۳۲
ماهنامه / مهر ۱۳۷۰
۸۴ صفحه / ۲۵۰ ریال

● با گفتار و آثاری از :

● استاد جلیل شهناز / دکتر ساسان سپنتا / دکتر طلعت کاویان‌پور / دکتر غلامعلی حدّادعادل / دکتر منصور رستگار /

● سید محمّد راستگو / لطیف هلمت / عبدالله پشیو / هه‌ژار / ناصر زراعتی / بهزاد قادری / محمدحسن مهدیان /

● کائوخین‌ژی / محمدامین مروّتی / هاشم حسینی / لیلیانا هکرو... **محمدرضا شجریان**

● کنگره جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی

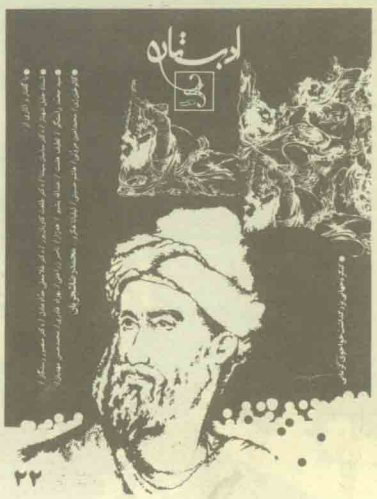
ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaát co.
Vol. 2, No 10, October. 1991.
Director & Editor-in-Chief: Seyed Ahmad Sám
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

ادبستان

فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سید احمد سام
سال دوم شمارهٔ دهم (پیاپی: ۲۲)
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
شمارهٔ بخش اشتراك: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی ها: ۳۲۸۴۴۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات
■ طراح: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.



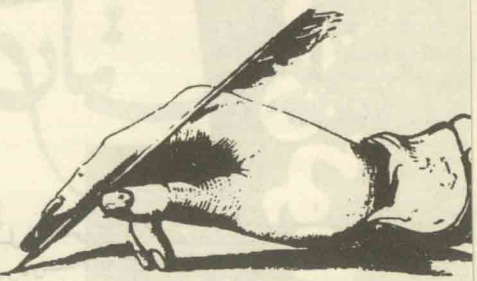
■ روی جلد: به مناسبت کنگرهٔ جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی، کار حبیب صادقی.
□ پشت و داخل جلد: نقاشیخط، اثر مهدی سدیفی

● سخن کوتاه ۳
● با خوانندگان ۴
● هنرمندان: صیّادان موسیقی امواج آبی دریا ..... (سخنرانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در فستیوال هنر ایران در آلمان) ۶
● از اوّل نوبت «عشّاق» بنواز! ..... دکتر ساسان سپنتا ۷
● در آتشم مدار که گوگرد احرمم! ..... دکتر طلعت کاویان پور ۱۰
● خواجو در پایان عصر حماسه سرایی ..... دکتر منصور رستگار فسایی ۱۴
● بحثی پیرامون واژهٔ «خواجو» در زبانهای مشرق زمین ..... دکتر حسین محمدزادهٔ صدیق ۱۸
● شجریان: هنرمند، صدایش باید آوای برخاسته از نهاد مردم باشد ۲۰
● کوههای زیبای کشور دور ..... سه شعر از لطیف هلمت و عبدالله پشیو/ ترجمهٔ سناء حسن حسین ۲۵
● جلیل شهناز: جانمایهٔ موسیقی ما عشق و اخلاص است ۲۶
● استاد هه ژار: شاعر بزرگ کُرد ..... محمد ناصر سینا ۳۱
● سفرنوشت ..... دکتر غلامعلی حداد عادل ۳۴
● هنر امروز اروپا: تردید، نگرانی و آینده ای نه چندان خوشایند برای بشر ..... امیر لواسانی ۳۹
● اعمال سلیقهٔ شاعرانه (نقدی بر دیوان حافظ، تصحیح ادیب برومند) ..... سید محمد راستگو ۴۲
● آن بی خطا خطّهٔ خط را سلطان (پیرامون زندگی و هنر درویش طالقانی) ..... اسماعیل یعقوبی ۴۸
● تولستوی و دغدغهٔ رستگاری و عروج انسان ..... محمدحسن مهدیان ۵۰
● قلب ..... حسن رحیم پور ۵۶
● نقدی بر طرح داستانی «قلب» ..... ناصر زراعتی ۵۷
● جشن دزدیده شده ..... لیلیا ناهکر/ ترجمهٔ هوشنگ اسدی ۵۸
● نگاهی به «دزد دوچرخه» از دید «سیما» ..... بهزاد قادری ۶۰
● کبك ..... جعفر بدلی ۶۲
● انتخاب جبر ..... محمد امین مروّتی ۶۴
● چرخ فلك ..... ابراهیم دمشناس ۶۶
● زمزمه گررنگ ..... کائوخین ژی / برگردان هاشم حسینی ۶۸
● قرض ..... باقر رجبعلی ۷۰
● پیرامون پخش موسیقی از صدا وسیما ..... فریدون فراهانی ۷۴
● شاعر زخم خوردهٔ اندیشه های زخمی ..... ك. مانی ۷۶
(یادداشتی بر یك مجموعهٔ شعر)
● اخبار فرهنگی و هنری ۷۷
● شهر کتاب ۸۲

بسم الله الرحمن الرحیم

سخن کوتاه...

فستیوال هنر ایران با گردهم آئی صدوپنجاه تن از هنرمندان سرشناس و صاحب ذوق هنرهای اصیل و سنتی ایران و عرضهٔ بیش از دویست اثر هنری ارزشمند، و بی اغراق، گاه بی همتا، در زمانی چشم و دل مشتاقان و دوستداران هنر و فرهنگ ایران زمین را در موزهٔ ایالتی شهر دوسلدورف به سوی خود جذب کرد که چه بسا به دلیل عدم ارتباط و آشنایی جهانیان به دوام و بقای حیرت برانگیز هنرهای سنتی ایران، این پندار و باور در ذهن و اندیشه ها جای گرفته بود که هنرهای اصیل ایران که در واقع اسناد ارزشمند هویت ملّی و مذهبی ایرانیان به شمار می رود، دیر زمانی است که غبار و خاک فراموشی گرفته و از یادها رفته است. حال آن که برپایی فستیوال هنر ایران، پاسخی جانانه در رد این پندارها و نشان دهندهٔ واقعیت بویائی و دوام حیات هنرهای ارزشمند و پر قدرت سنتی ایران است. هنرمندان بزرگوار و به حق شایستهٔ ایران اگر چه دیر پا به عرصهٔ هنر جهانی گذاشته اند، اما اندیشهٔ هنرمندان و ذوق سرشار آنان به جبران این پندارها و نشان است، تا بدانجا که آشکارا همزمان با تزلزل معنویت و مفاهیم والای هنر در مغرب زمین، بار دگر هنر ایران، با پشتوانه ای سراسر معنا و مفهوم، رسالت عمدهٔ هنرمند و معنای والای هنر را به ستایش واداشته است، جماعتی از ره گم کردگان را چه از حضور و تولدی که بی تردید اگر عاشقان واقعی هنر را به ستایش واداشته است، جماعتی از ره گم کردگان را چه از نظر پندار هنری و فرهنگی، و چه حتی سیاسی، به واکنشی ضد ارزشهای هنر و هنرمند و به دور از شان و منزلت حفظ حرمت و منزلت هنر واداشته است. شیوهٔ رذیلانه ای که نه تنها از قدر و ارزش هنر و هنرمندان ایرانی دو چندان می سازد. ضرورت اقداماتی قاطع تر و کارسازتر را در راستای معرفی هنر و هنرمندان به حق شایستهٔ ایرانی نمی کاهد، بلکه بی تردید هنر ایران از آغاز تاکنون، با هزاران رمز و راز، بیش از آن که به قصد آزمودن ذوق، و تفاخر به چیره دستی در خلق آثاری زیبا عرضه شده باشد، با بار معنا و مفهوم و کاربرد سراسر تعهدش، راه گشای و رازگشای دلهای عاشق و مفتون وصال به حق تعالی بوده است. هنری که نه تنها در عصر پرآشوب کنونی، که در طول تاریخ، همه گاه در مواجهه با دست اندازی ها و توطئه های هنری و فرهنگی بیگانگان، چونان کوهی محکم و استوار ایستاده است و هرگز از پای در نیامده است. جز این اگر می بود، مردم جهان شگفت زده امروز شاهد گلهای بهار همیشه جاودانه هنر ایران نمی بودند. بدون تردید حضور مؤثر و مناسب هنرمندان ایران در صحنه های جهانی از یکسو و برگزاری جشنواره های ادبی و هنری در ایران، مانند بزرگداشت فردوسی، نظامی، و خواجوی کرمانی - که در این ماه با شرکت ادبا و صاحبنظران ایرانی و خارجی انجام شد - اگر هوشمندانه و توام با برنامه ریزی صحیح باشد، در معرفی هر چه بیشتر ادب و هنر کشورمان موثر خواهد افتاد.



با خوانندگان...

اهل ریا با احساس و هنر کاری ندارد

دوستان ادبستان!

با سلام. ادبستان شماره ۱۹ را دیدم. اندکی دگرگونی در شکل و چاپ مطلبی از خودم، بانی آن شد که مجله را با دقت بیشتری بخوانم. از همان آغاز توی ذوقم خورد. سخن در پرده نمی گویم. توضیح می‌دهم چرا؟ اولین مقاله‌ای که چاپ کرده اید، عنوان: «اندر هنر ریایی» دارد و نوشته آقای دکتر منصور رستگار نسایی استاد دانشگاه شیراز.

می‌دانستم که حس برای لمس واقعیت است و احساس کاردل است و نه کار اهل ریا. اهل ریا با احساس کار ندارد و با هنر هم. در همان بند اول، نویسنده هنر را به واقعیت بند می کند و همانجا برای نفوذ برخواننده از تولستوی نقل می کند و آنگاه حکم می‌دهد که: «... می توان به این نتیجه رسید که خلق پدیده هنری فی حد ذاته، براین پایه مبتنی است که از باوری صادق، احساسی راستین و ریشه‌دار در واقعیتهای ملموس و محسوس برخاسته باشد....» چه حکمی! چرا «احساس راستین» را باید با «واقعیت ملموس» که گاه زشت‌تر از زشت است پیوند دهیم؟ بسیاری از زشتی‌ها و پلشتی‌ها واقعیت ملموس هستند.

و بعد: «از اینجاست که «هنرریایی» جلوه می کند. هنری که نمایانگر واقعیت نیست.» یعنی چه؟ یعنی هنری که نمایانگر واقعیت نیست، هنر نیست. پس کاشی کاری مسجد شیخ لطف‌الله در اصفهان نیز هنر نیست. چون نمایانگر واقعیت نیست، آینه‌ای در برابر واقعیت نیست اصلاً براساس حکم آقای دکتر رستگار واقعیت چیست؟ واقعیت را که می بیند؟ واقعیت را چگونه باید دید؟ محك دست کیست؟

صادر کردن چنین احکامی ساده نیست: «هنر اگر جلوه فروش نباشد، هنر نیست». اما چه کسی می گوید که جلوه هنر خانه در ناکجا آباد دارد؟ آقای دکتر بیتی از حافظ نقل می کند در محکوم کردن جلوه فروشی هنر: جلوه برمن مفروش ای ملك الحاج که تو

خانه می بینی و من خانه خدا می بینم

این فروختن جلوه به دست «ملك الحاج» با جلوه فروشی هنر تفاوت دارد و قضیهٔ «میان ماه من تا ماه گردون» است و با هیچ وصله‌ای نمی توان ملك الحاج را به هنر چسباند.که گفته است او هنر دارد یا با هنر ربطی دارد؟

آقای دکتر در آخر ستون دوم و شروع ستون سوم از اولین صفحه مقاله ـ صفحه ۵ ـ ازسکه هنر و خرج آن حرف می‌زنند که باز با هیچ وصله‌ای نمی توان از آن برداشتی غیر واقعی و غیر ملموس کرد. با وفاداری به حکم و توصیه خود آقای دکتر، خواننده مقاله، هنر را با سکه عوضی می گیرد.

بعد تا انتهای مقاله از شعر ریایی و مدیحه سرایی و دگرگون جلوه دادن واقعیت گفتگوست و تازه می فهمیم که منظور آقای دکتر از شعر ریایی، شاعران ریایی است و واژه هنر را بی‌ربط به این مقاله چسبانده اند.

آقای دکتر با نمونه‌هایی که از شعر ریایی می آورند، پاسخ احکام خودشان را می دهند. چسبیدن به واقعیت و حکم دادن خطرناك است می توان واقعیت را با تظاهر و تحکم بر وفادار بودن به آن تغییر داد و ریا ورزید. آقای دکتر! حرف زدن از هنر، عبور از پل صراط است. شما وقتی از درونمایه اشیا حرف می‌زنید، از حقیقت آن حرف می‌زنید. خیره شدن در حقیقت، التزام به واقعیت را نمی‌طلبد. کدام حکم شما را بپذیریم؟

جایی دیگر: در صفحه سوم مقاله، آخر ستون اول، می نویسند: «... این بازار آشفته بی‌هنران هنرمند....»! جل الخالق.چگونه می توان بی هنر بود و در عین حال هنرمند. این واژه است که می نویسیم آقای دکتر! و باز در همان بند می نویسند: «حس طبیعی و ریاکارانه». آخر حس اگر طبیعی باشد مثل حس لامسه و سامعه و... می تواند ریاکارانه هم باشد؟ بحث سطحی و به اصطلاح ملا لغتی نیست. سخن از احترام به واژه است. وقتی ارزش کلام را نشناسیم، همه چیز ریاکارانه می شود....

دوستان ادبستان! نمی خواهم پرحرفی کنم. قبای فرهنگستانی نیز به تن ندارم. اما آموخته‌ام که دقیق باشم. برای دقت، بی‌رحمی را لازم می‌دانم و نه رقت قلب و ملاحظه را. در آوردن مجله کار ساده ای نیست. دبیری هم تنها رعایت سلاست و روانی زبان و نقطه گذاری و این حرفها نیست. رفتن به کنه حرف و انتخاب است. آیا دوران صدور احکام متناقض به سر نیامده است؟ دوران بی‌دقتی به سرنیامده است؟ زیبایی تنها در شکل نیست: زیبایی مجله شما نیز تنها در شکل چاپ و رنگ و کاغذ و صفحه بندی و غیر آن نیست. فکر می کنم که نسبت به خوانندگان باید مسئول باشیم. در انتخاب بی گذشت باشیم. حتی اگر خطا کنیم، خطاها را آنگاه نیز می توان بهتر دید...

در کارتان موفق باشید

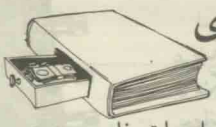
پروین سعیدی ـ هلند

■ خانم سعیدی!

در مورد بسیاری از مقالات و مطالبی که در ادبستان چاپ می‌شود، انتقاد، نقد، تعریف و تمجید و نوشته‌های خاصی به دستمان می‌رسد که نشان دهنده دیدگاههای مختلف و بعضاً متفاوتی است که در باره یك مطلب واحد وجود دارد. این امری طبیعی است و هیچ کس هم نمی‌تواند به نفس قضیه ایراد بگیرد. بهترین شیوه را در این دیده ایم که در هر شماره ـ حتی الامکان ـ یکی از مطالب ـ البته بیشتر انتقادی ـ را در صفحه با خوانندگان بیاوریم. به این امید که اگر نویسنده، محقق یا مترجم مورد نظر نوشتن پاسخی کوتاه را لازم دانست، یقین داشته باشد که از چاپ کردن آن هم ـ به خواست خدا دریغ نخواهیم کرد.

در زیر توجه شما و سایر خوانندگان را به مطلبی که از سوی خواننده دیگری درباره سخنان آقای دکتر عبدالحسین نوایی (ادبستان ۲۰) نوشته شده، جلب می کنیم:

علت دشواری شعر نظامی



اینجانب دانشجوی ادبیات فارسی هستم و سالهاست که با نام بلند آوازه نظامی گنجوی آشنا، و از گنجینه آثارش بهره‌ها برده‌ام از اینکه نتوانستم در کنگره بزرگداشت نظامی در شهر تبریز شرکت کنم، بسیار احساس غبن و دلتنگی می کردم. از این رو وقتی که بیستمین شماره مجله وزین ادبستان را خریدم و گفتگوی آقای دکتر نوایی را درباره نظامی دیدم، بسیار خوشحال شدم و پنداشتم که در آن مطالب و سخنانی قابل توجه راجع به نظامی آمده است؛ اما متأسفانه این گونه نبود. در یك نگاه کلی باید گفت که در سخنان ایشان فراز و فرود زیاد است، طوری که بعضاً جایی مطلبی را گفته و سپس جای دیگر آن را نقض کرده اند. استاد درباره علت دشواری تعبیرات و تشبیهات نظامی اینگونه اظهار نظر می فرمایند: «زبان دری، زبان مادری نظامی نبوده و او این زبان را از طریق مدرسه و مکتب و از روی دفتر و کتاب آموخته... و پیداست کسی که «کتابی» بخواهد حرف بزند طبیعتاً نمی‌تواند همه مافی‌الضمیر خود را به سادگی و آسانی بیان کند و علت دشواری بیان نظامی در همین است که به زبان مادری شعر نگفته، بلکه به زبان ادبی زمان شعر گفته» است. باید عرض کنم که این نمی‌تواند نظریه درستی باشد.

دکتر ذبیح اله صفا در کتاب تاریخ ادبیات در ایران می نویسد: «نخستین ولایاتی که لهجه دری در آنها رواج یافت گرگان و قومس وری بود... نخستین شاعر استادی که از این ناحیه یعنی قومس آغاز سخنوری به زبان دری کرد، منوچهری دامغانی است.» و ناصر خسرو در سفرنامه خود می گوید: «در تبریز، قطران نام شاعری را دیدم، شعری نیك می گفت، اما زبان فارسی نیکو نمی‌دانست.»

می بینیم که زبان مادری منوچهری دامغانی و قطران تبریزی هم مانند زبان مادری نظامی، زبان دری نبوده است ولی هر دو به زبان دری اشعاری نیك سروده اند که بعضاً از اشعار نظامی و خاقانی آسانتر و روان‌تر است. حتی زبان «گفتاری» سعدی و حافظ هم غیر از فارسی دری بوده است. مثلاً سعدی شعرهایی به لهجه شیرازی قدیم دارد که بسیار مشکل است و دکتر یحیی ماهیار نوابی از استادان زبانشناسی که در زمینه زبانهای باستانی کار کرده اند آن را به فارسی روان برگردانده‌اند. با این همه می بینیم که زبان شعری حافظ و سعدی در عذوبت و فصاحت، حدی ندارد.

بنابراین، این علت نمی‌تواند باعث دشواری زبان شعری نظامی و خاقانی و... باشد. عامل این دشواری را باید در جایی دیگر جست: می‌دانیم که از اواسط قرن پنجم موضوع ابتکار در سبك سخنوری به حدی مورد توجه و علاقه شاعران بوده است که برخی از آنان بدین امر اشاره صریح داشته و به سبب ابتکار روش جدید در شاعری برمعاصران و پیشینیان مفاخرت کرده‌اند. مثلاً خاقانی گفته است:

مرا شیوه خاص تازه است و داشت
همان شیوه باستان، عنصری

... «نظامی» هم بنابه نوشته دکتر صفا به دنبال آوردن طریقه تازه‌ای در شعر می‌گشت و از این که عاریت دیگران را نپذیرفته بود خشنود بود و می‌گفت:

عاریت کس نپذیرفته‌ام
آنچه دلم گفت بگو گفته‌ام

بدین ترتیب در شعر فارسی سبکی به وجود آمد به نام سبك آذربایجانی که بزرگانی چون ابوالعلاء گنجوی، فلکی شروانی، خاقانی شروانی، نظامی گنجوی و مجیرالدین بیلقانی... از سرآمدان این سبك هستند. و معروفترین این شاعران البته نظامی و خاقانی بودند. نظامی و خاقانی هر دو در اشعار خود دارای افکار بسیار دقیق و باریك و اصرار فراوان به آوردن مضامین جدید و معانی نو و ترکیبات بدیع بی‌سابقه و ایراد لغات و ترکیبات عربی بسیار هستند، و این عوامل باعث شده است که اشعار این دو استاد بزرگ «بدون دقت» دریافته نشود و حتی گاه قطعاتی از کلام آنان لاینحل بماند...

می‌دانیم که استفاده از اصطلاحات علمی، فلسفی، طبی و حتی اصطلاحات مربوط به شطرنج و... همچنین به کارگیری استعارات و کنایات پیچیده (که اغلب ساخته ذهن خود شاعر است) و نیز استفاده از کلمات ترکی و بکارگیری ردیفهای اسمی از جمله خصوصیات این سبك است که باعث دشواری اشعار این بزرگان شده است

... استاد به دنبال سخنان قبلی‌شان چنین نتیجه می‌گیرند: «بنابراین آنچه در کتب ادبیان روزگار به عنوان راز و رمز در بیان نظامی مطرح شده، چیزی جز عدم احاطهٔ او به دقایق زبان دری نبوده» است.

