمع نمی‌شود. یعنی ممکن است یک کسی یا یک دولتی با هزینه‌های سنگین پیشرفته‌ترین فناوری را در حوزهٔ مثلاً ذوب آهن بخرد و به کشور بیاورد، ولی نتواند مهندسان ایرانی باتجربه و متخصص را برای راه‌اندازی این کارخانه، از خارج به ایران بیاورد. ولی سرمایه‌های نمادین هرجا به‌وجود بیایند، انواع سرمایه‌های دیگر را به خودشان جذب می‌کنند.

دقت کنیم، اصلاً هم مهم نیست که سرمایه‌های نمادین فی‌ذاته ارزشمند هستند یا نه. مهم این است که ما بتوانیم از هرچه داریم سرمایهٔ نمادین تولید کنیم. مهم این نیست که واقعاً سرمایه‌اند و واقعاً ارزش

نمادین شدن دارند یا نه. مهم این است که ما بتوانیم آنها را نمادین کنیم. مثلاً در آمریکا مایکل جکسون را به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل می‌کنند و به وسیلهٔ او از تمام دنیا دلار جمع می‌کنند، رونق اقتصادی ایجاد می‌کند. بنابراین فرقی نمی‌کند، شما می‌توانید یک خواننده یا هنرپیشهٔ کوچه‌بازاری را هم به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل کنید.

حالا بگذارید مثال دیگری بزنم. دیوید بکهام درآمدش هزاران برابر علی دایی ماست، اما بکهام توانایی حرفه‌ای و فنی‌اش هزار برابر علی دایی نیست، شاید به سختی دو برابر باشد. اما فرق بکهام با علی دایی این است که بکهام برای انگلیسی‌ها به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل شده، اما علی دایی را ما نتوانستیم به سرمایهٔ نمادین تبدیل کنیم. حال بکهام نه فقط برای انگلیسی‌ها پول جذب می‌کند (مثلاً خیلی از

سرمایه‌های نمادین در بحران‌ها مانع فروپاشی می‌شوند و انسجام اجتماعی را حفظ می‌کنند، در شرایط عادی و طبیعی نیز سرمایه‌های دیگر را جذب می‌کند.



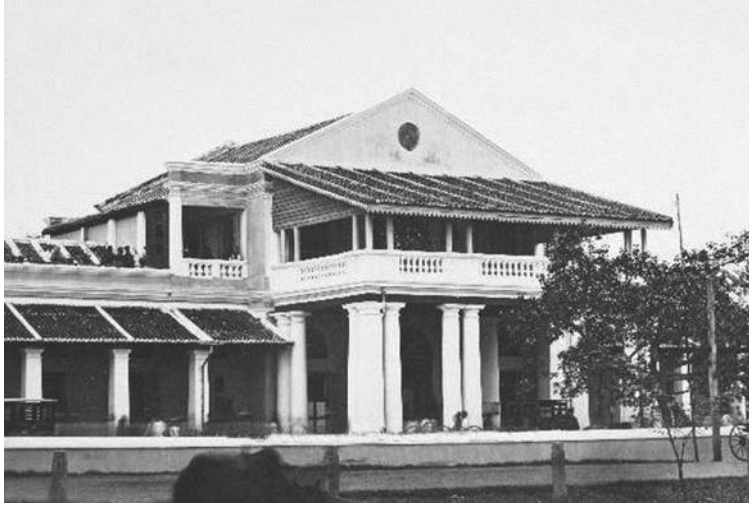
دیوید بکهام درآمدش چندین برابر علی دایی ماست، اما بکهام توانایی حرفه‌ای و فنی‌اش هزار برابر علی دایی نیست، شاید به سختی دو برابر باشد. اما فرق بکهام با علی دایی این است که بکهام برای انگلیسی‌ها به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل شده، اما علی دایی را ما نتوانستیم به سرمایهٔ نمادین تبدیل کنیم.

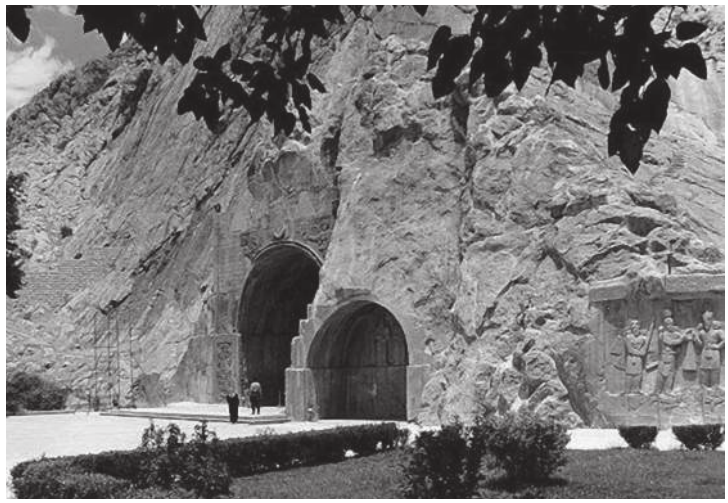
گردشگران که به انگلستان می‌روند، می‌خواهند بکهام را هم ببینند یا حرکت‌های اجتماعی انسان‌دوستانه و خیریه‌هایی که بکهام راه انداخته، از دور دنیا پول جذب انگلستان می‌کند)، بلکه کشوری مثل دبی هم می‌تواند از سرمایهٔ نمادین بکهام انگلیسی به نفع خودش استفاده کند. دبی می‌آید و جزایر نخل را که می‌سازد (حالا بماند که خود ساختن جزایر نخل هم یک پروژهٔ بزرگ برای تولید سرمایهٔ نمادین است) در یکی از یال‌ها، به بکهام یک ویلا هدیه می‌دهد، بعد با تبلیغات اعلام می‌کند که بکهام در جزیرهٔ نخل ما یک ویلا خریده. این باعث می‌شود که ظرف مدت کوتاهی قیمت زمین و ویلا در جزیرهٔ نخل ترقی کند. یعنی به همین سادگی دبی یک سرمایهٔ نمادین که مال کشوری دیگر است را جذب می‌کند و به کمک آن سرمایهٔ اقتصادی‌اش (جزیرهٔ نخل) را به سرمایهٔ نمادین تبدیل می‌کند. از آن به بعد فوتبالیست‌های دیگر هم می‌روند و در جزیرهٔ نخل ویلا می‌خرند، هنرپیشه‌ها از دور دنیا می‌آیند ویلا می‌خرند. پس سرمایه‌های اقتصادی از دور دنیا به سمت جزیرهٔ نخل می‌رود. بعد از آن هم سرمایه‌های انسانی می‌آیند، یعنی کم‌کم دانشگاههای معتبر در دبی شعبه می‌زنند چون بچه پولدارهای دنیا در دبی جمع شده‌اند و دانشگاه لازم دارند. بعد کم‌کم این دانشگاهها چون خوب حقوق می‌دهند، استادان برجسته را از دور دنیا به خودشان جلب می‌کنند و زنجیره‌ای از جریان یافتن انواع سرمایه به‌سوی دبی شکل می‌گیرد.

پس دبی می‌آید و یک محیط بازی با سرمایهٔ اجتماعی و اعتماد و قانونمندیِ بالا ایجاد می‌کند، تعدادی سرمایهٔ نمادین به این محیط جلب می‌کند و بعد شروع می‌شود: انواع سرمایه‌ها را از دور دنیا می‌کشد به دبی و به کمک آنها سرمایهٔ نمادین تولید می‌کند. اصلاً خود جزیرهٔ نخل ساختن، یعنی تولید سرمایهٔ نمادین. یک چیزی می‌سازد که هیچ‌جا نیست و دومین سازهٔ بشری محسوب می‌شود که از کرهٔ ماه پیداست. پس به‌سرعت به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل می‌شود. هتل یا برج‌العربیه را هم با همین ایده برپا می‌کند که به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل شود و همهٔ گردشگران را به خود جلب کند.

شما اگر بروید سنگاپور یک جایی بالای یک تپه، یک پاسگاه پلیس هست که ۱۵۰ سال پیش در جنگی بین سنگاپور و یک کشور غربی یک گلوله توپ به دیوار این پاسگاه برخورد کرده است و دیوار سوراخ شده است. سنگاپوری‌ها آمده‌اند و این پاسگاه را بازسازی کرده و پله درست کرده‌اند و به گردشگران می‌گویند که بروید فلان قلعه را ببینید که نمادی از فلان جنگ است و این‌گونه یک سرمایهٔ نمادین کوچک درست کرده‌اند.

حالا اجازه بدهید به یک نمونه از برخورد ما با سرمایه‌های نمادینمان اشاره کنم. در وسط شهر کرمانشاه در فاصلهٔ دو سه کیلومتری طاق بستان یک زمین چند صدهکتاری ساخت و ساز نشده وجود دارد که مرتع مانند





است و یک سری دیوار قدیمی در برخی قسمت‌ها دارد. معروف است که اینجا شکارگاه خسرو پرویز بوده است. طبق قانون اینجا تحت نظارت سازمان میراث فرهنگی است. اصلاً مهم نیست که اینجا شکارگاه خسروپرویز بوده یا نه، مهم این است که کرمانشاه یک سرمایهٔ اقتصادی یعنی همان زمین را دارد که می‌تواند آن را به یک سرمایهٔ نمادین تبدیل کند. یعنی یک جایی هست به اسم شکارگاه خسروپرویز که هر گردشگری به کرمانشاه می‌رود می‌توانند ببرند و آنجا را به او نشان بدهند. می‌توان تعدادی تندیس شیر و آهو هم آنجا مستقر کرد و جاذبه‌های بصری هم برای آن درست کرد. حالا ببینید با اینجا که به‌طور بالقوه یک سرمایهٔ نمادین بوده است، ما چه کرده‌ایم. در سالهای اخیر وسط این شکارگاه یک ساختمان به‌عنوان مدرسهٔ علمیه ساخته‌اند. همین اقدام شاخص عقب‌ماندگی این استان است. از یکی از نخبگان استان پرسیدم یعنی توی این استان یک آدم نبوده که بیاید و به هر وسیلهٔ ممکن، مانع از ساخت و ساز در این منطقهٔ میراث فرهنگی شود؟ اگر لازم بود باید افراد می‌رفتند روی زمین می‌خوابیدند و مانع می‌شدند که آنجا ساختمان بسازند. چرا چنین نکردند؟ چون کسی نه مفهوم سرمایهٔ نمادین را می‌دانسته و نه اهمیت آن را.

راستی امروز ما ایرانی‌ها یک سرمایه‌دار، یک کارآفرین یا یک کارخانه‌دار ایرانی داریم که سرمایهٔ نمادین‌مان باشد؟ ما کدام سرمایه‌دار بزرگ را داریم که به او افتخار کنیم؟ اگر الان برویم در خیابان و از مردمی که عبور می‌کنند، بخواهیم اسم یک سرمایه‌دار ملی را بگویند، آنان چه کسی را مثال می‌زنند؟ این روحیهٔ ما ایرانی‌هاست که همین که کسی مقداری ثروت پیدا کرد، شروع می‌کنیم برای او حرف درآوریم، یا شایعه بسازیم، یا مسأله درست کنیم. این روحیه، مخرب سرمایهٔ نمادین است. چقدر ما هزینه دادیم و سرمایه‌گذاری کردیم تا شهروندانمان را به سرمایهٔ انسانی یا سیاسی تبدیل کنیم. بعد چقدر خرج کرده‌ایم تا سرمایه‌های انسانی‌مان به سرمایهٔ نمادین تبدیل شوند. بعد می‌آییم و به‌راحتی تخریبشان می‌کنیم. چقدر هزینه دادیم تا خاتمی، خاتمی شد. بعد سر یک مسائل کوچکی، دولت بعدی یا مردم او را تخریب می‌کنند. اصولاً این روحیهٔ ملت ایران که زود زود شاه می‌کشد، یک روحیهٔ مخرب است. در وسط سرسرای پارلمان انگلستان یک میز بزرگی هست که روی آن یک ورق کاغذ زیر شیشه است. راهنمایی که ما را هدایت می‌کرد، گفت این سند افتخار ما انگلیسی‌هاست. گفتیم چی هست؟ گفت ما در طول ۸۰۰ سال فقط یک شاه، یعنی چارلز اول را کشتیم و ادامه داد: اما ما این یک شاه را هم بردیم در پارلمان محاکمه‌اش کردیم و محکوم به اعدام شد. این برگه حکم اعدام او است که به امضای نمایندگان مجلس رسیده است. این است مفهوم حفاظت از سرمایه‌های نمادین. اما ما ایرانی‌ها به‌طور متوسط هر ۳۰ سال یک شاه را کشتیم، یا به سقوطش

راستی امروز ما ایرانی‌ها یک سرمایه‌دار، یک کارآفرین یا یک کارخانه‌دار ایرانی داریم که سرمایهٔ نمادین‌مان باشد؟ ما کدام سرمایه‌دار بزرگ را داریم که به او افتخار کنیم؟

ملتی که توسعه می‌خواهد، بدون تولید و حفاظت از سرمایه‌های نمادین نمی‌تواند به توسعه دست یابد. اینکه دولت ترکیه مولوی را از ما می‌دزدد و آن را تبدیل به یک سرمایهٔ نمادین برای کشورشان می‌کند یک هنر است. تاجیک‌ها هم فردوسی را بردند و چند سالی است که با بزرگداشت جهانی فردوسی او را به یک سرمایهٔ نمادین برای کشورشان تبدیل کرده‌اند.

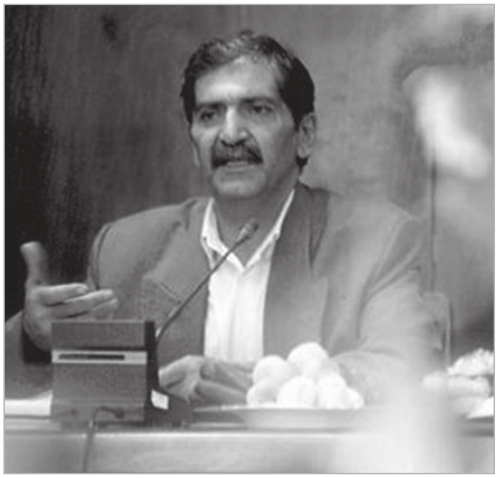
کمک کردیم. ما باید بدانیم شاه تولید کردن هم خیلی هزینه می‌برد، چه رسد به شاه‌کشی.

امروز ما در میان هنرمندان چه کسانی را داریم که سرمایهٔ نمادین باشند؟ هستند اما اندک‌اند. بین سرمایه‌گذاران‌مان چه کسی را داریم؟ در میان سیاست‌مداران‌مان چه؟

اما ببینیم کارکرد سرمایه‌های نمادین چیست. سرمایه‌های نمادین در شرایط بی‌ثباتی و در بحران‌ها انسجام اجتماعی را حفظ می‌کنند. یعنی در بی‌ثباتی‌ها و در بحران‌ها مرجع و ملجأ مردم می‌شوند و مرکزیت می‌یابند و جامعه دورشان حلقه می‌زنند و انسجام خود را حفظ می‌کنند. اگر این روزها سوریه در حال فروپاشی است چون سرمایهٔ نمادین ملی و فراگیر ندارد. در واقع نظام و جامعهٔ سوریه اشخاص خیلی بزرگ تولید نکرده است، که حالا بتوانند انسجام این جامعه را حفظ کنند.

در حوزهٔ سیاست، ما عادت کرده‌ایم که سرمایهٔ نمادین تولید کنیم و بعد به‌سرعت تخریب کنیم. یعنی یکی از ویژگی‌های ملت ایران این است که سرمایهٔ نمادین تولید می‌کند و تخریب می‌کند. اصلاً صبوری نداریم که حالا فلان فرد که سرمایهٔ نمادین است اگر اشتباه کرد، صبر بکنیم و به او باز فرصت بدهیم و تخریبش نکنیم. مراجع تقلید نمونهٔ دیگری از سرمایهٔ نمادین هستند که تعدادی از آنها را دولت تخریب کرد، عده‌ای را هم ملت. متأسفانه تبحر و تخصص ما در تخریب سرمایه‌های نمادین است. سرمایه‌های نمادین در بحران‌ها مانع فروپاشی می‌شوند و انسجام اجتماعی را حفظ می‌کنند و در شرایط عادی و طبیعی نیز سرمایه‌های دیگر را جذب می‌کند.

نکتهٔ مهم دیگر رابطهٔ سرمایه‌های نمادین و نهادهاست. توسعه محصول نهادهاست، توسعه محصول عملکرد نهادی جامعه است. نهادها هستند که می‌توانند توسعه بیافرینند یا مانع توسعه شوند. از قضا سرمایه‌های نمادین عامل اصلی نهادسازی‌اند. یعنی هرگاه شما می‌خواهید نهادی بسازید یا آن را ارتقا بدهید، لازم است یک سرمایهٔ نمادین نقش واسط و تسهیل‌کننده را بازی کند و همکاری افراد را جلب نماید. یعنی ما برای نهادسازی و تحول نهادی نمی‌توانیم از خلأ شروع کنیم. سرمایه‌های نمادین باید باشند تا دور خودشان را و نهادهای اطرافشان را اصلاح کنند، بهبود بدهند یا حتی دست به نهادسازی تازه بزنند. نهادها که خودشان نمی‌توانند خودشان را متحول کنند. باید یک سرمایهٔ نمادین محور کار باشد، تا نهادی متحول شود. این سرمایه‌های نمادین هستند که نهادها را هم متحول می‌کنند. پس حتی برای تحول نهادی هم ما نیاز به سرمایهٔ نمادین داریم.



برای مثال دکتر عظیمی یکی از سرمایه‌های انسانی بود که به مرز سرمایهٔ نمادین رسید، ولی با رفتنش ممکن بود نسل‌های بعد فراموشش کنند و حالا با برگزاری سالیانهٔ همایش «مرزهای دانش توسعه»، سرمایهٔ نمادین دکتر عظیمی همچنان می‌ماند و تقویت می‌شود. در این صورت سرمایهٔ نمادین دکتر عظیمی آرام آرام به نسل‌های آینده نیز منتقل می‌شود، وگرنه حسین عظیمی به‌عنوان یک سرمایهٔ نمادین به همین نسل خلاصه می‌شد و تمام می‌شد.

اکنون سخن این است: ملتی که توسعه می‌خواهد، بدون تولید و حفاظت از سرمایه‌های نمادین نمی‌تواند به توسعه دست یابد. اینکه دولت ترکیه مولوی را از ما می‌دزدد و آن را تبدیل به یک سرمایهٔ نمادین برای کشورشان می‌کند یک هنر است. تاجیک‌ها هم فردوسی را بردند و چند سالی است که با بزرگداشت جهانی فردوسی او را به یک سرمایهٔ نمادین برای کشورشان تبدیل کرده‌اند. بنابراین ما نیز باید یک بازگشت جدی بکنیم. باید فرهنگ تخریب را از خود دور کنیم تا سرمایه‌های نمادین‌مان انباشته شوند. پس یک بار دیگر ایدهٔ آغازین سخن را تکرار می‌کنم: توسعه عبارت است از توانایی تولید، انباشت و حفاظت از سرمایه‌های نمادین. ملتی که چنین نکند هرگز نمی‌تواند به توسعهٔ حقیقی دست یابد.

بازگو از نجـــد و از یارانِ نجد

نخستین استاد (بخشی از گفت‌وگو با دکتر مهدی نوریان)

مجید زهتاب

بی‌ادبی است اگر من که به هیچ روی «اجلی از معرّف» نیستم، بخواهم در معرفی استاد و مرادم، جناب دکتر مهدی نوریان، قلمی بگردانم. آثار و اکنون هم متن گفت و گوی با ایشان بهترین معرفی است. بیش از بیست سال است که به سائقهٔ شاگردی ایشان در دانشگاه و بیرون از آن، همدلی و مودت وثیقی حاصل شده که از افتخارات من است. دکتر نوریان از نسل استادان بخت‌یاری است که هم توفیق شاگردی و درک محضر استادان دانشمندی چون لطفعلی صورتگر، ذبیح‌الله صفا، عبدالحمید بدیع‌الزمانی، پرویز ناتل خانلری، حسین خطیبی، یحیی ماهیار نوابی، عبدالحسین زرّین‌کوب، محمدعلی اسلامی ندوشن، حسن سادات ناصری، عبّاس زریاب خوئی، مهدی محقق، احمدعلی رجایی بخارایی، احمد مهدوی دامغانی، مظاهر مصفا، عبدالوهاب نورانی وصال، بهرام فره‌وشی، صلاح‌الصاوی، جعفر سجّادی، ضیاءالدین سجّادی، محمدابراهیم باستانی پاریزی، ایرج افشار، امیرحسن یزدگردی، محمد امین ریاحی، فتح‌الله مجتبایی و... را داشته، هم همدرس فرزانگانی چون جمشید مظاهری، سعید حمیدیان، عبّاس ماهیار، قدمعلی سرّامی، محمدجعفر یاحقی و احمد طاهریِ عراقی بوده و از همه مهمتر جلیس و رفیق بزرگانی چون منوچهر قدسی، بابا عبّاس غازی، حسن کسایی، نصرالله پورجوادی، بهاءالدین خرّمشاهی، اصغر دادبه، فخرالدین مزارعی، محمد جواد شریعت، محمّد فشارکی، مسیح بهرامیان، غلامعلی کریمی، جواد کریمی، عبّاس ادیب، کمال موسوی، محمدباقر کتابی، کامران فانی و... بوده است. از این رو و به حسب سن و سال متناسب و استعداد و حافظهٔ قوی، امروز صاحب میراث عظیم و ارزشمندی از دانشها و ارزشهایی است که این سالها با همّت و استادی تمام به نسل‌های امروزی می‌سپارد.

با ایشان گفت‌وگوهای مفصلی داشته‌ام. از خانواده‌اش، دوستانش، استادانش، افکارش و ... پرسیده‌ام و ضبط کرده‌ام. از این پس در هر شماره از **دریچه**، برشی از آن را در میان می‌گذارم. به امید روزی که متن کامل این گفت‌وگوها به‌طور مستقل چاپ شود و در اختیار علاقه‌مندان قرار گیرد.

آقای دکتر نوریان گویا شما دورهٔ تحصیلات دانشگاهی را در شیراز آغاز کرده‌اید! چه شد که گذارتان به شیراز افتاد؟

در دبیرستان در رشتهٔ ریاضی درس می‌خواندم و آن موقع رشتهٔ ریاضی برای خودش شأن و منزلتی داشت که بقیهٔ رشته‌ها نداشت. معمولاً دانش‌آموزانی که درسشان خوب بود، در درجهٔ اول ترجیح می‌دادند، رشتهٔ ریاضی را انتخاب کنند، در درجهٔ دوم طبیعی و در درجهٔ سوم هم ادبی. بنابراین...

استاد! درجهٔ چهارم هم هنرستان بود و من جزء آن گروه چهارم بودم! (خنده

بله. (خنده) عجب! ...

خوب می‌فرمودید. شما چه رشته‌ای را انتخاب کردید؟

زمان تصمیم‌گیری برای انتخاب رشته رسید و چون وضع رشتهٔ ادبی در نجف‌آباد خوب نبود و با شرایط آن زمان تناسب نداشت، رشتهٔ ریاضی را انتخاب کردم. ریاضی‌ام هم بد نبود. در دیپلم شاگرد اول شدم.

می‌دانید که آن زمان هر دانشگاهی جداگانه کنکورش را برگزار می‌کرد. کنکور دانشگاه شیراز در تعطیلات نوروزی بود، قبل از اینکه در امتحان دیپلم در خردادماه شرکت کنم، به شیراز رفتم و کنکور دادم و در رشتهٔ فیزیک قبول شدم. بعد از آن هم قرار بود به دانشکدهٔ فنی دانشگاه تهران بروم؛ اما روز کنکور مریض شدم و تب کردم. گویا تقدیر چنین بود که به دانشکدهٔ فنی نروم! اگر آن روز به دانشکدهٔ فنّی رفته بودم، دیگر غیرممکن بود که اوضاع و شرایط خانواده و جامعه اجازه بدهد که رشتهٔ مهندسی را رها کنم و سراغ ادبیات بروم.

ظاهراً در آن تب و سرماخوردگی خیری نهفته بود. به هرحال چون در دانشگاه شیراز قبول شده بودم، در آن دانشگاه ثبت‌نام کردم. آن زمان دانشگاه شیراز با دانشگاه پنسیلوانیا در آمریکا قراردادهایی داشت و دروس دانشگاه شیراز به زبان انگلیسی تدریس می‌شد. برای همین هم ترم، یک ماه زودتر شروع می‌شد. در آن یک ماه به صورت فشرده و روزی هشت ساعت انگلیسی تدریس می‌شد، تا دانشجویان در این درس تقویت شوند و بتوانند سایر دروس را بهتر بفهمند.

در زمان مقرّر به دانشگاه شیراز رفتم و این کلاس‌های زبان انگلیسی را با جدّیت دنبال کردم تا اول ترم شد. چند واحد فیزیک و ریاضی و شیمی به ما ارائه کردند و دو درس دیگر یکی آنکه امروز به آن «فارسی عمومی» می‌گویند و در آن زمان «فارسی و آیین نگارش» می گفتند. دیگری به نام «تاریخ تمدن و فرهنگ ایران». همهٔ آن درسهای فیزیک و شیمی و... به یک طرف و این دو درس هم یک طرف.

ادبیات را دکتر عبدالوهاب نورانی وصال تدریس می‌کرد و درس تاریخ تمدن و فرهنگ ایران را هم مرحوم استاد علی سامی که ایشان هم شخصیت بسیار برجسته‌ای بود. باستان‌شناس بود و در کاوش‌های تخت‌جمشید بسیار فعّال شرکت کرده بود و کتاب‌هایی هم راجع به اقلیم فارس نوشته بود. پیرمرد فاضل و دانشمندی بود که کلاس‌هایش هم بسیار جالب بود و با لهجهٔ شیرازیِ خیلی غلیظی صحبت می‌کرد. به هر حال این دو کلاس را بیش از بقیهٔ کلاس‌ها جدی می‌گرفتم.

آیا این دو استاد در گرایش و تغییر مسیر شما به سمت ادبیات، مؤثر بودند؟

این قصد را داشتم و کلاس دکتر نورانی وصال هم این مقصود را تقویت کرد.

پس آقای دکتر نورانی وصال در سرنوشت شما مؤثر بوده‌اند؟

بله. واقعاً همین‌طور است. سال‌ها بعد این را به خودشان هم عرض کردم. معمولاً کلاس‌های درس ریاضی و فیزیک و آزمایشگاه شیمی و... را یک در میان می‌رفتم و یا اصلاً نمی‌رفتم؛ امّا چون دانشکدهٔ ادبیات و دانشکدهٔ علوم دانشگاه شیراز، در دو سوی یک خیابان و هر دو کنار حافظیه بود، به‌جای آن کلاس‌ها مدام به حافظیه می‌رفتم. یک دیوان حافظ کوچک هم داشتم که با خودم می‌بردم و ساعت‌ها می‌نشستم و نتیجه‌اش هم این شد که هنوز ترم تمام نشده، چمدانم را بستم و آنجا را ترک کردم و به اصفهان آمدم.

در این خصوص با کسی هم مشورت کردید؟

با یکی دو نفر از استادان ادبیات مشورت کردم.

یادتان هست چه کسانی بودند؟

بله. یکی مرحوم دکتر علی‌محمد مژده بود که در آن زمان مدیر گروه ادبیات دانشگاه شیراز بود و با اکراه در پاسخم گفت: «نه! جوان این کار را نکن! معلوم نیست چه آتیه‌ای داشته باشی. معلم ادبیات که جایگاهی ندارد. من را هم که می‌بینی دری به تخته‌ای خورده و این دانشگاه شیراز باز شده و من اینجا آمده‌ام. این هم تصادفی بوده.» (خنده) اصلاً هیچ‌گونه تشویقی نکرد.

خوب نتیجهٔ این مشورت که منفی بود. نفر دیگر که بود؟

خودِ دکتر وصال که اصلاً مرا جدی نگرفت، گویا عجله داشت جواب سربالایی داد و رفت.

پس شما با این مشورت‌ها به این نتیجه رسیده‌اید؟

(خنده) این خیلی مهم است!

بله! ولی تصمیم خود را گرفته بودم، برای همین چمدان را بستم و آمدم.

خوب پس چند ماه بیشتر دانشجوی دکتر وصال نبوده‌اید! از آن روزها و از دکتر وصال چه خاطره‌ای دارید؟

دکتر وصال بسیار خوش‌محضر بود. بسیار هم خوش‌قیافه بود و همهٔ شرایط یک استاد نمونهٔ ادبیات فارسی را داشت. حافظهٔ خیلی قوی‌یی هم داشت. قصاید بلند خاقانی و شعرای دیگر را از حفظ می‌خواند و کلاسش خیلی جذّاب و شیرین بود.

معمولاً کلاس‌های درس ریاضی و فیزیک و آزمایشگاه شیمی و... را یک در میان می‌رفتم و یا اصلاً نمی‌رفتم؛ امّا چون دانشکدهٔ ادبیات و دانشکدهٔ علوم دانشگاه شیراز، در دو سوی یک خیابان و هر دو کنار حافظیه بود، به‌جای آن کلاس‌ها مدام به حافظیه می‌رفتم. یک دیوان حافظ کوچک هم داشتم که با خودم می‌بردم و ساعت‌ها می‌نشستم و نتیجه‌اش هم این شد که هنوز ترم تمام نشده، چمدانم را بستم و آنجا را ترک کردم

یکی از قصایدی که در کلاس برای ما خواند، قصیدهٔ خیلی مفصلی از شوریدهٔ شیرازی بود. قصّه‌اش هم این بود که گویا در دورهٔ قاجار کار رایجی بوده که حاجیان از سفرمکّه با خودشان کنیزان و غلامان سیاه می‌آوردند و به‌خصوص در نواحی جنوب و شیراز از این غلامان سیاه در خانهٔ اعیان و اشراف زیاد بوده. یک بار یکی از این سیاهان یک مهمانی در باغ اربابش ترتیب می‌دهد و همهٔ بردگان سیاه آن شهر را دعوت می‌کند و حضور سفیدپوستان را هم قدغن می‌کند. شوریدهٔ شیرازی - که نابینا بوده و این مطلع غزلش در این باره بسیار معروف است: روی بنمایی و دل از من شوریده ربایی /تو چه شوخی که **دل از مردم بی‌دیده ربایی**- یک نفر بینا را با خودش می‌برد و از او می‌خواهد که از رخنهٔ دیوار نگاه کند و مجلس را برایش توصیف کند. بعد هم بر مبنای آن توصیفات، قصیدهٔ مفصلی می‌گوید که پر از اصطلاحات شیرازی است و همین‌طور اصطلاحات مربوط به این سیاهان. آن قصیده این‌طور شروع می‌شود که:

کرده در باغ مشیرالملک مهمانی زوزوکی
هر طرف اندر خرامیدن خزوکی با خزوکی
کرده مهمانی دده رعنا، کنیزان سیه را
فندقی سرها به هم بربسته، چون مشکین کلوکی
ظرفشان، ظرف برنجی، مویشان، موی کرنجی
پشت سر گیسویشان بنجال چون پشمین گروکی
باغ پر طاووس، چون گرمابه‌های پر کدو شد
بلبلی هر سو نوا خوان از برای پیرسوکی

این قصیده هفتاد، هشتاد بیت است که یک بار دکتر وصال از حفظ این غزل را سرِ کلاس خواند و کلمه به کلمه معنی کرد.

دیگر اینکه اولین بار که تقطیع شعر را به شیوهٔ جدیدی که مرحوم استاد دکتر خانلری رایج کرد؛ یعنی براساس هجاهای کوتاه و بلند و کشیده آموختم، در کلاس دکتر وصال بود.

مبدع این شیوه خود دکتر خانلری بودند؟

نه‌خیر. این شیوه را فرنگی‌ها ابداع کردند و ابتدا در تحقیقات آنها دربارهٔ وزن شعر فارسی و به زبان‌های اروپایی منتشر شد؛ ولی در ایران دکتر خانلری این شیوه را رایج کرد. این شیوه را از دکتر وصال یاد گرفتم و اتفاقاً چون دید که علاقهٔ زیادی نشان می‌دهم، خود من را پای تخته صدا کرد و بیتی را خواند و گفت روی تابلو بنویس و هجاهای کوتاه و بلند را با کشیدن نیم‌دایره و خط جدا کن و وزن شعر را مشخص کن.

از این شیوه خیلی خوشم آمد. پیشتر وزن شعر را براساس کتاب **نصاب‌الصبیان** آموخته بودم. در کلاس هشتم یک دبیر عربی داشتیم به نام آقا شیخ باقر تدیّن که روحانی بود و برادر همین دکتر تدیّن خودمان بود. ایشان فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ معقول و منقول هم بود و شیخ خیلی فاضلی بود. خیلی خوب عربی درس می‌داد، کتاب **نصاب‌الصبیان** را هم به ما معرفی کرده بود که بخوانیم و... .

نصاب‌الصبیان مگر کتاب لغت نیست؟

ببینید ابونصر فراهی در این کتاب هر باب را با یکی از بحور عروضی شروع کرده است. مثلاً می‌گوید:

به بحر تقارب تقرب نمای
بدین وزن میزان طبع آزمای
فعولن فعولن فعولن فعول
چو گفتی بگو ای مه دلربای
اله است الله و رحمن خدای
دلیل است هادی تو گو رهنمای

شروع هر فصل با بحر عروضی است. کلاس هشتم بودم و بدون اینکه بدانم مقوله‌ای به نام وزن شعر وجود دارد، حس می‌کردم که وزن دو بیتی‌های محلی با وزن خسرو و شیرینِ نظامی تقریباً مثل هم است. یا فرض کنید مثلاً حس کرده بودم که وزن شعر پروین اعتصامی:

مادر موسی چو موسی را به نیل
در فکند از گفتهٔ ربّ جلیل...

با «بشنو از نی چون حکایت می‌کند» یکی است. اینها را حس می‌کردم؛ اما نمی‌دانستم که جریانش چیست و از چه مقوله‌ای است. بعدها که این کتاب **نصاب‌الصبیان** را گرفتم، فهمیدم که وزن شعر چیست و از آن به بعد هر شعری را که می‌خواندم، سعی می‌کردم افاعیل عروضی‌اش را پیدا کنم؛ مثلاً خسرو و شیرین را می‌گفتم: «مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیل». کم‌کم این را تمرین کردم و در ذهنم جا افتاد. الان هم به همه توصیه می‌کنم که سعی کنند در سنین کودکی به فرزندانشان وزن شعر را یاد بدهند، چون وقتی سنشان بالا رفت تشخیص وزن برایشان خیلی مشکل می‌شود.

یادم است که دکتر وصال اولین بار بحث وزن شعر را سرِ کلاس فارسی عمومی مطرح کرد.

دکتر وصال بسیار خوش‌محضر بود. بسیار هم خوش‌قیافه بود و همهٔ شرایط یک استاد نمونهٔ ادبیات فارسی را داشت. حافظهٔ خیلی قوی‌یی هم داشت. قصاید بلند خاقانی و شعرای دیگر را از حفظ می‌خواند و کلاسش خیلی جذاب و شیرین بود.

تمام دانشجویانِ آن کلاس در رشتهٔ فیزیک درس می‌خواندند و ربطی به این نوع بحث‌ها نداشتند، ولی دکتر وصال طوری این مسائل را جدّی و شیرین و در عین حال جذّاب مطرح می‌کرد که همه علاقه نشان می‌دادند.

شما در کلاس سایر استادان ادبیات دانشگاه شیراز هم شرکت کردید؟

بله. ولی آن کلاس‌ها چندان جذابیتی نداشت و اصلاً قابل مقایسه با کلاس دکتر وصال نبود.

این را بیشتر از منظر ذوقیات ایشان و حس و حال کلاس‌هایشان می‌گویید، یا از لحاظ اعتبار علمی؟

از لحاظ علمی هم استاد عالم و محققی بود، گرچه تعداد معدودی مقاله و کتاب از ایشان چاپ شده که شاید به بیست تا هم نرسد.

این مسأله که تازگی‌ها باب شده که بر پایهٔ تعداد کتاب‌ها و مقاله‌ها کارنامهٔ استادان و محققان را می‌سنجند، به نظرم چندان اعتباری ندارد. گذشته از آنکه از قدیم گفته‌اند: المکثار مهذار (پرگو یاوه‌گوست). عالمان و استادان بزرگی را می‌شناسیم، از میرزا جهانگیرخان قشقایی گرفته تا فاضل تونی و عبدالحمید بدیع‌الزمانی سنندجی و... که اهل نوشتن نبوده‌اند و رسالتشان پروردن شاگردان بوده است. مرحوم دکتر محمد خوانساری می‌فرمودند که فاضل تونی اصلاً خط نداشت؛ یعنی نمی‌توانست چیزی بنویسد ولی در عین حال یکی از بزرگترین استادان دانشگاه تهران بود و بسیاری از بزرگترین مشاهیر فضل و ادب به شاگردی‌اش افتخار می‌کردند. در نسل بعدی استادان هم مثلاً شادروان دکتر امیرحسن یزدگردی که به راستی محقق و دانشمندی به تمام معنی بود در همهٔ عمر فقط دو کتاب و دو مقاله منتشر کرد.

خوب، برگردیم به وصال شیرازی. من شنیده‌ام که راهنمای ایشان در رسالهٔ دکتری، استاد فروزانفر بوده‌اند؟

دقیقاً نمی‌دانم که راهنمای ایشان چه کسی بوده، ولی عنوان رسالهٔ دکتری‌اش **طرز شعر در نیمهٔ اول قرن دهم** بوده است. بعد از آن هم در سال ۱۳۳۸ **نقد و تصحیح مصیبت‌نامهٔ عطار** از ایشان به چاپ رسید و تنها چاپ منقحی که از مصیبت‌نامهٔ عطار بود، متعلّق به ایشان بود. البته اخیراً استاد دکتر شفیعی‌کدکنی هم **مصیبت‌نامه** را منتشر کرده‌اند.

مثل اینکه تحقیقاتی هم در سوگنامه‌های فارسی داشته است؟

بله. البته نه به‌صورت کتاب، به‌صورت مقاله. مثل بعضی نبود که ولعی برای چاپ کتاب و مقاله دارند. کتاب‌هایش یکی همان **مصیبت‌نامهٔ عطار** بود، یکی هم با همکاری مرحوم دکتر افراسیابی تصحیح کتاب **هزار مزار** در ترجمهٔ **شدّ الازار** که دربارهٔ مزارات شیراز است، در این اواخر هم یک **دیوان حافظ** با همکاری مرحوم دکتر جلالی نایینی چاپ کرد.

گویا شاعر خوبی هم بوده، اما در کار شعر هم خیلی پرکار نبوده و دیوان مفصلی از ایشان بیرون نیامده.

همین‌طور است. به‌طور خیلی پراکنده اشعاری از ایشان در بعضی مجلات چاپ شده و آقای دکتر رستگار فسایی که مشغول نوشتن کتابی دربارهٔ ایشان هستند، می‌گفتند که خیلی جست‌وجو کرده‌اند و همهٔ منابع و مجلات را دیده‌اند، ولی بیش از پنجاه - شصت قطعه شعر پیدا نکرده‌اند. آقای رکن هم می‌گفتند که دکتر کریم وصال ـ برادر دکتر وصال ـ هم اشعار ایشان را جمع‌آوری کرده و در اختیار ایشان قرار داده تا ویراستاری کند. ممکن است در اینها هم اشعار نویافته‌ای پیدا شود.

ایشان اشعار مذهبی زیادی هم دارند، بروز و نمود مذهبیِ خاصّی هم در رفتارشان بود؟

خیر. اهل ظاهرسازی و افراط نبود.

یک تعداد شعر هم در آستان قدس از ایشان هست که روی دیوارها با خطّ خوش نوشته‌اند.

آستان قدس یا شاهچراغ؟

من در مشهد دیدم.

یک شعر هم برای شاهچراغ گفته که در حرم او نوشته‌اند، ولی مشهد را خبر نداشتم. اینکه گفتید مشهد، یک وقتی در مشهد کنگرهٔ بیهقی بوده. آن زمان دانشجو بودم و هنوز به این‌طور مجامع راه پیدا نکرده بودم، ولی یکی از دوستان تعریف می‌کرد که در حاشیهٔ آن کنگره به خانهٔ محمود فرخ رفته بودند. شادروان سیّد محمود فرخ خراسانی سال‌ها انجمن شعری در مشهد داشته است. دکتر وصال آنجا شروع کرده بودند به شعر خواندن، طوری که فرخ برخاسته بود و پیشانی ایشان را بوسیده بود و خیلی از ایشان تبجیل کرده بود.

مثل اینکه ایشان در نحوهٔ ارائهٔ شعر هم تبحّری داشته است.

این مسأله که تازگی‌ها باب شده که بر پایهٔ تعداد کتاب‌ها و مقاله‌ها کارنامهٔ استادان و محققان را می‌سنجند، به نظرم چندان اعتباری ندارد. گذشته از آنکه از قدیم گفته‌اند: المکثار مهذار (پرگو یاوه‌گوست). عالمان و استادان بزرگی را می‌شناسیم، از میرزا جهانگیرخان قشقایی گرفته تا فاضل تونی و عبدالحمید بدیع‌الزمانی سنندجی و... که اهل نوشتن نبوده‌اند و رسالتشان پروردن شاگردان بوده است.

ایستاده از راست به چپ: حبیب یغمایی، عبدالوهاب نورانی وصال، نذیر احمد، حسین بحرالعلومی، ...، ضیاءالدین سجادی، حسن سادات ناصری
علی فاضل، کنت لوتر (امریکایی)، سیدجعفر شهیدی، امیرحسین یزدگردی، مصطفی مغربی، محمدتقی دانش‌پژوه، عبدالحسین زرین کوب
نشسته از راست به چپ: حمید فرزام، محمدجواد شریف، عباس زریاب خویی، محمدابراهیم باستانی پاریزی، منوچهر امیری
کنگرهٔ بیهقی. (عکس از گنجینهٔ پژوهشی ایرج افشار)

بله. یکی ایشان و یکی هم مرحوم دکتر محجوب، این دو نفر با شعر خواندنشان انسان را بسیار تحت تأثیر قرار می‌دادند.

از اشعارشان چیزی در خاطر دارید؟

بله:

ای کولی حلقه کرده در گوش بیا
با موی فرو ریخته بر دوش بیا
در دامن من می‌زده، ای خرمن یاس
با بوی هوس‌پرور آغوش بیا

***

در پیرهن خواب چه دلکش شده‌ای
مانند شراب کهنه بی‌غش شده‌ای
با پیکر مهتابی پیچیده چو دود
بر خرمن هستی من آتش شده‌ای

استاد چرا ایشان با این استعداد این‌قدر کم‌کار بودند؟

پیش از این در این مورد گفت‌وگو کردیم. مگر سر کلاس رفتن و دانشجو پروردن کار نیست؟ یکی از استادان بازنشستهٔ همین دانشگاه اصفهان را می‌شناسم که جز یکی دو مقالهٔ عالمانه چیزی منتشر نکرده، اما از لحاظ علمی تأثیر بسیار زیادی بر دانشجویان خود داشته و همه از کلاس‌های او به نیکی یاد می‌کنند و از اینکه از او بسیار آموخته‌اند. دکتر نورانی وصال حتماً باید یک کتاب آیین نگارش و یک دستور زبان و یک بدیع و عروض و قافیه و تعدادی گزیدهٔ اشعار شاعران قرون مختلف را به انبوه این‌گونه کتاب‌ها می‌افزود، تا پرکار باشد؟ یا ازین شرح‌های رایجی که مطالب ساده و بدیهی را با طول و تفصیل توضیح می‌دهند، اما مشکلات واقعی متون را به روی مبارکشان نمی‌آورند، باید چاپ می‌کرد؟ او بیشتر

فاضل تونی اصلاً خط نداشت؛ یعنی نمی‌توانست چیزی بنویسد ولی در عین حال یکی از بزرگترین استادان دانشگاه تهران بود و بسیاری از بزرگترین مشاهیر فضل و ادب به شاگردی‌اش افتخار می‌کردند. در نسل بعدی استادان هم مثلاً شادروان دکتر امیرحسن یزدگردی که به راستی محقق و دانشمندی به تمام معنی بود در همهٔ عمر فقط دو کتاب و دو مقاله منتشر کرد.

وقت اضافی‌اش صرف ذوقیات‌اش می‌شد که عبارت بود از: اشیاءِ عتیقه، خطوط قدیمی، تابلوهای نقاشی و اشیاءِ موزه‌ای! همه‌جا به دنبال عتیقه می‌رفت. مثلاً به هندوستان می‌رفت و تخت پادشاهی فلان مهاراجهٔ هند را می‌خرید و بار کشتی می‌کرد و می‌آورد به شیراز و در باغش برپا می‌کرد. البته آن زمان که در شیراز دانشجو بودم با ایشان ارتباطی این‌چنینی نداشتم که بروم و آن باغ را ببینم. سال‌ها بعد آنجا را دیدم. فکر می‌کنم در شناخت آثار قدیم و خطوط استادان فن و سایر آثار هنری تبحر زیادی داشت.

آن سالها که شما دانشجوی دکتر وصال بودید، ایشان چند ساله بودند؟

استاد نورانی وصال متولّد ۱۳۰۲ بودند، بنابراین سال ۱۳۴۵ که در شیراز بودم، ۴۳ سال داشته‌اند.

آقای دکتر، محیطی که دکتر وصال در آن پرورش یافته بود، چگونه بوده است؟

می‌دانید که محمد شفیع شیرازی متخلّص به وصال - جدّ سوم این دکتر نورانی وصال- از شاعران و خطّاطان بنام قرن سیزدهم هجری در شیراز بوده و شش پسر داشته است و این شش پسر هم همه شاعر و خطّاط و نقّاش و هنرمند بوده‌اند: «وقار»، «داوری»، «حکیم»، «فرهنگ»، «توحید» و «یزدانی» شش پسر وصال بوده‌اند. آخرینشان یعنی یزدانی پسری به نام «روحانیِ وصال» داشته که او هم هنرمند و شاعر بوده و دکتر عبدالوهاب نورانیِ وصال پسر این روحانی وصال بود؛ یعنی نبیرهٔ وصال شیرازی می‌شد.

دو کتاب دربارهٔ خاندان وصال نوشته شده است. یکی را مرحوم دکتر یحیی ماهیار نوابی نوشته است با عنوان **خاندانِ وصال شیرازی** که کتاب بسیار خوبی است، یکی را هم همان روحانی وصال نوشته است به نامِ **گلشن وصال**. و این اواخر دکتر محمود طاوسی چاپ منقحی از آن منتشر کرده است.

خوب است داستان نخستین آشنایی‌ام را هم با خاندان وصال برای شما بگویم. در نجف‌آباد محصل دبیرستان بودم. زنده یاد استاد منوچهر قدسی خودمان، برنامه‌ای هفتگی در رادیو اصفهان داشت که برنامهٔ بسیار جذابی بود. در آن برنامه به معرفی شاعران می‌پرداخت. یکی از آن برنامه‌ها را به وصال و فرزندان او اختصاص داده بود. آنها را یک به یک معرفی می‌کرد و از هر کدام شعری انتخاب کرده بود و می‌خواند. غزلی از توحید ـ پسر پنجم وصال خواند که خیلی دوست داشتم. مطلع‌اش این بود:

بازی زلف پریشان تو با شانه ز چیست
خانه بر هم زدن این دل دیوانه ز چیست...

همسر دکتر وصال چه کسی بود؟

آن موقع که دانشجوی ایشان بودم، ازدواج نکرده بود. بعدها فهمیدیم که یک وقتی خانم طاهره صفارزاده در شیراز دانشجوی ایشان بوده و عشقی میانشان پیدا شده، ولی سرنگرفته و خانم صفارزاده به کس دیگری شوهر کرده است. دکتر وصال هم دیگر زن نمی‌گیرد، تا این اواخر که باز یکدیگر را پیدا می‌کنند و با هم ازدواج می‌کنند.

یعنی چند سال زندگی مشترک داشته‌اند؟

کمتر از ده سال.

پس این تنها ازدواج آقای نورانی وصال بوده؟

بله.

خوب رسیدیم به اینجا که شما شیراز را ترک کردید. کی دوباره شما به وصالِ ایشان رسیدید؟

آن سال چمدانم را بستم و از شیراز آمدم. گاهی در «کنگرهٔ تحقیقات ایرانی» ایشان را می‌دیدم. مرحوم ایرج افشار این کنگره را هر سال در یکی از شهرهای بزرگ برپا می‌کرد و تمام بزرگان و محققان در این کنگره شرکت می‌کردند. کنگرهٔ خیلی پرباری بود. معمولاً ایشان را آنجا می‌دیدم و سلامی می‌کردم، اما ارتباط نزدیکی با ایشان پیدا نکرده بودم تا اینکه انقلاب شد و شنیدیم که ایشان را از دانشگاه شیراز کنار گذاشته‌اند.

علی‌الرسم فی امثالها... (خنده)

بله. آن تندروی‌هایی که اوایل کار بود، گریبان ایشان را هم گرفت.

دلیلش چه بود؟

گویا داوری یکی از فرزندان وصال شیرازی، چندین سال مشغول نوشتن نسخه‌ای از شاهنامه بوده و شصت ماه وقت صرف خطّاطی و تذهیب این نسخه می‌کند. نسخهٔ بسیار ارزشمندِ فاخر و بی‌نظیری به وجود می‌آورد و آخرش هم یک مثنوی به شیوهٔ خود شاهنامه می‌گوید که آن هم یک شاهکار است و این‌طور شروع می‌شود:

درود از جهاندارِ با فرّ و داد
برو کاین همه داستان کرد یاد
هنرمند دانای بسیار دان
حکیم جهاندیدهٔ کاردان

دو کتاب دربارهٔ خاندان وصال نوشته شده است. یکی را مرحوم دکتر یحیی ماهیار نوابی نوشته است با عنوان خاندانِ وصال شیرازی که کتاب بسیار خوبی است، یکی را هم همان روحانی وصال نوشته است به نامِ گلشن وصال. و این اواخر دکتر محمود طاوسی چاپ منقحی از آن منتشر کرده است.

سخن‌سنج، فردوسی، استاد توس
که چرخ برین خاک او داد بوس
برآرندهٔ نام ایران به ماه
فروزندهٔ فرّ شاهان به گاه...

در این شعر به زیبایی دربارهٔ هنر موروثیِ خطّاطی‌اش و شیوهٔ نگارش حروف هم سخن گفته:

من از خامه افسونی آموخته
به مشک سیه‌شان دهان دوخته
چو شیران نشستم در آن نی‌ستان
شده مغزم از جوش چون می‌ستان
گهر کز پدر مرده‌ری داشتم
بسی سال در خانه انباشتم
در این نامه یکجا فشاندم ز دست
بداند هر آن کو شناسنده است...

...سر واوها گرزهٔ گاوسار
دُم دالها خنجر آبدار
خَم میم‌ها تاب داده کمند
سر کافها چون درفش بلند
الفها کشیده سر از هر کران
شده نامه چون دشت نیزه‌وران
سرِ شین، چنگال جنگی پلنگ
که ناخن برآورده از بهر جنگ
دُم میم‌ها تا زمین ریخته
گره بر زده، سرش آویخته

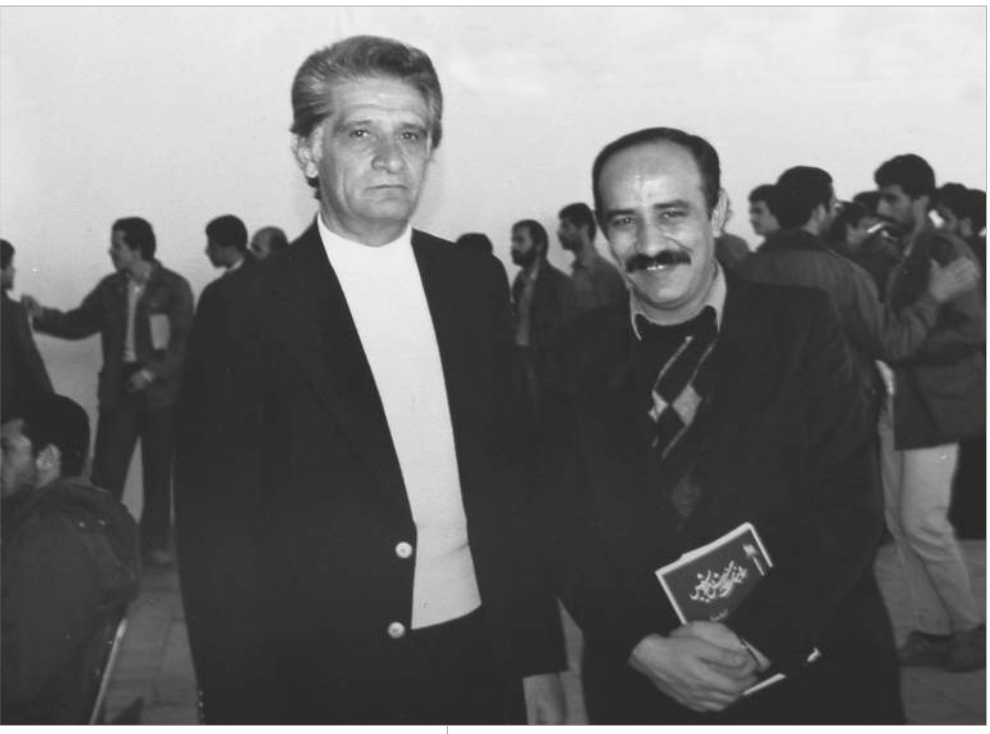
و بعد هم خلاصه‌ای از شاهنامه را آورده. کلّ مثنوی ۱۳۰ بیت است.

خلاصه این نسخه دست به دست می‌گردد، تا اینکه دکتر وصال آن را ردیابی می‌کند و می‌خرد. گویا سال ۱۳۵۳، فرح دیبا از وجود این کتاب با خبر می‌شود و علاقه‌مند می‌شود که آن را ببیند و بعد هم آن را از دکتر وصال می‌خرد. همین را به‌عنوان ارتباط ایشان با دربار پرونده می‌کنند و گویا یکی از دلایل اخراجش از دانشگاه همین بوده، در حالی که دکتر وصال تمایل چندانی هم به فروش آن نسخه نداشته و مجبور به این کار شده است.

خوب از دیدار دوباره‌تان با دکتر وصال می‌فرمودید.

بله. سال ۱۳۶۳ ما برای شرکت در کنگرهٔ سعدی به شیراز رفتیم. یک مردی در شیراز بود، به نام آقای سیّد عبدالله مزارعی.

پدر فخرالدین مزارعی بود؟



به اتفاق آقای دکتر نورانی وصال
کنگرهٔ سعدی - ۱۳۶۳

نه. شوهر عمّهٔ ایشان بود و پدرانشان با هم پسرعمو و از یک خانواده بودند. مزارعی‌ها در شیراز خانوادهٔ بسیار بزرگی بودند که اغلب هم ادیب و شاعر بودند و عده‌ای از آنها هم از علمای دین بودند. آسیدعبدالله مزارعی هم شاعر بود و تخلص «فرح» داشت برای همین در شیراز معروف بود به: «آقوی فرح»! (لهجهٔ شیرازی را تقلید می‌کند)

ایشان خیلی آدم جالبی بود. من بعدها در خاطرات علی‌اصغر حکمت خواندم که حدود هفتاد و پنج سال پیش مثلاً سال ۱۳۱۵ حکمت، فروزانفر را در ایام تعطیلات عید به شیراز می‌برد. حکمت نوشته که به خانهٔ آسیدعبدالله مزارعی رفتیم که جوان بسیار فاضلی است و کتاب‌های بسیار خوبی هم جمع کرده است. پیداست که آیندهٔ بسیار روشنی دارد.

از حدود سال ۱۳۵۴ به بعد از طریق فخرالدین مزارعی با ایشان آشنا شدم و از محبتشان برخوردار بودم.

با آقای فخرالدین مزارعی چطور آشنا شدید؟

سال ۱۳۵۴ در دانشکدهٔ مکاتبه‌ای با او همکار شده بودم. دانشکدهٔ مکاتبه‌ای کارش این‌طور بود که ما باید روزهای تعطیل آخر هر هفته به یکی از شهرهای بزرگ پرواز می‌کردیم و به دانشجویان مکاتبه‌ای که در مرکز استان جمع می‌شدند، درس می‌دادیم و برای آنها کلاس بازآموزی برگزار می‌کردیم. برای همین هم یک هفته مشهد بودیم، یک هفته تبریز بودیم، یک

هفته همدان، یک هفته شیراز و... . اکثراً با فخرالدین مزارعی با هم بودیم. شیراز که می‌رفتیم به خانهٔ همین «آقوی فرح» می‌رفتیم.

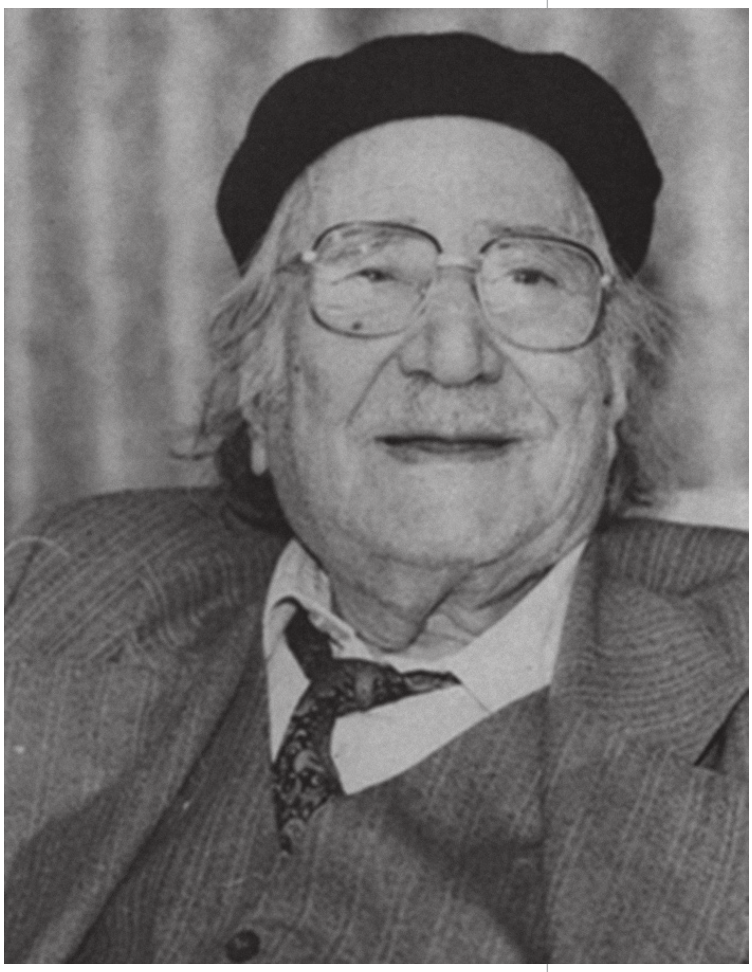
آن زمان این آقای فرح چند ساله بود؟

فکر می‌کنم هفتاد سالش بود. نود سالی عمر کرد و هفت - هشت سال پیش هم فوت کرد. یک خانهٔ بسیار بزرگ قدیمی در خیابان قصرالدشت شیراز داشت و چون آدم بسیار خوش صحبت و با ذوقی بود، همیشه عده‌ای از شخصیت‌های با ذوق شیراز دورش جمع می‌شدند و خانه‌اش همیشه پر بود. کنگرهٔ سعدی که تشکیل شد، شبش به منزل ایشان رفتم، فخرالدین مزارعی آن موقع فوت شده بود. تصادفاً دکتر وصال هم آن شب به آن منزل آمدند. گویا با آقای فرح نسبت خویشاوندی داشتند. خیلی خودمانی بودند. طبعاً از آمدن ایشان خیلی خوشحال شدم. اولین باری بود که نشستیم و با هم صحبت کردیم.

شما را شناخت؟

به ایشان گفتم که در سال ۱۳۴۵ شاگرد شما بودم و در رشتهٔ فیزیک درس می‌خواندم و کلاس شما بسیار برایم جذّاب بود. ایشان پرسید: «پس چه شد که رشتهٔ فیزیک را رها کردی و سراغ ادبیات رفتی؟» گفتم: «یکی از عواملش کلاس‌های شما بود.» هر معلمی چنین چیزی را بشنود بسیار خوشحال می‌شود، ایشان هم خوشحال شد.

استادمحیط طباطبایی



نه! آخر یک دانشجوی درس فارسی عمومی بین هزاران دانشجو... روی چه حسابی باید مرا می‌شناخت؟!

ولی شما حتماً آشنایی دادید؟

بله. به ایشان گفتم که در سال ۱۳۴۵ شاگرد شما بودم و در رشتهٔ فیزیک درس می‌خواندم و کلاس شما بسیار برایم جذّاب بود. ایشان پرسید: «پس چه شد که رشتهٔ فیزیک را رها کردی و سراغ ادبیات رفتی؟» گفتم: «یکی از عواملش کلاس‌های شما بود.» هر معلمی چنین چیزی را بشنود بسیار خوشحال می‌شود، ایشان هم خوشحال شد. نظرشان را در بارهٔ چند بیت از دیوان مسعود سعد و شاهنامه پرسیدم و ایشان هم نظر دادند و تا پاسی از شب نشستیم و صحبت کردیم. بعد هم شماره تلفنی دادند و تأکید کردند که با ایشان در تماس باشم و اگر باز به شیراز آمدم ایشان را مطلع کنم.

صبح روز بعد به کنگره رفتم. این‌طور کنگره‌ها معمولاً دو نشست دارد. مثلاً یکی از ۹ تا ۱۰/۵ است. بعد استراحتی کوتاه دارد و نشست بعدی از ۱۱ به بعد است. در این وقفهٔ میانی استاد محیط طباطبایی را دیدم که روی مبلی نشسته بودند و مرحوم دکترسید جعفر شهیدی هم کنارشان بودند. رفتم و عرض ادب کردم و گفتم که دیشب در مجلسی در خدمت دکتر وصال بودم و ایشان به شما سلام رساندند. مرحوم محیط طباطبایی وقتی نام نورانی وصال را شنید، به وجد آمد.

آقای محیط آن زمان خودش مغضوب نبود؟

(با لبخند) نه! ایشان هیچ‌وقت مغضوب نبود. دکتر شهیدی سریع از جایش بلند شد و گفت شمارهٔ تلفن ایشان را به من بده و همان وقت به ایشان زنگ زد که همین الان بلند شو و بیا.

اولین باری که دکتر وصال بعد از چندین سال به چنین جمعی آمد همین‌بار بود. اتفاقاً وقتی آمد، یک نفر از اعضای هیأت رئیسهٔ آن نشست غایب بود و از دکتر نورانی وصال خواهش کردند که به جمع هیأت رئیسه بپیوندد. ایشان هم پذیرفت و عضو کنگره شد و وضعیت عوض شد.

آن روز دکتر وصال دعوت کردند که به باغ ایشان برویم. با دکتر شهیدی و استاد محیط طباطبایی و آقای فرح و یکی دو نفر دیگر.

استاد قبل از اینکه به باغ ایشان برویم، می‌خواهم بدانم آیا همین حضور ایشان در محفلی رسمی باعث برگشتشان به کار شد؟

بله.

به چه نحوی؟

همهٔ محققان و استادانی که در کنگره حضور داشتند به ایشان علاقه و ارادت داشتند. طبعاً از تجدید دیدارشان خیلی خوشحال شدند و ارتباطاتی که چند سال قطع شده بود دوباره برقرار شد، البته ایشان به دانشگاه شیراز باز نگشت. سال بعدش به تهران رفت و همکاری‌اش را با دانشگاه آزاد شروع کرد و بعد هم به دانشگاه تربیت مدرس رفت و تا آخر عمرش در این دو دانشگاه تدریس داشت. خیلی از کسانی که از دانشگاه تربیت مدرس فارغ‌التحصیل شدند از کلاس‌های پربار ایشان استفاده کرده‌اند.

بله. خوب داشتید از دعوت آن روزِ ایشان می‌فرمودید.

ایشان آن زمان هنوز ازدواج نکرده بود. خانه‌ای در شهر داشت که با خواهر و شوهر خواهرش ـ سید علی مزارعی که او هم شاعری معروف بود ـ آنجا زندگی می‌کرد. باغی هم بیرون از شیراز داشت. در قصرالدشت که حالا دیگر مرکز شهر شده است.

بعد از جلسات کنگره رفتم منزل آقای فرح و گفتم دکتر وصال دعوت کرده‌اند که عصر برویم آنجا. آقای فرح فکر کرد که به منزل ایشان در شهر دعوت شده‌ایم، برای همین تاکسی گرفتیم و رفتیم کلِ مشیر؛ از محلات قدیم شیراز اما گفتند که ایشان در باغ هستند. دوباره تاکسی گرفتیم و به باغ رفتیم. استاد محیط طباطبایی و دکتر شهیدی و دکتر رستگار فسایی و شاید یکی دو نفر دیگر آنجا بودند. نشستیم و خیلی گرم محبت کردند.

این باغ واقعاً دیدنی بود یعنی یک موزهٔ به تمام معنا بود! مثلاً دکتر وصال یک در بسیار زیبا با شیشه‌های رنگی را که مربوط به قرن هفتم بود، خریده بود و در این باغ نصب کرده بود. یا درِ گنجه‌ای مربوط به پانصد سال پیش را در دیوار کار گذاشته بود. دیوارها هم پوشیده شده بود از تابلوهای منحصر به‌فرد نقّاشی و خطّاطی‌های بی‌نظیر بزرگترین استادان خط. کتاب‌های خطّی، مجسمه، ظروف عتیقه و... هوش‌ربا بود! دو تا تخت پادشاهی مهاراجه‌های هندی هم آنجا برپا بود.

کسی هم روی آنها جلوس می‌کرد؟

نه! (خنده) بلند بود، نمی‌شد! ولی بسیار هنرمندانه کنده‌کاری شده بود. آدم از دیدن آن ساختمان و باغ سیر نمی‌شد. دو ساعتی داشتم در و دیوار و تابلوها و دیگر اشیاء را نگاه می‌کردم!