شاید برای رد این نظر، همین سخن خودشان کافی باشد که بلافاصله می‌فرمایند: «والا بسیاری از اشعار نظامی آنقدر فصیح و رسا و زیباست که به وصف در نمی‌آید.»

چگونه باید پذیرفت که کسی به دقایق زبانی احاطه نداشته باشد ولی درهمان زبان، به قدری اشعار فصیح و رسا و زیبا بسراید که به وصف در نیاید؟

تا اینجا سخنان آقای دکتر نوایی برسر زبان نظامی بود و اما در بارهٔ کنگرهٔ بزرگداشت نظامی گفته‌اند: «اما نمی‌توانم از یادآوردن این نکته خودداری کنم که سخت از این خبر در شگفت شدم. چرا بزرگداشت نظامی، ابر مرد ادب ایران و... در تبریز باید گرفته شود؟»

کجای خبر برگزاری این کنگره در دانشگاه تبریز تعجب آور و اعجاب انگیز بوده است که آقای دکتر نوایی را اینچنین حیرت زده کرده است؟ و اصلاً برگزاری این کنگره در شهر تبریز بعنوان یکی از کانونهای شعر و ادب فارسی و در دانشگاه تبریز به عنوان دومین دانشگاه از نظر قدمت و سابقه در ایران چه ایراد و اشکالی داشته است؟

از خدمت جناب آقای دکتر نوایی سؤالی دارم و آن این که اگر بزرگداشت نظامی در تبریز فرضاً چنین توهمی را در اذهان عده‌ای ایجاد می‌کند که نظامی شاعر «خلق آذربایجان» است پس چرا بزرگداشت حافظ و سعدی در شیراز این توهم را ایجاد نکرد که مثلا حافظ شاعر خلق «استان فارس» یا فردوسی شاعر «خلق خراسان و توس» است؟!

بنده این اطمینان را می‌دهم که مردی چون نظامی به قول شما «وسیلهٔ بلعجب کاری و شعبده بازی افرادی که او را تنها شاعر خلق آذربایجان می‌دانند قرار نخواهد گرفت تا بخواهند او را از دفتر و دیوان فارسی و سیاههٔ عظیم پیشروان و قهرمانان شعر و از حیطهٔ فرهنگی ایرانیان فارسی زبان بیرون کشند.». همچنان که تا به حال افرادی خواسته‌اند با استناد به ابیاتی الحاقی و مجعول، نظامی را قمی و قهستانی معرفی کنند، ولی می بینیم که در عمل موفق نشده‌اند، چه، بزرگانی همچون نظامی نه گنجوی هستند، نه تبریزی و نه قمی، بلکه «ایرانی» هستند و فراتر از آن متعلق به همه جامعهٔ بشری‌اند...

حسین مختاری ـ دانشجوی ادبیات فارسی

ما که نفهمیدیم این زبان جدید چیست!

با عرض سلام و خسته نباشید. به حضور دست اندرکاران ماهنامهٔ ادبستان.

از آغاز انتشار این ماهنامه تا حال از خوانندگان آن هستم. ولی متاسفانه هر مجلد جدید که به دستم می‌رسد نسبت به ماه دیگر ضعیف‌تر و بی‌محتواتر می‌شود. تا جائیکه من را به کلی دلسرد کرده و فکر نمی‌کنم من بعد از این از خوانندگان آن باشم مگر آن که در محتوای آن تغییر حاصل شود.

ادبستان به جای اینکه با ادب سروکار داشته باشد بیشتر با موسیقی و عکاسی و نقاشی صفحات خود را پر می‌کند. گرچه اینها نیز از هنرهای با ارزش هستند. ولی ادبستان باهنرستان فرق دارد. بهتر بود اسم ماهنامه را می گذاشتید: «هنر و ادب». مطلب مهم دیگر، شعر کلاسیك فارسی است، یعنی مهمترین شاخهٔ ادب ما که ریشه در فرهنگ ما ایرانیان دارد. و ادب ما به واسطهٔ آن در جهان نامی گشته است. چیزی که شما نه تنها به آن اهمیت نمی‌دهید بلکه با آن به عناد هم برخاسته‌اید و می خواهید آن را کمرنگ سازید. به بهانهٔ اینکه زمان حاضر زبان جدیدی را می‌طلبد.

ما که نفهمیدیم این زبان جدید چیست. شاید منظور تقلید از ادبیات غرب است. ادبیاتی که با خون ایرانی بیگانه است و نمی‌تواند با آن بجوشد. من نمی‌دانم این زبان امروزی چرا در ذهن مردم جا نمی افتد ولی شعر هزار سال پیش را مردم نه درك، بلکه حس می کنند. در زندگی روزمرهٔ مردم این نوع شعر و ادب به صورت امثله بر زبان مردم می چرخد ولی حتی یك کلمه از شعر نو در لفظ مردم نیست. این زبان جدید نمی‌دانم کدام زبان است که ترکیبات آن را در هیچ لغت نامه‌ای نمی‌توان پیدا کرد.

این چگونه زبانی است که بعد از پنجاه سال که از عمر آن می گذرد هنوز با مردم ما بیگانه است. من نمی‌دانم با این ادبیات قوی و محکمی که ما داریم چرا باید از غرب تقلید کنیم؟ چرا کاری نکنیم که غرب خاصه در شعر از ما تقلید کند. اصلاً درك نمی کنم این چه جریانی است که می‌خواهند ادب ایرانی را کمرنگ کنند...

(سیدرضا نقی نژاد اورنگ ـ دانشجوی ادبیات)

■ جناب اورنگ!

۱. اگر در نام ادبستان بیشتر دقت می کردید، متوجه می شدید که ادبستان، «ادبستان فرهنگ و هنر» است، و به همین جهت فقط به ادب و ادبیات ـ به آن معنی که موردنظر شما هست نمی‌پردازد. قصه و داستان و موسیقی و تئاتر و خوشنویسی و ساز سازی و نقاشی و مجسمه سازی و حتی هنرهای ظریف دستی نیز از مقوله‌های هنری هستند که علاقمندیم راجع به آنها مطالب مناسب چاپ کنیم.

۲. عنادی با شعر کلاسیك نداریم که هیچ، حتی معتقدیم شاعر این دوره اگر به شعر کلاسیك احاطه نداشته باشد نمی‌تواند شاعر پارسی گوی امروز باشد، اما تفاوت شعر کلاسیك (به معنای خاص کلمه) با شعر امروز، هم در «موضوع» است و هم در «قالب». یعنی از مفاهیم عام که بگذریم، موضوعاتی که ذهن شاعر کلاسیك چند قرن پیش را به خود جلب می کرد، امروز لزوماً وجود ندارند و به جای آنها شاعر امروز با مشکلات، مسایل و موضوعات تازه‌ای روبه‌روست که بعضاً شاید در هیچ مقطعی از تاریخ بشر به این شکل وجود نداشته است، و به همین جهت برای بیان «مفاهیم» و «موضوعات» تازه، ناگزیر باید «قالبهای» جدیدی را انتخاب کند. اگر شما به قول خودتان نمی‌فهمید این زبان تازه چیست، گناه از ما و یا شاعران امروز نیست، وگرنه این هم بحثی نیست که امروز و به وسیلهٔ شما مطرح شده و چیز تازه‌ای باشد. جنجال «شعر نو و کهنه» و دعواهای مربوط به آن، سالهاست که به سر آمده و «شعر نو» به معنای صحیح آن مدتهاست که جای خودرا به عنوان یك ضرورت ادبی در پهنهٔ ادبیات معاصر فارسی، یافته است. (حتی بعضی از مخالفین اولیه‌ی شعر نو که شاعر هم بودند، بعداً به شیوهٔ نو، شعر سرودند.)

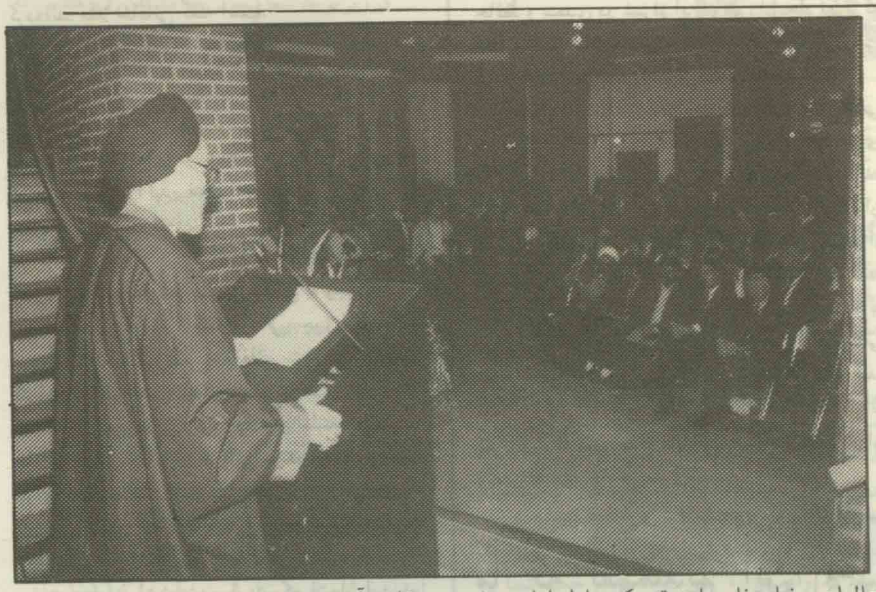
۳. صحبت از تقلید غرب نیست. این تحوّل و تغییر یافتن موضوع و قالب شعر در ادبیات معاصر عرب، ترك، هند و بسیاری از سایر ملل غیرغربی به وجود آمده است. (و تازه در غرب هم شعر کلاسیك ـ اگر منظور شعر با وزن و قافیه باشد ـ بوده و هنوز هم وجود دارد.) موضوع جدید، زبان جدید می‌طلبد و لزوماً نمی‌توان تمامی مفاهیمی را که امروز بشر به آنها مبتلاست در قالبهای مشخص قدیم ریخت و تمامی حرفهای شاعر را به صورت غزل و قصیده و قطعه و رباعی و مثنوی بیان کرد.

۴. درضمن، مطلب ارسالی تان را هم با کینه(!) دور نخواهیم انداخت آن را مانند تمامی سایر مطالبی که به دستمان می‌رسد بررسی خواهیم کرد و درصورت مناسب بودن، به خواست خداوند چاپ خواهد شد.

والسلام

هنرمندان
صیادان موسیقی امواج آبی دریا

آنچه که در پی می‌آید متن کامل سخنرانی حجت‌الاسلام دکتر محمد خاتمی وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی در مراسم افتتاحیه فستیوال هنر ایران در دوسلدورف (آلمان) است.



بسم‌الله الرحمن الرحیم

جناب آقای وزیر

خانمها و آقایان محترم

برگزاری نمایشگاه هنر ایران در آلمان می‌تواند به بسط و تعمیق روابط انسانی و فرهنگی دو ملت ایران و آلمان کمک کند و در صورتی که به این مهم موفق شود، هنرمندان ما به مهمترین مقصود و هدف خود نایل آمده‌اند. چون سخن از قصد و نیت هنرمندان به میان آمد، خوب است لختی در باب معنی آن تأمل کنیم. همچنین من امروز می‌خواهم چند نکته در باب معنی درک یك اثر هنری و تفاوت این ادراك با سایر ادراکات را بیان کنم.

مناسبات سیاسی و اقتصادی جوامع انسانی همیشه بر پایهٔ کسب منفعت بیشتر برای خود تنظیم می‌شود، اما محادثه (دیالوگ) هنرمندانه مستلزم کوشش مجدانه برای درك و سپس کسب نوعی وحدت با موضوع اثر است.

انسان وقتی با یك اثر هنری مواجه می‌شود، هیچوقت در پی کسب منفعت، قدرت، سلطه و امثال اینها نیست. در لحظهٔ مواجهه با اثر هنری، شخص کوشش می‌کند معنای اثر را بفهمد اما سنخ این فهم با سنخ فهم مسائل ریاضی، منطقی، فلسفی و فیزیکی متفاوت است. در پی فهم یك مسأله فلسفی یا فیزیکی کار فکری متفکر تمام شده است. او پس از آن در پی کسب معلومات بیشتر براساس فهم مسأله جدید و ایجاد ارتباط میان این مسأله با سایر دانسته‌های خود است. انسان در مرتبهٔ فهم علمی و فلسفی سوداگر است. او با سرمایه دانش خود به داد و ستد می‌پردازد.

البته من نمی‌خواهم علم و فلسفه و به تبع آن عالمان و فیلسوفان را تحقیر کنم. اما با این بیان می‌خواهم سطح و ارتفاع هر یك از ادراکات را روشن کنم. این سوداگری و سودآوری فکر علمی و فلسفی شاید همان باشد که در زبان مولانا جلال‌الدین از آن تعبیر به «غرض» شده است. او می‌گوید: «چون غرض آمد هنر پوشیده ماند». البته باید توجه داشته باشیم که هنر در اصطلاح مولانا معنایی بسیار وسیعتر از معنای امروزی آن دارد.

درك منطقی و علمی عین غرض اندیشی است. اگر منطقی قصد معینی از طرح یك مسأله منطقی نداشته باشد، بی‌منطق‌ترین کار عالم را انجام داده است. اما هنرمند و به تبع او ناظر یك اثر هنری، گرچه به یك معنای بسیار کلی و عام در پی چیزی و به دنبال مقصدی است، اما او در پی کسب منفعت از اثر هنری نیست. غرض اصلی او حتی التذاذ ناشی از درك اثر هنری نیست. لذت درك هنر از توابع ادراك هنر است نه غایت آن.

عالمان و فیلسوفان در کنار دریای وجود برای صیادی صدف و ماهی آمده‌اند، اما هنرمندان، موسیقی امواج و آبی دریا را صید می‌کنند. البته واقعیت جهان و جهان واقعی را نباید و نمی‌توان انکار کرد. اما آنچه امروز در معرض انکار و فراموشی است و مقام و موقع آن در منظومهٔ جهان‌بینی بشری روز به روز کوچکتر می‌شود، حوزه و ساحت درك هنری، شهودی و دینی است.

من به دانشمندان غربی و مخصوصاً به شرق‌شناسان پیشنهاد می‌کنم که کوشش کنند علاوه بر فهم ذهنی و عقلی شرق، آثار بزرگ و عظیم مشرق را از طریق فهم هنری نیز درك کنند. اگر غرب در پی درك هنری که همان ایجاد همدلی و هماهنگی با شرق است، باشد؛ وحدت متعالی انسانی که غایت القصوای هر متفکر انسان‌دوستی است، خیلی دور و دیر و دست‌نیافتنی نمی‌نماید.

لازمهٔ برقراری ارتباط هنری گفتن نیست، شنیدن است. شنیدن خوب نیز مستلزم تواضع است. تواضع، انسانی‌ترین صفتی است که همدلی با هنر شرق برای غرب به همراه می‌آورد و تواضع در واقع شرط ورود به معبد هنر شرقی و من جمله هنر اسلامی و ایرانی است. لابد می‌دانید برای ورود به مسجد بیرون آوردن کفشها ضروری است.

کتاب آسمانی ما همهٔ متدینین به ادیان الهی را دعوت به وحدت کرده است. اما شرط این وحدت را نفی سلطهٔ گروهی بر گروه دیگر دانسته است. آیا دعوت به نفی سلطه، در واقع دعوت به تواضع و تفاهم هنری نیست؟

متشکرم

سید محمد خاتمی

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

● پیرامون کیفیّت گوشه‌ها و الحان موسیقی سنتی و چگونگی سازهای مختلف ایرانی در اشعار خواجوی کرمانی

از اوّل نوبت «عشّاق» بنواز!

● دکتر ساسان سپنتا

با بررسی تك‌تك ابیات اشعار شاعر شیرین سخن خواجوی کرمانی که او را «نخلبند شعرا» خوانده‌اند، نه فقط تاحدودی فراز ونشیب زندگی پرحادثهٔ او آشکار می‌گردد، بلکه علاوه بر خصوصیّات شعر، سبك سرایندگی، مهارت او در فنون ادبی و ابداع مضامین وحالات اخلاقی او که در دیوان شاعر ملاحظه می‌شود، می‌توان از زمینه اطلاعات و سائقهٔ سیر وسلوك و تبحّر او به سایر علوم مانند نجوم و اصطلاحات مربوطه و تمهیدات موسیقی که می‌دانسته است، اطلاع حاصل کرد.

با بررسی دیوان برخی شعرا مانند منوچهری، نظامی گنجوی، مولوی و دیگران میزان انس وعلاقه و علم آنان به الحان و مقامات موسیقی سنتی ایران ملاحظه می‌شود وحتی می‌توان با تفحص ژرف از میزان اطلاع آنان از تلفیق مقامات موسیقی وموازین آن وشیوه نواختن سازهای متداول عصر شاعر و در برخی موارد ساخت و شکل آن (یا اجزای ساز مانند جنس اوتار و غیره) اطلاع حاصل کرد. مجموعهٔ اشعار خواجوی کرمانی و بررسی تك‌تك ابیات آن از دیده تیزبین پژوهشگر واقف به موازین فوق منبع بسیار پربهره‌ای به شمار می‌رود. از آنجا که برای کلیّات اشعار خواجو هنوز فهرست راهنما واصطلاحات کاملی به چاپ نرسیده است، برای تطبیق موارد مربوط به موضوع این مقاله که شمّه‌ای از آن ذکر خواهد شد، تك‌تك ابیات اشعار او مطالعه و شواهد مربوطه توسط نگارنده استخراج و طبقه‌بندی و نمونه‌هایی درحد حجم این مقاله با شرح لازم ذکر خواهد شد. در بررسی موسیقی سنتی ایران که تا قبل از سدهٔ اخیر نمونه‌ای از ملودی آن به صورت نوشتار قابل اجرا (مانند خطّ نُت) دردست نیست، به ناچار باید از روایات سینه به سینه استادان فن در نقل مقامات استفاده کرد و بجز معدود رساله‌های تخصصی، از دیوان برخی شعرا مانند خواجوی کرمانی در استخراج نام مقامات یا سازها و احیاناً ویژگیهای ذکر شده استفاده کرد. از آنجا که خواجو پس از مدتی اقامت در شیراز برای کسب کمال بیشتر روی به کازرون نهاد و به خدمت شیخ امین الدین محمد کازرونی رسید و دست ارادت به او داد و در سلك درویشان و مریدان خانقاه او درآمد، احتمال اجرای عملی سماع و شرکت درمراسم سماع توسط خواجوی کرمانی هست، به ویژه که در اشعار او نشانه‌هایی در آن مورد آمده است. اودر غزلی که با بیت زیر شروع می‌شود:

طفل بود در نظر میر عشق
هرکه نگردد سپر تیر عشق

درمورد سماع می‌گوید:

هرکه ندارد خبری از سماع
کی شنود زمزمه زیر عشق؟
(دیوان، ص ۲۹۰)

می‌دانیم که خواجو در ده سال آخر عمر بیشتر در کرمان و شیراز می‌زیست و دراشعارش گاه ازرنجوری دردپا که براثر شکستن استخوان آن حاصل شده بود، شکایت کرده است و احتمال دارد این واقعه پس از سماع حادث شده باشد. چنان که خود می‌گوید:

آن لحظه که سرمست من بی سر وپای
زان پرده سرا برون شدم پرده سرای
گفتم که زپایه پای بر چرخ نهم
پایم بشد از جا و بماندم برجای
(دیوان ص ۵۵۳)

علاوه برآن، اشاره‌هایی که در دیوان خواجوی کرمانی به الحان و مقامهای موسیقی شده، نشانگر احاطه و الفت آن شاعر با ذوق با موسیقی به صورت عملی است. درکتابهای قدیم از دوازده مقام که منسوب به دوازده برج کرده‌اند وبیست و چهار شعبه مقامها، که موافق با تقسیم ساعات شبانه‌روز است وشش آواز نام برده شده است. در برخی ابیات اشعار خواجوی کرمانی نه فقط نام برخی مقامهای دوازده گانهٔ قدیم به مناسبت موضوع با سلیقهٔ خاصی آمده، بلکه از ارتباط آن مقام با شعبه مناسب مقام مورد نظر نیز یاد شده است. به عبارت دیگر برخی توافق مُدگردیهای مطبوع ازمقامی به مقام یا شعبه‌ای از الحان به لحنی دیگر که درعصر خواجو معمول بوده از آن اشعار مستفاد می‌گردد. از آنجا که موسیقی دستگاهی کنونی ایران ریشه درهمان مقامها دارد این گونه اشاره‌ها و ذکر تناسب‌ها با مرجع آن در الحان موسیقی رایج درآن عصر که خواجو یاد کرده است در زمینه‌های تخصصی بسیار مغتنم است.

خواجو گوید:

دگرش دور مخالف به عراق اندازد
من به پهلو زپیش تابه سپاهان بروم
(دیوان ص ۳۱۲)

لازم به ذکر است که «مخالف» شعبه اوّل ازمقام عراق بوده است که وضع آنها را به ابراهیم موصلی (متوفی ۱۸۸ هـ. ق) موسیقی‌دان دستگاه مهدی خلیفه عباسی و فرزند او اسحق موصلی (متوفی ۲۳۵ هـ. ق) عود نواز قرن سوم منسوب کرده‌اند. از آنجا که درمقامات دوازده گانه قدیم، عراق یکی از مقامات بوده و دو شعبهٔ مخالف و مغلوب برای آن تعیین کرده‌اند، تغییر مایه از مخالف (یکی از شعبه‌های عراق) به عراق که در شعر خواجو آمده است، که در واقع فرود به حوزهٔ تنال مقام محسوب میشود نشانه آشنائی شاعر با موسیقی علمی زمان خود است. و در مصرع دوم تغییر مایه ازمقام عراق به یکی از مقامهای مجاور آن یعنی مقام اصفهان را جایز دانسته که اتفاقاً از نظر مرکب خوانی امکان آن هست. در موسیقی سنّتی بازمانده که به هفت دستگاه تقسیم شده است، «مخالف» یکی از گوشه‌های دستگاه چهار گاه و سه گاه، و «عراق» گوشه‌ای از دستگاه ماهور و راست پنجگاه و نوا و نغمه افشاری محسوب می‌شود. در جای دیگر باز خواجو از تناسب مقام اصفهان و مقام عراق که ذکر شد یاد می‌کند:

مغنی چون ز اصفاهان زند ساز
تو در راه عراق آئی به آواز
به قول مطرب از راه چون توان شد
ز راه راست چون بیرون توان شد
نوا از پرده نوروز کن ساز
ز شاخ گل چو بلبل برکش آواز
(گل و نوروز، ص ۲۴)

«راست» از اولین مقامات قدیم است که دارای دو شعبه مبرقع و پنجگاه بوده است و نوروز از شعبات مقام «نوا» بوده که خواجو دقیقاً تناسب موسیقائی آن دو را در شعر فوق آورده است. امروز نوروز خارا همراه با دیگر نوروزها از قبیل نوروز عرب و نوروز عجم و نوروز صبا از گوشه‌های دستگاه همایون محسوب می‌شود و این سه نوروز اخیرالذکر در دستگاه راست پنجگاه هم اجرا می‌گردد.

در شعری دیگر خواجو از تغییر مایه از مقام «اصفهان» به مقام عشاق یاد می‌کند، گو این که عشاق در دورهٔ خواجو به ماهور امروز مشابهت بیشتری داشته است ولی در اجرای موسیقی سنتی ایرانی امروز هم یکی از گوشه‌های بسیار دلکش نغمه بیات اصفهان (از متعلقات دستگاه همایون) است که بعد از بیات راجه (راجع) اجرا می‌شود. خواجو گوید:

نوای نغمه عشاق از اصفهان چه خوش آید
مرا که میل عراقست و شاهدان عراقی
(دیوان ص ۳۳۲)

در ابیاتی دیگر خواجو از این تغییر مایه‌ها در مقامها و شعبات دیگر هم یاد کرده است از آنجمله در نواختن مقام نوا، که به عشاق اشاره می‌کند:

شاهد بربط زن از عشاق می‌سازد نوا
بلبل خوش نغمه از نوروز می‌گوید سرود
(دیوان ص ۶۵۷)

و در جای دیگر:

در چمن چون مطرب از عشاق بنوازد نوا
از نوای نغمهٔ مرغ چمن یاد آورید
(خواجو، دیوان ص ۲۴۷)

بجز تغییر مایه‌های مطبوع از نظر خواجو که شمه‌ای از آن را ذکر کردیم، اشعار او مشحون است از اسامی الحان موسیقی قدیم ایرانی که برخی از آنها امروز نیز در ردیف قدیم موجود است. به طور مثال چند شاهد از اشعار او را ذکر می‌کنیم:

بنواز نوبتی ز همایون که راستی
چون بلبل، چمن سزدش مدح خوان هزار
(دیوان ص ۵۵)

اصطلاح نوبه زدن در موسیقی عهد خواجو، به معنای تصنیفی از نواهای موسیقی بوده که دارای

● در اشعار خواجو نه فقط نام مقامهای دوازده گانهٔ موسیقی قدیم بـه مناسبت موضوع و با سلیقه‌ای خاصّ آمده، بلکه از ارتباط آن مقام با شعبهٔ مناسب مقام مورد نظر نیز یاد شده است.

● موسیقی دستگاهی کنونی ایران ریشه در مقامهای قدیم دارد وبه همین جهت بعضی اشاره‌ها و ذکر تناسبها در الحان موسیقی عصر خواجو از جنبهٔ تخصّصی بسیار مغتنم است

مراحل معینی از قبیل برداشت و پیش در آمد، متن و فروداشت بوده است، در بر داشت، مصنف برائت استهلال می‌کرده یعنی آغازی حاصل می‌کرده که مناسب قسمت بعدی باشد، متن به معنای عرصهٔ گستردهٔ ملودی و طبع آزمایی مصنف بوده و فرو داشت اشاره‌ای به خود متن و در واقع فرود به واسطهٔ ملودی واسطه یا Cadencial - Formula به حوزه تنال مقام اصلی بوده است. همایون شعبه اول (دارای چهار نغمه) از مقام بزرگ در موسیقی قدیم بوده است که امروز خود دستگاه جداگانه‌ای محسوب می‌شود. اصطلاح تخصصی نوبه نوازی باز هم در دیوان خواجو شواهدی دارد:

در پرده از ناراستی راه مخالف میزنی
بنواز باری نوبتی چون می‌زنی عشاق را
(دیوان، ص ۱۸۲)

در مورد ملودی فرود یا کاوانس به حوزهٔ تنال یعنی «فروداشت» که شرح آن را آوردیم در بیتی خواجو گوید:

قولت چو با عمل به فرو داشت می‌رسد
بر گو غزل ترانه ازین بیشتر میار

بلبل زبام و زیر تو با نغمه‌های زیر
خواجو به زیر بام تو با ناله‌های زار
(دیوان، ص ۲۶۸)

در بیت آخر منظور خواجو از «بام وزیر» اشاره به نتهای زیر و بم موسیقی یا روند پریودهای افتان و خیزان الحان معمول بوده است. این اصطلاح را در ابیاتی دیگر نیز آورده است. به طور مثال:

بسوز ناله زارم ز عشاق
نوای زیر و بامی بر نیامد
(دیوان، ص ۲۶۱)

چو مطربان سحر آهنگ زیر و بام کنند
معاشران صبوحی هوای جام کنند
..... بر آید از دل تنگم نوای نغمهٔ زیر
چو بلبلان سحر خوان هوای بام کنند
(دیوان، ص ۲۴۶)

یکی از گوشه‌هائی که در شیوهٔ خوانندگی سنتی غالباً در اوج خوانده می‌شده است، گوشه عشاق است. طریق دستگاه خوانی در قدیم به ترتیبی بوده است که خواننده از بم شروع می‌نمود و به تدریج با اجرای گوشه‌های آن رو به زیر می‌رفته است. عشاق را خوانندگان متبحر چون: طاهر زاده، ادیب، خوانساری، اقبال السلطان و قمرالملوك وزیری همواره در اوج می‌خوانده‌اند. این سنت در شیوه تلقی خواجو از آن گوشه سنتی استنباط می‌شود. چنانکه گوید:

نالهٔ زیر ز عشاق بسی زار بود
مطرب از بهر چه آهنگ تو بام است امروز

در این بیت خواننده‌ای که به خلاف رویهٔ معمول «عشاق» را به جای آنکه در اوج یا زیر بخواند و تاثیر انگیزی یا زاری حاصل کند، آن را در بم یا به قول خواجو «بام» می‌خوانده است مورد ایراد خواجو واقع گشته است. نگارندهٔ این مقاله در نمونه‌هائی که از اجرای سنتی «عشاق» از خوانندگان سابق‌الذکر شنیده‌ام یا از صدای استادان قدیمتر عهد قاجار از استوانه‌های حافظ‌الاصوات که خود باز یافت صوتی کرده‌ام، استماع نموده‌ام آنها مهارت خود را در اجرای گوشه‌هائی چون عشاق یا حجاز یا عراق در «اوج» خواندن ظاهر می‌ساختند.

ذکری از «حجاز» پیش آمد؛ این نام یکی از مقامات قدیم است که نوبت زدن در آن مقام مورد اشاره خواجو واقع شده است. خواجو گوید:

به آهنگ چوبك زن نغمه ساز
بزد راستی نوبتی در حجاز
(همای و همایون، ص ۱۰۹)

از سرود خسروانی که آن را به باربد موسیقی دان مشهور دورهٔ خسرو پرویز (قرن ششم و هفتم میلادی) نسبت داده‌اند نیز در دیوان خواجو ذکری به میان آمده است. خواجو گوید:

همایون از آن خسروانی سرود
برفت از دل تنگش آوای رود
(همای و همایون، ص ۱۱۳)

تصنیف هفت خسروانی را به باربد نسبت داده‌اند ولی در موسیقی کنونی ایران خسروانی یکی از گوشه‌های دستگاه ماهور و راست و پنجگاه محسوب می‌شود. در مورد باربد و نکیسا دو موسیقی دان دوره خسرو پرویز خواجو باز هم در خلال اشعار خود یاد آور شده است:

چنگ در دامن خسرو زده‌ام تا چون رود
ضربت باربد و زخم نکیسا نخورم
(دیوان، ص ۱۳۶)

خروش و نالهٔ خواجو و بانگ بلبل مست
نوای باربد و نغمه رباب منست
(دیوان، ص ۶۳۶)

چون باربد در بربط نوازی شهرت داشته است و بربط سازی بوده است شبیه عود که با مضراب آن را می‌نواخته‌اند، اشارهٔ خواجو به ضربت باربد در بیت مربوطه که در فوق نقل گردید، مربوط به نواختن ساز با مضراب است و زخم نکیسا نیز اشاره به نواختن نکیسا است که بیشتر شهرت به چنگ نوازی داشته است. البته چنگ سازی بوده است که با انگشت نواخته می‌شده است.

در مورد شیوهٔ نواختن چنگ نیز خواجو اشاراتی کرده است. چنگ، سازی است دارای رشته‌هایی که در عهد خواجو از تارهای ابریشم، موی اسب یا از زه ساخته می‌شده است. این ساز دارای یك محفظه طنینی افقی بوده که روی زانوی نوازنده قرار می‌گرفته و یك سیم گیرمنحنی که نوازنده با سینه و شانه چپ خود آن را استوار می‌داشته و با نوك انگشتان هر دو دست تارهای آن را می‌نواخته است. خواجو گوید:

بلبل دستان سرا را گو برآر آوای نای
مطرب بلبل نوا را گو بزن در چنگ، چنگ
(دیوان، ص ۲۹۴)

در عبارت «بزن در چنگ، چنگ»، چنگ اول اشاره به ساز دارد و چنگ دوم اشاره به انگشتان نوازنده که ساز را می‌نوازد. خواجو در جای دیگر، علاوه بر طرز نواختن ساز با انگشتان که در فوق اشاره شد، طرز گرفتن ساز را با سینه و شانه چپ که اشاره کردیم با اصطلاح «در بر کشیدن و نواختن» درشعر خود آورده است:

این ضرب بی‌قانون تا چند زنی بر من
یك روز چو چنگ آخر در برکش و بنوازم
(دیوان، ص ۷۳۱)

قانون نیز یکی از سازهای زهی مضرابی قدیم ایران است که تقریباً بشکل سنتور بوده و طرحی ذوزنقه مانند دارد، که به صورت افقی جلو نوازنده قرار گرفته و با مضرابهایی که بر انگشتان قرار می‌گرفته نواخته می‌شده است. البته کلمهٔ «قانون» در مصرع اول دارای ایهام معنایی است. در موردی دیگر خواجو می‌گوید:

مطرب پرده سرا چون بخراشد رگ چنگ
نتوانم که من سوخته دل نخروشم
(دیوان، ص ۳۰۷)

اصطلاح «خراشیدن رگ چنگ» اشاره به نواختن تارهای زهی چنگ با سر انگشتان است. اصطلاح «پرده سرا» به معنای آهنگ سرا میباشد. چون «پرده»، رشته‌های زهی است که بر دستهٔ ساز بسته می‌شود و از آنجا که هر لحن یا مقامی از یکی از پرده‌های دسته ساز شروع می‌شود. پردهٔ نخستین هر مقام به نام همان لحن نامیده می‌شود، مانند پردهٔ عشاق و غیره، بنابراین «پرده» تلویحاً به معنای نوا و آهنگ هم آمده است. کلمهٔ دستان نیز به همان معنا است. چنانکه خواجو گوید:

آید ز «نی» حدیثی هر دم به گوش جانم
کاخر بیا و بشنو دستان و داستانم
(دیوان، ص ۴۰ مقدمه)

اصطلاح «پرده سرا» به معنای فوق در برخی دیگر اشعار خواجو آمده است. درشعر زیر ازعود نواز آهنگ سرا با آن اصطلاح یاد می‌کند:

عودی پرده سرایم زانکه هستم خوش نَفَس
گرچه هرگز کس نمی‌گوید که من خنیاگرم
رود من برساز باشد گر بسوزد عود من
نایم اندر چنگ باشد گر نباشد مزمرم
(دیوان، ص ۸۹)

● خواجو درشعرخود به «چنگ» نیز اشاراتی دارد: سازی بوده است با تارهایی که درعهدخواجو از تارهای ابریشم، موی اسب و یا از زه ساخته می‌شده و... آن را با انگشتان هر دو دست می‌نواختند

● «راست» از اولین مقامات قدیم است که دارای دو شعبهٔ مبرقع و پنجگاه بوده است و «نوروز» از شعبات مقام «نوا» بوده که «خواجو» دقیقاً تناسب موسیقایی این دو را در شعر خود آورده است

عود که در شعر فوق آمده، همان است که در ایران قبل از اسلام با جزئی اختلاف «بربط» نامیده می شده است. رود نیز به معنای بربط یا عود است. و اما اصطلاح برساز بودن درشعر فوق به معنای کوك بودن و تنظیم بودن وترهای ساز با نت‌های معین شده است. در بیت فوق کلمه «مرمر» بمعنای نای است. در مورد کلمهٔ «رود» خواجو درجای دیگر می گوید:

زآهنگ مفکن سرود مرا نگه دار در پرده رود مرا
(همای و همایون، ص۲۳۴)

و منظور خواجو این است که آن سروده‌ای که او ساخته است در آهنگ مطلوب اجرا کن و بر اثر خواندن درست مقامی که اجرا می‌شود، خواننده به نحوی قطعه را در آن مقام بخواند که عودی که شاعر مینوازد نیز بتواند به تبعیت خواننده در همان مقام پاسخ او را بدهد. در جای دیگر خواجو طریق نوبه زدن را بدینصورت تجویز می‌کند که اول نوازنده مقام «عشاق» را بنوازد و سپس از شعبهٔ نوروز خارا که یکی از شعبات مقام نوا بوده است، به نوا تغییر مایه بدهد. در این بیت اصطلاح «سازکردن» به معنای سازگار کردن و آماده کردن است. چنانکه گوید:

سماعی کن به بانگ مرغ شب‌خیز
بزن گلبانگ بر مرغ شب‌آویز
از اول نوبت عشاق بنواز
نوا از پردهٔ نوروز کن ساز
(گل و نوروز، ص۲۴)

دوران خواجو از نظر تاریخ موسیقی ایران دورانی محسوب می شود که سازهای متنوع در همنوازی یا به صورت اجرای تنها در موسیقی صوفیانه و سماع خانقاهها مورد استفاده قرار می گرفته است. در خلال اشعار خواجوی کرمانی از سازهائی نام برده شده که چند نمونه از آن را ذکر کردیم. علاوه بر چنگ، نای، عود، رود، قانون، مزمر (مزمار) که نوعی نی میباشد و شواهد آن را ذکر کردیم از سازهای، بربط، تنبور، دف، رباب، تبیره (نوعی طبل)، چنگ چینی، چغانه (محفظهٔ چوبی گرد با سنگ ریزهٔ درون آن) نیز یاد شده است که برای جلوگیری از تطویل کلام از ذکر همهٔ آنها در این مقاله خودداری می‌شود. همین قدر ذکر می کنم که خواجو خصوصیات صوری و ظاهری و شیوهٔ نواختن برخی سازها را با نهایت استادی در شعر آورده است، چنانکه گوید:

نی راه زن دم به دم آه زن
دف چنبری چرخ را راه زن
زده چنگ چینی ره عقل و دین
شده طره چینیان پر ز چین
کف مه‌رُخان مطلع آفتاب
زدست مُغنّی در افغان رباب
تبیره زن افتاده در پای پیل
زمانه شده غرق دریای نیل
(هما و همایون، ص۱۲۰)

در شعر فوق خواجو از نفیر نی و دمیدن در آن و مدور بودن شکل دف که به چرخ چنبری تشبیه شده است، یاد کرده و با مهارت آنها را در شعر گنجانیده است. اصطلاح «راه زن» که در بیت اول آمده، از اصطلاحات موسیقی قدیم است. راه به معنای، مقام، لحن، نوا و پرده بوده است و بنابراین معنای نی راه زن یعنی آن نی که نغمه موسیقی می نوازد، و معنای «دم به دم آه زن» اشاره به دم و نفس نوازنده است که در نی می‌دمد. رباب از سازهای بسیار قدیمی است و در طول قرون تغییراتی در آن به عمل آمده است. نوعی از آن را با مضراب و نوعی را با کمان می نواخته‌اند. نوعی رباب که بیشتر معمول بوده دارای دو تار بوده که یکی را زیر و دیگری را بم می نامیده‌اند و آن را با کمانه می نواخته‌اند. مشابه آن ساز اکنون در چین و تایلند نواخته می‌شود. تبیره نوعی ساز کوبه‌ای بوده است که به دهل شبیه و در روی آن پوست به کار رفته است. در بین الحانی که خواجو یاد کرده، نام برخی الحان دوران ساسانی نیز ملاحظه می‌شود. راجع به لحن نوروز و خسروانی که از نغمه‌های دورهٔ ساسانی است قبلا شواهدی عرضه کردیم.

دیگر از الحان بسیار قدیمی و باستانی که خواجو ذکر کرده است، لحن نهاوند است:

بزن مطرب نوائی از سپاهان
که دل بگرفت ما را از نهاوند
(دیوان، ص۴۳۳)

بجز اصفهان که از مقامات دوازده گانه قدیم است، «نهاوندی» که در مصراع دوم به صورت «نهاوند» آمده، از الحان و نواهای دورهٔ ساسانی است. این نام اکنون یکی از مقامهای موسیقی مصر و تونس و مراکش است. فرصت شیرازی در بحورالالحان یاد می کند که زنگوله را نهاوند می گویند. گوشهٔ نهاوند را استاد علینقی وزیری از ردیف استادان قدیم موسیقی ایرانی به خط نت نوشته‌اند (در دست است) و آن را جزو دستگاه سه گاه منظور داشته‌اند. دیگر از الحان دوران ساسانی که خواجو آورده است، لحن «چکاوك» است:

به فهم و علم سُلیمانی آن نئی که ندانی
ادای لحن چکاوك ز بانگ پردهٔ عنقا
(دیوان، ص۴)

چکاوك امروز از گوشه‌های دستگاه همایون شمرده می‌شود.

در اینجا بی‌مناسبت نیست به برخی تمهیدات مورداستفادهٔ خوانندگان و نغمه‌سرایان عصر خواجو اشاره شود: به هنگام خواندن یك فورم موسیقایی یا یك پریود در مقامها یا برای پر کردن زمان ملودیك، یك فیگور آوازی با هجاها یا کلمات زبان فارسی، در برخی از اشعار خواجو آمده است که از نظر محقق پوشیده نمی‌ماند و از نظر ریشه‌یابی هجاهای معمول در برخی فیگورهای تزئینی آوازِ قدیم واجد اهمیت است. به عنوان مثال میتوان این شعر خواجو را ذکر کرد. او در شعری به نام سرود چنین گوید:

با حریفان صبوحی طرف جوی بجوی
سنبل یار گل اندام سمن بوی ببوی
از برای دلم ای مطرب خوشگوی بگوی
دلم ای وای به دل وا دلم ای وای دلم

که مصرع آخر در تمام شعر تکرار شده است.