چه بر سر آن باغ آمد؟

متأسفانه گویا بعد از وفات ایشان بین ورثهٔ ایشان و خانم طاهره صفارزاده که عیال ایشان بود، اختلاف پیدا شد و ماجرا به دادگستری کشیده شد. آخرش هم نفهمیدم که بر سر این باغ و اثاثیه‌اش چه آمد! فکر می‌کنم نیّت قلبی خود دکتر وصال این بود که آن باغ به‌صورت موزه بماند و دست نخورد و مردم بتوانند از آن بازدید کنند.

شما بعد از آن بزم در باغ ایشان، باز هم دکتر وصال را دیدید؟

بله. یکی دو بار در تهران و بعد هم در کنگرهٔ خواجو در کرمان. سال ۱۳۷۰ بود و این بار همراه با خانم صفارزاده به کرمان آمده بودند. یادم هست که خیلی صمیمانه سر یک میز با دکتر زرین‌کوب نشسته بودند و با لحن بسیار خودمانی با هم حرف می‌زدند. رفتم سر آن میز و هر دو بزرگوار بسیار محبت کردند. از آن به بعد هم هر بار از طریق دانشجویانی که به دانشگاه تربیت مدرس می‌رفتند به ایشان سلام می‌رساندم. ایشان هم متقابلاً سلام می‌رساندند و یک ارتباط دورادوری با هم داشتیم.

ایشان اصفهان هم آمدند؟

نه خیر. متأسفانه چنین توفیقی پیش نیامد؛ اما می‌دانم که پیش از انقلاب به‌صورت پروازی به دانشگاه اصفهان می‌آمده‌اند و تدریس می‌کرده‌اند و بعضی دوستان من که آن زمان در اینجا دانشجو بودند، از کلاس‌های ایشان استفاده کرده‌اند.

این باغ واقعاً دیدنی بود یعنی یک موزهٔ به تمام معنا بود! مثلاً دکتر وصال یک در بسیار زیبا با شیشه‌های رنگی را که مربوط به قرن هفتم بود، خریده بود و در این باغ نصب کرده بود. یا درِ گنجه‌ای مربوط به پانصد سال پیش را در دیوار کار گذاشته بود. دیوارها هم پوشیده شده بود از تابلوهای منحصر به‌فرد نقّاشی و خطّاطی‌های بی‌نظیر بزرگترین استادان خط.

طاهره صفارزاده

در اصفهان چه تدریس می‌کردند؟

گویا ادبیات معاصر. یک بار هم که از تهران به اصفهان آمده بودم، ایشان را در دانشکدهٔ ادبیات دیدم و رفتم سر کلاسشان نشستم. آن روز دکتر وصال این مثنوی فروغ فرخزاد را از حفظ می‌خواند که:

ای شب از رویای تو رنگین شده
سینه از عطر توأم سنگین شده
ای به روی چشم من گسترده خویش
شادیَم بخشیده از اندوه بیش

به‌عنوان یک نمونهٔ بسیار زیبا از شعر معاصر این مثنوی را از حفظ تا پایان خواند.

پس علی‌رغم تتبع در اشعار قدما، متجدّد هم بوده‌اند!

مثنوی فروغ را می‌خواند. نمی‌دانم شعر سپید هم می‌خوانده یا نه.

مثل اینکه ایشان با دکتر یزدگردی و مرحوم دکتر محمدامین ریاحی هم خیلی نزدیک بوده‌اند، خبری از این ارتباطاتشان دارید؟

ایشان روابط بسیار گسترده‌ای داشت و دوستان زیادی هم داشت. گویا همان موقع که به اصفهان می‌آمده با دکتر نواب هم خیلی رفیق شده بوده. می‌دانید که دکتر نواب هم آدم بسیار باذوقی بود و این‌طور روابط را خیلی دوست داشت.

دکتر نورانی وصال با بیشتر بزرگانی که در تهران بودند، رفت و آمد داشت. مثلاً با دکتر سادات ناصری و دکتر مصفّا خیلی صمیمی بود. دکتر مصفا هم زمانی قبل از اینکه به دانشگاه تهران برود، مدتی در دانشگاه شیراز کار کرده بود و با دکتر وصال دوستان بسیار صمیمی بودند. البته از یاد نبریم که زنده‌یاد ایرج افشار ـ هم به سبب انتشار مجله‌های راهنمای کتاب و فرهنگ ایران زمین و بعد مجلهٔ آینده و هم ریاست کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران و برگزاری کنگرهٔ تحقیقات ایرانی ـ به قول امروزی‌ها نقش محوری داشت و پیوند محققان و اهل فضل بیشتر از طریق ایشان بود.

گویا با رهی معیّری هم ارتباط داشته‌اند؟

بله. خودش تعریف می‌کرد که رفته بودم خانهٔ رهی معیّری، نشسته بودیم و یک نسخه از دیوان «ولیِ دشت بیاضی» در دست رهی بود و مشغول خواندن بود. می‌دانید شعرهایی که در برنامهٔ گل‌های رادیو خوانده می‌شد به انتخاب رهی بود و برای این انتخاب‌ها باید به دیوان های همهٔ شاعران مراجعه کند. شاعری به دیدن رهی آمد که «راضی» تخلّص می‌کرد. این راضی کتاب ولی دشت بیاضی را در دست رهی دید. با لحن تندی به رهی گفت اینها چیست که می‌خوانی؟ ما این همه شاعر بزرگ داریم، ولی دشت بیاضی دیگر کیست؟

دکتر وصال می‌گفت من دیدم رهی کاغذ و قلم را برداشت و چیزی نوشت و کاغذ را تا کرد و گذاشت زیر کتاب‌ها. وقتی آن شاعر رفت، رهی گفت می‌دانی اینجا چه نوشتم؟ یک شعر گفتم! آن شعر این بود:

منکرِ شاعرِ ماضی شده‌ای
«ولیِ دشت بیاضی» شده‌ای!
او دُری سُفته و راضی نشده
تو ...ی خورده و «راضی» شده‌ای!

(خنده) خوب استاد دو بیت شعر هم به دیوان رهی اضافه شد. حتماً این دو بیت جایی چاپ نشده!

دکتر وصال همان شب که خانهٔ آقای فرح بودیم، این را هم تعریف کرد که وصال شیرازی در بستر احتضار شش پسرش را جمع می‌کند و می‌گوید که من عمری شاعر بودم و ناچار بودم یک چیزهایی را بگویم و اگر خلافش را می‌گفتم، شنا کردن در خلاف مسیر آب بود و دیگران مرا هو می‌کردند. ولی حالا که دارم می‌میرم می‌خواهم اینها را بگویم:

یکی اینکه مدام همه می‌گویند که طاووس خودش زیباست؛ اما پای زشتی دارد! هیچ زشتی‌یی هم ندارد و اینکه به‌عنوان یک اصل مسلم پذیرفته شده، به نظر

دکتر نورانی وصال با بیشتر بزرگانی که در تهران بودند، رفت و آمد داشت. مثلاً با دکتر سادات ناصری و دکتر مصفّا خیلی صمیمی بود. دکتر مصفا هم مدتی در دانشگاه شیراز کار کرده بود و با دکتر وصال دوستان بسیار صمیمی بودند. البته از یاد نبریم که زنده‌یاد ایرج افشار ـ هم به سبب انتشار مجله‌های راهنمای کتاب و فرهنگ ایران زمین و بعد مجلهٔ آینده و هم ریاست کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران و برگزاری کنگرهٔ تحقیقات ایرانی ـ به قول امروزی‌ها نقش محوری داشت و پیوند محققان و اهل فضل بیشتر از طریق ایشان بود.

من وجهی ندارد و آن پاها دقیقاً مناسب همان بدن است. دیگر هم چیزی که مدام در غزل‌ها می‌گویند و من خودم هم گفته‌ام؛ بلبل زیاد هم خوب نمی‌خواند! (خنده)

یک نمونهٔ دیگر از همین قبیل هم گفتند که متأسفانه از یادم رفته. حقیقت این است که بعضی از این قبیل چیزها که در ادبیات به‌عنوان اصل مسلّم پذیرفته شده پایه‌ای ندارد. مثلاً سرو همیشه با تذرو قافیه می‌شده و کم‌کم گفته‌اند که تذرو عاشق سرو است و حتی منظومهٔ «سرو و تذرو» هم سروده شده و این یک اصل شده، ولی این عشق فقط براساس قافیه‌سنجی است!

آقای دکتر من شنیده‌ام دکتر وصال علی‌رغم اینکه دیوان حافظ را تصحیح کرده‌اند، قایل به تفضیل سعدی بر حافظ بوده‌اند.

فکر نمی‌کنم. دکتر حمیدی این‌طور بود، اما ایشان را بعید می‌دانم.

دکتر حمیدی هم از دوستان ایشان بود؟

بله با هم مشاعره و مجابات و ... دارند. همان‌موقع که دکتر حمیدی فوت شدند در مجلات چاپ شد. هم یک مجاباتی بین دکتر حمیدی و فخرالدین مزارعی هست و هم یک مجاباتی میان حمیدی و دکتر وصال. یک شعر هم دکتر وصال در رثای دکتر صورتگر گفته بود که آن زمان بسیار معروف شد.

دکتر صورتگر هم شیرازی بود؟

بله. شیرازیِ خیلی اصیل و با اینکه شصت ـ هفتاد سال بیرون از شیراز زندگی کرده بود اما تا آخر عمر، لهجهٔ شیرازی‌اش کاملاً نمایان بود. دکتر صورتگر کسی بود که ابتدا دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه شیراز را پایه‌گذاری کرد و دکتر وصال و دکتر مژده و دکتر محمد شفیعی و دکتر خاوری و استاد خلیل رجائی و کسان دیگر را دکتر صورتگر به آن دانشکده برد.

مثل اینکه رشتهٔ ایشان زبان انگلیسی بوده است؟

در دانشگاه تهران ادبیات انگلیسی تدریس می‌کرد و تحصیل کردهٔ انگلستان بود، ولی در رشتهٔ ادبیات فارسی هم درس «سخن‌سنجی» می‌داد. یک کتابی هم به نام سخن سنجی تألیف کرده بود و همان را تدریس می‌کرد.

سخن‌سنجی همان سبک‌شناسی است؟

خیر. آشنایی با نظریات نقد ادبی است. ما آخرین گروهی بودیم که این درس را با او داشتیم. گویا قدم ما برایش خوب نبود.

چرا؟ حالش خوب نبود؟ انتظارش را داشتید که دیگر نتواند تدریس کند؟

اصلاً. دکتر صورتگر آتش‌پاره‌ای بود. تا آخرین ساعت‌هایی که سر کلاس می‌آمد خیلی سرحال و شوخ و بذله‌گو بود و هیچ‌کس انتظارش را نداشت. خیلی ناگهانی سکته کرد و ما از رادیو شنیدیم که دکتر صورتگر بر اثر سکتهٔ ناگهانی فوت کرده‌اند.

چه سالی بود؟

سال ۱۳۴۸.

شما هم با ایشان ارتباط خاصی پیدا کردید؟

نه. فقط شاگردشان بودم. چون بخصوص در دورهٔ لیسانس خیلی خجالتی بودم، با استادانم خیلی کم ارتباط برقرار می‌کردم.

بعدها این خجالتی بودن از بین رفت؟

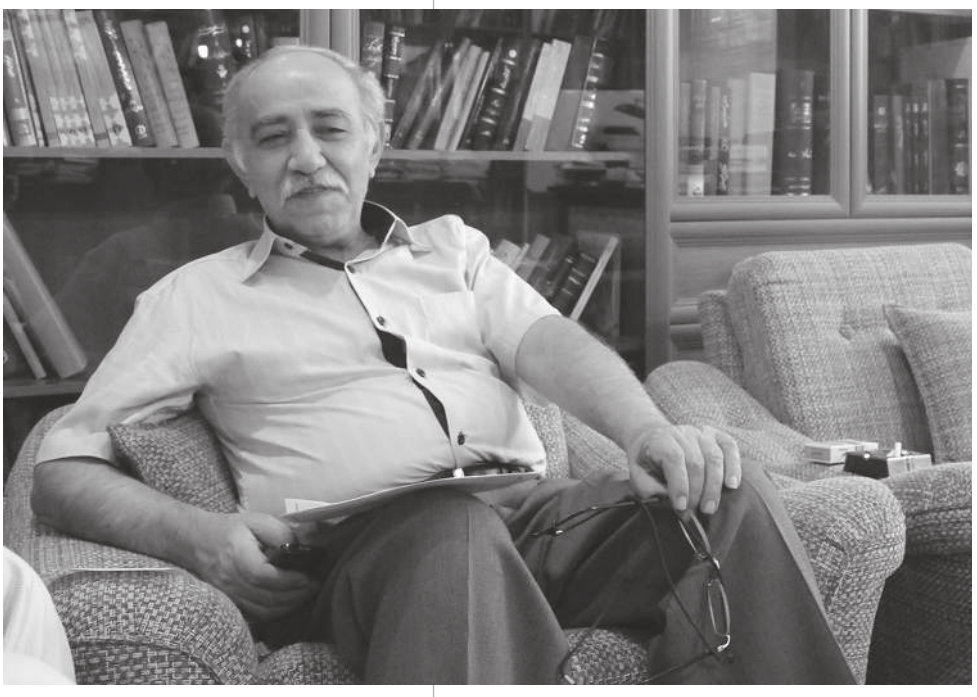
نمی‌دانم! این را شما باید تشخیص بدهید. (خنده)

این خجالتی بودن دانشجوها خیلی اوقات به دلیل نداشتنِ اعتماد به‌نفس است. حتماً شما بعداً که دیدید استادانتان تعریفتان را می‌کنند و تدریس‌های موفقی دارید، کم‌کم این حس را از دست دادید!

نمی‌دانم.

به هر حال دورهٔ لیسانس دورهٔ خجالتی بودن خیلی‌هاست. (خنده). خوب آقای دکتر شما هنوز هم با خانوادهٔ دکتر وصال ارتباطی دارید؟

ایشان در شیراز برادری دارند به نام دکتر کریم وصال که



حقیقت این است که بعضی از این قبیل چیزها که در ادبیات به‌عنوان اصل مسلّم پذیرفته شده پایه‌ای ندارد. مثلاً سرو همیشه با تذرو قافیه می‌شده و کم‌کم گفته‌اند که تذرو عاشق سرو است و حتی منظومهٔ «سرو و تذرو» هم سروده شده و این یک اصل شده، ولی این عشق فقط براساس قافیه‌سنجی است!

پزشک است و پزشک خیلی معتبری هم هست. این اواخر که به شیراز و به منزل آقای فرح می‌رفتم، به جای دکتر وصال، دکتر کریم وصال می‌آمد. می‌نشستیم و با ایشان خاطرات را مرور می‌کردیم. ایشان هم به ادبیات و هنر علاقه‌مند بود، ولی بیشتر اهل مطایبه بود. گویا در تخصص خودش هم بسیار نام‌آور و برجسته بود. جالب این است که او هم مزدوج نبود.

چرا؟ این‌طور که خاندان وصال منقرض می‌شود! (خنده) آقای دکتر عبدالوهاب هم که حتماً فرزندی نداشتند؟

بله فرزندی نداشت. البته وصال شش پسر داشت و بقیهٔ آنها ازدواج کرده بودند. یک دکتر منوچهر وصال هم بود که در دانشگاه تهران استاد ریاضیات بود و استاد بسیار برجسته‌ای هم بود. همان زمانی که آنجا دانشجو بودم او معاون دانشگاه شیراز بود. کسان دیگر هم بودند. خاندان بزرگی بودند.

غیر از برادرشان با دیگر اعضای خانوادهٔ ایشان هم ارتباط داشتید؟

بله. یک آقای جَهبَذ هم بود که پسرخالهٔ دکتر وصال و از دوستان آقای فرح بود. او هم به خانهٔ آقای فرح می‌آمد و کارش عتیقه‌فروشی بود. به سعدی هم بسیار علاقه داشت و او را با حافظ مقایسه می‌کرد و به حافظ ترجیح می‌داد.

جَهبَذ یهودی بود؟

نه‌خیر. مسلمان بود. «جهبذ» معرب کلمهٔ «گهبد» فارسی است.

گهبد یعنی چه؟

معانی مختلفی دارد، ولی توسعاً به معنی نقّاد و صرّاف است. برایش شعر گفته بودند که:

جهبذا نیست در سرای هنر
چون تو گوهرشناس پرهنری
الحق اندر تمام خطهٔ فارس
نبود همچو تو عتیقه خری!

بعضی‌ها می‌گویند این شعر را خود دکتر وصال گفته بوده، ولی گویا آقای رکن این شعر را گفته‌اند.

به نظرم حالا که شاعر زنده و حی و حاضر است می‌توانیم به او پیشنهاد کنیم که به‌جای کلمهٔ عربیِ «عتیقه» از «کهنه» استفاده کند و مثلاً بگوید: «نبود نوتر از تو کهنه خری!» (خنده)

شما خودتان یک شعر مستقل بگویید و بگذارید این دو بیت هم همین وضع سابقش را حفظ کند.

خُب عاقبت کار دکتر وصال چه بود؟

متأسفانه در این‌گونه موارد شعر صائب به ذهنم می‌آید:

طومار درد و داغ عزیزان رفته است
این مهلتی که عمر درازست نام او

بیماری سرطان در این سال‌ها بسیاری از بزرگان اهل فضل و کمال را از ما گرفت. دکتر وصال دچار این بیماری هولناک شد. بیماری به سرعت پیشرفت کرد. سفری هم برای درمان به خارج از کشور رفت که بی‌نتیجه بود. ماههای آخر عمرش با درد و رنج گذشت. آخرین بار که تلفن زدم احوال‌پرسی کنم، خانم صفارزاده گفتند که ایشان نمی‌توانند صحبت کنند و سرانجام بر اثر همین بیماری از برکت وجودش محروم شدیم.

خوب است سخن از استاد دکتر نورانی وصال را با ابیاتی از همشهری بزرگ او شیخ اجل سعدی شیرازی به پایان ببریم:

دوبیتم جگر کرد روزی کباب
که می‌خواند گوینده‌ای با رباب
دریغا که بی ما بسی روزگار
بروید گل و بشکفد نوبهار
بسی تیر و دیماه و اردیبهشت
بیاید که ما خاک باشیم و خشت...

...ادامه دارد

تقابل عنصر فردیت در شعر سنتی و معاصر

دکتر علی‌رضا نبی‌لو
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم
منیر سلطان‌پور
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده:
شعر به‌عنوان یکی از انواع ادبیات خلاقه همچون دیگر اشکال آفرینش‌های هنری در بستر زمان و مکان بروز یافته و متحول شده است. آنچه ما را در زمان‌های گوناگون به درک نسبتاً مشترک از شعر می‌رساند، شعریّت یا همان جوهرهٔ شعری است. اما در تاریخ ادبیات، چون نگاه انسان‌ها در گذر زمان نسبت به خود و طبیعت و کل هستی همواره دگرگون شده است، سبک‌ها و دوره‌های شعری با هم تفاوت آشکاری دارند.
در این مقاله سعی شده تفاوت نگاه شاعر به هستی در دو بینش کل‌گرا (خدامحور) و جزءگرا (انسان‌محور) مورد بررسی قرار گیرد و به‌طور مشخص بازتاب این دو نگرش در شعر فارسی، تحلیل و جایگاه فردیت و برجستگی آن در شعر معاصر مشخص گردد. بدین منظور پس از مقدمه و بیان زمینه‌های پیدایش دیدگاه نو (مدرن) در شعر فارسی، به نقش نیما در تبیین اندیشهٔ شعر نو و عناصر تأثیرگذار در این نوعِ ادبی و مقایسهٔ نمونه‌های شعری از دو رویکرد شعری سنتی و معاصر پرداخته‌ایم و سرانجام به این نتیجه رسیده‌ایم که شعر فارسی پس از نیما از نظر نوعِ نگاه و فرم، تفاوتی آشکار با شعر هزارسالهٔ فارسی دارد.
واژه‌های کلیدی: فردیت، سنت، مدرنیسم، نیما، هستی شناسی

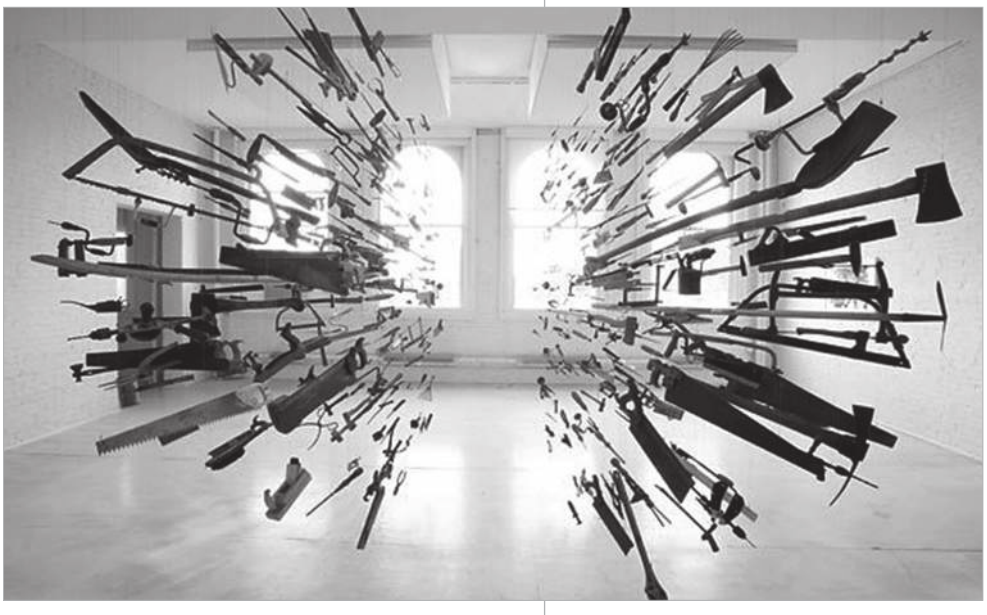
مقدمه
دورهٔ نوزایی (رنسانس) و تحولات بزرگی که به‌دنبال آن در اروپا رخ داد، با دگرگونی‌هایی در نوع زندگی، نوع نگاه به هستی و تغییرات علمی و ادبی همراه بود. این تغییرات چنان گسستی با زندگی پیشین پدید آورد که گویی تاریخ جدیدی آغاز شده است. با گذر از این تغییرات جامعه به سمتی پیش رفت که از آن به ظهور اندیشهٔ تجدد یا مدرنیته و چیرگی مدرنیسم یاد می‌شود. در یک نگاه کلی به آرای اندیشمندان مدرن، ویژگی‌های مدرنیته در موارد زیر خلاصه می‌شود[۳]:
-عقلانی شدن جامعه و خردباوری
-گسست از سنت و گریز از تسلط اسطوره
-ایجاد تغییر در نظم جهان و سیطرهٔ روزافزون انسان بر طبیعت
-تأکید بر جایگاه فرد به‌عنوان یک واحد مستقل و تأثیرگذار در سرنوشت خود و جامعه
تحولاتی که در فلسفه و علم رخ داد، تمام عرصه‌های هنری از جمله شعر و داستان را نیز تحت تأثیر قرار داد و از آن پس نویسندگان و شعرا، انسان را محور

۱. موارد اشاره شده حاصل جمع‌بندی از کتاب‌های زیر است:
گذر از مدرنیته، شاهرخ حقیقی، نشر آگه/ مدرنیسم و اندیشهٔ انتقادی، بابک احمدی، نشر مرکز/ فرهنگ واژه‌ها (درآمدی بر مکاتب و اندیشه‌های معاصر، عبدالرسول بیات، نشر مؤسسهٔ اندیشهٔ فرهنگ دینی)

مواجههٔ همراه با حیرت ایرانیان با اروپا، باعث شد که آنان صرفاً به پیشرفت ظاهری بیندیشند. در آن زمان کسی به زمینه‌ها و پیامدهای فکری آن تمدن چندان نمی‌اندیشید و از همین زمان است که جدال کهنه و نو به‌عنوان مهمترین مباحث مشروطه مورد توجه قرار می‌گیرد و مشروطه‌خواهان به رویکرد نقادانهٔ خود ادامه می‌دهند.

پیشینهٔ تحقیق

نخستین کسی که به‌طور مشخص موضوع نگاه فردی در شعر را پیش می‌کشد، نیما یوشیج، پدر شعر معاصر فارسی است. نیما در کتاب **حرف‌های همسایه** می‌نویسد: «سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح از شما بدهد» (۲۹). در واقع نیما داشتن رابطهٔ خاص با جهان را برای شناختن آن و بازتاب شعری آن را یك ضرورت می‌داند. بعد از نیما این دیدگاه دو نمود عینی پیدا می‌کند؛ نخست در شعر پیروان نیما و دیگر در نقد و بررسی شعر معاصر توسط منتقدان شعر. از جمله آثاری که در نقد و بررسی شعر با دیدگاه فردمحور، سعی در باز نمودن این نحوهٔ نگرش داشته‌اند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: مقالهٔ فردیت در شعر نیما (نسیم خاکسار)، چشم مرکب (محمد مختاری)، شعر و شناخت (ضیاء موحد)، داستان دگردیسی شعر نو (سعید حمیدیان) و ادوار شعر فارسی (محمدرضا شفیعی‌کدکنی). اما آنچه در این منابع بررسی شده، اشاره‌هایی گذرا در ضمن موضوعات دیگر است و همین امر ضرورت پرداختن صِرف به مقولهٔ فردیت و ویژگی‌های آن را ایجاب می‌کند. در این مقاله کوشش می‌شود، بررسی و تکامل فردیت در شعر امروز و مقایسهٔ آن با شعر گذشته به‌عنوان یك ضرورت در راستای تکامل نقد ادبی و در زمینه‌ای گسترده‌تر مورد توجه قرار گیرد.



زمینه‌های ظهور فردیت در شعر فارسی

با نگاهی به تحولات فکری و اجتماعی که پس از مشروطه در ایران نمود عینی پیدا کرد، چنین برمی‌آید که در ابتدا پوسته‌ای از مدرنیته به ایران وارد شد و واژه‌ها بدون روح حقیقی خود به استخدام درآمدند. بابک احمدی (۳: ص۱۸) معتقد است مدرنیته وقتی که وارد جامعهٔ ایرانی شد، به هیأت سایه‌ای کلی بود که هیچ‌یک از ویژگی‌های آن در جامعه امکان بروز و ظهور نداشت و پیشگامان آن در تلاش بودند آن را در زمانی بسیار کوتاه در جامعهٔ ایرانی تحقق بخشند. در حالی که جامعهٔ ادبی ایران هنوز در احاطهٔ باورهای پیشین و اندیشه‌های شاعرانه سیر می‌کرد و با عقل ابزاری که سازندهٔ این جهانیِ انسان و تغییر او به دست خودش بود سر آشتی نداشت.

درنخستین گام‌هایی که به‌سمت تمدن جدید برداشته شد، اثری از رویارویی با تأملات فکری غرب وجود ندارد و صرفاً به دستاوردهای آن بسنده شده است:

ای لنین ای فرشتهٔ رحمت
کن قدم‌رنجه زود بی‌زحمت
تخم چشم من آشیانهٔ توست
هین بفرما که خانه خانهٔ توست
(۲۳: ص۳۰۰)

دستاوردهای عینی تمدن اروپایی نظیر روزنامه، مجلس، قانون اساسی و علوم و فنون جدید وارد ایران شد، اما هنوز مواجههٔ فکری در آن دیده نمی‌شود. مواجههٔ همراه با حیرت ایرانیان با اروپا، باعث شد که آنان صرفاً به پیشرفت ظاهری بیندیشند. در آن زمان کسی به زمینه‌ها و پیامدهای فکری آن تمدن چندان نمی‌اندیشید و از همین زمان است که جدال کهنه و نو به‌عنوان مهمترین مباحث مشروطه مورد توجه قرار می‌گیرد و مشروطه‌خواهان به رویکرد نقادانهٔ خود ادامه می‌دهند. «آشوری، برخورد روشنفکران ایرانی عصر مشروطه با تمامیت یا بخشی از فرهنگ غربی را، در تاریکی دست بر فیل سودن، می‌داند که هیچ کس نتوانسته تمامیت آن را ببیند» (۱: ص۱۱۵).

فضای روشنفکرانه‌ای که همزمان با انقلاب مشروطه و پس از آن در ایران پدید آمد و کمابیش تا شهریور ۱۳۲۰، یعنی تا پایان دوران رضاشاه ادامه

پیدا کرد، باعث تأثیرپذیری روشنفکران ایرانی از تجدّد و تحولات جامعهٔ اروپا شد. آشنایی با داستان کوتاه و رمان و نیز نوع زبان و بیان در شعر اروپا، کم‌کم ضرورت ایجاد دگرگونی در آفرینش ادبی را گریزناپذیر می‌ساخت. اگرچه ردّ پای رهایی از محدودیت‌های شکلی و محتوایی در ادبیات فارسی بی‌سابقه نیست و حتی مولانا با بیان اینکه «**قافیه اندیشم و دلدار من / گویدم مندیش جز دیدار من**» (۲۸: ص ۱۰۶) به دست و پاگیر بودن برخی از این محدودیت‌ها و نارسایی آنها اشاره می‌کند، هیچ‌کدام از این موضع‌گیری‌ها به ایجاد نگاهی تازه در فرمی نو نمی‌انجامد. کار نیما که در ظاهر شکستن قالب کهن پرهیمنهٔ شعر کلاسیك است، در واقع ادامهٔ تلاش شعرای مشروطه برای بیان واقعیت‌های اجتماعی است و آنچه که او در پی آن است نه تنها شکستن قالب که ایجاد نگاهی نو و فضایی تازه است.

همچنین یادآوری این نکته ضروری است که اولاً مواردی که در مورد ادبیات سنتی فارسی گفته می‌شود، جزءِ ویژگی‌های این دورهٔ ادبی است، نه کاستی‌های آن. ثانیاً مواردی که در ادامه به آن خواهیم پرداخت تعمیم کلی ندارد و از یك طرف می‌توان آثاری در ادبیات کهن یافت که با برخی از ویژگی‌هایی که برای شعر مدرن ایران برمی‌شمریم سازگاری دارد، همچون بیت زیر که نشان‌دهندهٔ فردیت حافظ در برابر باورهای مذهبی و عقیدتی زمان او است:

چرخ بر هم زنم ار غیر مرادم باشد
من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک

(۱۱: ص۲۵۵)

از دیگر سو در شعر معاصر ایران آثار فراوانی وجود دارد که با ویژگی‌های ادبیات مدرن مطابقت ندارد:

چرخ هر سنگ داشت بر من زد
دیگرش سنگ در فلاخن نیست
چه کنم خانهٔ زمـــانه خـــراب
کـه دلی از جفاش ایمن نیست

(۵: ص۲۴۸)

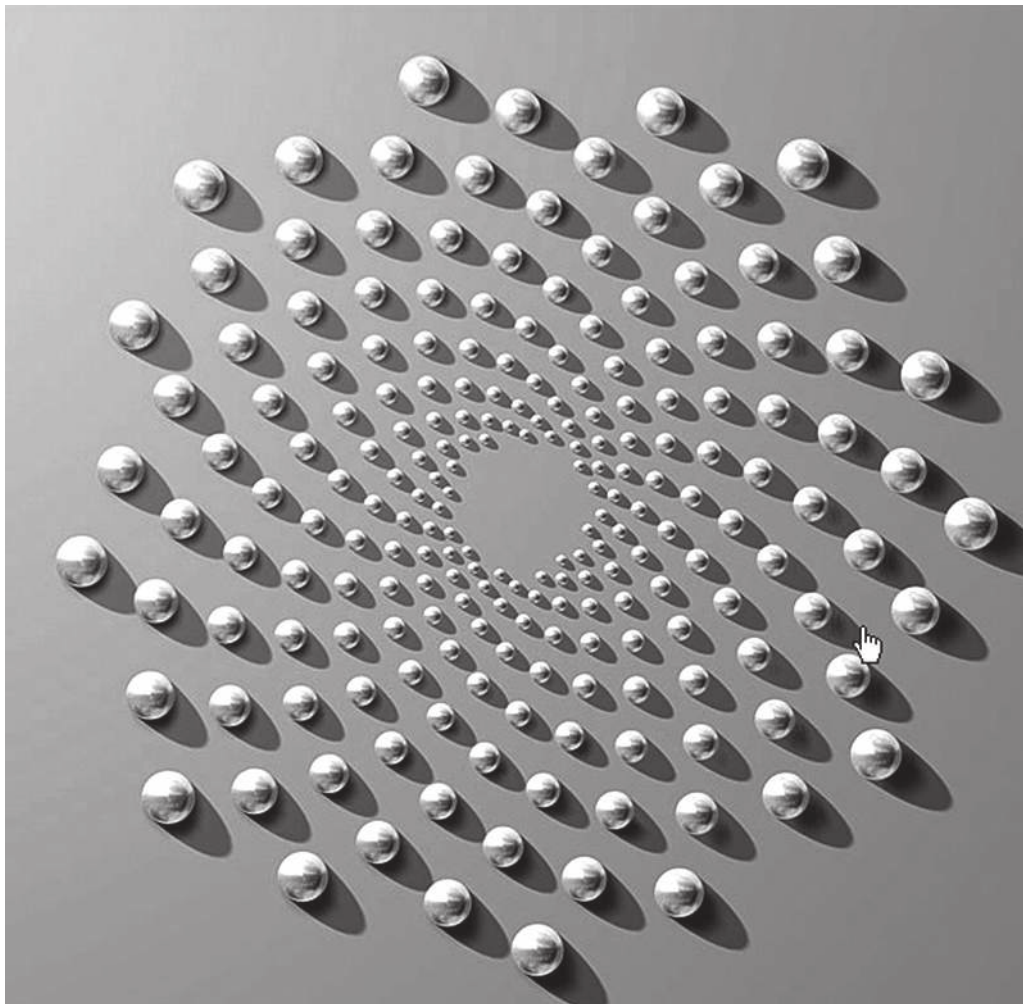
اما آنچه ما در پی بررسی آنیم، جریان غالبی است که پس از نیما در آثار پیروان او ایجاد می‌شود. به همین منظور در زیر مواردی به‌عنوان شاخصه‌های فردیت مد نظر قرار می‌گیرد.

۱.تجربه‌های شخصی مهمترین عامل فردیت

شعر کهن فارسی از نظر هستی‌شناسی در جایگاه متفاوتی با هستی‌شناسی شعر معاصر قرار دارد. شاعر کلاسیک با این رویکرد به هستی نگاه می‌کند که همهٔ پدیده‌ها با یک قاعده‌ای منظم تعریف شده‌اند و نیرویی خارج از اختیار او بر هستی حاکم است و او نیاز به دخل و تصرفی در این ساختارها نمی‌بیند و انسان را نیز در گوشه‌ای از همین قواعد جای می‌دهد، در حالی که در شعر معاصر رویکرد هستی‌شناسانه نقش محوری را برای انسان قایل است؛ انسان می‌تواند در روند شکل‌گیری و نظم‌دهی پدیده‌ها دخل و تصرف کند و آن‌گونه که دلخواه اوست، آنها را سامان دهد. این نوع نگاه قایل به نظم محکم و یکپارچه‌ای نیست که در باور شاعر گذشته وجود داشت و براساس همین برداشت، هم صورت شعر را دگرگون می‌کند و هم معنای آن را و در دل نظم حاکم بر هستی، بی‌نظمی فراگیری می‌بیند که خود باید به آن سمت و سو دهد. بدین‌سان نقش محوری به خود انسان تعلق می‌گیرد و شاعر معماری جدیدی بنا می‌گذارد؛ از همین رو شعر معاصر مبتنی بر نگاه شخصی، طرد جهان‌بینی اسطوره‌ای ـ دینی، عینیت‌گرایی، صبغهٔ اقلیمی با رویکرد جهانی، وحدت موضوعی، تقیّد به زمان و مکان و آمیختگی با زبان گفتار است. حال آنکه شعـــر کهن به‌گونه‌ای دیگر با هستی در ارتباط

کار نیما که در ظاهر شکستن قالب کهن پرهیمنهٔ شعر کلاسیك است، در واقع ادامهٔ تلاش شعرای مشروطه برای بیان واقعیت‌های اجتماعی است و آنچه که او در پی آن است نه تنها شکستن قالب که ایجاد نگاهی نو و فضایی تازه است.

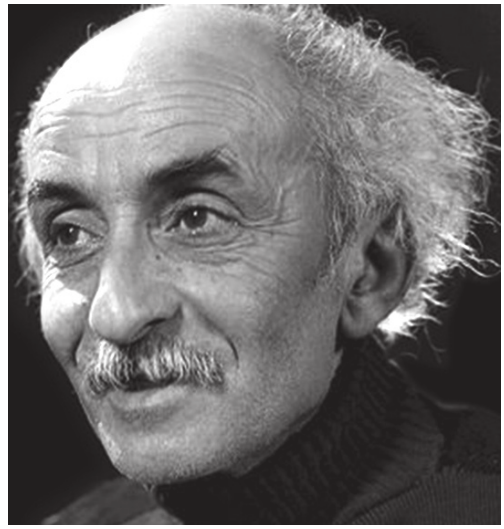
شاعر کلاسیک با این رویکرد به هستی نگاه می‌کند که همهٔ پدیده‌ها با یک قاعده‌ای منظم تعریف شده‌اند و نیرویی خارج از اختیار او بر هستی حاکم است و او نیاز به دخل و تصرفی در این ساختارها نمی‌بیند و انسان را نیز در گوشه‌ای از همین قواعد جای می‌دهد، در حالی که در شعر معاصر رویکرد هستی‌شناسانه نقش محوری را برای انسان قایل است؛ انسان می‌تواند در روند شکل‌گیری و نظم‌دهی پدیده‌ها دخل و تصرف کند و آن‌گونه که دلخواه اوست، آنها را سامان دهد.



است. «شعر سنتی شعری است خداباور، فرجام‌اندیش، کم‌توجه به جهان تعینات و کم و بیش بیت‌اندیش و بدیع‌محور» (۷: ص۱۵۹).

عمده‌ترین هدف نیما این بود که تجربهٔ شخصی خویش را محور دریافت شاعرانه قرار دهد. بدین‌گونه او تلاش داشت تا فاصله‌ای را که میان زندگی اجتماعی و شعر فارسی وجود دارد حذف کند. برخلاف نخستین شاعران نوگرای شعر فارسی نظیر لاهوتی، کسمایی، رفعت، بهار و... که به ضرورت ایجاد تغییراتی در شعر پی برده بودند ولی قادر به انطباق آن با شرایط جدید نبودند، نیما به‌خوبی ضرورت و محل این تغییر را دریافت و در **نامه‌های همسایه** به این دریافت اشاره کرده بود که تغییر اساسی که در شعر امروز باید رخ دهد، به‌وجود آوردن «میدان دید تازه» در شعر است، حتی اگر این شعر در بحور سنتی سروده شده باشد. منظور نیما از میدان دید تازه، نگرش شخصی و عینی به طبیعت و دنیای اطراف شاعر است. نیما تجربه‌ای را که بی‌میانجی و شخصی نیست «بازگویی ملال‌آور بینش و تجربه‌های دیگران» می‌داند. داشتن نگاه «فردی» و شخصی مهمترین رکن حرکت به‌سوی شعر نو است:

«سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و بر خلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینش شما به‌کلی زندگی و طبیعت شما را فراموش کرده است با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر بسرایید، اما اگر در پی کار تازه و کلمات تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده، فکر کنید، آیا چطور دیده‌اید» (۲۹: ص۱۴۵) در همین راستا مؤلف **سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیگ** در



اعتراض به شیوهٔ تقلید فکر و نگرش و تکرار ترکیبات و مصطلحات مستعمل و دست‌فرسودهٔ پیشینیان می‌گوید: «شاعران باید دست از تقلید و تکرار بردارند و بدانند که بازار مار زلف و سنبل کاکل کاسد است.» تمام شاعران به جای انتقال تجارب شخصی خود به شعر، از تجارب دیگران سوءِاستفاده کرده و با چشم آنها دیده و با ذهنشان اندیشیده‌اند» (۲۶: ص۴۹۵) و پورنامداریان (۱۰: ص۲۷۱) بر آن است که: «وقتی موضوع شعر طبیعت و واقعیت زندگی باشد، مشکل «چه گفتن» وجود ندارد، تنها کافی است که شاعر دارای ذهنیتی خاص باشد که جهان و هستی را از زاویه‌ای خاص و براساس «فردیت» خویش بنگرد تا در آن چیزهایی ببیند و کشف کند که دیگران ندیده‌اند و کشف نکرده‌اند.»

کسی که درك و دریافت درستی از زمانهٔ خود دارد، باید بتواند عینیت پدیده‌ها را منعکس کند تا هنرمند عصر خود باشد. این هنرمند نگاه خاص خود را به هستی دارد و از پنجرهٔ خانهٔ خود به اشیاء نگاه می‌کند و «هستی‌شناسی» خود را می‌آفریند. چنین هنرمندی کسی است که مدنیت و مدرنیته را درك کرده و فردیت انسانی را به رسمیت شناخته است. در چنین وضعیتی تقلید و تکرار ناخودآگاه از ذهن شاعر رخت برمی‌بندد و چنین شعری جایگاه یگانه و تکرارناپذیری می‌یابد.

نیما در راستای توصیه به داشتن نگاه و تجربهٔ شخصی از شاعران می‌خواهد، واژه‌های بومی و محلی را وارد شعر خود کنند و خود به‌حق این توصیه را در شعر خود به‌خوبی به‌کار می‌گیرد. کلمات او از میان کوهها و دریا و حیوانات و پرندگان مازندران انتخاب شده است:

چوک و چوک!... گم‌کرده راهش در شب تاریک / شب‌پرهٔ ساحل نزدیک / دم‌به‌دم می‌کوبدم بر پشت شیشه / شب‌پرهٔ ساحل نزدیک! / در تلاش تو چه مقصودی است؟ / ازاتاق من چه می خواهی؟...(۳۰: ص۷۷۴)

و فروغ که از شاگردان خوب نیماست، کلمات اطراف خود در شهر را وارد شعر می‌کند:

چقدر دور میدان چرخیدن خوب است / چقدر روی پشت‌بام خوابیدن خوب است / چقدر باغ‌ملی رفتن خوب است / چقدر مزهٔ پپسی خوب است / چقدر سینمای فردین خوب است / و من چقدر از همهٔ چیزهای خوب خوشم می‌آید... (۲۴: ص۴۵۹).

نیما در شعر بر توجه به «ابژه»[۲] تأکید فراوان دارد و این تأکید است که به برجسته شدن «فردیت» در شعر منجر می‌شود. او ادبیات سنتی و معشوق یا قهرمانی را که در این ادبیات تبدیل به «تیپ» شده است، مورد اعتراض قرار می‌دهد. او معتقد است شعر نو باید به جزئیات بپردازد، چرا که جزئیات است که می‌تواند خصوصیات ابژه را دقیقاً ترسیم کند. تشبیه زلف نگار به شب و چشم او به نرگس، یك کلی‌بافی است. هنرمند باید به دور از این کلیشه‌ها، اولاً ابژه را با چشم خود و نه با چشم گذشتگان ببیند و ثانیاً، در توصیف و انتقال آن، با ذکر جزئیات از همهٔ لوازم تجسّم سود جوید و از چیزهای «دیده‌نشدنی» بپرهیزد.

شعر معاصر مبتنی بر نگاه شخصی، طرد جهان‌بینی اسطوره‌ای ـ دینی، عینیت‌گرایی، صبغهٔ اقلیمی با رویکرد جهانی، وحدت موضوعی، تقیّد به زمان و مکان و آمیختگی با زبان گفتار است. حال آنکه شعر کهن به‌گونه‌ای دیگر با هستی در ارتباط است. «شعر سنتی شعری است خداباور، فرجام‌اندیش، کم‌توجه به جهان تعینات و کم و بیش بیت‌اندیش و بدیع‌محور.

اغلب شاعران سنتی‌سرا گویی بدون توجه به طبیعت اطراف خود به طبیعت توصیفی شاعران پیش از خود می‌پردازند و براساس سروده‌های آنان طبیعت را وصف می‌کنند که این موضوع علاوه بر توصیف طبیعتِ نادیده، به تکرارهای ملال‌آور می‌انجامد حال آنکه در شعر معاصر، شاعر اقلیم شمال طبیعت اطراف خود را می‌بیند و شاعر کویر به طبیعت اطراف خود توجه دارد.

۲.نگاه فردی به طبیعت

شاعران گذشته و امروز در استفاده و بهره‌برداری از طبیعت دو رویکرد متفاوت را در شعر خود به‌کار گرفتند. شاعر گذشته اغلب سعی می‌کند طبیعت را در خدمت معنی و مفهومی بگیرد که در ذهن خود پرورش می‌دهد. به‌عبارتی دیگر شاعر کلاسیک تصمیم به بیان مفهومی دارد و برای زیباتر و ملموس‌تر شدن این مفاهیم، از طبیعت کمک می‌گیرد. در حالی که موضوع اصلی شعر شاعر معاصر طبیعت است. شاعر سعی در سرودن طبیعت دارد و مفاهیمی که در ناخودآگاه ذهن شاعر کمین کرده‌اند در توصیف طبیعت خود را آشکار می‌سازند. «شاعران گذشته، طبیعت و زندگی و واقعیت را در خدمت معانی و مضامین مکرری داشتند که در ذهن داشتند، اما نیما طبیعت و زندگی را زمینهٔ اصلی شعر خود قرار داد تا معانی شعر را به اقتضای ساختار ذهنی خود در آنها کشف کند. بنابراین پیوند میان واقعیت یا عین با معنی در شعر نیما پیوند جانشینی است. یعنی زندگی و طبیعت در بیان، همنشین با معنی نیست، جانشین معنی است» (۹: ص۷۴).

نکتهٔ بسیار مهمی که باید به آن توجه شود، این است که شعر فارسی را از قرن سوم تا پنجم شعر طبیعت نامیده‌اند؛ به این معنی که توجه شاعر بر توصیف طبیعت متمرکز است؛ حال این مسأله پیش می‌آید که چه تفاوتی میان رویکرد طبیعت‌گرایانهٔ آن دوره با دورهٔ معاصر وجود دارد؟

پاسخ به این پرسش اساسی برای شناخت این دو رویکرد به طبیعت می‌تواند خط فکریی را که به دنبال آن هستیم کاملاً روشن کند. اغلب شاعران طبیعت‌گرا در قرن سوم تا پنجم به دنبال توصیف محض طبیعت هستند. «این شعرها اغلب از مقولهٔ وصف به‌خاطر وصف به‌شمار می‌آید. نظیر بیشتر شعرهای منوچهری» (۱۸: ص۳۱۹) همهٔ این توصیف‌ها تصاویری بسیار ساده از طبیعت ارائه می‌کنند که از زمینه‌های عاطفی خالی است و دید آنها بیشتر دید طبیعی است. ولی گاهی در برخی مدح و ستایش‌ها میان طبیعت و پدیدهٔ ذهنی شاعر ارتباط برقرار می‌شود که در این صورت باز هم شاعر شیئی طبیعی را در نظر می‌گیرد نه مفهومی عمیق را:

نوروز روزگار نشاط است و ایمنی
پوشیده ابردشت به دیبای ارمنی
بر یاسمین عصابهٔ در منضّد است
بر ارغوان طویلهٔ یاقوت معدنی
(۲۷: ص۱۴۳)

آشوری نیز در مورد نگاه شاعر سنتی به طبیعت می‌گوید: «طبیعتی که همواره در شعر فارسی وصف می‌شود، باغ آراسته‌ای است یا راغ آشنای نزدیکی که نام درختان و گل‌ها و بوته‌ها و پرندگانش به‌خوبی آشناست و در طول هزار سال از منوچهری و فرخی تا قاآنی و صبا، گویی همگی به همان باغ و راغ آشنا می‌رفته‌اند. حتی اگر از اقلیم‌ها و سرزمین‌های گوناگون بوده باشند؛ زبان و وصف‌شان نیز زبان تراش‌خوردهٔ آراسته‌ای است که کمابیش با همان واژه‌ها و تصویرها و برداشت‌های همیشگی همه چیز را کمابیش وصف می‌کند.» (۲: ص۱۰۹) و در مورد طبیعتی که در شعر نیما

انعکاس می‌یابد: «نیما تجربه‌های بی‌واسطهٔ خود را از جهان واقعی پیرامون خویش بیان می‌کند، در فضاهای جنگلی و کوهستانی مازندران با آسمان پر ابر و بارنده و چشم‌انداز دریا در پیشش، منظره‌ای که در ایران مرکزی و حاشیهٔ کویر یا در افغانستان و تاجیکستان نمی‌توان دید و نیز زبانی که برای وصف به‌کار می‌گیرد، زبانی گران‌آهنگ و درشت و پرابهام است، زبانی است وحشی و بسیار دور از آن باغ و راغ آشنای زبان شعر هزارسالهٔ فارسی» (۲: ص۱۰۹).

وقت غروب کز بر کهسار، آفتاب / بارنگ‌های زرد غمش هست در حجاب / تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب / وز دور آب‌ها/ همرنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط / زرد از خزان / کرده‌ست روی پارچهٔ سنگی به سر سقوط (۳۰: ص۳۲۸).

اغلب شاعران سنتی‌سرا گویی بدون توجه به طبیعت اطراف خود به طبیعت توصیفی شاعران پیش از خود می‌پردازند و براساس سروده‌های آنان طبیعت را وصف می‌کنند که این موضوع علاوه بر توصیف طبیعتِ نادیده، به تکرارهای ملال‌آور می‌انجامد حال آنکه در شعر معاصر، شاعر اقلیم شمال طبیعت اطراف خود را می‌بیند و شاعر کویر به طبیعت اطراف خود توجه دارد:

به کجا چنین شتابان ؟/ گون از نسیم پرسید / دل من گرفته زین جا/ هوس سفر نداری / ز غبار این بیابان ؟... (۱۹: ص۱۵).

البته در شعر سنتی، به‌خصوص شعر وصفی سبک خراسانی، هستند شاعرانی که طبیعت اطراف خود را با تمام جزئیات توصیف می‌کنند، با این تفاوت که در این‌گونه توصیف، توصیف و تشبیه طبیعت به طبیعت مشاهده می‌شود و معنای فراتری از آن دریافت نمی‌شود و ابهام و چندلایه‌گی که ضرورت شاعرانگی است در آن جایی ندارد:

آن قطرهٔ باران بین از ابر چکیده
گشته سر هر برگ از آن قطره گهربار
آویخته چون ریشهٔ دستارچهٔ سبز
سیمین‌گرهی بر سر هر ریشهٔ دستار
وآن قطرهٔ باران سحرگاهی بنگر
بر طرف گل ناشکفیده بر، سیار
همچون سر پستان عروسان پری‌روی
واندر سر پستان بر، شیر آمده هموار
آن دایره‌ها بنگر اندر شمر آب
هرگه که در آن آب چکد قطرهٔ امطار
چون مرکز پرگار شود قطرهٔ باران
وآن دایرهٔ آب به‌سان خط پرگار

(۲۷: ص۴۳)

شاعران سنتی به‌گونه‌ای دیگر نیز با طبیعت ارتباط برقرار می‌کنند و آن زمانی است که شاعر معنی از پیش‌اندیشیده‌ای در ذهن خود دارد و میان این معنی و عناصر عینی طبیعت پیوندی «جانبی» در شعر خود پیدا می‌کند. عناصر عینی در این‌گونه شعرها نقش زینت‌دهنده و جذّاب‌کننده دارد. مانند تشبیهات و استعارات فراوانی که به عناصر طبیعت شده است. نمونه‌ای از این نوع وصف طبیعت را در بیت‌هایی از یکی از غزل‌های سعدی می‌بینیم:

شاعر گذشته اغلب سعی می‌کند طبیعت را در خدمت معنی و مفهومی بگیرد که در ذهن خود پرورش می‌دهد. به‌عبارتی دیگر شاعر کلاسیک تصمیم به بیان مفهومی دارد و برای زیباتر و ملموس‌تر شدن این مفاهیم، از طبیعت کمک می‌گیرد. در حالی که موضوع اصلی شعر شاعر معاصر طبیعت است. شاعر سعی در سرودن طبیعت دارد و مفاهیمی که در ناخودآگاه ذهن شاعر کمین کرده‌اند در توصیف طبیعت خود را آشکار می‌سازند.

آن سرونازبین که چه خوش می‌رود به راه
وان چشم آهوانه که چون می‌کند نگاه
تو سرو دیده‌ای که کمر بست بر میان
یا ماه چارده که به سر بر نهد کلاه
گل با وجود او چو گیاه است پیش گل
مه پیش روی او چو ستاره ست پیش ماه
سلطان صفت همی رود و صدهزار دل
با او چنان که در پی سلطان رود سپاه
(۱۵: ص ۵۳۹)

چنانکه دیده می‌شود شاعر آنچه را که تصمیم به بیانش دارد با تشبیه به عناصر عینی طبیعت در نظر خواننده زیبا جلوه می‌دهد و بین آنها پیوند «همراهی» برقرار می‌کند. این نوع پیوند میان ذهن و عین در سبك هندی تبدیل به پیوندی «تناظری» و «تقابلی» می‌شود. «شاعر سبك هندی می‌کوشد برای واحد معنی که در قالب جمله‌ای به ذهن او آمده است، نظیری از عین پیدا کند، به‌طوری که اجزای گزارهٔ ذهنی با اجزای گزارهٔ عینی متناظر و همراه باشد» (۱۰: ص۲۴۷) و یکی از دو گزاره همچون آینه‌ای در مقابل گزارهٔ دیگر قرار گیرد و تصویر آن را بازتاب دهد:

نمی‌اندیشد از زخم زبان هرکس که مجنون شد
ز تیغ کوه کبک مست را پروا نمی‌باشد
(۲۱: ص ۱۵۱۴)

دامن شادی چو غم آسان نمی‌آید به دست
پسته را دل می‌شود خون تا لبی خندان کند
(۲۱: ص ۱۲۴۱)

و در مورد تفاوت نوع توصیف‌های شعر سنتی و نیمایی معتقد است: «پیوند میان ذهن و عین در سبك خراسانی و عراقی پیوندی جانبی و در سبك هندی پیوندی تناظری و تقابلی دارد، اما در شعر نیما پیوند جانشینی.» (۱۰: ص۲۶۱) موسی اسوار (۴: ص۷۰) نیز همچون پورنامداریان، ابهام در شعر سمبولیك نیما و معاصرانش را ناشی از همین تفاوت پیوندها می‌داند: «ابهامی که در شعر شاعرانی چون خاقانی وجود دارد به دلیل وجود تلمیحات و اشارات و تعقیدهای لفظی و معنوی و علوم مختلف است. این ابهام با ابهامی که در ذات شعر نو وجود دارد متمایز است.»

در شعر سنتی ایران کافی است خواننده مفهوم لغات دشوار و کنایات و تلمیحات را بداند و به نکات صرفی

و نحوی و تعقیدهای لفظی و معنوی تسلط یابد، در این صورت به‌راحتی مفهوم شعر را درمی‌یابد، اما در شعر سمبولیکِ معاصر، برای کشف معنای شعر باید به تأویل آن پرداخت. شاعر تصویری عینی به خواننده می‌دهد و امکان حدس معانی مجازی متعددی را برای خواننده فراهم می‌کند؛ به همین سبب است که شعر او عمیق یا مبهم می‌شود. نیما که خود به این امر واقف است می‌گوید: «باید بدانید آن چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیاء جز ابهام چیزی نیست... کارهای عمیق اساساً ابهام‌انگیز هستند. این ابهام در همه جا ـ وقتی که عمیق می‌بینیم ـ وجود دارد. در همهٔ روزنه‌های زندگی، مثل مه که در جنگل پخش شده است» (۲۹: ص۱۹۹).

نیما از میان سبک‌های مختلف، ابهام سبک هندی را به ابهام آثار سمبولیک نزدیک می‌داند و به همین دلیل آن را می‌ستاید و اعتقاد دارد مردم به‌دلیل تنبلی ذهنی آن را نمی‌پسندند. البته از طرف دیگر از عدم یک‌دستی و انسجام این سبک انتقاد می‌کند:

مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگ‌چینی از اجاقی خرد،/ اندرو خاکستر سردی./ همچنان کاندر غبار اندودهٔ اندیشه‌های من ملال انگیز/ طرح تصویری در آن هر چیز/ داستانی حاصلش دردی/ روز شیرینم که با من آشتی داشت؛/ نقش ناهمرنگ گردیده/ سرد گشته، سنگ گردیده/ با دم پاییز عمر من کنایت از بهار روی‌زردی/ همچنان که مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگ‌چینی از اجاقی خرد/ اندرو خاکستر سردی (۳۰: صص۶۷۷-۶۸۸)

این قطعه علاوه بر توصیف طبیعت بدون هرگونه تحمیل معنایی، مفهوم دیگری را نیز منتقل می‌کند که لایهٔ دومی را می‌سازد. در نگاه نخست نیما به توصیف ساده‌ای از جنگل و اجاق خاموشی در آن می‌پردازد، اما در طول شعر به رمزهایی ملایم و پنهانی برمی‌خوریم که حکایت از مفهومی عمیق‌تر دارد. به تعبیر دیگر کل تصویر به‌صورت یکپارچه بیان شده و دربارهٔ قطعه‌ای از طبیعت است و به شکلی استعاری بیانگر لایهٔ عمیق‌تر و پنهان‌تری است که به جامعهٔ زمان شاعر بازمی‌گردد. یعنی کل قطعه پیچیده در وضعیتی است که می‌توان از آن به‌عنوان استعارهٔ کل یاد کرد. در این قطعه جالب آنجاست که بیشتر توصیف‌های طبیعت متعلق به سبک خراسانی است و نیما هم با زبانی سخن گفته که به زبان خراسانی بسیار نزدیک است، اما این زبان حامل دید و نگاهی کاملاً متفاوت است.

علاوه بر این برخلاف منوچهری که از پدیده‌های طبیعی عام‌تری سخن می‌گوید، نیما جزئی‌تر و دقیق‌تر به اطراف نگاه می‌کند و به اشیاء نزدیک می‌شود و نوعی یگانگی میان شاعر و شیء احساس می‌شود.

«به همین سبب است که نیما توصیه می‌کند تا به شیئی مشخص مثلاً کورهٔ آهنگری نگریسته شود، اما در کتب آیین شاعری به شاعران توصیه می‌شود تا انبوهی از شعر گذشتگان را به خاطر بسپارند، چرا که برای شناخت شیء به نگریستن بی‌رابطه احتیاجی نبود، چون حقیقت هر شیء وابسته به وجود آن است و معرفت شیء در آخر کار همان معرفت به وجود آن و مقام و منزلت آن در مراتب کلی وجود است که همین منزلت، تعیین‌کنندهٔ صفات و کلیات است» (۲۵: صص۸۴ و ۸۵).

۳.نگاه فردی و عشق

اگر بخواهیم تصویری از معشوق شعر سنتی داشته باشیم و او را از نظر ظاهر و خلق‌وخو بررسی کنیم، این معشوق دارای قدی بلند همچون سرو یا صنوبر، ابروهای کمانی، دهانی به ظرافت یک نقطه و... است و در اغلب موارد تندخو و بی‌وفا و نامهربان است. شاعر سنتی شاید تجربه‌های عاشقانه‌ای هم داشته باشد، اما زمانی که می‌خواهد از این تجربه‌ها بگوید گویا چشمانش را می‌بندد و از معشوق خیالی ـ همان معشوقی که دیگران از او سروده‌اند، می‌سراید. شاعر سنتی پیش از آنکه معشوق واقعی خود را در عالم واقع ببیند و از او بسراید، به معشوق به‌عنوان یک مفهوم و کلیت نگاه می‌کند. حتی شاعر می‌تواند بدون اینکه هرگز تجربهٔ عاشقانه‌ای داشته باشد، با سوز و گداز از معشوقی که ذهنی و خیالی است شکوه کند. این پایبندی به توصیف‌ها و تصویرهای یکسان باعث ملال‌آوری مضمون‌های شعر سنتی می‌شود تا جایی که بهار (۶: ص۵۰۳) در قصیده‌ای چنین می‌گوید:

معشوق سنتی دارای قدی بلند همچون سرو یا صنوبر، ابروهای کمانی، دهانی به ظرافت یک نقطه و... است و در اغلب موارد تندخو و بی‌وفا و نامهربان است. شاعر سنتی شاید تجربه‌های عاشقانه‌ای هم داشته باشد، اما زمانی که می‌خواهد از این تجربه‌ها بگوید گویا چشمانش را می‌بندد و از معشوق خیالی، همان معشوقی که دیگران از او سروده‌اند. می‌سراید. شاعر سنتی پیش از آنکه معشوق واقعی خود را در عالم واقع ببیند و از او بسراید، به معشوق به‌عنوان یک مفهوم و کلیت نگاه می‌کند.

معشوق در شعر سنتی کلیتی بی‌چهره است که هر کسی همان را ترسیم می‌کند و بر آن نام مورد نظر خود را می‌نهد. معشوق نه برآمده از تجربهٔ فردی و نه برآیند تجربهٔ اجتماعی است. او چهره‌ای قدسی و بی‌مکان و دست‌نیافتنی دارد. شاید گرایش‌های صوفیانه و عرفانی که به‌صورت کلی و جزئی بر ادبیات سایه افکنده، یکی از عوامل آن باشد. بینش شاعر قدیم و همچنین ادراک ایشان به علت محدودیت‌هایی که از قلت مایهٔ علمی و یا فشار سنت‌های ادبی و اخلاقی پدید می‌آمد، غالباً تنگ و محدود بود.

بهارا همتی بر، اختلاطی کن به شعر نو
که رنجیدم ز شعر انوری و عرفی و جامی
مکرر گر همه قند است خاطر را کند رنجه
زبادامم بدآید بس که خواندم چشم بادامی
(۲۰: صص ۱۲۷-۱۲۸)

شمس لنگرودی کلی‌گرایی در شعر سنتی را این‌گونه توصیف می‌کند: «در شعر سنتی هیچ ساختمان و هیچ در و پیکری در کار نیست، و سبب این بلیه، کلی‌گویی شاعر سنتی است. او راجع به مقولهٔ قهرمانی سخن می‌گوید نه قهرمان. دربارهٔ شجاعت داد سخن می‌دهد نه شخص شجاع. از شرافت حرف می‌زند نه فلان مرد شریف. از مقولات و کلیات سخن می‌گوید نه از موارد معین و مشخص؛ هرچند ناظر بر موارد مشخص و معین نیز باشد. تمام قهرمانان او رستم‌اند (قهرمان کلی) و تمام عشاقش شیرین و فرهاد و لیلی و مجنون؛ عاشق و معشوق کلی. به همین جهت است که فقط کافی است در اشعارش نام ممدوح یا معشوق عوض شود. هیچ چیز عوض نمی‌شود، چون در حقیقت صفت مشخصه و ممیزه‌ای از معشوق و ممدوح خاصی وارد شعر او نشده است و نیز بدین سبب است که همهٔ اشعارش در هم قابل ادغام‌اند؛ چرا که شعر او همه‌اش بیان حقایق و مقولات کلی است.»

بنابراین معشوق در شعر سنتی کلیتی بی‌چهره است که هر کسی همان را ترسیم می‌کند و بر آن نام مورد نظر خود را می‌نهد. معشوق نه برآمده از تجربهٔ فردی و نه برآیند تجربهٔ اجتماعی است. او چهره‌ای قدسی و بی‌مکان و دست‌نیافتنی دارد. شاید گرایش‌های صوفیانه و عرفانی که به‌صورت کلی و جزئی بر ادبیات سایه افکنده، یکی از عوامل آن باشد. اینکه چرا چهرهٔ معشوق کلی است و در هالهٔ قدسی فرو رفته، به قول شفیعی‌کدکنی (۱۷: ص۲۵) «مربوط به تأثیرات تطوّر نظریهٔ "انسان کامل" است...» در هر صورت چهرهٔ کلی معشوق یکی از خصلت‌های شعر غنایی زبان فارسی است که در عین حال یکی از ضعف‌ها و نقطه‌های کاستی شعر غنایی این دوره هم به حساب می‌آید.