به هر تقدیر، لازم به ذکر است که عصر خواجو، مصادف با زمانی بود که بزرگترین متخصصان و صاحبنظران و آخرین نظریه‌پردازان علم موسیقی مانند صفی‌الدین عبدالمؤمن ارموی صاحب کتاب مشهورالادوار و بعد از او قطب‌الدین شیرازی (که یکی از مشهورترین شاگردان خواجه نصیرالدین طوسی و شاگرد صفی‌الدین عبدالمؤمن و صاحب رساله، درة‌التاج» است) در آن عصر می‌زیسته‌اند و حدود پنجاه سال پس از درگذشت خواجوی کرمانی چند اثر از آخرین دوره نظری دانان موسیقی در ایران مانند جامع‌الالحان و مقاصدالالحان از عبدالقادربن غیبی مراغه‌ای تألیف شد و بعد از آن، دورهٔ افول نظری دانان موسیقی در ایران آغاز می‌شود، و با توجه به این دورهٔ خاص، ویژگیهایی که از نظر موسیقی در دیوان خواجو آمده و شمه‌ای از آن در این مقاله اشاره شد واجد اهمیت بسیار است.

گزیدهٔ مراجع:

۱. اقبال، عباس، موسیقی قدیم ایران، روزنامهٔ کاوه، سال دوم شمارهٔ ۵، برلین، ۱۹۲۱.
۲. خواجوی کرمانی، دیوان اشعار، به اهتمام احمد سُهیلی خوانساری، تهران ۱۳۳۶.
۳. خواجوی کرمانی، گل و نوروز، به اهتمام کمال عینی، تهران، ۱۳۵۰.
۴. خواجوی کرمانی، همای و همایون، با تصحیح کمال عینی، تهران، ۱۳۴۸.
۵. سپنتا، ساسان، چشم‌انداز موسیقی ایران، تهران، ۱۳۶۹.
۶. فرصت شیرازی، میرزانصیر، بحورالالحان، بمبئی، ۱۳۳۲ هجری قمری (۱۹۱۴ میلادی).
۷. ملاح، حسینعلی، منوچهری دامغانی و موسیقی، تهران، ۱۳۶۳.

8. Sepanta. Sassan,. «Iranian Music», The Durham University Journal. Vol. LXX, 122, June. 1980.

9. Zonis. Ella., Classical Persian Music, U.S.A, 1973.

•خواجوی کرمانی، نوپردازی توانا در عرصهٔ معانی:

در آتشم مدار که گوگرد احمرم!

● دکتر طلعت کاویان‌پور

ادبیات ایران یکی از عناصر سازنده و نیرومند فرهنگ دیرینهٔ میهن ماست. گویندگان این سرزمین از دیرباز عواطف انسانی و جاذبه‌های فکری خویش را با بیانی دل‌افروز و زبانی آهنگین ارائه کرده‌اند.

در برافراشتن کاخ عظیم و زیبای سخن فارسی بسیاری از هنرمندان و طراحان چیره‌دست شعر و نثر سهمی بسزا داشته‌اند. آنان در فراز و نشیبهای سخت تاریخ، با وجود فشارهای سیاسی و اجتماعی و اعمال سانسور و اختناق، در وضعیت اقتصادی نه چندان مطلوبی آثار ادبی عظیم و برجسته‌ای از خود به یادگار نهادند که در میان ملل جهان کم‌نظیر است و ثروت ادبی معاصر ما نیز به سالها وقت نیاز دارد تا به آن اندازه از عمق و ارزش و نفوذ برسد.

تاکنون دربارهٔ گروهی از این هنرمندان و مهندسان زبردست سخن همچون فردوسی، خیام، ناصرخسرو، عطار، مولوی، سعدی و حافظ تحقیقاتی هرچند ارزشمند ولی فاقد جامعیت علمی مطلوب صورت گرفته است، اما دروغ نخواهد بود اگر با کمال شگفتی بگوییم که هنوز بسیاری از سخنوران توانا و ارزشمند این مرز و بوم کهن از لحاظ ادب‌شناسی معاصر، ناشناخته مانده‌اند. شاید بتوان گفت که در حق بسیاری از این نخبگان، ستم رفته است، تا آنجا که حقیقتاً نام و آثارشان همچون گنجی در ویرانه مکتوم مانده است.

اگر روزی میراث ادبی ایران با شیوه‌ای علمی تشریح و تدوین گردد، نسلهای معاصر و آینده درخواهند یافت که مالك چه گنج شایگانی بوده‌اند. نسل معاصر باید دریابد که چه اندازه افکار عمیق و دقیق، تخیلات دل‌انگیز، تصاویر انسانی و چهره‌های پرمعنا، تعابیر ظریف و راز و رمزهای پرمایه، طنزهای گزنده و نیشدار و انتقادات اجتماعی و اشکال و مضامین متنوع در میراث ادبی ما نهفته است. گزافه نخواهد بود اگر گفته شود که آثار کلاسیك فارسی باید برای نسل معاصر از دیدی علمی و منطقی بازخوانی و مورد سنجش و نقد مجدد قرار گیرد. به این نسل پرشور و بلاکشیده و آبدیده شده و صبور باید آموخت و نشان داد که نیاکان ما ـ بخصوص آنانی که اهل هنر بوده‌اند ـ در طی قرون و اعصار در این مرز و بوم به عبث نزیسته‌اند، بلکه از اعماق جانی پرسوز و خردی صافی، دانه‌های حکمت و معرفت را در رشته‌های دلپذیر سخن همچون عِقدی گرانبها پدید آورده و برای آیندگان به یادگار نهاده‌اند. آری میراث ادبی ما نیازمند تنظیم، تنقیح و نقدی علمی است. نیازمند آن است که با ذوق و دلسوزی هرچه تمامتر با درکی منطقی به نسل معاصر و آینده عرضه شود تا الهام‌بخش دلهای جوانان و پشتوانهٔ غنی فرهنگی نسل امروز ایران در زمینه‌های متنوع هنر معاصر گردد.

مردمی که در سرزمین ما زندگی می‌کنند، آن طور که تاریخ‌شان نشان می‌دهد، مردمی معتقد، فکور، دردمند، ستمکش، حساس و شاعرپیشه‌اند. سروده‌های زرتشت در **گاتها** و **یشتها** و **یسناها** می‌تواند شاهد راستینی بر این نکته باشد که ذوق شاعری از دیرباز در کشور پهناور ما رونق داشته است.

اگر اسناد و مدارك گمشدهٔ عهدهای دیرین در دست می‌بود، بی‌تردید می‌شد تاریخی کاملاً منسجم از شعر فارسی تدوین کرد، ولی افسوس که این رشته در گردش زمان با وقوع حوادث و جنگها و از بین رفتن کتابها ازهم گسسته است. به عقیدهٔ بسیاری از صاحبنظران شعر فارسی صرفاً از دوران پس از اسلام آغاز می‌شود[1]. درحالی که بنا بر شواهد و مدارك برجای مانده، اشکال گوناگون شعر فارسی در دوران پیش از اسلام هم وجود داشته است و در آن ایام برای بیان احساسات مذهبی، غنایی، وصف و روایتگری از «شعر» بهره می‌جسته‌اند. منظومه‌های به زبان پهلوی «یادگار زریران»، «درخت آسوریك» و «جاماسب نامه» نمونه‌های روشن و زنده‌ای از این دست به شمار می‌آیند.

شعر فارسی بعد از اسلام و پیش از یورش مغول، از قرون سوم تا ششم هجری اوج گرفت و این خود ثمرهٔ رشد و بالندگی تمدن ایرانی ـ اسلامی بود. ایرانیان از فرهنگ و تمدن اسلامی بیش از دیگر ملتها بهره جستند، زیرا زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی جهت این کار در مردم ایران آماده‌تر بود. از این روی تفکر علمی و خیال هنری هردو راه کمال پیمود و شعر فارسی در این رهگذر سرشار از تخیلات ظریف واندیشه‌های دلپذیر با بیانی استوار و باشکوه، و اوزانی خوشاهنگ تجلی کرد. در این دوران شعر نه تنها بیانگر شادیها و رنجهای زندگی بود بلکه از آن به عنوان وسیله‌ای برای بیان تفکرات فلسفی، مذهبی و عرفانی و آزاداندیشی استفاده می‌شد.

بدین ترتیب شاعران ما در شکل و مضمون شعر

●خواجو شاعری است آگاه و دردمند. او در بسیاری از قصاید و به ویژه مطایبات و غزلیاتش نامردمیها و ظلمها را به صورت طنز یا سخن رازآمیز نشان داده است

●عصر خواجو عصر حکومتگران متعلق به خاندانهای کوچکی است که نسبشان به چنگیز می‌رسد. آنان نیز به ستمگری ادامه دادند و با گرفتن باج و ساوهای گوناگون شیرهٔ جان مردمْ را مکیدند

خویش نسبت به دوران پیش از اسلام تحولی کیفی و دگرگونی عظیم ایجاد کردند. اوزان مطبوع و دلنواز، موضوعات شعری متنوع و قالبهای گوناگون برای بیان آن موضوعات در شعر فارسی پدید آمد. تا آنجا که می‌توان گفت شعر ایران در آن دوران در قله‌های پرشکوه شعر دنیای کهن جای گرفت.

یورشهای خانمانسوز چنگیز و هلاکو و تیمور این شعلهٔ پر فروغ را که در کانون میهن ما می‌درخشید کم‌فروغ کرد. آخرین فرزندان سنن عالی شعر فارسی که در شعرشان شکل و مضمون و لفظ و فکر به اوج هماهنگی و کمال رسیده است معدود کسانی هستند که در قرن هفتم و هشتم می‌زیستند، از جمله سعدی، سیف‌الدین فرغانی، اوحدی مراغه‌ای، سلمان ساوجی، عبید زاکانی، خواجوی کرمانی و حافظ شیرازی... باید کوششهای بسیاری صورت گیرد تا تصور واقعی و قابل اعتمادی از سیر حیاتی معروفترین گویندگان ما به دست آید. ولی استغراق برخی از پژوهندگان ما، در این نوع جستجوها، موجب شده است که کمتر به بررسی نقادانهٔ آفرینش هنری سخنوران پرداخته شود و یا آن که در پیرامون گروهی اندك از سخنوران پیوسته نوشته و سخن‌ها گفته شود و عدهٔ بیشماری از این کاروان عظیم فرهنگی را نادیده انگارند.

تشکیل کنگره یا سمینار برای بزرگداشت و معرفی شاعران، نویسندگان، دانشمندان و اندیشمندانی که در ایجاد میراث فرهنگ ریشه‌دار ایرانی سهمی ارزنده داشته‌اند، می‌تواند فتح‌بابی برای انجام پژوهشی دقیق و علمی دربارهٔ این ـ به تعبیر نگارنده ـ «فراموش شدگان» باشد.

از جمله شاعرانی که در تاریخ ادبیات ما کمتر مورد توجه قرار گرفته، خواجوی کرمانی است:

کمال‌الدین (افضل‌الدین) ابوالعطاء محمود مرشدی مشهور به خواجوی کرمانی یکی از سخنوران توانای اواخر قرن هفتم هجری است که در ۶۸۹ هجری در کرمان متولد شد. تذکره نویسان او را «زبدة الفصحا»، «نخلبند عرصهٔ معانی» و «ملك الفضلا» خوانده‌اند.(۳).

وی از همان اوان جوانی شایستگی خود را با سرودن قصیده‌ای دربارهٔ تاریخ حمّام یزد نشان داد. این قصیده بر دیوارهای این بنا برای همیشه نقش شده و باقی مانده است.(۴) خواجو تا نقاط دوردست باختر ایران سفر کرد و در این مقطع از عمر، با مدایح خود سلسله‌ها و کسانی را که دست سرنوشت به اوج رفعتشان رسانده بود، می‌ستود. خواجو سپس در حلقهٔ پیروان سلسلهٔ کازرونیه درآمد و دلبستگی خود را به تصوّف از یك سو با مثنوی‌های خویش و از سوی دیگر با سرودن قصایدی به شیوهٔ سنایی نشان می‌داد. وی به سال ۷۵۳ هجری در شیراز درگذشت. دیوانش تحت عنوان «صنایع الکمال» از امتیازات یك دیوان خوب قرن هشتم هجری برخوردار است و شامل قصاید، غزلیات، مطایبات، مثنویات و لغز و معمّاست. قصاید فراوانی در نعت ائمه به ویژه حضرت علی(ع) دارد.(۵)

غزلیاتش از سبك عراقی متأثر است. مثنوی خواجو حائز اهمیّت بسیار است. و با آنکه خمسه‌اش از دیگر جهات متأثر از استادانی چون نظامی و امیرخسرو است امّا از لحاظ انتخاب مضامین رُمانتیك و نیز روابط داستانها با یکدیگر بر خمسه‌های آنان برتری دارد.(۶)

آنچه که خواجو را درمیان هم عصران خود ممتاز می‌سازد، قدرت تفکر، روحیهٔ حسّاس و توانایی او در پروراندن مضامین نو و بیان دلاویز اوست. وی هنرمند بزرگی است که در صحنه‌های متنوّع هنر، شاعری نقش‌آفرین است. آنجا که می‌خواهد ممدوح خود را بستاید، واقعیتهای عینی را با تأکیدات خاصّ و با تعمّق مختصات قهرمانان مثبت و یا منفی، با درآمیختگی زندگی و با تخیّلات غنایی می‌آمیزد. و از آنجا که واقعیت را سخت می‌آراید یا سخت زشت می‌کند و آن را به اوج یا حضیض می‌کشد، شعرش بیش از حدّ هیجان‌انگیز یا احساساتی است و از این روی بر عواطف انسانی تأثیر عمیق می‌گذارد.

: مرا با مدیح کسان کار نیست
که هرکس مر آنرا سزاوار نیست
مگر پادشاه زمین و زمان
سکندر جناب سلیمان مکان
عطارد ز ادراك او خوشه‌چین
فتاده خور از سهم او بر زمین
جهان گشته مأمور فرمان او
فلك گاو را کرده قربان او.(۷)

جایی دیگر در مدح یکی دیگر از ممدوحان می‌گوید:

تویی سکندر ثانی و روزگار غلامت
بساز بر ره یأجوج غم ز جام طرب سد(۸)

و یا:

به روزگار تو رهزن نماند جز مطرب
به دورعدل تو خونخواره نیست الّاجام
به درگه تو، شه چرخ چنبری، هر روز
کشیده خنجر زرّین ز بهر دفع عوام
ز حضرت تو اگر دور بوده‌ام یك چند
ز امتناع فلك بود و نکبت ایام.(۹)

خواجو شاعر اواخر قرن هفتم هجری است. عصر خواجو، عصر حکومتگران متعلق به خاندانهای کوچکی است که نسبشان به چنگیز مغول می‌رسد. از بدبختی مردم این سرزمین این که حملهٔ مغول به ایران با مرگ چنگیز پایان نیافت. بلکه بعد از او فرزندان چنگیز و ایلخانان به ستمگری خود ادامه دادند و با گرفتن باج و ساوهای گوناگون شیرهٔ جان مردم را مکیدند و جامعه‌ای محروم و بلادیده و ضعیف برجای گذاشتند.(۱۰)

در دوران خواجو، بر اثر دست به دست شدن دائمی شهرها و از جمله شیراز، پیوسته حوادث غیرمترقبه رخ می‌نمود. شاهان و وزیران کشته می‌شدند. هجومهای بنیان‌کن به وقوع می‌پیوست. آتش جنگ و جدلهای مذهبی، نبردهای قومی و مبارزات عقیده‌ای سخت تیز بود. جامعه عصر خواجو از انواع غوغاها انباشته بود. امرا و سلاطین پیوسته به یکدیگر خیانت می‌کردند و در خفا نقشهٔ قتل همدیگر را می‌کشیدند. زاهدان ریایی و صوفیان سالوس علیه پاکدلان و آزاده اندیشان، مبارزه و دشمنی می‌کردند. طبعاً این هرج و مرج اجتماعی و ظلم ناشی از آن، نمی‌توانست روح شاعرانهٔ خواجو را نیازارد. به همین جهت خواجو بارها در آثار خود یادآور شده است که جهان هر چند زیباست ولی سایهٔ مرگ و سهنج بودن، آن را بی‌صفا ساخته است. عرصهٔ زندگی پر از حوادث شگرف است که انسان را غافلگیر می‌سازد چرا که:

از گنج دهر بهره بجز زخم مار نیست
وز گلبن زمانه بجز نوك خار نیست
بگذر زمی که مجلسیان وجود را
حاصل زجام دهر برون ازخمارنیست.(۱۱)

این است که یأس و نومیدی در اشعار او رخنه دارد

●خواجو آنجا که به کردار وخصلتهای رجال سیاسی عصرخویش اشاره می کند و از رفتار زشتشان پرده برمی دارد، به خوبی نشان می دهد که تا چه حد در وقایع زمانش دقیق می نگرد.

●یأس و نومیدی در اشعار خواجو رخنه دارد ولی در این رهگذر، فدا شدن در راه دوست را هم زندگی می داند و به این طریق از کنار نومیدی با ظرافت و دلگرمی عبور می کند.

و کمتر به صبح امید می‌رسد. ولی در این رهگذر فداشدن در راه دوست را هم زندگی می‌داند و به این طریق از کنار نومیدی با ظرافت و دلگرمی، عبور می کند و آن را پشت سر می گذارد:

ز بس خون که می‌بارد از چشم من
دلم را خرابی ز بارندگی است
چو خواجو گر اهل دلی جان بباز
که مردن بردوستان زندگی است.(۱۲)

خواجو شاعری آگاه و دردمند بود که نمی توانست از کنار آن همه مسایل و حوادث بی تفاوت بگذرد. بلکه در بسیاری از قصاید به ویژه مطایبات و غزلیاتش نامردمیها و ظلمها را به صورت طنز یا سخن رازآمیز، نشان داده است. آنجا که جسته جسته به کردار و خصلتهای رجال سیاسی عصر خویش اشاره می کند و از رفتار زشتشان پرده برمی‌دارد، به خوبی نشان می‌دهد که تا چه حدّ در وقایع زمانش، دقیق می‌نگرد و درست می‌اندیشد و می‌کوشد که دید و تفکرش را به خوبی نشان دهد:

تا چه دیوند که آزار سلیمان طلبند
تا چه گبرند که آزار مسلمان طلبند
خلق دیوانه و از محنت دیوان دربند
وین عجب ترکه زدیوان زردیوان طلبند
هر کجا سوخته‌ای بی‌سر و سامان یابند
وجه سیم سره زان بی‌سرو سامان طلبند
... خوك شکلند و حدیث از خر عیسی رانند
دیو طبعند و همه ملك سلیمان طلبند
تا در آفاق زنند آتش بیداد به تیغ
آتش از چشمه خورشید درخشان طلبند.(۱۳)

خواجو در باره امرای زمان خود سخنان طنزآمیز فراوانی دارد که حقیقت حال و فرومایگی این «تافته‌های جدابافته» را به خوبی آشکار می سازد:

گفت با من یکی زفیروزان
که چه بودت ز آمدن مقصود
شهر بگذاشتی و بگذشتی
از مقامی که بود معدن جود
و آمدی سوی محنت آبادی
که نباشد دروکرم موجود
این زمان باوجود حاکم ما
جودرانیست در زمانه وجود!(۱۴)

و یا آنجا که قطعه‌ای در باره یکی دیگر از «صدور رجال» زمان خویش صدرالدین یحیی گفته و در پایان به این نتیجه رسیده است که سلطان جای خود را با سگبانی عوض کرده و سلیمانی به شیطانی بدل شده است(۱۵)

اگرچه شکل نظارت اجتماع و آزادی مشروط می تواند گاهی اوقات هنرمند را تاسرحد مداحی و دلقکی بکشاند و هنر واقعی را در چرخ دنده های خود خرد کند، ولی خواجو با آگاهی و هوشیاری کامل توانسته است خود را از دلقك شدن دور نگاه دارد. زیرا شیوه هنری او درارائه مفاهیم، موجب گشته که از کاربرد روشهای مبتذل و بی تاثیر و متداول زمان، موعظه گری و شعار دادنهای روزانه خنك به دور باشد. و در واقع به صورت یك توصیف کننده قوی در قصایدش جلوه کند.

خواجو در یکی از قصیده هایش خطاب به یکی از ممدوحان روزگار خویش، «دینار» وجه رایج زمان را به گونه‌ای به تصویر می کشد که در عین واقعیت، نوعی طنز تلخ رانیز به خواننده انتقال می‌دهد:

حکایتی به جناب تو عرضه می‌دارم
زبنده گوش کن و رخ متاب از آن زنهار
خدایگانا در بندگی خازن تو
غلامکی همانیست نام او دینار
عظیم کافی و مسکین نواز و مردم دوست
قوی مدبّر و ترتیب ساز و کارگزار
به هر کجا که رود صدکسش به دل مشتاق
به هر کجا که بود صدکسش به جان غمخوار
گزیده و سره و سکه‌دار و روی شناس
درست روی نگارین او چو روی نگار
....
مدام منزل او در دکان صرافان
ولی مصاحبت او همیشه با تجار
....
هر آن دقیقه که در حل مشکلات بود
ازوکنند ملوك زمانه استفسار
درست مغربی آفتاب را ماند
که نیم روز بدو گرم می شود بازار.(۱۶)

قصاید مدحی خواجو چون هنوز به قلمرو عرفان وارد نشده و تجارب را با معلومات خویش نیامیخته است، صرفا از نظر صنایع شعری درخور اهمیت است. اما قصاید عرفانی او بیانگر افکار تازه‌ای است که تحول فکری خواجو را در گستره بیکران شعرش نشان می‌دهد:

سطری است هر دو کون زاوراق دفترم
حرفی است کاف و نون ز حروف مکررم
چون در سر اوقات معانی کنم نزول
طاووس سدره مروحه سازد ز شهپرم
ناهید کیست، مطربی از بزم فکرتم
خورشید چیست، پرتوی از رای انورم
...
در بوته‌ام مسوز که اکسیر اعظمم
در آتشم مدار که گوگرد احمرم
...
کی بر بساط خاك زنم خیمه وقوف
زینسان که دل به عالم جان است رهبرم.(۱۷)

هنرمندان بزرگ تاریخ، در پهنه گسترده حیات و زندگی همواره به سه خصلت مهم و برجسته ممتاز بودند که نخست صداقت هنرمند است. هرچند بسیاری از شاعران کلاسیك ما با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی روزگارشان گروهی از «اربابان بی‌مروت دنیا» را ستوده اند ولی ناگفته نماند که درآن روزگاران ثنای پادشاهان یا وزیران و حمایت مادی و معنوی آنان شرط لازم کار وفعالیت اهل علم و ادب بود و پدیده ای متداول و رائج و عادی شمرده می شد. ولی امروزه پدیده ای ارتجاعی است. خلاقیت هنری شاعر پاسخ به نیازدرونی اوست. هنر دروغ، لاف زن سالوس، ثناگو و متکلف نمی تواند هنر باشد بلکه وبال گردن هنرمند است که او را در گذرگاه تاریخ پرفراز و نشیب هنر و در پیشگاه نسلهای آینده رسوا خواهد ساخت. همانطور که اشاره شد خواجو در قصاید مدحی خود تاحد یك توصیف کننده توانا باقی می‌ماند.

خصلت دوم و سوم هنرمندان بزرگ رسالت انسانی و نوآوری آنها است. زمانی هنرمند به خلاقیت و آفرینش دست می‌زند که سخنی گفتنی و اندیشه‌ای پراکندنی داشته باشد و اگر در برابر این خواست زندگی خموشی گزیند به خود و مردم زمانه‌اش خیانت کرده است. خواجو این رسالت انسانی را به تناسب اوضاع اجتماعی روزگارش به شیوه ای نو با ظرافت در اشعارش نشان داده است. او در پیکار حیات خود، خویشتن را شایسته و قادر به جولان دادن در صحنه فکر و اندیشه می‌دانسته است. خواجو نیز در آن

● در دوران خواجو، پیوسته حوادث غیرمترقبه رخ می‌نمود، شاهان و وزیران کشته می‌شدند، هجومهای بنیان‌کن به وقوع می‌پیوست و آتش جنگ و جدلهای مذهبی و نبردهای قومی سخت تیز بود.

● آنچه که خواجو را در میان همعصران خود ممتاز می‌سازد، قدرت تفکر، روحیه حساس و توانایی او در پروراندن مضامین نو و بیان دلاویز اوست.

شرایط، همانند روشنفکران حساس زمانه‌اش، علیرغم وجود محتسبان و ریاکاران سربر آستانه پیرمغان می‌نهد و نفرت از پستیها، ریاکاریها و دروغها را به زبانی پرراز و رمز بیان می‌کند:

خرقه رهن خانهٔ خمّار دارد پیر ما
ای همه رندان مرید پیر ساغر گیرما

یا: منزل پیرمغان کوی خرابات فناست
آخر ای مغ بچگان راه خرابات کجاست؟
دست در دامن رندان قلندر زده ایم
زانکه رندی و قلندر صفتی پیشه ماست.(۱۸)

خواجو شاعری است ارزشمند و از همه مهمتر انسانی بی‌ریاست. باید او را از طریق مطالعهٔ دقیق آثارش به درستی شناخت و به رنج روان‌سوز این مرد تنها مانده و غریب که فراتر از هم عصران جاهل خود می‌دید و عمیق‌تر از آنها احساس می‌کرد، پی برد:

طرّهٔ مشکین نباشد بر رخ جانان غریب
زانکه نبود سنبل سیراب در بستان غریب
سنبلش بی‌وجه نبود گر بود شوریده حال
زانکه افتادست چون هندو به ترکستان غریب.(۱۹)

او نکبت و زشتی ایام را با واقع‌بینی بسیار تلخ و هراسناکی نشان می‌دهد:

چو این منزل درد و جای غم است
درین دامگه شادکامی کم است(۲۰)
هرگز از چرخ بداختر نشدم روزی شاد
مادر دهر مرا خود به چه طالع زاده ست(۲۱)

هر چند بینش خواجو از بینش مردم روزگارش روشن‌تر و برتر است ولی بی‌تردید این بینش امری نسبی است. او قادر نیست که رازهای پیرامون خود را به روش علمی تحلیل نماید. باز اوضاع زمانهٔ خویش دچار شگفتی می‌شود و هیجانی و طغیانی در درون پرسوز خود دارد که پیوسته به مخاطب خویش توصیه می‌کند:

ز من بشنو این پند آموزگار
مکن تکیه بر گردش روزگار
که گر پور زالی ازین پیر زال
به دستان نمانی شوی پایمال(۲۲)

شاعری چون خواجو، در چنان اوضاعی فقط می‌توانست احساسات و اندیشه‌های خویش را به کمک واژه‌ها در قالب اشعاری روان و منسجم نشان دهد. او با روح شاعرانهٔ خویش توانسته است تصاویری جاندار و دورنمایی غم‌انگیز ولی راستین از آن دوران پرهراس به دست دهد و از عهدهٔ این امر نیز به خوبی برآمده است:

دست گیرید در این واقعه کافتاد مرا
که نماندست کنون طاقت بیداد مرا
راز من جمله فرو خواند بر دشمن و دوست
اشک ازین واسطه از چشم نیفتاد مرا
هرگز از دور جوانی نشدم روزی شاد
مادر دهر ندانم بچه می‌زاد مرا.(۲۳)

خواجو نه تنها از ظلم که از ریای جانسوز زمان نیز در رنج بود. «دلق ازرق» را در گروصهبا می‌نهاد تا از رنگ و ریا به دور باشد و کافری را بر زهد ریایی ترجیح می‌داد:

دلق ازرق به می لعل گرو خواهم کرد
که می لعل برون آورد از رنگ مرا
کفر و دین یکسان شمر خواجو که در لوح بیان
کافری را برتر از زهد ریایی یافتیم.(۲۴)

خواجو هر چند در دوران جوانی از «بی‌زر بودن» شکوه دارد ولی در روند تکامل روح و اندیشه به آن مرحله از کمال می‌رسد که در کشور قناعت و خرسندی کوس محمودی می‌زند و هیچ چشمداشتی به تاج و تخت «سنجر» هم ندارد:

من که در ملك قناعت کوس محمودی زنم
کی بود چشم طمع بر تاج و تخت سنجرم
گر به دامن زر بریزد بر سرم هر بامداد
من کجا از سکهٔ شاه فلك یاد آورم
من که با عیسی به باغ قدس دارم جلوه‌گاه
از خری باشد گر آید یاد قصر قیصرم.(۲۵)

خواجو در آثار ارزشمندی که از خود بر جای نهاده، اندیشه‌های جان‌بخش و افکار انسان دوستانه و خردمندانه را در تصاویر شاعرانه و دلپذیر بیان داشته است که می‌تواند در اعتلای فرهنگ معنوی جامعه سهمی بسزا داشته باشد. از ورای پرنیان شفاف شعر خواجو می‌توان جهش شعله‌ها، جوشش خونها، فریاد دردمندان و درویشان، غضب شاهان و ادبار زمان را دید. از این روی کارنامهٔ شعری خواجو به منزلهٔ متفکر، هنرمند و انسانی والا با همه جنبه‌های مثبت و منفی، روشن است و به حق می‌توان او را از چهره‌های تابناك و موفق در تاریخ ادب فارسی به شمار آورد.

پی نویسها

۱ـ تاریخ ادبیات در ایران، ذبیح‌الله صفا، جلد اوّل، چاپ چهارم، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۲ ش، ص۱۶۵.
۲ـ همان، جلد سوّم، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۱ ش. ص: ۹۲، ۹۳ و ۹۴.
۳ـ دیوان اشعار خواجوی کرمانی، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران، کتابفروشی بارانی و محمودی، ۱۳۳۶ شمسی، ص۴۱.
۴ـ تاریخ ادبیات ایران، یان ریپکا، ترجمه عیسی شهابی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۵۴ ش، ص۴۰۹.
۵ـ همان مأخذ، ص۴۱۰.
۶ـ همان مأخذ، ص ۴۱۱ و ۴۱۸.
۷ـ مثنوی هما و همایون، خواجوی کرمانی، به تصحیح کمال عینی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸ ش، ص۱۰.
۸ـ دیوان اشعار خواجوی کرمانی، ص۲۶.
۹ـ همان مأخذ ص۸۴.
۱۰ـ تاریخ ادبیات در ایران، ذبیح‌الله صفا، جلد سوّم، ص۷۲.
۱۱ـ مثنوی هما و همایون، ص۲۱.
۱۲ـ تاریخ اجتماعی ایران، مرتضی راوندی، جلد دوّم، تهران، امیرکبیر، چاپ سوّم ۱۳۵۶ ش، ص۳۴۶.
۱۳ـ دیوان اشعار خواجوی کرمانی، ص۶۲.
۱۴ـ همان مأخذ، ص۱۶۲.
۱۵ـ همان مأخذ صفحات ۱۶۷ و ۱۶۸.
۱۶ـ همان مأخذ صفحات ۴۵ و ۴۶.
۱۷ـ روضة الانوار، خواجوی کرمانی، به اهتمام ح. کوهی کرمانی، تهران، مطبعه مجلس، ۱۳۰۶ ش، ص ط مقدمه.
۱۸ـ منتخب غزلیات خواجوی کرمانی، به اهتمام ح. کوهی کرمانی، چاپخانه خاور، تهران، تیرماه ۱۳۰۷ ش. ص۱۶.
۱۹ـ همان مأخذ ص۱۲.
۲۰ـ مثنوی هما و همایون، ص۲۳.
۲۱ـ دیوان اشعار خواجوی کرمانی، ص ۳۷۳.
۲۲ـ مثنوی هما و همایون، ص۱۶.
۲۳ـ منتخب غزلیات خواجو، ص۱.
۲۴ـ دیوان اشعار خواجوی کرمانی، ص۴۵.
۲۵ـ همان مأخذ ص۹۷.

خواجو در پایان عصر حماسه‌سرائی

● دکتر منصور رستگار فسائی ـ استاد دانشگاه شیراز

در میان پیروان نام‌آور فردوسی تا قرن هشتم، شاید موقعیت تاریخی، اجتماعی و فرهنگی خواجوی کرمانی و به تبع آن، حماسه‌سرائی وی، بسیار متفاوت و متمایز از دیگران باشد زیرا خواجو که به قول استاد صفا[۱] سراینده آخرین داستان منظوم از حماسه ملّی ایران، یعنی سام نامه می باشد، در دورانی می زیست که به نحوی گسترده، نتائج تأسّف‌آور و غم‌انگیز حمله مغول به ایران زمین آشکار شده و غرور ملّی ایرانیان به سختی آسیب دیده بود. توان پهلوانی و داستانهای مبارزه و تلاش همسوی همگانی که جلوه‌ای از نیروی ملی سالم جامعه به حساب می آید، درهم شکسته و عزم و ارادهٔ سلحشوران و نبرد آزمایان گذشته که در حماسه‌های پرشوری چون شاهنامه فردوسی و گرشاسپ نامه اسدی، بهمن نامه، فرامرزنامه و شهریارنامه منعکس شده بود، پس از یورش سفّاکانه مغول و استمرار سلطه این قوم وحشی و بیرحم، به نوعی تسلیم و یأس و ناتوانی عمومی بدل گشته بود و ملامتگری‌های شخصی و اجتماعی، گریز از همکاریهای مبارزه‌جویانه و بیگانه ستیز و خودآزادیهای فردی و اجتماعی، جای نشاط و تحرّک زندگان پیکارگر و مدافعان سرسخت مرز و بوم کهنسال را گرفته بود.

اوضاع تاریخی و انگیزه‌های اجتماعی و فرهنگی و تاریخی ایجاد حماسه‌ها، از میان رفته بود و زندگی رنگ باخته و شکست چشیده مردم این سرزمین به تفکرات یأس‌آمیز صوفیانه درآمیخته و شاعران موجوداتی از جهان بریده به نظر می‌آمدند که شعرایشان به هیچوجه نشانی از توانمندی‌های انسان مقتدر و پراراده و پیروزی که به زندگی و زیبائیهای آن می اندیشد نداشت، شاعر این دوران جهان و هر چه را که در اوست بی اعتبار می دید و سرگشتگی و آوارگی و بیقراری و تنهائی او را آزرده می ساخت و از زندگی تصویری غم‌انگیز و تیره داشت. چنانکه خواجو در غزلی می سراید:

من کیم، زاری، نزار افتاده ای
پرغمی بی غمگسار افتاده ای
دردمندی، رنج ضایع کرده ای
مستمندی، سوگوار افتاده ای
مبتلائی در بلا فرسوده ای
بی قرینی بی قرار افتاده ای
بادپیمائی، به خاک آغشته ای
خسته جانی، دل فگار افتاده ای
نیمه مستی بی حریفان مانده ای
می پرستی، در خمار افتاده ای
اختیار از دست بیرون رفته ای
بیخودی، بی اختیار افتاده ای
عندلیبی از گل سوری جدا
خسته یی دور از دیار افتاده ای

پیش چشم آهوان، جان داده ای
بره شیران، شکار افتاده ای
دست بر دل، خاک بر سر مانده ای
بر سر ره، خاکسار افتاده ای
بیدل و بی یار، رحلت کرده ای
بی زر و بی زور و زار افتاده ای
همچو خواجو پای در گل مانده ای
بر سر پل مانده، بار افتاده ای[۲]

چنانکه ملاحظه می شود در این اوضاع و احوال، از روحیات شاد و سرزندهٔ شاعران قرن پنجم و ششم چون فرخی و منوچهری، دیگر خبری نیست و از سکون و ثبات و اراده و پشتکار کسانی چون فردوسی نشانی باقی نمانده است. حافظ شاعر دیگر قرن هشتم تصور این بحران اجتماعی را چنان با استادی و عمق و تلخی و افسردگی مطرح می سازد که نتیجه‌ای جز این نخواهد داشت که عالمی دیگر بباید ساخت و ز نو آدمی، امّا دریغا که رستمی نیست:

سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی
دل ز تنهائی به جان آمد، خدا را همدمی
چشم آسایش که دارد از سپهر تیزرو
ساقیا جامی به من ده تا بیاسایم دمی
زیرکی را گفتم این احوال بین، خندید و گفت
صعب روزی، بلعجب کاری، پریشان عالمی
سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل
شاه ترکان فارغ است از حال ما، کو رستمی...
آدمی در عالم خاکی نمی آید به دست
عالمی دیگر بباید ساخت و ز نو آدمی[۳]

جامعه ایرانی، فاقد شرائط لازم برای مقاومت و ستیزندگی با دشمنان غالب بود و شاعر طبعاً به سرزمینی با مرزهای قابل پاسداری و سنن و ارزشهائی شایستهٔ دفاع و جانفشانی نمی اندیشید، حسّ همدلی گروهی و ملی که ناشی از ایمان مردمی هم‌سو، به منافع مشترک و مقابله آنان با مشکلات و مصائب بود، از میان رفته و «من» و متعلقات فردی آن، جایّ «ما» و مصلحتهای اجتماعی را گرفته بود و در این احوال بود که در پهنه هنر و ادب، شعر حماسی جا تهی می کرد و تفکّر غنائی و گرایش به تصوف و

اندیشه‌های عاشقانه عرض وجود می‌نمود، زیرا تجربه‌های تاریخی به همگان ثابت کرده بود که انسان در این دوران، موجودی تنها و بی‌پناه و بی‌اتکاء است و راه رهائی و بهروزی وی برعکس تصورات شاعران قرن پنجم و ششم که انسان را قادر و صاحب اختیار سرنوشت خویش می‌شناختند، ایستادگی و مقاومت در برابر صاحبان سلطه و قدرت نیست و به قول خواجو:

تو شاهبازی و دائم که تیهوان نتوانند
که در نشیمن عنقا کنند دعوی بازی

مرا به ضرب تو چون چنگ سرخوش است ولیکن
تو دانی ار بزنی حاکمی و گر بنوازی
چو روشن است که نور بقا ثبات ندارد
بناز خویش و نیاز من شکسته چه نازی[۴]

شاعر این زمان، سلامت طلب، فردگرا و عافیت جوست به همگان بدبین است و گسترهٔ وسیع فساد اجتماعی، او را معتقد ساخته است که «چون نیك بنگری، همه تزویر می‌کنند» بنابراین شاعر به انزوای درون کشیده می‌شود و در طاس طنز و هجو و هزلهای شخصی می‌افتد و اگر داستانی می‌سازد، قصه‌های عاشقانه و عارفانه و پرماجراست، آنهم داستانهائی چون قصه اسکندر و یوسف و زلیخا و نظائر آنها که با طبع ملول و ماجراپسند شاعر سازگار است و لااقل موجبات انصراف وی را از افسردگیها و ملالهای زمانه فراهم می‌آورد، بنابراین در چنین اوضاعی است که خواجوی کرمانی شاید مدتها قبل از سرودن آثار تغزلی و غنائی خود، چون غزلیات و قصاید و خمسه مشتمل بر مثنویات حکمی و عاشقانه: (گل و نوروز، روضة الانوار، کمال نامه، گوهرنامه، همای و همایون) و تحت تأثیر سفرها و گشت و گذارهای روزگار جوانی و سرزندگی خویش، به سرایش «سام نامه» در همان وزن و بحر شاهنامهٔ فردوسی می‌پردازد و بر آن می‌شود که با نظم داستانهای دلاوری‌ها و ماجراهای عاشقانه سام نریمان، حماسه‌ای بپردازد که جای خالی آن در مجموعهٔ داستانهای خاندان رستم، بسیار محسوس است، زیرا اگرچه فردوسی و اسدی و دیگران بسیاری از داستانهای افراد خاندان رستم را به نظم درآورده بودند اما هنوز هیچکس داستانهای سام نریمان را منظوم نساخته و در یك جا، گرد نیاورده بود. خواجو بدین سان، «سام نامه» را در حدود ۱۴۵۰۰ بیت به نظم درآورد امّا از همان آغاز کار، سر رشته را از دست داد و تسلیم روح زمان و یأس حاکم بر آن گردید زیرا شرط اصلی پدید آمدن هر حماسه‌ای آن است که اوضاع اجتماعی و تاریخی عصر شاعر حماسه‌سرا با اوضاع عصر ایجاد حماسه، اشتراکات و تشابهات کلی داشته باشد، حال آنکه این امر در مورد زمان خواجو صادق نیست. بنگرید به این ابیات:

ز من بشنو این پند آموزگار
مکن تکیه بر گردش روزگار
که گر پور زالی، از این پیر زال
به دستان نمانی شوی پایمال
چو این منزل درد و جای غم است
در این دامگه شادمانی کم است...
منه دل بر این گلشن دلگشای
که چون بگذری باز مانی به جای
در او بستن دل ز دیوانگی است
بدو آشنائی ز بیگانگی است
در این دار شش درنیابی به کام
مجال مجال و مقام مقام
در این ده گروهی سیاوش وشند
که پیران ده را در آتش کنند
تو گر عاقلی خیز و دیوانه شو
مریز آب خود، خاك میخانه شو
پی کارداران بیکارزن
در دردنوشان خمّارزن
مشو خاك این دیر خاکی نهاد
که ناگه دهد همچو خاکت به باد
ز خود درگذر تا رسی در خدا
که چون در فنائی رسی در بقا
جوانی چو برق یمانی گذشت
چو باد صبا زندگانی گذشت
برو ترك این دار شش در بگوی
بیا دست از این مار نه سر بشوی
چو عیسی بر این آسمان آسمان
برآی از روان تا برانی بر آن...[۵]

بررسی کلیات خواجو نشان می‌دهد که خواجو دلبستگی خاصی به داستانهای سام و دیگر قصه‌های حماسی داشته است و این علاقه را جابه‌جا در اشعار خود به نمایش می‌گذارد، به عنوان مثال در قصاید خود از «سام» چنین سخن می‌راند:

ـ گر به قاف قربتم منزل دهی مانند زال
از حسد بر حال من سرخاب گردد اشك سام
ـ کی کمان چرخ پردستان روئین تن کشد
آنکه پیچد پنجه اسکندر و بازوی سام
ـ گر بود سرخاب فرزندت نه من روئین تنم
ور تو داری مجلس سامی نه من زال زرم

صرفنظر از این نوع مطرح کردن داستانهای سام، خواجو در سام‌نامه می‌کوشد تا به استناد روایات کتبی یا شفاهی خاصی که کیفیت آنها بر ما معلوم نیست، همه ماجراهای سام را مستقلاً به نظم درآورد ولی در جریان کار سام بیشتر شبیه به اسکندر و سام‌نامه همانند اسکندرنامه نظامی از آب درمی‌آید و در آن روحیه غنائی و عاشقانه در عمل و نتیجه‌گیریهای عرفانی بر روح حماسی غلبه می‌کند و جریان داستان بهیچوجه نه تنها به شاهنامه نزدیك نمی‌شود بلکه به هدفها و رویه‌های پهلوانی این اثر بزرگ نیز شباهتی نمی‌یابد.