این وضعیت همانندی معشوق در سروده‌های شاعران مختلف دیده می‌شود. در اغلب سروده‌های این شاعران معشوق چهرهٔ ملموس و محسوس ندارد. نمونه‌های زیر از شاعران سبك خراسانی، عراقی و هندی این تشابه معشوق شعر سنتی را نشان می‌دهد:

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند
سپید روز به پاکی رخان تو ماند
عقیق را چو بسایند و نیک سوده شود
که آبدار بود با لبان تو ماند
به بوستان ملوکان هزار گشتم بیش
گل شکفته به رخسارگان تو ماند
تو را به سروین بالا قیاس نتوان کرد
که سرو را قد و بالا بدان تو ماند
(۱۳: ص ۱۰۶)

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند
همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند
(۱۱: ص ۱۹۷)

بخت این نکند با من کان شاخ صنوبر را
بنشینم و بنشانم، گل بر سرش افشانم
(۱۵: ص ۵۱۱)

سرو در باغ نشانند و تو را بر سر و چشم
گر اجازت دهی، ای سرو روان بنشانم
عشق من بر گل رخسار تو امروزی نیست
دیر سال است که من بلبل این بستانم
(۱۵: ص ۵۱۲)

اگرچه معشوق صائب در مجموع معشوقی زمینی است، همچنان قابل تصور نیست و به همان روال معشوق‌های عارفانه و صوفیانه از او یاد شده است:

من بر سر آنم که به زلف تو زنم دست
تا سنبل زلف تو چه سر داشته باشد
(۲۲: ص ۲۱۱۱)

پیوسته است سلسلهٔ عاشقان به هم
از بلبلان ترانهٔ ما می‌توان شنید
(۲۲: ص۲۰۸۰)

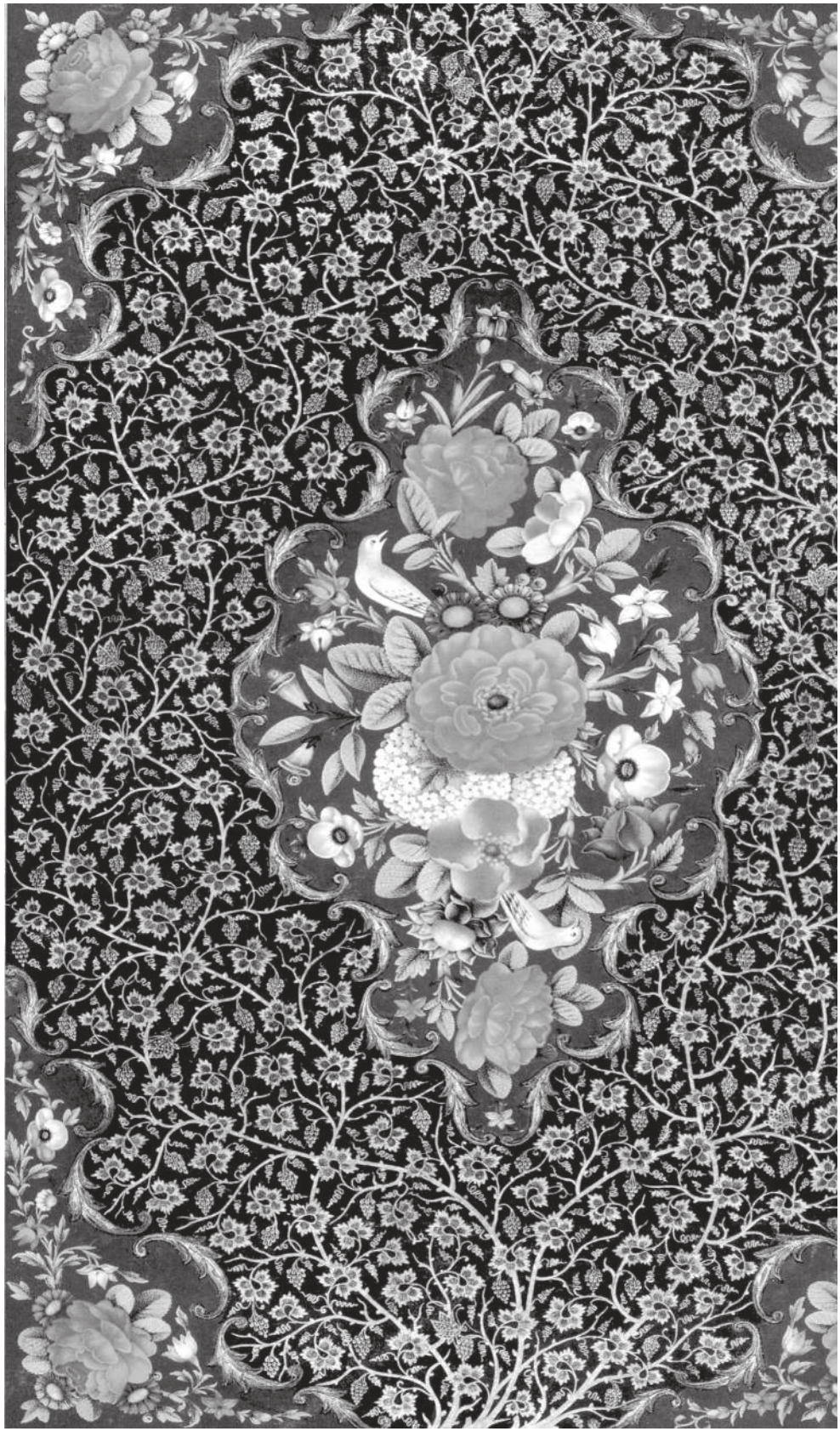
در شعر معاصر چهرهٔ معشوق اغلب قابل باور و واقعی‌تر است. رابطهٔ عاشق و معشوق عادی و مربوط به زندگی روزمره است و نشان‌دهندهٔ آن است که برخی از قید و بندهای اجتماعی برداشته شده و عاشق به‌راحتی از معشوق نام می‌برد. «اگر روزی شاعران لبان معشوق را عناب پنداشته و یا گیسوی او را مار انگاشته، به سبب این بوده که ادراک او از حدود عناصر مقدماتی و بسط طبیعت تجاوز نمی‌کرده و ناچار، تعبیرات او هم زادهٔ ادراک محدود بوده است. بینش شاعر قدیم و همچنین ادراک ایشان به علت محدودیت‌هایی که از قلت مایهٔ علمی و یا فشار سنت‌های ادبی و اخلاقی پدید می‌آمد، غالباً تنگ و محدود بود. فی‌المثل هرگز شاعری نمی‌توانست از منازعهٔ خود با همسرش به صراحت سخن گوید، زیرا از طرفی شرع و عرف مانع بود و از طرف دیگر سنن و قوانین ادبی نیز ورود کلمات خاصی را در شعر اجازه می‌داد. شاعر قدیم، احساس خود را غیرمستقیم بیان می‌کرد و از بیم سنن و عادات، به عوامل ابتدایی و بسیط طبیعت پناه می‌برد، اما شاعر امروز بی‌آنکه از آن واسطه‌ها استفاده کند، سخن می‌گوید و احساس خود را صریح و مستقیم بیان می‌دارد» (۲۰: صص ۵۸-۵۷).

معشوق شعر معاصر زمینی، طبیعی و واقعی است و در عین داشتن ویژگی‌های مثبت ممکن است دچار کاستی‌هایی باشد، اما عاشق با وجود این او را توصیف می‌کند. بنابراین نگاه شاعر معاصر به معشوق نگاهی واقع‌گرایانه و انسانی است که فرد را با تمام ویژگی‌هایش به تصویر می‌کشد. همین نوع نگاه حکایت از گرایش به فردیت در خصوصی‌ترین بخش زندگی دارد:

کیستی که من / این‌گونه / به اعتماد / نام خود را/ با تو می‌گویم / کلید خانه‌ام را/ در دستت می‌گذارم / نان شادی‌هایم را/ با تو قسمت می‌کنم / به کنارت می‌نشینم و / بر زانوی تو / این چنین آرام / به خواب می‌روم؟...(۱۶: ص۴۷۳).

معشوق من / با آن تن برهنهٔ بی‌شرم / بر ساق‌های نیرومندش / چون مرگ ایستاد / خط‌های بی‌قرار مورّب / اندام‌های عاصی او را/ در طرح استوارش دنبال می‌کند. / معشوق من / گویی ز نسل‌های فراموش‌گشته است ... (۲۴: ص۳۴۵).

در شعر معاصر چهرهٔ معشوق اغلب قابل باور و واقعی‌تر است. رابطهٔ عاشق و معشوق عادی و مربوط به زندگی روزمره است و نشان‌دهندهٔ آن است که برخی از قید و بندهای اجتماعی برداشته شده و عاشق به‌راحتی از معشوق نام می‌برد. معشوق شعر معاصر زمینی، طبیعی و واقعی است و در عین داشتن ویژگی‌های مثبت ممکن است دچار کاستی‌هایی باشد، اما عاشق با وجود این او را توصیف می‌کند.



۴.فردیت و روایت

از تفاوت‌های اساسی میان شعر کلاسیك و شعر معاصر، وحدت موضوعی است. در شعر گذشته به استثنای منظومه‌ها و برخی اشعار روایی دیگر، کمتر می‌توان وحدت موضوعی یافت. در اغلب اشعار گذشته پیوندها به شکل افقی تنظیم شده و بیت‌ها به‌عنوان واحدهای معنایی عمل می‌کنند؛ یعنی ممکن است در هر بیت از یك غزل موضوع متفاوتی مطرح شود. ارتباط محکم افقی و ضعیف عمودی در برخی از سبك‌ها کمتر و در برخی بیشتر نمود دارد. پیوند عمودی در غزل زیر از حافظ بسیار ضعیف به نظر می‌رسد. البته با وجود تنوع موضوعی پیوند نهانی را در آن می‌توان یافت که این پیوند با پیوند حاکم در شعر معاصر تفاوت آشکار دارد:

فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش
گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش
دلربایی همه آن نیست که عاشق بکشند
خواجه آن است که باشد غم خدمتکارش
جای آن است که خون موج زند در دل لعل
زین تغابن که خزف می‌شکند بازارش
بلبل از فیض گل آموخت سخن و رنه نبود
این همه قول و غزل تعبیه در منقارش
ای که از کوچهٔ معشوقهٔ ما می‌گذری
برحذر باش که سر می‌شکند دیوارش
آن سفرکرده که صد قافله دل همره اوست
هرکجا هست خدایا به سلامت دارش
صحبت عافیتت گرچه خوش افتاد ای دل
جانب عشق عزیز است فرو مگذارش
صوفی سرخوش از این دست که کج کرد کلاه
به دو جام دگر آشفته شود دستارش
دل حافظ که به دیدار تو خوگر شده بود
ناز پرورد وصال است مجو آزارش
(۱۱: ص۱۷۷)

در دوره‌های متأخرتر شعر سنتی، طرز هندی، گاهی پیوند عمودی کاملاً قطع می‌شود و بیت‌ها هر کدام مستقلاً معنایی را منتقل می‌کند. شفیعی‌کدکنی (۱۷: ۱۲۵ص) پیوند عمودی را یکی از عوامل مهم شعریت می‌داند: «این پراکندگی که در آثار شعری زبان فارسی در قرون اخیر ظاهر شده بود و در سبك هندی به اوج رسید دور شدن از حقیقت شعر بود،

چرا که شعر تصویر عواطف انسانی است از رهگذر تخیل و چون هر لحظه‌ای از لحظه‌ها، تجربه‌ای از زندگانی است، پس نمی‌تواند صِرف اتحاد صورت، وحدت‌بخش مجموعهٔ پراکنده‌ای از تجربه‌ها باشد. اگر یك غزل بیدل در سبك هندی از بیست بیت تشکیل شده باشد، بی‌گمان از بیست تجربهٔ مختلف سخن می‌گوید. در صورتی که همهٔ این تجربه‌ها از آنِ یك حالت عاطفی و یك نوع سرشار شدن نیست.»

زندگی را شغل پرواز فنا جزو تن است
با نفس، سرمایه‌ای گر هست از خود رفتن است
نبض امکان را که دارد شور چندین اضطراب
همچو سازِ تار در دل هیچ و برلب شیون است
بگذر از اندیشهٔ یوسف که در کنعان ما
یا نسیم پیرهن یا جلوهٔ پیراهن است
هیچ کس سر برنیاورد از گریبان عدم
شمع این پروانه از خاکستر خود روشن است
از فسون چشم‌بند عالم الفت مپرس
آن که فردا وعده‌ام داده‌ست امشب با من است
جز تعلق نیست مدّ وحشت تجرید هم
هر قدر از خود برآیی رشتهٔ این سوزن است
نقش هستی جز غبار دقت نظّاره نیست
ذره را آیینه‌ای گر هست چشم روزن است
بر جنون زن گر کند تنگی لباس عافیت
غنچه را بعد از پریشانی گریبان دامن است
غیر خاموشی دلیل عجز نتوان یافتن
شعلهٔ ما تا زبان دارد سراپا گردن است
شوق ما را ای طلب پامال جمعیت مخواه
خون بسمل گر پریشان نقش بندد گلشن است
آن گران‌سنگی که نتوان از رهش برداشتن
چون شرر خود را به یك چشم از نظر افکندن است
لاله سودایی‌ست بیدل ور نه هر گلزار دهر
هرکجا داغی‌ست چشمش با دل ما روشن است
(۸: ص۳۲۷)

اما یکی از ویژگی‌های بارز در شعر معاصر وحدت موضوعی است؛ یعنی ذهن شاعر بر یك موضوع متمرکز است و در طول شعر همان موضوع پرداخت می‌شود. ساختمان درونی شعر هماهنگ و متناسب است و از آغاز تا انجام تجربه‌ای یگانه تصویر می‌شود و حکایت از وحدت درونی شعر دارد. در شعر معاصر شاعر یك موضوع را از ابتدا تا انتها می‌سراید یا روایت

می‌کند و این‌گونه نیست که در بیتی از دوری معشوق بنالد و در بیت دیگر از زمانه شکوه کند و در بیت بعد پند و اندرز دهد:

آسمان یکریز می‌بارد/ روی بندرگاه/ روی دنده‌های آویزان یك بام سفالین در کنار راه/ روی «آیش»ها که «شاخك» خوشه‌اش را می‌دواند/ روی نوغان خانه، روی پل . که در سرتاسرش امشب/ مثل اینکه ضرب می‌گیرند . یا آنجا کسی غمناك می‌خواند. / همچنین بر روی بالاخانهٔ همسایهٔ من (مرد ماهیگیر مسکینی که او را می‌شناسی)/ خالی افتاده‌ست، اما خانهٔ همسایهٔ من دیرگاهی‌ست. / ای رفیق من، که از این بندر دلتنگ روی حرف من با توست/ و عروق زخم‌دار من از این حرفم که با تو در میان می‌آید از درد درون خالی‌ست/ و درون دردناك من ز دیگرگونه زخم من می‌آید پُر!/ هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز/ چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی. / وه! چه سنگین است با آدمکشی (با هر دمی رؤیای جنگ) این زندگانی. بچه‌ها، زن‌ها مرده‌ها، آنها که در آن خانه بودند/ دوست با من، آشنا با من درین ساعت سراسر کشته گشتند (۳۰: ص۷۷۲).

۵. فردیت در زبان

از موارد مهمی که میان شعر کهن و شعر نو تمایز ایجاد می‌کند، توجه به گزینش کلمات و دوری یا نزدیکی به زبان گفتار و توجه به واژه‌های محلی است. در ادبیات کهن برخی واژه‌ها شاعرانه و برخی غیرشاعرانه محسوب می‌شدند و این رویّه به‌عنوان یك قاعده پذیرفته شده بود که قدرت واژه‌گزینی را برای شاعر محدود می‌کرد، اما در شعر جدید همهٔ واژه‌ها امکان کاربرد دارند و فقط باید به جایگاه آن توجه کرد. «قدما تقریباً به‌عنوان یك اصل مسلم پذیرفته بودند که بعضی کلمات «کلمات ادبی» هستند و بعضی کلمات نمی‌توانند ادبی باشند. این مبحث خسته‌کننده که هنوز در میان شاعران عصر ما مورد گفت‌وگوست، در شعر نیمایی، بدین‌گونه حل شده است که هر کلمه‌ای می‌تواند در شعر جای گیرد به شرط اینکه به قول عوام توی ذوق نزند!» (۱۷: ص۱۲۲).

مادرم ریحان می‌چیند/ نان و ریحان و پنیر/ آسمانی بی‌ابر، اطلسی‌هایی تر/ رستگاری نزدیك، لای گل‌های حیاط ... (۱۴: ص۳۳۶).

«در باور شاعران نوپرداز همچون نیما، شاملو، فروغ، سپهری و... هیچ واژه‌ای در ذات خود شاعرانه یا غیرشاعرانه نیست، بلکه شیوهٔ رفتار با آن واژه است که ارزش شاعرانگی آن را مشخص می‌کند و هیچ تردیدی نیست که ورود واژه‌های غیرشاعرانه در شعر، چنانچه به هنری شدن آنها و شاعرانه شدن آنها بینجامد، پسندیده است و چنانچه با همان معنای خود که در نثر به‌کار می‌روند به‌کار بروند، هیچ اتفاق شاعرانه‌ای نیفتاده است.» (۱۲: ص۱۲۰).

همچنین در دوره‌هایی از شعر گذشته و در زبان برخی از شعرا، واژه‌های محلی و زبان گفتار امکان راهیابی به حوزهٔ شعر را نداشت. در صورتی که در شعر جدید یکی از امتیازات شاعر، بهره‌گیری از واژه‌های محلی و زبان گفتار است و به‌عنوان مشخصهٔ شعری یك شاعر شناخته می‌شود. مثلاً واژه‌های نیما از منطقهٔ شمال، واژه‌های منوچهر آتشی از جنوب و واژه‌های فروغ فرخزاد از طبقهٔ شهری انتخاب شده است که به‌عنوان مشخصهٔ زبانی آنها محسوب می‌شود.

نتیجه‌گیری

فردیت، به‌عنوان یکی از جلوه‌های اساسی مدرنیته، در ادبیات تخیلی، همزمان با اندیشه‌های آزادیخواهانهٔ دوران مشروطه مطرح می‌شود و با ظهور نیما یوشیج روند رشد و پویایی خود را ادامه می‌دهد. در نتیجهٔ پیدایش مفهوم فردیت، نگاه شاعر به طبیعت، جامعه و خود تغییر می‌کند و فردمحوری، به‌عنوان نگاه غالب، خود را بر جریان هزارسالهٔ شعر فارسی می‌قبولاند که این تحول را می‌توان چرخشی اساسی در نگاه شاعر و نویسنده به زندگی و هستی قلمداد کرد.

گرچه بحث فرد و انسان منفرد در نگاه شاعران پیش از مشروطیت موضوعی قابل بحث است، فردیت را باید به‌طور مشخص حاصل تحولات دنیای مدرن دانست حتی به‌رغم بازتاب نگاه فردی در تعداد قابل توجهی از شاعران پیش و هم‌روزگار نیما، این او است که مُهر خود را پیش از دیگران بر این تحولات زده است.

در تحلیل نهایی می‌توان گفت با وجودی که چند

در ادبیات کهن برخی واژه‌ها شاعرانه و برخی غیرشاعرانه محسوب می‌شدند و این رویّه به‌عنوان یك قاعده پذیرفته شده بود که قدرت واژه‌گزینی را برای شاعر محدود می‌کرد، اما در شعر جدید همهٔ واژه‌ها امکان کاربرد دارند و فقط باید به جایگاه آن توجه کرد. «قدما تقریباً به‌عنوان یك اصل مسلم پذیرفته بودند که بعضی کلمات «کلمات ادبی» هستند و بعضی کلمات نمی‌توانند ادبی باشند.

ملك‌الشعرای بهار

دهه از ظهور نیما و مبانی نظری او در مورد فردیت و نگاه فردی به جهان و انسان می‌گذرد و این روند به امری بازگشت‌ناپذیر در سیر تحول شعر فارسی بدل شده است، هنوز شعر معاصر از این عنصر بهرهٔ کامل نبرده و شاعران بسیاری در این دوره هستند که اندیشه و شعر ایشان، ادامهٔ جریان شعر سنتی فارسی به حساب می‌آید و نتوانسته‌اند نیما و مبانی فکری او را در مورد شعر دریابند و با شعر معاصر آشتی و ارتباط برقرار کنند. همچنین در شعر دوره‌های پیشین نیز می‌توان رگه‌هایی از عنصر فردیت یافت، با این تفاوت که فردیت، تنها در آثار برخی از بزرگان ادب فارسی از جمله «خیام»، «فردوسی»، «حافظ» و... آن هم به‌صورت اندیشه‌ای فردی مجال بروز یافته است.

در نهایت در ارزیابی کلی از ظهور و بروز فردیت در شعر فارسی می‌توان آن را روندی مثبت و تکاملی در حیات شعر فارسی دانست، زیرا افزون بر اینکه در حوزهٔ زبانی امکانات بیشتری در اختیار شاعران نهاد، موجبات پیدایی شعری زنده و واقع‌گرا نیز گردید و توانست خود را به جهان و انسان معاصر بشناساند و با او ارتباط برقرار کند.

منابع

۱. آجودانی، ماشاءالله. **یا مرگ یا تجدد (دفتری در شعر و ادب مشروطه)**، اختران، چاپ چهارم، تهران: ۱۳۸۷.
۲. آشوری، داریوش. **شعر و اندیشه**، نشر مرکز، چاپ سوم، تهران: ۱۳۸۰.
۳. احمدی، بابک. **مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی**، نشر مرکز، چاپ هفتم، تهران: ۱۳۸۷.
۴. اسوار، موسی. **شعر امروز ایران**، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۴.
۵. اعتصامی، پروین. **دیوان اشعار**، مقدمهٔ ملک‌الشعرای بهار، دوستان، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۷.
۶. بهار، محمدتقی. **دیوان اشعار**، جلد اول، چهرزاد بهار، توس، چاپ دوم، تهران: ۱۳۸۰.
۷. بهرام‌پور عمران، احمدرضا. **در تمام طول شب (بررسی آرای نیما یوشیج)**، مروارید، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۹.
۸. بیدل دهلوی، عبدالقادر. **غزلیات**، اکبر بهداروند، نگاه، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۰.
۹. پورنامداریان، تقی. «مسأله معنی در شعر کلاسیک و شعر نیما»، **کیان**، سال ششم، شمارهٔ ۳۲، ۱۳۷۵.
۱۰. پورنامداریان، تقی. **خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنت تا تجدد)**، مروارید، چاپ سوم، تهران: ۱۳۸۹.
۱۱. حافظ، شمس‌الدین محمد. **دیوان اشعار، قزوینی و غنی**، اساطیر، چاپ هفتم، تهران: ۱۳۸۷.
۱۲. حسن‌لی، کاووس. **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، ثالث، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۳.
۱۳. دقیقی، محمدبن احمد. **پیشاهنگان شعر پارسی**، محمد دبیرسیاقی، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، تهران: ۱۳۷۴.
۱۴. سپهری، سهراب. **هشت کتاب**، طهوری، چاپ نهم، تهران: ۱۳۶۹.
۱۵. سعدی، شیخ مصلح‌الدین. **کلیات**، بهاءالدین خرمشاهی، دوستان، چاپ پنجم، تهران: ۱۳۸۵.
۱۶. شاملو، احمد. **مجموعه آثار**، دفتر یکم، نگاه، چاپ سوم، تهران: ۱۳۸۱.
۱۷. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)**، سخن، چاپ دوم، تهران: ۱۳۸۰.
۱۸. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **صور خیال در شعر فارسی**، آگاه، چاپ دوازدهم، تهران: ۱۳۸۷.
۱۹. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **در کوچه‌باغ‌های نشابور**، سخن، چاپ شانزدهم، تهران: ۱۳۸۹.
۲۰. شمس‌لنگرودی، محمد. **تاریخ تحلیلی شعر نو**، مرکز، چاپ پنجم، تهران: ۱۳۸۷.
۲۱. صائب تبریزی. **دیوان**، ج ۳، محمد قهرمان، علمی فرهنگی، چاپ دوم، تهران: ۱۳۷۱.
۲۲. صائب تبریزی. **دیوان**، جلد ۴، محمد قهرمان، علمی فرهنگی، چاپ دوم، تهران: ۱۳۷۲.
۲۳. عارف‌قزوینی، ابوالقاسم. **کلیات دیوان اشعار**، عبدالرحمن سیف‌آزاد، امیرکبیر، چاپ پنجم، تهران: ۱۳۴۷.
۲۴. فرخزاد، فروغ. **دیوان اشعار**، مروارید، چاپ چهارم، تهران: ۱۳۷۴.
۲۵. گلشیری، هوشنگ. **باغ در باغ**، نیلوفر، چاپ سوم، تهران: ۱۳۸۸.
۲۶. مراغه‌ای، زین‌العابدین. **سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ**، زین‌العابدین مراغه‌ای، محمدعلی سپانلو، آگه، چاپ سوم، تهران: ۱۳۸۸.
۲۷. منوچهری دامغانی. **دیوان اشعار**، محمد دبیرسیاقی، زوار، چاپ ششم، تهران: ۱۳۸۵.
۲۸. مولوی، جلال‌الدین محمد. **مثنوی معنوی**، دفتر اول، تصحیح رینولد نیکلسون، امیرکبیر، چاپ دوم، تهران: ۱۳۷۳.
۲۹. نیما یوشیج. **دربارهٔ هنر و شعر و شاعری**، به کوشش سیروس طاهباز، نگاه، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۵.
۳۰. نیما یوشیج. **مجموعه کامل اشعار**، به کوشش سیروس طاهباز، نگاه، چاپ دهم، تهران: ۱۳۸۹.

پی‌نوشت:

به نظر نیما ابژکتیویته یعنی دریافت واقعیت اشیاء و اشخاص، آنچنان که در جهان بیرون از ذهن شاعر وجود دارند و انتقال و احضار آنان در شعر. در واقع ابژه هستهٔ اصلی و مهمترین عنصری است که تمام عناصر شعری دیگر که نیما مطرح می‌کند، حول محور آن معنا می‌یابد.

محمدرضا شفیعی کدکنی

غَثّ و سَمین دربارهٔ أَفصَح‌المُتَکَلِّمین

جویا جهانبخش

سعدی را از دیرباز «اَفصَح‌المُتَکَلِّمین» خوانده‌اند، و راست آن است که این لقب با شیخِ شیرین‌کارِ شیرازی، خوش همنِشین شده است؛ لیک در مقامِ دقّت و ریزبینی، دور نیست که بتوان در آن مناقشه کرد.

«راستی دفترِ سعدی به گلستان مانَد!»
(بهار)

بسم‌الله الرَّحمن الرَّحیم الحَمدُللهِ الَّذِی مَنَّ عَلَینَا بِمُحَمَّدٍ نَبِیِّهِ- صَلَّی اللهُ عَلَیهِ وَآلِهِ - دُونَ الأُمَمِ المَاضِیَة والقُرُونِ السَّالِفَة

* **غَثّ و سَمین دربارهٔ أَفصَح‌المُتَکَلِّمین** - آنسان که هویداست -، مجموعه‌ای است از «یادداشت‌ها»، «اوراق پراکنده»، «برگهایی در آغوش باد»، «نوشته‌هایِ بی‌سرنوشت» و درواقع «جامِعِ‌الشَّتات»، که محورِ همبستگی و پیوستگیِ آنها شیخ شیراز سعدی، است.

خیال می‌کنم این فَوائِدِ گوناگون و عَوائِدِ لَونالَون که هر یک ازکُنجی فراز آمده و در زاویه‌ای بازجُسته شده، و دستاوردِ زیر و زبر ساختنِ قَراطیس و کَراریسِ روزگارآلودِ فراوان است، از برایِ کسانی که بخواهند در چه و چون و چندِ حضورِ تاریخی و فرهنگیِ سعدی و آثارش در ذهن و زبان و قلمِ باشندگانِ این اقالیم -و حتّی فراتر ازآن - تأمّلی روا دارند، یکسره ناسودمند نباشد.

لااقل، آن هست که تَصَفُّحِ این یادداشت‌ها، از «غَثّ» و «سَمین»، گاه خواننده را، با نام و یادِ سعدی، به هواخوری در «بوستان» و «گلستان» و دیگر یادگارهایِ او خواهد برد و موجبِ دفعِ مَلالی خواهد شد.

شیخِ شیراز خود می‌گفت:

...زمانی درسِ علم و بحثِ تَنزیل
که باشد نَفسِ اِنسان را کمالی
زمانی شعر و شطرنج و حکایت
که خاطر را بود دَفعِ مَلالی
خدای است آن‌که ذاتِ بی‌نَظیرش
نگردد هرگز از حالی به حالی!
وَالحَمدُللهِ أَوّلاً و آخِراً

۱- مسلمان شدنِ مردِ پَنجابی با تأثُّر از بوستان

در شرح حالِ شیخ عبدالله سامانویِ بدایونی که از دانشورانِ آوازه‌مندِ مسلمانِ هندوستان در سدهٔ دهمِ هجری بوده است، آورده‌اند که وی در شهر سامانه از بلادِ پَنجابِ هند زاده شد و برکیشِ خاندانِ خویش بود که از کافرانِ هند به‌شمار می‌رفتند. وقتی شروع به دانش‌اندوزی کرد، ایّامی چند نزد آموزگاری مسلمان به تحصیلِ زبان فارسی پرداخت و چون به خواندن بوستانِ سعدی مشغول گردید و بدین بیتِ سعدی رسید:

مُحالَ است سعدی که راهِ صَفا
توان رفت جُز در پیِ مُصطَفی،

کنجکاوی‌اش برانگیخته شد؛ احوال و اوصافِ پیامبرِ اکرم - صَلَّی اللهُ عَلَیهِ وَ آلِه - را از استادِ خویش پرسید، و با شنیدن مَکارِمِ آن بزرگوار، جذبه‌ای رَبّانی

او را دریافت. از پدر و مادر بُرید و راهیِ دِهلی شد و به تحصیل علومِ اسلامی و تصوّف پرداخت. پس از چندی در فقه و اُصول و عَرَبیّت پایگاهی درخور یافت. با مُلازمت اهلِ طریقت نیز به کشف و شهود رسید و حتّی از مشایخِ تصّوف مُجاز به اخذِ بیعت از مُریدان شد؛ لیک هیچ‌گاه بدین کار دست نیازید. عُمری دراز را با زُهد و قَناعت و مَتانت و مَناعت در عِلم و عملِ اسلامی سپری کرد (نگر: نُزهَةالخَواطِر وَ بَهجَةالمَسامِع وَ النَّواظِر، ۳۷۶/۴).

۲- مجمرِ اصفهانی و فرجامِ تَفَوُّق جویی بر سعدی

مرحومِ شیخ جابری در **سرگذشتِ شیخِ بزرگوار سعدی** (چ اصفهان، ۱۳۱۶ هـ.ش. ص۲۰ و۲۱) می‌نویسد:

«... معروف است مجمر غزلی راکه به استقبالِ شیخ در انجمن خواند، چون به این شعر رسید:

به چه عضوِ تو دهم بوسه، نداند چه کند

بر سرِ سفرهٔ سلطان چو نشیند درویش،

پندارِ جوانی چشمِ بصیرتش را پوشیده گفت: این غزلِ من بهْ از فرمودهٔ شیخ است! مرحومِ نشاط حاضر بود متغیّر شده و بدو گفته: هرکه بر آن استاد بالایی خواهد از عمرش بسی بکاهد و دیر نپاید؛ و چنان شد و مجمر به جوانی و ناکامی از جهان رفت!»

۳- اَملَحُ المُتَکَلِّمین

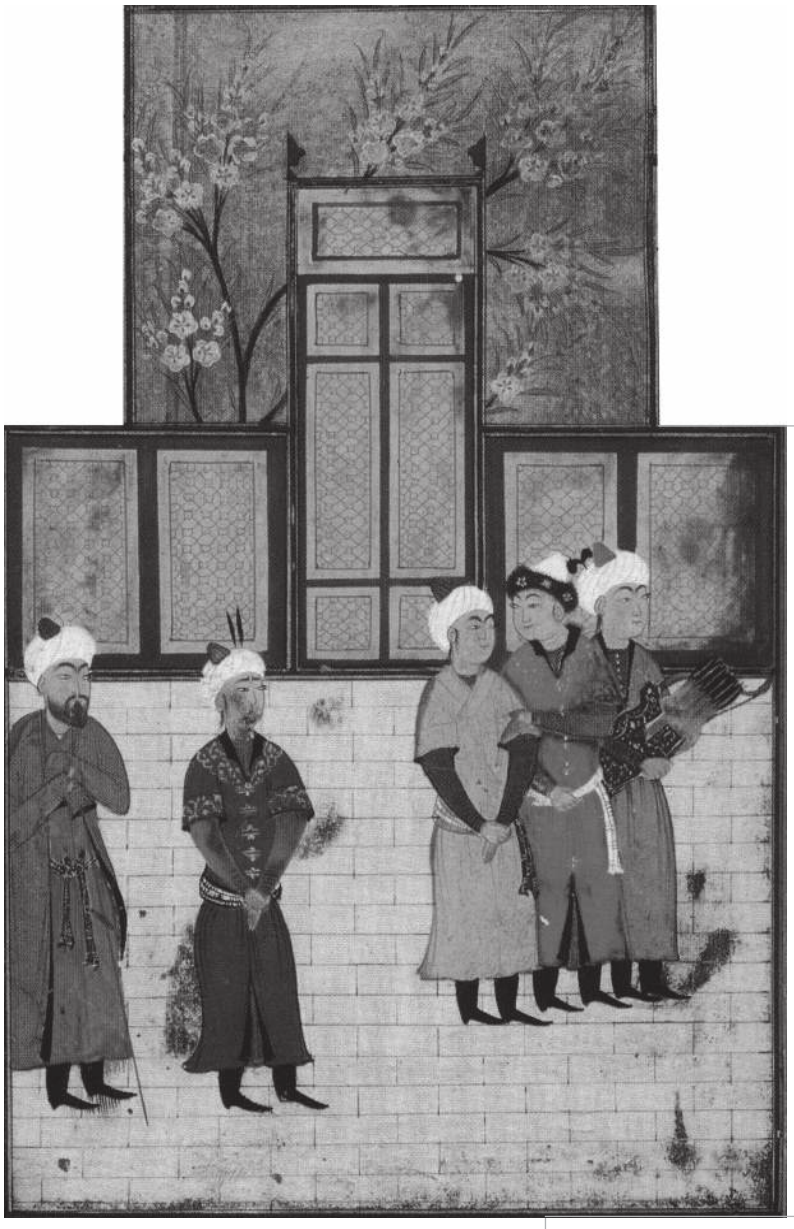
سعدی را از دیرباز «اَفصَحُ المُتَکَلِّمین» خوانده‌اند، و راست آن است که این لقب با شیخِ شیرین‌کارِ شیراز، خوش همنِشین شده است؛ لیک در مقامِ دقّت و ریزبینی، دور نیست که بتوان در آن مناقشه کرد.

آیا براستی اهلِ نظر را دل می‌دهد که سعدی را به ضِرسِ قاطِع، فَصیحُ‌الکَلام‌تر و شیواسخن‌تر از فردوسیِ بزرگ و حافظِ نازنین قلم دهند؟ آیا پاره‌ای از کلماتِ درشت و زُمُخت روزمرّه و بعضِ تعابیرِ غَلیظِ عربی که شیخِ شیراز حتّی در تَغَزُّلاتِ خویش راه داده است، به ما رُخصت می‌دهد تا سخنِ او را به‌طور مطلق از آنِ کسی چون حافظ که میناگرانه به زیر و بمِ یکایکِ آواها نیز درنگریسته و تو گوییِ تک‌تکِ واژگان را به ترازوی ذوقِ سلیم سنجیده، یا فردوسی که از استواری و دلنوازیِ گفتار، پنداری پولاد را در پرنیان پیچیده، برتر شماریم و شیواتر بدانیم؟ داوری، بسیار دشوار است.

آورده‌اند که حکیمِ ژرف‌بینِ همروزگارِ سعدی، خواجه نصیرالدّینِ طوسی، «در یکی از آثارش... او را اَملَح‌المتکلّمین خوانده»[1] است.

«اَملَح‌المُتَکَلِّمین»، به گمانِ من، تعبیرِ پخته‌تر و سنجیده‌تری است و از تأمّلی ژرف‌تر حکایت دارد. در سخنِ سعدی ملاحتی ویژه هست؛ مَزه‌ای خاص؛ همان چیزی که خودِ سعدی نیز دریافته بود و البته خود از آن غالباً با صفتِ «شیرینی» یاد می‌کرد؛ و از جمله می‌گفت که «قَصَبُ‌الجَیبِ حدیثش... همچون شکر می‌خورند»؛ یا حتّی:

آیا براستی اهلِ نظر را دل می‌دهد که سعدی را به ضِرسِ قاطِع، فَصیحُ‌الکَلام‌تر و شیواسخن‌تر از فردوسیِ بزرگ و حافظِ نازنین قلم دهند؟



من دگر شعر نخواهم که نویسم که مگس
زحمتم می‌دهد از بس که سخن شیرین است!

وصفِ خویش را نیز در زبان و بیانِ دیگران به همین شیرینی مقرون می‌دارد:

... یکی گفت ازین نوع شیرین‌نَفَس
درین شهر سعدی شناسیم و بس!

گویا درست‌ترین داوری، همین داوریِ خودِ سعدی است که امتیازِ خویش را به شیرین‌سخنی شناخته است و خویشتن را با شکّر طرفِ نسبت دیده:

هر متاعی ز معدِنی خیزد
شکر از مصر و سعدی از شیراز!

۴- ذِکر «مگس» در سخنِ سعدیِ شیرین‌نَفَس

ذکرِ «مگس» در نظم و نثرِ سعدی فراوان است (و گویا در این باره مقاله‌ای اختصاصی هم نوشته شده). دربارهٔ اینکه چرا سعدی این اندازه به «مگس» پرداخته است، قَدری می‌توان سخنِ استوارگرفت، لَختی هم گُمان ورزید یا حتّی خَیال بافت!

مرحومِ حسین فَصیحی متخلِص به «شیفته» (فرزندِ شوریدهٔ شیرازی) که متولّیِ بُقعهٔ سعدی بوده است، با عنایت به اینکه می‌دانیم سعدی را در خانقاهِ خودش به خاک سپرده‌اند، در این باره نظرِ جالبِ توجّهی داشته.

در یکی از سفرنامه‌هایِ زنده‌یاد میرزاعلی اصغرخانِ حکمت به زادگاهش، شیراز، می‌خوانیم: «[چهارشنبه ۱۵ فروردینِ ۱۳۴۲ هـ.ش.] ظهر ناهار را در بُقعهٔ سَعدیّه مهمانِ حسین فصیحی... بودیم...

هوایِ تنگِ سعدی [یعنی همانجا که بُقعه در آن جای دارد] خیلی گرم است و به واسطهٔ گرما و کثافت مگس بسیار دارد. آقای شیفته می‌گفت که این همه در اشعارِ سعدی ذکرِ مگس شده است به واسطهٔ آن که شیخ در آن خانقاه [که بعدها مدفنش نیز شد] از آن حشرهٔ موذی در عذاب بوده است.» (**رهاورد حکمت**، ۱/ ۳۷۴ و ۳۷۵).

۵- «مُفتیِ ملّتِ اَصحابِ نظر» و دردِسر «اشتراکِ لفظ»

دو تن از استادان بنامِ فلسفه، در سخنرانی‌هایی که گویا به مناسبت جشن روزِ سعدی در شیراز (۱۳۹۱ هـ.ش.) ایراد کرده‌اند، و متنِ سخنانشان در دفترِ شانزدهمِ **سعدی‌شناسی** به زیورِ طِباعَت آراسته گردیده است، به شعر بلندِ ارجمندی از سعدی استشهاد کرده‌اند که احتمالاً در یادِ غالبِ دوستدارانِ سعدی هست:

سعدی اینک به قَدَم رفت و به سَر باز آمد
مُفتیِ ملّتِ اَصحابِ نظر باز آمد

در تحلیلی که هر یک از این دو استاد از شعرِ سعدی ارائه داده‌اند، هویداست که بَعضِ مُفرَداتِ بیت را بروشنی در نیافته‌اند و همان «اشتراکِ لفظ» - که به قولِ مولوی «دایم رَهزن است» - از ایشان هم راهزنی کرده است!

یکی از استادان که زیرِ عنوانِ **سعدی، مفتیِ ملّتِ اَصحابِ نظر** سخن رانده است، پس از یادکردِ این

عنوان و بیتِ سعدی، گفته: «... به نظرِ سعدی، زمره‌ای از مردمِ شیراز ملّت اَصحاب نظرند و حتّی آنها را صاحب‌نظر دانسته است...» (**سعدی‌شناسی**، ۱۵/۱۶).

پیداست گوینده، واژهٔ «ملت» را که در اینجا به معنایِ دین و کیش و آئین و مذهب است - و از همین روی نیز سعدی «مُفتیِ» آن تلقی شده -، به معنایِ متأخّرِ آن که بر تودهٔ مردم و مردمانِ همبستهٔ متعلق به یک اقلیم اطلاق می‌گردد (و برابرِ nation به‌کار می‌رود) گرفته، و از همین روی، «زمره»ای از شیرازیان را «ملتِ» اصحابِ نظر قلم داده است! (... استاد یاد شده در فهمِ شعر سعدی خطا کرده، ولی البته بعید می‌دانم به آن «زُمره»یِ شیرازیان نسبتِ دروغی داده باشد!)

استادِ دیگر، در سخنانِ خود که جای جایِ آن غرائب و عجائبی اِلقأ نموده، از جمله گفته است:

«... سعدی فیلسوف به معنایِ مصطلحِ کلمه نیست... اما فلاسفه اصحابِ نظرند... و سعدی خودش مفتیِ اصحابِ ملت نظر [کذا] است... این هم خودش یک نکته است که چرا می‌گوید: ملتِ اصحاب نظر؟ اصحابِ نظر، مُفتی ندارند؛ اصحابِ نظر، اگر مُفتی داشته باشند که دیگر نظر نیست. اگر اصحابِ نظر مُفتی داشته باشند، باز هم اصحابِ نظرند؟ نه! ما مُفتی اصحابِ نظر نداریم، مفتیِ ملتِ اصحابِ نظر داریم، و سعدی مفتیِ ملتِ اصحابِ نظر است. فیلسوف نیست، امّا حکیم است بدونِ هیچ تردیدی...» (**سعدی‌شناسی**، ۲۸/۱۶).

گویا این استاد معنایِ «ملت» را در سخنِ سعدی بیش و کم دریافته، ولی چنین می‌نماید که دربارهٔ واژهٔ «نَظَر» خطا کرده است. «نظر»، در اینجا، به معنایِ رأی و عقیدهٔ خاصِّ شخص و آن صاحب‌نظر بودنی که با پیروی و تقلید از «مُفتی» ناسازگار باشد، نیست. «نظر»، در این سخنِ سعدی، و در بسیاری از دیگر سخنانِ او، نگریستن به سیمایِ خوبرویان و نظربازی کردن است؛ واژه‌ای، بل مفهومی، که در آثارِ شیخِ شیراز بَسامدِ فراوان دارد.

اصرار بر «نَظَر» و سخن گفتنِ فراوان در آداب و احوال و اطوارِ نظربازی و نظربازان - که آشناترین مفاهیمِ شعر و نثرِ سعدی در شمار توانَد آمد - ، به او اجازه داده است تا خود را «مُفتیِ ملتِ اصحابِ نظر» بخوانَد و خویشتن را در پایه‌ای بنگرد و بینگارد که دیگر نظربازان، در مذهبِ مختارِ خود، وی را مقتدا ساخته باشند و از رای و روشِ او پیروی کنند.

یک تَصَفُّحِ اجمالیِ **کلیاتِ سعدی** بسنده است تا آن را مشحون از فتاوی و آراء انظارِ این «مُفتی» در بابِ «نظر» و نَظربازی بیابیم:

◄ که گفت در رُخِ زیبا نظر خَطا باشد؟
خطا بُوَد که نبینند رویِ زیبا را!

◄ مرا شکیب نمی‌باشد- ای مسلمانان!-
ز رویِ خوب! لَکُم دینُکُم وَلی دینی!

◄ دیده را فایده آن است که دلبر بیند
ور نبیند چه بُوَد فایده بینایی را؟!

◄ جَماعتی که نظر را حرام می‌گویند
نظر حرام بکردند و خونِ خَلق حَلال!

◄ مَدِه ای رفیق! پندم، که نظر بَرو فکَندم
تو میانِ ما ندانی که چه می‌رَوَد نهانی!

◄ نظر به رویِ تو انداختن حرامش باد
که جُز تو در همه عالَم کس دگر دارد!

◄ نظر از مُدَّعیان بر تو نمی‌اندازم
تا نگویند که من با تو نظر می‌بازم

◄ من نظر بازگرفتن نتوانم همه عمر
از من ای خسروِ خوبان! تو نظر بازمگیر

◄ امروز مُبارک است فالَم
کافتاد نظر بر آن جَمالم

◄ کس نیست که پنهان نظری با تو ندارد
من نیز برآنم که همه خلق برآنند

◄ نظر از تو برنگیرم، همه عمر، تا بمیرم
که تو در دلم نشستّی و سرِ مُقام داری

◄ گویند نظر چرا نبستی
تا مَشغَله و خطر نباشد؟...

◄ سعدی نظر بپوشان، یا خِرقه در میان نِه
رِندی رَوا نباشد، در جامهٔ فقیری

◄ همی خرامد و عقلم به طَبع می‌گوید
نظر بدوز که آن بی‌نَظیر می‌آید

◄ همی گذشت و نظر کردمش به گوشهٔ چشم
که یک نظر برُبایم؛ مرا ز من بِربود!

◄ نظر برفت و دِل اندر کمندِ شوق بماند
خَطا کنند سَفیهان و عُهده بر عاقل!

◄ روزی به دلبری نظری کرد چشمِ من
زان یک نظر مرا دو جهان از نظر فتاد!

اصرار بر «نَظَر» و سخن گفتنِ فراوان در آداب و احوال و اطوارِ نظربازی و نظربازان - که آشناترین مفاهیمِ شعر و نثرِ سعدی در شمار توانَد آمد - ، به او اجازه داده است تا خود را «مُفتیِ ملتِ اصحابِ نظر» بخوانَد و خویشتن را در پایه‌ای بنگرد و بینگارد که دیگر نظربازان، در مذهبِ مختارِ خود، وی را مقتدا ساخته باشند و از رای و روشِ او پیروی کنند.

در سخنِ سعدی ملاحتی ویژه هست؛ مَزه‌ای خاص؛ همان چیزی که خودِ سعدی نیز دریافته بود و البته خود از آن غالباً با صفتِ «شیرینی» یاد می‌کرد؛ و از جمله می‌گفت که «قَصَبُ‌الجَیبِ حدیثش... همچون شکر می‌خوردند».

◄ آن روز که خطِّ شاهِدَت بود
صاحب‌نظر از نظر براندی
امروز بیامدی به صُلحش
کش فَتحه و ضَمّه بر نشاندی!
◄ هیچم اندر نظر نمی‌آید
تا تو خورشیدروی در نظری
◄ تا تو منظور پدید آمدی - ای فتنهٔ پارس!-
هیچ دل نیست که دنبالِ نظر می‌نرَود
◄ آن که نباتِ عارضش آبِ حیات می‌خورَد
در شکَرَش نگه کُنَد هر که نَبات می‌خورَد!

با این نمونه‌های گوناگون و رنگارنگِ نظرورزیِ سعدی دربارهٔ «نظر» و «نظربازی» که تازه نه با تَتَبُّعی تمام و اِستِقصائی تام فَرا دست آمد و فَرانموده شد، -فارغ از این که در این سخنان شیخ را بر صواب می‌دانیم یا نه، و منظورِ او را از این همه «نَظَر» و «ناظر» و «منظور» و «نَظربازی»، چه و که می‌شماریم- انصاف نیست اگر سخنِ وی را در این که «مُفتیِ ملتِ اصحابِ نَظر» است بیراه بدانیم؛ خاصّه با این همه سیاقهایِ فتوائی و حتی مُصطَلَحاتِ فِقهی که در بیانِ اَنظارِ خویش در این مقام وام کرده است!

۶- قاضیِ «گُلستانی»

در سرگذشتِ قاضی بدرالدّین ابوالثَّناء محمودبنِ عبدالله سرائیِ قاهریِ حنفی معروف به «گلستانی» (ف: ۸۰۱ هـ.ق.) که از فقیهانِ صاحِب‌مَنصِبِ مصر در ایامِ حُکمرانیِ بَرقوقِ چَرکَسیِ عُثمانی (ملَقَّب به «المَلِک‌الظّاهِر» / ف: ۸۰۱ هـ.ق.) بوده است، آورده‌اند که ریشهٔ اشتهارِ وی به «گلستانی» آن بود که در آغازِ کارش فراوان به قرائتِ گُلستانِ سعدی می‌پرداخت و از همین روی به نامِ «گُلستانی»، و در عربی «کُلستانی»، مشهور شده بود.

سَخاوی، «کلستانی» به ضمّ کاف و لام، یعنی کُلُستانی، ضبط کرده است که احتمالاً فرانمایندهٔ خوانشِ آن روزگاریِ این نسبت در آن بِلاد است (نگر: الضَّوءاللامِع سَخاوی، ۱۳۶/۱۰ و ۱۳۷؛ و صبح‌الأعشیِ قَلقَشَندی، ۲۳/۹؛ و النُّجوم‌الزّاهِرَه‌ی ابنِ‌تَغری بِرْدی، ۱۱/۱۳).

۷- آموزشِ گلستان در هفت روز

در شرحِ حالِ شیخ نورالدین بنِ محمدصالحِ احمدآبادیِ گُجراتی (۱۰۶۳-۱۱۵۵ هـ.ق.)، از عُلمایِ بلندآوازهٔ هندوستان، آورده‌اند که در آغازِ دانش‌اندوزی‌اش در کودکی، گُلستان سعدی را در هفت روز نزدِ مادر خود خواند (نگر: نُزهَةالخَواطِر و بَهجَةالمَسامِع وَالنَّواظِر، ۸۵۴/۶ و ۸۵۵).

۸. تضمینِ غیرِمُجازِ شعر سعدی

مرجعِ دینیِ عالی‌قدر، آیت‌الله حاج سَیّد موسی شبیریِ زَنجانی - دامَ عُلاه - ، در جایی گفته‌اند: «سعدی می‌گوید:

در آن مدّت که ما را وقت خوش بود
ز هجرت ششصد و پنجاه و شش بود

که تاریخِ نگارشِ گُلستان است.

مرحومِ حاج آقایِ والد [= آیت‌الله سید احمدِ حسینی زنجانی / ف: ۱۳۹۳ هـ.ق.] در تاریخِ نگارشِ [کتابِ] الکَلام [یَجُرُّالکَلام] می‌گوید:

در آن مدت که ما را وقت خوش بود
هزار و سیصد و پنجاه و شش بود

... ایشان می‌فرمود که من شعرِ سعدی را تضمین کردم و آشیخ عبدالنَّبّیِ اراکی [ف: ۱۳۸۵هـ.ش.] هم این شعر را تضمینِ ثانوی کرده و گفته:

در آن مدت که ما را وقت خوش بود
هزار و سیصد و پنجاه و نه بود!

مرحومِ والد در ادامه می‌فرمود: شاید سعدی تضمینِ مرا اجازه بدهد، ولی تضمینِ آشیخ عبدالنَّبی را اجازه نمی‌دهد!

آقای حاج فقیهی به آشیخ عبدالنّبی می‌گفت: آقا! اشعار شما عروضِ خاصی دارد، غیر از عروضِ خلیل‌بنِ احمد (عروضیِ معروف)!» (جُرعه‌ای از دریا، ۵۹۰/۲ و ۵۹۱).

۹- مادّه‌تاریخ ساختن با شعر سعدی

در سرگذشتِ شیخ محمدبنِ جلال‌بنِ حسن‌بن عبدالغفورِ حسینی بُخاریِ گُجراتی (۹۸۹-۱۰۴۵ هـ.ق.)، از صوفیانِ بلندآوازهٔ گُجراتِ هندوستان، آورده‌اند:

از رُخدادهایِ شگفت این بود که وی، چون به سن رشد رسید، سخن سعدیِ شیرازی را که می‌گوید: «من و دست و دامانِ آلِ رسول» برابر با تاریخِ ولادتِ خود - که در ۱۴ رجبِ ۹۸۹ هـ.ق. واقع شده بود - یافت[۲] و همان را ماده تاریخ ولادتِ خود ساخت! (نگر: نُزهَةالخَواطِر وَ بَهجَةالمَسامِع وَالنَّواظِر، ۶۱۷/۵).

۱۰- مدح و ذمّ یک سخنِ سعدی

عباس‌قُلی خانِ خویی شاعر، متخلص به «مظهر»، از شاعرانِ سدهٔ سیزدهمِ هجری (ف: ۱۳۰۰ هـ.ق.)، با نظر به سُرودهٔ سعدی که گفته:

به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم ازوست
عاشقم بر همه عالَم که همه عالَم ازوست

سروده است:

عالَمی نیست بجُز دوست، همه عالم از اوست[۳]
نتوان گفت به عالم که همه عالم از اوست

عینِ شرک است، نه توحید، که سعدی گوید

به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم از اوست!

وانگهی، در غزلی دیگر تَدارُک کرده است و گفته:

غیرِ او نیست کسی هست که گوید مظهر
عالم و هرچه بود در همهٔ عالم از اوست

خوبتر زین نتوان گفت که گوید سعدی:

به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم از اوست!

(نگر: تذکرة‌الفضلاء، جابِر فاضلیِ خویی، ص۱۲۸)

چنان که دیده می‌شود یک سخنِ سعدی، هم بَد است و هم خوب!، هم شِرک است و هم توحید!؛ و این آیا نمودی از تفکّرِ تأویلیِ بی‌قاعده و منطق‌گُریزِ سده‌هایِ اخیرِ ما نیست که از شعر، به دنیا و دینمان هم سرایت کرده؟!

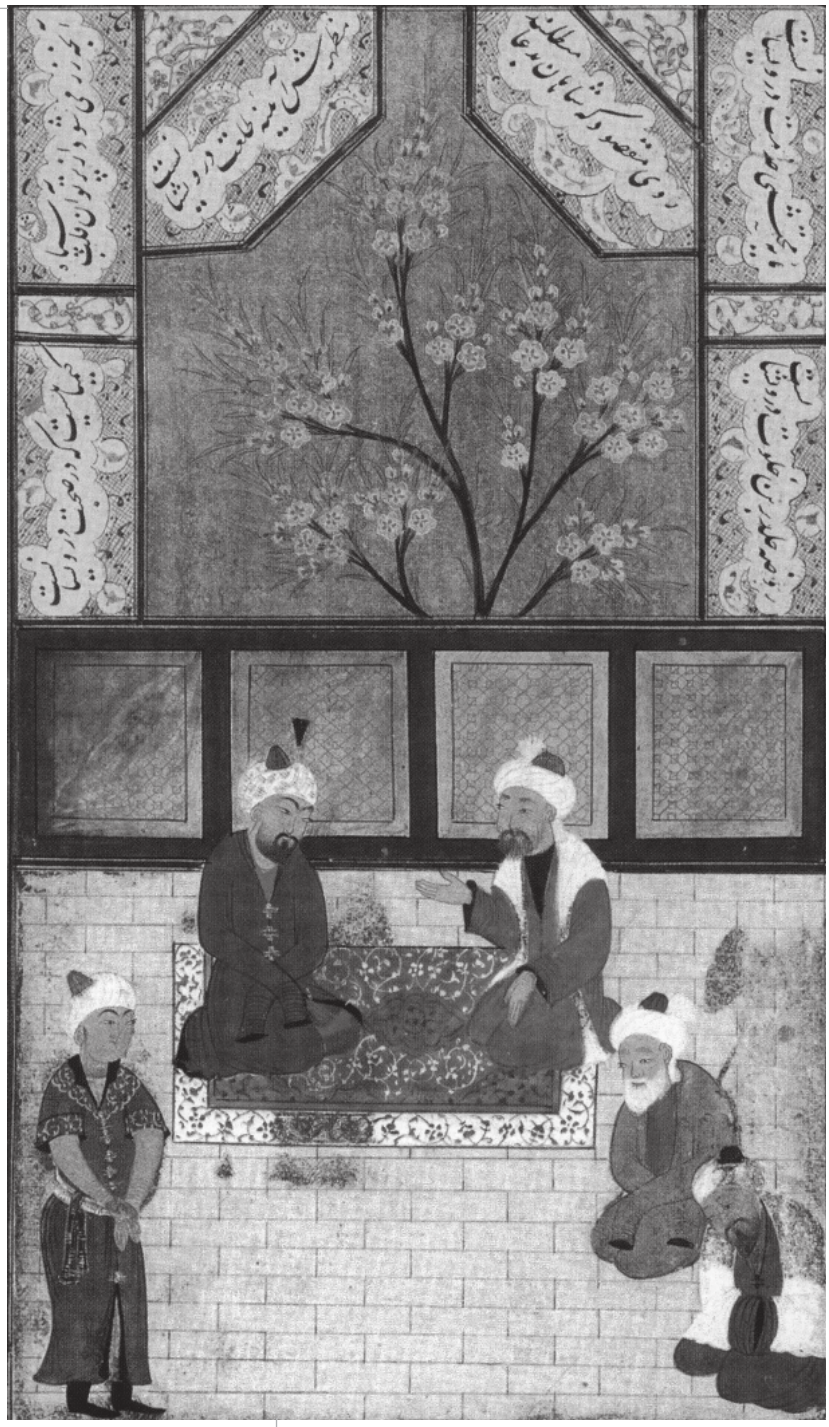
۱۱- «عینِ گلستان»

در کَشف‌الظُّنونِ حاجی‌خَلیفه (۱۵۰۵/۲)، پس از معرفیِ گلستان و شُروح و ترجمه‌هایِ آن، آمده است:

«تاریخ تألیف گلستان:

گلستان عینِ تصنیفاتِ او بود
شده تاریخ هم عینِ گلستان»

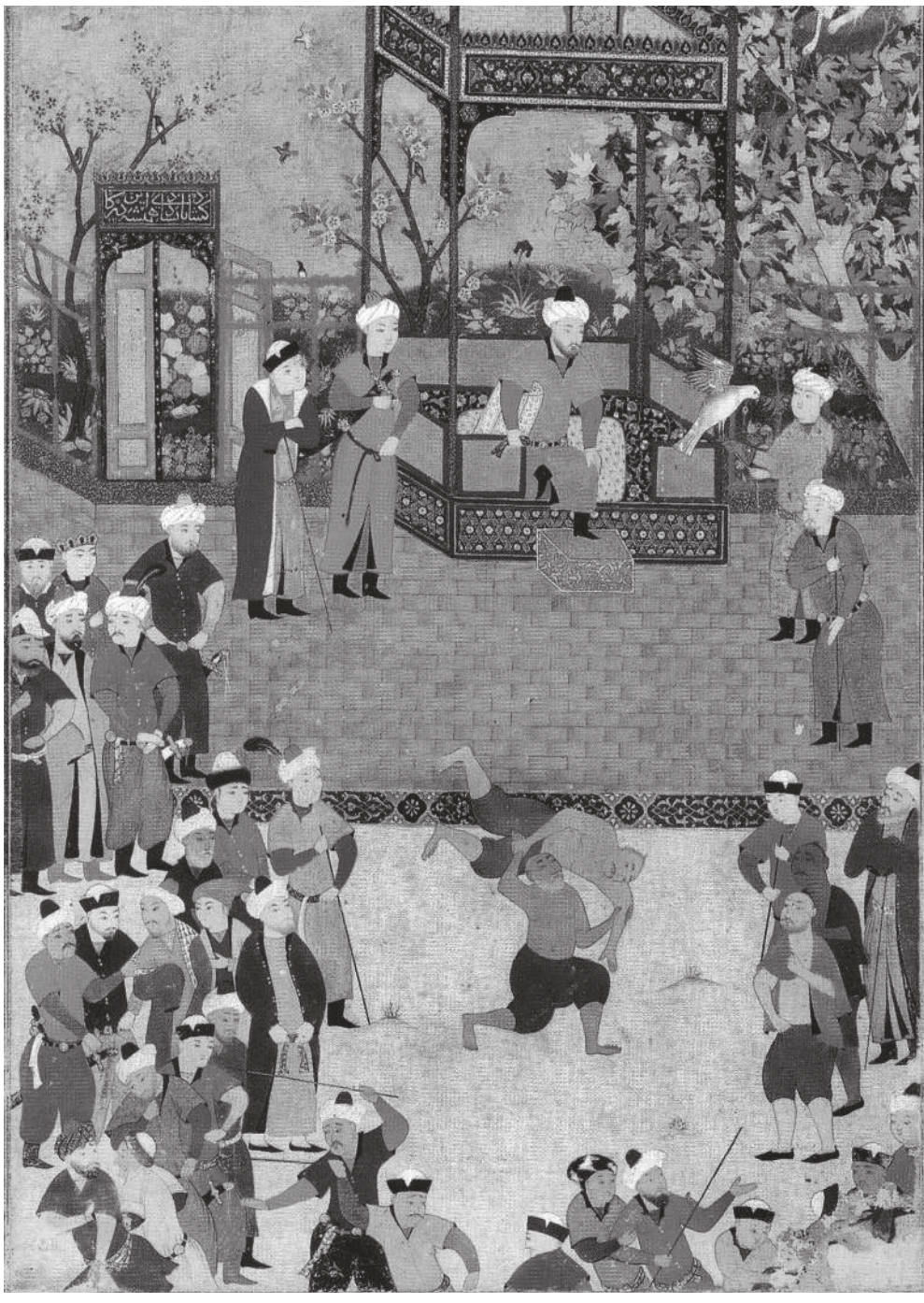
البته حاجی خلیفه را در این مقام سَهوی افتاده است و «عینِ گلستان» (= «عین کلستان» در رسمِ خطِّ غالبِ گذشتگان که میانِ کافِ تازی و کافِ پارسی درکتابت تفاوتی نمی‌نهادند) را «تاریخ تألیفِ گلستان» -که در واقع ۶۵۶ هـ.ق. است- قَلَم داده؛ حال آن که مُراد از «تاریخ» درین بیت، تاریخ وفاتِ سعدی است، و پردازندهٔ ماده‌تاریخ «عینِ گلستان» را اختیارکرده است که به حسابِ جُمَّل برابرِ ۶۹۱ هـ.ق. است[۴]؛ یعنی تاریخی که به‌قولی سعدی در آن درگذشته است.



۱۲- آئینِ زیارتِ خاکجایِ سعدی

گویا در شیراز رسمی بوده است که مردمان هفته‌ای یک‌بار (لابُد: جمعه‌ها[۵]) به زیارتِ خاکجایِ سعدی و حافظ می‌رفته‌اند.

درخطابهٔ مرحوم میرزا علی‌اصغرخانِ حکمتِ شیرازی که به مناسبتِ پَرده‌بَرداری از مجسّمهٔ سعدی در



یازدهمِ اردیبهشتِ ۱۳۳۱ هـ.ش. در شیراز ایراد گردیده است، اشارتی بدین مرسوم توان یافت:

«... امیدوارم مردمِ اَدبدوست و صاحِبدلِ این شهرِ زیبا که بنابر رسم دیرین، هفته‌ای یک‌بار از این میدانِ فرح‌انگیز(۶) برای زیارتِ آرامگاهِ دو چراغ فروزانِ ادب می‌گذرند، دیدارِ این قیافهٔ متبسم و رندانه ذوقِ آنان را برانگیزد و...» (**رهاورد حکمت**، ۲/۳۶۶).

۱۳- العِلمُ فی الصِّغَر...

پیشینیان می‌گفتند ـ و دُرست می‌گفتند ـ که: **العِلمُ فی الصِّغَرِ کالنَّقشِ فِی الحَجَر**؛ یعنی دانشی که در خُردسالی فرا گرفته شود، چونان نگاره‌ای است که بر سنگ نَقر کنند؛ پایدار است و زُدودنی نیست - خواه صواب و خواه ناصواب - نمونهٔ این آموخته‌هایِ زدایش‌ناپذیر را در ذهن و زبان یکی از بانوانِ پژوهندهٔ تاریخ و ادب می‌توان دید:

خانم دکتر شیرین بَیانی در گفت‌وشنودِ درازدامنی که با ایشان صورت گرفته است و در قالبِ کتابی زیر نام **گردونهٔ روزگار** انتشار یافته، یک‌جا (ص ۱۰۲) در یادکرد از مادربزرگ خویش گفته‌اند:

«.... همواره **دیوانِ سعدی** در کنار دستِ ایشان بود و در مواقع فَراغت آن را باز می‌کردند ... من در پنج سالگی توسطِ ایشان اولین شعر را در زندگی‌ام از سعدی فراگرفتم و حفظ کردم و آن این بود:

آن‌که در او جوهرِ دانایی است

در همه کاریش توانایی است»

و در جایِ دیگر (ص ۲۰۷ و ۲۰۸) گفته‌اند:

«...گفتم که اولین بیتی ...که از اشعار فارسی آموختم، توسطِ مادربزرگم و از سعدی بود که می‌فرماید:

هرکه در او جوهر دانایی است

در همه کاریش توانایی است

بعدها که به دورانِ رشدِ فکری رسیدم، دریافتم که **جوهرِ دانایی** یعنی **جوهرِ زندگی** بایسته. زمانی که در راهِ تاریخ گامزن شدم، بیش از پیش بر این گفتهٔ سعدی وقوف یافتم...».

این که خانم دکتر بیانی، بیتِ یاد شده را که از ابیات درخشان و به یادماندنی و مَثَل‌گونهٔ **مَخزن‌الاَسرار** نظامیِ گَنجه‌ای است(۷)، در کودکی بنادُرُست به نامِ سعدی آموخته و به یاد سپرده باشند، شگفت نیست؛ ولی اینکه ایشان در سالهایِ پُختگی و «رشدِ فکری» هم بدین بیت می‌اندیشیده و آن را مَدّنظر می‌داشته، و حتی پس از آن‌که «بیستمین کتابِ» خویش را «به خواستِ شخصی و علاقهٔ خاصّ خود» دربارهٔ سعدی تألیف کرده‌اند (سنج: **گردونهٔ روزگار**، ص۲۲۱ و ۲۲۳) - و لابد برای آن، آثارِ سعدی را خوب زیر و رو کرده و خوانده و بازخوانده‌اند ـ، باز شعرِ نظامی را بسَهو از سعدی قَلَم می‌دهند، شگفت است، و شاید توجیهی جُز همان سخنِ پیشینیان که می‌گفتند: **العِلمُ فی الصِّغَرِ کَالنَّقشِ فِی الحَجَر** نداشته باشد!

۱۴- خُردهٔ سَیّد جَمال‌الدینِ اسدآبادی بر سعدی

مرحومِ شیخ جابری در **سرگذشتِ شیخِ بزرگوار سعدی** (چ اصفهان، ۱۳۱۶ هـ .ش. ص۱۸ و ۱۹)، به عنوانِ نکته‌ای اِستِطرادی - یا آنسان که خود عنوان داده است: «پراکنده‌گویی» - می‌نویسد:

«در ۱۳۰۳ هـ .ق. که مرحومِ سید جمال‌الدّینِ افغانی به اصفهان آمده شبی که میهمانِ پدرم بود صحبتِ فرموده‌هایِ سعدی در میان آمد. چندان اقبالی نداشت. پدرم پرسید: از چه رهگذر است؟ گفت: این اشعارش را محفوظ دارید:

قضا را من و پیری از فاریاب
رسیدیم در خاکِ مغرب به آب
مرا یک درم بود و برداشتند
به کشتی و درویش بگذاشتند
بگسترد سجّاده بر رویِ آب
خیال است پنداشتم یا که خواب
ز مدهوشیم دیده آن شب نخفت
نگه بامدادان به من کرد و گفت
عجب کردی ای یارِ فرخنده‌رای!
تو را کشتی آورد و ما را خدای!

پدرم گفت: خود که عذر خواسته: خیال است پنداشتم یا که خواب. شاید به خواب دیده و در نظمش به عنوانِ بیداری سیاستی به نظر آورده.»

آیا شما تلقّی و توجیه پدرمرحومِ جابری را می‌پذیرد؟!