خواجو در سام‌نامه، ابتدا تولد سام را به نظم درمی‌آورد و بالیدن وی را و سپس به عاشق شدن سام به تصویر پری‌دخت دختر فغفور چین می‌پردازد و متعاقب آن سفر سام را به چین و جنگهایش را در خاورزمین و نبرد با اژدهای سهمناك و دیوان و درگیری با پریان را به نظم می‌کشد و آنگاه ستیز سام را با فغفور و نهنگال و فرعین دیو و گرفتار آمدن سام در طلسمات عالم افروز و سفر به مغرب و دیدن دیوی به نام ره‌دار را که سه سر و چهار دست داشت و جنگیدن با وی را به نظم می‌آورد و سپس سفر سام به شهر سکسار و نیمه‌تنان و دچار شدن به تنبل جادو و سمندان را بیان می‌دارد و با دعا کردن سام و باریدن باران به دوزخ شدّاد و وصف بهشت شدّاد و جنگ با دیو زرینه یال فرستاده شدّاد، داستان را ادامه می‌دهد و بالاخره، مثنوی سام‌نامه با برخورد عوج بن عنق به سام و جنگ با وی و به دار زدن شدّادبن عاد و رفتن به کوه فنا، جنگ با دیوان و ابرهای دیو و رسیدن به معشوق و بازگشت به ایران، پایان می‌یابد.

مجموعهٔ آنچه در سامنامه مطرح شده است، داستانهائی عاشقانه، ماجراجویانه و شگفت‌انگیز است که فاقد زمینه‌های ملّی و میهن‌پرستانه و دفاع از حقوق جامعه و همدردیهای اخلاقی و اجتماعی است و در آن هیچ نشانی از حضور خلقیات جامعهٔ ایرانی و خصوصیات حیاتی مردم میهن ما وجود ندارد و ماجراجوئیهای سام و خوارق عادات موجود در آن نیز به حدی غیرعادی و بی‌منطق است که به هیچوجه از دیدگاه عقائد دینی و ملّی، قابل توجیه نیست و به همین جهت، این داستانهای غریب و دور از ذهن، هیچ نسبتی با داستانهای هدف‌دار و مأنوس شاهنامه ندارند، اما در مقابل به همان نسبت که از فرهنگ شاهنامه و ویژگیهای عصر حماسی دورند به عصر خواجو و وحشت‌های حاکم بر آن نزدیکند گوئی خواجو در سام‌نامه‌ی خواسته است دوران بی‌ثبات و پررنج و ستم خود را با همه دیوان و پریان و هیولاهای وحشت‌آفرین آن، به نمایش بگذارد و اضطراب حاکم بر عصر خویش را نشان دهد، در سامنامه دعاها به سرعت مستجاب می‌شود، نیروهای خیر ناگهان ظهور می‌کنند، سروش سر در گوش نیکان می‌نهد و در خواب و بیداری آنان را راهنمائی می‌کند و در مقابل دیوان و پریان نیز ظهوری برق‌آسا و غیرقابل پیش‌بینی دارند و حضور آنها در همه جا و در هر لحظه‌ای نشان از حضور شر و ویرانگریهای ناگهانی آن است شاید زبان رمزی خاصی که خواجو در این نمایش وحشتهای زمان خویش از آن سود می‌برد آن باشد. که قهرمانان سامنامه اغلب نامهایی عجیب و غریب دارند که ترکی و مغولی به نظر می‌رسند و در فرهنگ اساطیر و حماسه‌های کهن ملّی ایرانی به کار نرفته و طبعاً بسیار ناآشنا و نامأنوس می‌نمایند و حقیقت هم این است که ظهور یکباره خانان و خاتونان مغول با آن نامهای شگفت‌انگیز و غریب برای مردم ما نامأنوس و شگفت‌انگیز بود و نامهای موجود در سامنامه مخصوصاً نام دیوان و نیروهای شر به نام حاکمان ستمگر عصر خواجو بی‌شباهت نیست.

برخی از نامهای مصطلح در سام‌نامه که بعضاً در همای و همایون نیز مورد استفاده قرار گرفته‌اند به شرح زیر است: فلواد، سمندان، عالم‌افروز، قلوش (قلواش)، مکوکال دیو، سهیل، تکش، طغان شاه، فرستو دیوزاده فرهنگ، نهنگال، فرعین‌دیو، تمرتاش، جهانسوز، رضوان، ره‌دار، ابرها، قمرتاش، تسلیم، فرخار، عاق‌جادو، قهرمان، شمسه، شدّاد، دیو زرینه‌بال، شدید، طلاج جادو، رحمان جنی، ارقم دیو، قهقهام، خاتوره، آهرن، خرطوس، فغفور، سهلان، تنبل جادو... که غربت این نامها در ذهن مردم ما به اندازه غربت داستانهای آنها است در حالی که در شاهنامه حتی نامهائی چون اکوان و اولاد و اشکبوس و کاموس غریب نمی‌نمایند.

در مورد موجودات شگفت‌انگیز سام‌نامه، اگرچه جداگانه بحثی خواهیم داشت اما فعلاً تذکر این نکته را لازم می‌دانیم که این موجودات صرفاً در تحت تأثیر اسکندرنامه‌ها و داستانهای هزار و یکشب وارد سام‌نامه شده و به صورت موجودات اهلی و ثابت این کتاب درآمده‌اند و در همه جا وجود دارند و خواجو نیز اغلب با تنگ حوصلگی و شتابزدگی و بدون اینکه اوصافی دقیق و همه‌جانبه از آنها عرضه بدارد داستانهای کمرنگ و بی‌هیجان آنها را باز می‌گوید:

... یکی دیو بودش به مانند پیل
که بودی زمین از کبودیش نیل

نشسته بر آن دیو، تسلیم شاه
شده سوی کافور، رخسار ماه
به گردش هزاران هزاران پری
کشیده همه سر، پی داروی
به بالای سر نرّه دیوان چوابر
همه صف کشیده چو غرّان هژبر
ز گیتی برآمد سراسر خروش
از ایشان بشد آگهی نزد گوش
که تسلیم جنّی درآمد به جنگ
زمین و زمان شد از او قیر رنگ
یکی چاره کردند نیمه تنان
که ناپاك سازند اهریمنان
بخسبید بر هم دو تن، شد یکی
سپاهی بیاراست پس اندکی
ز افسون ایشان در آن رزمگاه
به دیو و پری گشت عالم سیاه
چو پیلان تن نرّه دیوان مست
ز مستی در افتاده در خاك پست
بریده همه دست دیوان ز تن
فتاده به خون اندر آن انجمن
به مانند خرطوم پیلان نر
که دست اجل کنده باشد ز سر
دو تن همچو یك تن، نمودی به جنگ
همه حربهٔ سحرشان بد به چنگ
جهان تیره شد پیش شاه پری
ز دیو و پری شد جهان اسپری...(۶)

تحقیق در مثنویات، قصائد و بخشی از غزلیات خواجو نشان می‌دهد که این شاعر علاقه‌ای فراوان به قهرمانان حماسه ملی ایران دارد و به آرمانها و منش‌های پهلوانی این مرز و بوم عشق می‌ورزد، گوئی در ناخودآگاه او و شاعرانی چون حافظ که هم زمان با وی می‌زیستند اهمیت قهرمانان افسانه‌های حماسی ایران در آن است که داستان مقاومت و پای‌داری ملّت آنان را باز می‌گویند در حالیکه خود این شاعران در چهارچوب نظام حاکم بر دوران خود، به بندیان مظلومی همانندند که بر خاکستر غرور و افتخارات بر باد رفتهٔ خویش، نشسته و بی‌آن که دیگر رمقی برای آنها باز مانده باشد، از گذشته‌های سرافراز و دلنشین خود سخن می‌گویند به همین جهت در بخش اول دیوان خواجو که مشتمل بر قصائد و قطعات اوست و طبعاً مناسبتی نیز با حماسه‌گوئی ندارد و زمینه اصلی و تخصصی کار خواجو، در شاعری هم محسوب نمی‌شود، اشعار فراوانی را می‌یابیم که اشارتهائی به داستانهای ملی و حماسی ایرانی دارند:

- به روز بزم گدایت هزار قیصر و خاقان
به گاه رزم، اسیرت هزار بهمن دارا
- سکندر جناب احمد خضر دانش
فریدون رکاب آصف جم مراتب
- به گاه سخا همچو حاتم مبذّر
به روز وغا همچو رستم، محارب
- چو جمشید برادهم باد، فارس
چو خورشید بر ابلق چرخ، راکب
- دیو سپید بود سپیده که خون براند
زاو شاه نیمروز به مازندران چرخ
- با زال زر که بود چو سیمرغ مغربی
آمد پدید باز، ز زابلستان چرخ
- چون ملك جم مسخر ضحاك صبح گشت
پیدا شد از افق علم کاویان چرخ
قلب دوازده رخ ابراج بردرید
روئین تن سنان تو در هفتخوان چرخ
بهرام را به تیغ در افکن ز چرخ از آنك
دعوی کند که هست جهان پهلوان چرخ
چون زین کنی سمند ز چنبر برون جهد
از گرز گاو سار تو شیر ژیان چرخ
- دیت خون نریمان ز کریمان خواهند
حاصل ملکت ساسان ز خراسان طلبند
آن سیاووش که قتلش به جوانی کردند
خونش این طایفه امروز ز پیران طلبند
تا ختن بر سر بیژن ز پی زال برند
وآنگه از زال زر سام نریمان طلبند
- چو او تیغ کیخسروی برسر آرد
چو پیران شد شرق را سر بلرزد
چو بهرام اگر گرز شش پر برآرد
ملك را تن هفت پیکر بلرزد(۷)
چو دارا گهی کاوری رخ به میدان
ز بیم تو سدّ سکندر بلرزد
ز بیمت پی طاق کسری بجنبد
ز سهمت سر کاخ نوذر بلرزد
- خواستم تا فکنم رخش به میدان جدال
که دلم غصّه این کار متنّع نکند

توجه شدید خواجو به این قبیل داستانها و قهرمانان حماسی مبّین آن است که در قرن هشتم علی‌رغم شکستها و نامرادیهای ناشی از حمله مغول، شاعران ایرانی دو رؤیا را در یك بستر می‌یافتند. بدین معنی که از یك سو، آرمانها و توانمندیهای نیاکان خود را با بزرگداشت قهرمانان ملی، می‌ستودند و در شعر خود خاطره‌های آن بزرگان را گرامی می‌داشتند و از سوئی دیگر با تسلیم در برابر صاحبان قدرت و زر و زور زمان خود، قهرمانان حماسی را در پای آنان قربانی می‌کردند و ناچیز و بی‌قدر می‌شناختند و حاصل شکست‌های تاریخی و تلخی و نامرادیهای عصری یأس آلود را که نمایان کننده بحران هویت فرهنگی و اجتماعی است آشکار می‌ساختند و اشعار آنان در مواجهه با پدیده‌های حماسی، تضادهایی روشن داشت و طبعاً خواجو نیز از این دوگانگی مبّرا نیست و در پایان عصر حماسه‌های غرور انگیز، مغرور از گذشته‌ها و تسلیم جریانات روز است و به همین جهت در اشعار خود چند نوع واکنش مختلف را نسبت به قهرمانان حماسی، از خود بروز می‌دهد که ما این واکنش‌ها را به استناد اشعار غیرحماسی خواجو در ۶ طبقه به شرح زیر تقسیم کرده‌ایم:

۱ـ خواجو در شعر خود قهرمانان حماسهٔ ملّی را با خاطره‌هائی مطبوع و غرورانگیز به یاد می‌آورد و پیروزیها و قدرت نمایشهای آنان را برمی‌شمارد و از آنان و زندگی و کارکردشان، آئینه عبرتی در برابر دیدگان هردم روزگار خویش می‌نهد تا شکوه پهلوانان حماسی را از یاد نبرند.

- ترا خون سیاوش گرچه دامنگیر شد، لیکن
به ترکستان منه رخ تا نیفتی درچه بیژن
- فتنه رامانند بیژن درچه افراسیاب
چرخ روئین تن در ایّامت به رندان یافته
- مرد میدان می لعل نبودم، زآن روی
که ز سرخاب، زیان یابد اگر تهمتن است
- بیژن کجاست ورنه چو نیکو نظر کنی
این خاك توده تیره تر از چاه بیژن است
- بهمن پدید نیست و گرنه زبانگ رعد
درمغز چرخ، دمدمه کوس بهمن است
- کاووس رفت وملکت ایران وداع کرد
طاوس رفت وگلشن و بستان وداع کرد
- برجای باد قطب اگر شد سپهرپست
جم سرفراز باد گرش جام شد رواست
- کیخسرو از نماند بقای قباد باد
جم بی نگین مباد گرش تخت شد به باد
- این دم که جم نماند و فریدون شد از جهان
شایسته نگین و سزاوار گاه کو

۲ـ خواجو با طرح قهرمانان ملی و برکشیدن آنها، ممدوحان خود را به یکی از این قهرمانان شبیه می‌داند و از خلال سخن خواجو، پیداست که به این پهلوانان حماسی می نازد و بالد:

- چون کی جدا نمی شوی از تخت یك نفس
چون جم گریز نیستت از جام یکزمان
- قطب فلك شکسته سنانت به حکم آنك
روئین تن است رمحت وافلاك هفتخوان
- تهمتنی که بود بزم رزم و رزمش بزم
به حرف قاطع تیغ است عین عامل جزم
- قطب گردون مرتبت برجیس مریخ انتقام
خسرو کیخسرو آیت کسری جمشید جام
- چون برفراز رخش تکاور شود سوار
گوئی تهمتن است که آید زسیستان
- اگر چنانکه به زال زرش مشابهت است
برآتش از چه سیاوش وشش فتاده گذار

۳ـ خواجو درتوصیفات و تصویر آفرینهای خود، از قهرمانان حماسه ملی بهره می‌گیرد:

- آن ابر بهمن است به دستان زمین نورد
یا رخش رستم از او پیلسم فگار
- وقت سحر که نوبت کیخسروی زنند
سرخاب اشك ما سوی جیحون روان شود
- خسرو آتش رخ مشرق فروز نیمروز
همچو بیژن سربرآورد از چه افراسیاب
- زال زر مهربین از پی دیو سپید
رخش به میدان کین تاخته چون تهمتن
- دیو سپید بود سپیده که خون براند
زاو شاه نیمروز به مازندران چرخ
با زال زر که بود چو سیمرغ مغربی
آمد پدید باز ززابلستان چرخ
چون ملك جم مسخر ضحاك صبح گشت
پیدا شد از افق علم کاویان چرخ
جمشید بین که اطلس گلریز آسمان
کرد از برای غاشیهٔ توسن اختیار

۴ـ در مواردی خواجو در تحت تأثیر روح افسرده و شکست یافته مردم قرن هشتم، قهرمانان حماسه ملی را در برابر ممدوحان خود ناچیز می شمارد والبته این امر به خواجو وعصر او نیز محدود نیست و عارضه‌ای است که در تاریخ ادبی ایران، از قرن پنجم هجری آغاز شده، درقرنهای ششم و هفتم ادامه یافته و درقرن هشتم تشدید گردیده است در ابتدا، شاعرانی مدّاح چون فرخی و عنصری به تحقیر قهرمانان حماسی پرداختند که علّت آن غلبه عنصر ترك و سست شدن بنیادهای علائق ملی وجایگزین شدن افکار غیرملی و مذهبی بود، توجه به این ابیاتْ فرخی وعنصری این نوع بهره گیری را بازگو می کند:

- شجاعت تو همی بسترد زدفترها
حدیث رستم دستان و نام سام سوار(۸)

- دلاورانی زاشکال رستم دستان
مبارزانی زاقران بیژن جرّار[9]
- همه حدیث زمحمودنامه خواند وبس
همانکه قصه شهنامه خواندی هموار[10]
- گرو نکرد مگر جنگ سیستان که ملوك
از او کرانه گرفتند یکسره به خنجر
بنوده بود برآن شهر هیچکس را دست
زعهد سام نریمان و گاه رستم زر
رکاب عالی چون سوی او کشید به رزم
چنانش کرد کز آن محکمی نماند اثر[11]
- اگر خواهنده رزمش به میدان
بود اسفندیار و رستم زر
یکی را مغز خارد نیش افعی
یکی را دیده در آید غضنفر[12]
- از حاتم و رستم نکنم یاد که او را
انگشت کین است به از حاتم و رستم[13]

خواجو نیز این نوع تفکر را در بعضی از اشعار خود به ویژه قصاید مدیحه‌اش، دنبال می‌کند و در برابر قدرت ممدوحان، پهلوانان حماسه‌های کهن را ناچیز می‌شمارد و بدین سان غلبهٔ واقعیات بی‌رحم روزگاران تلخ و زشت را بر خاطرات روشن روزگاران طلائی بازگو می‌سازد:

- چودرچینی خطا باشد که برچین ترکتازآری
فرس برشاه خاور، ران وقلب سام را بشکن
- منسوخ کرد قصّه یك روزه رزم تو
جنگ دوازده رخ و ناموس هفتخوان
- تیغش گرفته ملکت کسری و کیقباد
صیتش شکسته رونق دارا و اردوان
- آنکو روان رستم زال از حیای او
چون آب، خوی برآورد از خاك سیستان
- چرخ روئین تن چودیده صولتت روز نبرد
داستان زال زر، تزویر ودستان یافته
- ای تراگاه سخا حاتم طائی چاکر
وای ترا روز وغا، رستم دستان بنده
- باپر توضمیر توخورشید گومباش
در جنب کبریای توجمشید گو ممان
- گه به سردستی رباید از سر کاووس تاج
گه به سرمستی ستاند از کف جمشید، جام

۵- به دنبال همین تفکر تسلیم‌گرایانهٔ اجتماعی است که خواجو داستان بلند «سام‌نامه» را که احتمالا از کارهای جوانی و شور و هیجانهای ایام سفر اوست، واجد خصلتهای مطلوب یك حماسه جاودانی نمی‌یابد و این فقدان انگیزه‌های کامل حماسی در سام‌نامه او را وامی‌دارد که روایتی غنائی از آن کتاب، فراهم آورد تا با روحیات فرهنگی و اجتماعی و حادثه‌جوئی‌های مطلوب عصر خود وی منطبق باشد. بنابراین با تغییر نام سام به همای و پری دخت معشوق سام به همایون و حذف جنگها و داستانهای فرعی و افزودن بعضی از ابیات و حفظ تمام ابیات غنائی و عاشقانهٔ سام‌نامه و بدون اینکه در لفظ و محتوای کلی اشعار سام‌نامه تغییراتی عمده پدید آورد دارد تلخیصی تغییر نام یافته و غنائی از سام‌نامه را ترتیب می‌دهد و آن را به نام «همای و همایون» عرضه می‌کند و تاکنون نیز کسی به این امر توجه نکرده است که این دو کتاب در حقیقت ملخص و مشروح یك داستانند شاید خواجو در عنفوان جوانی و به گاه نظم سام‌نامه، می‌پنداشت که علی‌رغم شرائط فکری حاکم بر قرن هشتم، می‌تواند در تحت تأثیر آرزومندیهای ملی و غرور قومی خویش، سام را به عنوان یك اثر حماسی و کار ملّی به نظم آورد تا نماینده مقاومت و استواری ملی و راهگشای اعتماد به نفس و شناخت هویتهای قومی ملّت وی باشد اما در عمل دریافت که سام‌نامه در واقع یك حماسه ملی نیست بلکه داستان عاشقی ماجراجوست که گرفتار نیروهای ماوراءالطبیعی و دیوان و پریان و جادوگران است و شور و شوق مبارزه برای ملّت و حفظ مرزها و ارزشهای قومی نیز در او دیده نمی‌شود، سام فقط به عشق می‌اندیشد و معشوق رشته‌ای بر گردنش افکنده است که او را به هر سو که دل‌خواه اوست می‌کشاند.

تفکر در تاریخ زندگی خواجو نشان می‌دهد که شاعر در اوج پختگی و بلوغ شاعرانهٔ خویش به دلایلی خاص معمولا سام‌نامه را جزو آثار خود به حساب نمی‌آورده و از آن سخن نمی‌گفته است تا بدانجا که بعضی از تذکره‌نویسان سام‌نامه را از خواجو ندانسته‌اند و به جای آن، همه جا سخن از «همای و همایون» می‌رود که چنانکه گفته شد فقط در بعضی از نامها با سام‌نامه اختلاف دارد، شاید شناخت خواجو از ویژگیهای عصر حماسه‌ها سبب شده است که با سام‌نامه وداع گوید و همای و همایون را که از دل آن کتاب برآمده است و جنبه‌های غنائی آن بر زمینه‌های حماسی می‌چربد و با اعتقادات عرفانی و روحیهٔ انزواطلبی و شرائط عصر خواجو تناسب بیشتری دارد به جای «سام‌نامه» بنشاند و این کتاب را به دست فراموشی بسپارد.