۱۵- شاه مخلوع و دَم‌زدن از «سبکِ سعدی»

در یادداشت‌های مرحومِ میرزا علی‌اصغرخانِ حکمتِ شیرازی دربارهٔ روز افتتاح ساختمان کنونیِ آرامگاه سعدی توسط شاهِ مَخلوع و همسرش می‌خوانیم:

«... در ساعت چهار اعلی‌حضرتِ همایونی به اتفاق ملکه ثُریا وارد شدند... به درونِ آرامگاه رفته آنجا تاجِ گلی نثارِ مقبرهٔ شیخِ بزرگ نمودند. بعد از آن از این حقیر [= علی‌اصغر حکمت] توضیحاتِ مختلف خواستند. در بابِ عبارتِ تاریخچه که بر رویِ سنگ کتیبه شده گفتند: این عبارت را شما نوشته‌اید؟ به سبکِ سعدی است... .» (**رهاوردِ حکمت**، ۳۵۴/۲ و ۳۵۵).

تأکید بر عبارتِ اخیر از من است. آیا براستی شاهِ مَخلوع آن اندازه با سخنِ سعدی، یا از بُن: ادبِ فارسی، آشنایی داشته است که بخواهد دربارهٔ مُشابهتِ سخنی با سخنِ سعدی داوری کند؟ یا تنها خواسته نزد چاکرِ فاضلِ خویش، او نیز اظهارِ لِحْیه‌ای و ابرازِ حکمتی کرده باشد؟

... البته بعید نیست شاهی که آموزگارِ فارسی‌اش، مرحوم میرزا عبدالعظیم خانِ قریبِ گَرکانی، یعنی یکی از شالوده‌گذارانِ **سعدی‌شناسی امروزین**، بوده است، چیزکی از اُسلوبِ **گُلستان** در یاد داشته باشد؛ اما حتی اگر برگزاف نیز - به اصطلاح - چیزی «پَرانده» باشد، باز نمودارِ فضل و شرفِ «ادب» است که شاهان و فرمانروایان هم، ولو به تظاهر و جلوه‌فروشی!، خود را بدان منسوب می‌نمایند و از این راه آبرو و اعتبارِ خویش را فُزون می‌خواهند.

آیا براستی شاهِ مَخلوع آن اندازه با سخنِ سعدی، یا از بُن: ادبِ فارسی، آشنایی داشته است که بخواهد دربارهٔ مُشابهتِ سخنی با سخنِ سعدی داوری کند؟ یا تنها خواسته نزد چاکرِ فاضلِ خویش، او نیز اظهارِ لِحْیه‌ای و ابرازِ حکمتی کرده باشد؟

پی‌نوشت

۱. **سعدی‌شناسی**، ص ۱۶ و ۱۷.

۲. م (۴۰)+ ن(۵۰)+ و(۶)+ د(۴)+ س(۶۰)+ ت(۴۰۰)+ و(۶)+ د(۴)+ ا(۱)+ م(۴۰)+ ا(۱) + ن(۵۰)+ ا(۱) + ل(۳۰)+ ر(۲۰۰) + س(۶۰)+ و(۶) + ل(۳۰)= ۹۸۹

۳. چنین است در مأخذِ چاپی (که البته متنی است مغلوط و نامضبوط). گویا درست نمی‌نماید. آیا «همهٔ عالم اوست» نباید باشد؟

۴. ع(۷۰)+ ی(۱۰)+ ن (۵۰)+ ک(۲۰)+ ل(۳۰)+ س(۶۰)+ ت(۴۰۰)+ ا(۱)+ ن(۵۰)= ۶۹۱

۵. که هم وقتِ تَفَرُّج است و هم هنگامِ زیارتِ اهلِ قُبور.

۶. به تصریحِ خودِ حکمت: «میدانی بیرونِ دروازه اصفهان» (**رهاوردِ حکمت**، ۳۵۴/۲).

۷. سنج: **مَخزَن‌الأسرار**، تصحیحِ ثروتیان، چ توس، ص ۲۲۶ و ۴۵۹.

طنز در اشعار ژاله قائم‌مقامی

نعیمه آرنگ(یاسمن بهار)
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده
شعر ژاله قائم‌مقامی (۱۳۲۵-۱۲۶۲خورشیدی) به دلیل تنگ‌نظری‌های زمان شاعر، در زمان حیات او انتشار نمی‌یابد و آنچه از اشعار او به همت فرزند فرهیخته‌اش، پژمان بختیاری به چاپ می‌رسد، فقط ۹۱۷ بیت است. برخلاف روحیهٔ عاشقانه‌ای که در جای‌جای دیوانش موج می‌زند و اینکه شاعر بیشتر به غزل متمایل است تا قصیده؛ او دیوان غزلیاتش را به دست آتش می‌سپارد، تا مگر از بدگویی حاسدان و سفلگان در امان بماند و گفت‌وگو با معشوق خیالی، زبان ناروا‌گویان را به او نگشاید.

از این‌رو آنچه از او برای ما باقی مانده است، دیوان او شامل ۲۰ قصیده، ۲۱ قطعه، ۳ غزل، ۷ رباعی و یک ترکیب‌بند است. اما نگاه ژرف، تیزبین و طنزآفرین ژاله، کهنگی و سختی قالب‌های کهن را درهم می‌شکند و با ابتکارات و نوآوری‌های قابل توجهی، اشعارش را به شیوهٔ امروزی عرضه می‌کند. یکی از روش‌هایی که او از آن بسیار بهره می‌جوید، شیوهٔ طنز است که موضوع بحث این پژوهش است.

واژه‌های کلیدی: ژاله قائم‌مقامی، شعر، طنز، زن، مرد

پیشگفتار

جامعهٔ بستهٔ زمان ژاله دلیل شکل‌گیری تناقض و تضاد در ذهن شاعرانه و زنانهٔ او است، چرا که تفاوت دانسته‌ها و دیده‌های شاعر از زمین تا آسمان است. او به مدد آموخته‌های بیش از زمانهٔ خود قدم‌های بلندی از جامعه‌اش پیش است و با کنار زدن پرده‌های غفلت و نادانی که بیشتر مردم زمانش دنیا را از ورای آن می‌دیدند به درک صحیحی از بایدها و شایدها رسیده است.

ژاله در محضر استادان بنام ادبیات عرب و پارسی کسب فیض نموده و در زمینهٔ قرآن و دانش‌های مذهبی نیز اطلاعات را به‌طور مستقیم از قرآن و روایات دریافته است. او به مقام زن در دین اسلام وقوف کامل دارد و تفاوت جایگاه زن در دین و جامعه را به‌وضوح درک می‌کند و بیش از همه به پایمال شدن حقوق زنان معترض و از جایگاه زن که همچون ملعبه‌ای در دست مرد است، با بیانی تلخ و گزنده شکوه می‌کند و بر این باور است که برداشت‌های سودجویانه از دین، به مانعی بر سر راه پیشرفت علمی آنان مبدل گشته است.

او از نگاه یک زن که خود بیش از همه با مشکلات و محدودیت‌های زنان دست و پنجه نرم کرده بسیار موشکافانه و دقیق به مسائل و مشکلات

زنان می‌نگرد و به ارائهٔ راهکار می‌پردازد و در این راستا اندیشه‌هایی ابراز می‌کند که تفاوت جایگاه اندیشهٔ او را با مردم زمانش به‌وضوح نشان می‌دهد. این اندیشه‌ها و دیدگاههای ویژه، او را به خلوت خود می‌کشاند و رنجشی که از این تنهایی و تحمل نابرابری نصیب او می‌شود، به زبان طنز بر اوراق کهنهٔ شعر پارسی می‌نشیند.

«طنز هنر دفاعی و پناه هنرمندان حساسی است که بیش از دیگران از تراژدی‌های وضع بشری آگاه‌اند» (۴: ص۲۳) و در همین راستا «طنز کسی قوی‌تر است که از تراژدی‌های وضع بشری آگاهتر است» (۴: ص۲۲).

اندیشه‌های والای برابری و آزادیخواهی که در اشعار ژاله به چشم می‌خورد نشان از زنی فرهیخته و فراتر از زمان خود دارد. او به‌خوبی فاصله‌اش را با مردم زمانه درک کرده و با اندوهی ژرف از چنین دریافتی می‌سراید:

فکر من مافوق عصر و عصر من مادون عقل
زین تغابن شاید ار خود را به آتش در زنم
(۱: ص۷۹)

«طنز زادهٔ غریزهٔ اعتراض است، اعتراضی که تبدیل به هنر شده است» (۲: ص۱۲) طبع آفرینندهٔ ژاله با نگاه تلخ و کوبندهٔ اعتراض، نفوذ سخن او را دو چندان می‌کند به‌طوری که طنز به‌عنوان دستمایهٔ اصلی دیوان او خودنمایی می‌کند.

به بیانی دیگر طنز عبارت است از «تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدین» (۵: ص۱۱۴) تنها با تورقی در دیوان او به بسامد بالای دو آرایهٔ تضاد و تناقض و همنشینی خلاقانهٔ امور متضاد و متناقض برمی‌خوریم که به نیکویی نمودار جهانی است که زشتی و زیبایی و خیر و شر را در کنار هم و با هم دارد:

زندگانی چیست نقشی با خیال آمیخته
راحتی با رنج و شوری با ملال آمیخته
عیش و نوشش جمله در کین و حسد بگداخته
زرّ و مالش جمله با وزر و وَبال آمیخته
پرتو لرزان امید این چراغ زندگی
شعله‌ای زیباست با باد محال آمیخته
اصل امکان چیست وین انسان کبراندوز کیست
قصه‌ای از هر طرف با صد سؤال آمیخته
آن بلند اختر سپهر و این تبه گوهر زمین
هیچ در هیچ و خیال اندر خیال آمیخته
هر یقینش با هزاران ریب و شک درساخته
هر دلیلش با هزاران احتمال آمیخته
مرگ دانی چیست درسی با هراس آموخته
یا سکوتی جاودان با قیل و قال آمیخته
نعمت عقبی خیالی از خیال اندوخته
عزت دنیا طلوعی با زوال آمیخته
(۱: ص۱۰)

طنز در دیوان ژاله قائم مقامی به دو بخش تقسیم می‌شود، نخست در دفاع از حقوق زن و اعتراض به سنت‌های نادرست جامعه:

مهمترین تضادهایی که ژاله در طول زندگی‌اش با آن مواجه است و در شعرش نیز نمود یافته به ستم‌های جامعه نسبت به زن مربوط می‌شود. به بیان دیگر در ابتدا، نگاه طنز و تلخ او متوجه مرد است و قوانینی که برای آزادی‌های بی‌قید و شرط خود مقرر کرده و در دفاع از حقوق نادیده گرفته شدهٔ زن، به‌طوری که چنین فریاد اعتراضی در تاریخ ادبیات پارسی بی‌نظیر است. او با صراحت بیان می‌کند که چنین آزادی‌هایی نه اصالت دینی دارد نه عقلی:

این کتاب آسمانی وین تو، آخر شرم دار
این تو این آیین اسلام، آنچه می‌گویی کجاست؟
(۱: ص۲۵)

جامعهٔ بستهٔ زمان ژاله دلیل شکل‌گیری تناقض و تضاد در ذهن شاعرانه و زنانهٔ او است، چرا که تفاوت دانسته‌ها و دیده‌های شاعر از زمین تا آسمان است. او به مدد آموخته‌های بیش از زمانهٔ خود قدم‌های بلندی از جامعه‌اش پیش است و با کنار زدن پرده‌های غفلت و نادانی که بیشتر مردم زمانش دنیا را از ورای آن می‌دیدند به درک صحیحی از بایدها و شایدها رسیده است.

چنانکه معمول بوده است، زنان همواره به‌عنوان یکی از موضوعات مهم طنز مطرح می‌شدند، اما این بار یک زن است که مرد را موضوع طنز و کنایهٔ شعر خود قرار می‌دهد و به ستمی که در طول تاریخ به زنان شده اعتراض می‌کند.

دوم جایگاه ویژهٔ همسر در دیوان او: تأثیرگذارترین حادثهٔ زندگی ژاله در دوران نوجوانی او با ازدواجی ناخواسته و نامتناسب اتفاق می‌افتد. او در زمانه‌ای زندگی می‌کند که ازدواج دوشیزه‌ای چون او با مردی میانسال ـ که دخترانش از ژاله بزرگترند ـ امری عادی به نظر می‌رسد. و زمانی این ناهمگونی آشکارتر می‌شود که بدانیم این دو هیچ‌گونه سنخیتی با یکدیگر نداشته‌اند. ژاله در آغاز جوانی بود و شویش در آغاز میانسالی، ژاله اهل شعر و بحث و کتاب بود و شوهرش مرد جنگ و جدال. یکی از دیگری توقع عشق و مهربانی داشت و دیگری خواهان اطاعت و فرمانبرداری بود و همین تضاد و ناهمگونی است که نگاه سراسر انتقادی و طنزآمیز ژاله را نسبت به شویش سبب می‌شود.

«طنز را شعری در نکوهش شرارت یا بلاهت تعریف کرده‌اند و هدف راستین آن را اصلاح پلیدی‌ها دانسته‌اند (۲: ص۵). ژاله در سه قطعه شعری که برای شوهرش سروده، تندترین کنایه‌ها را در مورد شوهری که با او در هیچ زمینه‌ای سنخیت ندارد به‌کار می‌گیرد و در حقیقت با این روش به پیکرهٔ آیین‌های ناروا می‌زند و نبایدها را در وجوه مختلف به سخره می‌گیرد.

او از نگاه یک زن که خود بیش از همه با مشکلات و محدودیت‌های زنان دست و پنجه نرم کرده بسیار موشکافانه و دقیق به مسائل و مشکلات زنان می‌نگرد. این اندیشه‌ها و دیدگاههای ویژه، او را به خلوت خود می‌کشاند و رنجشی که از این تنهایی و تحمل نابرابری نصیب او می‌شود، به زبان طنز بر اوراق کهنهٔ شعر پارسی می‌نشیند.

شیوه‌های طنز

طنز در حقیقت «انتقادی است که به‌صورت خنده‌آور و مضحک بیان شود» (۳: ص۱۱) با چنین تعریفی طنز را در دیوان ژاله در سه بخش مورد بررسی قرار خواهیم داد:

۱. کوچک کردن

«یکی از عمده‌ترین روش‌های طنزنویسی، کوچک کردن است. به این معنی که نویسنده شخصی را که می‌خواهد مورد انتقاد قرار دهد، از تمام ظواهر فریبنده عاری می‌سازد و او را از هر لحاظ کوچک می‌کند» (۳: ص۱۷). ژاله از این روش بهرهٔ بسیار برده است. به‌طور مثال برای نشان دادن تظاهر مردان به قدرت چنین می‌گوید:

مرد اگر زن را بیازارد به عمدا مرد نیست
کاگهی بی‌درد را از آه صاحب درد نیست
در پس هر گرد اگر گویی سواری جنگجوست
غیرطفلی نی‌سوار اندر پس این گرد نیست
(۱: ص۳)

و یا آنکه در توصیف مرد او را ظاهری بدون باطن می‌بیند که گویی گِل وجودی او را با گمراهی در آمیخته‌اند:

چیست مرد این ظاهر بی‌باطن، این هیچ این کلم
کاسمان گویی گلش را با ضلال آمیخته
رایت عزم الرجالش بر فلک افراشته
لیک با حزم‌النسا عزم‌الرجال آمیخته
(۱: ص۱۱)

زبان صریح و لحن گزندهٔ ژاله فقط متوجه مردان نیست، زیرا که او با هرگونه بیداد سر ناسازگاری دارد. او بر خاطی می‌تازد چه مرد باشد چه زن، و گاه این تازیانه را با شدت بیشتر بر سر و روی زن فرود می‌آورد. اما چون به دلایل مختلف اجتماعی و فرهنگی در آن زمان مرد در جایگاه ستمگر نشسته و زن در مقام مظلوم، نگاه و لحن طنزآلودش بیشتر متوجه مردان است.

«طنزپرداز نمی‌تواند اوضاع را به سخره بگیرد، مگر چنان منصف باشد که خود را نیز در

متـن آن مضحکـه بیابـد» (۶: ص۲۵) ژالـه نیـز بـر اشـتباههای خـود صحـه نمی‌گـذارد؛ چنـان کـه رفتـارش را نسبت به فرزند کوچکش که به ناچار او را رها کرده چنین توصیف می‌کند:

بنهـادم و شـیر دادم و رفتـم
سـگ نیـز همـان کنـد کـه مـن کـردم
(۱: ص۲۳)

او در خطـاب بـه مـرد همسـایه کـه قطعـه شـعری بـرای او فرسـتاده بـدون هیـچ پرده‌پوشـی چنیـن می‌گوید:

زان قطعـهٔ ناپختـه کـه دلکش‌تـر ازو پـخ
داری طمـع وصـل مـن الحـق کـه خـری چـخ
گفتـم کـه خموشـی اسـت جوابـت چـو نباشـد
الفـاظ پریشـان تـو شایسـتهٔ پاسـخ
شـش سـال فـزون اسـت کـه همسـایه مایـی
از مـن چـه کـژی دیـده‌ای ای مـردك بی‌مـخ
(۱: ص۱۰۱)

۲.بزرگ کردن

در مقابـل شـیوهٔ کوچـک کـردن، روش دیگـر بـزرگ کردن مطلبی غیرجدی است.

وقتـی کـه عشـق‌خواهی ژالـه از شـوهرش بـا سـردی و شـهوت‌گرایی روبـه‌رو می‌شـود، او غمگیـن و نومیدانـه با خود به گفت‌وگو می‌نشیند:

با که می‌گویم حدیث این عشوه و ایما به کیست
بـر حریفـی کـز خـرد پهلـو بـه جانـاور زده
آن که آنجا خفتـه وز خرطـوم فیل‌آسای خویش
صـور اسـرافیل را بیغـاره بـر خرخـر زده
دیـو سـیما شـوهری کـز روی نامیمـون خویـش
آب وحشـت صبحـدم بـر روی همبسـتر زده
همسـری عشق‌آشـنا خواهـم نـه ببـری گرسِـنه
پنجـه و دنـدان درین عشـق‌آفرین پیکـر زده
چشـم شـهوت‌ران کجـا ادراک زیبایـی کجـا
او زنـد راهـی کـه هـر حیـوان بی‌مشـعر زده
(۱: ص۶۶)

موقعیت و توجه ویژه‌ای که همسر در دیوان ژاله دارد، بسـیار چشـمگیر اسـت. در شـعر زیـر بـا عنـوان «ناسـزاگویی» نـگاه انتقـادی طنزآلـود او را در پیچـش تلمیح، استعاره، کنایه و تشبیه درمی‌یابیم:

شـوهری سـخت بلعجـب دارم
همدمـی آدمـی سـلب دارم
از کتب‌خانـهٔ فضیلـت و فضـل
نسـخه‌ای نیـك منتخـب دارم
دود رنـگ اسـت و شـعله‌ور گویـی
همسـری دوزخـی حسـب دارم
پیـرو پرکبـر و زشت و تنـد و خسیس
الغـرض نخبـة النخـب دارم
در لهیبـم ز بخـت خویـش چـراك
نسـبتـی بـا ابـولهب دارم
هـر شـب انـدر کنـار اشـك‌آلود
آیـت شـهوت و غضـب دارم
از جبیـن و دهـان و چهـر و لبـش
نـور و طیـب و گل و رطـب دارم
سـر خـود را بـه سـینه‌ام چـو نهـد
نقـش حمالـة الحطـب دارم
دسـت بـر گردنـم کنـد گویـی
حالـت مـادر وهـب دارم
نیم‌شـب زان دهـان خـوش دنـدان!
بوسـه‌ها بـر دهـان و لـب دارم
همچـو اسـباب خانـه آنِ ویـم
گـر رضـا داده ور شـغب دارم
پرنیانـی بـرم مبیـن کـه در او
زرهـی زآهنیـن عصـب دارم
وصلتـم وصلـت سیاسـت بـود
ویـن سیاسـت ز مـام و آب دارم
آخـر ایـن لـر کجـا و مـن بـه کجـا
راسـتی راسـتی عجـب دارم

مهمترین تضادهایی که ژاله در طول زندگی‌اش با آن مواجه است و در شعرش نیز نمود یافته به ستم‌های جامعه نسبت به زن مربوط می‌شود. به بیان دیگر در ابتدا، نگاه طنز و تلخ او متوجه مرد است و قوانینی که برای آزادی‌های بی‌قید و شرط خود مقرر کرده و در دفاع از حقوق نادیده گرفته شدهٔ زن، به‌طوری که چنین فریاد اعتراضی در تاریخ ادبیات پارسی بی‌نظیر است.

من که طاقم به شارسان ادب
ز چه رو جفتِ بی ادب دارم
من مگر دختری گدا بودم
من مگر علت جرب دارم
نه سفیهم، نه خانه مانده، نه زشت
نه سیه‌نامی از نسب دارم
نه فلان باخته نه بهمان کار
نز نسب ننگ و نز حسب دارم
خفته در صد هزار نومیدی‌ست
گر امیدی به لطف رب دارم
هذیان گویم و روا باشد
تنم آتش گرفته تب دارم
وحشتی کودکانه در دل خویش
من ازین غول نیمه‌شب دارم
دخترانش ز من بزرگترند
بمگو شکوه بی سبب دارم
بحلست از جهیز و مهر اما
مرگ او را ازو طلب دارم
گو به من بازگردد این دشنام
شوهری سخت زن‌جلب دارم
(۱: ص۸۲)

۳.موقعیت کنایی، گوشه و کنایه (Irony)

در این روش، ظرافت لفظی و بازی با کلمات اهمیت زیادی دارد تا آنکه کنایه‌ای طنزآمیز شکل بگیرد.
او با لحن تند و کوبنده، به قوانین عرفی و سنتیِ جدا از مذهب که مردان هوسباز به ناروا برای توجیه اعمال ناشایست خویش قایل‌اند می‌تازد:

مرد اگر مجنون شود از شور عشق زن رواست
زان که او مرد است و کارش برتر از چون و چراست
لیک اگر اندک هوایی در سر زن راه یافت
قتل او شرعاً هم ار جایز نشد عرفاً رواست
بر برادر بر پدر بر شوست رجم او از آنک
عشق دختر، عشق زن بر مرد نامحرم خطاست
همسر یاران رها کن، زن برادر، زن پدر
مرد را شاید، ورش فرمان حرمت ز انبیاست
لیک زن گر یک نظر بر شوهر خواهر فکند
خون او در مذهب مردان غیرت‌ور هباست
کار بد بد باشد اما بهر زن، کز بهر مرد
زشت، زیبا، ناروا جایز، خطاکاری سزاست
کار مردان را قیاس از خویشتن ای زن مگیر
در نوشتن شیر شیر و در نیستان اژدهاست
خاص مردان است این حق‌های از مذهب جدا
مذهب ما گر چه اکنون در کف زورآزماست
(۱: ص۲۵)

و باز در توصیف شویش از طنزی دلپذیر و شیرین بهره می‌جوید:

هم‌صحبت من طرفه شوهری ست
شوهر نه که بر رفته آذری‌ست
باریک و سیاه و بلند و سخت
در دیدهٔ من چون صنوبری‌ست
در روی سیاهش دو چشم تیز
چون در شب تاریک اختری‌ست
انگیخته ریشی سیه سپید
بر گونهٔ تاریک لاغری‌ست
ریشش به بناگوشم آنچنانک
در مردمک دیده نشتری‌ست
بر گردن من چون طناب دار
پیوسته از آن دست چنبری‌ست
در پنجهٔ او جسم کوچکم
چون در کف شاهین کبوتری‌ست
با ریش حنا بسته نیم‌شب
وصفش چه کنم وحشت‌آوری‌ست
(۱: ص۱۸)

تا آنکه به ایهامی ظریف -با توجه به نام شاعر، عالمتاج- او را ملک‌الموت عالم می‌خواند:

گویی ملک‌الموت عالم است
یا از ملک‌الموت مظهری‌ست

و در ادامه:

نه علقهٔ فرزند و زن در او
نه ز الفت سامان درو سری‌ست
اسب است و تفنگ است و پول و پول
گر در نظرش نقش دلبری‌ست
فردوسی و شهنامه است و بس
گر دفتر شعری و شاعری‌ست
بر نادر دهلی‌گشاش فخر
وز رستم لشکرشکن فری‌ست
سرتیپ سپاه‌ست و تیپ نه
زیراک نه شوری‌ست نه شری‌ست

زبان صریح و لحن گزندهٔ ژاله فقط متوجه مردان نیست، زیرا که او با هرگونه بیداد سر ناسازگاری دارد. او بر خاطی می‌تازد چه مرد باشد چه زن، و گاه این تازیانه را با شدت بیشتر بر سر و روی زن فرود می‌آورد. اما چون به دلایل مختلف اجتماعی و فرهنگی در آن زمان مرد در جایگاه ستمگر نشسته و زن در مقام مظلوم، نگاه و لحن طنزآلودش بیشتر متوجه مردان است.

در روز سلامش لباس عید
گوید که کیایی و سروری‌ست
شمشیر و نشان و حمایلش
انصاف دهم خنده پروری‌ست
فتنه است به جنگاوری چنانک
او یک‌تنه گویی که لشکری‌ست
ایران کهن را به پیش چشم
بنهاده که گسترده کشوری‌ست
تاریخ جهان را به زعم خویش
تفسیر کند، خوش مفسری‌ست
پیروزی اسکندر و عرب
افسانه اگر نی تصوری‌ست
کان دزد به یونان خزیده را
بر کشور دارا کجا دری‌ست
خواندند پیمبرش و این کم است
کو خود نه پیمبر که داوری‌ست
زان رو که به فرمان او شده است
هر جای که بحری‌ست یا بری‌ست
با جنس عرب دشمن است لیک
آیین عرب را نه منکری‌ست
همگام سخن نیک مؤمنی است
هنگام عمل طرفه کافری‌ست
بدخواه به روس است و انگلیس
وز دولت رومش تنافری‌ست
با تیرهٔ عثمانیش عناد
با لیرهٔ عثمانیش سری‌ست
(۱: ص۱۹)

اما تنها دغدغهٔ او محدودیت‌های ناروای جامعه نسبت به زن و جایگاه ناشایست او نیست. او درد عقب‌ماندگی کشورش را دارد. چنان که گاه در خلوت تنها و تلخش پس از تعمق در احوال وطن و بررسی دلایل عدم پیشرفت علمی، فرهنگی و سیاسی جامعه با لحنی شیرین و خواستنی با خود چنین به مطایبه می‌نشیند:

ژاله شب نزدیک شد برخیز و فکر وسمه باش
بر کدامین مستمع باب سخن وا می‌کنی
حاکمی، میری، وزیری، مملکت‌داری، چه‌ای
کاین همه بحث از نظام ملک دارا می‌کنی
مر رموز ملک داری را شهان دانند و بس
ترک این افسانه‌ها را نمکنی یا می‌کنی
(۱: ص۳۳)

او معتقد است که مردانگی مردان به امور ظاهری همچون نیروی جسمی، هیکل بزرگ، صدای کلفت و... مربوط نمی‌شود، بلکه در حقیقت جوهر مردانگی است که مرد و نامرد را از یکدیگر جدا می‌سازد:

مردی ای خواهر به روی و جامه و اندام نیست
این عوارض جملگی فرع‌ست و اصلش جوهرست
جوهر مردی نه در نیروی جسم است ای حبیب
ور نه گرگ و فیل هم پرزور و سنگین پیکرست
مردی و نام‌آوری در جنگ و در بیداد نیست
هر خروسی را هم ای جان تاج مردی بر سرست
تا نگویی صید و نخجیرست جاه افزای مرد
کرکس اندر کوهساران سخت صید افکن‌ترست
تا نپنداری که با گردن‌کشی مردست مرد
شاخ تبریزی هم این سان است اما بی‌برست
دعوی مردی نه در اعمال حیوانی‌ست نیز
ورنه گنجشک است کش عنوان مردی زیورست
مردی ار ریش است و شارب موی بز کمیاب نیست
ور به شال است و کله تا تکیه بر معجر زنم
(۱: ص۷۰)

او قوانین نانوشتهٔ عرفی را به دیدهٔ انکار می‌نگرد. قوانینی که در هر شرایطی زن را گناهکار و مرد را از هر خطایی مبرا می‌داند:

گر زنی را نیم‌مردی راه زد
مجرم اصلی -در آن سودا زن است
مرد رهزن پاك و معصوم است از آنك
حسن زن اغواگر و گمره‌کن است
ای عجب یك فعل بد دارد دو روی
این یکی مستقبح آن مستحسن است
مرد باشد زانی و زن زانیه
وین سخن برهان نخواهد روشن است
لیک این مأخوذ و آن ناجی چراست
یك گنه مر هر دو را بر گردن است
گویمت بی‌پرده چون در پرده‌ام
جرم زن در ملك ما زن بودن است
طعنه تا بر زن توان زدگو بزن
حضرت مرد از ملامت ایمن است

چنانکه معمول بوده است، زنان همواره به‌عنوان یکی از موضوعات مهم طنز مطرح می‌شدند، اما این بار یک زن است که مرد را موضوع طنز و کنایهٔ شعر خود قرار می‌دهد و به ستمی که در طول تاریخ به زنان شده اعتراض می‌کند.

جنس زن آلوده دامان است لیك
مرد عیسی جامه مریم دامن است
مرد اگر تقوی ندارد باك نیست
کز گزند آسمان‌ها ایمن است
حلیهٔ عفت‌مآبی خاص ماست
زان که ما را خود تن ما دشمن است
تنگ فرصت عشرتی وز بعد آن
مرد فارغ‌بال و زن آبستن است
مرد را از تیر بدنامی چه باك
کش به تن از نام مردی جوشن است
(۱: ص۹۳)

ژاله از معدود کسانی است که مرگ خویش را نیز دستمایهٔ طنز قرار داده:

دوستان خیزید و فکر غم کنید
آشیان را خانهٔ ماتم کنید
سوگواری را، سر اندر برکشید
قامت خود را به ظاهر خم کنید
چون منی را می‌دهد از دست مفت
گریه‌ها بر غبن ملک جم کنید

و در ادامه با لحنی غمگین و تلخ ادامه می‌دهد:

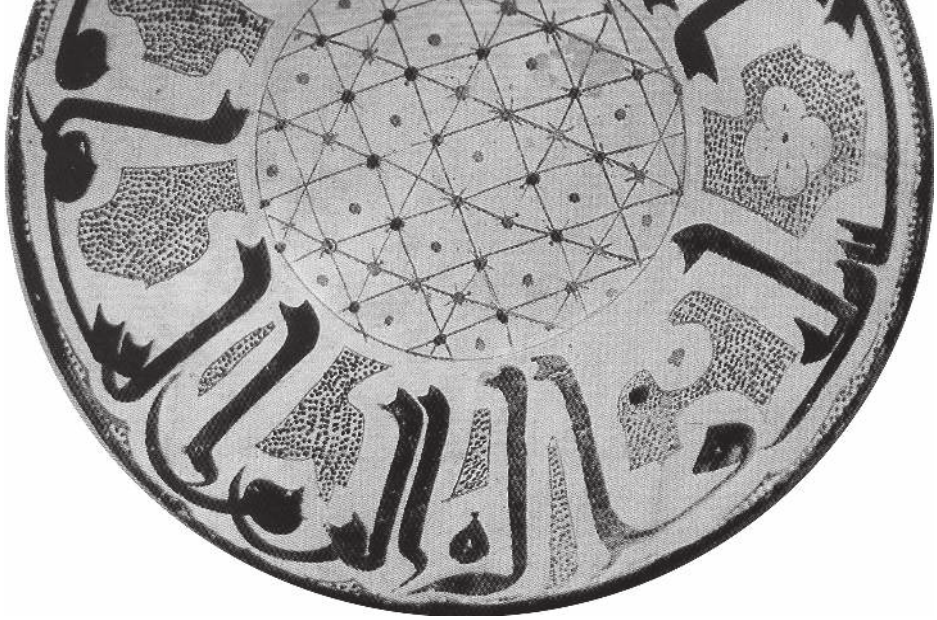
فکر غم گفتم؟ خطا کردم خطا
شادمان مانید و ترك غم کنید
در عزایم گریه نتوانید کرد
چشم را زآب دهان با نم کنید
وز دروغین گریه‌های بی‌نشان
خنده‌های زیر لب با هم کنید
تاج عالم‌گر منم بی‌گفت‌وگوی
خاك عالم بر سر عالم کنید
نقشی ار خواهید از من ساختن
شیر بی‌یال و دم و اشکم کنید
دفتر شعرم به آتش در نهید
وز هزاران نام، نامی کم کنید...

نتیجه‌گیری

جامعهٔ بستهٔ زمان ژاله قائم مقامی دلیل شکل‌گیری تناقض و تضاد در ذهن شاعرانه و نقاد او است. چرا که او با اندوختهٔ دانش‌های گوناگون به‌خوبی به تفاوت آنچه هست و آنچه باید باشد، آگاه است. نگاه ژرف و ویژهٔ او به محیط اطراف و دردها و نابسامانی‌ها به شیوهٔ طنز در اوراق دفتر شعر او می‌نشیند. او نخستین زن شاعری‌ست که به پایمال شدن حقوق زنان در جامعه از وجوه مختلف با نگاهی طنزآلود می‌نگرد. طنز در دیوان ژاله در دو بخش دفاع از حقوق زنان و دیگری در توصیف شوهر بررسی می‌شود.

منابع

۱.آرنگ، نعیمه (یاسمن بهار) به کوشش، **دیوان ژاله قائم مقامی**، ادب امروز، اصفهان،۱۳۸۹ .
۲.پلارد، آرتور. **طنز**، ترجمهٔ سعید سعیدپور، نشر مرکز، تهران، چ ۴، ۱۳۸۶.
۳.جوادی، حسن. **تاریخ طنز در ادبیات فارسی**، کاروان، تهران، ۱۳۸۴.
۴.خرمشاهی، بهاءالدین. **طنز و تراژدی**، ناهید، تهران، ۱۳۸۷.
۵. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **این کیمیای هستی**، به کوشش ولی‌الله درودیان، آیدین، تبریز، ۱۳۸۵.
۶.مجابی، جواد. **آینهٔ بامداد (طنز و حماسه در آثار شاملو)**، دیگر، تهران، ۱۳۸۳.



درآمدی بر خوشنویسی اسلامی و بررسی وجوه قدسی آن

مرتضی کشاورزی ولدانی*
نویسنده و پژوهشگر دینی

چکیده
یکی از مستشرقان و اسلام‌شناسان غربی، تیتوس بورکهارت هنر خوشنویسی را که مهمترین جلوه‌گاه آن نسخه‌های خوشنویسی قرآن کریم در دورهٔ زمانی بیش از یک‌هزاره است، مهمترین و اصیل‌ترین هنر قدسی اسلامی شمرده است. در حقیقت خط و خوشنویسی در اسلام به لحاظ تکیه بر وحی و معارف اصیل اسلامی توانسته است به‌عنوان یک هنر متعالی از صدر اسلام تاکنون بدرخشد و روز به‌روز بر غنای روحانی و جنبهٔ زیبایی‌شناختی خود بیفزاید. خوشنویسان اسلامی در دوره‌های گوناگون با ابداع شیوه‌ها و روش‌های مختلف سعی در خلق نوآوری داشته‌اند؛ نوآوری‌هایی که این هنر قدسی را نیز به سایر هنرهای اسلامی نظیر معماری و کتیبه‌نگاری و تذهیب و... پیوند می‌دهد. این نوشتار به بررسی خوشنویسی اسلامی در سیر تحول تاریخی خط با تکیه بر منابع وحیانی و عرفانی آن می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: خط، خوشنویسی، خوشنویسی اسلامی، خطوط اسلامی

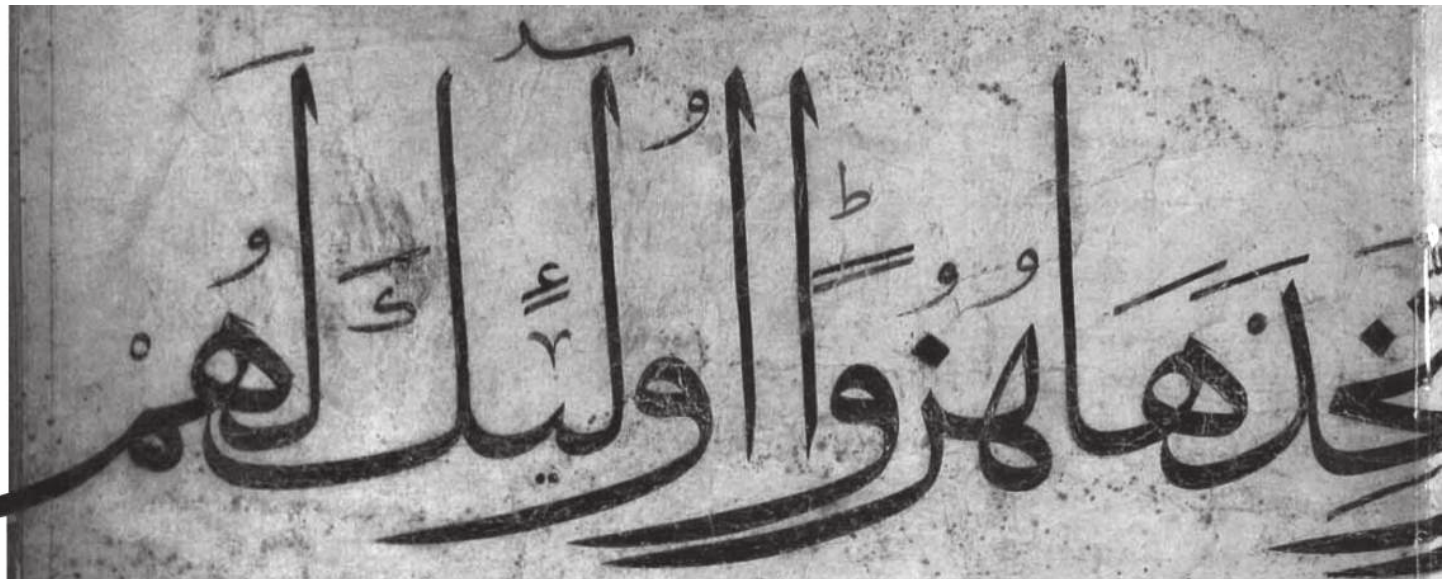
* پست الکترونیک: keshavarzm@ac.ut.ir

بیان مسأله

هنر خطاطی از نظر بیشتر پژوهشگران یکی از مهمترین شاخه‌های هنرهای اسلامی است که توانسته است، سهمی عمده در پیشبرد هنر اسلامی داشته باشد و به اذعان بسیاری از آنان می‌توان گفت به‌عنوان اصیل‌ترین هنرها در نظر گرفته می‌شود، چون اگر کارکرد این هنر متعالی را بیشتر در کتابت کلام آسمانی بدانیم، همین کافی است که آن را به‌عنوان یک هنر متعالی بشناسیم، زیرا به‌درستی تصویری قابل رؤیت به بیان کلام قرآن می‌بخشد و اهمیت این امر و لزوم فراگیری این هنر حتی در کلام بزرگان دین متجلی است. به‌طور مثال در قطعه‌ای از حضرت امیرالمؤمنین علی‌بن ابیطالب(ع) منقول است که:

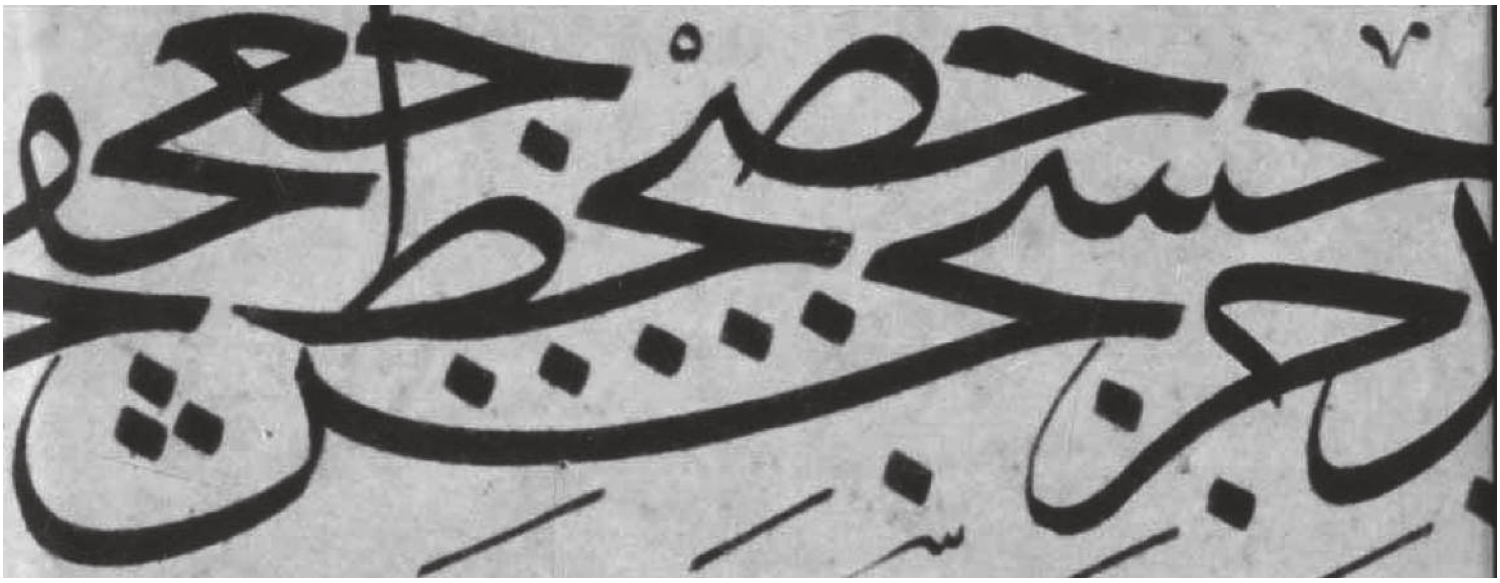
تعلم قوام الخط یا ذاالتأدب
فما الخط الا زینة المتأدب
فان کنت ذامال بخطک زینه
وان کان محتاج فافضل مکتسب [۲]

۲ - بیاموزید نیکویی خط را برای ادب‌داران و اهل عقل و دانش که اگر خطاطی نیک غنی باشد، خط نیک آرایش جمال او است و اگر محتاج باشد بهترین کسب‌هاست (قاضی قمی، ۱۳۷۲: ۱۱۷-۱۱۶).



خوشنویسی هنری است که تمامی مسلمانان تا حدّ زیادی در آن سهم دارند. از این‌رو می‌توان بدون اغراق اظهار داشت که هیچ هنر و پدیده‌ای به اندازهٔ خوشنویسی نشان‌دهندهٔ حس زیبایی‌شناختی مسلمانان نیست؛ هرکس که نیاز دارد می‌تواند با شکل‌ها و سبک‌های آن آشنایی یابد و در هنگام کتابت از مقررات کامل آن پیروی نماید و از آن درس بیاموزد؛ به‌ویژه در تزیینات معماری که غالباً همراه کتیبه است و کتیبه‌ها نیز به‌طور طبیعی مشحون از هنر خوشنویسی و خطاطی اسلامی است. در واقع می‌توان گفت خوشنویسی به طرز شگفت‌آوری از نظر داشتن سبک‌ها و روش‌های گوناگون کتیبه‌نگاری غنی است و یکی از خصوصیات خوشنویسی اسلامی این است که هیچ‌یک از سبک‌های گوناگونی که در دوره‌های متفاوت به‌وجود آمدند، منسوخ نشدند. از این‌رو هنرمند در قرار دادن کتیبه‌هایی با سبک‌های متفاوت در کنار یکدیگر تردید ندارد و استعداد و شگفتی خارق‌العاده‌ای را به نمایش می‌گذارد (۷: ص۵). در واقع هنرمند با قرار دادن سبک‌های گوناگون خوشنویسی در کتابت و کتیبه‌نگاری، پایه‌های تمامی نمادها و نشانه‌های تصویری را بنا می‌نهد و بدین‌وسیله باعث می‌شود، تمام سبک‌های خوشنویسی اسلامی به جایگاه مقرر و مقتضی خود دست یابند. در حقیقت می‌توان گفت خطاطی و خوشنویسی اگرچه یکی از شاخه‌ها و رشته‌های هنر اسلامی است، اما در عین حال به دلیل اهمیت ریشه‌ها و سابقهٔ کهن خود می‌تواند به تنهایی یکی از مهمترین خاستگاههای تدوین نظریه‌های مربوط به هنر اسلامی قرار بگیرد. خط همچون خون، این مبانی زیبایی‌شناختی را به تمامی ابعاد و گرایش‌های هنر اسلامی تسری می‌دهد و از آن مهمتر اینکه خود یکی از عوامل وحدت و تفاهم بین رشته‌های هنری و مسلمانان جهان تلقی می‌گردد. می‌توان گفت در هنرهای پیشین طبیعت منشأ زیبایی‌شناختی، متون دینی منبع مضامین و مفاهیم قدسی و اسطوره‌های ادیان کهن منشأ تخیلات هنری بودند، اما اسلام علاوه بر واقعیت‌ها و رویدادها، به بیان فراسوی واقعیت‌ها و عناصر بیان‌کننده آن پرداخت و در این روند خط و خوشنویسی را به‌عنوان معادلی به جای مجسمه‌های قرون وسطای مسیحی و تزیینات معماری را به‌عنوان نماد معانی والا و متافیزیک که رازهای طبیعت را می‌شکافد و اندرون آن را آشکار می‌سازد معرفی نمود (۴: ص۱۸). گذشته از این خط یک خصیصهٔ بسیار مهم دارد که در آنِ واحد پیام، مفهوم، ایمان و اندیشه را همراه فرم زیبایی‌شناختی به مخاطب اعلام می‌دارد. اگر بپذیریم که مفهوم بنیادی هنر اسلامی، ارسال پیام عمیق و منضبط رابطهٔ عاشقانهٔ کثرت‌ها با وحدانیت آن یگانهٔ متعال است که به‌گونه‌ای رمزی پیوسته در هنر اسلامی تکرار می‌شود، بدون تردید خط قهرمان بی‌بدیل این سناریوی شگفت‌انگیز عرفانی است (۷: ص۳۲). نکتهٔ مهم این است که خط اگرچه با ارائهٔ شکل و محتوا در یک نظر پیام مستقیم خود را بیان می‌دارد، در عین حال این نخستین لایهٔ

خط همچون خون، این مبانی زیبایی‌شناختی را به تمامی ابعاد و گرایش‌های هنر اسلامی تسری می‌دهد و از آن مهمتر اینکه خود یکی از عوامل وحدت و تفاهم بین رشته‌های هنری و مسلمانان جهان تلقی می‌گردد. می‌توان گفت در هنرهای پیشین طبیعت منشأ زیبایی‌شناختی، متون دینی منبع مضامین و مفاهیم قدسی و اسطوره‌های ادیان کهن منشأ تخیلات هنری بودند



پیام‌رسانی خط تلقی می‌گردد و ظرفیت ارائهٔ مفاهیم عمیق‌تر و رمزی را نیز دارا می‌باشد که هم در شخصیت حروف و ارتباط آنها با واژگان نهفته است و هم در شکل بصری حروف و واژگان. همین ویژگی است که خط را به ساحتی استعلایی ارتقا می‌دهد و به آن مفهومی فرازمانی و فرا تاریخی می‌بخشد (۴: ص۱۷). بدون تردید شناخت عظمت و ساختار خوشنویسی اسلامی و ارکان آن که دارای بعد روحانی و معنوی است و همچنین سیر تحول خطوط اسلامی در آیینه هنر اسلامی می‌تواند ما را در فهم بهتر آن یاری رساند.

هنر اسلامی به مثابهٔ هنر متعالی

هنر اسلامی به‌طور کلی می‌کوشد تا محیطی به وجود آورد که در آن انسان بتواند وزن و وقار فطری خود را بازیابد. هیچ مانعی نباید به‌عنوان حجاب بین انسان و حضور نامرئی خداوند قرار بگیرد. هنر اسلامی در وهله نخست نوعی خلأ ایجاد می‌کند و همهٔ پریشانی‌ها و تمایلات دنیوی را از میان برمی‌دارد و در وهلهٔ دوم نظامی را جایگزین می‌سازد که مبین تعادل و آرامش و صلح است (۶: ص۶۳). از زمان‌های قدیم نوشته‌های خطی تنها وسیلهٔ تزیینی شمرده می‌شد و از تصاویر خبری نبود و از آنها به‌عنوان منابع قدیمی تاریخی استفاده می‌گردید، اما با آمدن اسلام، قرآن که حامل سخنان خداوندی است به‌عنوان موضوعی ارزشمند و با مفاهیم عالی به استخدام هنرمندان خطاط و کتیبه‌نگار در آمد و هنرمندان با استفاده از هنر خط به تزیین اماکن مقدسی همچون مسجد، امامزاده، خانقاه و مدارس مذهبی پرداختند. هنرمندان مسلمان نه تنها از قرآن برای تزیین اماکن مقدسه استفاده می‌نمودند، بلکه از آیات ملکوتی قرآن برای تزیین اشیاء و ظروفی چون بشقاب‌ها، کاسه چراغ‌ها و پایه شمعدان‌های ساخته شده از فلز، مرمر، سنگ و چوب و همچنین پارچه استفاده می‌کردند. صرف‌نظر از جنبهٔ زیبایی‌شناختی و تزیینی، این خط‌ها حضور خداوند را در هرجا از جمله مسجد، مدرسه، خانقاه و امامزاده برای مسلمانان تداعی می‌کرده است و حتی گویی مسلمانان خداوند را به هنگام خوردن و آشامیدن ستایش می‌کنند، زیرا بشقاب‌ها و کاسه‌هایشان با کلمات خداوندی تزیین شده است. بنابراین هنرمند مسلمان همیشه سعی داشته است با استفاده از این خطوط حضور خداوند، ایمان به وجود او، انعکاس‌های معنوی سخنان اولیای خدا و ادعیه را در همه جا برای مسلمانان تداعی کند و این همان چیزی است که برحسب فطرت پاک انسان‌ها[۱] هنر اسلامی را به‌عنوان یک هنر متعالی متجلی می‌سازد و رمز پویایی و ماندگاری هویت آن نیز در همین‌جاست. بدون تردید حاصل ذوق هنری و دینی خوشنویسان اسلامی در کتیبه‌های ادعیه منسوب به پیامبر اکرم(ص) و ائمهٔ اطهار(ع) و فضاهای اسلامی به‌خوبی مشهود است. از این امر به اهمیت اساسی و

۱- فأَقِم وجهک للدینِ حنیفا فطرت‌الله التی فطرالناس علیها لاتبدیل لخلق‌الله ذالک‌الدین‌القیم ولکن اکثر الناس لایعلمون (روم، ۳۰).

این خط‌ها حضور خداوند را در هرجا از جمله مسجد، مدرسه، خانقاه و امامزاده برای مسلمانان تداعی می‌کرده است و حتی گویی مسلمانان خداوند را به هنگام خوردن و آشامیدن ستایش می‌کنند، زیرا بشقاب‌ها و کاسه‌هایشان با کلمات خداوندی تزیین شده است.

در مسجد فرد مؤمن هیچ‌گاه فقط یک بینندهٔ صرف نیست، بلکه هر گاه او با طهارت و حضور قلب به نماز می‌ایستد و سپس به قرائت نوشته‌های قرآن، ادعیه و احادیث منقوش و مکتوب بر در و دیوارهای مسجد می‌پردازد و به نحوی با معنا و انعکاس‌های معنوی خط ارتباط برقرار می‌کند.

مرکزی معماری و در کنار آن کتیبه‌ها در هنر اسلامی می‌توان پی برد. معماری هماهنگی و آرامش موجود در طبیعت را در اماکن پرجمعیت دوباره ایجاد می‌کند. در یک مسجد فرد مؤمن هیچ‌گاه فقط یک بینندهٔ صرف نیست، بلکه هر گاه او با طهارت و حضور قلب به نماز می‌ایستد و سپس به قرائت نوشته‌های قرآن، ادعیه و احادیث منقوش و مکتوب بر در و دیوارهای مسجد می‌پردازد و به نحوی با معنا و انعکاس‌های معنوی خط ارتباط برقرار می‌کند (۶: ص۶۵). در مجموع می‌توان گفت در میان سایر عرصه‌های هنر اسلامی، خوشنویسی اسلامی از آن‌رو برای ما اهمیت مضاعف می‌یابد که این هنر در دامان گستردهٔ قرآن کریم پا به عرصهٔ وجود نهاده است، چنانکه معنویت وحی الهی در تمامی شقوق خوشنویسی حضور دارد و به همین دلیل این هنر رابطه‌ای مستقیم با طهارت روح و تهذیب نفس و انضباط ذهن و دست هنرمند خوشنویس دارد.

وحی الهی سرچشمهٔ خوشنویسی اسلامی

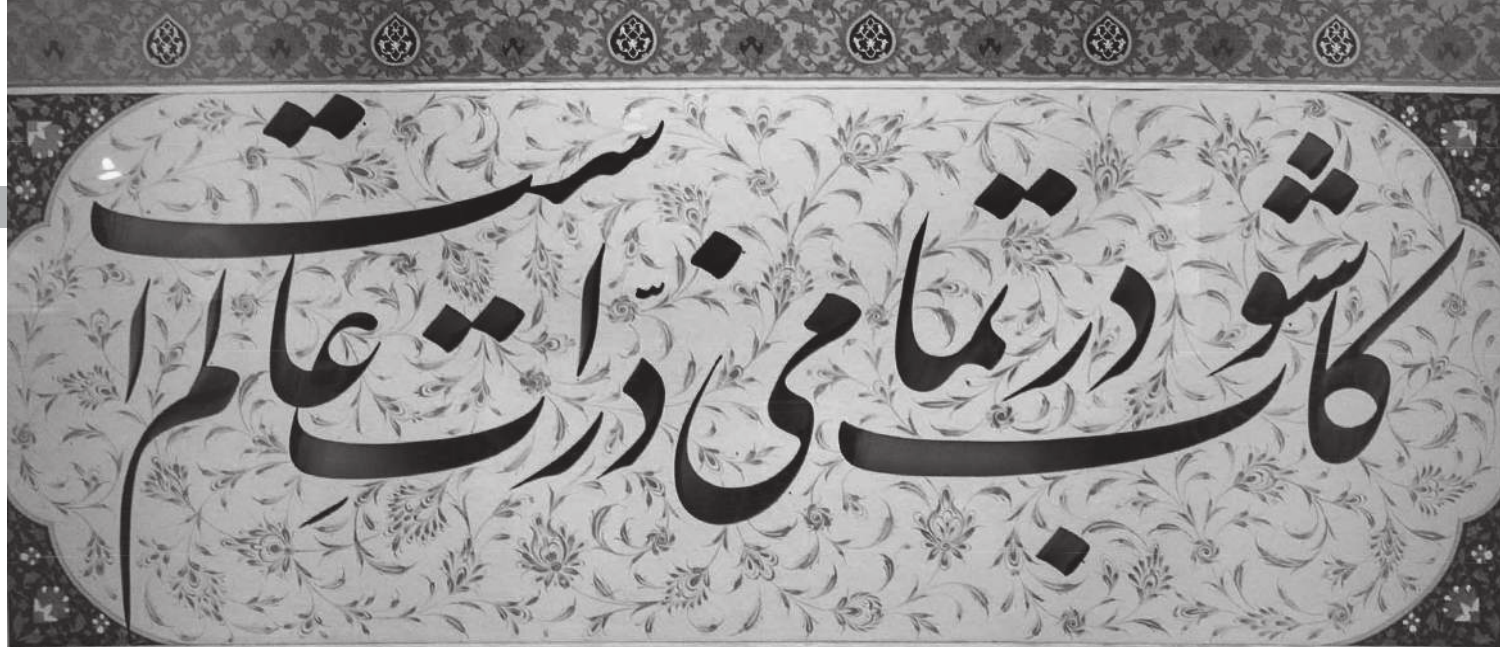
نخستین فعل خلاق ذات باری‌تعالی خلق همزمان «کلمهٔ نخستین»، سرمنشأ تمامی صداها و قرآن کریم در مقام یک جهان شنیداری و نقطهٔ نخستین است. این نقطهٔ نخستین سرآغاز خوشنویسی مقدس به‌شمار می‌آید که در عین حال تجسم عینی کلمهٔ مقدس نیز هست. کلمهٔ نخستین همان «کن»[۲] به معنی باش است، که پژواکش تمامی عالم را خلق کرد و در قرآن مجید به‌صورت صدا مندرج است. از سوی دیگر این کلمه در مرکبی که قلم الهی با آن حقایق همه چیز را نوشت بر اوراق آن کتاب مثالی که چیزی جز خود قرآن به مثابهٔ اُم‌الکتاب نیست .کتابی که حاوی تمامی امکانات پایان‌ناپذیر خلاقیت الهی است ـ تبلور یافته است (۱۴: ص۷۶). خود قرآن کریم متذکر وجود این مرکب است در آنجا که می‌فرماید: «و لو انما فی الارض من شجره اقلام و البحر یمده من بعده سبعه ابحر ما نفدت کلمت‌الله ان الله عزیز حکیم»[۳]

در واقع همان‌طور که قرائت قرآن کریم در مقام یک هنر قدسی سرمنشأ هنرهای صوتی سنتی است، هنر خوشنویسی که در ساحت زمین بازتاب تحریر کلام پروردگار بر لوح محفوظ است، سرچشمهٔ هنرهای تجسمی اسلامی به‌شمار می‌رود. قلم در واقع قطب فعال خلاقیت الهی یا همان «لوگوس» است که تمامی امکانات یا صور مثالی الهی پنهان در خزانهٔ غیب را با حروف و کلماتی که نمونهٔ تمام صور این جهانی است، بر لوح محفوظ منقوش ساخته و این‌گونه آنها را متجلی می‌سازد. قلمی که در دست بشر قرار می‌گیرد و در نوشتن به‌کار می‌آید، نماد بی‌واسطه‌ای از آن قلم الهی و اثری که این علم بر کاغذ و یا پوست برجا می‌گذارد، تصویری است از آن خوشنویسی الهی که حقیقت محض همه چیز را بر اوراق کتاب آسمانی نگاشته و اثر خود را بر تمامی موجودات باقی نهاده است که بر آن اساس منشأ مینوی وجود خود را انعکاس می‌دهند (۱۴: ص۱۰۳). خود قرآن لفظ قلم را در سورهٔ علق اولین سوره‌ای که بر پیامبر وحی شد آورده است و در آنجا به پیامبر امر می‌کند: «بخوان قرآن را و پروردگار تو کریم‌ترین کریمان عالم است، آن خدایی که بشر را علم نوشتن به قلم آموخت».[۴]

۲- بدیع السموات و الارض و اذا قضی امرا فانما یقول له کن فیکون (بقره، ۱۱۷)

۳- و اگر هر درخت روی زمین قلم شود و آب دریا به اضافهٔ هفت دریای دیگر مرکب، باز نگارش کلمات خدا ناتمام بماند (لقمان، ۲۷)

۴- اقراء و ربک الاکرم الذی علم بالقلم (علق، ۳،٤)



و حتی در سوره‌ای از قرآن به نام «قلم» نامگذاری شده است؛ این سوره با حرف «ن» می‌آغازد و سپس این آیه می‌آید «و قسم به قلم و آنچه خواهد نگاشت[۵]». در واقع در این آیهٔ الهی گویی حرف نون شبیه مرکب‌دانی است حاوی مرکبی که تمام سرمشق‌های همهٔ موجودات با آن بر لوح محفوظ ثبت است. یا در آیاتی دیگر ملائکه مأمور شده‌اند تا احوال و اعمال نیک و بد انسان را به ثبت برسانند[۶]. به این ترتیب می‌توان گفت نوشتن منشأ الهی دارد؛ سرنوشت هر انسان از همان روز ازل نوشته شده، حتی امروز نیز مسلمانان سرنوشت را مکتوب می‌دانند و در بسیاری از اشعار خداوند کاتب سرمدی نامیده شده است (۷: ص۱۳).

ماهیت رازگونه حروف در خوشنویسی اسلامی

می‌توان گفت خط مجموعه‌ای از ارتباطات و اتصالات بین نقطه‌هاست که در روند ترسیم بصری به شکل‌ها و صورت‌های مختلف ظاهر می‌شود و در همین جاست که معنی باطنی خطاطی یا خوشنویسی باید با انکشافی عمیق‌تر در عرفان اسلامی جست‌وجو شود. در یک نگاه رازگونه براساس عرفان اسلامی خط همان «الف» است چرا که به‌درستی «الف» شکل خالص و ناب و ساده و در عین حال حرف وحدت است (۸ : ص۱۴۰). در همین رابطه سهل تستری در قرن نهم هجری معتقد است «الف» مظهر خداوندگاری است و وقتی به شکل حروف دیگر درمی‌آید مضمون وحدت و کثرت را بیان می‌کند، چون در حقیقت وقتی خداوند حروف را آفرید به آنها امر کرد که فرمان برند، همهٔ حروف به شکل الف بودند، لکن تنها الف شکل خود را به‌صورتی که آفریده شده بود حفظ کرد.[۷]

تاریخ هنرنگاران و فیلسوفان و ادبا هر یک به سهم خود در مورد راز حروف سخنی گفته‌اند و هر یک لایه‌هایی از معانی آن را شکافته‌اند که اغلب پژوهش‌ها و تفحص‌های آنان در مورد خط در گسترهٔ وسیع‌تر تعریف یا نگرش آنان به هنر اسلامی قابل طرح و بررسی است. الگ گرابار یکی از همین تاریخ هنرنگاران برای تبیین جایگاه خط ابتدا به مواضع هنر اسلامی در مقابل هنر پیشینیان می‌پردازد. او معتقد است به‌طور کلی مواضع اسلام در رابطه با هنر در حوزه‌های فرهنگی و تمدنی پیش از اسلام از مظاهر زهد افراطی مسلمانان تلقی می‌گردد و به همین لحاظ یکی از دلایل ظهور نوشته‌ها و خطوط و تزیینات صدر اسلام ناشی از آن است که مسلمانان اولیه کلیهٔ خلاقیت‌های هنری وابسته به جهان مادی را شر تلقی می‌کردند و هرگونه طبیعت‌گرایی، شمایل‌گرایی شبیه‌سازی را از

در واقع همان‌طور که قرائت قرآن کریم در مقام یک هنر قدسی سرمنشأ هنرهای صوتی سنتی است، هنر خوشنویسی که در ساحت زمین بازتاب تحریر کلام پروردگار بر لوح محفوظ است، سرچشمهٔ هنرهای تجسمی اسلامی به‌شمار می‌رود. قلم در واقع قطب فعال خلاقیت الهی یا همان «لوگوس» است.

۵- ن والقلم و مایسطرون (قلم، ۱)

۶ - و ان علیکم لحافظین کراماً کاتبین (انفطار، ۱۰، ۱۱)

۷- در همین زمینه عطار نیشابوری شاعر ایرانی می‌گوید:

چون یکی کردی یکی بینی همه
چون همه یک هست یک بینی همه
این الف یکی باشد ز اصل
بعد از آن پیدا کند اعداد وصل
چون شود کژ دال گردد در حساب
دال همچون راست گردد در حجاب
چون خمر بر خویشتن آرد دگر
را شود این جایگه‌ای بی‌خبر
چون الف از راست خم گردد چونی
هر دو سر کژ گردد آنگه هست پی
چون الف نعلی شود نونی بود
این سخن مرد خدابین بشنود
جمله چون از اصل یکی باشدت
لیک هر نوعی همان بنمایدت
(۹، ۹۵)

همان مظاهر منفی دانسته و بدین ترتیب رو به شکل‌های دیگر هنری نموده‌اند که خط یکی از نمونه‌های گریز از مظاهر فرهنگ و تمدن‌های گذشته است (۱۲: ص۱۱۰). اما می‌توان گفت این دلیل ارائه شده نمی‌تواند یگانه علت گریز از طبیعت و روی آوردن به خوشنویسی و تزیین تلقی شود، بلکه لایه‌های عمیق‌تر کاوش حاکی از گرایش ژرف‌تر و متعالی‌تری برای بیان حقایق دینی و عرفی در بین مسلمانان است، زیرا اسلام هنگامی که به‌عنوان فاتحی بزرگ بر سرزمین‌ها و امپراتوری‌های جهان دست یافت، وارث هنر و زیبایی‌شناختی عظیمی گردید که طی هزاره‌ها پیش در قلب فرهنگ‌ها و تمدن‌های متنوعی چون ایرانی، رومی، یونانی، بین‌النهرین و مصری و بیزانس مسیحی ذخیره شده و گنجینهٔ گرانبهایی را پیشکش دین جدید نموده بود. اما روح ماجراجوی اسلامی و تمایل به لایه‌های عمیق‌تر معانی و فهم رمزهای رویدادها و تصاویر و احجام موجب شد که دین جدید گزینه‌های دیگری را برای این مقصد انتخاب کند. پس با این فرضیه و با یک نگاه کلی می‌توان گفت از نگاه عرفا و متفکران اسلام همان‌طور که هنر اسلامی سرشار از معانی و رازهاست، حروف نیز سرشار از ایهام و تجرید است و این‌طور می‌نماید که به‌طور مثال نقطهٔ «ب» بسم‌الله یعنی همهٔ رمزهای وحدت و کثرت و الف با قامت بلندش رمز صعود و نشان خداوندگاری است.[۸]

اسلام هنگامی که به‌عنوان فاتحی بزرگ بر سرزمین‌ها و امپراتوری‌های جهان دست یافت، وارث هنر و زیبایی‌شناختی عظیمی گردید که طی هزاره‌ها پیش در قلب فرهنگ‌ها و تمدن‌های متنوعی چون ایرانی، رومی، یونانی، بین‌النهرین و مصری و بیزانس مسیحی ذخیره شده و گنجینهٔ گرانبهایی را پیشکش دین جدید نمود.

سیر تحول خطوط در اسلام

نظر به اینکه خوشنویسان و خطاطان در ممالک اسلامی به‌طور اعم و در ایران به‌طور اخص وقت خود را صرف استنساخ قرآن و همچنین کتب ادبی و دیوان‌های شعری می‌نمودند، بسیار مورد توجه بوده‌اند، لذا شناخت فصول خطوط اسلامی ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است. حبیب‌الله فضائلی از خوشنویسان شهیر ایرانی در اطلس خط خود دوره‌های خطوط اسلامی را به هشت دوره تقسیم کرده است:

دورهٔ اول: خط کوفی
دورهٔ دوم: خطوط محقق و ریحان
دورهٔ سوم: خط ثلث و فروع آن
دورهٔ چهارم: خط نسخ
دورهٔ پنجم: خطوط تعلیق و دیوانی
دورهٔ ششم: خط رقعه
دورهٔ هفتم: خط نستعلیق
دورهٔ هشتم: خط شکسته (۱۰: ص۴)

اما به‌دلیل اینکه بن‌مایهٔ خوشنویسی و خطاطی اسلامی در خط کوفی متجلی است و سبک و ساختار خوشنویسی اسلامی با این خط متولد می‌گردد و به جهت رعایت اختصار در این نوشتار بیشتر به بررسی سیر تحول این خط می‌پردازیم.

خط کوفی

این خط در میان خطوط اسلامی از اهمیت زیادی برخوردار است و می‌توان مدعی شد که این خط سرآغاز خطوط بعدی در دوران اسلامی شده است و علت آن این است که خطی انعطاف‌پذیر است و دارای نرمش و

۸- در این مورد عبدالرحمن جامی این ماهیت رازگونه را این‌گونه بیان می‌کند:

کلک عنایت چو قلم باز کرد
از همه پیش این قلم آغاز کرد
مطلع دیباچه این ابجد است
بیشترین حرف که در احمد است
نقطهٔ وحدت چو قد افراخته
از پی احمد الفی ساخته
کرده چو قطر آن الف مستقیم
دایره غیب هویت دو نیم
نیمی از آن قوس جهان قدم
قوس دگر ممکن رو در عدم
(عبدالرحمن جامی، ۲۷۶)

انحنا و همچنین نوشتن و آموختن و یاد دادن آن بسیار آسان است. به لحاظ شکلی این خط مستقیم و زاویه‌دار است و به زمینه‌های بسیاری آراسته می‌شود از این‌رو هنرمندان می‌توانند اشکال، تزیینات و گونه‌های بی‌شمار به آن ببخشند. همچنین به معماران و هنرمندان امکان می‌دهد که از خط کوفی با ترکیب‌بندی‌های بسیار متناسب در کار تزیین بناها کتیبه‌نگاری و نوشتن سرفصل‌ها و عنوان سوره‌ها استفاده کنند (۵: ص۳۱). در مورد سابقه و وجه تسمیهٔ خط کوفی باید گفت که خط کوفی منسوب به خط نبطی که آن نیز ناشی از خط «فینیقی» و این خط هم به دو خط «هیروگلیفی» و «میخی» منتهی می‌شود. در آغاز ابداع خط کوفی این خط را «حیری» می‌گفتند و بعد از اینکه مسلمانان کوفه را نزدیک حیره ساختند، این خط کوفی خوانده شد و از دیگر تحولات این خط باید گفت خط کوفی در جریان تحول خود به نام‌های دیگری چون انباری، مکی، مدنی نیز معروف بوده است (۱۳: ص۵) حتی برخی از متفکران در مورد این خط معتقدند که در کنار بصره و مدینه که خود یکی از مراکز عمدهٔ خط بودند، شهر کوفه در واقع یکی از مراکز مهم خوشنویسی محسوب می‌شد و به ارتباط حضرت علی بن ابیطالب(ع) با این شهر قوت می‌بخشد که ایشان نخستین استاد خوشنویسی بودند. به‌راستی شاید همین امر بود که بعدها سلطان علی مشهدی استاد مشهور نستعلیق در اواخر قرن نهم هجری ادعا کرد که شهرت خط من به سبب نام علی(ع) بوده است (۸: ص۳۹). در تحول خط کوفی نیز باید گفت خط کوفی پیش از اسلام نیز به نحوی حضور داشت و از آن زمان به بعد رو به تحول نهاد حتی مورخان می‌گویند؛ این خط در آغاز بدون نقطه بوده و بدون حرکات فتحه، ضمه و کسره و بدون هرگونه اعرابی نوشته می‌شد. در تاریخ آمده است نخستین کسی که در پی رفع این نقیصه اقدام نمود «ابوالاسود دوئلی» متوفی ۶۹ هـ.ق و از شاگردان حضرت علی بن ابیطالب(ع) بوده است که تحت تعالیم آن حضرت به این مهم اقدام کرد. همچنین به روایت دیگر تاریخ نقطه‌گذاری حروف در اواخر بنی‌امیه و عهد عبدالملک و به‌دست خلیل ابن احمد متوفی ۱۷۰ هـ.ق وضع شده است، ولی در رد این احتمال می‌توان گفت که قبل از اسلام نیز نقطه وجود داشته و مورخان به نوشته‌هایی قبل از عهد عبدالملک نیز دست یافته‌اند که حروفی مثل با و مشابه آن نقطه داشته‌اند (۱۰: ص۱۳۹). در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان گفت خط کوفی به دو دستهٔ مغربی و مشرقی تقسیم می‌شود؛ خط کوفی مغربی در شمال آفریقا بیشتر مرسوم است و در سیر تحول خط مورخان معتقدند که این خط تحول زیادی پیدا نکرده است و شاید علت این پیشرفت نکردن دوری آنها از مراکز فرهنگی اسلامی بوده است (۵: ص۷۴۳).

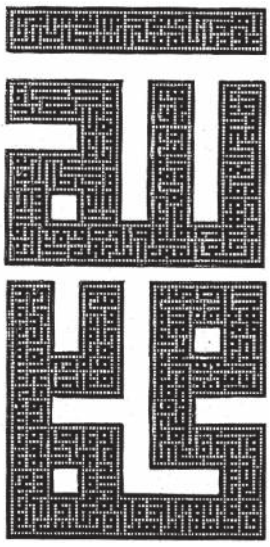
خط کوفی مشرقی نیز به سه شاخهٔ کوچکتر شیوهٔ ایرانی، شیوهٔ عربی (مکی، مدنی، بصری) و شیوهٔ مختلط بین آن دو دسته تقسیم می‌شود، این شیوه‌ها به سه دسته شناسایی شده‌اند:

۱- کوفی ساده و خالی از هرگونه تزیین با اصول و قوانین مشخص

۲- کوفی تزیینی که حروف و ترکیب‌بندی تحت قوانین ثابتی درنمی‌آید، زیرا در آن ابداعات بسیاری انجام می‌شود و خوشنویسان برای نظم و ترتیب قرینه‌سازی و پرکردن زمینه به رسم و نقاشی متوسل شده و خط را در میان شاخه و گل و برگ و تزیینات هندسی همراه حروف پنهان ساخته‌اند و شاید بتوان گفت که تفاوت عمدهٔ آن با کوفی ساده در همین بی‌قاعدگی و بی‌نظمی است.

۳- خط کوفی بنایی (معقلی) است که مبنای کاملاً هندسی دارد و کاربرد آن منحصراً در بناها و مساجد و در کاشیکاری‌ها، گچبری‌ها و آجرکاری‌هاست (۱۰: ص۸-۱۳).

در آغاز ابداع خط کوفی این خط را «حیری» می‌گفتند و بعد از اینکه مسلمانان کوفه را نزدیک حیره ساختند، این خط کوفی خوانده شد و از دیگر تحولات این خط باید گفت خط کوفی در جریان تحول خود به نام‌های دیگری چون انباری، مکی، مدنی نیز معروف بوده است.



اکثر محققین ابن‌مقله را نه فقط واضع خط ثلث، بلکه واضع خط نسخ نیز دانسته‌اند و معتقدند که ابن‌مقله نسخ را از ثلث استخراج کرده و نسخ تابع ثلث است. عده‌ای بر این عقیده‌اند که پیش از ابن‌مقله نیز نسخ وجود داشته است و ابن‌مقله آن را اصلاح کرده و قلم اسلامی در آغاز همان قلم نبطی بوده است که آن را النسحی و الدراج می‌نامیده‌اند که اعراب آن را از نبطی اخذ نموده‌اند.

سیر تحول خط کوفی در گذر زمان

خط کوفی در تحولات بعدی خود از اواخر بنی‌امیه آغاز و تا اوایل خلافت عباسیان تا ایام خلافت مأمون (از نیمه دوم قرن اول هجری تا اوایل قرن سوم) ادامه می‌یابد. این ایام به دو دورهٔ متمایز شناخته می‌شود؛ دورهٔ پیش از مأمون سرشار از تنوع خط است و دهها قلم پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد، اما پس از روی کار آمدن مأمون زیر نظر ذوالریاستین «فضل‌بن سهل» دسته‌بندی خطوط براساس ریزی و درشتی و موارد استعمال و ایجاد قلم‌های دیگر صورت گرفته است و در این روند ۳۶ قلم ایجاد شده و تا زمان «ابن‌مقله» به همین روال ادامه یافت که از آن میان می‌توان به امانات مربح و مرصع‌النساح منثور و شیئی مکاتبات بیاض مسلسل و حوایجی اشاره کرد. سپس در سال ۳۲۸ هـ.ق خط کوفی به‌دست ابوعلی محمدبن مقله وزیر و برادرش صورت گرفت. ابن‌مقله به سر و سامان اقلام و جلوگیری از هرج و مرج اقدام کرد و چهارده نوع قلم انتخاب نمود و دوازده قاعده در خط و خوشنویسی ایجاد کرد و خط نسخ را به کمال ظرافت نهاد. می‌توان گفت «اکثر محققین ابن‌مقله را نه فقط واضع خط ثلث، بلکه واضع خط نسخ نیز دانسته‌اند و معتقدند که ابن‌مقله نسخ را از ثلث استخراج کرده و نسخ تابع ثلث است. عده‌ای بر این عقیده‌اند که پیش از ابن‌مقله نیز نسخ وجود داشته است و ابن‌مقله آن را اصلاح کرده و قلم اسلامی در آغاز همان قلم نبطی بوده است که آن را النسحی و الدراج می‌نامیده‌اند که اعراب آن را از نبطی اخذ نموده‌اند. در زمان مأمون هنگامی که بغداد به عظمت خود رسید، نام قلم‌النساخ دیده می‌شود، اما این نام پس از ابن‌مقله به‌تدریج بر این قلم تثبیت و ماندگار گردید، این واقعه اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم اتفاق افتاد و خط مذکور از لحاظ ارزش هم‌پایهٔ خط کوفی بوده است و درنهایت خط از صورت کوفی به طومار و محقق و ثلث و بالاخره به‌صورت نسخ درآمده و به مشرق و مغرب دنیای اسلام انتشار یافته است» (۴: ص۲۱). در سال ۴۱۳ هـ.ق تحولی به‌دست ابوالحسن ابن‌هلال مشهور به ابن‌بواب که در دورهٔ القادربالله عباسی و بهاءالدوله دیلمی می‌زیست به‌وجود آمد. کار عمدهٔ او کامل کردن اقلام ابن‌مقله بر اساس قاعدهٔ هندسی او و به‌کار بستن دوازده قاعدهٔ ابن‌مقله و تصرفاتی در آن دوازده قاعده و سنجیدن حروف و کلمات براساس میزان نقطه بود که به پدید آمدن خط ریحان انجامید.

تحول دیگر نیز به‌دست یاقوت مستعصمی (متوفی ۶۹۸هـ.ق) صورت گرفت و کار مهم وی جمع و تلفیق خطوط ابن‌مقله و ابن‌بواب براساس مقیاس پیشنهادی آنان (هندسه و نقطه) و همچنین تقلیل تمامی اقلام گذشته به شش قلم اساسی بوده است که آن را اقلام سته یاقوتی می‌گویند که عبارت از خطوط ثلث، نسخ، ریحان، محقق، توقیع، رقاع است (۱۳: ص۱۷). اما می‌توان ادعا کرد که دوران رونق این خطوط تا قرن نهم و دهم هجری بوده است. باید گفت در آغاز دولت عباسی و به‌ویژه در عهد مأمون خط محقق را خطاطان و دانشمندان خطاطی که به استنساخ کتب مشغول بودند و وراق نام داشتند به منصهٔ ظهور رسید. در میان دانشمندان بزرگ نام‌های بسیار پراهمیت تاریخ علم و اندیشه چون ابوحیان توحیدی و اسحاق و ابن‌ندیم مؤلف الفهرست به چشم می‌خورد که از وراقان معروف بودند این متفکران در بغداد و سایر بلاد زندگی می‌کردند و کارشان تصحیح کتب قرآنی علمی و ادبی بود.

تحولات اخیر در خوشنویسی اسلامی .ایرانی

در این دوران که در فاصلهٔ سه قرن اتفاق افتاد دوران پیدایش سه خط تعلیق نستعلیق و شکسته در خطاطی اسلامی است که از قرن ششم و هفتم شروع شد و در دو قرن هشتم و نهم هجری اوج گرفت و پختگی یافت و در قرن دهم و یازدهم کمال و توسعه پیدا کرد که از این میان تعلیق در ایران متروک گردیده است و نستعلیق و شکسته به حیات خود ادامه می‌دهند (۱۰: ص۸).

در اواخر دورهٔ صفوی خط نسخ در خدمت قرآن به‌دست احمد نیریزی متوفی ۱۱۵۵هـ.ق از شیوهٔ ثلث به نسخ متمایز ایران تغییر شکل داد و تا امروز از آن پیروی می‌شود. پیشروان معروف این نهضت خطی عبارت‌اند از: در تعلیق خواجه تاج سلمانی و خواجه اختیار منشی‌گنابادی، در نستعلیق میرعلی تبریزی و جعفر بایسنقری و سلطان علی مشهدی و میرعلی هروی و مالک دیلمی و محمدحسین تبریزی و باباشاه اصفهانی و میرعماد حسنی قزوینی (متوفی ۱۰۲۴ هـ.ق) که به دست حکام دورهٔ خود کشته شد. در شکسته نیز مرتضی قلی‌خان شاملو و شفیعا و درویش عبدالمجید طالقانی (متوفی ۱۱۸۵هـ.ق) که خط شکسته در دست او به اوج خود رسید و تا قرن چهاردهم شاگردانش آن را بسط دادند و در نهایت نیز در قرن سیزدهم قائم‌مقام فراهانی و امیرنظام گروسی تصرفاتی در خط شکسته کردند و آن را ساده‌تر نمودند. باید گفت که در قرن سیزدهم پیشرفت بسیاری در خوشنویسی نستعلیق ظاهر شد و کسانی چون عبدالله عاشور زمانی، عبدالعلی خراسانی، میرزا احمد شاملو، محمدحسن اصفهانی و زین‌العابدین اشرف‌الکتاب اصفهانی در این دوره سرآمد این خوشنویسی بودند که با وجود این می‌توان میرزا احمد کلهر که از خوشنویسان دورهٔ ناصرالدین‌شاه است را بر قلهٔ رفیع این سبک خوشنویسی جای داد (۳: ص۳۶)

کار مهم یاقوت مستعصمی جمع و تلفیق خطوط ابن‌مقله و ابن‌بواب براساس مقیاس پیشنهادی آنان (هندسه و نقطه) و نیز تقلیل تمامی اقلام گذشته به شش قلم اساسی بوده است که آن را اقلام سته یاقوتی می‌گویند که عبارت از خطوط ثلث، نسخ، ریحان، محقق، توقیع و رقاع است.

نتیجه‌گیری

بدون شک مطالعهٔ هنر خوشنویسی در اسلام از آن‌رو اهمیت دارد که به‌راستی می‌توان گفت از اصیل‌ترین و اصلی‌ترین شاخه‌های هنر اسلامی به‌شمار می‌رود، زیرا از این هنر همواره در طول تاریخ اسلام، مسلمانان هنرمند به‌منظور کتابت آیات الهی قرآن کریم، ادعیه و روایات ائمه اطهار و سایر متون مقدس اسلامی استفاده کرده‌اند. می‌توان ادعا کرد که بدون خوشنویسی اسلامی، سایر مظاهر هنری اسلامی از قبیل معماری، تذهیب و... بی‌معناست، زیرا خوشنویسی به‌عنوان رکن و بن‌مایهٔ سایر هنرهای اسلامی به‌شمار می‌رود. در واقع روح تعالی معماری مساجد اسلامی با ترکیب انواع نگارگری‌ها و نقوش و رنگ‌ها با خوشنویسی آیات الهی قرآن کریم و احادیث ائمهٔ اطهار(ع) در کتیبه‌ها تکمیل می‌گردد و به آن غنای روحانی دوچندان می‌بخشد. این همان وجه تمایز هنر اسلامی به‌عنوان یک هنر متعالی و قدسی از سایر مکاتب هنری غیراسلامی است. همین پیام روحانی و قدسی خوشنویسی اسلامی است که هنرمندان خوشنویس از صدر اسلام با خطوطی چون خط کوفی به کتابت قرآن می‌پرداختند و در ادامهٔ آن با ابداع روش‌های متنوع هنری و با تکیه بر جنبه‌های زیباشناختی به آن هویتی معنوی بخشیده‌اند و این همان راز ماندگاری این هنر اصیل اسلامی از آغاز پیدایش آن تا عصر حاضر است.

منابع

۱.قرآن کریم

۲.جامی، عبدالرحمن. **مثنوی هفت اورنگ**، چاپخانه زهره، تهران: ۱۳۳۷

۳.راهجیری، علی. **تاریخ مختصر خط و خوشنویسی**، بی‌جا: بی‌نا، ۱۳۴۹

۴.رهنورد، زهرا. «نوآوری در خوشنویسی در روند مراسلات، تجارت و تبلیغات»، تهران: دانشگاه تهران، **فصلنامهٔ هنرهای زیبا**، ش ۱۴، تابستان ۱۳۸۲

۵.سحاب، عباس. **اطلس خط چهارده قرن هنر اسلامی**، مؤسسهٔ جغرافیایی و کارتوگرافی سحاب، تهران: ۱۳۸۱

۶.شایسته‌فر، مهناز. «بررسی محتوایی کتیبه‌های مذهبی دوران تیموریان و صفویان»، **فصلنامهٔ علمی پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا**، ش ۴۳، تهران: پاییز۱۳۸۱

۷.شیمل، آنه ماریا. **خوشنویسی اسلامی**، مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی، تهران: ۱۳۸۱

۸.شیمل، آنه ماریا. **فرهنگ خوشنویسی**، ترجمهٔ اسدالله آزاد، چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد: ۱۳۶۸

۹.عطار نیشابوری، فریدالدین. **اشترنامه**، به‌کوشش مهدی محقق، تهران: چاپ تابان، بی‌تا

۱۰.فضائلی، حبیب‌الله. **اطلس خط**، انجمن آثار ملی اصفهان، اصفهان: ۱۳۹۱ق

۱۱.قاضی‌قمی، میراحمد. «در باب احداث قلم و اسناد آن به حضرت امیر عرب و عجم»، **فصلنامه هنر**، ش ۳۲، تهران: ۱۳۷۲

۱۲. گرابار، الگ. **شکل‌گیری هنر اسلامی**، ترجمهٔ مهرداد وحدتی، پژوهشگاه علوم و مطالعات فرهنگی، تهران: ۱۳۷۹

۱۳.منشی‌قمی، احمدبن حسین. **گلستان هنر**، به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، کتابخانه منوچهری، تهران: ۱۳۶۶

۱۴.نصر، سیدحسین. «پیام روحانی خوشنویسی در اسلام»، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، **فصلنامهٔ هنر**، ش ۳۲، تهران: ۱۳۷۲

۱۵.هیل، ادریک و دیگران. **معماری و تزئینات اسلامی**، ترجمهٔ مهرداد وحدتی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران: ۱۳۷۵

اعتدال مذهبی اصفهان در قرن هفتم هجری

دکتر سیدمحمدرضاابن‌الرسول
استادیار دانشگاه اصفهان

در مقالهٔ حاضر، نگارنده با استناد به شعر فارسی و عربیِ یکی دو تن از شاعران اصفهان در قرن هفتم هجری و با نیم نگاهی به برخی متون تاریخی و کلامی، درصدد است نشان دهد تشیّع در اصفهان در این سده، تشیّعی معتدل بوده، به‌گونه‌ای که از یک‌سو از نواصب تبرّی می‌جسته و از سوی دیگر غالیان را برنمی‌تافته است. از این منظر اقدامات یکی از حاکمان اصفهان در نیمهٔ دوم قرن هفتم هجری در قلع و قمع معاندان نیز قابل توجیه خواهد بود.

واژگان کلیدی: تشیّع، اعتدال، نواصب، غالیان، اصفهان، قرن هفتم هجری

مقدمه

پیش از ورود به بحث، ذکر چند نکته را ضروری می‌دانم:

اولاً بایسته و شایسته است در چنین نوشته‌هایی از آثاری که تاکنون در راستای شفاف‌سازی تاریخ تشیع در ایران و به ویژه اصفهان قلمی شده است، قدردانی شود. از این‌رو به سهم خود تألیفات ماندگار پژوهشگران و مؤلفان معاصر اصفهان - همچون جعفریان، فقیه ایمانی، حجت و دیگران - را در این زمینه ارج می‌نهم، هرچند این آثار به‌سان بسیاری از نوشته‌ها بی‌نیاز از نقد و ارزیابی نیست.

ثانیاً آنچه از این مقال برداشت خواهد شد، مطلبی فراتر از ظنّ و گمان نخواهد بود و اصولاً در تحقیق‌های تاریخی، بیش از این هم نباید انتظار داشت. وقتی امروزه در وقایعی که در شهر و کشور و جهانمان روی می‌دهد، گاه بیش از یك گزارش و تحلیل پدیدار می‌شود و تشخیص درست از نادرست را واقعاً دشوار می‌نماید، چه توقعی می‌توان داشت که در خصوص اتفاقات چند صد سال پیش به اطمینان دست یابیم. یقین و حتی ظنّ قریب به یقین، مقدمات یقینیه‌ای می‌طلبد که غالباً فراهم نمی‌آید. در توجیه قطعی رویدادهای تاریخی نخستین مقدمهٔ لازم، بی‌طرفی گزارشگران است که آن هم به تقریب، امری محال می‌نماید. با این حال، با راه‌اندازی رشتهٔ تاریخ محلی در مقطع دکتری در دانشگاه اصفهان چشم می‌داریم که پژوهشگرانی قابل تربیت شوند و هر کدام دست کم در یک مقطع زمانیِ بیست و پنج ساله - یعنی یك ربع قرن - از ادوار تاریخ اصفهان تخصص یابند، ولی تا آن زمان که - به خواست خدا خیلی دور هم نیست - امثال این مباحثات را مِن باب خالی نبودن عریضه باید تحمل کرد.

ثالثاً بیشتر توجه نویسندهٔ این سطور در این نوشتار به نیمهٔ دوم قرن هفتم هجری معطوف است، هر چند نیم‌نگاهی به قبل و بعد این دوره هم خواهیم افکند. حال با این سه پیش‌درآمد به سراغ مقدمه می‌رویم.

اصفهان در قرن هفتم هجری صحنهٔ رویدادهای شگفت است. در نیمهٔ نخست این سده، با هجوم مغول و کشتار گستردهٔ آنان روبه‌رو است. در نیمهٔ دوم قرن و در پی سقوط بغداد و فروپاشی حکومت عباسیان و قدرت یافتن خاندان جوینی، یکی از سرسخت‌ترین هواداران تشیّع یعنی خواجه بهاءالدّین محمد، زادهٔ خواجه شمس‌الدّین محمد جوینی در آنجا حاکمیت می‌یابد و به قلع و قمع معاندان می‌پردازد.

از سویی در فرهنگ و ادبیات این قرن نشانی از تندروی شیعه دیده نمی‌شود که برعکس هم از خلفای راشدین به نیکی یاد می‌شود، هم به مذاهب اربعه فقهی به دیدهٔ احترام نگریسته می‌شود و هم از امیر مؤمنان علی(ع) به‌عنوان جانشین بر حق پیامبر(ص) تجلیل می‌شود و هم اهل بیت(ع) مورد تعظیم قرار می‌گیرند.

برای نمونه، نخست به سراغ قاضی نظام‌الدین اصفهانی می‌رویم. وی فقیهی است ادیب، و شاعری است ذولسانین که به تقریب هفتاد سال در اصفهان در حوزه‌های گوناگون علمی و ادبی شهره بوده و مدت‌ها نیز بر مسند قضا تکیه زده است (۳: ص ۱۸۲-۱۴۵).

این شخصیت بزرگ را آثاری است به نظم و نثر که در سراسر آن، روح تساهل و تسامح مذهبی متبلور است. برای نویسندهٔ این سطور که دربارهٔ زندگی و آثار قاضی نظام‌الدّین اصفهانی چندین سال تحقیق و تفحص و صدها کتاب ادبی و تاریخی را کاویده (۴: ص۲۱۰-۱۶۳)، هنوز به قطع و یقین معلوم نیست که قاضی را باید از عالمان شیعی دانست و یا از اهل تسنن؛ و این خود شاید مؤیدی بر مدعای این مقاله یعنی حاکمیت اعتدال مذهبی در اصفهان قرن هفتم هجری باشد.

وی از یک‌سو قاضی اصفهان است و پدرانش نیز این منصب را داشته‌اند و بی‌گمان در این دوران در اصفهان، شیعه جز در ربع آخر قرن، آن اندازه پایگاه و قدرت نداشته که یکی از عالمانش مسند قضا را عهده‌دار شود و یا این مسند در خاندانی شیعی دست‌کم در سه نسل ماندگار باشد. نیز قاضی در لابه‌لای منشآت‌اش وقتی سخن از فقه به میان می‌آید، از محمدبن ادریس شافعی به‌عنوان فقیهی برجسته یاد می‌کند، با عالمان سنی مکاتبه و مراوده دارد. در نام‌های خاندان او اعم از جد و پدر و فرزند نامی که صبغهٔ شیعی داشته باشد، دیده نمی‌شود.

در فرهنگ و ادبیات این قرن نشانی از تندروی شیعه دیده نمی‌شود که برعکس هم از خلفای راشدین به نیکی یاد می‌شود، هم به مذاهب اربعه فقهی به دیدهٔ احترام نگریسته می‌شود و هم از امیر مؤمنان علی(ع) به‌عنوان جانشین بر حق پیامبر(ص) تجلیل می‌شود و هم اهل بیت(ع) مورد تعظیم قرار می‌گیرند.

از دیگر سو شخصیت‌های بزرگ شیعه همچون خواجه نصیرطوسی و علی‌بن عیسی اربلی صاحب **کشف‌الغمه** را نیک می‌ستاید و با آنان مراسلات اخوانی دارد. از خاصّان آستان خواجه بهاءالدین محمد جوینی است و در مناسبت‌های گوناگون به ستایش او می‌پردازد و پس از مرگش هم مرثیه‌ای جانسوز برایش می‌سراید.

دریکی ازاین قصاید ـ که غدیریه‌اش هم نام داده‌اند (۶: ج ۵، ص۴۳۶) ـ سخن را با مدح اهل بیت(ع) آغاز می‌کند، چنان‌که گویی شاعر شیعی محضی با تو سخن می‌گوید. این قصیده در دستنویس کهن **منشآت** قاضی (۱۳: برگ‌های ۹۰ر -۹۱ پ)، قابل دسترسی است. در اینجا چند بیتی از آن را باز می‌خوانیم:

۱. للهِ دَرُّکُمُ یا آلَ یاسینا
یا أنْجُمَ الْحَقِّ أعْلامَ الْهُدی فینا

۲. لا یَقْبَلُ اللهُ إلاّ فی مَحَبَّتِکُمْ
أعْمالَ عَبْدٍ وَ لایَرْضی لَهُ دینا

آفرین بر شما! ای آل یاسین (ای خاندان پیامبر)، ای ستارگان حق و حقیقت، و ای در میان ما، راهنمایان راه هدایت!

خداوند جز برای محبت شما و در راه محبت شما اعمال هیچ بنده‌ای را نمی‌پذیرد و و آیینی را برای او روا نمی‌دارد.

۹. مَنْ ذا کَمِثْلِ عَلِیٍّ فی وِلایَتِهِ
ما مُبْغِضیهِ أری إلاّ مَجانینا

۱۱. مَنْ حُجَّةُاللهِ وَ الْحَبْلُ الْمَتینُ وَ مَنْ
وَصیُّ خَیْرِالْوَری وَلاّهُ تَعْیینا

چه کسی در ولایت، همانند علی(ع) است. از نظر من دشمنان او بی‌خردانی بیش نیستند.

کسی که حجت خدا و رشتهٔ ناگسستنی و استوار او، و وصیّ بهترینِ مردم ـ یعنی پیامبر(ص) ـ است که همو علی(ع) را به‌عنوان والی مسلمین معیّن کرده است.

۱۶. وَ مَنْ کَهارونَ مِنْ موسی أخُوَّتُهُ
لِلْخَلْقِ بَیَّنَ خَیْرُالرُّسْلِ تَبْیینا

۲۳. مَهْما تَمَسَّکَ بِالأخْبارِ طائِفَةٌ
فَقَوْلُهُ «والِ مَنْ والاهُ» یَکْفینا

و کیست که بهترین پیامبران(ص)، اخوت او را با خود ـ به‌سان اخوت هارون با موسی ـ برای مردم به روشنی بیان کرد.

هرچه گروهی به روایات و اخبار و احادیث تمسّک جویند، این گفتهٔ پیامبر(ص) که «(بار الها!) دوست بدار و یاری کن هر کس او ـ یعنی علی(ع) ـ را دوست بدارد و یاری کند»، ما را کفایت است.

و در یك رباعی می‌گوید:

لَمْ أرْضَ سِوی هُدی نَبِیٍّ وَ وَلیّ
لا أتَّبِعُ الْباطِلَ وَ الْحَقُّ جَلیّ
فِی الشَّرِّ تَرانیَ ابْنَ حَرْبٍ بَطَلاً
لکِنّیَ مِنْ شیعَةِ مَولایَ عَلیّ
(۱۳: برگ ۲۱۳ پ)

جز به هدایتگری پیامبر یا ولی‌یی دل خوش ندارم و وقتی حق، روشن است، از باطل پیروی نمی‌کنم.

هر چند مرا در شر و شور، جنگاوری پهلوان می‌بینید، اما (با این همه) من از جرگهٔ شیعیان مولایم علی(ع) هستم.

و در رباعی دیگری:

قالُوا اطْرَحِ الصَّقْرَ لِأجْلِ الْخَرَبِ
لا لا أُأبیعُ نَبْعَتی بِالْغَرَبِ
أخْتارُ عَلَی التَّشَیُّعِ النَّصْبَ عَمیً
لا لا وَ رِسالةالنَّبِیِّ الْعَرَبی
(۱۳: برگ ۱۷۵ ر)

گفتند که برای پرندهٔ هوبَره، باز شکاری را دورافکن. هرگز هرگز! آیا چشمهٔ خود را با آب سطلی داد و ستد کنم؟!

آیا کورکورانه آیین ناصبیان را بر تشیّع ترجیح دهم و برگزینم؟ نه نه! قسم به پیامبر عربی‌نژاد و عربی‌زبان (که چنین نخواهم کرد)!

اما از رباعی اخیر و هم از بیت دیگر قصیده‌ای که برخی ابیاتش بازگو شد، نکتهٔ مهمی دریافت می‌شود و آن این است که جبههٔ مخالف شیعه در نظر قاضی، اهل سنّت نبوده که نواصب بوده‌اند:

۳۰. قُلْ لِلنَّواصِبِ کُفّوا لا أبا لَکُمُ
لِشیعَةالْحَقِّ یَأبَی اللهُ تَهْوینا
(۱۳: برگ ۹۱ ر)

به ناصبیان بگویید نفرینتان باد ای بی‌اصل و نسبان! از دشمنی خود دست بردارید و بدانید که خداوند برای پیروان حق، خواری و ذلّت نخواسته است.

نواصب همان‌گونه که از وجه تسمیه‌شان هویداست، عَلَم مخالفت با اهل بیت(ع) ـ و به ویژه با امام علی(ع) ـ را برافراشته بودند و در واقع از نظر اعتقادی و کلامی وجه مشترکی با شیعه ندارند و در عمل هم از هیچ عنادی در حق آنان فروگذار

این شخصیت بزرگ (قاضی نظام‌الدین اصفهانی) را آثاری است به نظم و نثر که در سراسر آن، روح تساهل و تسامح مذهبی متبلور است. برای نویسندهٔ این سطور که دربارهٔ زندگی و آثار قاضی نظام‌الدین اصفهانی چندین سال تحقیق و تفحص و صدها کتاب ادبی و تاریخی را کاویده، هنوز به قطع و یقین معلوم نیست که قاضی را باید از عالمان شیعی دانست و یا از اهل تسنن.

قرن هفتم دورهٔ تثبیت و گسترش حاکمیت ایلخانی است. مانع اصلی مغول، حاکمیت فراگیر خلفای عباسی است. در دربار عباسیان علمای اهل سنت همواره از ارج و قربی بی‌انباز برخوردار بوده‌اند. شیعه جز در دوره‌هایی کوتاه‌مدت، فرصت عرض اندام نیافته است. علمای شیعه در پسِ سپر تقیه، معارف اهل بیت(ع) را پنهانی ترویج می‌کنند و به نسل‌های بعد می‌سپارند.

نمی‌کنند. ابن‌تیمیه تصریح می‌کند که اهل سنت و جماعت بر پاسداشتِ حقوق صحابه و اهل بیت اتفاق‌نظر دارند و از ناصبیان که به امام علی(ع) نسبت کفر و فسق می‌دهند و حرمت اهل بیت را هتك می‌کنند، برائت می‌جویند (۵: ج۲۸، ص۴۹۳).

اما همین قاضی با همه این جانبداری‌ها همان است که گفتیم، در آثارش با اهل تسنّن مراوده دارد و از بزرگانشان به نیکی یاد می‌کند. فراتر از این در رباعی دیگری با زبان ایهام، افراط و غلو در تشیع را نفی می‌کند:

ما لِلشّیَعِ الْغُلاة لَوْمِی افْتَرَضوا
إذْ طالَ نِزاعی لِجِدالِی اعْتَرَضوا
أقْسَمْتُ بِدینِ عِشْقِها صادِقَةً
لَوْ سُنَّنَةَ وَجْهِها رَأَوْا ما رَفَضوا
(۳۱: برگ ۲۰۲ ر)

از چه رو شیعیان غالی و افراطی، نکوهش مرا بر خود واجب دانستند و وقتی نزاع من با آنان به درازا کشید، به جدال با من روی آوردند.

به آیین عشق او - که گفتار و رفتاری راست و درست دارد - قسم یاد می‌کنم که اگر (سنّت و) نقش رخسارهٔ او را می‌دیدند، هرگز (رافضی نمی‌شدند و) روی بر نمی‌تافتند.

می‌بینیم که قاضی شیعی هم «تشیع» را در برابر «تسنن» قرار نمی‌دهد، بلکه شیعه را رویاروی «نواصب» می‌بیند و از دیگر سو اهل سنّت را در برابر شیعهٔ غالی می‌نهد و این، بیانگر آن است که تسنّن آن دوره به هیچ روی با تشیّع سرِ جنگ نداشته است، بلکه این ناصبیان بوده‌اند که شیعه را برنمی‌تافته‌اند.

در اینجا لازم است به وضع اصفهان در نیمهٔ دوم قرن هفتم گریزی بزنیم. در این برهه، خواجه بهاءالدّین جوینی (فرزند خواجه شمس‌الدّین محمد) حاکم اصفهان است. جوانی است دوستدار فضل و دانش و البته همهٔ خاندان جوینی اهل هنر و ادب بوده و عالمان و ادیبان و فاضلان را نیک می‌نواخته‌اند و این جوان افزون بر آن کمالات، به قاطعیت و تدبیر هم شهره بوده است و به همین روی در بیست سالگی به حاکمیت منطقهٔ حساسی چون عراق عجم به مرکزیت اصفهان منصوب می‌شود.

دوست و دشمن بر سنگدلی و قهر بیش از حد او اتفاق نظر دارند، با این تفاوت که دوستان او را در جهت تنبیه ظالمان و قلع و قمع دشمنان شیعه، سلطانی عادل قلمداد کرده‌اند و دشمنان او را ظالمی قسیّ‌القلب و سفّاک .و البته موفّق در برقراری امنیتی مثال‌زدنی در اصفهان .بر شمرده‌اند (۹: ج۳، ص۳۹؛ ۱۰: ج۲، ص۴۸۱-۴۸۳).

قاضی نظام الدین اصفهانی در قصیده پیش‌گفته خطاب به نواصب چنین می‌گوید:

۳۰. قُلْ لِلنَّواصِبِ کُفّوا لا أبا لَکُمْ
لِشیعَةِالْحَقِّ یَأْبَی اللهُ تَهْوینا
۳۱. أعادَ عَهْدُ مُلوكِ التُّرْكِ رَوْنَقَهُم
وَ زادَهُمْ بِبَهاءِالدّینِ تَمْکینا
۳۲. هذَا ابْنُ صاحِبِ دیوانِ الْمَمالِکِ قَدْ
أَوْهی قُواکُمْ وَ لَمّا یَأْلُ تَوْهینا
۳۳. جَمُّ الْمَناقِبِ فی قَمْعِ النَّواصِبِ قَدْ
أَمْضی عَزیمَتَهُ یُخْزِی الْمَلاعینا
(۱۳: برگ ۹۱ ر)

به ناصبیان بگویید نفرینتان باد ای بی‌اصل و نسبان! از دشمنی خود دست بردارید و بدانید که خداوند برای پیروان حق، خواری و ذلّت نخواسته است.

دوران پادشاهان ترك، رونق شیعه را باز گردانید و به واسطه ممدوحِ من، بهاءالدین جوینی، قدرت آنان را افزایش داد.

این زادهٔ صاحب دیوان (خواجه شمس‌الدین جوینی) است که وزارت همهٔ بلاد در دست او است و قدرت شما (ناصبیان) را سست کرده و از هیچ خوارداشتی نسبت به شما فروگذار نکرده است.

مناقب و مفاخر او بسیار است. در سرکوب نواصب، ارادهٔ خود را قاطعانه محقّق ساخته تا ملعونان و منفوران را خوار و رسوا کند.

عمادالدّین طبری هم از همین هواداران خواجه بهاءالدّین است و می‌گوید در دورهٔ حکومت خواجه «هیچ منافقی یا معاندی یا مخالفی را زهره و قوّت آن نیست که اظهار عصبیتی کند یا مخاصمتی، بلکه اکثر از خوف این دولت، همه اظهار تشیع می‌کنند» (۱۱: ج۱، ص۶۲).

از دیگر سو مثلاً صاحب‌الحوادث الجامعهٔ نوشته است: «و کانَ مَلِکاً بأصفهانَ ظالِماً سَیِّئَ السّیرَة مُتَفَنِّناً فی‌الظُّلمِ» (۸: ص۸۷)، و در جای دیگری از همان کتاب، او را به مثله کردن و انجام قتل‌های شنیع منتسب ساخته است (همان).

اما حقیقت ظاهراً ورای این داوری‌های سطحی است. قرن هفتم دورهٔ تثبیت و گسترش حاکمیت ایلخانی است. مانع اصلی مغول، حاکمیت فراگیر خلفای عباسی است. در دربار عباسیان علمای اهل سنت همواره از ارج و قربی بی‌انباز برخوردار بوده‌اند. شیعه جز در دوره‌هایی کوتاه‌مدت، فرصت عرض اندام نیافته است. علمای شیعه در پسِ سپر تقیه، معارف اهل بیت(ع) را پنهانی ترویج می‌کنند و به نسل‌های بعد می‌سپارند.

اصفهان امّا در این میان ویژگی‌های خود را دارد. حساسیت‌ها و عصبیت‌های مذهبی در اوج است. هواداران گروههای مذهبی گاه حاضرند شهر را به دشمن مشترک بسپارند تا رقبایشان نابود گردند، غافل از آنکه خود نیز با رقبایشان سرنوشتی مشترک خواهند داشت، چنان که در واقعهٔ قتل عام دههٔ سی از همین قرن به‌دست مغول، نزاع حنفیان و شافعیان عامل اصلی بود (۲: ج ۸ ، ص۲۳۷).

در این فضای وانفسای ایران و اصفهان، نقش دو کس انکارناپذیر است. خواجه نصیر طوسی با آن عظمت علمی و تدبیر خارق‌العاده در کنار هلاکوخان - به‌عنوان تنها گزینهٔ گزیرناپذیر حاکمیت در ایران - قرار می‌گیرد و کمبودهای این دستگاه جدید را به‌خوبی دریافته، به تقویت بنیهٔ علمی و فرهنگی حاکمیت می‌اندیشد. دانشگاهی کلان با کتابخانه‌ای درخور به مناسبت تأسیس رصدخانهٔ مراغه بر پا می‌سازد و وقف را به‌عنوان پشتوانهٔ مالی این مرکز بزرگ احیا می‌کند و علمای بزرگ ایران را گرد می‌آورد تا تولید علم را شتاب بخشند و گسترش دهند. البته منافاتی ندارد که فرض کنیم خواجه همهٔ اینها را برای هدفی بزرگتر - یعنی حاکمیت تشیع به‌عنوان اسلام راستین - پی می‌گرفته است.

دومین کس، خواجه شمس‌الدّین محمدبن محمد جوینی است. موّرخان، خاندان جوینی را یادآور برمکیان دانسته‌اند. با حسن تدبیری که به خرج می‌داده‌اند و کشورداری را که به نیکی آموخته بوده‌اند، ادارهٔ ولایات را عهده‌دار می‌شوند و روحیهٔ آزادمنشی و رندی به‌علاوهٔ ادب‌دانی و ذوق شاعری و عالم‌پروری و جود و کرمشان در اندک زمانی آنان را شهرهٔ خاص و عام و محبوب عالمان و ادیبان می‌کند.

با این دو رکن علم و تدبیر - یعنی خواجه طوسی و خواجه جوینی - ایلخانان می‌توانستند با خلیفهٔ عباسی هماوردی کنند و بدین‌سان زمینهٔ سقوط عباسیان فراهم می‌شود. اما موانع اصلی پیشبرد این سیاست، از یک‌سو انحصارگرایی علمای فرقه‌های دینی و از سوی دیگر، کشانده شدن اختلافات فرقه‌ای و مذهبی به توده‌های مردم و ایجاد تفرقه‌های شکننده و خانمان‌سوز بود. خواجه طوسی و خواجه جوینی به‌خوبی بر این دو مانع واقف می‌شوند و مبارزه با انحصارگری و عصبیت‌های مذهبی را شروع می‌کنند و چنین است که هم خواجه شیعی و هم جوینیِ سنّی به سنّی‌کُشی و یا هواداری از شیعه متّهم می‌شوند.

در این چند صباح طراوت‌بار است که علمای شیعه از غربت و عزلت در می‌آیند و فعالیت‌های علمی شیعه آشکارا اوج می‌گیرد. در اصفهان نیز جوینیان کسی را از میان خود برای حاکمیت بر می‌گزینند که می‌دانند افزون بر کمالات علمی و ادبی، در قاطعیت همتا ندارد. خواجه بهاءالدّین به‌خوبی از عهدهٔ فرونشاندن اختلافات مخلّ امنیت برمی‌آید و سفرهٔ تعصبات را برمی‌چیند.

عمادالدّین طبری خود در **الکامل فی‌السقیفه** که به همین خواجه بهاءالدّین هدیه کرده و بدین روی به **کامل بهائی** نامبردار است، می‌گوید: «تعصب میان ملل اسلامیان دایماً بودی تا نوبت به صاحب اعظم شمس‌الحق والدّین محمد صاحب الدیوان رسید،

اصفهان امّا در این میان ویژگی‌های خود را دارد. حساسیت‌ها و عصبیت‌های مذهبی در اوج است. هواداران گروههای مذهبی گاه حاضرند شهر را به دشمن مشترک بسپارند تا رقبایشان نابود گردند، غافل از آنکه خود نیز با رقبایشان سرنوشتی مشترک خواهند داشت، چنان که در واقعهٔ قتل عام دههٔ سی از همین قرن به‌دست مغول، نزاع حنفیان و شافعیان عامل اصلی بود

تعصب از میان عالمیان برداشت ...» (۱۱: ج۱، ص۶۱).

اینکه می‌بینیم علمای سرشناس شیعه کتاب خود را به این جوان بیست و اندی ساله اهدا می‌کنند؛ محقق حلی کتاب معتبر را و عمادالدّین طبری کتاب‌هایی در حدیث و تاریخ و ... را به نام او مزیّن می‌کنند و حتّی برخی مدعی‌اند که این تألیفات را به امر همو نگاشته‌اند (۱: ج۱، ص۴۱۴؛ ج۱۷، ص۲۵۵؛ ج۲۱، ص۲۰۹؛ نیز نگر ۱۰: ج۲، ص۴۸۱)، از نظر نویسندهٔ این سطور، تنها بدان‌رو است که وی علمدار سرکوب تعصب و ریشه‌کن کردن نمایندهٔ بارز متعصبان یعنی ناصبیان بوده است؛ هرچند در ظاهر چنین برداشت شود که گویا تمام همّ خواجه جوینی آن بوده است که شیعه از انزوا درآید و همهٔ آنچه در چنته دارد، عرضه کند، چه تنها در چنین فضایی است که کفهٔ علمی و فرهنگی حاکمیت عراق عجم سنگین‌تر از کفهٔ عراق عرب می‌شود و جوینیان پروا ندارند که تشویق‌هایشان از یک‌سو و مبارزاتشان در برابر تعصبات از سوی دیگر، به قیمت شیعی قلمداد شدن آنان بینجامد و گرنه به نظر می‌رسد، هیچ یک از جوینیان را نمی‌توان شیعی محض دانست. آنان به لحاظ موقعیتی که در حکومت داشته‌اند، اصلاً نمی‌توانسته‌اند خود را به مذهبی از میان مذاهب موجود مقید کنند و برای خویش شأنیتی فراتر از این تقیدات و جانبداری‌ها قایل بوده‌اند.

البته مدّعای صاحب این قلم بی‌دلیل هم نیست. اگر خواجه بهاءالدّین محمد آن چنان که برخی گمان کرده‌اند، شیعی اثناعشری سرسخت و متعصبی بوده و مخالفان را به هیچ روی برنمی‌تافته، چگونه شخصیتی همچون قاضی نظام‌الدّین اصفهانی را با آن تسامح و تساهلی که در آثارش هست، به‌عنوان ستایشگری ذولسانین در کنار خود می‌نواخته است. شاهد دیگر، برخی گفته‌های همین عمادالدین طبری است. وی در مقدمهٔ یکی از کتابهایش یعنی ﴿بعین می‌نویسد: «در شهر اصفهان بودم و علمای آن بقعه را یافتم که جمعی تفضیل صحابه می‌نهادند بر اهل بیت و عترت رسول علیه‌السلام، و طایفه‌ای تفضیل عترت می‌نهادند بر صحابه؛ چون چنین بود این کمینه دعاگویان بر خود لازم دید دلایلی چند که مرجّح طایفه دوم است نوشتن ...» (۱۲: ص۱۱۷). نیز در تحفهٔ‌الابرار خود می‌نویسد: «در اصفهان میان من و جمعی شافعی‌مذهب بحث واقع در امامت شد ...» (۷: ص۲۷). این دو نمونه نشان می‌دهد که اهل سنت در دوره حکومت خواجه بهاءالدّین منکوب نشده که حتّی به بحث و مناظره با علمای شیعه هم می‌پرداخته‌اند.

از این فراتر عمادالدّین طبری در یکی از رساله‌هایش از سنیان اصفهان که روز عاشورای سال ۶۷۳ هجری را عید گرفته بودند، نکوهش می‌کند و این نشان می‌دهد، در اوج حاکمیت خواجه بهاءالدین و همان دورانی که عمادالدین طبری کتاب‌هایش را پی در پی می‌نوشته و به خواجه هدیه می‌کرده است، روز عاشورا را برخی چون روز جشن، گرامی می‌داشته و بی‌محابا عید می‌گرفته‌اند.

نمونهٔ دیگر را در آثار مجدالدّین همگر شیرازی می‌بینیم. او معاصر سعدی است. در شیراز بی‌مهری دیده، به اصفهان آمده و ملازم خواجه بهاءالدّین جوینی بوده و او را بسیار ستوده و سرانجام در همین اصفهان هم درگذشته است. وی به‌سان سعدی و امامی هروی و بدر جاجرمی و دیگر شاعران هم‌روزگارش شیفتهٔ خاندان جوینی است. در یکی از قصایدش خطاب به خواجه بهاءالدّین محمد جوینی چنین آورده است:

خدایگانا منْ بندهٔ آن کسم که مرا
جز آستان رفیعت ملاذ و ملجا نیست
مرا به لطف تو امیدهای بسیارست
از آن که تو مخدومْ هیچ کس را نیست
تویی محمد و من وارث ابوبکرم
چو یار غار توام، این حدیث زیبا نیست؟
ز دوستی تو با دشمنان به پیکارم
که دشمن تو مبادا همیشه إلا نیست...
(۱۴: ص۱۲۲۰)

حال خوانندهٔ گرامی خود داوری کند. آیا اگر خواجه بهاءالدّین جوینی به تشیع و سرکوبی مخالفان شیعه شهره باشد، هیچ کس را زهره است که چنین در مدیحهٔ او از خلفا به نیکی یاد کند و با این حال خود را یار غار حاکم هم بداند. یادآوری می‌شود سنّی یا شیعه بودن مجد همگر در نتیجهٔ مورد نظر ما دخلی ندارد، چه اگر همگر سنّی باشد، علی‌القاعده نمی‌باید این‌گونه در مقابل کسی که به‌زعم بسیاری با سنیان سرِ جنگ دارد، به وراثت ابوبکر بنازد و عقاید خویش را بی‌پروا اظهار کند و باز تقرّب جوید، و اگر شیعه باشد، باید شیعه‌ای به اعتدال باشد و سرانجام مدّعای ما ثابت می‌شود که هم خواجه و هم درباریان او از تعصب

با این دو رکن علم و تدبیر. یعنی خواجه طوسی و خواجه جوینی ایلخانان می‌توانستند با خلیفهٔ عباسی هماوردی کنند و بدین‌سان زمینهٔ سقوط عباسیان فراهم می‌شود. اما موانع اصلی پیشبرد این سیاست، از یک‌سو انحصارگرایی علمای فرقه‌های دینی و از سوی دیگر، کشانده شدن اختلافات فرقه‌ای و مذهبی به توده‌های مردم و ایجاد تفرقه‌های شکننده و خانمان‌سوز بود.

روی‌گردان بوده و با هیچ یک از فرقه‌های مذهبی سرِ جنگ نداشته، تنها عصبیت‌هایی که به انحصارگری، تمامیت‌خواهی و کشمکش‌های جاه‌طلبانه منجر می‌شده، از نظر آنان محکوم بوده است.

نتیجه

این نمونه و نمونه‌های دیگر به‌خوبی نشان می‌دهد که:

۱- ثبات حاکمیت نوپای ایلخانی به نمایندگی هلاکوخان در ایرانِ قرن هفتم هجری و نیز زمینه‌سازی برای تسخیر همهٔ جهان اسلام ایجاب می‌کرده است که اولاً همهٔ صاحبان علوم و فنون از گوشهٔ عزلت درآیند و آزادانه و تحت حمایت مالی حکومت به فعالیت علمی بپردازند. در این شرایط شیعه هم فرصت مغتنمی یافته و به‌خوبی از آن بهره‌برداری کرده است. وفور آثار و تألیفات شیعی در این قرن نتیجهٔ چنین فضای بازی است؛ ثانیاً تعصبات دینی، مذهبی و فرقه‌ای بزرگترین مانع دوام و پیشرفت حکومت تشخیص داده شده و بدین‌رو مبارزهٔ سخت و همه‌جانبه برای سرکوب آن آغاز شده است و چون اصفهان همچون همیشه کانون این جانبداری‌های کور بوده، این سرکوب‌ها در تاریخ اصفهان بیشتر نمایان گشته است. گرایش عمومی به تشیع در اصفهان و ظهور آثاری همچون کامل بهائی در آن ظاهراً تنها در پرتو چنین سیاستی توجیه می‌یابد. نیز اقدامات شدید خواجه بهاءالدّین جوینی در همین راستا قابل توجیه خواهد بود.

۲- حضور آشکار، آزادانه و مسالمت‌آمیز شیعه در کنار اهل سنت و آزادی آنان در بیان عقاید و معارف اهل بیت(ع) در این قرن، و گسترش روحیهٔ تساهل و تسامح در امور فرقه‌ای و مذهبی، علاوه بر آنکه به اقبال عموم مردم به تشیع انجامید و حتی چندی بعد در قرن هشتم، حاکم مغول ـ محمد خدابنده ـ به درایت عالمان شیعی رسماً به تشیع گرایید، زمینه‌ساز تلفیق عقاید سنی و شیعی در میان مردم ایران هم گشت و باورهایی نهادینه شد که به تعبیر برخی از تاریخ‌پژوهان معاصر به پدید آمدن سنیان دوازده امامی در ایران منتهی گشت.

۳- راز عدم تشخیص شیعه و سنی بودن بسیاری از علمای قرن هفتم و هشتم و به‌ویژه شاعران و ادیبان این دوران هم به همین امر برمی‌گردد، چه وقتی از جانب حاکمان بر فرقه‌ای خاص تعصب ورزیده نشود، شاعران تنها باورهای قلبی خود را و آن هم از سرِ صدق عاطفه آشکار می‌کنند و در دام اختلافات فرقه‌ای گرفتار نمی‌شوند.

۴- همان‌گونه که از کتب تاریخی می‌توان بهره‌هایی ادبی برگرفت، از کتب ادبی و حتی دیوان‌های شعر شاعران نیز می‌توان گزاره‌ها یا مؤیداتی تاریخی استخراج و ارائه کرد.

حضور آشکار، آزادانه و مسالمت‌آمیز شیعه در کنار اهل سنت و آزادی آنان در بیان عقاید و معارف اهل بیت(ع) در این قرن، و گسترش روحیهٔ تساهل و تسامح در امور فرقه‌ای و مذهبی، علاوه بر آنکه به اقبال عموم مردم به تشیع انجامید و حتی چندی بعد در قرن هشتم، حاکم مغول ـ محمد خدابنده ـ به درایت عالمان شیعی رسماً به تشیع گرایید، زمینه‌ساز تلفیق عقاید سنی و شیعی در میان مردم ایران هم گشت.

منابع

۱. آقابزرگ طهرانی، محمدمحسن. **الذریعه إلی تصانیف الشیعهٔ**. ۲۶ج (در ۲۹ مج)، دارالأضواء، بیروت: ۱۹۸۳م.

۲. ابن‌ابی‌الحدید، عبدالحمیدبن هبهٔ‌الله. **شرح نهج‌البلاغهٔ**. تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم. ۲۰ج. القاهرة: دارإحیاء الکتب‌العربیهٔ، ۱۹۵۹م.

۳. ابن‌الرسول، سیدمحمدرضا. «قاضی نظام‌الدین اصفهانی (شاعر ذولسانین قرن هفتم هجری)»، **مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان**. ضمیمه ش ۲۹ و ۳۰، تابستان و پاییز ۱۳۸۱، ص ۱۸۲-۱۴۵.

۴. ابن‌الرسول، سیدمحمدرضا. «قاضی نظام‌الدین اصفهانی در آینهٔ مصادر عصری و متأخر»، **آینه میراث**. س۵، ش۳۹، زمستان ۱۳۸۶، ص۲۱۰-۱۶۳.

۵. ابن‌تیمیهٔ، تقی‌الدین احمدبن عبدالحلیم. **مجموع الفتاوی**. تحقیق انورالباز و عامرالجزار، ۳۷ج، بیروت: دارالوفاء، ۲۰۰۵م.

۶. امینی، عبدالحسین. **الغدیر فی الکتاب والسنهٔ والأدب**. ۱۱ج، چ ۲، تهران: دارالکتب الاسلامیهٔ، ۱۳۶۶.

۷. جعفریان، رسول. «پیشینهٔ تشیع در اصفهان»، **میراث جاویدان**. س۵، ش۳ و ۴ پاییز و زمستان ۱۳۷۶، ص۳۱-۱۸.

۸. جواد، مصطفی. «أصفهان معقل الأدب العربی فی ایران و نظام‌الدین الاصفهانی»، **مجلهٔ المجمع العلمی العراقی**. ج۱۰، ۱۹۶۳م، ص ۶۹-۹۴.

۹. خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین. **تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر**. چاپ سنگی به خط نصرالله تفرشی، ۳ ج (در یک مج)، دارالطباعه آقا میرباقر، تهران: ۱۲۷۱ق.

۱۰. شوشتری، نورالله‌بن شریف‌الدین. **مجالس‌المؤمنین**. ۲ج، اسلامیه، چ۳، تهران: ۱۳۶۵.

۱۱. عمادالدین طبری، حسن‌بن علی. **کامل بهائی**. ۲ج (در یک مج)، مکتب مرتضوی، تهران: ۱۳۷۶ق.

۱۲. مایل هروی، نجیب. «اربعین طبری»، **فصلنامهٔ مشکوة**. ش۱۲ و ۱۳ پاییز و زمستان ۱۳۶۵، ص۱۴۰-۱۱۰.

۱۳. نظام‌الدین اصفهانی، محمد بن اسحاق. **دیوان المنشآت**. دستنویس شماره ۲۳۱۵ کتابخانهٔ احمد ثالث (توپقاپوسرای) ترکیه، ۲۲۶ برگ، ۷۱۰هـ.

۱۴. نفیسی، سعید. «مجدالدین همگر»، **مهر**. س۲، ش۱۲ اردیبهشت ۱۳۱۴، ص۱۲۳۰-۱۲۱۳.

به کارگیری مؤثر فرایند مدیریت تکنولوژی عامل اصلی موفقیت در پروژه‌های فناوری اطلاعات

حسین نوریان
کارشناس ارشد مدیریت اجرایی
بهاره آدمیت
کارشناس ارشد مدیریت فناوری اطلاعات

چکیده
تأثیر بسزای فناوری اطلاعات بر کارایی فرایندهای کسب و کار سازمان و سود سرشار حاصل از به‌کارگیری این فناوری موجب شده است تا این‌گونه از تکنولوژی‌ها از جایگاه ممتازی در سبد تکنولوژی‌های سازمان‌های امروز برخوردار گردد. ماهیت فناوری اطلاعات به‌گونه‌ای است که از یك‌سو ضرر و زیان ناشی از شکست پروژه‌های دستیابی به آن برای سازمان‌ها هنگفت خواهد بود و از سوی دیگر به دلیل ویژگی‌های خاص آن مانند دانش بنیان بودن و دگرگونی و تغییرات سریع این صنعت، دستیابی به آن از پیچیدگی‌ها و دشواری‌های زیادی برخوردار است. بنابراین مدیریت مؤثر دستیابی به فناوری اطلاعات از نیازمندی‌های اساسی کسب و کار سازمان‌ها در دنیای امروز است. در این مقاله ابتدا ویژگی‌هایی از فناوری اطلاعات را که آن مجموعه را از دیگر تکنولوژی‌ها ممتاز می‌نماید، تبیین می‌گردد تا ضرورت مدیریت مناسب بر دستیابی به آن برای مدیران صنایع برجسته گردد. سپس فرایند و الزامات مدیریت تکنولوژی (به‌طور عام) با استناد به مراجع مورد وثوق این حوزه به اجمال تشریح گردیده تا درنهایت، عوامل اصلی موفقیت در اکتساب فناوری اطلاعات با رویکرد استقرار مؤثر فرایند مدیریت تکنولوژی تشریح گردد.

واژه‌های کلیدی: فرایند مدیریت تکنولوژی، عوامل اصلی موفقیت و شکست، فناوری اطلاعات، کارایی، اثربخشی.

مقدمه

امروزه دانش مدیریت تکنولوژی از مهمترین و کاربردی‌ترین مباحث میان‌رشته‌ای مدیریت و مهندسی است. دلیل این امر را باید در نیاز سازمان‌ها به بهره‌گیری اثربخش از تکنولوژی و جلوگیری از اتلاف سرمایه‌های مادی مرتبط با آن در شرایط دشوار اقتصادی امروز جست‌وجو کرد. فناوری اطلاعات به‌عنوان یکی از مهمترین و کاربردی‌ترین زیرمجموعه‌های تکنولوژی، نه فقط از این امر مستثنا نیست، بلکه به‌دلیل ویژگی‌هایی که به آن اشاره خواهد شد، از حساسیت بیشتری برخوردار بوده و لازم است، فرایند مدیریت تکنولوژی با هدف حصول اطمینان از اثربخشی تکنولوژی‌های سازمان در چرخه عمر آن به دقت و با رعایت الزامات آن انجام پذیرد.

مقالات متعددی در زمینهٔ شناخت و تحلیل شاخص‌های اصلی موفقیت و شکست در فناوری اطلاعات تدوین گردیده است. با توجه به اینکه بیشتر پژوهش‌ها را مهندسان نرم‌افزار و کارشناسان حوزهٔ مدیریت فناوری اطلاعات (به‌طور خاص) انجام داده‌اند، یافته‌های آنها بیشتر مربوط به عوامل موفقیت و شکست در مرحلهٔ اکتساب تکنولوژی است و به زعم نگارندگان این مقاله، نقش سایر گام‌ها و مراحل فرایند مدیریت تکنولوژی (قبل و بعد از مرحلهٔ اکتساب) مغفول مانده است. این پژوهش می‌کوشد تا تأثیر این مراحل در موفقیت و شکست پروژه‌های فناوری اطلاعات را برجسته‌سازی نموده و ضرورت توجه بیش از پیش به آنها را تبیین نماید.

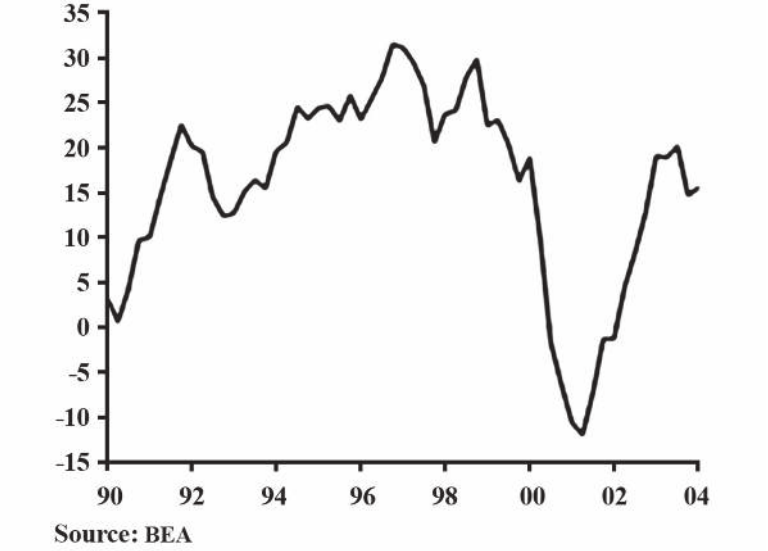
چرا بررسی دلایل موفقیت و شکست در پروژه‌های فناوری اطلاعات ضروری است؟

۱- حجم سرمایه‌گذاری عظیم بر روی فناوری اطلاعات

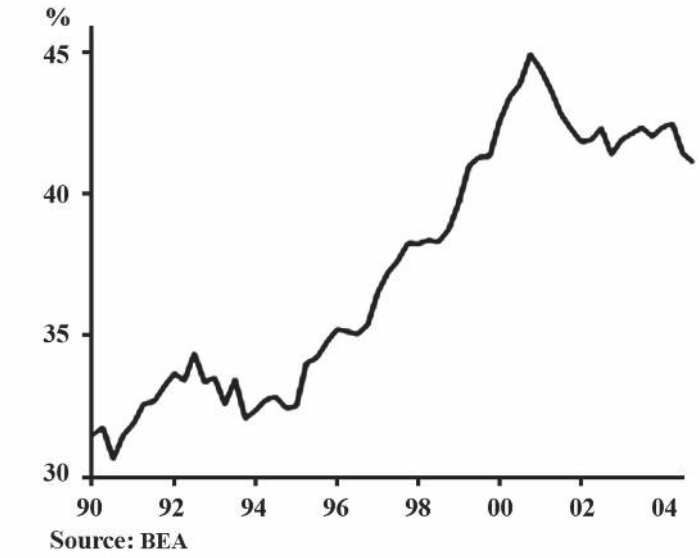
تأثیر اساسی فناوری اطلاعات بر کارایی و اثربخشی فرایندهای سازمان موجب گردیده است که اقبال به سرمایه‌گذاری در فناوری اطلاعات به‌صورت مستمر (مگر در سالهای رکود) افزایش یابد. به‌گونه‌ای که در نمودار ۱ نمایان است، شاخص رشد سرمایه‌گذاری در فناوری اطلاعات روندی صعودی داشته است. این در حالی است که قیمت‌های شاخص در فناوری اطلاعات برخلاف عمده حوزه‌های دیگر تکنولوژی (که تحت تأثیر تورم بوده‌اند) معمولاً کاهش یافته است. از طرف دیگر در سالهای اخیر، سرمایه‌گذاری در فناوری اطلاعات،

حجم سرمایه‌گذاری عظیم بر روی فناوری اطلاعات تأثیر اساسی فناوری اطلاعات بر کارایی و اثربخشی فرایندهای سازمان موجب گردیده است که اقبال به سرمایه‌گذاری در فناوری اطلاعات به‌صورت مستمر (مگر در سالهای رکود) افزایش یابد و شاخص رشد سرمایه‌گذاری در فناوری اطلاعات روندی صعودی داشته باشد.

آمار شکست در پروژه‌های فناوری اطلاعات، نشان‌دهنده وجود خطرپذیری‌ها و پیچیدگی‌های اساسی در این حوزه است. براساس پژوهش‌ها حدود ۷۰درصد از مصاحبه‌شوندگان ذی‌نفع در پروژه‌های فناوری اطلاعات حتی در مراحل اولیهٔ پروژه اعتقاد داشته‌اند که پروژه آنها سرانجام ناموفق خواهد بود.