۶- بینش خاص خواجو در شناخت انواع ادبی و کارکرد هر یك از آنها سبب می‌شود که خواجو انواع قالبهای شعر چون مثنوی و غزل و قصیده و... را تجربه کند و مفاهیم و معانی متناسب با هر یك را در آنها بگنجاند، شاید تغییر سام‌نامه به صورت همای و همایون بازتاب همین نگرش هنری و فکری خواجو باشد، به عنوان مثال او در غزلیاتش برعکس قصائد و ساقی‌نامه‌هایش، قهرمانان حماسی را به بازی نمی‌گیرد و در سام‌نامه و همای و همایون، گهگاه به طرز بیان حکمی و عرفانی سعدی نزدیك می‌شود، گاه شیوهٔ نظامی را به کار می‌برد و زمانی خود را قطره‌ای در برابر دریای کلام فردوسی می‌شمارد و در نهایت خواجو در کلام خود به نوعی توازن فکری و هنری دست می‌یابد که کلامش را مسلما در حوزه شعر غنائی قرار می‌دهد.

یکی از خصوصیات محافظه‌کارانه خواجو آن است که به نیکی می‌داند که چه قالبی متناسب چه نوع فکری است و به همین جهت در غزلیات خود از داستانهای حماسی و قهرمانان رزم کمتر سود می‌جوید در حالی که حافظ در همین اوان خطر می‌کند و پای بسیاری از شخصیتهای حماسی را به غزل و ساقی‌نامه‌های خود باز می‌کند و نوآوریهای فراوانی را عرضه می‌دارد و اگر چه طرز غزل خواجو را می‌پسندد اما در این مورد برعکس خواجو، قهرمانان حماسه‌ها را رها نمی‌کند.

قدح به شرط ادب گیر زانکه ترکیبش
زکاسه سر جمشید و بهمن است و قباد[14]
که آگه است که جمشید و کی کجا رفتند
که واقف است که چون رفت تخت جم

زحسرت لب شیرین هنوز می‌بینم
که لاله می‌دمد از خون دیده فرهاد
غزل ۱۰۱

- کمند صید بهرامی بیفکن، جام جم بردار
که من پیموده‌ام این صحرا نه بهرام است ونه گورش
غزل ۲۷۸

- شوکت پور پشنگ و تیغ عالمگیر او
در همه شهنامه‌ها شد داستان اندر من
غزل ۳۹۰

- سپهر برشده پرویز نی است خون افشان
که ریزه‌اش سر کسری و تاج پرویز است
غزل ۴۱

- شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت
دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم
غزل ۳۴۵

- سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل
شاه ترکان فارغ است از حال، کو رستمی
غزل ۴۷۰

- شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود
شرمی از مظلمه خون سیاوشش باد
غزل ۱۰۵

نشان می‌دهد که در هیچیك از غزلیات خواجو که به همین وزن و قافیه‌ها باشند نمونه‌ای از کاربرد، شخصیتهای پهلوانی و حماسی دیده نمی‌شود و اگر در غزلیات خواجو مواردی دیده شود غلبه در آنها با شخصیتهای غنائی و عاشق پیشه است:

فرهاد شورانگیز اگر در پای سنگی جان بداد
گفتار شیرین بی‌سخن در حالت آرد سنگ را
گهی که پرده بر افتد ز طلعت شیرین
زمانه پردهٔ فرهاد کوهکن بدرد

و بالاخره طی طریق خواجو در تصرف و مقاماتی که در آن داشت باعث می‌شود که خواجو به قهرمانان نیازی نداشته باشد و شعر خود را با افکار صوفیانه و شخصیتهای عارف پیشه درآمیزد و در تحت تأثیر عواطف و احساسات عاشقانه و لطیف خود، تعبیرات و کنایات و ترکیبات شاعران غنائی را در ضمن غزلیات خود بکار برد و مخصوصاً غزل خود را تنوع و تفاوتی شیرین ببخشد.

زیرنویسها

۱- دکتر صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرائی در ایران، امیرکبیر، تهران، ۱۶۳۱ ص ۳۳۵.

۲- خواجوی کرمانی، دیوان اشعار، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، بارانی، تهرانی، ۱۳۳۶، ص ۳۲۸.

۳- حافظ شیرازی، دیوان، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، زوّار - تهران، ص ۳۳۱.

۴- دیوان خواجو، ص ۳۲۹.

۵- خواجوی کرمانی، همای و همایون، به تصحیح کمال عینی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۸، ص ۱۶ و ۱۷

۶- خواجو، سام‌نامه، به تصحیح بن شاهی، جلد دوم ص ۸۳ تا ۸۶

۷- اشعار از دیوان اشعار خواجو به تصحیح احمد سهیلی خوانساری است.

۸- فرخی سیستانی ، دیوان، به تصحیح دکتر دبیر سیاقی، ص ۶۱

۹- همانجا ص ۶۲

۱۰- همانجا ص ۶۵

۱۱- عنصری، دیوان، به تصحیح دکتر دبیر سیاقی، ص ۱۳۰

۱۲- همانجا ص ۴۸

۱۳- همانجا ص ۱۹۴

۱۴- حافظ دیوان غزلیات، به تصحیح قزوینی - غنی، غزل شماره ۱۴

بحثی پیرامون واژهٔ «خواجو» در زبانهای مشرق زمین

● دکتر حسین محمد زاده صدیق

«خواجو» در تاریخ ادبیات ایران و سایر ممالك اسلامی، نامی است که تنها «کمال الدین ابوالعطاء محمود بن علی بن محمود» شاعر معاصر ابوسعید بهادرخان، بدان مشتهر شده است. در قرن نهم (هـ ق) شاعری نیز در کشور عثمانی ـ به عهد سلطان بایزید ـ ظهور کرد که خود را «خواجو زاده» نامید. وی از شعرای عالم و حکیم بوده و کسی است که بر «المواقف» حاشیه نوشته و از شهرت به سزایی برخوردار است. همچنین در تذکره ها از شاعری دیگر سخن به میان آمده که خود را «خواجو زاده» نامیده و در قرن دهم (هـ ق) در کابل زندگی می کرده است.

و اما لفظ «خواجو» صورت تصغیر و تحبیب شدهٔ کلمه «خواجه» است. این کلمه در زبان فارسی به دو صورت، تصغیر و تحبیب شده است:

الف) به صورت «خواجگك» و این نام چندتن از شعرای قرن پنجم و ششم هـ ق بوده است. مثلا در تاریخ بیهق اثر ابن فندق از شاعری با نام خواجگك بیهقی پسر شرف الرؤساعلی بن مؤتمن الملك ابی جعفر محمد بن علی مستوفی، یاد می شود و نیز خواجگك شریف شیرازی که امین احمد رازی و شیخ آقا بزرگ تهرانی از او نامی به میان آورده اند.

ب) به صورت خواجو که با همراهی پی افزودهٔ او/u/واسقاط صامت پایانی واژهٔ «خواجه» ساخته شده است. این پی افزوده در گویش های مرکزی و جنوبی ایران فراوان به کار رفته و به شکل کلمه های یارو، پسرو، پیرو و جز آن بر جای مانده است.

به نظر مرحوم «محمد فؤاد کوپرولو» احتمالا این عنوان در سال های صباوت از سوی دوستان کمال الدین محمود بن علی بن محمود المرشدی کرمانی به او داده شده است و او که در نوجوانی به شعر سرایی پرداخت، این واژه را به عنوان تخلص به کار گرفت. لفظ خواجه در زبان فارسی دری از قرن چهارم (هـ ق) به این طرف در متون مختلف به معانی: سرور، مالك، ارباب، صاحب، رئیس، منشی، دبیر، تاجر، معلم و ریش سفید به کاررفته است و در زبان عربی به صورت های خواجا خَواجه، حواجّه و حواجه وارد شده و لفظی مجاملت آمیز است که با آن نخبگان مردم را لقب دهند و جمع آن خواجات است. فرهنگ نویسان عرب آن را مأخوذ از زبان ترکی دانسته اند. واژهٔ مورد نظر در زبان اردو و گویش های شرق ایران نظیر بلوچی و پشتو نیز به شکل خواجه به کار می رود. واژه مزبور در زبان ترکی غربی و لهجهٔ عثمانی به صورت «حوجا» به کار می رفته است و هم اکنون با همین تلفظ و در معانی: امام جماعت، عالم دینی مسلمانان، معلم و ناصح و کسی که دانش دینی سرشاری داشته باشد، به کار می رود.

در دورهٔ حاکمیت عثمانی براروپا، این واژه با همین تلفظ به زبان های اروپای شرقی و اسلاوی نیز وارد شده و در زمان زمامداری دولت اکتون اوردو به زبان روسی راه یافته است.

در زبان روسی گذشته از همین تلفظ، به شکل «خوزیین» نیز تلفظ می شود.

«ابراهیم پورداود» کلمهٔ خواجه را مأخوذ از زبان اوستایی می داند و ریشهٔ آن را مرکب از دو جزء: هوه به معنای «خود» و جیت به مفهوم «نیز» می آورد و آن را به معنای کسی می داند که دارای خودی و شخصیت مستقل است.

مرحوم ملك الشعراء بهار نیز درهمین مورد نوشته است که ریشه آن «هوتای» پهلوی بوده که در فارسی دری با افزوده شدن نشانه تصغیر «چه.» به صورت هوتایچه / خدایچه/ خواجه، درآمده است.

از زمان رودکی در عهد سامانیان و فرخی سیستانی و منوچهری در روزگار غزنویان تا زمان دیگر بزرگان شعر و نثر فارسی و حتی در دوران اخیر، لفظ خواجو بسیار به کار گرفته شده است.

لفظ خواجه در روزگار غزنویان لقب با اهمیتی بود که به رجال دیوانی داده می شد که نظایر آن را می توان در مدایح شعرا و نیز آثار منثور همچون تاریخ بیهقی به وفور یافت.

«ابوبکر محمدبن جعفر نرشخی» در «تاریخ بخارا» این لقب را «شیخ جلیل» می نامد و «گردیزی» خواجه راجزو القاب رایج زمان سامانیان بر نمی شمرد و از وزرا بالفظ «حاکم جلیل» اسم می برد، لکن بنا به روایت «محمد عوفی» در «جوامع الحکایات»، سامانیان به حاجبان دربار، لقب «خواجهٔ جلیل» می داده اند.

و اما در روزگار غزنویان، به همه وزرایی که القابی نظیر صدر، صاحب و شیخ الاجل داشتند، خواجه

خطاب می کردند و به وزیری که پس از سلطان مقامی شامخ داشته است، خواجهٔ بزرگ می گفتند.

منوچهری می گوید:

خواجه و سید سادات رئیس الرؤسا

همچو خورشید به بخشندگی و رخشایی...

و ناصر خسرو می گوید:

پیش وزیر با خطر و حشمتم بدانك

«میر»م همی خطاب کند خواجهٔ خطیر...

در زمان سلجوقیان نیز به همهٔ وزرای سلجوقی، خواجهٔ بزرگ و به مقامات پایین تر، «خواجه» گفته می شده است، چنانکه نظام الملك را پس از مقتول شدن «خواجهٔ ماضی» نامیدند و مدیحه سرایان او را پیوسته خواجهٔ بزرگ نام داده اند.

خواجه نظام الملك، خود در سیاستنامه، خواجه و جمع آن خواجگان را به معنای «مامور» و «مأموران» دولتی آورده و آنان را از ارباب صنایع و تجار و دهاقین جدا کرده است.

در دولت خوارزمشاهیان به صدر اعظم، خواجهٔ جهان می گفته اند و بعدها این لقب در دولت های هند به کار برده شد، چنانکه برخی از حاکمان هند نظیر ملك سرور و ملك گاون به خواجه جهان معروف شده اند.

گذشته از وزرا، لقب خواجه به پیران، مرشدان و مشایخ نیز اطلاق می شده است.

سوزنی سمرقندی می گوید:

زمانه سوی حسودت ندا کند که منم

وراغلام، تو با خواجهٔ زمانه مچخ

شیخ نجم الدین رازی نیز گفته است:

خواجگان در زمان معزولی

همه شبلیٔ و بایزید شوند

خواجگان عمامه و جبه داشتند و بدین صورت از عامهٔ مردم و لشکری ها بازشناخته می شدند. در دیوان سنایی به برخی از ارباب حِرَف و صنایع نیز خواجه اطلاق شده است. در آثار عوفی تعبیر خواجه بازار نیز به چشم می خورد و او به کسانی که تقریباً همپایه با خواجگان بوده اند «خواجه تاش» لقب داده است که مملوکان مصر آن را به شکل خوجَتاش درآورده اند.

مرحوم دهخدا از «خواجگان» به نام یکی از گروه های سلسلهٔ نقشبندیه تعبیر کرده و سلسلهٔ خواجگان را جدا شده از نقشبندیه دانسته است. از سویی نیز می دانیم که پیروان خواجه احمد یسوی را که عطار از او به «پیرترکستان» تعبیر کرده است، خواجگان و طریقت یَسَویّه را طریقت خواجگان نامند.

«وصّاف» در تاریخ خود مقامات سیاسی عصرش را خواجگان می نامد و به تنقید آنان می پردازد و عبیدزاکانی در رسالهٔ «ده فصل» از قضاة دولتی به خواجگان تعبیر می کند و لطایف آنان را در باب پنجم رسالهٔ خود می آورد.

بنا به تذکرهٔ نصر آبادی به قرن یازده هـ ق در بخارا، به سادات نیز خواجگان می گفته اند.

از مشتقات این لفظ در فارسی، گذشته از خواجگك، خواجو و خواجگان، اصطلاح خواجگی نیز در متون ادبی و غیره فراوان به کار رفته است. اوحدی مراغه ای در «جام جم» آن را به معنای آزادگی و متضاد بندگی به کار برده است و عنصری (قرن ششم) پیش از او گفته است:

قانع بنشین و هرچه داری بپسند / خواجگی و بندگی به هم نتوان کرد.

و قرنها پس از او صائب تبریزی فرموده است:

یوسف مصر وجودیم از عزیزی ها ولیك

هرکه با ما خواجگی از سرگذارد بنده ایم

ابوالفضل بیهقی نیز می گوید:

ـ خواجگی سخت بزرگ بودی در روزگار. اکنون خواجگی طرد شده است و این ترتیب گذشته است. و نظامی می فرماید:

من در ره بندگی کشم بار

تو پایهٔ خواجگی نگه دار

و یا:

ای شرف نام نظامی به تو

خواجگی اوست غلامی به تو

در تاریخ شعر و ادب فارسی ترکیب های بی شماری با لفظ خواجه به کار رفته است که به سبب پرهیز از اطناب به چند مورد اشاره می کنیم: خواجهٔ دوسرا، خواجهٔ دنیا و دین، خواجهٔ رسل، خواجهٔ عالم و... خواجهٔ احرار (که منظور از همهٔ آنها حضرت محمد (ص) بوده است).

خاقانی می گوید:

دیباچهٔ سراچهٔ کل، خواجهٔ رسل،

کز خدمتش مراد مهنّا برآورم

و عطار گوید:

دلی کآیینهٔ اسرار گردد

ز نَعْت خواجهٔ احرار گردد

و یا:

خواجهٔ دنیا و دین، گنج بقا

صدر و بدر هردو عالم مصطفی

در شعر فارسی ستارهٔ مشتری را خواجهٔ اختران و زحل را خواجهٔ هفت بام نامیده اند.

خواجه به معنای دیگر خود که در بین عوام رایج است، در آغاز در ترکیب خواجه سرا به کار رفته است و از قرن ششم (هـ ق) به این سو در متون تاریخی به این اصطلاح بر می خوریم. نظیر خواجه مرجان در دربار جلایریان که در اندرون خدمت می کرد و رئیس خواجه سرایان بود. مقام خواجه سرایی مخصوص دربارهای ایران نبوده است و در میان حکومت های هندو عثمانی نیز وجود داشته است. اما درعهد عثمانیان به این مقام خادم می گفته اند نه خواجه، و در متون ترکی عثمانی کلمهٔ خواجه (=خوجه) در این معنی کمتر به کار رفته است.

اما پیرامون ریشهٔ لفظ خواجه، گذشته از دو نظری که مطرح شد، برخی نیز آن را سریانی می شمارند و ریشه اش را «کواجا» می دانند و کسانی نیز آن را مشتق از یونانی فرض می کنند.

خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی در بخشی از جامع التواریخ تحت عنوان «تاریخ غزان و حکایت جهانگیری» گفته است که لفظ «خواجه» ترکی است و لقبی بوده که ترکان به پیران و سالخوردگان می دادند. سامولیویچ نیز با استناد به همین گفته، این لفظ را ترکی می داند.

هم اکنون در ترکی آذری لفظ «قوجا» وجود دارد که به معانی پیر، مسن، سالخورده، کهنسال، بزرگسال، فرتوت، کهنه، قدیمی و جز آن به کار می رود.

از میان متون اسلامی ترکی ـ ایرانی به کتاب «دده تورتود» که کهن ترین نسخهٔ آن در قرن هفتم استنساخ شده و نویسنده اش نامعلوم است می توان اشاره کرد که به دانای قوم و قبیله «قجه» اطلاق کرده و در جملاتی از «قجه های ریش سفید غزان» سخن به میان آورده است. لفظ مورد بحث در میان مغولان نیز رایج بوده است و آنان پیران و اجداد خود را قاجو/ خوجه و «قوجه» می نامیدند.

مضاف براین جد قره قویونلوها نیز «بایرام خوجه» نام داشته و خاندان های «گؤی اوردا» و «آق اوردا» و «چغتای» نیز به بزرگان و فرمانروایان خود لقب «قجه» می داده اند.

در سنگ نبشته ها و متون مانوی کشف شده که در تورنان و در کتیبه های اویغوری نیز کلمه های قجه / خوجه به کار رفته است.

مخلص کلام اینکه بی گمان لفظ خواجه و اسم خواجو که از آن مشتق شده است، الفاظ ایرانی هستند که تعیین ریشهٔ کهن آن ها به پژوهشی گسترده تر نیاز دارد. و نیز ناگفته نگذاریم که فرزند «بَرَق حاجب» مؤسس سلسلهٔ قراختاییان کرمان در عصر خواجو، به لقب خواجه معروف بوده است.

■لفظ خواجه در زبان فارسی از قرن چهارم هـ ق به این طرف در متون مختلف به معانی: سرور، مالك، ارباب، صاحب و.... به کار رفته است و در زبان عربی به صورتهای خَواجا، خَواجه، حواجّه و... وارد شده و لفظی مجاملت آمیز است که با آن نخبگان مردم را لقب دهند، و جمع آن خواجات می باشد.

■مرحوم دهخدا از خواجگان به نام یکی از گروههای سلسله نقشبندیه تعبیر کرده و سلسله خواجگان را جدا شده از نقشبندیه دانسته است.

■ از مشتقات این لفظ در فارسی، گذشته از خواجگك، خواجو و خواجگان، اصطلاح خواجگی نیز در متون ادبی و غیره فراوان به کار رفته است.

شجریان:
هنرمند، صدایش باید آوای برخاسته از نهاد مردم، خاک وسرزمینش باشد

تصویر و امضای شجریان

کار مجید علم

اشاره

محمد رضا شجریان امروز به حق استاد مسلم آواز ایران است و نکته دیگر این که هنر استاد، تنها در ارائه کم نظیر ردیفهای آوازی موسیقی ایران و نوآوریهای بجا و دل نشین و شیوه بدیع او خلاصه نمی‌شود. علاوه برآهنگسازی و نوازندگی و خوشنویسی و وقوف برتاریخ و متون ادب فارسی، شجریان را از دیرباز به پایبندی به اصول اخلاقی می‌شناسیم. علیرغم زمینه‌های انحراف و جاذبه‌های خاصی که در حوزه موسیقی وجود دارد، شجریان چه در سالهای قبل و چه پس از پیروزی انقلاب اسلامی که فضای جدیدی برای رشد سالم موسیقی ملی فراهم آمد، همواره به نحو شایسته‌ای منزلت هنر خویش را دانست و برآن ارج نهاد، و این چیزی است که مسلماً خوانندگان جوان هنرمند تازه وارد را به کار خواهد آمد. در طول تمامی سالهای گذشته که صدای گرم و بی‌نظیر شجریان مونس تنهایی و مرهم دلهای خسته و مشتاق بود، او هیچگاه نخواست در مطبوعات و رسانه‌های خبری مطرح باشد و به همین جهت مشتاقان هنر استاد، بجز آوازهایش به ندرت حرفی و سخنی از وی شنیده‌اند. آنچه در زیر می‌آید متن سخنرانی و نیز پاسخ شجریان به سئوالات مطرح شده در دانشگاه لوس‌آنجلس (یو. سی. ال. ای) آمریکا است که در کلک ۱۷ به چاپ رسیده و ادبستان نیز بنابه ضرورتی که در این زمینه احساس می‌شود اقدام به چاپ آن کرده است. با این امید که بتوانیم در ادامه گفتگو با استادان بی‌بدیل موسیقی سنتی با خواننده ملی ایران نیز مصاحبه‌ای شایسته داشته باشیم.