نمودار ۱.سرعت رشد سرمایه‌گذاری در فناوری اطلاعات



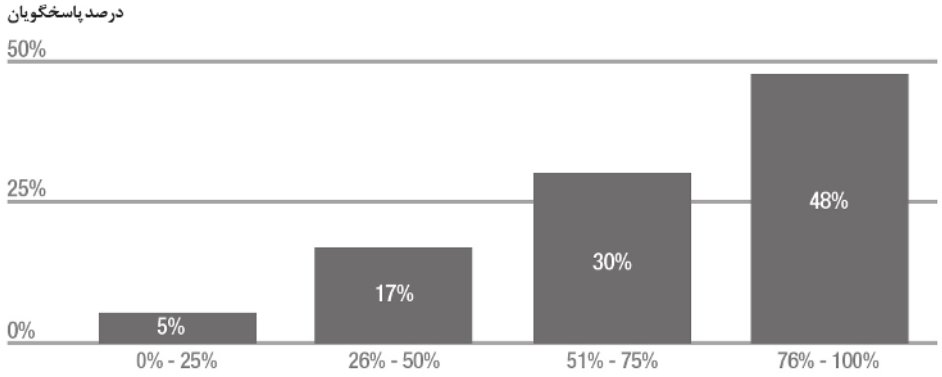
نمودار ۲.سهم فناوری اطلاعات در سرمایه‌گذاری بر روی تکنولوژی

سهم عمدهٔ سرمایه‌گذاری در سبد تکنولوژی‌های سازمان را به خود اختصاص داده است. (نمودار ۲) به‌گونه‌ای که تقریباً حجم سرمایه‌گذاری انجام شده در این حوزه، با مجموع سرمایه‌گذاری در سایر حوزه‌های تکنولوژی برابری می‌نماید. اگرچه این حجم سرمایه‌گذاری در صورت موفقیت، بازده اقتصادی چند برابر را به همراه خواهد داشت، اما بالطبع شکست در این حوزه نیز خسارت‌های غیرقابل جبرانی را به همراه خواهد آورد[1].

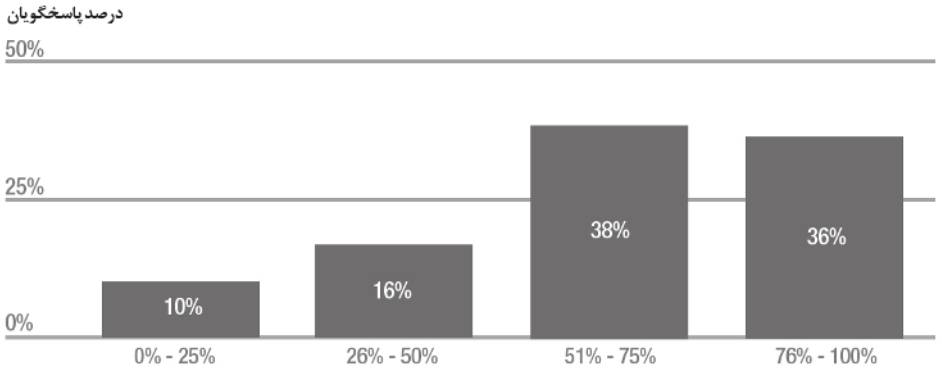
۲- آمار خیره‌کنندهٔ شکست پروژه‌ها در حوزهٔ فناوری اطلاعات

آمار شکست در پروژه‌های فناوری اطلاعات، نشان‌دهنده وجود خطرپذیری‌ها و پیچیدگی‌های اساسی در این حوزه است. براساس پژوهش گروه جنکا (Geneca) حدود ۷۰ درصد از مصاحبه‌شوندگان ذی‌نفع در پروژه‌های فناوری اطلاعات حتی در مراحل اولیهٔ پروژه اعتقاد داشته‌اند که پروژهٔ آنها سرانجام ناموفق خواهد بود

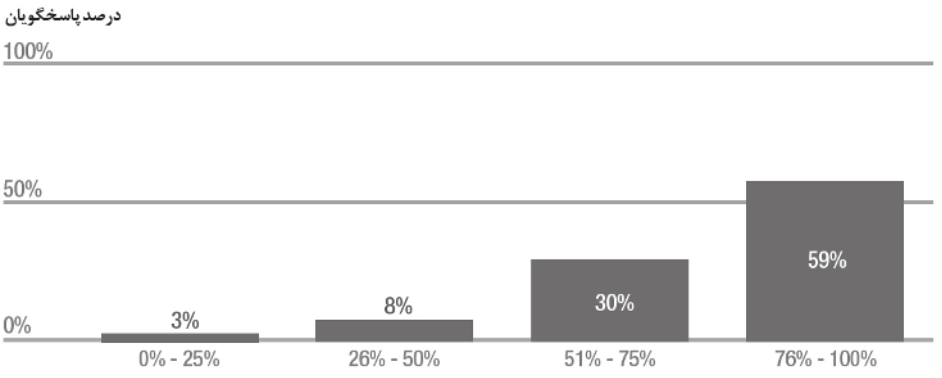
دلیل دیگر اهمیت سرمایه‌گذاری در این حوزه، تأثیر مشهود آن بر شاخص‌های اصلی سازمانی مانند کارایی و اثربخشی فرایندهای کسب و کار و مدیریت تغییرات مستمر سازمانی است. اما روی دیگر این سکه، یعنی خطرپذیری‌های ناشی از استفادهٔ غیربهینه از فناوری اطلاعات و تأثیرات مخرب آن بر شاخص‌های کارایی سازمان نیز غیرقابل اغماض است.



نمودار ۳. میزان انحراف از بودجهٔ پیش‌بینی شده در پروژه‌های فناوری



نمودار ۴. میزان انحراف از زمان پیش‌بینی شده در پروژه‌های فناوری

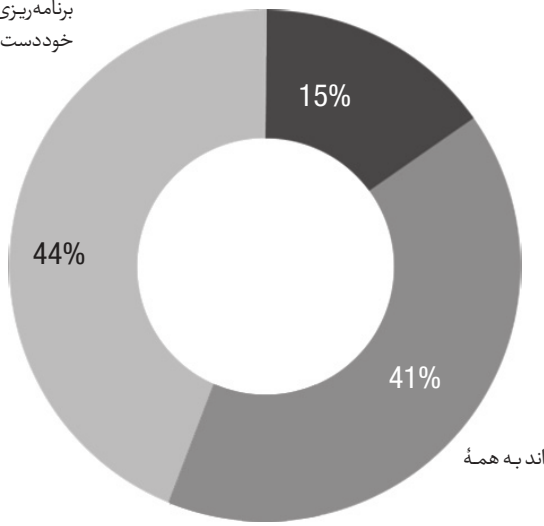


نمودار ۵. میزان انحراف از تأمین نیازمندی‌های پیش‌بینی شده در پروژه‌های فناوری اطلاعات

و حدود ۷۸درصد نیز پیش‌بینی نموده‌اند که تمامی الزامات کسب و کار سازمان با ویژگی‌های پروژه هماهنگ نیست![2]

پژوهش دیگری که گروه GMPK انجام دادند نشان می‌دهد که حدود ۷۰درصد از سازمان‌ها در طول یک سال مورد مطالعه، حداقل با یک پروژه شکست خورده در حوزهٔ فناوری اطلاعات دست به گریبان بوده‌اند. سایر یافته‌های آنها نشان می‌دهد که در سازمان‌های مورد مطالعه تنها حدود ۵ درصد از پروژه‌ها با هزینهٔ برنامه‌ریزی شده (نمودار ۳) و حدود ۱۰درصد در زمان برنامه‌ریزی شده (نمودار۴) به اتمام رسیده و فقط حدود ۳ درصد تمامی نیازمندی‌های مشخص شده را تأمین نموده‌اند (نمودار۵).[3]

اگر آن‌گونه که در بندهای فوق شرح داده شد، آمار شکست در پروژه‌های فناوری اطلاعات بسیار بالاست و هزینه‌های ناشی از این شکست برای سازمان‌ها سرسام‌آور خواهد بود، پس دلیل اشتیاق مداوم مدیران به سرمایه‌گذاری در این‌گونه از فناوری چیست؟ جواب این سؤال را باید در بازدهی زیاد ناشی از به‌کارگیری فناوری اطلاعات و میزان چشمگیر بازگشت سرمایهٔ آن جست‌وجو کرد.



نمودار ۶ـ درصد پروژه‌هایی که به اهداف مقرر دست یافته‌اند

۴۴ درصد از تمامی پروژه‌ها در محقق ساختن پروژه در چارچوب زمان، بودجه با اهداف کیفی باز می‌مانند، در حالی که۱۵ درصد از آنها به‌طور کلی متوقف شده یا برآورده ساختن همهٔاهداف پروژه شکست می‌خورند.

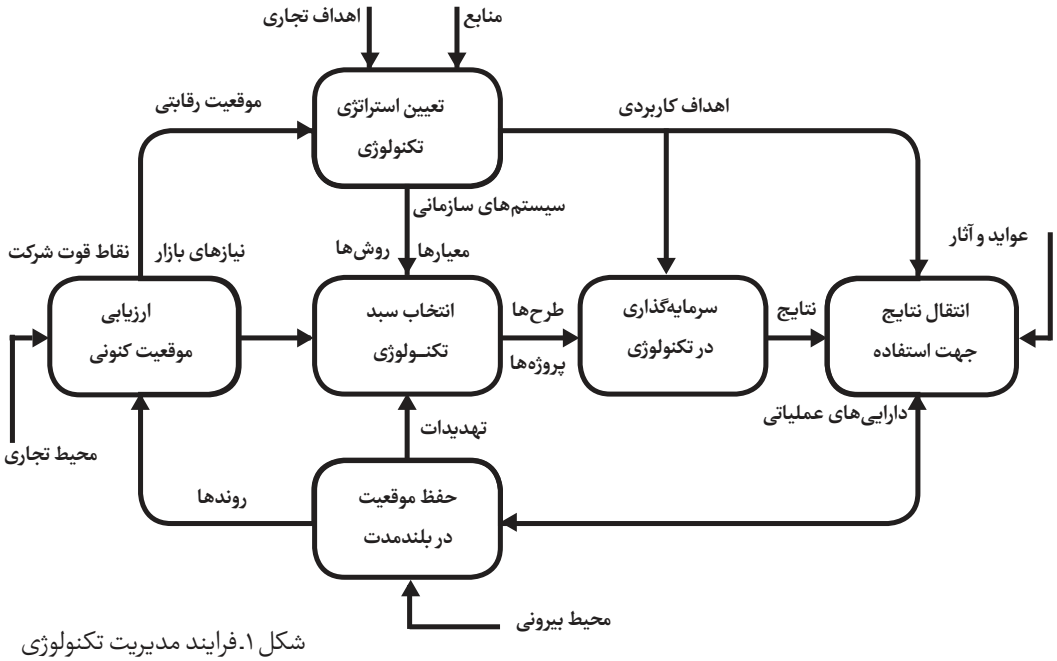
پژوهش شرکت آی.بی.ام. (IBM) نشان می‌دهد، فقط حدود۴۱ درصد از پروژه‌های فناوری اطلاعات در چارچوب زمان، هزینه و کیفیت برنامه‌ریزی شده به اتمام رسیده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد میزان پیچیدگی در بیش از۳۰ درصد پروژه‌ها در ابتدا بسیار کمتر از آنچه که واقعیت داشته برآورد گردیده است.[۴]

در تحقیق Robins-gioia مشخص گردیده است که بیش از ۵۱ درصد از کاربران فناوری اطلاعات در سازمان‌های مورد بررسی، اعلام نموده‌اند که پروژهٔ آنها با موفقیت کامل به انجام نرسیده است و حدود ۴۶درصد از کاربران بر این باورند که از کارایی کامل فناوری اطلاعات اکتساب شده در پشتیبانی از فرایندهای کسب و کارشان اطمینان کامل ندارند.[۵]

پژوهش‌های فراوان انجام شده در این مورد نشان می‌دهد آمار شکست در پروژه‌های فناوری اطلاعات بسیار زیاد است. تطبیق این یافته‌ها با حجم زیاد سرمایه‌گذاری انجام شده در حوزهٔ فناوری اطلاعات نشان می‌دهد خسارت مالی ناشی از شکست در پروژه‌های فناوری اطلاعات غیرقابل چشم‌پوشی است. سؤالی که مدیران سرمایه‌گذار در فناوری اطلاعات با آن روبه‌رو هستند معطوف به‌دلایل وقوع این شکست‌ها و راهکارهای جلوگیری از آن است.[۶]

۳- وابستگی زیاد فرایند کسب و کار سازمان‌ها به فناوری اطلاعات

فعالان حوزهٔ فناوری اطلاعات بر این باورند که این تکنولوژی مهمترین تسهیل‌کننده برای انجام مهندسی مجدد و استقرار فرایندهای بهینهٔ کسب و کار در سازمان است. گروهی نیز نگرشی فراتر دارند و فناوری اطلاعات را مهمترین عامل ایجاد تغییرات سودآور در فرهنگ سازمانی می‌دانند. در این راستا چارچوب مشهور Davenport فناوری اطلاعات را از جمله سه عامل اصلی تسهیل‌کنندهٔ تغییرات سازمانی می‌داند[۷]. بنابراین دلیل دیگر اهمیت سرمایه‌گذاری در این حوزه، تأثیر مشهود آن بر شاخص‌های اصلی سازمانی مانند کارایی و اثربخشی فرایندهای کسب و کار و مدیریت تغییرات مستمر سازمانی است. اما روی دیگر این سکه، یعنی خطرپذیری‌های ناشی از استفادهٔ غیربهینه از



شکل ۱.فرایند مدیریت تکنولوژی

فناوری اطلاعات و تأثیرات مخرب آن بر شاخص‌های کارایی سازمان نیز غیرقابل اغماض است.

۴- بازدهی و بازگشت سرمایهٔ زیاد در فناوری اطلاعات

اگر آن‌گونه که در بندهای فوق شرح داده شد، آمار شکست در پروژه‌های فناوری اطلاعات بسیار بالاست و هزینه‌های ناشی از این شکست برای سازمان‌ها سرسام‌آور خواهد بود، پس دلیل اشتیاق مداوم مدیران به سرمایه‌گذاری در این‌گونه از فناوری چیست؟ جواب این سؤال را باید در بازدهی زیاد ناشی از به‌کارگیری فناوری اطلاعات و میزان چشمگیر بازگشت سرمایهٔ آن جست‌وجو کرد. اگر هزینه‌های سرمایه‌گذاری در فناوری اطلاعات در سرفصل‌های هزینه‌های نرم‌افزاری و سخت‌افزاری، هزینه‌های مشاوره، هزینه‌های دوباره‌کاری ناشی از تغییر و هزینه‌های به‌کارگیری نیروها در اکتساب و استقرار تقسیم‌بندی می‌شود، سرفصل‌های صرفه‌جویی ناشی از افزایش بلوغ فرایندی کسب و کار، درآمد حاصل از فرصت‌های جدید ایجاد شده، درآمد حاصل از مزیت رقابتی کسب شده و صرفه‌جویی در هزینه‌های جاری و سربار سازمان، ـ در صورت موفقیت پروژه‌های فناوری اطلاعات ـ معمولاً به‌خوبی پوشش‌دهنده و سودآور خواهند بود. تأثیر محیر سرمایه‌گذاری در فناوری اطلاعات وقتی بیشتر رخ می‌نماید که تأثیر آن سرمایه‌گذاری را نه فقط بر سازمان سرمایه‌گذاری‌کننده، بلکه بر محیط کسب و کار آن بررسی نماییم.[۶]

فرایند مدیریت تکنولوژی و الزامات آن

فرایند مدیریت تکنولوژی، رویکردی چندمرحله‌ای مشتمل بر برنامه‌ریزی، طراحی، اکتساب، به‌کارگیری و مدیریت تمامی عناصری است که سبد تکنولوژی سازمان را متأثر می‌سازد. تلفیق دانش فنی، فرایندهای کسب و کار و دانش تخصصی مهندسی و همچنین بررسی‌های مالی و اقتصادی در چارچوب یک مدل یکپارچه، سازمان‌ها را قادر می‌سازد تا فعالانه و نظام‌مند با مسألهٔ اکتساب تکنولوژی و مدیریت بلندمدت بهره‌برداری از آن تعامل داشته باشند.

با در دست داشتن تصویری دقیق از چگونگی توسعهٔ تکنولوژی‌ها در یک، سه یا پنج سال آینده، سازمان‌ها قادر خواهند بود راهبردهای اکتساب تکنولوژی خود را با مدل‌های مالی و سرمایه‌گذاری تطبیق دهند و این امر آنها را در تشخیص ارزش واقعی دارایی‌های تکنولوژیک خود یاری خواهد داد. از این‌رو درک گام‌های فرایند مدیریت تکنولوژی (شکل ۱) ضروری خواهد بود[۸]:

فرایند مدیریت تکنولوژی، رویکردی چندمرحله‌ای مشتمل بر برنامه‌ریزی، طراحی، اکتساب، به‌کارگیری و مدیریت تمامی عناصری است که سبد تکنولوژی سازمان را متأثر می‌سازد. تلفیق دانش فنی، فرایندهای کسب و کار و دانش تخصصی مهندسی و همچنین بررسی‌های مالی و اقتصادی در چارچوب یک مدل یکپارچه، سازمان‌ها را قادر می‌سازد تا فعالانه و نظام‌مند با مسألهٔ اکتساب تکنولوژی و مدیریت بلندمدت بهره‌برداری از آن تعامل داشته باشند.

۱.ارزیابی موقعیت کنونی
۲.تعیین راهبرد تکنولوژی
۳.انتخاب سبد تکنولوژی
۴.سرمایه‌گذاری در تکنولوژی (اکتساب)
۵.انتقال نتایج برای استفاده
۶.حفظ موقعیت در بلندمدت

در ادامه نشان داده می‌شود که پوشش کامل الزامات گام‌های مختلف این فرایند، سازمان‌ها را قادر خواهد ساخت تا خطرپذیری‌های مهم شکست در پروژه‌های فناوری اطلاعات را به حداقل برسانند. این مطالعه نشان می‌دهد که الزامات فرایند مدیریت تکنولوژی، عوامل اصلی موفقیت در انجام پروژه‌های دستیابی به فناوری اطلاعات هستند.

عوامل کلیدی موفقیت و شکست با توجه به فرایند مدیریت تکنولوژی

۱-ارزیابی موقعیت کنونی

مرحلهٔ اول از فرایند مدیریت تکنولوژی ارزیابی موقعیت کنونی سازمان است. درک عملکرد و اثربخشی موقعیت کنونی فناوری اطلاعات در سازمان برای برنامه‌ریزی آیندهٔ این حوزه نه فقط راهگشا، بلکه ضروری است. فناوری اطلاعات موجود در سازمان باید از دو بعد داخلی و محیطی مورد توجه قرار گیرد. در بررسی داخلی، نقاط ضعف و قوت فناوری در پشتیبانی مؤثر از نیازمندی‌های کسب و کار سازمان مطالعه می‌شود و تکنولوژی‌های اصلی مشخص می‌گردند. در تحلیل محیطی جایگاه فناوری موجود در چرخهٔ حیات آن در مقایسه با تکنولوژی‌های رقیب و آتی تحلیل می‌گردد. از نتایج این تحلیل‌ها در گام بعدی یعنی تعیین راهبردهای تکنولوژی استفاده خواهد شد. در صورت رعایت نکردن کامل الزامات این گام در پروژه‌های فناوری اطلاعات خطرپذیری‌های زیر رخ خواهد داد.

۲- تعیین راهبرد تکنولوژی

راهبردهای سازمانی نشان‌دهندهٔ مسیر حرکت سازمان در آیندهٔ کوتاه و بلندمدت است. هر اقدام اصلی و اثرگذار در سازمان باید منطبق بر این مسیر حرکت باشد. در غیر این صورت، نه فقط هم‌افزایی لازم بین ابتکارات اجرایی

فناوری اطلاعات موجود در سازمان باید از دو بعد داخلی و محیطی مورد توجه قرار گیرد. در بررسی داخلی، نقاط ضعف و قوت فناوری در پشتیبانی مؤثر از نیازمندی‌های کسب و کار سازمان مطالعه می‌شود و تکنولوژی‌های اصلی مشخص می‌گردند. در تحلیل محیطی جایگاه فناوری موجود در چرخهٔ حیات آن در مقایسه با تکنولوژی‌های رقیب و آتی تحلیل می‌گردد. از نتایج این تحلیل‌ها در گام بعدی یعنی تعیین راهبردهای تکنولوژی استفاده خواهد شد.

جدول ۱- الزامات و ریسک‌های گام ارزیابی موقعیت کنونی

الزامات گام فرایند (شاخص اصلی موفقیت)	ریسک ناشی از برآورده نشدن نیازها
ارزیابی وضع موجود فناوری اطلاعات از دیدگاه انطباق با راهبردها و اهداف سازمان	اکتساب فناوری جایگزین که نتواند بیش از وضع موجود بر دستیابی به اهداف و راهبردهای سازمان مؤثر باشد یا نگهداشت تکنولوژی موجود که نمی‌تواند اهداف سازمان را برآورده سازد (هدر رفت سرمایه و برآورده نشدن اهداف)
ارزیابی شاخص‌های جذابیت، کارایی و اثربخشی فناوری اطلاعاتی موجود	سرمایه گذاری بدون نیاز بر روی فناوری اطلاعاتی جایگزین و یا تعلل در تصمیم‌گیری در ارتقای تکنولوژی (هدر رفت سرمایهٔ مالی و سازمانی)
تعیین جایگاه فناوری اطلاعات موجود در چرخهٔ حیات آن	تصمیم‌گیری زودهنگام و یا دیرهنگام دربارهٔ بهبود و ارتقای تکنولوژی موجود (کاهش بهره‌وری و اثربخشی)
تعیین تکنولوژی‌های اصلی	سرمایه‌گذاری بر روی تکنولوژی‌ها با اولویت کمتر (کاهش شاخص اثربخشی)

در سازمان ایجاد نمی‌گردد، بلکه همسو نبودن این اقدامات موجب کاهش شاخص‌های اثربخشی و کارایی سازمان می‌گردد. بدیهی است فناوری اطلاعات نیز به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی سازمان از این امر مستثنا نخواهد بود. رویکرد به فناوری اطلاعات باید در جهت راهبردهای سازمانی باشد. براساس روش کارت امتیازی متوازن، راهبردهای سازمان باید در چهار منظر رشد و یادگیری، فرایندهای داخلی، مشتری و منظر مالی ترسیم شود و توازن لازم بین راهبردهای این چهار منظر برقرار گردد. راهبردهای حوزهٔ فناوری اطلاعات در مناظر رشد و یادگیری (سرمایه اطلاعاتی)، و فرایندهای داخلی (فرایندهای عملیاتی) مورد بررسی قرار می‌گیرد. نبود یا نارسایی راهبردهای فناوری اطلاعات یا همسو نبودن و نامتوازن بودن آنها با دیگر راهبردهای سازمان موجب

رویکرد به فناوری اطلاعات باید در جهت راهبردهای سازمانی باشد. براساس روش کارت امتیازی متوازن، راهبردهای سازمان باید در چهار منظر رشد و یادگیری، فرایندهای داخلی، مشتری و منظر مالی ترسیم شود و توازن لازم بین راهبردهای این چهار منظر برقرار گردد.

جدول ۲- الزامات و ریسک‌های گام تعیین راهبرد فناوری اطلاعات

الزامات گام فرایند (شاخص اصلی موفقیت)	ریسک ناشی از برآورده نشدن نیازها
تدوین راهبردهای حوزه فناوری اطلاعات	برآورده نشدن اهداف سازمان از اکتساب فناوری اطلاعات و پشتیبانی نکردن این فناوری از نیازمندی‌های آتی سازمان
توازن و هم‌راستایی راهبردهای حوزه فناوری اطلاعات با سایر راهبردهای سازمان	پشتیبانی نشدن راهبردهای فناوری اطلاعات با ابتکارات اجرایی راهبردهای حوزه‌های دیگر به‌خصوص ابتکارات اجرایی منظر رشد و یادگیری و مدیریت سازمانی (کاهش کارایی و بهره‌وری)
تدوین ابتکارات اجرایی	مشخص نبودن نحوهٔ دستیابی به اهداف راهبردی سازمان (شکست در دستیابی به اهداف)
پایش و اندازه‌گیری دستیابی به اهداف راهبردی فناوری اطلاعات	منحرف شدن فعالیت‌های انجام شده از ابتکارات اجرایی برنامه‌ریزی شده (دست نیافتن به اهداف و کاهش کارایی)

برخی از تکنولوژی‌ها وظیفهٔ حمایت از تولید را بر عهده دارند، برخی دیگر بیشتر برای پشتیبانی از تولید محصولات آتی سازمان اکتساب می‌شوند و هدف از تأمین برخی دیگر اکتساب بیشتر دانش در سازمان است. اهداف دیگری نیز در این زمینه وجود دارد که از راهبردهای سازمان استخراج می‌گردند. برای تشکیل سبد تکنولوژی ابتدا این اهداف شناسایی می‌شود سپس فرصت‌های تکنولوژیك موجود در بازار و یا خلق و بومی‌سازی آنها در داخل سازمان مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۳- انتخاب سبد تکنولوژی

پیشتر اشاره گردید که فناوری اطلاعات نقش بی‌بدیلی در پشتیبانی از عملکرد اثربخش فرایندهای کسب و کار سازمان دارد. اما تکنولوژی‌های دیگری نیز در سازمان به‌کار گرفته می‌شود. هم‌افزایی بین این اجزاء در قالب تمهیداتی انجام می‌گیرد که بررسی‌ها و تشکیل سبد تکنولوژی نامیده می‌شود.

برای اکتساب تکنولوژی می‌توان به آن از مناظر گوناگون نگاه کرد. برخی از تکنولوژی‌ها وظیفهٔ حمایت از تولید را برعهده دارند، برخی دیگر بیشتر برای پشتیبانی از تولید محصولات آتی سازمان اکتساب می‌شوند و هدف از تأمین برخی دیگر اکتساب بیشتر دانش در سازمان است. اهداف دیگری نیز در این زمینه وجود دارد که از راهبردهای سازمان استخراج می‌گردند.

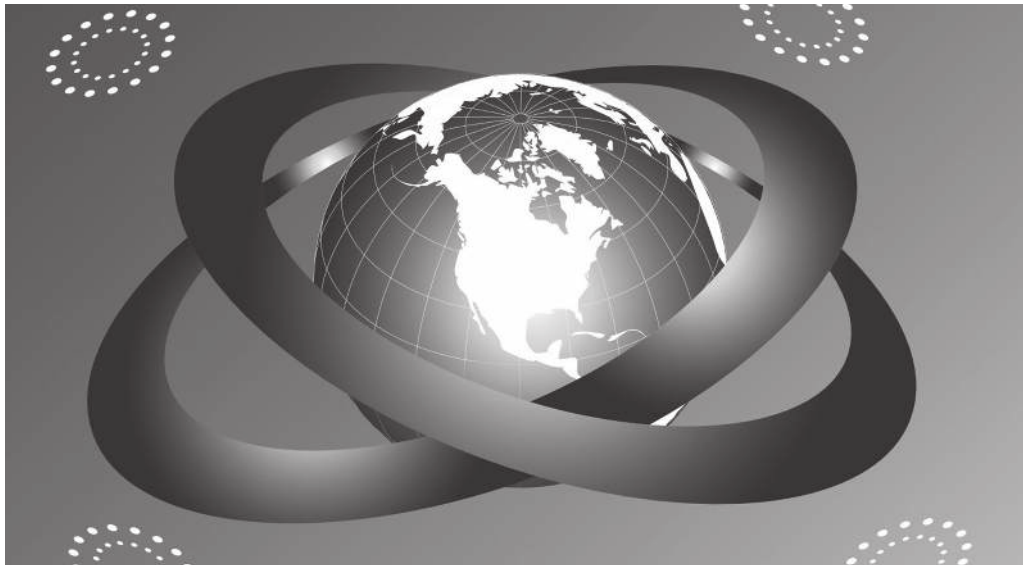
برای تشکیل سبد تکنولوژی ابتدا این اهداف شناسایی می‌شود سپس فرصت‌های تکنولوژیك موجود در بازار و یا خلق و بومی‌سازی آنها در داخل سازمان مورد بررسی قرار می‌گیرند. فرصت‌های شناسایی شده با شاخص‌های مقایسه‌ای شامل میزان هماهنگی آنها با راهبردها و اهداف، وضعیت و توان سازمان و مواردی از این دست مورد بازبینی واقع شده و سپس با استفاده از روش‌های گوناگون اولویت‌بندی می‌گردند. یکی از روش‌های مورد وثوق برای اولویت‌بندی فرصت‌های شناسایی شده استفاده از فرایند سلسله‌مراتب تحلیلی (AHP) است. تشکیل نشدن مؤثر سبد تکنولوژی در سازمان یا متوازن نبودن اجزای آن ریسك‌های زیر را در پروژه‌های اکتساب تکنولوژی به همراه خواهد داشت.

جدول ۳- الزامات و ریسک‌های گام انتخاب سبد فناوری اطلاعات

الزامات گام فرایند (شاخص اصلی موفقیت)	ریسك ناشی از برآورده نشدن نیازها
تدوین نیازمندی‌های سازمان از سبد فناوری اطلاعات	ناممکن بودن برنامه‌ریزی برای تشکیل سبد فناوری اطلاعات و یا جامع نبودن سبد فناوری اطلاعات قابل پیش‌بینی در مرحلهٔ بعد
برنامه‌ریزی و تشکیل سبد فناوری اطلاعات	نامتوازن بودن فناوری‌های موجود در سازمان که موجب می‌شود، هم‌افزایی لازم میان آنها ایجاد نگردد (کاهش بهره‌وری، کارایی و اثربخشی فناوری‌ها در سازمان)
شناسایی فرصت‌ها	تصمیم‌گیری در اکتساب فناوری‌های اطلاعاتی نامناسب در مقایسه با فناوری‌های ممکن (کاهش بهره‌وری و افزایش هزینه‌های فرصت)
ارزیابی مؤثر فرصت‌های شناسایی شده	ناتوانی در تصمیم‌گیری دربارهٔ اکتساب فناوری‌ها و احیانا اکتساب فناوری اطلاعاتی نامناسب
تجزیه و تحلیل امکان‌سنجی دستیابی به فرصت‌های فناوری اطلاعات	ناتوانی در اکتساب فناوری‌های اطلاعاتی برنامه‌ریزی شده به‌دلیل کمبود منابع سرمایه‌ای سازمانی و دانشی (هدر رفت سرمایه)
تجزیه و تحلیل ریسك دستیابی به فرصت‌های فناوری اطلاعات	مواجهه با موقعیت‌های مخاطره در مرحلهٔ اکتساب فناوری اطلاعات و احتمال شکست (هدر رفت سرمایه)
اولویت‌بندی طرح‌های اکتساب فناوری اطلاعات	سرمایه‌گذاری در طرح‌های فناوری اطلاعات با اولویت کمتر (کاهش بهره‌وری)

۴- سرمایه‌گذاری و اکتساب تکنولوژی

پس از تشکیل سبد تکنولوژی یا به عبارت دیگر برنامهٔ کلان دستیابی به تکنولوژی، این برنامهٔ کلان باید به اجزای برنامه‌های اجرایی خرد گردد. همهٔ تمهیدات مدیریت پروژه (برنامه‌ریزی، اجرا و نظارت) و نیز تمهیدات بومی‌سازی و فرهنگ‌سازی تکنولوژی در این مرحله مورد توجه قرار می‌گیرند. به‌کارگیری مؤثر منابع مالی و انسانی شاخص عمدهٔ موفقیت در این مرحله خواهد بود. از آنجا که در این مرحله نیازمندی‌های پروژه و محصول فناوری اطلاعات به‌روشنی برنامه‌ریزی و تدوین می‌گردد، توجه به نیازمندی‌های دقیق کارکردی و غیرکارکردی این فناوری در سازمان ضروری است[۱۰]. توجه نکردن به الزامات این گام از فرایند مدیریت تکنولوژی ریسک‌های زیر را در پروژه‌های فناوری اطلاعات به



جدول ۴- الزامات و ریسک‌های گام سرمایه‌گذاری و اکتساب فناوری

الزامات گام فرایند (شاخص اصلی موفقیت)	ریسک ناشی از برآورده نشدن نیازها
تدوین طرح توجیهی برای هر یک از پروژه‌های فناوری اطلاعات	مطابقت نداشتن پروژه‌های فناوری اطلاعات با نیازمندی‌های سبد تکنولوژی سازمان
توجه به نیازمندی‌های کارکردی	برآورده نشدن اهداف اصلی فناوری اطلاعات در پشتیبانی از کسب و کار
توجه به نیازمندی‌های غیرکارکردی	ایجاد نشدن انگیزه در کارکنان برای استفاده از فناوری اطلاعات به‌دلیل وجود نداشتن ویژگی‌های ایجادکننده جذابیت کاربری در فناوری
برنامه‌ریزی دقیق پروژهٔ اکتساب	ناتوانی در اکتساب فناوری اطلاعات، دست نیافتن به اولویت‌های زمان، هزینه و کیفیت در پروژهٔ اکتساب
مدیریت مؤثر پروژه‌های اکتساب فناوری اطلاعات	انحراف پروژهٔ اکتساب فناوری اطلاعات از برنامهٔ تدوین شده برای آن

حتی در صورت تأمین تکنولوژی مناسب و منطبق بر نیازمندی‌های سبد تکنولوژی سازمان، لزوماً تضمینی برای کارا و اثربخش بودن آن در سازمان وجود ندارد. زیرا این شاخص‌ها بستگی به هم‌افزایی ایجاد شده بین تکنولوژی و اجزای دیگر عوامل سازمانی دارد. از این دیدگاه فناوری اطلاعات نیز به‌دلیل ارتباط قوی آن با دیگر مؤلفه‌های سازمانی مانند فرهنگ سازمان، فرایندهای کسب و کار، سایر تکنولوژی‌های موجود در سازمان و تأثیر آن بر وظایف و حدود قدرت و اختیارات افراد در سازمان، به‌شدت در معرض شکست قرار دارد.

به‌منظور حصول اطمینان از حفظ کارایی و اثربخشی سبد تکنولوژی سازمان، این سبد باید به‌صورت مستمر مورد پایش، اندازه‌گیری و بهبود قرار گیرد. شاخص‌هایی مانند جذابیت، کارایی و اثربخشی تکنولوژی‌های موجود مرتب اندازه‌گیری و به مراحل ابتدایی فرایند مدیریت تکنولوژی بازخورد داده می‌شود. نتایج این بازخورد اطلاعات مفیدی را برای انجام دوره‌های بعدی فرایند مدیریت تکنولوژی فراهم می‌سازد.

۵- به کارگیری نتایج حاصله

حتی در صورت تأمین تکنولوژی مناسب و منطبق بر نیازمندی‌های سبد تکنولوژی سازمان، لزوماً تضمینی برای کارا و اثربخش بودن آن در سازمان وجود ندارد. زیرا این شاخص‌ها بستگی به هم‌افزایی ایجاد شده بین تکنولوژی و اجزای دیگر عوامل سازمانی دارد. از این دیدگاه فناوری اطلاعات نیز به‌دلیل ارتباط قوی آن با دیگر مؤلفه‌های سازمانی مانند فرهنگ سازمان، فرایندهای کسب و کار، سایر تکنولوژی‌های موجود در سازمان و تأثیر آن بر وظایف و حدود قدرت و اختیارات افراد در سازمان، به‌شدت در معرض شکست قرار دارد. پژوهش‌ها نشان می‌دهد، معمولاً دلایل شکست در این مرحله بیشتر از مراحل دیگر بوده است.[11] راهکار مقابله با این شکست به‌کارگیری مؤثر چرخهٔ مدیریت تغییر مانند چرخهٔ کرت لوین (انجمادزدایی وضع موجود، انجام تغییر و انجماد مجدد) است[12]. ریسک‌های اصلی شکست در این مرحله عبارت‌اند از:

جدول ۵- الزامات و ریسک‌های گام به‌کارگیری نتایج حاصل

الزامات گام فرایند (شاخص اصلی موفقیت)	ریسک ناشی از برآورده نشدن نیازها
حمایت مؤثر مدیریت ارشد	بی‌انگیزگی سازمانی در استفاده و کاربری (کاهش بهره‌وری و کارایی)
مدیریت مناسب تغییرات و فرهنگ سازمانی	مقاومت‌های سازمانی، بی‌انگیزگی در کاربری و استفاده و بازگشت به حالت قبل (کاهش بهره‌وری و کارایی و هدر رفت سرمایه)
آموزش مؤثر کاربران	ناتوانی در کاربری و مقاومت در برابر تغییر (کاهش بهره‌وری و کارایی)
آزمون و نظارت	انطباق نداشتن فناوری اطلاعات کسب شده با نیازمندی‌های کارکردی و غیرکارکردی برنامه‌ریزی شده (کاهش اثربخشی)
مدیریت پیکره‌بندی و حفظ یکپارچگی با سایر مؤلفه‌های سازمان به‌خصوص فرایندهای کسب و کار	ناتوانی در ایجاد هم‌افزایی در سبد تکنولوژی و فرایندهای کسب و کار (کاهش بازدهی، کارایی و اثربخشی)

۶- تضمین یك موفقیت بلندمدت

به‌منظور حصول اطمینان از حفظ کارایی و اثربخشی سبد تکنولوژی سازمان، این سبد باید به‌صورت مستمر مورد پایش، اندازه‌گیری و بهبود قرار گیرد. شاخص‌هایی مانند جذابیت، کارایی و اثربخشی تکنولوژی‌های موجود مرتب اندازه‌گیری و به مراحل ابتدایی فرایند مدیریت تکنولوژی بازخورد داده می‌شود. نتایج این بازخورد اطلاعات مفیدی را برای انجام دوره‌های بعدی فرایند مدیریت تکنولوژی فراهم می‌سازد. این نکته اهمیت دارد که شاخص‌های مطلوبیت و جذابیت تکنولوژی در مقایسه با سایر تکنولوژی‌های مشابه و مکمل مورد بررسی قرار می‌گیرد. بنابراین بررسی روند تکنولوژی در بازار آن نیز از دیگر فعالیت‌های این گام از فرایند خواهد بود. توجه نکردن به پایش و اندازه‌گیری و بهبود موجب ایجاد ریسك‌های زیر در پروژه‌های فناوری اطلاعات می‌گردد.

این نکته اهمیت دارد که شاخص‌های مطلوبیت و جذابیت تکنولوژی در مقایسه با سایر تکنولوژی‌های مشابه و مکمل مورد بررسی قرار می‌گیرد. بنابراین بررسی روند تکنولوژی در بازار آن نیز از دیگر فعالیت‌های این گام از فرایند خواهد بود. توجه نکردن به پایش و اندازه‌گیری و بهبود موجب ایجاد ریسك‌های زیر در پروژه‌های فناوری اطلاعات می‌گردد.

جدول۶- الزامات و ریسك‌های گام تضمین یك موفقیت بلندمدت

الزامات گام فرایند (شاخص اصلی موفقیت)	ریسك ناشی از برآورده نشدن نیازها
پایش و اندازه‌گیری کارایی و اثربخشی هر یك از فناوری‌های اطلاعاتی موجود	ناتوانی در انجام اقدامات اصلاحی و پیشگیرانه و بازخورد اطلاعات (کاهش اثربخشی)
پایش و اندازه‌گیری کارایی و اثربخشی سبد فناوری سازمان	ناتوانی در مدیریت مناسب سبد فناوری سازمان و بازخورد اطلاعات
بررسی روند فناوری اطلاعات در بازار جهانی	ناتوانی در بازخورد مناسب اطلاعات به مرحلهٔ تدوین راهبردها
ارائهٔ بازخورد برای برنامه‌ریزی	ناتوانی در ایجاد چرخهٔ بازخوردی در فرایند مدیریت تکنولوژی و ریسك‌های ناشی از استفاده نکردن از سوابق قبلی در مراحل بعدی تدوین راهبردها و ...

نتیجه‌گیری

امروزه سرمایه‌گذاری در فناوری اطلاعات حجم عمده سرمایه‌گذاری‌های انجام شده در حوزهٔ تکنولوژی را به خود اختصاص داده است. نتایج حاصل از به‌کارگیری آن شامل پشتیبانی مؤثر از فرایندهای کسب و کار سازمان و کاهش هزینه‌های تولید و سربار و ایجاد فرصت‌های جدید کسب و کار، دلایل عمدهٔ اقبال به این‌گونه از فناوری بوده است. از سوی دیگر ویژگی‌های خاص این فناوری مانند دانش‌محور بودن و ارتباط تنگاتنگ آن با سایر مؤلفه‌های مدیریتی سازمان موجب گردیده ریسك شکست پروژه‌های فناوری اطلاعات با آمار معنی‌داری، زیاد در نظر گرفته شود. از آنجا که هزینهٔ سرمایه‌گذاری در فناوری اطلاعات هنگفت بوده و ضرر و زیان مالی و سازمانی ناشی از آن غیرقابل چشم‌پوشی است، لزوم بررسی راهکارهایی برای کاهش ریسك شکست در پروژه‌های فناوری اطلاعات از اولویت‌های مبحث مدیریت تکنولوژی است. فرایند مدیریت تکنولوژی (شامل مراحل ارزیابی موقعیت کنونی، تعیین راهبرد تکنولوژی، انتخاب سبد تکنولوژی، سرمایه‌گذاری در تکنولوژی، انتقال نتایج برای استفاده، حفظ موقعیت در بلندمدت) اگر به‌صورت مؤثر و با رعایت همهٔ الزامات و تأمین همهٔ نیازمندی‌های آن انجام گیرد، تأثیر زیادی بر جلوگیری از ریسك‌های شکست در پروژه‌های فناوری اطلاعات خواهد داشت.

منابع

[1]. Doms, Mark. 2005. **«IT Investment: Will the Glory Days Ever Return?.»** FRBSF Economic Review 2005, http://www.frbsf.org/publications/economics/review/2012/er19-34bk.pdf

[2]. Chipkin, Jessica. 2011. "**Doomed from the start? Why a Majority of Business and IT Teams AnticipateTheir Software Development Projects Will Fail?"** Geneca LLC. winter 2010/2011, http://www.gettingpredictable.com

[3]. Brame, Alan. 2010. **"KPMG New Zealand ProjectManagement Survey 2010?"** kpmg.co. http://www.kpmg.co.nz

[4]. IBM Global Business Service, October 2008. **"Making Change Work"** http://www.ibm.com

[5]. The Robbins-Gioia. 2001. **"Statistics over IT Failure Rate"** http://www.robbinsgioia.com/library/pmo_core_pm/enterprise_pmo/reports/Healthcare_102006.pdf

[6]. Cresswell, M, Anthony. 2004. **"Return on Investment in Information Technology: A guide for managers"** http://www.ctg.albany.edu

[7]. Eatock, Julie., Paul, Ray J., Serrano, Alan.**"A Study Of The Impact Of Information Technology On Business Processes Using Discrete Event Simulation: A Reprise"**. Brunel University, United Kingdom. I.J. of SIMULATION Vol. 2 No. 2. ISSN 1473-804x online, 1473-8031 print.

[۸]. خلیل، طارق. **مدیریت تکنولوژی رمز موفقیت در رقابت و خلق ثروت**. ترجمهٔ اعرابی و ایزدی، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران: ۱۳۸۸، چاپ سوم، ص ۴۳۰.

[۹]. کاپلان، رابرت. و دیوید نورتون. **نقشهٔ راهبرد، تبدیل دارایی های نامشهود به پیامدهای مشهود**. ترجمهٔ حسین اکبری، گروه پژوهشی صنعتی آریانا، تهران: ۱۳۸۶، ویراست دوم، ص ۷۷.

[۱۰]. گراکویی، سید سیامك. **«کاربرد آموزه‌های تایتانیك در پروژه‌های IT»**، سومین همایش معماری سازمانی ۱۳۹۱.

[11]. **NORTON, ANDREW,LAWRENCE .2012**. Implementing ERPII in customer facing organizations, an investigation of critical success factors. **Doctoral thesis, Durham University. Available at Durham** .E-Theses Online: http://etheses.dur.ac.uk/3379/

[12]. http://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Lewin

نقـــد و تحلیلی بر ارزش‌های قوم‌شناسی، تاریخی و سینمایی فیـلم مستـــند علف

(۱۹۲۵میلادی / ۱۳۰۴ خورشیدی

دکتر فریدو اللهیاری
استادیار گروه تاریخ دانشگاه اصفهان
ساناز خدری
دانشجوی کارشناسی ارشد، گرایش ایران اسلامی، دانشگاه اصفهان

فیلم «علف» (۱۹۲۵ میلادی / ۱۳۰۴ خورشیدی) از اولین و مطرح‌ترین آثار سینمایی مستند جهان و ایران محسوب می‌شود. «علف» در تاریخ سینما به‌عنوان نقطهٔ شروع مستندسازی جدی و فیلم‌سازی با رویکرد قوم‌شناسی .در جهت شکل دادن به سینمای متعهد. مورد توجه بسیار قرار گرفته است.

فیلم، حاصل سفر ۴۵ روزهٔ فیلمسازان آمریکایی همراه با ایل بابا احمدی از عشایر بختیاری است و تصویری ستایش‌آمیز از حماسهٔ کوچ ایل از گرمسیر به سردسیر و در تلاش برای رسیدن به سرزمین‌های پر آب و علف و سرسبز آن‌سوی زاگرس و به واقع تلاش یک قوم برای بقا ارائه می‌دهد. «علف» در اوضاع بلبشوی اجتماعی روی کار آمدن رضاخان ساخته شد و به علت مغایرت با سیاست‌های اصلاحی رضاخان- در جهت نوسازی کشور- و به بهانهٔ ارائهٔ تصویر غلط و مخدوش از اوضاع کشور، از طرف حکومت با توقیف مواجه شد.

سینمای مستند به‌عنوان ابزار بصری، نقش مؤثری در ارائهٔ موضوعات انسان‌شناسی، قوم‌نگاری و فرهنگی دارد. «علف» علاوه بر جهت‌گیری به مکاتب انسان‌شناسی و داشتن جاذبه‌های سینمایی و نمایشی، از این نظر که یکی از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران است نیز اهمیت بسیاری دارد. «علف» به‌عنوان یک سند تاریخی علاوه بر به تصویر کشیدن گوشه‌ای از زندگی و فرهنگ ایرانی- با تکیه بر حادثهٔ تاریخی و عظیم کوچ- به علت داشتن حواشی تاریخی و سیاسی، علی‌رغم گذشت سالیان طولانی از ساخت آن، مجالی برای بررسی و تأمل بیشتر را می‌طلبد.

«علف» علاوه بر جهت‌گیری به مکاتب انسان‌شناسی و داشتن جاذبه‌های سینمایی و نمایشی، از این نظر که یکی از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران است نیز اهمیت بسیاری دارد.

مقدمه

عمر سینما و پیدایش فیلم مستند در ایران تقریباً به عمر آن در جهان یعنی به سال ۱۸۹۵ و اوایل قرن ۲۰ و به دورهٔ مظفرالدین شاه قاجار می‌رسد؛ چرا که وی بانی اولین دوربین فیلمبرداری و نمایش فیلم در ایران بوده است و ذهن نوطلب و نوجوی او بود که سینما را به ایران کشاند. به واقع سینما تحفهٔ سفر ۲۲۳ روزهٔ شاه به فرنگ بود.

سینما هنر است و هنر ابزاری است در جهت شناخت انسان و منشأ آن. سینما از همان آغاز اهداف واقع‌گرایانه را دنبال می‌کرد، حتی تصاویر اولیه هم امور واقعی را مورد توجه قرار می‌دادند. به تدریج واقع‌گرایی سینمایی به ابزاری برای مرور بر تاریخ تبدیل شد و به ضبط عادات و رسوم و باورهای انسان و تاریخ داستان نژادهای بشری همت گمارد تا آنجا که در بررسی منابع و اسناد تاریخی، فیلم (به‌ویژه مستندهای قوم‌نگار) جایگاه با ارزشی یافت، چرا که عینیت و رویکرد واقع‌گرایانه‌ای را که بیش از هر چیز در هر پژوهش تاریخی دنبال آن هستیم، به‌صورت کاملاً دقیق و ثبت شده در این دست منابع می‌توان یافت. به تدریج سینما نفوذ و سیطرهٔ خود را بر تمامی جنبه‌های زندگی بشری گسترد و به‌ویژه در توسعه و پیشبرد علوم جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی بسیار کارگر افتاد. در این راستا به شناخت فرهنگ‌ها و بوم‌ها پرداخت که فیلم مستند و بسیار جذاب «علف» حاصل این رویکرد است. سینما در آغاز به‌عنوان ابزاری درباری وارد کشور ما شد و تا مدت‌ها در دست طبقات ممتاز و مقتدر جامعه قرار گرفت و در زمان رضاخان نیز عملاً در جهت مقاصد دولت به‌کار می‌رفت. «علف» که در زمان اصلاحات رضاخان در جهت نوسازی کشور ساخته شد، به علت مغایرت با سیاست‌های اصلاحی او با توقیف روبه‌رو شد و به نمایش در نیامد. این اقدام رضاخان زمینه‌ساز توقیف و سانسورهای بعدی در تاریخ سینمای ایران شد. اما «علف» به سبب اینکه یکی از قدیمی‌ترین اسناد تصویری مربوط به ایران است اهمیت بسیاری دارد. «علف» علاوه بر دارا بودن فنون هنری و سینمایی یک سند تاریخی زنده، از زندگی، فرهنگ و تاریخ یک قوم، یک ملت و یک جامعهٔ بشری هم هست. این پژوهش بر آن است که به نقد و بررسی ارزش‌های قوم‌شناختی، حواشی تاریخی و سیاسی و فنون هنری و سینمایی که زمینه‌های ماندگاری فیلم را رقم زده‌اند، بپردازد.

درنگی بر پیدایش سینمای مستند در ایران

جایگاه سینمای مستند در تاریخ تحول فیلم فراز و نشیب‌های بسیار داشته است. این جایگاه که در اصطلاح آن را با عبارت سینمای «غیرداستانی» یا «غیرتخیلی» (Non-Fiction) نام می‌برند و برخی از نظریه‌پردازان سینما آن را دکومانتر (Documentar) نیز نام نهاده‌اند، بسیار متفاوت‌تر از موقعیت و جایگاه سینمای داستانی و یا به‌عبارتی تخیلی است و به نوعی از سینما اطلاق می‌شود که متکی بر اسناد و شواهد واقعی است. این نوع فیلم‌ها جزو مدارک تصویری محسوب می‌شوند و ویژگی آشکار آنها اسنادی بودن آنهاست، چرا که متکی بر رویدادهای واقعی هستند (۲۵: ص۱۳). چنانکه آندره مالرو سینما را بالاترین حد تکامل واقع‌گرایی تجسمی می‌داند که آغاز آن به دوران نوزایی می‌رسد (۵: ص۱۰). بنابراین می‌توان این نوع سینما را سینمای واقعیت‌نگار و آرشیوهای فیلم مستند را به مثابهٔ منابع و اسناد تاریخی در نظر گرفت.

دیدگاهها دربارهٔ سابقهٔ پیدایش سینما و فیلم مستند در ایران متفاوت است. دور از واقعیت نیست، اگر

تصاویر فیلم مستند علف

اذعان کنیم عمر سینما و پیدایش فیلم مستند در ایران تقریباً به عمر آن در جهان یعنی به سال ۱۸۹۵ و اوایل قرن ۲۰ و به دورهٔ مظفرالدین شاه قاجار می‌رسد؛ چرا که وی بانی اولین دوربین فیلمبرداری و نمایش فیلم در ایران بوده است و ذهن نوطلب و نوجوی او بود که سینما را به ایران کشاند. به واقع سینما تحفهٔ سفر ۲۲۳ روزهٔ شاه به فرنگ بود؛ در آنجا بود که شاه با مصداق عینی نوشته‌های میرزا ملکم‌خان آشنا شد؛ سفری که اولین پاسخ به آن را زین‌العابدین مراغه‌ای در **سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ** داد: «سفر فرنگ با استقراض ایران ویران‌کن از دولت روس فراهم آمد» (۴: ص۱۳، به نقل از ۳۵: ص۲۴۰). با این حال در مورد دورهٔ آغازین سینما در ایران اطلاعات کمی در دسترس است، ولی خاطرات مکتوب شاه قاجار در اولین سفر اروپایی‌اش امکان می‌دهد تا بر اولین قطعهٔ سینمایی که یک ایرانی فیلمبرداری کرده است، تاریخ‌گذاری دقیق کرد: ۱۸اوت۱۹۰۰/ ۲۱ربیع‌الثانی ۱۳۱۸. در این تاریخ شاه به میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی دستور داد تا از جشنی موسوم به «عید گل» که در اوستاند بلژیک برپا بود فیلم بگیرد (۳۶: ص۱۶۰ و برای اطلاعات بیشتر به ۴: ص۴۲ و ۱۳تا۱۷ و ۲۷: ص۳تا۷ و ۲۵: ص ۱۵۵-۱۵۶).

در سال‌های دههٔ نخست ۱۳۰۹تا۱۳۰۰- دو حرکت موازی مستندسازی در ایران جریان داشته است، مستندهای بی‌واسطه، ساده و تاریخی خان‌بابا معتضدی از برخی رویدادهای ایران مانند: رضاشاه و مجلس مؤسسان (۱۳۰۳)، تاجگذاری رضاشاه در کاخ گلستان (۱۳۰۵)، افتتاح راه‌آهن شمال (۱۳۰۶) و... همزمان سینمای مستند در غرب شاخه‌های مختلفی را در این رشته شناسایی کرده بود. نمونه‌های شاخص در ارتباط با ایران در همین دوره زمینه‌های مستند سیاحتگر و قوم‌نگار را تهیه کرد، که از مطرح‌ترین آنها فیلم «علف یا علفزار» (Grass) با نگاهی به کوچ ایل بختیاری بود (۴: ص۸۳۵) که مریان. سی. کوپر (Merian. C. Cooper)، کارگردان و ارنست. بی. شودساک (Ernest Beaumont Schoedsach)، فیلمبردارش و با همکاری مارگریت هاریسون (Marguerite Harrison) در سال ۱۹۲۵/۱۳۰۴ عرضه کردند.

در منابع تاریخ سینما از فیلم «علف» به‌عنوان نقطهٔ آغاز مستندسازی جدی در ایران نام برده‌اند (پوده: **درآمدی بر سینمای مستند در ایران**، در دایرةالمعارف ایرانیکا) و این فیلم را یگانه نمونهٔ منحصر به‌فرد فیلم مستند تا سال ۱۳۴۰ شمسی دانسته‌اند که دربارهٔ عشایر ایران، مستندسازان غیر ایرانی ساخته‌اند (۲۵: ص۲۰۰). این فیلم قدیمی‌ترین فیلم از کوچ عشایر بختیاری و نیز از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران است. چرا که تا قبل از سال ۱۳۰۳ همهٔ سندهای تصویری مربوط به ایران به‌صورت راش‌های پراکنده و کوتاهی بود و «علف» با دارا بودن عنوان‌بندی و میان‌نویس از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران است (۲۳: ص۳۱). «علف» پس از آنکه بر روی پردهٔ سینما قرار گرفت، بهترین مستند سال در جهان شناخته شد (۸: ص۱۵۵) و با گذشت بیش از ۸۸ سال هنوز در صدر فیلم‌های مستند جهان می‌درخشد.

در منابع تاریخ سینما از فیلم «علف» به‌عنوان نقطهٔ آغاز مستندسازی جدی در ایران نام برده‌اند و این فیلم را یگانه نمونهٔ منحصر به‌فرد فیلم مستند تا سال ۱۳۴۰ شمسی دانسته‌اند که دربارهٔ عشایر ایران، مستندسازان غیرایرانی ساخته‌اند. این فیلم قدیمی‌ترین فیلم از کوچ عشایر بختیاری و نیز از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران است.

کوپر و همراهان تصمیم گرفتند که به میان یکی از اقوامی که در اطراف سلسله کوههایی که از دریای سیاه تا خلیج فارس گسترده است بروند و مدتی در میان آنها زندگی کنند و هنگامی که در جست‌وجوی چراگاه به مهاجرت می‌پردازند و کوهستان‌ها را در می‌نوردند همراشان باشند. آنها ابتدا کردهای آناتولی در ترکیه را برای فیلم خود برگزیدند،

از آناتولی تا بختیاری

بعد از جنگ جهانی اول تعدادی از سینماگران غربی تحت تأثیر سنت قوم‌نگاری و مردم‌شناسی عصر خود راهی سرزمین‌های دور شدند، تا یکی از شگفت‌ترین پدیده‌ها یعنی حماسهٔ نبرد انسان با طبیعت بی‌رحم را به تصویر درآورند (۳۸: ص۲۶۱). در این میان کوپر و همراهان تصمیم گرفتند که به میان یکی از اقوامی که در اطراف سلسله کوههایی که از دریای سیاه تا خلیج فارس گسترده است بروند و مدتی در میان آنها زندگی کنند و هنگامی که در جست‌وجوی چراگاه به مهاجرت می‌پردازند و کوهستان‌ها را در می‌نوردند همراشان باشند. آنها ابتدا کردهای آناتولی در ترکیه را برای فیلم خود برگزیدند، اما پس از چند ماجراجویی بی‌معنا و بسته شدن راه به‌دست ترک‌ها و ممانعت دولت ترکیه از این کشور دلسرد شدند. به ناچار روانهٔ جنوب شدند و از راه عربستان به بغداد رفتند، از آنجا حکمران سابق بریتانیا در عراق، سرآرنولد ویلسون (رئیس شرکت نفت انگلیس و ایران) و نیز خانم جرترود بیل، از سیاحان بنام صحرای عربستان (ملکه و سلطان بی‌تاج و تخت عراق) که هر دو دربارهٔ اوضاع سرزمین‌های باختر آسیا اطلاعات و تحقیقات جامع داشتند و در امور خاورمیانه از کارشناسان بنام بودند به آنها توصیه کردند که بهتر است به جای مناطق کردنشین، راه دیار بختیاری را پیش گیرند. کوپر و همراهان با پیشنهاد این دو شخصیت جهاندیده، رهسپار کوهستان‌های آسمان‌پیوند بختیاری شدند (۲۰: ص۲). این گروه از طریق کشور عراق و از راه خشکی وارد خوزستان شدند و با کشتی به خرمشهر رفتند. اینجا کاپیتان بیل کنسول انگلیس در اهواز، به آنان خبر قریب‌الوقوع بودن کوچ عشایر بختیاری را می‌دهد و ورود آنان را به اطلاع خوانین بختیاری می‌رساند. در شوشتر ابتدا به منزل فرماندار شوشتر رفتند و فرماندار، تا رسیدن خبری از بختیاری‌ها آنان را به دست مهمان‌نواز مستوفی سپرد. سپس رحیم‌خان نمایندهٔ ایلخانی، آنان را به مقر ایلخانی بختیاری برد و آنان با غلامحسین سردار محتشم، محمدتقی‌خان امیرجنگ و ایلخان و ایل‌بیگی بختیاری ملاقات کردند و از ایلخانی خواستند تا اجازه دهد که به همراهی یکی از طوایف بختیاری در کوچ ایل شرکت کنند، تا داستان آن را بر پردهٔ سینما نشان دهند و تقاضا کردند که آنان را از راهی غیر از راه کاروان‌رو لینج ـ که از کوهستان‌ها عبور کرده و اهواز را به اصفهان متصل می‌کند ـ بفرستند که قبل از آنها هیچ فرد خارجی آن را کشف نکرده باشد. ایل‌بیگی به آنها قول داد که آنها را از صحراهای دست‌نخورده‌ای بفرستد که چنان سخت است که حتی هیچ‌یک از افراد خانوادهٔ او نیز تا به حال از آن راه نرفته‌اند. سپس آنان را به حیدرخان رئیس ایل بابا احمدی معرفی کرد و دستور داد که آنها را با خود به ییلاق ببرد (۲۰: ص۱۵-۵).

در ابتدای فیلم، تصویر نامه‌ای ظاهر می‌شود (کوپر دومین عکس پس از مقدمهٔ مترجم) از امیر جنگ و حیدرخان رئیس ایل بابا احمدی. این متن تصدیق‌نامه‌ای است که در تاریخ ۵ ژوئن ۱۹۲۴ با این مضمون نوشته شده: «کپتن ام. سی. کوپر، اِر. بی. شادساک و اِم.آر.ای. هاریسون اول مسافری هستند که از زردکوه بختیاری عبور کرده‌اند و اول اشخاصی هستند که چهل و شش روز در این راه به همراه ایل بختیاری مسافرت کرده‌اند. از جهانگیری (چونگاری) عربستان (خوزستان) الی دیمه چهارمحال و بختیاری. شهر ذیقعدةالحرام سنه ۱۳۴۰». ناگفته نماند که ماژور رابرت ایمبری (Magor Robert. W. Imbri)، کنسول‌یار سفارت آمریکا در تهران، در ۲۰ ژوئن همان سال امضای آقایان فوق‌الذکر را تصدیق کرد و بر گزارش آنها صحه نهاد و مسافرت آنان را به منطقه‌ای که قبل از آن پای هیچ خارجی به آن نرسیده بود، تصدیق کرد. بنابراین هیأت آمریکایی با حمایت و موافقت مقامات ایرانی، سفارش‌نامهٔ کتبی ایل‌بیگی (امیرجنگ) و حیدرخان (رئیس ایل بابا احمدی) و ایلخان بختیاری و نیز حمایت شرکت نفت، با ایل بختیاری در کوچ همراه شدند و اولین کسانی بودند که با ایل بختیاری در طی کوچ زندگی کرده و سفر کردند. چنانکه کوپر می‌گوید: «سیاحان و جهانگردانی پیشتر از ما و تواناتر از ما در خاک بختیاری سیاحت کرده‌اند و میان ایل زیسته‌اند، ولی تا آنجا که من می‌دانم ما اول کسانی هستیم که در کوچ ادواری و سالانه، گام به گام با آنها همراه بودیم و سخت‌ترین مسیرها را با ایل باباحمدی از گرمسیر (شوشتر) به سردسیر (زردکوه) پیمودیم» (۲۰: ص۲).

فیلم «علف» از دیدگاه مردم‌شناسی

مردم‌شناسی یا قوم‌پژوهی علمی است که از درون علوم اجتماعی ریشه می‌گیرد و هدف آن شناخت انسان و منشأ آن است و در این راستا از علومی چون تاریخ، باستان‌شناسی، زبان‌شناسی و... بهره می‌گیرد. این علم به بررسی خصوصیات قومی گوناگون، قوانین و رسوم متنوع، زبان و معتقدات فرهنگ‌ها و تمدن‌های معاصر می‌پردازد، تا از تغییرات و تحولات نهادها و بنیادهای زیستی و اجتماعی خانوادهٔ بزرگ بشری و به‌ویژه جوامع ابتدایی شناخت عمیق‌تر و دقیق‌تری به‌دست دهد (۱۸: ص۳۴ و ۲۵: ص۳۱).

مردم‌شناسی در فاصلهٔ قرون ۱۷ و ۱۸ در پی راهیابی اروپاییان به سرزمین‌های جدید و ناشناخته و در پی پدیدهٔ استعمار نو به دلایل سیاسی و سلطه‌جویانه و برای آشنایی با فرهنگ و زندگی بومیان آن مناطق شکل گرفت (ر.ک. به ۲۴: ص۱۴ و ۲۵: ص۳۲) و تا پایان قرن ۱۹ صرفاً به روایت‌های جهانگردان، بازرگانان، نظامیان و مبلغان مذهبی محدود می‌شد، که چیزی جز برداشت‌های ذهنی نبود؛ تا اینکه با آمدن سینما از اسناد عینی برخوردار شد (۲۸: ص۱۷). به این ترتیب سینمای قوم‌نگار (Ethnographic Cinema) شکل گرفت، که شامل گروهی بزرگ از کاربردهای واقع‌گرایانه از تصویرهای متحرک در مطالعهٔ انسان به مثابهٔ موجودی اجتماعی و فرهنگی است و ابتدا کار خود را از فرهنگ‌های موجود در طیف کشورهای زیر استعمار آغاز کرد. در این میان اولویت با جوامعی دارای سنت شفاهی بود، با این حال فرهنگ‌های مکتوب را از نظر دور نمی‌داشت و به اقلیت‌های فرهنگی، اجتماعی و گروههای قومی پرداخت که با توسعهٔ جامعهٔ در حال از دست دادن ریشهٔ خود و حاشیه‌ای شدن هستند و یا زیر بار خشونتی شدید با سایر فرهنگ‌ها یکرنگ می‌شوند (۲۸: ص۱۲۹). کم‌کم مستندهای قوم‌نگار به ابزار مهمی در تحقیقات مردم‌شناسی مبدل شدند و به علت دارا بودن رویکردهای واقع‌گرایانه در چارچوب موزه‌شناختی یا موزه‌های مردم‌نگاری قرار گرفتند (۲۸: ص۳). همچنین منابع بایگانی فیلم‌های قوم‌نگار از جمله مدارک تاریخی و علمی و از اسناد مستدل محسوب می‌شوند. چرا که دارای غنای اطلاعاتی و سرشار از واقعیات و اطلاعات مردم‌شناسی هستند. این اسناد آنچنان زنده و عینی هستند که در این جایگاه ارزش تاریخی آنها را با هیچ سند یا پژوهش مکتوب دیگری از قبیل عکس، نقاشی و.. نمی‌توان سنجید. تداوم و پایداری در این منابع تک‌تک نماها و قاب‌ها را به منابع و مدارک قوم‌پژوهی تبدیل می‌کند (۲۵: ص۹۶ و ۹۷). با درنگی بر سینمای قوم‌نگار در ایران، متوجه خواهیم شد که شکل‌گیری و رشد سینمای قوم‌نگار در مغرب زمین به ناگزیر، موج جاذبه‌های سینمایی خود را به ایران نیز می‌رسانید. در این میان آمریکایی‌ها پرچمدار این حرکت شدند و اولین دریچه‌ها را به‌سوی آشنایی ملت ما با فیلم قوم‌نگار گشودند؛ «علف یا علفزار» اولین فیلم مردم‌نگارانهٔ معروف دربارهٔ ایران است که با نگاهی به کوچ ادواری ایل بختیاری ساخته شد و زمینه‌ساز آشنایی ملت ما با فیلم قوم‌نگارانه گشت.

با این حال سابقهٔ آشنایی ملت ما با فعالیت‌های قوم‌نگاری به سالیان بسیار دورتر در تاریخ ایران باز می‌گردد؛ ابتدای رویکرد مردم‌شناسی به دوران باستان و به هرودوت (۲۸۴-۴۲۰ق. م) می‌رسد که او را پدر علم مردم‌شناسی نامیده‌اند (۲۸: ص۳ و ۲۴: ص۱۵ و ۲۵: ص۲۳ و ۱۸: ص۳۶) که در خلال شرح جنگ‌های یونانیان با غیریونانیان به افسانه‌ها و حوادث و آداب و رسوم مردم ایران، مصر، سکایی، بابلی و مردم سواحل مدیترانه و... (مثل خاکسپاری، طرز لباس، مسکن و زبان و...) پرداخت که سندهای تاریخی از ملل باستان به‌شمار می‌آیند. در برخی منابع از کتابهایی چون **بندهشن**، **دینکرد**، **روایت پهلوی**، **گزیده‌های زادسپرم و ارداویرافنامه** همچون سلف مطالعات مردم‌شناسی و پس از آن از کتابهایی چون **شاهنامهٔ فردوسی** (قرن ۴ هجری) و **خمسهٔ نظامی** (قرن ۶ هجری) یاد شده که با نگاهی اسطوره‌ای به مطالعهٔ زندگی و رفتار قوم ایرانی پرداخته‌اند (۱۹: ص۲۶۷). افزون بر همهٔ اینها باید از ابوریحان بیرونی (۴۴۰-۳۶۲ق / ۱۰۴۸-۹۷۳م) از نوابغ و افتخارات تمدن اسلامی یاد کرد که با نگارش کتاب‌هایی همچون **آثارالباقیه** (دربارهٔ آداب و جشن‌های ایرانی و ملل دیگر) و یا **ماللهند** (حاوی اشارات دقیق به زندگی اجتماعی و فرهنگی مردم هند و تشریح آنها) مبانی مردم‌شناسی را به‌صورت علمی پایه نهاد (۳۴: ص۴۵ و ۴۶ و ۱۹: ص۲۶۷).

منابع بایگانی فیلم‌های قوم‌نگار از جمله مدارک تاریخی و علمی و از اسناد مستدل محسوب می‌شوند. چرا که دارای غنای اطلاعاتی و سرشار از واقعیات و اطلاعات مردم‌شناسی هستند. این اسناد آنچنان زنده و عینی هستند که در این جایگاه ارزش تاریخی آنها را با هیچ سند یا پژوهش مکتوب دیگری از قبیل عکس، نقاشی و.. نمی‌توان سنجید. تداوم و پایداری در این منابع تک‌تک نماها و قاب‌ها را به منابع و مدارک قوم‌پژوهی تبدیل می‌کند.

در «علف» فیلم‌سازان بیش از آنکه به مسألهٔ حرکت ایل بختیاری توجه کنند و اینکه مهاجرت در این نقاط جغرافیایی و فصل‌های سال چه تأثیری در نحوهٔ امرار معاش، شغل و عادت تاریخی، آیین‌ها و مناسک دارد، بیشتر جاذبه‌های تصویری را مورد مداقه قرار می‌دهند.

طرح مسأله و الگوی مردم‌شناسی فیلم «علف»

از موضوعات و مسائل بسیار مورد توجه در سینمای ایران، «کوچ» یا حرکت یک قوم از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر است. اصولاً حرکت و مهاجرت به مثابهٔ یکی از مسائل مهم علوم اجتماعی همواره مورد توجه دانشمندان علوم اجتماعی و فیلم‌سازان مردم‌شناس بوده است. در ایران مهمترین این نمونه‌ها را اقوام کوچندهٔ مناطق بختیاری و زاگرس در بر می‌گیرد (۲۵: ص۱۷۵). الگوی فیلم «علف» به‌صورت تک‌نگاری (مونوگرافی) است که همان کوچ ایل است و دیگر هیچ. کوچ به‌عنوان یک پدیدهٔ اگزونیستی و پرجاذبه مورد توجه فیلمسازان بیگانه قرار گرفته است. این پدیدهٔ فوق‌العاده در عین حال نمایشگر یک نوع زندگی درام و شیوه‌ای از زندگی بود که بر روی دوش تمدن جدید سنگینی می‌کند؛ شیوه‌ای که در حال منسوخ شدن است و در عین حال دارای فرهنگ کلاسیک و ارث برده شده از ورای مرزهای تمدن و دارای عقبهٔ باستانی است.

سرزمین پهناور ایران با تنوع جغرافیایی و قومی، همواره زمینهٔ بسیار گسترده‌ای برای بحث‌های مردم‌شناسانه برای فیلمسازان داخل و خارج کشور بوده است. اقوام متعدد با زبان‌ها و لهجه‌ها و گویش‌های متنوع، آیین‌ها و مراسم مشترک مذهبی با اندک تفاوتی در شکل اجرای آنها، گونه‌های متفاوت تقابل فرهنگ‌ها و شیوه‌های گوناگون امرار معاش از طریق مشاغل سنتی و موارد بسیار متنوع فرهنگی و قوم‌پژوهی، برای محققان علوم اجتماعی گستره‌ای بسیار غنی برای فیلم‌های مردم‌شناسی در این نقطه از خاک جهان را فراهم آورده است و توجه فیلمسازان مستند را به خود جلب کرده است. اما بیش از آنکه به این تنوع از دیدگاههای فرهنگی توجه شود، بیشتر به جنبه‌های گردشگری و سیاحتی این موارد توجه نشان داده شده است. در «علف» نیز فیلم‌سازان بیش از آنکه به مسألهٔ حرکت ایل بختیاری توجه کنند و اینکه مهاجرت در این نقاط جغرافیایی و فصل‌های سال چه تأثیری در نحوهٔ امرار معاش، شغل و عادت تاریخی، آیین‌ها و مناسک دارد، بیشتر جاذبه‌های تصویری را مورد مداقه قرار می‌دهند. با این حال تحلیلگران سینما «علف» را فیلمی از نوع سینمای مشاهده‌گر و مردم‌شناسانه تلقی می‌کنند. «علف» از دسته فیلم‌هایی است که همردیف با فیلم نانوک شمال[1] اثر فلاهرتی در ردهٔ آثار مستند جست‌وجوگر در فرهنگ‌های بدوی قرار می‌گیرد (۱۷: ص۵۹). به نظر شهاب‌الدین عادل این فیلم فیلمی خوش‌ساخت است و موفقیت آن صرفاً در «طرح» یک موضوع مردم‌شناسانهٔ منحصر به‌فرد یعنی «کوچ ایل» است، که متأسفانه جنبه‌های تحلیلی اثر و مطالعات مردم‌شناسانه در باب بحث دربارهٔ شیوه‌های معیشتی، مشاغل روزانه و اصولاً از حرکت و عادت تاریخی حرکت ایل بحث زیادی به میان نمی‌آورد. هر چند به لحاظ تصویری و برش تدوینی دارای کیفیت زیبایی‌شناسانهٔ مطلوبی است، با این حال فیلم بدون هیچ‌گونه پژوهش مردم‌شناسانه‌ای

1. Nannok of the North, 1920

تهیه شده است؛ که البته همین اشراف نداشتن بر موضوع پژوهشی که در «علف» مطرح است در سایر فیلم‌های مردم‌شناختی دربارهٔ ایلات ایران نیز مشهود است (۲۵: ص۱۷۲تا۱۷۳). با وجود تازگی موضوع از این دیدگاه، «علف» یک فیلم سطحی است؛ چرا که یک فرد یا خانواده‌ای خاص را در نظر نمی‌گیرد تا با نشان دادن وضعیت زندگی او به فیلم خود عمق و روح لازم را ببخشد. در «علف»، ایل بختیاری همچنان یک ایل باقی می‌ماند و تماشاگر با شخصیت هیچ یک از افراد آن .به غیر از حیدرخان رئیس ایل و پسر ۹ ساله‌اش لطفعلی، که در اکثر تصاویر کنار پدرش در فیلم ظاهر شده، آشنا نمی‌شود (۴: ص۸۳۵).

بی‌اطلاعی کوپر از زندگی ایلی و توجه زیادش به حماسه‌پردازی و ضبط جالب‌ترین پدیده‌ها، باعث شده که در فیلم شاهد تداوم عادی رویدادهای زندگی ایلی نباشیم. در برخی صحنه‌های ضبط شده زمان حقیقی و سینمایی با هم همگام نیستند و یک واقعیت از پیش‌پرداخته و بازسازی شده را به تصویر می‌کشد و جابه‌جایی زمان و مکان صورت گرفته است هر چند فیلمساز با انتخاب صحنه‌های جذاب قضاوت خود را در فیلم راه داده است، ولی در اصیل بودن بیشتر صحنه‌های فیلم جای هیچ شبهه‌ای نیست. همچنان که در صحنه‌ای رقص زن‌های عشایر را می‌بینیم، در صحنه‌ای دیگر مردها در حال چوب‌بازی و یک جا عده‌ای در حال سوارکاری هستند؛ این صحنه‌ها از نظر زمان با واقعیت نمی‌خوانند، زیرا معمولاً رقص و چوب‌بازی و سوارکاری از مراسم عروسی است و بیشتر در گرمسیر و گاهی در سردسیر اتفاق می‌افتد و هرگز اتفاق نمی‌افتد که خانواده‌ای در هنگام کوچ عروسی راه بیندازد. احتمالاً به تصویر کشیدن این صحنه‌ها برای افزودن به تنوع و زیبایی صحنه‌های فیلم بوده است (۳۹: ص۲۶۱). دیوید رابینسون نیز در **تاریخ سینمای جهان** فیلم «علف» را از جمله فیلم‌های با سوژهٔ جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی و گهگاه انسان‌شناسی کاذب می‌داند که به نظر می‌رسد شیوه‌ای برای فرار از جامعهٔ ماشین‌زده باشد (۱۶: ص۲۵).

با وجود همهٔ اینها فیلم «علف» را در زمرهٔ آثار مستند و جست‌وجوگر در فرهنگ‌های بدوی قرار داده‌اند (۱۷: ص۵۹). به نظر آرتور نایت: «کوپر در فیلم «علف» توانسته بود، علم نژادشناسی را ماهرانه با حادثه‌جویی بیامیزد، وی به هالیوود رفت و تهیه‌کنندهٔ فیلم‌های داستانی شد و کوشید در دایرهٔ داستان‌سرایی، واقعیت را به سینما بکشاند» (۴۰: ص۳۴۵). «علف» شیوه‌ای از زندگی را به تصویر می‌کشید که دارای فرهنگ، رفتار و فناوری سنتی بوده است. از صحنه‌های بکر و ناب فیلم، آنجایی است که شیوهٔ ساخت و استفاده از یک فناوری سنتی به نام کَلَک را برای عبور از کارون نشان می‌دهد.

ساختن این فیلم برای فیلمسازان آمریکایی نیز خالی از مشکلات نبوده است. در سال ۱۹۲۴ که کوپر اقدام به ساختن فیلم کرد، هنوز صداگذاری به روی فیلم معمول نشده بود، لنزهای گوناگون وجود نداشت و فیلم‌ها با سرعت ۱۸ کادر در ثانیه برداشت می‌شدند،

الگوی ساختاری فیلم «علف»، سفر است. سفر کاشفان غربی به مشرق زمین، سفر همراه با این مردمان از میان دشت‌ها، رودها و کوهها در جست‌وجوی «علف» و زندگی. جهت کلی حرکت فیلم از غرب به شرق است که نوعی معنای تمثیل نیز می‌تواند داشته باشد.

این کمبودها کار تهیهٔ فیلم را آن هم از کوچ عشایر که لبالب از جنب‌وجوش و حرکت است، دشوار می‌ساخت. بدیهی است که امکان متوقف کردن انبوه انسان و حیوان برای گرفتن صحنه‌های مطلوب وجود نداشت. کوپر و شودساک مجبور بودند پیش از حرکت عشایر به راه افتند و دوربین را در محل مناسبی بکارند تا عشایر برسند و از برابر آنها بگذرند (۳۹: ص۲۶۲). فیلم‌هایی از این دست بدون سناریو و خط داستانی مشخص هستند و تمرین و مروری در آنها وجود ندارد و در عمل اجتماعی که موضوع فیلم است، نیز دخالتی نمی‌شود؛ بنابراین فیلم حاصل صبر و انتظاری موشکافانه برای امر واقعی و آفریدن تصاویری ماندگار بوده است.

جهتگیری به مکاتب و دیدگاهها

فیلم‌های مردم‌نگاری معروف دارای دو جنبه هستند: مستند و مردم‌نگارانه، هنری و سینمایی. تضاد میان این دو عامل به کشمکش‌ها و تضادهای بسیاری منجر شده است. این اعتقاد وجود دارد که عناصر مستند یا مردم‌نگارانه، یعنی فیلم در جنبهٔ قوم‌نگارانهٔ آن را باید بر عناصر سینمایی اولویت داد. اما در بسیاری از فیلم‌های مردم‌نگارانهٔ معروف، عناصر بصری بر عناصر مردم‌نگاری، برتری دارند. الگوی ساختاری فیلم «علف»، سفر است. سفر کاشفان غربی به مشرق زمین، سفر همراه با این مردمان از میان دشت‌ها، رودها و کوهها در جست‌وجوی «علف» و زندگی. جهت کلی حرکت فیلم از غرب به شرق است که نوعی معنای تمثیل نیز می‌تواند داشته باشد. هر چند که در ابتدای فیلم این نوشته می‌آید: دنیا به سمت غرب می‌رود و سپس به مهاجرت اقوام آریایی از غرب به شرق اشاره می‌شود. فیلم همین نمونه را کافی می‌داند تا حرکت به سمت شرق را نوعی حرکت رو به عقب و احتمالاً برخلاف جهت تمدن به حساب آورد. ریشهٔ این ذهنیت به تفکری باز می‌گردد که مشرق در اذهان غربی‌ها همیشه با رمز و راز و بربریت آمیخته است و سفر به مشرق به معنی رفتن به سوی ناشناخته‌ها به حساب می‌آید. «علف» نیز کم و بیش با چنین ذهنیتی هماهنگ است و به زعم حسن نیت سازندگانش نسبت به ایل بختیاری از آفت‌های تفکری شرق‌شناسانه (اورینتالیستی) مصون نمانده است (۲۱: ص۲۲۸تا۲۲۷). تهامی‌نژاد فیلم را تحت تأثیر نظریهٔ رمانتیك آمریکایی دانسته تا نظریهٔ مالینوسکی در آرگونات‌های غرب اقیانوس آرام (۱۹۲۲) و گمان می‌کردند یك جماعت فرهنگی گمشده را کشف کرده‌اند. یا دکتر افشار نادری در شماره‌های ۱۳ و ۱۴ فصلنامهٔ **فرهنگ و زندگی**، سال‌های ۵۲ و ۵۳ فیلم را حاصل نگاه تطورگرایانه به بختیاری‌ها دانسته، یعنی اینکه آنها دنبال این بودند تا بختیاری‌ها را به‌سان قوم و قبیلهٔ ابتدایی معرفی نمایند که در مراحل ابتدایی‌تر نسبت به سایر جوامع به‌سر می‌بردند (۲: ص۶۵).

«علف» دارای چند صحنهٔ بازسازی شده مثل رقص افراد ایل، در دوران کوچ است و گاهی در لحظاتی تلقی کاشفان غربی به مشرق‌زمین را به یاد می‌آورد که از دریچهٔ رمز و راز به همه چیز می‌نگریسته‌اند (۲۳: ص۳۱). با این حال فیلم برخلاف نمونه‌های غربی با تحقیر به شرق نگاه نکرد و زندگی و شرایط ایل را به مبارزهٔ مردمی جان‌سخت و تسلیم‌ناپذیر بدل کرد و عظمت و پشتکار آنان را در مبارزه با طبیعت ناسازگار به تصویر کشید، تا همگان نیز شاهد یکی از عظیم‌ترین پدیده‌های تاریخی و در عین حال حماسی باشند

«علف» دارای چند صحنهٔ بازسازی شده مثل رقص افراد ایل، در دوران کوچ است و گاهی در لحظاتی تلقی کاشفان غربی به مشرق‌زمین را به یاد می‌آورد که از دریچهٔ رمز و راز به همه چیز می‌نگریسته‌اند با این حال فیلم برخلاف نمونه‌های غربی با تحقیر به شرق نگاه نکرد و زندگی و شرایط ایل را به مبارزهٔ مردمی جان‌سخت و تسلیم‌ناپذیر بدل کرد و عظمت و پشتکار آنان را در مبارزه با طبیعت ناسازگار به تصویر کشید، تا همگان نیز شاهد یکی از عظیم‌ترین پدیده‌های تاریخی و در عین حال حماسی باشند.

که تاکنونی قافلهٔ تمدن بشری -به گمان خود آنان -کشف کرده بود. نگاه و دیدگاه کوپر (به‌عنوان یکی از سازندگان اصلی فیلم) در جای‌جای کتابش **سفر به سرزمین دلاوران** منعکس است که حاکی از علاقه و دلبستگی وی نسبت به بختیاری‌هاست. از دیدگاه او بختیاری مبارز قهاری است و تمام مصایب و سختی‌های ایل در رسیدن به «علف» از دیدگاه او به حماسه‌های واقعی مبدل می‌شوند. وی در پایان مقدمهٔ کتابش نوشت: «... من حق مطلب را ادا نکرده‌ام. ایل صبور و ثابت‌قدم بابا احمدی (بامدی) بدون کوچکترین شکوه و شکایتی، قلهٔ زردکوه را پیمودند و همراه با جبین بشاش در زیر طوفان و برف و سرما با دشواری‌ها روبه‌رو شده و بر آنها فایق آمدند؛ در حالی که بدون شک مردمانی که در به اصطلاح کشورهای متمدن زندگی می‌کنند، هرگز نخواهند توانست به این آسانی با دشواری‌های طبیعت سرپنجه نرم کنند (۲۰: ص۳). یا در جایی دیگر می‌گوید: «اکنون که در این اتاق بی‌روح مهمانخانه در حوالی پاریس نشسته‌ام، به تقلا و کوشش آن قوم در مجادله با طبیعت در سر بالایی زردکوه می‌اندیشم، می‌فهمم که این حادثه کار من نیست... خارج از قدرت و استطاعت من است...» (۲۰: ص۵).

شاهکارهای هنری فیلم

الگوی حرکت یا سفر در فیلم «علف»، کارآیی زیادی دارد، چرا که به لحاظ ساختاری، مراحل سفر، فیلم را به فصل‌های مختلفی تقسیم می‌کند و میان این فصل‌ها به لحاظ ضرباهنگ، فواصل مشخصی را به‌وجود می‌آورد. مثلاً بخش عبور از کارون، خود فصل مشخص و مهمی از فیلم را تشکیل می‌دهد. نکتهٔ ظریف این است که موضوع فیلم، سفر ایل بختیاری است نه زندگی و وضعیت ایل بختیاری؛ بنابراین فیلم ترجیح می‌دهد عموماً خود به سفر بپردازد و فقط در خلال تصویر نمودن این حرکت جمعی است که اطلاعاتی را دربارهٔ وضعیت احتمالی و آداب و رسوم عشایر، به بیننده عرضه می‌کند. امتیاز فیلم این است که با تبعیت از اصول سینمای صامت، بیشتر به تصویر متکی است تا به کلام و بسیاری از فصول فیلم از جمله شاهکارهای هنری است. مثل بخش گذر از کارون خروشان با آن تصاویر تکان‌دهنده که از جمله فصل‌هایی است که جزء به‌جزء آن مورد تأکید قرار می‌گیرد و با دقت نشان داده می‌شود، مثلاً باد کردن مشک با دهان برای ساختن کَلَک، پنچرگیری مشک‌ها و گذاشتن زن‌ها، کودکان و بزها روی کلک، عبور از روی آب و افتادن بزها و گوسفندها و نجات آنها و شنا کردن حیدرخان

الگوی حرکت یا مراحل سفر، فیلم را به فصل‌های مختلفی تقسیم می‌کند و میان این فصل‌ها به لحاظ ضرباهنگ، فواصل مشخصی را به‌وجود می‌آورد. نکتهٔ ظریف این است که موضوع فیلم، سفر ایل بختیاری است نه زندگی و وضعیت ایل بختیاری؛ بنابراین فیلم ترجیح می‌دهد عموما خود به سفر بپردازد و فقط در خلال تصویر نمودن این حرکت جمعی است که اطلاعاتی را دربارهٔ وضعیت احتمالی و آداب و رسوم عشایر، به بیننده عرضه می‌کند.

عکسهای کوچ بختیاری از: حسن مقیمی

بر روی مشك با ریتمی تند و آهنگی مناسب (۲۱: ص۲۲۸ و ۲۰: ص۷۳تا۶۷). کوپر عبور از کارون را یکی از بزرگترین فعالیت‌های دامنه‌دار بشر علیه قوای طبیعت و پیروزی بر آن نامیده است (۲۰: ص۷۰) و می‌گوید آرزوی من این است آنها که این کتاب را می‌خوانند فیلم را هم ببینند، چرا که فقط در این صورت است که می‌توانند عظمت گذشتن از کارون را دریابند (کتاب، زیرنویس تصویر پس از صفحهٔ ۶۴، تصویر ۲). مجتبی مینوی که در ابتدا فیلم با صداگذاری او پخش شده بود، در یك جملهٔ کوتاه (دربارهٔ صحنهٔ عبور از کارون) گفت: «معنای واقعی بگرد تا بگردیم همین است» (۲۷: ص۹). فصل و شاهکار هنری و حماسه‌ای دیگر از کوچ و مبارزهٔ ایل علیه قوای سرکش طبیعت، صحنهٔ دلهره‌آور عبور از زردکوه است، که به ناچار برای عبور از آن با شکاندن تکه‌های یخ برای خودشان گدار و جای پا درست کنند و اینجاست که حق با زور است و ایل به دره‌ها و چراگاههای سرسبز آن سوی زاگرس می‌رسد و در فصل عبور از زردکوه است که کوپر می‌نویسد: «کریلون برو و خویشتن را به دار بیاویز ما در آدک جنگیدیم و تو نبودی» (برای اطلاع بیشتر از فصل عبور از زردکوه ر.ک. به ۲۰: ص۱۱۶تا۹۶).

فیلم «علف» از فیلم‌های کلاسیك صامت است و بر تصویر متکی است، با این حال برای تشریح تصویرها از نوشته‌های متعددی استفاده شده و ظرافت‌های به‌کار رفته در میان‌نویس‌ها، ستودنی است؛ چرا که جدای از انتقال اطلاعات کارکردهای دیگری نیز یافته‌اند. گاهی آمیخته به طنز و تعدیل‌کنندهٔ لحن جدی فیلم‌اند: مثل «سگی که پس از خوردن غذا تشکر می‌کند» یا «زنی که موقع بالا رفتن از کوه بد و بیراه می‌گوید». یا آنجا که در کاروانسرا سگی کوچك به شتری نزدیك می‌شود، شتر او را بو می‌کند و می‌گوید «صبح‌بخیر». و گاهی با ظرافت همراه و تکمیل‌کنندهٔ تصاویر: «همیشه برای یك نفر روی کرجی جا هست به‌خصوص اگر بز باشد». گاهی با ترجیع‌بند غیرممکن و تشدیدکنندهٔ کشمکش‌ها هستند: «بالا رفتن غیرممکن است.... غیرممکن... نه علف و زندگی آنجاست» یا در عبور از کارون: «... نه قایق نه پل، چگونه از این رود عبور می‌کنید... حتی ارابه‌نشینان اولیه هم به فکرشان نمی‌رسید... با شناورهای ساخته از پوست بز... یا علی... از سرعت حرف بزن... یا علی... آب خروشان.... افراد قبیله فریادکشان، گله نالان... فریاد غرق‌شوندگان... گرفتار در گرداب مرگ... درست به‌موقع در حالی که رودخانه سهمش را از زندگی می‌ستاند، اولین شناگران به ساحل می‌رسند... (ذکر یا علی حالت یک موتیف تکرارشونده را پیدا کرده، بدون اینکه به کارکرد آن واقف باشند، در چند جا بی‌مورد به‌کار رفته است). یا تداعی‌کنندهٔ احساس خاص با استفاده از شکل گرافیکی کلمات‌اند: مثل واژهٔ «نیـرِر»[2] که با نزدیك شدن به قلهٔ کوه درشت‌تر می‌شود. ایجاز و زیبایی میان‌نویس‌ها واقعاً مثال‌زدنی است: «حالا یا باید بروند یا بمیرند، پا برهنه رو در رو با بزرگترین دشمن، زردکوه، سرزمین شیر و عسل، سرزمین عسل».

علاوه بر این فیلم دارای صحنه‌های تمثیلی نیز هست؛ در قسمتی از فیلم زنی را می‌بینیم که دو بچه بغل کرده و به دنبال او همانجا، دختر بچه‌ای گوساله بر پشت در حال بالا رفتن از صخره‌ای با شیب نزدیك به عمود کوه سر به فلك کشیده است (یادآور داستان بهرام گور و دختری که گاو بر پشت از پلکان خانه‌ای بالا می‌رود، از هفت پیکر نظامی)

فیلم «علف» از فیلم‌های کلاسیك صامت است و بر تصویر متکی است، با این حال برای تشریح تصویرها از نوشته‌های متعددی استفاده شده و ظرافت‌های به‌کار رفته در میان‌نویس‌ها، ستودنی است؛ چرا که جدای از انتقال اطلاعات کارکردهای دیگری نیز یافته‌اند. گاهی آمیخته به طنز و تعدیل‌کنندهٔ لحن جدی فیلم‌اند: مثل «سگی که پس از خوردن غذا تشکر می‌کند» یا «زنی که موقع بالا رفتن از کوه بد و بیراه می‌گوید».

2. Nearer

برداشت از این منظره کوتاه و گذری است، اما نوشتهٔ قبل از این برداشت به تماشاگر تذکر و توجه لازم را می‌دهد که به تصویر بعدی متکی شود. در جای دیگری از فیلم (فصل اول هنگام ناهار) تصویر شیرخوردن کره اسب‌ها و بزغاله‌ها به نمای بعد قطع می‌شود، دوشیدن شیر و بعد از غذا خوردن انسان‌ها، نتیجه‌گیری نهایی به عهدهٔ بیننده است که از این دیالکتیک تداعی معانی تصویر و کلام نوشتاری نتیجه بگیرد که انسان به‌شدت به دام وابسته است (۲۱: ص۲۲۶ و ۴: ص۸۳۵). بنابراین صحنه‌های فیلم حکایت از وابستگی زندگی عشایر به دام و طبیعت را نشان می‌دهد و اینکه زندگیِ ایشان بنا به مقتضیات شرایط زندگی گاو و گوسفندشان که حیاتشان به آن وابسته است، معنی می‌شود و حماسهٔ کوچ ایل را رقم می‌زند. مردی که در عبور از رودخانه گوساله‌ای را از دم و سم گرفته تا به ساحل نجات برساند، یا سوار کردن بزها بر کلك و عبور نیم میلیون چهار پا و حشم از رودِ خروشان کارون با از جان گذشتگی مردان ایل، تمامی این صحنه‌ها انسان را به دل تاریخ می‌برد. صحنه‌هایی که بی‌شباهت به مهاجرت قوم موسی به ارض موعود نیستند، با این فرق که اینجا عصایی برای شکافتن راههای ناهموار برای انسان وجود ندارد!

موفقیت و استقبال جهانی از فیلم «علف»، کوپر را بر آن داشت که فیلم دیگری دربارهٔ کوچ بختیاری‌ها بسازد و این بار دستیارانش را به ایران فرستاد، تا با همکاری هیأت ایرانی قسمت دوم فیلم را بسازد (۱۳۳۵ش./ ۱۹۶۵م.) که دربارهٔ جوانی بختیاری بود که از آمریکا به ایران آمده و به یاد ایام گذشته قصد همراهی ایل باباحمدی را در کوچ دارد. درنهایت فیلم نیمه‌کاره ماند و شاهد و سندی از ادامهٔ کار در ایران و یا عرضهٔ این فیلم نیست (ر.ک. به ۲: ص۶۲تا۶۳، ۴: ص۸۶۴تا۸۶۳). پس از فیلم «علف» بود که فیلم‌های سفرنامه‌ای باب شد. عمدهٔ جذابیت آن تاکنون در تقلیدهای شاید ناآگاهانهٔ آن از دلیجان سرپوشیده نهفته است؛ کوچ قبیلهٔ فراموش شده (ایل بختیاری) به‌سوی شرق در جست‌وجوی علف بازگونهٔ سفر مرزگشایان کروز به‌سوی غرب است و گذشتن از رود کارون به اندازهٔ به آب زدن دلیجان کروز دیدنی است (۴۲: ص۲۸۲). با این حال «علف» الگوی ساختاری جذاب و دیدنی خود را با آن تصاویر رنگ و رو رفته، به سایر فیلم‌هایی که در ایران بعدها ـ به‌ویژه پس از انقلاب ـ در مورد عشایر و کوچ آنها ساخته شده‌اند، سرایت داده است. هر چند این فیلم‌ها نسبت به «علف» از وجوه انسان‌شناسانهٔ بیشتری برخوردارند، با این حال توجه این دست فیلم‌ها به فنون سینمایی

این فیلم برای اولین‌بار زندگی عشایری در ایران را با تکیه بر حادثهٔ تاریخی و مهم کوچ ایل به تصویر کشید. فیلم وابستگی شدید زندگی عشایری به دام و طبیعت را نشان می‌دهد و این بار سینما با زبان خاص خود تصاویری همدلانه و به دور از هرگونه قوم‌مداری را می‌آفریند و زندگی کوچ‌نشینی و مخاطرات و دشواری‌های آن و نیز صبر و استقامت مردمان ایل را در دست و پنجه نرم کردن با قوای طبیعی، از رود خروشان کارون با گرداب‌های هولناک گرفته تا عبور از قلهٔ پوشیده از برف زردکوه بختیاری به تصویر می‌کشد و تصاویری ماندگار می‌آفریند.

بسیار کمتر از «علف» بوده و در عوض ساختار سینمایی و ضرباهنگ و صحنه‌پردازی در «علف» بسیار قوی‌تر از آنها است (ر.ک. به ۲۱: ص۲۲۷-۲۲۸ و ۲۵: ص۱۷۵). از جملهٔ این فیلم‌های مستند: «شقایق سوزان»، ساختهٔ هوشنگ شفتی (۱۳۴۲ش) که به واقع بازسازی فیلم «علف» بود؛ با اینکه جوایز متعددی از جشنواره‌های خارجی گرفت، مثل «علف» توجهش بیشتر به جنبه‌های ساختاری بوده (۴: ص۸۵۲ و ۲۵: ص۱۷۳ و ۱۷۴). از سال۱۳۶۰ به بعد چندین فیلم جالب و دیدنی دربارهٔ کوچ ایلات بختیاری ساخته شده است: مستند بسیار زیبای «کوچ آجعفرقلی» یا «مردمان باد» یا «گوسفندها باید زنده بمانند» (۱۹۷۶ م.) ساختهٔ آنتونی هوارث و دیوید کوف نیز در حقیقت ادامه‌ای بر مستند زیبای «علف» بود که ضمن ادای دین به کوپر و شودساک همان کوچ را این بار در مسیر بازگشت به تصویر می‌کشید، این فیلم در چهل‌ونهمین مراسم اسکار (۱۹۷۷) در بخش بهترین فیلم مستند نامزد اسکار شده بود (همان:۱۷۳). آثار دیگری همچون: «تاراز» (۶۷-۱۳۶۶) ساختهٔ «فرهاد ورهرام» که براساس مسیر سپری شده در فیلم «علف» بود و نیز «کوچ» یا «مال‌کنون» (۱۳۸۷) ساختهٔ مهرداد اسکویی با مشاورهٔ فرهاد ورهرام از جمله مستندهایی از این دست هستند.

لبهٔ تیز شمشیر اصلاحات رضاخانی، بیشتر متوجه ایل بختیاری بود، که این زمان قدرتمندترین ایلات ایران و عشایر در جنوب ایران بودند و نقش زیادی را در امور سیاسی و نظامی به عهده داشتند. آنها پس از شرکت در سرنگونی محمدعلی شاه قاجار و اعادهٔ مشروطیت، قدرت بسیاری در کشور کسب کردند؛ چنانکه مناصب وزارتی و حکومتی را به چنگ خود درآوردند و در پی روابط با انگلیسی‌ها از حمایت‌های سیاسی و مالی آن دولت نیز برخوردار بودند.

رضاخان و توقیف فیلم علف

دو سال پس از پایان جنگ جهانی اول، رضاخان میرپنج با کودتای ۱۲۹۹ بر مسند قدرت تکیه زد و خود را رضاشاه خواند. دودمان قاجار بی‌سر و صدا و در چشم برهم‌زدنی منقرض شد، حتی مبارزه‌ای هم در کار نبود. این زمان دوره‌ای جدید در تاریخ ایران آغاز شد؛ دوره‌ای که از آن به‌عنوان دورهٔ گذار ایران سنتی به دوران مدرن یاد می‌شود.

روی کار آمدن رضاخان مصادف با پیشرفت‌های اقتصادی و اجتماعی چشمگیری در اروپا بود. رضاخان از همان روز پیروزی کودتای ۱۲۹۹ به فکر اقدامات مهم برای نظام سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی کشور بود، مهمترین اولویت‌های او تشکیل دولت متمرکز و مقتدری بود که بتواند بدون زحمت و با قدرت بیشتری اصلاحات اساسی را در کشور انجام دهد (۹: ص۳۲۵). رضاخان به اصلاحات روبنایی از جمله متحدالشکل کردن لباس‌ها (کلاه پهلوی)، گسترش شهرها و ایجاد ساختمان‌های بزرگ برای تشکیلات جدید اداری و نظامی دست زد. این اقدامات توأم با تبلیغات سیاسی بود و در این راه از هر وسیله‌ای من‌جمله از دوربین «گومون» معتضدی بهره گرفته است (۳۹: ص۲۶۱). یکی از بزرگترین موانع دولت از دیدگاه او ایلات و عشایر بودند که تضعیف و سرنگونی آنها از قدرت و حکومت جامعهٔ ایران کار آسانی نبود و جدای از این، جوامع ایلی در تعارض و تقابل جدی اجتماعی با جامعهٔ ملی قرار داشتند.

از دیدگاه رضاخان این جوامع نماد عقب‌ماندگی و سنت‌گرایی کشور بودند. از سویی نگاه او به این مسأله بیشتر در راستای اهداف امنیتی و نظامی بوده است. وی به‌دنبال تمرکزگرایی و مطلقه نمودن قدرت دولت مرکزی، به اسکان اجباری ایلات و عشایر (به‌عنوان نیروهای گریز از مرکز) و تمرکز و یکجانشینی آنها در نقاط معین و شناخته شده پرداخت (۹: ص۴۱۳تا۴۱۲). حکومت جدید دارای منشأ ایلی نبود و نیز تمایلی به این نداشت که از ایلات به‌عنوان پشتوانه استفاده کند، بلکه قصد اضمحلال واقعی آنها را داشته است. به همین دلیل راههای مختلفی برای مبارزه با این قشر محروم و در عین حال تولیدکننده در پیش گرفت و از راه خشونت، دستگیری، زندان، تبعید و اعدام سران و حتی مردم عادی و تخته

قاپو کردن اجباری وارد مبارزه با آنان گردید (۱۴: ص۱۱). این در حالی بود که حکومت‌های قبلی تماماً منشأ ایلی داشتند و متکی به نیروی نظامی ایلات بودند. بنابراین اقدامات رضاخان در راستای این اهداف، علیه ایلات و عشایر به این صورت بوده است:

۱- یک جانشینی (تخته قاپو= اسکان اجباری)؛

۲- تعویض سیاه چادر با چادر سفید و از بین بردن آنها؛

۳- خلع سلاح برای اولین بار در تاریخ ایران (به زور) و سرکوب ایلات یاغی؛

۴- دگرگونی در نحوهٔ امرار معاش، از دامداری به کشاورزی (بدون اینکه وسایل آن فراهم باشد)؛

۵- تعویض لباس سنتی کوچ‌نشینان با لباس فرنگی (که در راستای همان تسری قانون «متحدالشکل» بودن به اجتماعات عشایری بود)؛

۶- آموزش و پرورش ایلات و عشایر (۴۱: ص۸ و ۲۴۰ تا ۲۴۱).

این اقدامات رضاخان که ظاهراً در راستای نوسازی ایران دنبال می‌شد، بدون بررسی و برنامه‌ریزی‌های لازم بود. رضاخان و همراهان او در پی این راه دانش‌های جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی و سیاسی لازم را نداشتند و به همین دلیل این اقدامات خسارات جبران ناپذیری برای کشور در پی داشت. از جمله اینکه باعث انحلال نسبی چرخهٔ اقتصاد ایلی و ملی شد. به عقیدهٔ لمبتون این جریان چنان در اقتصاد مملکت تأثیر منفی نهاد که در سال‌های آخر سلطنت، رضاشاه مجبور شد این سیاست را تعدیل کند (۳۳: ص۵۰۲).

لبهٔ تیز شمشیر اصلاحات رضاخانی، بیشتر متوجه ایل بختیاری بود، که این زمان قدرتمندترین ایلات ایران و عشایر در جنوب ایران بودند و نقش زیادی را در امور سیاسی و نظامی به عهده داشتند. بختیاری‌ها در آستانهٔ کودتای سوم اوت ۱۲۹۹ آیینهٔ تمام‌نمایی بودند که صفات و ویژگی‌های کلی ایلات و عشایر ایران را منعکس می‌کردند. آنها پس از شرکت در سرنگونی محمدعلی شاه قاجار و اعادهٔ مشروطیت، قدرت بسیاری در کشور کسب کردند؛ چنانکه مناصب وزارتی و حکومتی را به چنگ خود درآوردند و در پی روابط با انگلیسی‌ها از حمایت‌های سیاسی و مالی آن دولت نیز -البته در عوض تعهداتی که قبول می‌کرد- برخوردار بودند. بختیاری‌ها مجهز به سلاح‌های روز و دارای فنون کافی و نیز نیروی انسانی بیشتری نسبت به سایر ایلات بودند و با در دست داشتن چاههای نفت و راه تجاری لینچ ثروت قابل توجهی در منطقهٔ استراتژیک و دارای کوههای صعب‌العبور بختیاری، کسب کرده بودند (۹: ص۳۳۱-۳۳۲). بنابراین هم در سیاست داخلی و هم خارجی عملکرد مؤثری داشتند. تمام این مزایا باعث تثبیت نقش و امنیت ایل بختیاری در زمان قاجاریه بود. مزایایی که مثل شمشیر دو لبه بود که هم به سود و عاقبت به ضرر آنها تمام می‌شد!

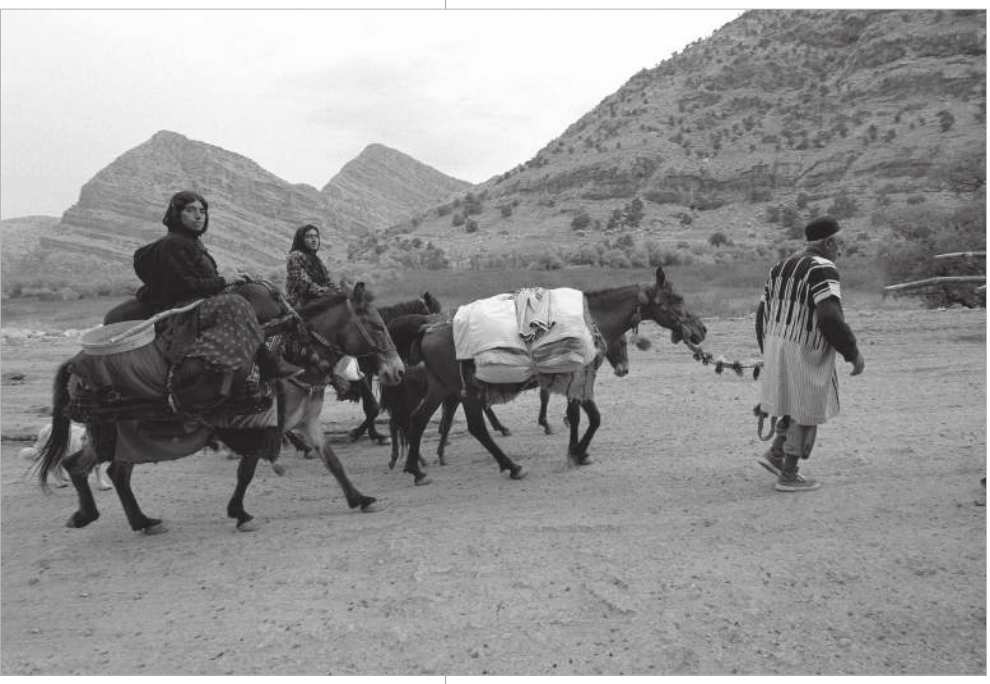
بختیاری‌ها مجهز به سلاح‌های روز و دارای فنون کافی و نیز نیروی انسانی بیشتری نسبت به سایر ایلات بودند و با در دست داشتن چاههای نفت و راه تجاری لینچ ثروت قابل توجهی در منطقهٔ استراتژیک و دارای کوههای صعب‌العبور بختیاری، کسب کرده بودند بنابراین هم در سیاست داخلی و هم خارجی عملکرد مؤثری داشتند. تمام این مزایا باعث تثبیت نقش و امنیت ایل بختیاری در زمان قاجاریه بود.

حکومت نمایش فیلم «علف» را ظاهراً با این توجیه که فیلم در راستای اهداف و سیاست‌های توسعهٔ کشور نیست ممنوع کرد. فیلم با عنوان «علف» دشواری‌های شگفت زندگی عشایر و مسلح بودن گروهی از آنها را نشان می‌داد، که با سیاست‌ها و ادعاهای رضاخان دایر بر آرام کردن عشایر و بهبود زندگی مردم منافات داشت و به همین دلیل فیلم «علف» در ایران توقیف شد -که شاید اولین مورد توقیف فیلم در ایران باشد- و فقط در دههٔ ۱۳۱۰ خورشیدی به مناسبت جشن نوروز در یکی از سینماهای کارمندی آبادان، احتمالاً با وساطت انگلیسی‌ها اجازهٔ نمایش یافت که البته غرور بعضی‌ها را در سال نو جریحه‌دار ساخت (۶: ص۲۲).

می‌توان علل توقیف فیلم «علف» را در موارد زیر جست‌وجو کرد:

۱- به تصویر کشیدن جنبه‌های دراماتیک زندگی بدوی در ایران؛

اما مضمون اصلی فیلم، مبارزه‌ای برای بقا در دل طبیعت خشن، فاقد شاخص‌هایی بود که رضاشاه تازه



حکومت نمایش فیلم «علف» را ظاهراً با این توجیه که فیلم در راستای اهداف و سیاست‌های توسعهٔ کشور نیست ممنوع کرد. چرا که مسلح بودن گروهی از آنها را نشان می‌داد، که با سیاست‌ها و ادعاهای رضاخان دایر بر آرام کردن عشایر و بهبود زندگی مردم منافات داشت، به همین دلیل فیلم «علف» در ایران توقیف شد. که شاید اولین مورد توقیف فیلم در ایران باشد.

به سلطنت رسیده را خوش آید. او تمایلی نداشت ایرانی را که در ذهن می‌پروراند با ایران ترسیم شده در «علف» مقایسه کند. در این دوران نظام حمل و نقل ایران، تغییرات قابل توجهی کرده بود، حجم جابه‌جایی کالا و مسافر نیز قابل توجه بود. این در حالی است که شخصیت‌های «علف»، با بدوی‌ترین شکل ممکن مسیرهای دشواری را پشت سر می‌گذاشتند و در هیچ صحنه‌ای نشان از فناوری نبود (مثل عبور از کاروان با کلک‌های ساخته شده از مشک‌هایی که با دهان آنها را پر از هوا می‌کردند، یا کندن مسیر در دل کوه پوشیده از برف و بدون هیچ‌گونه پاپوشی...) فیلم با دو عنوان، «علف: مبارزهٔ یک ملت برای بقا»[3] و «علف: حماسهٔ یک قبیلهٔ گم‌شده» در کشورهای مختلف به نمایش درآمد. رضاشاه به انتقاد از فیلم پرداخت و آن را تصویر نادرستی از ایران و ایرانیان خواند و بنابراین نمایش «علف» در ایران ممنوع شد (۲۳: ص۳۲).

۲- مغایرت با سیاست‌های اصلاحی رضاخان علیه ایلات و عشایر

رضاخان عشایر را از به همراه بردن زن و فرزند در کوچ‌ها منع کرده بود و در تخته‌قاپو زن و کودک نمی‌بایستی که به سردسیر و گرمسیر بروند (۳۰: ص۱۱۶). این در حالی بود که نیمی از کوچندگان در فیلم را زن‌ها و کودکان تشکیل می‌دادند که با مرارت و تحمل سختی‌های بسیار مسیر کوچ را طی می‌کردند. و دیگر اینکه فیلم نشان‌دهندهٔ عدم تسری قانون متحدالشکل بودن لباس در میان بختیاری‌ها بود. در این فیلم می‌توان بختیاری‌های «چوقاپوش» را مشاهده کرد که البته بیشترشان هنوز قبا پوشیده‌اند و کلاهها نیز همان کلاههای «خسروی» (نمدین و سیاهرنگ) جدید هستند (۱۴، ص۲۸۸). البته مبارزه علیه فرهنگ بومی بختیاری‌ها با شکست روبه‌رو شد؛ چرا که تعلق خاطر بختیاری به لباسشان تا حدی بود که درآمدن به لباس اروپایی را برای خود از عیوب می‌دانستند. این اقدام شاه آنان را به عصیان وامی‌داشت و می‌گفتند:

رسم اَوِ بیه کُت و شلوارکُله بَلک‌دار
اَی خدا شاه‌نِه بِکُش ئی رسم وَردار
(۱۱: ص۱۵۶)

۳- پس‌زمینه‌های سیاسی توقیف فیلم «علف» در ایران

در عین حال پس‌زمینه‌های سیاسی دیگری نیز در ممنوعیت نمایش فیلم «علف» جلب نظر می‌کرد؛ مردم ایلات بختیاری دویست سال پیشتر سلسلهٔ زند را بنا کرده بودند و در جریان انقلاب مشروطه-یعنی بیست سال پیش از ساخته شدن علف-نیز نقش فعال داشتند.

علف در دورانی ساخته شد که رضاشاه درگیر خلع سلاح کردن ایلات و عشایر در جهت مطیع کردن آنها بود (جنگ داخلی و شورش ایلات متکی به اسلحه بود و اولین‌بار در تاریخ بود که خلع سلاح عشایر پیگیری

3. Grass: A Nations Battle for life

می‌شد). تا قبل از سال ۱۳۰۴ بختیاری‌ها به بهترین و پیشرفته‌ترین سلاح‌ها و تفنگ‌های روز مجهز بودند و از اواسط دورهٔ قاجار علاقهٔ بسیاری به در اختیار داشتن تفنگ‌های خوبی چون مارتین و سایر تفنگ‌های ساخت کارخانه‌های اروپایی داشتند. بسیاری نیز برای حفاظت از جاده بختیاری و از طریق شرکت تجاری لینچ و یا تحت عنوان حفاظت از میدان‌های نفتی، از دولت انگلیس و مقامات آن دولت در ایران تفنگ‌های پیشرفته‌ای را به‌دست آورده بودند (۹: ص۳۶۵).

ابتدا رضاشاه در سال‌های ۱۳۰۰ و ۱۳۰۱ بختیاری‌ها را از حکومت یزد، کرمان و اصفهان و نیرو گرفتن معزول کرد و در سال ۱۳۰۲ خلع سلاح و منع داشتن تفنگچی و نیروی مسلح را بر آنها مقرر نمود (۳۰: ص۱۱۴ و ۳۱: ص۳۱۳). این در حالی بود که یک مرد ایلیاتی علاقه و تعهد بسیاری به تفنگش داشت، چنانکه خلع سلاح در قاموس ایل یک امر ناشناخته بود، چرا که تفنگ نیمی از زندگی و تکیه‌گاه روانی آنها بود که از عهد کمان تا دوران تفنگ مهارتی ستودنی در آن داشتند (۳۰: ص۱۲۳). در سراسر فیلم «علفزار» مردان بختیاری با تفنگ دیده می‌شوند و این مغایر با سیاست‌های رضاخان بود که این زمان اقدامات گسترده‌ای را برای خلع سلاح قبایل و عشایر به‌کار می‌گرفت، لذا فیلم در سال عرضه‌اش اجازهٔ نمایش نیافت.

ایلیاتی‌های تصویر شده در فیلم مردم آزاده و مسلحی بودند که برای رسیدن به هدف خود دشوارترین مسیرها و خطرها را پشت سر می‌نهاد و با مسلح بودن خویش نشان می‌دادند که آشکارا به دولت مرکزی اعتنایی ندارند و تابع قانون آن نیستند. مبارزات رضاخان برای خلع سلاح بختیاری‌ها تا سال‌های بعد نیز ادامه می‌یابد. ده سال پس از ساخته شدن «علف» روزنامه‌ها .در ۱۳۱۳ -اخباری را مبنی بر اعدام برخی افراد از ایل‌های بختیاری، قشقایی، و بویراحمدی و... تحت عنوان خائنین به وطن و اشرار اصلاح‌ناپذیر چاپ کردند. در میان اعدام‌شدگان نام محمدرضاخان بختیاری (سردار فاتح)، محمدجوان‌خان اسفندیاری، علیمردان‌خان چهارلنگ و احمد خسروی بختیاری و... به چشم می‌خورد (۲۳: ص۳۲ و ۴۱: ص۱۷۱تا۱۷۰ و ۳۱: ص۳۱۳). موارد انعکاس‌یافته در «علف»، نشان‌دهندهٔ پویایی و تداوم ساختار و مناسبات درون ایلی و شکست اقدامات رضاخان در این راستا است. اینجاست که صحت نظریات ابن‌خلدون دربارهٔ جوامع کوچ‌رو را می‌توان دریافت که تصلب و تعصب را حاکم بر جوامع ایلی می‌داند، چیزی که در جوامع شهری بسیار کمتر است و این مردم آمادگی مقابله با هر خطری و شرایط سختی را دارند و این چنین سال‌ها بدون تغییر می‌توانند به حیات خود ادامه دهند (۱: ص۲۲۹تا۲۲۸).

به این ترتیب «علف» به سبب حس همدلی‌اش با مردم ایل و ناهمخوانی با سیاست‌های رضاشاه در سال عرضه‌اش اجازهٔ نمایش نیافت. سال‌ها بعد که صداگذاری باب شد، روی فیلم بخش‌هایی از سمفونی

فیلم نشان‌دهندهٔ عدم تسری قانون متحدالشکل بودن لباس در میان بختیاری‌ها بود. در این فیلم می‌توان بختیاری‌های «چوقاپوش» را مشاهده کرد که البته بیشترشان هنوز قبا پوشیده‌اند و کلاهها نیز همان کلاههای «خسروی» (نمدین و سیاهرنگ) جدید هستند، تعلق خاطر بختیاری به لباسشان تا حدی بود که درآمدن به لباس اروپایی را برای خود از عیوب می‌دانستند.

علف در دورانی ساخته شد که رضاشاه درگیر خلع سلاح کردن ایلات و عشایر در جهت مطیع کردن آنها بود (جنگ داخلی و شورش ایلات متکی به اسلحه بود و اولین‌بار در تاریخ بود که خلع سلاح عشایر پیگیری می‌شد). تا قبل از سال ۱۳۰۴، بختیاری‌ها به بهترین و پیشرفته‌ترین سلاح‌ها و تفنگ‌های روز مجهز بودند و از اواسط دورهٔ قاجار علاقهٔ بسیاری به در اختیار داشتن تفنگ‌های خوبی چون مارتین و سایر تفنگ‌های ساخت کارخانه‌های اروپایی داشتند.

«شهرزاد» اثر رمیسکی کورساکف و گفتار توضیحی گذاشتند، که مجتبی مینوی با آمیختن طنز عامیانه گفتار اصلی آن را تغییر داد و فیلم با این تغییرات، ۴۲ سال بعد یعنی در سال ۱۳۴۶ در جلسهٔ دویست و پنجاه و سوم کانون فیلم‌خانه ملی ایران برای علاقه‌مندان به سینما به نمایش گذاشته شد (۳۹: ص۹ و ۲۹: ص۴۶).

پس از تجربهٔ فیلم‌سازان خارجی در «علف» و فیلم‌های ذکرشده که واکنش‌های تند همراه با تحقیر را در پی داشت، شاه به کارکرد و بازتاب‌های سیاسی که سینما در داخل و خارج کشور می‌توانست داشته باشد، پی برد و بدین ترتیب ترس او از اعتراضات ترقی‌خواهان داخل و خارج کشور بیشتر برانگیخته شد. به این ترتیب شاه در جهت حذف آنچه که آن را ترسیم چهرهٔ منفی از ایران و ایرانی می‌نامید، به تصویب نظام‌نامه‌ها، آیین‌نامه‌ها و قوانینی دست یازید و عملاً پایه‌های سانسور را در کشور محکم کرد.

شاه اولین آیین‌نامهٔ قانون ممیزی (سانسور) فیلم را در سال ۱۳۱۰ به تحریر درآورد (۳۹: ص۹). شاه با آگاهی از نقش متناقص سینما در آگاهی دادن و تحمیق «عامه» بلافاصله کُند و زنجیر دستگاه پلیسی خود را به سینما کشاند و در سال ۱۳۱۳ محدودیت‌هایی برای فیلمبرداری در ایران قایل شد. آیین‌نامهٔ دولت ۴ سال بعد (۲۲ اردیبهشت ۱۳۱۷) در سه فصل و ۱۳ ماده و یک تبصره صادر شد که محدودیت‌ها و ممنوعیت‌هایی برای فیلمبرداران و عکاسان و نقاشان در نظر گرفته بود. طبق این مصوبه: «... بنگاهها و شرکت‌های داخلی و خارجی و یا اشخاص دیگر اعم از اتباع داخله و خارجه که با دستگاهها فیلمبرداری کنند، نقاطی را که فیلمبرداری خواهند کرد تسلیم ادارهٔ کل شهربانی یا شهربانی محل نمایند...» (ر.ک. به ۴: ص۸۳۶ تا۸۳۷ و ۳۲: ص۳۳تا۳۴ و۱۲ : ص۲۴۷ و ۱۳: ص۱۸).

او در مقام ریاست وزرا دستگاه معارف را موظف ساخته بود که: «از هر حیث چه نسبت به مطبوعات و چه نسبت به نمایشنامه‌هایی که برخلاف موازین شرع انور و مصرحات قانون است و همچنین از تصدیق نمایش‌هایی که مضر به اخلاق اجتماعی و دیانتی است که مثل سابق سوء تفاهماتی در اطراف بعضی جراید و پاره‌ای نمایش‌های تولید شده نظایر پیدا نکند و الا گذشته از اینکه متصدیان و مرتکبان منهیأت از طرف دولت مؤاخذه و تنبیه می‌شوند، مسؤولیت غفلت و مسامحه در این قبیل موارد از طرف ناظر شرعیات ناشی گردد متوجه آن وزارت جلیله خواهد بود» (روزنامهٔ گلشن: ۱ به نقل از ۶: ص۲۲ و ۱۲: ص۳۸۹). بدین‌گونه دستگاه ممیزی رضاشاه با غربال ریزبافتی فیلم‌هایی را که به ادارهٔ سیاسی می‌رسید، می‌بیخت و از تصویب هرگونه فیلم دارای مضمون سیاسی و اجتماعی جلوگیری می‌کرد.

ارائهٔ فیلم «علف» و یکی دو فیلم دیگر (از تاریخ ۱۳۰۹-۱۳۰۰) ساخته شده توسط خارجیان در مورد ایران، نشان می‌دهد که نمایش زندگی مردم ایران با اعتراض مقامات دولتی روبه‌رو بوده است. بعد از «علف» فیلم «راه‌آهن» (۱۹۳۰ م. / ۱۳۰۹ ش.) را یک گروه آلمانی دربارهٔ تاریخچهٔ احداث راه آهن شمال ساختند که نیمهٔ اول فیلم که دربارهٔ شناسایی و تلاش برای عبور از راههای صعب‌العبور و تأکید به زندگی مردم دهات و شهرهای بین راه داشت و نمایش‌دهندهٔ زندگی سخت و عقب‌مانده و گاه بدوی ساکنانش بود، به علت توهین به ملیت ایرانی (بنا به گفتهٔ معترضان) با انتقاد روبه‌رو شد و دیگری «کاروان زرد» در سال ۱۳۱۰، در تبلیغ ماشین سیتروئن فرانسه بود که دانشمندان فرانسوی که در مسیر راهشان به افغانستان و چین از ایران عبور می‌کردند، آن را ساختند و به علت نمایش زندگی روستایی و عقب‌مانده در ایران با واکنش انتقادی روشنفکران خارج از کشور و نیز روزنامه‌های داخلی روبه‌رو شد (۱۰: ص۲۳ و ۴: ص۸۳۶ و ۲۸: ص۲۳۰تا ۱۳۲ و ۳۹: ص۹ و ۲۳: ص۳۲-۳۳). رضاخان مخالف فیلم‌هایی از این دست بود که نشان‌دهندهٔ عدم پیشرفت و یا تغییر در وضعیت عمومی ایلات و عشایر در

ایران بود که واکنش روشنفکران و ترقی‌خواهان را در داخل و خارج کشور در پی داشت.

اعمال نظر مستقیم رضاشاه در برخورد با «علف» و جلوگیری از نمایش آن، به بهانهٔ تصویر منفی از ایران و ایرانیان که باعث زیر سؤال رفتن دولت و حکومت می‌شد، سنت ماندگاری را در تاریخ سینمای ایران رقم زد. پس از آن هر بار فیلمی به ایران اشاره‌ای داشت، از دیدگاه و دریچهٔ سیاست و قضاوت دولتی‌ها مورد ارزیابی قرار می‌گرفت، دیدگاهی که هرگز از سینمای ایران رخت برنبست. همین ارائهٔ چنین تصاویری از زندگی بدوی و عقب‌مانده در ایران، کافی بود تا دولت ایران خالقان اثر را به ارائهٔ تصاویر غلط و مخدوش (واژه‌هایی که در فرهنگ سینمای ایران ماندگار شدند) از ایران متهم کنند. سعی رضاخان بر این بود که در تبلیغات خود به‌ویژه در روزنامه‌ها نشان دهد که ایران در حکومت نو دگرگون شده است و این چنین نسبت دادن دشواری‌ها و کمبودها به گذشته الگوی پایداری در سینمای ایران شد (همان: ۳۴-۳۲).

هدف و انگیزهٔ ساخت فیلم

چه بسیار انسان‌شناسانی که دوربین بر دوش به دور افتاده‌ترین کشورها رفته‌اند و از دوربین به‌عنوان قوی‌ترین سلاح انسان‌دوستانه و فرهنگ‌شناسانه بهره گرفته و خود را به انسان‌هایی که از آنها فیلم ساخته‌اند، متعهد ساخته‌اند، این کوپر بود که اولین گام‌ها را در این راستا برداشت.

دکتر مظفر بختیار در پیشگفتار مفصلی که بر ترجمهٔ فارسی کتاب کوپر، **سفر به سرزمین دلاوران** نوشته (یکی از دل‌انگیزترین و پرمایه‌ترین سفرنامه‌های مربوط به ایران است که علاوه بر ارزش توصیفی و فنی در تشریح لحظه به لحظهٔ فیلم، دارای اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ فرهنگ و آداب و رسوم ایل بختیاری است. این اولین بار بود که در حین کوچ آداب و رسوم ایل به تصویر کشیده می‌شد) توضیح داده که مقدمهٔ کوپر (۱۹۷۳-۱۸۹۳) سینماگر بزرگ جهان بر کتاب مشهور خود «علف» در واقع بیانیهٔ سینمای متعهد است در برابر روشنفکران دههٔ ۱۹۲۰که سینما را وسیلهٔ اتلاف وقت و سرگرمی‌های بیهوده تلقی نموده‌اند. وی در این مقدمه هوشمندانه همهٔ امکانات و اعتبارات بالقوه‌ای را که سینما در زمینه‌های آموزش و مستندسازی که اکنون بدان دست یافته است پیش‌بینی نموده و به‌خصوص به نقش سینما در گفتمان میان ملت‌ها و فرهنگ‌ها و ایجاد تفاهم و همبستگی در خانوادهٔ بزرگ بشری که عنصر و مایهٔ اصلی اندیشه کوپر در «علف» و کارهای مستند او است تأکید خاص نموده است. کوپر این زمینه‌های کارآیی سینمایی را در آثار خود به تجربه گرفته و در پیشرفت هنر و فنون سینما راهگشا بوده است؛ از جملهٔ این کاربردها، کاربرد در جغرافیای انسانی است که به رابطهٔ طبیعت و انسان و همبستگی این دو با هم می‌پردازد و می‌گوید: «... هر کجا که انسان در تلاش هستی و در تنازع بقا با طبیعت به پیکار برخیزد و مهارت و کاردانی و ابزار به‌کار گیرد، به فیلم کشاندن چنان رویدادی تقریباً برای همهٔ مردم جهان توجه برانگیز و دلپسند خواهد بود. هنگامی که نوع انسان در راه زندگی و بقای حیات مبارزه می‌کند، در وحدتی نمادین، به منزلهٔ آن است که تبار آدمیان در آن راه به نبرد برخاسته باشند و کدام حریف و هماوردی سنگدل‌تر و آشتی‌ناپذیرتر از طبیعت برای انسان؟ من و یاران همدل و همداستان خود تصمیم گرفتیم برای تحقق بخشیدن به این اندیشه و به‌کار گرفتن کارآیی سینما در زمینهٔ جغرافیای انسانی به سفری کاوشگرانه همت کنیم و به طرف مجهول و به سویی بی‌سو رهسپار شویم، تا ضمن گشت‌وگذار و سیر در آفاق ناشناخته تلاش انسان‌های کوچنده و چادرنشین را برای زیستن به تصویر درآوریم و برای تماشای همگان به پردهٔ سینما نمایش دهیم... هدف ما این بود که از پیکار واقعی یک قوم کوچ‌نشین که علیه نیروی طبیعت و برای حفظ بقا در جریان است فیلمبرداری کنیم... در زندگی روزمرهٔ آنها شرکت کنیم و هنگامی که در جست‌وجوی چراگاه به مهاجرت می‌پردازند و کوهستان‌ها را در می‌نوردند، همراهشان باشیم» (۲۰: ص۱و۲). از دیدگاه شهاب‌الدین عادل و ناصر فکوهی، «علفزار» حاصل ماجراجویی‌های اتفاقی و برای ثبت دلاوری‌ها و اکتشافات سازندگان آن بوده است تا به تصویر کشیدن عظمت و پشتکار یک ایل و «علفزار» را در زمرهٔ فیلم‌های اکتشافی قرار می‌دهند (۲۵: ص۷۶ و ۲۸: ص۱۵۱). «سیروس ذوالقدر» دربارهٔ انگیزهٔ ساخت فیلم «علف» چنین می‌گوید: «در کوهستان‌های مغرب ایران علف در دامنهٔ کوهها سالی دو بار می‌روید، ولی هرگز اتفاق نمی‌افتد که این دو بار، علف در یک طرف کوه بروید،

ایلیاتی‌های تصویر شده در فیلم مردم آزاده و مسلحی بودند که برای رسیدن به هدف خود دشوارترین مسیرها و خطرها را پشت سر می‌نهاد و با مسلح بودن خویش نشان می‌دادند که آشکارا به دولت مرکزی اعتنایی ندارند و تابع قانون آن نیستند. مبارزات رضاخان برای خلع سلاح بختیاری‌ها تا سال‌های بعد نیز ادامه می‌یابد.

فیلم زیبای «علف» هیچ‌گاه در گنجینهٔ سینمای مستند جهان فراموش نخواهد شد. «علف» علاوه بر دارا بودن ارزش‌های کلاسیک و آکادمیک، به جهت برخورداری از فنون هنری و سینمایی و نیز جنبه‌های قوم‌نگارانه به فیلمی ماندگار در تاریخ سینما بدل شده است. از نظر قوم‌نگاری «علف» الگوی جذاب خود یعنی کوچ را به سینمای مردم‌شناسی ایران به ویژه سینمای بعد از انقلاب داده است، چنانکه فیلم‌های بسیاری با الگوپذیری از فیلم «علف» دربارهٔ کوچ ایل بختیاری ساخته شد.

بلکه هر بهار و پاییز در یک سمت کوه به‌وجود می‌آید و هر بار که علف در یک سمت کوه خشک می‌شود، ایلات و عشایر برای تغذیهٔ دام و احشام خود، زن و مرد و کودک همراه با نیم میلیون بز و اسب و گوسفند و شتر از میان دره‌های خطرناک و از بالای قلل پوشیده از برف زردکوه و از میان رودخانه‌های یخ بسته عبور می‌نمایند تا خود را به آن سوی کوهستان‌ها، به علفزارهای سبز و خرم برسانند، زیرا این علفزارها در حقیقت شیشهٔ عمر آنها هستند، مرین کوپر و شودساک وقتی به‌وجود چنین درام زندگی در یکی از نقاط دورافتادهٔ دنیا پی بردند، درصدد تهیهٔ فیلمی از آن برآمدند» (۴: ص۸۳۵).

سینمای قوم‌پژوهی با آغاز پیدایش تفکرات استعماری در اوایل قرن ۲۰ رشد خود را آغاز کرد. در این دوران کاربردهای جدیدی در سینمای مستند به‌وجود آمد. سینمایی که در ابتدا اهداف آن ورای اهداف علمی بود، تا قبل از سال ۱۹۲۰ عملاً در جهت مقاصد سیاسی کشورهای قدرتمند استعماری قرار گرفت. این کشورها با سابقهٔ دیرینه‌ای که در این زمینه داشتند با دوربین‌های فیلمبرداری خود به کشورهای زیر سلطه رفتند و به بهانهٔ ثبت جاذبه‌های این کشورها و به واقع برای دستیابی و کشف منابع و مخازن و امکانات اقتصادی و جغرافیایی کشورها، اطلاعات مهم و راهبردی اعم از، جغرافیایی، سیاحتی، زیست‌شناختی و جز اینها را جمع‌آوری کردند و در عین حال جنبه‌های ویژهٔ قومی و فرهنگی این نوع ملل را نیز در این فرایند گرد آوردند. بعدها شاهد این بودیم که همین اطلاعات در رویدادهای سال‌های بعد در اروپا و جنگ جهانی هم بسیار مورد استفاده قرار گرفت (ر.ک. به ۲۵: ص۹ و ۱۹).

در این میان «بهمن مقصودلو» از «انگیزهٔ پنهانی» سازندگان فیلم حکایت می‌کند. وی در کتاب خود به نام «**علف: داستان‌های شگفت و ناگفته**»[۴]، چاپ کالیفرنیا، نشر مزدا، سال ۲۰۰۹) ضمن بیان سرگذشت فیلم و زندگی سه آمریکایی ماجراجو از انگیزهٔ پنهانی آنها در سفر به ناحیهٔ پرخطر بختیاری سخن رانده است.

مارگاریت هریسون که طرح ساختن فیلم ماجراجویانه را به او نسبت می‌دهند، در سمت جاسوس مخفی به خدمت ادارهٔ جاسوسی ارتش آمریکا درآمد. بعد از جنگ جهانی زیر پوشش خبرنگار- پوششی که اغلب سازمان‌های جاسوسی به‌کار می‌برند .برای جاسوسی به کشورهای مختلفی سفر کرد، از جمله به روسیهٔ انقلابی برای تهیهٔ گزارشی از تحولات سیاسی آن کشور .که غرب برای اتخاذ سیاست‌های مناسب محتاج آن بود .رفت که در آنجا کا.گ.ب. او را دستگیر کرده بود. کوپر نیز ابتدا خبرنگار بود؛ وی به گارد ملی که به فرمان رئیس جمهور «وودرو ویلسون» زمان جنگ جهانی اول، پایه‌گذاری شده بود پیوست و به مدرسهٔ خلبانی نظام آمریکا در فرانسه رفت. در جبههٔ لهستان به رهبری پیلسودسکی وارد جنگ مخاطره‌آمیزی با اتحاد جماهیر شوروی شد و نیروهای بلشویک او را دستگیر کردند. کوپر در ورشو با هریسون آشنا شد و زمانی که با نام دروغین در زندان به‌سر می‌برد، هریسون به او کمک می‌کرد. کوپر در سال ۱۹۲۱ به‌صورت متهورانه‌ای از زندان شوروی گریخت. کوپر با شودساک که فیلمبردار قابلی بود، در ارتش نیروی هوایی آمریکا ملاقات کرده بود. ابتدا هر یک از این سه نفر کار خود را مستقل دنبال می‌کردند تا اینکه فکر ساختن فیلم را هاری دوایت، دوست هریسون که در وزارت خارجهٔ آمریکا کار می‌کرد مطرح کرد. این سه ابتدا به ترکیه و از آنجا به خوزستان منطقهٔ نفت خیز جنوب ایران که تحت کنترل شرکت نفت انگلیس بود (کوپر آن را واحه‌ای از تمدن در خاک بختیاری نامیده است. کوپر: ۱۰)، رهسپار شدند. آنها قبلاً با مطالعهٔ سفرنامهٔ راولینسون؛ افسر سابق ادارهٔ اطلاعاتی آمریکا که بختیاری‌ها را «دزدان واقعی»، «غارتگر» و زیر یک «سیستم فئودالی» همراه با ظلم ناشی از آن نامیده بود؛ با بختیاری‌ها آشنا شده بودند. بنابراین چه چیز آنها را در حالی که پولی در بساط نداشتند به عملی کردن این تصمیم خطرناک وامی‌داشت؟ (پول لازم به مبلغ ۱۰،۰۰۰ دلار را هریسون فراهم کرد) جورج فولر کنسول آمریکا در شیراز و کاپیتان پیل کنسول بریتانیا در اهواز آنان را در رفتن به ایل بختیاری یاری دادند. آنها به استاندار و یک بختیاری که خود را شاهزاده می‌نامید (این عنوان کنجکاوی را برمی‌انگیزد!) معرفی شدند و شاهزاده مسؤولیت عبور آنها از زاگرس را به عهده گرفت. به عقیدهٔ دکتر مقصودلو محرک اصلی هریسون و همراه کردن دو نفر دیگر با خود به درآمدن به خاورمیانه، زیر پوشش فیلمساز و به‌دنبال همان مأموریت قبلی خدمت به دولت آمریکا بوده که آن زمان سعی داشت به منابع انرژی مملو از نفت منطقه دست یابد (ر.ک. ۲۲: ص۶۶ و ۶۷).

4. Grass untold stories

مورد شک برانگیز دیگر ترور ماژور رابرت ایمبری، عضو کنسولگری آمریکا در تهران است که از طرف مجلهٔ جغرافیایی ملی آمریکا مأموریت داشت از مناطق دیدنی ایران عکس‌هایی برای آن مجله تهیه کند. وی که بر تصدیق‌نامهٔ عبور سه فیلمساز از زردکوه در همراهی با ایل بختیاری صحه گذاشته بود، یک ماه بعد از اینکه این سه ایران را ترک کردند، در ماجرای معروف «سقّاخانه» ترور شد. گناه قتل او به پای شرکت نفت ایران و انگلیس افتاد که به دنبال آن بود تا در عرصهٔ رقابت‌های نفتی ایران همچنان بی‌رقیب بماند. شرکت گمان می‌کرد ایمبری همان سوپر نمایندهٔ شرکت آمریکایی نفت سینکلر است که به‌دنبال کسب امتیاز در منابع نفتی کشور می‌باشد. با توجه به اینکه آمریکا بعد از ماجرای ترور تصمیم خود را مبنی بر گرفتن امتیاز اکتشاف چاه نفت در ایران رها کرد، این مسأله اهمیت بررسی بیشتری را دارد (برای اطلاع از ترور ایمبری رجوع کنید به ۲۶: ص۳۳۹ و ۳۷: ۶۳ و ۱۵: ص۱۱۷-۱۰۹). در کتاب کوپر نیز موردی که دال بر مأموریت پنهانی باشد به چشم نمی‌خورد، با این حال این مسأله که کوپر و همراهان از ایل بیگی خواسته بودند که آنها را از راهی غیر از راه لینچ و یا هر راه دیگری که قبلاً فرنگی‌ها از آن مسیرها رفته‌اند بفرستند و راهی را انتخاب کنند که قبلاً هیچ خارجی کشف نکرده باشد، اندکی حس کنجکاوی را برمی‌انگیزد و این مسأله مطرح می‌شود که آیا قصد آنها دستیابی به صحراهای دست نخوردهٔ شمالی نبوده است؟ (۲۰: ص۱۴تا۱۵).

نتیجه‌گیری

فیلم زیبای «علف» هیچ‌گاه در گنجینهٔ سینمای مستند جهان فراموش نخواهد شد. «علف» علاوه بر دارا بودن ارزش‌های کلاسیک و آکادمیک، به جهت برخورداری از فنون هنری و سینمایی و نیز جنبه‌های قوم‌نگارانه به فیلمی ماندگار در تاریخ سینما بدل شده است. از نظر قوم‌نگاری «علف» الگوی جذاب خود یعنی کوچ را به سینمای مردم‌شناسی ایران به ویژه سینمای بعد از انقلاب داده است، چنانکه فیلم‌های بسیاری با الگوپذیری از فیلم «علف» دربارهٔ کوچ ایل بختیاری ساخته شد. این فیلم برای اولین‌بار زندگی عشایری در ایران را با تکیه بر حادثهٔ تاریخی و مهم کوچ ایل به تصویر کشید. فیلم وابستگی شدید زندگی عشایری به دام و طبیعت را نشان می‌دهد و این بار سینما با زبان خاص خود تصاویری همدلانه و به دور از هرگونه قوم‌مداری را می‌آفریند و زندگی کوچ‌نشینی و مخاطرات و دشواری‌های آن و نیز صبر و استقامت مردمان ایل را در دست و پنجه نرم کردن با قوای طبیعی، از رود خروشان کارون با گرداب‌های هولناک گرفته تا عبور از قلهٔ پوشیده از برف زردکوه بختیاری به تصویر می‌کشد و تصاویری ماندگار می‌آفریند. کوپر در «علف»، حق مطلب را دربارهٔ تلاش ستایش‌آمیز ایل در رسیدن به شاهرگ حیاتی زندگی آنها یعنی علف به‌خوبی ادا کرده است. این فیلم همچنین نشان‌دهندهٔ تضاد و تعارض فرهنگ سنتی با فرهنگ مدرن و یا تمدن تحمیلی رضاخان نیز هست که درنهایت باعث توقیف فیلم شد و سنت‌های ماندگاری را در تاریخ سینمای ایران رقم زد.

علف سندی زنده و جاودانه از زندگی آن زمان است و به واقع گوشه‌هایی از ظرفیت‌های موجود طبیعت، تاریخ، فرهنگ و زندگی مردم این سرزمین را به رخ می‌کشد و برجسته می‌کند و اینها همان جاذبه‌هایی هستند که همواره باعث توجه بسیاری از پژوهشگران و فیلمسازان به ایران بوده است، «علف» نیز حاصل یک پژوهش جامع است که به فیلمی ماندگار تبدیل شده است.

علف سندی زنده و جاودانه از زندگی آن زمان است و به واقع گوشه‌هایی از ظرفیت‌های موجود طبیعت، تاریخ، فرهنگ و زندگی مردم این سرزمین را به رخ می‌کشد و برجسته می‌کند و اینها همان جاذبه‌هایی هستند که همواره باعث توجه بسیاری از پژوهشگران و فیلمسازان به ایران بوده است، «علف» نیز حاصل یک پژوهش جامع است که به فیلمی ماندگار تبدیل شده است.

منابع

۱. ابن‌خلدون، عبدالرحمان. **مقدمه**، ج ۱، ترجمهٔ محمد پروین‌گنابادی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران: ۱۳۳۷.

۲. امامی، همایون. **سینمای مردم‌شناختی ایران؛ نقدی بر فوم‌پژوهی در سینمای مستند ایران**، افکار، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکدهٔ مردم‌شناسی، تهران: ۱۳۸۵.

۳. امان‌اللهی بهاروند، سکندر. **کوچ‌نشینی در ایران**، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران: ۱۳۶۰.

۴. امید، جمال. **تاریخ سینمای ایران، از سال ۱۲۷۹ تا ۱۳۵۷**، روزنه، چاپ دوم، تهران: ۱۳۷۷.

۵. بازن، آندره. **سینما چیست؟** ترجمهٔ محمد شهب، انتشارات هرمس، چاپ دوم، تهران: ۱۳۸۲.

۶. بهارلو، عباس (غلام حیدری). **تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران**، با همکاری محمد تهامی‌نژاد، فریدون جیرانی و...، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران: ۱۳۷۹.

۷. پوده، رضا. استفاده شده از دانشنامهٔ ایرانیکا، «تاریخچهٔ سینمای مستند در ایران» Link:.www.iranika.ir در تاریخ: ۸۹/۴/۲۱، ۱۳۸۷.

۸. پوربختیار، غفار. **بختیاری‌نامه**، آنزان، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۴.

۹. پوربختیار، غفار. **جامعهٔ بختیاری و تحولات ایران (از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی)**، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد مسجد سلیمان، چاپ اول، مسجد سلیمان: ۱۳۸۷.

۱۰. تهامی‌نژاد، محمد. **سینمای مستند ایران؛** عرصهٔ تفاوت‌ها، انتشارات سروش، تهران: ۱۳۸۱.

۱۱. حسین‌زادهٔ رهدار، حسین. **از بختیاری تا بختیاری**، لاجورد، چاپ اول، اهواز: ۱۳۸۲.

۱۲. حیدری، غلام. **سینمای ایران برداشت ناتمام**، چکامه، تهران: ۱۳۷۰.

۱۳. حیدری، غلام. **فیلم‌شناخت ایران**، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۳.

۱۴. دیگار، ژان‌پیر. **فنون کوچ‌نشینان بختیاری**، ترجمهٔ اصغر کریمی، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۶۶.

۱۵. ذوقی، ایرج. **نفت ایران**، پاژنگ، چاپ سوم، تهران: ۱۳۷۵.

۱۶. رابینسون، دیوید. **تاریخ سینمای جهان**، ترجمهٔ ابراهیم ابوالمعالی و همایون عباسپور، انتشارات نگاه، تهران: ۱۳۶۳.

۱۷. رفیعا، بزرگمهر. **ماهیت سینما**، ج ۱، امیرکبیر، چاپ دوم، تهران: ۱۳۸۴.

۱۸. روح‌الأمینی، محمود. **گرد شهر با چراغ (در مبانی انسان‌شناسی)**، نشر زمان، چاپ اول، بی‌جا: ۱۳۵۷.

۱۹. ریویر، کلود. **درآمدی بر انسان‌شناسی**، ترجمهٔ ناصر فکوهی، نشر نی، چاپ دوم، تهران: ۱۳۸۱.

۲۰. سی.کوپر، مریان. **سفری به سرزمین دلاوران**، ترجمهٔ امیرحسین خان ظفر ایلخان بختیاری، امیرکبیر، تهران: ۱۳۳۴.

۲۱. سیدابوالقاسمی، مهیار. «علف، ۱۹۲۵، فیلم اتنوگرافیک»، **نامهٔ انسان‌شناسی**، دورهٔ اول، شمارهٔ چهارم، ۱۳۸۲، ص۲۲۹-۲۲۷. استفاده شده از سایت: Link: www.SID.ir در تاریخ ۸۹/۳/۱۲.

۲۲. شاکری، خسرو. تقریظ کتاب با عنوان: «سفر ۱۹۲۵ سه آمریکایی به ناحیهٔ پرخطر بختیاری». استفاده شده از سایت: Link:Iranstar@iranstar.com در تاریخ: ۸۹/۳/۱۲.
Iranstar.vol16.No777.Friday-August28.2009.pp67-66

۲۳. صدر، حمیدرضا. **درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران**، نشر نی، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۱.

۲۴. طبیبی، حشمت‌الله. **مبانی جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ایلات و عشایر ایران**، مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران: ۱۳۷۱.

۲۵. عادل، شهاب‌الدین. **سینمای فوم‌پژوهی**، سروش ـ کانون اندیشه پژوهش‌های سیما، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۹.

۲۶. فاتح، مصطفی. **۵۰ سال نفت ایران**، نشر چهر، چاپ اول، تهران: ۱۳۳۵.

۲۷. فانوس خیال. **سرگذشت سینمای ایران از آغاز تا انقلاب اسلامی به روایت بی‌بی‌سی**، به کوشش شاهرخ گلستان، انتشارات کویر، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۴.

۲۸. فکوهی، ناصر. **درآمدی بر انسان‌شناسی تصویری و فیلم اتنوگرافیک** (گردآوری و ترجمه)، نشر نی، تهران: ۱۳۸۷.

۲۹. کلانتری، پیروز. «کوچ آخر لطفی»، **ماهنامهٔ فیلم**، شمارهٔ ۱۸۰، آبان ماه، ۱۳۷۴، صص ۴۶-۴۷.

۳۰. کیانوند، عزیز. **حکومت، سیاست و عشایر**، انتشارات عشایری، چاپ اول، بی‌جا: ۱۳۶۸.

۱۳. گارثویت، جن. راف. **تاریخ سیاسی، اجتماعی بختیاری**، ترجمه و حواشی مهراب امیری، نشر سهند، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۳.

۳۲. **گلشن**، شمارهٔ ۴۹۳، سی و یکم جوزا ۱۳۰۳، جمعه شانزدهم ذیقعده ۱۳۴۳.

۳۳. لمبتون، آن.ک.اس. **مالک و زارع**، ترجمهٔ منوچهر امیری، انتشارات علمی فرهنگی، تهران: ۱۳۶۲.

۳۴. محسنی، منوچهر. **مقدمات جامعه‌شناسی**، چاپ دهم، نشر دوران، تهران: ۱۳۷۲.

۳۵. مراغه‌ای، حاج زین‌العابدین. **سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ**، کتاب‌های صدف، تهران: ۱۳۴۰.

۳۶. مظفرالدین‌شاه. **سفرنامهٔ مبارکهٔ شاهنشاهی**، تصحیح علی‌محمد مجیرالدوله، نشر فرزان، تهران: ۱۳۶۱.

۳۷. مکی، حسین. **تاریخ بیست سالهٔ ایران**، نشر ناشر، چاپ اول، تهران: ۱۳۳۵.

۳۸. مهرابی، مسعود. **تاریخ سینمای ایران**، انتشارات فیلم، چاپ پنجم، بی‌جا: ۱۳۶۸.

۳۹. مهرابی، مسعود. **فرهنگ فیلم‌های مستند سینمای ایران**، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۵.

۴۰. نایت، آرتور. **تاریخ سینما**، ترجمهٔ نجف دریابندی، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، تهران: ۱۳۵۴.

۴۱. نقیب‌زاده، احمد. **دولت رضاشاه و نظام ایلی**، مرکز اسناد انقلاب اسلامی، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۹.

۴۲. وود، اریک. **تاریخ سینما از آغاز تا سال ۱۹۷۰**، ترجمهٔ حسن افشار، نشر مرکز، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۲.

پس از بیست و چهار سال نقدی بر کتاب بیان المفاخر

دکتر حسین مسجدی
عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور

شادروان سید مصلح‌الدین مهدوی، در درازنای زندگی پربرکت هشتاد سالهٔ خود (۱۳۷۴- ۱۲۹۴ش)، بسیار خواند و نوشت. نگارنده در دیدارهایی که اواخر عمر شریف ایشان با او داشت، دریافتم که روحیهٔ او از آن دست است که خوش ندارند کسی بر آنها نقد کند یا بر آثارشان خرده بگیرد. می‌دانیم که از این باب دو خلق کاملاً متفاوت در اهل قلم وجود دارد؛ یکی کسانی چون شادروان مجتبی مینوی که با وجود سخت‌گیری او بر تصحیح و نگارش آثارش، هنوز در بسیاری از خاطره‌ها مانده است، در مقدمهٔ چاپ دوم کلیله و دمنه‌اش - که اسوهٔ تصحیح و تحشیه است - می‌نویسد: ما پس از چاپ اوّل این کتاب، بعضی از دوستان و بیش از همه آقای سید محمّد فرزان، سهوها و غلط‌هایی در آن یافتند و تذکار دادند. در این چاپ، آنها را اصلاح کرده‌ایم و بدین‌وسیله از ایشان تشکر می‌کنیم. افسوس می‌خورم که کلیهٔ دوستان دیگر به شیوهٔ مرحوم فرزان عمل نکردند. (۲۱، ۲۵۳۶: ۴۰۹) و نیز مانند مرحوم سیدرضا صدر - دانشور پرمایه و نویسندهٔ کتاب ممتّع نامهٔ دانشوران - که آشکارا نقدپذیرند و شادمانه در آغاز آثارشان می‌نویسند: «امیدوارم اگر خوانندگان گرامی، نواقصی در این مقدمه دیدند، اغماض و چشم‌پوشی نکرده، آگاهم کنند». (۴، ۱۳۳۸:۱/ یک مقدمه)

دیگری کسانی مانند زنده‌یاد مهدوی که موج نیرومند روحی، در ارتباط آنها به تو می‌فهماند که شنیدن هفوات و عثرات و کاستی‌ها را خوش ندارند و حتّی می‌نویسند: « اشتباهاتی را که ممکن است مربوط به چاپ باشد خود اصلاح فرمایید و خطاهای دیگر را چشم‌پوشی فرموده و فقط نویسنده را خبر دهید.» (۹، ۱۳۶۸:۱/۱۳)

آموزگار پیر و کهنه‌کار را بیش از هر چیز می‌توان از فراوانی مطالعات و کثرت یادداشت‌های او به یاد آورد. در بسیاری از اعلام اشخاص و امکنه .که دیگران گاهی چیزی به یاد نداشتند و شاید حتی نامی از آن نشنیده بودند. او روزی از گوشه‌ای فراموش شده و شاید از میان‌رفته، یادی در یادداشتی فراچنگ آورده بود و به‌دست می‌داد. هنوز هم گمان دارم ارزشمندترین کار خانواده و علاقه‌مندان این قبیل افراد، این است که یادداشت‌های آنها را چون یادداشت‌های قزوینی و مینوی و دیگران مرتب کرده، چاپ کنند.

به این دو تعبیر «چشم‌پوشی نکردن» و «چشم‌پوشی‌کردن» توجه بفرمایید. غرض اینکه نگارنده، این دو جلد کتاب را در همان زمان چاپ و حیات آن مرحوم، از اول تا آخر خواند و سود جست. اما نکاتی هم او را به شگفتی واداشت که جرأت گفتنش را به آن مرحوم در خود نمی‌دید. پس از درگذشت او نیز سالیانی با خود کلنجار رفت که شاید روح او آزرده شود و این‌گونه مقال را برنتابد. اما از آنجا که می‌دانیم روح به حقایق متعالیه فراتر از تنگناهای خاک دست می‌یابد، دل به دریا زد و برخی از این اشکال‌ها را قلمی کرد. باشد که کسی را به‌کار آید و آن مرحوم و نگارندهٔ عاصی را از دعای خیربی‌نصیب نگذارد.

آموزگار پیر و کهنه‌کار را بیش از هر چیز می‌توان از فراوانی مطالعات و کثرت یادداشت‌های او به یاد آورد. در بسیاری از اعلام اشخاص و امکنه- که دیگران گاهی چیزی به یاد نداشتند و شاید حتی نامی از آن نشنیده بودند - او روزی از گوشه‌ای فراموش شده و شاید از میان‌رفته، یادی در یادداشتی فراچنگ آورده بود و به‌دست می‌داد. هنوز هم گمان دارم ارزشمندترین کار خانواده و علاقه‌مندان این قبیل افراد، این است که یادداشت‌های آنها را چون یادداشت‌های قزوینی و مینوی و دیگران مرتب کرده، چاپ کنند.

پیداست شادروان مصلح‌الدین مهدوی خود آنچنان نگران این یادداشت‌ها بود که گاه و بی‌گاه، در کتابی - با اَدنی مناسبتی- یکی از آنها را می‌گنجانید تا از خطر زوال مصون بماند. البته فقط این نگرانی‌ها نبود. بلکه دغدغه‌های دیگر او نیز باعث می‌شد که از این «وُرَیقه»ها، در جایی استفاده کند. حال اگر مخاطب احساسِ تطویل و ملالت کند، بکند! خارخارهای پنهان ذهن او برایش از هر چیز مهمتر بود. مثلاً اینکه نکند کسی با دیدنِ شمایل ملامحمّدباقر مجلسی و این همه نقش و جدول و طرح در لباس شیخ‌الاسلامی او تصور کند این لباس اشرافی است. پس توضیحی فراخ می‌آورد که لباس، از پارچهٔ ذی‌قیمتی نیست! این دست یادداشت‌ها و مطالب را در همهٔ آثار او می‌توان دید. در کتاب دو جلدی **بیان‌المفاخر** که حدود ۸۳۰ صفحه، طول و تفصیل دارد، حدود یک مجلّد آن - یعنی چیزی حدود ۴۰۰ صفحه - تواند از این دست باشد. کتابی که به تمام در مناقب و مفاخر سید شفتی است، جایی که راجع به سید اسدالله - فرزند زاهد سید - توضیح می‌دهد، دو صفحه در معرفی «میرزا محمد نواب لاهیجی» نوشتن، به دلیل اینکه فقط در سفر تهران، همراه سیداسدالله - و نه سیدشفتی - بوده، مردافکن و ستوه‌آور است!

این سید اسدالله خود فرع بر موضوع اصلی کتاب است. اما وقتی رحلت می‌کند، مؤلف توضیح می‌دهد که در نجف کجا دفن است و به این بهانه سایر مدفونین را به تفصیل و فراخی ذکر می‌کند و همچنین به این مناسبت مدفونین حجرهٔ روبه‌رویی را معرفی می‌کند و نیز درهای صحن حضرت علی(ع) را هم یک یک می‌شناساند و به این بهانه، ماده تاریخ‌های این درها را نیز می‌آورد! (۹: ج۲، ص۵۰-۳۴۵). لذتِ کشکولی مطالب را از یاد ببرید و اول و آخر مطالب این‌گونه را، در محور همنشینی کلام، کنار بنشانید؛ ببینید چه ارتباطی بین سید شفتی و ماده تاریخ‌های درهای حرم امیرالمؤمنین(ع) می‌یابید؟!

حال که بحث به این میدان کشید، بد نیست نگاهی هر چند کوتاه امّا دقیق‌تر به این کتابِ دو جلدی

بیندازیم؛ **بیان‌المفاخر**، در شناخت سیدمحمّدباقر شفتی -حجةالاسلام مطلق شیعه- در موضوع خود کامل‌ترین و مبسوط‌ترینِ مرجع برای شناخت سید و خاندان او است. این مجموعه همچون سایر آثار استاد بسیار پرو پیمان است، همین انبوه مطالبِ راه و بی‌راه در نگاه نخست می‌نمایاند که ناگفته‌ای نمانده است. مثلاً چنین کثرتی دقّت وافری را نیز به همراه دارد. امّا به واقع «هنوز، هزار بادهٔ ناخورده، در رگِ تاک است». مثلاً جایی که شرح و بسط فراوانی .مانند آنچه درباره نواب لاهیجی آمد .در کتاب هست، اشخاصی نیز بدون هویتِ مشخص و مستقل و معلوم، و به مجرد، یک نام در این کتاب فقط برای یک بار ظاهر می‌شوند و هیچ توضیحی ندارند. مانند «میرزا محمدعلی خان»، «میرزا مرتضی» و «میرزا امین» (۹: ج۲، ص۳۱۶.۱۷).

این اعلام هیچ لقبی، کنیه‌ای، نشانی و امارات و آثار دیگری ندارند که مخاطب بداند کدام میرزا محمدعلی‌خان را می‌گوید. میرزا مرتضی هم شد اسم عَلَم؟! آیا خود نویسنده هم نمی‌دانسته کیستند؟ یا مخاطب را عالِم به این اعلام فرض کرده؟ والله اعلم. از این دست مسائل، در کتاب کم نیست. در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود.

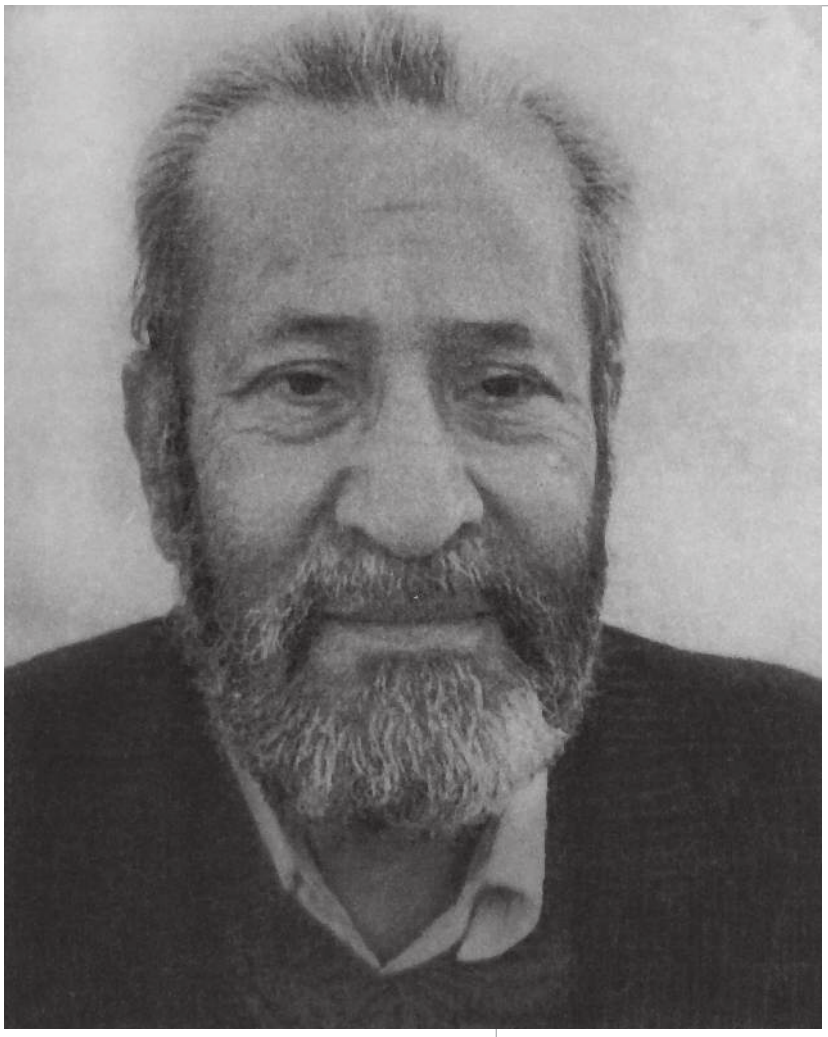
۱- لغزش‌های تاریخی

الف) نگرش یک‌سویه و جانب‌دارانهٔ مؤلفِ مرحوم، در مسائل تاریخیِ آن ایام غلیظ و اندکی آزاردهنده است. ایشان، مبنا و ملاک را برای پاکی و ناپاکی، درستی و نادرستی، داد و بیداد، شقاوت و سعادت و کام و ناکامی انتساب به صاحب ترجمه می‌داند و هرکس را در بیت او است، یا روی به آن جانب داشته، رستگار و جانب مقابل را همگی طالح و شقی و اهل مفسده می‌خواند!

اعمال و رفتار غلامحسین سپهدار را همه‌جا و همه وقت، خطا می‌شمارد. اما اگر فرستادهٔ او را به‌عنوان نمایندهٔ حکومت، بر عمارت روی حوض مسجد جامع، در روز روشن، در حضور میرسید محمد امام جمعه، در همان ابتدای دیدار، لوطیان میر به تیغ قساوت، جان شیرین بستانند و شقّه کنند و در حوض مسجد بیندازند و میرسید محمّد هم علی قولِ مهدوی؛ «آنها را از شورش و بلوا منع نکند»! (۹: ج۲، ص۳۰۸)، باکی نیست؛ با این حساب، مرحوم مهدی بامداد هم به خطا رفته است (۹: ج۲، ص۳۱۲). به شهادت عموم متون تاریخی در این دوره، یکی از مسائل لاینحل، پناه بردنِ الواط پس از ارتکاب جنایات، به بیوت علما و «بست» در آنجاست (۳: ج۲، ص۴۲-۳۴۱). این عمل بارها در این اثر، تمویه و تنزیه شده است.

ب) چهره‌ای که از عبدالله خان امین‌الدوله، در این کتاب ترسیم شده است، با آنکه بسیار مستند به برخی از منابع تاریخی است، امّا از اسناد و مدارک و منابع دیگر مغفول مانده و «روتوش» شده است. مرحوم مهدوی همه‌جا او را خیرخواه و علی‌بن یقطینِ علما می‌نامد (۹: ج۱، ص۸۳ -۱۷۶). در حالی که امروز بر ما روشن است که بر بسیاری از رجال آن روزگار مانند قائم مقام و پادشاه و غیره روشن بود که امین‌الدوله، جزو رجالی است که چندجانبه عمل می‌کند و به مارماهی می‌ماند و روابطش با برخی سفارت‌ها، او را مصون ساخته است و به هیچ قولی و عهدی پایبند نیست (۳: ج۲، ص۸۷ -۱۸۴ و ۱۰: ص۱۶۰.۱۵۶).

چهره‌ای که از عبدالله خان امین‌الدوله، در این کتاب ترسیم شده است، با آنکه بسیار مستند به برخی از منابع تاریخی است، امّا از اسناد و مدارک و منابع دیگر مغفول مانده و «روتوش» شده است. مرحوم مهدوی همه‌جا او را خیرخواه و علی‌بن یقطینِ علما می‌نامد.



آثار قلمی مرحوم مهدوی همه نیاز به ویرایشی اساسی دارد. مقایسهٔ آن دسته از آثار او که پس از درگذشت ایشان چاپ شد .مانند مزاراتِ اصفهان و اعلام اصفهان .با آثار منتشر شدهٔ زمان حیات، نشان‌دهندهٔ این مهم است؛ مشروط به آنکه مانند رسالهٔ اصفهان یا دارالعلم شرق، به‌دست مدّعیان نابلد، حیف و میل نشود!

ج) سال ورود سیدشفتی را به اصفهان- به نقل از **مکارم‌الآثار**-، ۱۲۰۶قمری نقل کرده‌اند (۹: ج۱، ص۱۰۲) اما از رسالهٔ اجازات سید، روشن است ۱۲۰۷ صحیح است. این نیز که صاحب **روضات‌الجنّات**: «و عزم علی التوطّن باصبهان فی‌سنه ۱۲۱۶ أو ۱۲۱۷»، به‌معنای قصد سکونت در اصفهان است نه ورود به آن.

د) شهر کِرِند - محل درگذشت سیداسدالله - را از توابع کردستان دانسته‌اند (۳۴۶/۲) در حالی که روشن است که از توابع کرمانشاه است.

ه) تاریخ سفر حج سید - به نقل از **مناسک حج** او - ۱۲۳۱ق صحیح است. (۹: ج۱، ص۱۲۴).

و) تاریخ وفات سید شفتی، دوم ربیع‌الثانی است نه سوم (۹: ج۲، ص۱۲۷) البته چند صفحه بعد، صحیح آن آمده است.

۲- انتساب‌های نادرست

الف) رساله در دیات (۹: ج ۱، ص۲۰۶) شاید منظورشان «رساله در حدود» بوده است و اِلا سید رساله‌ای تحت این عنوان ندارد.

ب) «رساله در مشتق» (۹: ج۲، ص۷۳) از تألیفات سیّد نیست و ظاهراً از عالمی به‌نام محمّدباقر محمّدتقی است و انجام رساله نیز تاریخ ۱۳۱۶ ق را دارد، که با سیّد شفتی بسی فاصله دارد.

ج) یکی شمردنِ «رسالهٔ احکام شک و سهو» با کتاب **سؤال و جواب** (۹: ج ۲، ص۲۳، ش۴) در حالی که تألیفی جداگانه در خاتمهٔ **تحفة‌الابرار** است که برخلاف تحفه، هنوز چاپ نشده است. امّا **سؤال و جواب** بارها در ایران و بیرون ایران به طبع رسیده است.

د) در ذیل **جواهرالمسائل** نوشته‌اند: از محمدمهدی‌بن محمدعلی است. (۹: ج ۲، ص۲۹) در حالی که محمدمهدی فرزند محمدباقر است و خود مؤلّف نیز قبلاً (۹: ج ۱، ص۳۹۰) آن را درست به‌کار برده است.

ه) نام تلخیص **تحفة‌الابرار** محمدجعفر آباده‌ای، **هدایت‌الاخبار** است که ننوشته‌اند. همین مرحوم آباده‌ای، شرحی بر تلخیص نگاشته که **کاشف‌الاستار** نام دارد و به کس دیگری نسبت داده شده است. (۹: ج ۲، ص۳۰)

و) در مورد **شرح بر تهذیب‌الاصول**، «حاشیه بر تهذیب» صحیح است. (۹: ج۲، ص۶۸)

ز) رساله «عدم لزوم‌القبض فی‌الوقف...» (۹: ج۲، ص۷۱)، همان رسالهٔ «بطلان وقف بر نفس» است که قبلاً ذکر شد (۹: ج۲، ص۲۵، ش۵) و رسالهٔ منفرد و جداگانه‌ای نیست.

ح) رساله شمارهٔ ۵۳ .یعنی **عمر مبارک امام چهارم**(ع) - نیز رسالهٔ جداگانه‌ای نیست و جزو رسالهٔ **سؤال و جواب** است. (۹: ج۲، ص۷۱)

ط) رساله در احکام وضعیّه (۹: ج۲، ص۲۷۰) از سید اسدالله فرزند سید شفتی نیست و مؤلف آن ناشناس است. همچنین رساله در تقدیر، رساله در حبوه، رساله در رخصت و عزیمت، رساله در سبب و رساله در شبهه محصوره، هیچ‌کدام از فرزند سید نیست که نسبت داده شده است. (۹: ج۲، ص۲۷۱۷۲)

ی) در برابر این نسبت نادرست، در بخش مسائل شروح شرایع به قلم مرحوم سیداسدالله، «کتاب‌الصوم» را یاد نکرده است. (۹: ج۲، ص۲۷۸)

ک) کتاب **الفقهالاستدلالی** را از «رساله فی معرفةالتکالیف» جدا ساخته و دو کتاب شمرده است، (۹: ج۲، ص۸۰ ۲۷۹) که یکی است.

ل) رساله در میراث، تألیف میرمحمدمهدی کلباسی است نه سید اسدالله شفتی (۹: ج۲، ص۲۸۱)

م) در مواضع دیگری نیز رسائلی را به سید اسدالله نسبت داده است (۹: ج۲، ص۲۸۲) که مؤلف ناشناس است و از او نیست.

ن) رساله در دیات را از سید شفتی دانسته است (۹: ج۱، ص۲۰۶) که از او نیست.

ف) «جواهرالمسائل»: را مستخرج از «مطالع‌الانوار» دانسته است (۹: ج۱، ص۳۸۹) که درست نیست و از **تحفةالابرار** گزینش شده است.

۳- کاستی‌ها

در برابر این همه حشو و زواید و اطناب و تطویل - که عموماً کنار گذاشتنی است - مطالبی زودگذر شده است و بعید می‌دانم همهٔ آنها حاصل سهو و نسیان باشد. به هر حال به ذکر برخی اشارت می‌رود.

الف) در حالی که هرکس چندصباحی گوشه‌ای از مسجد اذان گفته، یا با یکی از منسوبین مسجد رفاقت داشته، ذکری از او به میان آمده است و آدمی را به یاد **تاریخ بغداد** می‌اندازد که هر وارد و صادری از دروازه‌های بغداد را در آن مذکور می‌بینیم! از بسیار کسان که نامشان در کتیبه‌های مسجد درج شده، یاد نشده است. مانند نام خدّام که حتی نام فرزندان سید را نیز در کتیبه‌ها به این اندازه متواتر نمی‌بینیم و این، حاکی از تأثیر آنها در تمشیتِ حدود دویست‌سالهٔ مسجد است و جالب آنکه حتی هیچ نامی از عموم آنها در این دو جلد نیست!

ب) از مولی علی‌اکبر خوانساری - عالم فقیه معاصر سید شفتی - هیچ یاد نکرده است در صورتی که از فرزندان او به تفصیل یاد شده است. (۹: ج۱، ص۱۲-۳۱۱) ارتباط او با سید در منابع قدیم مشخص است. (۸ : ص۲۵۲)

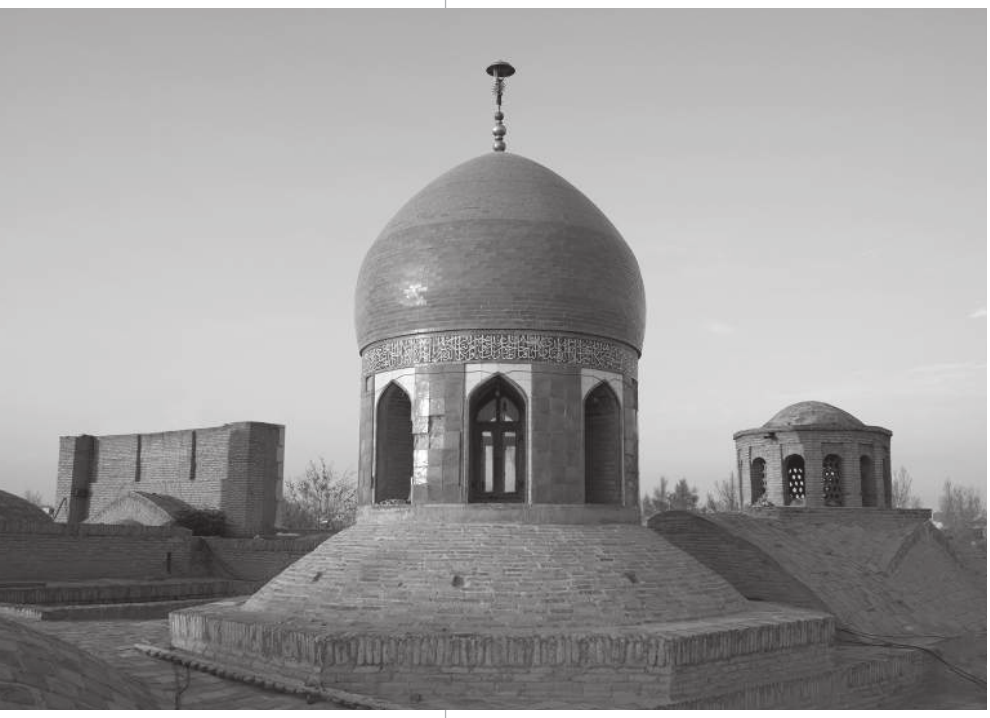
ج) از ضروریاتِ این رسالهٔ مبسوط، ذکر نامهٔ مفصل یکی از بزرگترین کارداران انگلیس در زمان محمدشاه - یعنی مکنیل - به سید شفتی است که تدلیس و خدعهٔ او در اجرای نقشهٔ جداسازی هرات روشن است و پاسخ بسیار زیرکانهٔ سید به او که در تاریخ مکاتبات مشابه، کم‌نظیر است (۲: ج۲، ص ۶۸-۶۶ و ۳۹-۱۲۸ نیز ۵: ج۱، ص۹۶-۲۸۶ و ۱: ۹ به بعد).

د) از موارد فراموش شده و ضروری این دو مجلّد، ذکر ادب‌دوستی، شاعرپروری و علاقهٔ سید شفتی به ادبیات است. تصویر یکی از نسخ خطی تذکرهٔ نفیس **مآثرالباقریه**، نزد مؤلف موجود بود و شگفت آنکه با وجود آگاهی از آنکه سراسر حاوی مدیحه‌های شعرای ایران و عراق راجع به سید است و اطلاعات زیادی از جلسه‌های ادبی هفتگی (دوشنبه یا چهارشنبه شب‌ها)، در مَدَرس مسجد سید و در محضر سید به‌دست می‌دهد، به ذکر دو خطی این تذکره، بسنده کرده و در فهرست شاعران سید، بیش از چهل نفر از سرایندگانِ این تذکره را حتی نام نمی‌برد! ادب‌دوستی سید، حتی از **شرح سیوطی** او و نام‌های بسیاری از کتب دیگرش که مأخوذ از آثار مشهور ادبیات فارسی است، مشهود و معلوم می‌گردد.

ه) از فقدهای این رساله، یادکردِ «رسالهٔ اشعار مسجدیه» است که تماماً حاوی شرح و بسط ساخت مسجد سید و چگونگی به‌دست آوردن آن همه سنگ و مصالح (۶: ج۱، ص۶۰۱-۵۹۱) و نیز آثار شانزده تن از شاعران و واقعه‌گویان و ستایشگران مسجد است و در نوع خود عدیم‌النظیر است و آگاهی بسیار در باب ساخت مساجد عظیم، در قدیم به‌دست می‌دهد. و پیوست‌نامهٔ تذکرهٔ مآثرالباقریه است.

از موارد فراموش شده و ضروری این دو مجلّد، ذکر ادب‌دوستی، شاعرپروری و علاقهٔ سید شفتی به ادبیات است. تصویر یکی از نسخ خطی تذکرهٔ نفیس مآثرالباقریه، نزد مؤلف موجود بود و شگفت آنکه با وجود آگاهی از آنکه سراسر حاوی مدیحه‌های شعرای ایران و عراق راجع به سید است و اطلاعات زیادی از جلسه‌های ادبی هفتگی در مِدرس مسجد سید و در محضر سید به‌دست می‌دهد.

مقبرهٔ حجت‌الاسلام شفتی



۴- ویراستاری

آثار قلمی مرحوم مهدوی همه نیاز به ویرایشی اساسی دارد. مقایسهٔ آن دسته از آثار او که پس از درگذشت ایشان چاپ شد - مانند **مزاراتِ اصفهان** و **اَعلام اصفهان** - با آثار منتشرشدهٔ زمان حیات، نشان‌دهندهٔ این مهم است؛ مشروط به آنکه مانند رسالهٔ **اصفهان یا دارالعلم شرق**، به‌دست مدّعیان نابلد، حیف و میل نشود!

کتاب **بیان‌المفاخر** نیز دچار ضعف نگارشی و ویرایشیِ بینی است. نشانه‌های سجاوندی و نگارشی در سرتاسر اثر در حکم کبریت احمر است، تاریخ‌ها از همه دست هست؛ هجری قمری، شمسی، میلادی و اغلب بی‌مشخصه. «میرزا ابوالقاسم قائم‌مقامِ دوم» یعنی چه؟ (۹: ج۱، ص۱۷۵). منظور از اول، میرزا عیسی قائم‌مقام است! برخی از ارجاعات، شمارهٔ صفحه ندارد و خالی مانده است (۹: ج۲، ص۳۲۴). بعضی از موارد برشمرده نیز دارای شماره است، امّا جای عنوان، خالی است (۹: ج۲، ص۳۲۷). گاهی در بین مطالب، افتادگی فاحشی به نظر می‌آید که بحث را مضحک کرده است (۹: ج۲، ص۲۶-۳۲۵).

*. با سپاس از جناب آقای سید محمدرضا شفتی برای یادآوری برخی از این مطالب.

مدرّس حجت‌الاسلام شفتی

منابع

۱.امانت، ع. «پیشوای امت و وزیر مختار انگلیس» **فصلنامهٔ تاریخ و فرهنگ معاصر**، ش ۱۰-۹، ۱۳۷۳.

۲.خان ملک ساسانی. **سیاستگران دورهٔ قاجار**، ۲ج بابک، تهران: ۱۳۳۸.

۳. سپهر، میرزامحمدتقی‌خان. **ناسخ‌التواریخ**، به اهتمام جهانگیر قائم‌مقامی، امیرکبیر، تهران: ۱۳۳۷.

۴. صدر، سیدرضا. **نامهٔ دانشوران**، مؤسسهٔ مطبوعاتی دارالفکر و مؤسسهٔ دارالعلم، قم: ۱۳۳۸.

۵. طلوعی، محمود. **هفت پادشاه**، ۲ج، علم، چاپ دوم، تهران: ۱۳۷۸.

۶. مسجدی، حسین. «دغدغهٔ به‌دست آوردن سنگ در ساخت مساجد بزرگ»، **مجموعه مقالات همایش بین‌المللی معماری مسجد**، ۲ج، دانشگاه هنر اصفهان، ۱۳۷۶.

۷.مسجدی، حسین. «معتمدالدولهٔ گرجی و مسألهٔ علمای اصفهان»، **بر بام سپاهان (یادنامهٔ سیدمهدی سجادی)**، فرهنگ مردم، اصفهان: ۱۳۸۷.

۸.مسجدی، حسین. **تذکرهٔ مآثر البافقیه**، سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری، اصفهان: ۱۳۸۵.

۹. مهدوی، مصلح‌الدین. **بیان‌المفاخر**، کتابخانهٔ مسجد سید، اصفهان: ۱۳۶۸.

۱۰.هدایت، رضاقلی خان. **روضة‌الصفا**، ۱۰ج، خیام، تهران: ۱۳۳۹.

۱۱. یوسفی، غلامحسین(۲۵۳۶) **برگ‌هایی در آغوش باد**، تهران: توس.

عکس‌های مسجدسید از: پیام انتخابی

قصـــه یا داستـان

نگاهی به قصهٔ «پروین‌دخت»

محمدرحیم اخوت

پروین‌دخـت از کودکـی شـیرین بـود. آدم‌هـا دور و بـرش می‌چرخیدنـد و قربـان صدقـه‌اش می‌رفتنـد. دسـت‌های کوچـک تپـل‌اش را می‌گرفتنـد می‌بوسـیدند، از شـیرین‌زبانی‌اش هـم تعریـف می‌کردنـد و می‌خندیدنـد. هرچـه می‌خواسـت کافـی بـود اراده کنـد. شـاید همیـن بـود کـه فهـم کودکانـه‌اش بعـد از مدتـی انتخـاب می‌کـرد کـه کـدام چیزهـا را می‌خواهـد داشـته باشـد. کسـی از کودکـی‌اش این‌طـور یـاد نمی‌کـرد کـه در بـازار و مهمانـی دسـت درازی کـرده باشـد، یـا انگشـت اشـاره‌اش بـه سـمت هـر چیـز کـه بـه چشـم می‌دیـد نشـانه رفتـه باشـد. ایـن خوشـبختی مایـهٔ غـروری شـده بـود کـه او را از سـایر آدم‌هـای دور و برش یک قدم جلوتر گذاشته بود.

روزهـا گذشـت و پروین‌دخـت بـرای خـودش خانمـی شـد. شـوهر کـرد و بچـه‌دار شـد و کار و بـار مسـتقلی راه انداخـت. تـا آن روز کـه تلفنـی خبر دادند پروین‌دخت مرده است.

وارد شـرکت کـه شـدم منشـی گوشـی را نگـه داشـته بـود تـوی هـوا و غمگیـن نگاهـم می‌کـرد. رفتـم گوشـی را گرفتـم، صدایـی از آن طـرف خـط یکبنـد بـه خـودش و مـن و دنیـا بـد و بیـراه می‌گفـت، و خـط و نشـان می‌کشـید. گذاشـتم خـوب خـودش را خالـی کنـد، بعـد گفتـم: جنـاب نظـری در دو سـالی کـه بـا هـم کار کردیـم کـی یـک بـار چکتـان دیـر و زود شـد؟ صبـح کـه خدمتتان گفتم. چک فردا پول می‌شود.

یکبـاره سـاکت شـد بـا تعجـب گفـت: اِ. شـمایید؟ گفتنـد نیسـتید کـه. بلـه گفتیـد. مـن فقـط مجـدد مزاحمتـان شـدم بگویـم، اگـر فعـلاً پـول نیسـت بیایـم آنجـا خدمتتـان چـک را برایـم عوض کنید.

گفتـم: شـما کـه گفتیـد چـک را خـرج کردیـد و امکان عقب انداختن‌اش نیست

دسـتپاچه گفـت: خـوب خـرج هـم کـرده بـودم امـا آنهـا امـروز و فـردا سرشـان نمی‌شـود. چـک را آوردنـد پـول گرفتنـد، رفتنـد. یعنـی بنـده دلخـواه ایـن کار را کـردم. منتـی نیسـت، امـا بـه هـر حـال بنـده و شـما مدت‌هاسـت بـا هـم کار می‌کنیـم و این‌جـور بـده بسـتان‌ها لازمـهٔ کار بـازار اسـت. حالا شما دستور بدهید بنده اجرا می‌کنم.

نفسـم گرفتـه بـود. گـره روسـری را شـل کـردم. گفتـم: شـما لطـف کردیـد. احتیاجـی نیسـت تشـریف بیاوریـد دفتـر. فـردا خانـم منشـی تماس می‌گیرند چک را ببرید بانک.

گوشـی را گذاشـتم بـه منشـی گفتـم: بـه تـدارکات بگـو حسـاب ایـن بابـا را ببنـدد. از ایـن به بعد هیچ خریدی از نظری نمی‌کنیم.

هنوز ایستاده بودم کنار میز منشی شرکت که زنگ زدند، گفتند خبر بد. پروین‌دخت روشنی امروز ظهر تمام کرد. یخ کردم. دستم را گرفتم لبهٔ میز که نیفتم. همان وقت فکر کردم این حال برای خبر تمام کردن کسی که خانه پُرش، پنج شش باری تلفنی با او مکالمه داشته‌ای، شاید دور از انتظار باشد اما وقتی آدم از چنین خبری این‌طور بهت‌اش می‌زند، یعنی شاید با رشته‌هایی که نمی‌دانسته‌ای زمانی در همان چند مکالمه جوری به این آدم بسته شده‌ای که روحت هم خبر نشده.

پروین‌دخت صدایی زیر و گرم و بسیار مهربان داشت، و اِبایی نداشت از اینکه موقعیت‌های سخت کاری یا خانوادگی‌اش را به‌راحتی، برای تو حتی اگر غریبه بودی، به تفصیل تعریف کند. عجیب نبود که با چند مکالمهٔ کوتاه طلبکارها و بدهکارهایش را شناخته باشی، دانسته باشی پسرش در کدام دانشگاه انگلیس داروسازی می‌خواند، دلات برای نوهٔ دختری‌اش با موهای مشکی و صورت گرد، پَر زده باشد یا توصیه کرده باشی برای دردی که گه‌گاه در سینه‌اش می‌پیچد و نفس‌اش را به شماره می‌اندازد، پیش متخصص برود.

آن روز ظهر درد که به جانش افتاده بود، واداراش کرده بودند بلند شود برود بیمارستان. دو روز قبل به مهندس یعقوبی گفته بود از ترس طلبکار دارد سکته می‌کند. طلبکار به خودی خود از نسل آدم است، شاخ و دم که ندارد، چیزی که او را برای کسی مثل پروین‌دخت ترسناک می‌کند، همان یک مثقال گوشت سرخ توی دهان‌اش و کلماتی است که به فراخور فرهنگ و صبوری‌اش از حنجره‌اش بیرون می‌ریزد، و بدهکار را مبهوت می‌کند. در واقع طلبکار این توانایی را دارد که کل گذشتهٔ پر افتخار، کودکی شاد، غرور و اعتماد به‌نفس تو را در کمترین زمان، با چند کلمهٔ تحقیرآمیز دود کند و به هوا بفرستد. می‌تواند کاری کند که به واقعی بودن هر چیزی که تا به حال داشته‌ای شک کنی.

کنار میز منشی روی زمین نشستم و اشکام جاری شد. آرزو کردم کاش کسی در کودکی محکم پشت دست پروین‌دخت کوبیده بود، تا زودتر از اینها شک کند. آدم‌ها در جوانی زودتر ترس‌شان از خفیف شدن می‌ریزد. پروین‌دخت سال‌ها بود برای خودش کار می‌کرد. یعنی تا به حال فیض حضور طلبکار را درک نکرده بود؟ شاید طلبکارهای قبلی بساز و منصف بوده‌اند. شاید اصلاً راست نگفته باشد. اگر ترس‌اش از طلبکار را سرپوش ترس یا خستگی بزرگتری کرده باشد چه؟ اینکه عمری با لبخند، بارِ زندگی همهٔ آدم‌های اطرافش را به دوش بکشد سخت بوده لابد. یعنی اگر کسی دیروز ظهر، گرم زده بود روی شانه‌اش، توی چشم‌هایش خیره شده بود، گفته بود، خسته نباشی زن، بعد او یک آه بلند کشیده بود با چشم‌های خیس نگاهش کرده بود، گفته بود، زنده باشی، حالا خودش هم زنده بود؟ وقتی همیشه برای خستگی حاضر باشی، کم‌کم از یادشان می‌روی. فراموش می‌کنند که در این کالبد ظریف همان نیازها به دلگرم شدن محبت دیدن، نوازش و هر چیز دیگر وجود دارد. اگر امروز صبح کسی از دور و بری‌هایش سرش را در آغوش گرفته بود، نرم روی موهای جوگندمی کوتاه‌اش دست کشیده بود، اگر رفیقی همکاری کسی این روزها گفته بود، سایه‌تان کم نشود. نباشید همهٔ کار و زندگی‌مان به هم می‌ریزد. دست‌کم می‌فهمید آدم‌ها حتی اگر به ضرورت، او را از یاد نبرده‌اند. اگر یک روز عصر کسی او را دیده بود پشت میز آشپزخانه نشسته، چایی لیوانی سرد شده را بین دست‌هایش گرفته، از پنجره حیاط با چشم‌های مات و کدر بیرون را نگاه می‌کند، شاید می‌شد برایش کاری کرد. با این همه پروین‌دخت امروز ظهر مرده بود، و حالا هیچ کار دیگری نمی‌شد کرد.

راوی و پروین‌دخت دو روی یک سکه‌اند. طوری که راوی از پروین‌دخت می‌گوید تا از خودش گفته باشد. بیماری و مرگ پروین‌دخت گویی آیندهٔ محتوم راوی است. زنی که «عمری با لبخند، بارِ زندگی همهٔ آدم‌های اطرافش را به دوش» می‌کشد؛ و سرانجام از ترس طلبکار یا ترس و «خستگی بزرگتری»، تسلیم می‌شود و تن به مرگ می‌دهد.

نقد داستان

داستان کوتاهِ کوتاه پروین‌دخت، بیش از آن‌که به «**پروین‌دخت**» مربوط باشد، به راوی داستان و «موقعیت‌های سختِ کاری» و حس و حال شخصی او مربوط است. مصداق همان که فرمود: بهتر آن باشد که سرّ دلبران / گفته آید در حدیث دیگران. برای همین هم هست که راوی، بعد از شنیدن «خبر تمام کردن کسی که خانه پُرش، پنج شش باری تلفنی با او مکالمه داشته [...] این‌طور بهت‌اش می‌زند» و «کنار میز منشی روی زمین» می‌نشیند و اشکش جاری می‌شود.

بند اول داستان از منظر یک راوی سوم شخصِ فعلاً ناشناس نقل می‌شود؛ که به معرفی پروین‌دخت و کودکی او می‌پردازد. در بند دومِ داستان، این راوی سوم شخص، با گردشی نرم، جایش را می‌دهد به یک راوی اول شخص که زن است («گره روسری را شل کردم») و مدیر یک شرکت؛ و طرف حساب «نظری»نامی که نمونهٔ بارز بیزینس‌من(!) های قالتاقِ دو رویِ پشت‌هم اندازِ زبان‌بازِ طمع‌کارِ همیشه طلبکارِ فعال در جامعهٔ امروز است. البته «طلبکار به خودی خود از نسل آدم است»؛ اما «چیزی که او را برای کسی مثل پروین‌دخت [و لابد برای راوی داستان] ترسناک می‌کند، همان یک مثقال» زبان و حرف‌هایی‌ست که از دهانش «بیرون می‌ریزد» و «می‌تواند کاری کند که به واقعی بودن هر چیز که تا به حال داشته‌ای شک کنی».

راوی و پروین‌دخت دو روی یک سکّه‌اند. طوری که راوی از پروین‌دخت می‌گوید تا از خودش گفته باشد. بیماری و مرگ پروین‌دخت گویی آیندهٔ محتوم راوی است. زنی که «عمری با لبخند، بارِ زندگی همهٔ آدم‌های اطرافش را به دوش» می‌کشد؛ و سرانجام از ترس طلبکار یا ترس و «خستگی بزرگتری»، تسلیم می‌شود و تن به مرگ می‌دهد.

زندگی فقط خرید و فروش نیست؛ و «در این کالبد ظریف» نیازهای دیگری هم هست، که این‌طور که پیداست در این جامعهٔ مقهورِ بازار، دیگر کسی به آن اعتنا نمی‌کند. «نیاز به دلگرم شدن، محبت دیدن، نوازش و هر چیز دیگر»ی که به آدمی بفهماند دیگران «او را از یاد نبرده‌اند.».

نیروی این داستان در نگفته‌های آن است؛ و در آن رشته‌هایی که آدمیان را به یکدیگر وصل می‌کند. وقتی این رشته‌های اتصال بریده شود و پیوند میان آدمیان به بدهکاری و طلبکاریِ مرسوم در بازار و «موقعیت‌های سختِ کاری» منحصر گردد، آدمی «از ترس طلبکار» کارش به بیمارستان می‌کشد و «سکته می‌کند» و می‌میرد. «در واقع طلبکار این توانایی را دارد که کل گذشتهٔ پرافتخار، کودکی شاد، غرور و اعتماد به‌نفس تو را در کمترین زمان، با چند کلمهٔ تحقیرآمیز دود کند و به هوا بفرستد. می‌تواند کاری کند که به واقعی بودن هر چیز که تا به حال داشته‌ای شک کنی.».

داستان، هرچه هم کوتاه باشد، البته با قصه و تمثیل فرق می‌کند. قصهٔ **پروین‌دخت** چیزی است میان داستان و تمثیل. از یک طرف راوی و شیوهٔ روایت و لحن و کنش و واکنش و حال و هوای یک داستان را دارد؛ از طرف دیگر این حال و هوا آن‌قدر کلی و فارغ از جزءنگری‌ها و جزءنگاری‌های یک داستان مدرن است که آن را به سمت یک قصهٔ تمثیلی می‌کشاند. برای مثال آنجا که راوی وارد دفتر می‌شود و «منشی گوشی را نگه داشته بود توی هوا و غمگین» نگاهش می‌کند، با یک کنش داستانی درخشان روبه‌روییم. اما شروع داستان و «کودکی شیرینِ» پروین‌دخت و «خوشبختی مایهٔ غرور» او که «او را از سایر آدم‌های دور و برش» جلو انداخته، بیشتر شبیه یک قصه است تا داستان.

من اساساً چندان میانه‌یی با نوشته‌هایی که به‌عنوان داستان مینی‌مال یا داستان کوتاهِ کوتاه یا داستانک و این‌گونه عناوینِ باب روز عرضه می‌شود و بازارش هم گرم است، ندارم. می‌گویم ـ و این را قبلاً جایی به طنز و تفصیل گفته‌ام ـ که «داستان کوتاه کوتاه» (و عناوین مشابه) [...] اول باید «داستان» باشد، بعد «کوتاه کوتاه» یا لاغر یا ریزه و غیره.» (**فصلنامهٔ زنده‌رود** / شمارهٔ ۴۵-۴۳).

داستان یا قصهٔ **پروین‌دخت** هرچه هست از نوعی تمامیّت و نثری پیراسته و لحنی مناسب برخوردار است. گاهی خواننده را به یاد همان تمثیل نای از نیستان بریدهٔ مولوی می‌اندازد که در نفیرش مرد و زن نالیده‌اند؛ گاهی هم ـ مثل هر داستان خوب دیگری ـ خواننده با راوی همداستان می‌شود و همراه او «پشت میز آشپزخانه» می‌نشیند، «چایی لیوانی سرد شده را بین دست‌هایش گرفته، از پنجرهٔ حیاط با چشم‌های مات و کدر بیرون را نگاه می‌کند» و می‌داند که «پروین‌دخت امروز ظهر مرده» و حالا دیگر «هیچ کاری» برایش نمی‌شود کرد.

اصفهان

دوشنبه ۷ مرداد۱۳۹۲

شعر و خیال

محمدحسین صفاریان

شب‌های من به موی سیاه تو می‌رسد
هر صبح روشنم به نگاه تو می‌رسد

این راه‌ها تمام به بن‌بست ختم شد
بیراهه‌ای کجا که به راه تو می‌رسد؟

آیینه‌وار برکه‌ی چشمان خیس من
در خواب‌ها به صورت ماه تو می‌رسد

از جاده‌های خسته‌ی پیشانی‌ام هنوز
هر کس که بگذرد به گناه تو می‌رسد

آیا در امتداد غزل‌های بی‌کسی
آوارگی من به پناه تو می‌رسد؟

ردّ تو را گرفته‌ام از ماسه‌های خیس
دریا قدم‌قدم به نگاه تو می‌رسد

نه جنون عشق دارم نه قرار بی‌قراری
که فقط دلی‌ست با من پر زخم‌های کاری

نه پناه تا نشستن نه گریز تا گذشتن
من و دردهای ساکن، من و زخم‌های جاری

نفسم گرفت از دم نفسم گرفت از آدم
بجز آه برنیامد نفسی برای یاری

چه کنم اگر نبینم دل تنگ ابرها را
چه کنم اگر نبارم شب و روز را به زاری

من و عشق و ساده مردن که سری‌ست تا سپردن
نه توانِ دل بریدن نه قرار بردباری

بجز عشق هر چه گفتم به زبان عقل گفتم
همه عمر عاشقی و همه عمر بی‌قراری

چقدر از شاخه‌ها بپرسم جوانه‌های جوانی‌ام را
چقدر در این صدا بپیچم ترانه‌های خزانی‌ام را

به‌رغم چشمان خشک و سردم چنان پر از شعله‌های دردم
که هیچ آیینه بر نتابد سکوت آتشفشانی‌ام را

اگرچه مجنون شهر خویشم به شوق لیلایی تو اما
کجا از این کوچه‌ها بپرسند اگر نباشی نشانی‌ام را

بلور بغضی نهانی‌ام من تکان ابری خزانی‌ام من
اگر که هر شب ترانه کردم غزل غزل زندگانی‌ام را

شاید نمی‌دانی که اندام پری‌ها
مثل تو می‌مانند اما دلبری‌ها

در تو شکوفا می‌شود در تو روان است
سرچشمه‌های عاشقی‌ها شاعری‌ها

پلکی بزن تا با نگاهت پر بگیرند
پروانه‌ها از پیله‌ی نا باوری‌ها

خورشید تا از بام من سر بر نیاری
سر می‌کشند از بام من خاکستری‌ها

از هر چه طوفان بی‌امان سبقت گرفتی
ای ترك شهرآشوب در غارتگری‌ها

تا موج موج گیسوانت را گشودی
افتاد دنبالت نگاه روسری‌ها

عمری‌ست چشم آبیت را در طواف‌اند
آبی‌ترین‌ها چرخه‌ی نیلوفری‌ها

پس شهرزادی شو هزارویك‌شبم را
ای بانوی افسانه‌ها افسونگری‌ها

سهم من از تو گریه‌های ناگزیر است
لبخندها همواره سهم دیگری‌ها

خوانندگان محترم:

برایص دریافت مستمر و به‌موقع فصلنامه، می‌توانید با ارسال تصویر این فرم به جمع مشترکین ما بپیوندید و ما را در ادامهٔ راهی که در پیش داریم، یاری دهید.

برای اشتراک فصلنامهٔ دریچه لطفاً نکات زیر را در نظر داشته باشید:

۱- حق اشتراک را به حساب شمارهٔ ۰۱۰۱۲۶۶۳۳۷۰۰۷ بانک ملی به نام غلامحسین ملایی واریز نموده و **اصل فیش بانکی** را **همراه فرم تکمیل شده** به نشانی اصفهان، خیابان ۲۲بهمن، مجموعهٔ اداری امیرکبیر، مؤسسهٔ مالی و اعتباری آرمان، طبقهٔ دوم، دفتر فصلنامهٔ دریچه ارسال دارید.

۲- حق اشتراک سالیانه با احتساب هزینهٔ پست سفارشی مبلغ ۳۰/۰۰۰ تومان است.

برگ اشتراک فصلنامهٔ دریچه

نام و نام خانوادگی: ..... نام مؤسسه: .....

شماره تلفن: ..... شماره نمابر: .....

پست الکترونیک: ..... کدپستی (ده رقمی): .....

نشانی دقیق پستی: .....

.....

استان: ..... شهرستان: .....

خواهان اشتراك از شماره ..... تا شماره .....

شماره رسید بانکی: ..... تاریخ تکمیل برگ اشتراك: .....

تعدادی از شماره‌های گذشتهٔ مجله موجود است، برای درخواست با دفتر مجله تماس حاصل فرمایید.