موسیقی، گوهر همزاد هر ملتی است. با شکل گرفتن گوهر انسانها در هر نقطه از این کرهٔ خاك و مرتبط با نیازهای زندگی و روحشان، هر ملّتی موسیقی ویژه ای دارد که پدرانش پدید آورده اند تا به او رسیده است. این است که موسیقی هر قومی برخاسته از «نهاد» مردم آن است، متأثر از چهار عنصر: خورشید، آب، هوا، خاك؛ و نیز جهان انسانی آن سرزمین. یك هنرمند، در چنین شرایطی پدید می آید. این که مثلاً می بینیم موسیقی اقوام سیاه با موسیقی هند، چین، ایران و دیگر اقوام فرق دارد و هریك از این قومها دارای موسیقی ویژه‌ای است، بدان جهت است که آن نقطه از خاك، شرایطی مغایر با سایر نقاط دارد و نهاد انسانهای هر سرزمینی نیز با سرشت و نهاد مردم دیگر سرزمینها متفاوت است؛ همان گونه که نیازهای درونی شان هم فرق دارد.

از این رو است که شکل و نوع سازها نیز ارتباط با نوع صدایی دارد که آن مردم می‌پسندند و دوست دارند. در همین ایران خودمان، که سرزمین نسبتاً کوچکی در کرهٔ زمین است، موسیقی مناطق مختلف باهم متفاوت است، مثلاً موسیقی‌های خراسان، لرستان، دشتستان، گیلان و مازندران، خیلی باهم فرق دارند. مردم این مناطق، همان‌طور که در لهجه یا گویش و حتی انتخاب واژه‌های متداول بین خود، معماری و ساختمان‌سازی، نوع لباس پوشیدن و آداب و سنّت‌هایشان با یکدیگر فرق دارند در نوع موسیقی نیز دارای اختلاف اند. در کشور ما، که زبان اغلب مردم فارسی است، اختلاف لهجه‌ها و تبدیل واژه‌ها، در تغییر و تفاوت موسیقی این مردم نقش اساسی دارد. در واقع رابطه‌ای ناگسستنی بین زبان و موسیقی برقرار است و در هر سرزمینی (ایران و خارج از ایران) موسیقی و زبان چنین رابطه‌ای دارند. پس پایه‌های ارزشی زبان ما، بسته به آن موسیقی است که درون واژه‌ها نهفته است. در این مورد بعداً بیشتر توضیح می‌دهم.

هنرمند برخاسته از هر جامعه‌ای، اگر برای مردمش و در میان آنها زندگی می کند، صدایش باید آوای

■ زمانی که کودك بودم و موسیقی (به خصوص برنامه گلها) را از رادیو می‌شنیدم برای هر یك از آن هنرمندان جایگاهی ماورای پایگاه انسانی در ذهنم درست کرده بودم اما وقتی به تهران آمدم و محیط آن زمان رادیو (۲۷ سال پیش) را از نزدیك دیدم، خیلی از تصورات و باورهایم را متاسفانه بی جا و غیر واقعی یافتم

■ من که در جریان کار (موسیقی) و ضمناً بین مردم بودم، گیجی و سرگردانی را بین جوانان حس می کردم. چرا؟ برای این که ماهنرمندها هم، کارمان خراب بود... با خاك و نهاد مردم‌مان در رابطه نبودیم. خود خواهی مان برهمه چیز غلبه داشت. مردم موسیقی ما را نمی‌گرفتند و نمی‌پذیرفتند، چرا که زبان دلشان نبود...

■ موسیقی هدف نیست، وسیله است وسیله بیان یك مفهوم، یك خواسته، وسیله انتقال آن زیبایی متعالی که انسان را به طرف کمال خودش می‌برد

■ برای فراگیری آواز حتماً باید با یك معلم خوب آواز کار کرد. خواننده‌ای که فقط دستگاهها را کار کند نهایتاً «ردیف خوان» و «ردیف دان» می‌شود ولی اگر خواننده‌ای بخواهد «شیوه» پیدا کند باید نزد معلمی که شیوه‌ها را می‌شناسد و می‌تواند تدریس کند، آموزش ببیند.

برخاسته از نهاد مردم، خاك و سرزمینش باشد. یك خوانندهٔ لر، که با قوم و سرزمین خودش رابطه‌ای راستین دارد، خیلی بهتر از من که اهل خراسانم و لری نمی‌دانم، می‌تواند خواسته‌های مردمش را با آواز خود بیان کند یا نوازنده‌ای که در آن‌جا پرورش پیدا می‌کند، خیلی بهتر می‌تواند نیازهای عاطفی مردمش را با ساز خودش بنمایاند. بخشی از تعهّد و مسؤولیت هنرمند نسبت به مردم، همین است. وقتی که من با خانواده، فامیل و مردم آن قسمت از خاك خودم رابطهٔ عمیق داشته باشم، موسیقی من غیر از آن نیست. پس من که ایرانی‌ام (خراسانی، لر، کرد، دشتستانی یا اهل شمال ایران)، خواسته‌ها و نیازها و عواطفم با مردم آفریقای سیاه یا شمال آمریکا فرق می‌کند؛ و اگر نسبت به مردم سرزمینم احساس تعهّد می‌کنم، دیگر تلاش نخواهم کرد که موسیقی سیاهان آفریقا یا اهالی آمریکا را به مردم خود ارائه دهم یا تحمیل کنم. صدای هنرمند راستین باید برخاسته از نهاد مردمش باشد.

از طرف دیگر، هنرمند برای این که بتواند هنرش را فراتر از مردم و سرزمین خودش ببرد، باید در حدّ امکانات و علاقه‌اش موسیقی‌های دیگر را شناسایی کند و فرهنگ مردمان دیگر آب و خاك‌ها را بشناسد تا دید و نگرشش نسبت به جهان و مردمی که روی این کرهٔ خاك زندگی می‌کنند، گسترهٔ بیشتری پیدا کند و عاملی شود در نزدیك کردن مردم خودش با دیگر انسان‌های جهان؛ چون هنرمند بهتر از هر کسی می‌تواند پلی باشد بین دو ملّت، یا چند ملّت و بین انسانیّت انسان‌ها. این چنین هنرمندی که به مردم خودش و دیگر مردم جهان تعهد دارد، در واقع در خدمت انسانیّت است.

موسیقی را در ایران خودمان از دو جنبه می‌توانیم بررسی کنیم: ۱) موسیقی همراه با کلام و شعر، به صورت تصنیف یا آواز ۲) موسیقی بدون کلام، یا به شکل تك نوازی (که مشخص ترین و ممتازترین نوع موسیقی ایرانی است) یا به صورت گروهی و ارکستری.

ما هنرمندان زیادی در رشتهٔ تك نوازی داشته‌ایم و داریم. گاهی یك نوازندهٔ تار، سه تار، کمانچه، نی یا سنتور می‌تواند کاری را با یك ساز تنها ارائه دهد که حتی در توان یك ارکستر بزرگ نباشد. چرا که علاوه بر تسلّط به کار، آن چنان به آوای نهاد مردم سرزمینش دلبستگی دارد و این آوا را چنان در لابلای توانایی‌های مختلف خودش: خلاقیّت، تکنیك، دانش، تجربه و... که او را در هنرش برجسته کرده، متجلّی می‌کند که شنونده به هنگام شنیدن تك نوازی او، احساس می‌کند که هیچ ارکستری نمی‌تواند این گونه احساس یك مردمی را بیان کند. یك هنرمند اگر با گوهر خاك و مردمش پیوسته باشد، هنرش را ـ تا آن جا که در توانش هست ـ عاشقانه دنبال کند و در زندگی شخصی و هنری‌اش به مردمش راست بگوید، کارش به آنجا می‌رسد که مردم در تمام طول زندگی، درشادی، غم، شکست، پیروزی، کار، استراحت و... با ساز او زندگی می‌کنند؛ چون این ساز، احساس درون آن مردم را بازگو می‌کند و به نیازهای روحی‌شان پاسخ می‌دهد.

ما که موزیسین هستیم، هر کدام دلمان می‌خواهد که یك روز به این پایگاه هنری برسیم و آن چنان بنوازیم و آن چنان بخوانیم که مردم ما سراپا گوش شوند و تمام وجودشان با این صدا ـ که یا از ساز نوازنده است و یا حنجرهٔ خواننده ـ سفر کند؛ از «خود» و «خودخواهی»ها بیرون رود و یا راستی، فروغ و زیبایی یگانه شود.

گروه نوازی در ایران، که بیش از ۵۰ سال پیشینه دارد، در ۳۰ـ۴۰ سال اخیر رشد چشم‌گیری داشته است. بنیان کار، در گروه نوازی، آهنگی است که آهنگساز می‌آفریند و در واقع این آهنگ مانند طرح اولیهٔ یك بنا است. تنظیم کننده تلاش می‌کند که شخصیت جملات را شناسایی کند و با آگاهی که از توانایی‌ها و امکانات تك تك سازها دارد، این قطعات را برای سازهای ویژه‌ای در نظر بگیرد؛ خط دوم، سوم و فاصله‌های گوناگونی را که در هارمونیزه کردن باید در نظر و به کار گرفته شود، در آن آهنگ اعمال کند و آن گاه نت آن را برای گروه بنویسد. نوازنده‌ها هم با تمرین خود را آماده می‌سازند که اولین کارشان، کوك کردن سازها است. ولی چیزی مهم‌تر از کوك کردن ساز است که ویژه فرهنگ ما است. فرهنگ ایران می‌گوید که گروه نوازنده ـ از ۲ نفر گرفته تا ۳۰۰ نفر ـ اگر ساز دلشان با یکدیگر کوك نباشد، از ارکستر آنها صدای زندگی بیرون نمی‌آید. آری، فرهنگ ایران می‌گوید: پیش از این که ساز دستت کوك شود، باید ساز دلت کوك شود. اعضای ارکستر باید هدف نوازندگی‌شان را بدانند و کشف کنند که چرا به دور هم جمع شده‌اند. همچنان که اگر یك اجتماع، نت واحدی در دیدگاهش نسبت به زندگی نداشته باشد، صدای مرگ از آن بیرون می‌آید و جز اختلاف، حاصل دیگری نخواهد داشت، اگر گروه نوازنده هم ساز دلشان با یکدیگر کوك نباشد و هماهنگ و همدل و یك دل نباشند، از این ارکستر صدای زندگی بیرون نمی‌آید. نوازنده باید بداند که چه می‌کند، باید هدف هنرش را بشناسد. پیران دل آگاه و استادان خیرخواه سرزمین ما همواره به هنرجویانشان تأکید می‌کنند که یك هنرمند پیش از آن که از نظر تکنیك توانا شود، باید شخصیتی انسانی بیابد؛ جوهر هنر نیز همین است و جامعه هم یك هنرمند را به شرط انسان بودن می‌پذیرد و بالا می‌برد.

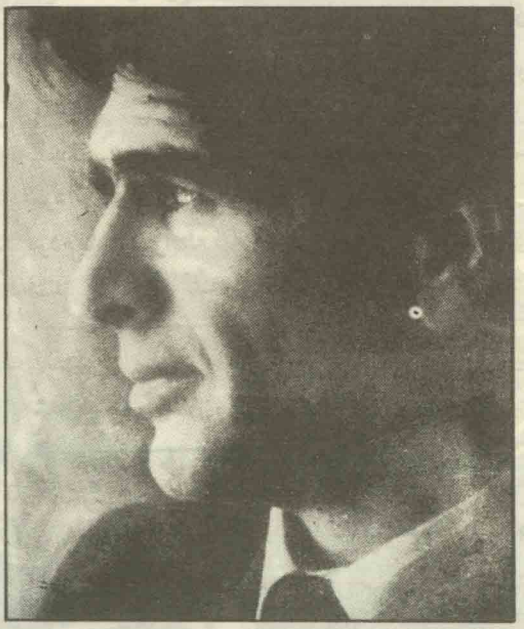
زمانی که کودك و نوجوان بودم و موسیقی (به خصوص برنامه گلها) را از رادیو می‌شنیدم، برای هر یك از آن هنرمندان جایگاهی را ماورای پایگاه انسانی در ذهنم درست کرده بودم، درحد خداوندی؛ نزد من جای آنها روی بال فرشته‌ها بود. اما وقتی به تهران آمدم و محیط آن زمان رادیو (۸ـ۲۷ سال پیش) را از نزدیك دیدم، متأسفانه خیلی از تصورات و باورهایم را بی‌جا و غیرواقعی یافتم. اندك یافتم کسانی را که تصورات من با شخصیت‌شان وفق می‌داد، چه آنها که موسیقی ایرانی کار می‌کردند و چه آنها که به موزیك غیر ایرانی می‌پرداختند. برای همین بود که موسیقی ما به آن مایه از ابتذال تبدیل شده بود؛ یك مقدار سر و صدا، به زور، از راه رادیو ـ تلویزیون به مردم دیکته می‌شد و در واقع جوانها را به این نوع موسیقی معتاد می‌کردند. این بود که می‌دیدیم جوان ما

■ هنرمند برخاسته از هر جامعه‌ای اگر برای مردمش زندگی می‌کند، صدایش باید آوای برخاسته از نهاد مردم، خاك و سرزمینش باشد

■ اگر من نسبت به مردم سرزمینم احساس تعهد می‌کنم، دیگر تلاش نخواهم کرد که موسیقی سیاهان آفریقا یا اهالی امریکا را به مردم خود تحمیل کنم

■ «تکنوازی» مشخص‌ترین و ممتازترین نوع موسیقی ایرانی است

■ ما که موزیسین هستیم هرکدام دلمان می‌خواهد که یك روز آنچنان بنوازیم و آنچنان بخوانیم که مردم ما سرا پا گوش شوند و تمام وجودشان با این صدا سفر کند. از «خود» و «خودخواهی» ها بیرون رود و با راستی، فروغ و زیبایی یگانه شود



از موسیقی خودش گریزان است و ناچار به موسیقی‌های دیگر روی می‌کند؛ که آن هم راضی‌اش نمی‌کند و نتیجه‌اش سردرگمی بود. من که در جریان کار و ضمناً بین مردم بودم، چه در محیط رادیو ـ تلویزیون و چه در بیرون از آن، این گیجی و سرگردانی را بین جوانان حس می‌کردم. چرا؟ برای این که ما هنرمندها هم کارمان خراب بود؛ آن نت و دیدگاه واحد را نداشتیم، با خاك و نهاد مردم‌مان در رابطه نبودیم، خودخواهی‌مان بر همه چیز غلبه داشت. مردم موسیقی ما را نمی‌گرفتند و نمی‌پذیرفتند، چرا که زبان دلشان نبود. موسیقی ایرانی بود، اما فرهنگ ایران در این موسیقی حضور و تجلی نداشت. در این موسیقی، آن چیزی که سروش سرزمین ما باشد، نبود.

پس باید کوشش کنیم که همراه با بالا بردن دانش موسیقی، تسلط در تکنیك‌ها و کسب تجربه، از نظر فرهنگ نیز مراحل عالی انسانی را طی کنیم؛ فرهنگ رفتار و گفتار و کردار. باید باور کنیم که موسیقی هدف نیست، وسیله است؛ وسیله بیان یك مفهوم، یك خواسته، وسیله انتقال آن زیبایی متعالی که انسان را به طرف کمال خودش می‌برد. اگر من شنونده در لحظاتی ـ به اصطلاح ـ «حال» کنم ولی از این در که بیرون رفتم، این موسیقی هیچ کاری با من نکرده باشد، به آن هدف نرسیده‌ایم، بله، آن هم یك نوع موسیقی است، صداهایی موزون است فقط، که در رسایی انسانها به کمال نقشی نداشته است. این توصیه‌ای است که بزرگان ما کرده‌اند: هنرمند، همچنان که هنرش رشد می‌کند، خودش نیز باید از خودخواهی‌ها و زندگی برای خود، به طرف زندگی برای انسان‌های دیگر سفر کند.

این موسیقی، که زبان انسانیت است، وقتی از نهاد هنرمندی که برای انسان‌ها زندگی می‌کند بیرون آمد، به دل هر ملتی می‌نشیند. من با وجود این که با نوع زندگی هیچ یك از اساتید و هنرمندانی که الان نام می‌برم، آشنا نیستم اما از هنرشان لذت می‌برم، حس می‌کنم که این هنرمند یك آتش انسانی در دلش نهفته است. من وقتی که سیتار «ولایت خان» و یا سیتار «نیکل بانژری» را می‌شنوم، حس می‌کنم که همه وجود مرا تسخیر کرده‌اند. وقتی به سارنجی «سلطان خان» و شهنای «بسم‌الله خان» گوش می‌سپارم، در من اثر می‌گذارند. اینها مردمی‌اند که برای خودشان نزیستند، بلکه برای انسانیت و زیبایی زندگی می‌کردند. صدای «ام‌کلثوم» مرا تکان می‌دهد؛ وقتی این زن هنرمند از جهان رفت، چندین میلیون تشییع کننده داشت، چرا که از نهاد مردم عرب برخاسته بود. صدای «نات کین کل» با فلوت «زانفی» هم روی من اثر می‌گذارند؛ همین‌طور چهار فصل «ریوالدی» و خیلی از موسیقی‌های کلاسیك دیگر هم به من لذت می‌دهند. پس می‌بینید که تعصبی روی موسیقی خودم ندارم. طالب صدایی هستم که از نهاد انسانیت برخاسته باشد. ما این را باید بدانیم که وقتی موسیقی ما خوب باشد، هنرمند ما درست زندگی کند، زحمت کشیده باشد، هنرش را با عشق دنبال کرده باشد، روی کارش زمان گذاشته باشد، و تعلّط و وقوف لازم را پیدا کرده باشد، و ضمناً راست بگوید، به یقین روی هر انسانی اثر خوب خواهد گذاشت؛ این انسان ممکن است ژاپنی، کانادایی، اسکیمو، سفید یا سیاه باشد.

شبی در تهران میهمان یکی از دوستان بودم. این دوست، صبح آن شب به من تلفن زد که یك میهمان کره‌ای دارد که برای کاری اقتصادی به ایران آمده و گفته دوست دارم با موسیقی شما آشنا شوم، و اجازه خواسته که او هم امشب در جمع ما باشد. رفتیم و این مرد هم آمد! حدوداً شصت ساله می‌نمود و خیلی موقر و متین بود. آن شب در آن محفل خودمانی، دو سه تا برنامه اجرا کردیم و این میهمان، هم ساز شنید (تار و سنتور و کمانچه و تنبك) و هم آواز. خوب هم گوش می‌داد موقعی که مجلس تمام شد و درحال رفتن بودیم، به صاحب‌خانه گفتم: این دوستت امشب چیزهایی را شنید! خوب، از سازها صداهایی را شنید که به هرحال می‌تواند یك حسّی نسبت به آنها داشته باشد امّا می‌خواهم بدانم از آواز من، که مثلاً از شعرهای سعدی و حافظ بود و قطعاً معنی آنها را نمی‌داند و یا تحریرهایی که می‌دهم و برای او ناآشنا است، چه برداشتی کرده و اصولاً نظرش نسبت به کار من چیست؟ دوستم ترجمه کرد؛ آن میهمان اوّل یکه خورد، بعد خیلی سریع متمرکز شد و گفت: «من چیزی نمی‌فهمیدم، امّا حس می‌کردم که می‌توانم به این صدا اعتماد کنم.» جوابم را گرفته بودم. خستگی چندین ساله از تنم بیرون رفت و احساس کردم که در هدفم تا اندازه‌ای موفق شده‌ام.

کوششم همواره این بوده که این «اعتماد»، در صدا و کارم وجود داشته باشد و شنونده فکر نکند که می‌خواهم تکنیك یا اوج و وسعت صدایم را نمایش دهم. خوب، موقعی که جوان بودم، این کار را می‌کردم ولی بعد فهمیدم که موسیقی اصلاً برای چیز دیگری است. آن اوایل، حتی کسی به ما نمی‌گفت که مثلاً نام این گوشه چیست، چه رسد به این که از هدف موسیقی سر دربیاوریم. بعدها که فهمیدم هدف، دیدگاه، فلسفه و بنیادهای موسیقی چیست و نهاد ناخودآگاه من گاهی در جهتش قرار می‌گرفته، سعی کردم این راه را آگاهانه‌تر طی کنم.

حال به موسیقی آوازی ایران می‌پردازم، به ویژه رابطهٔ موسیقی و شعر. زبان و موسیقی، گوهر همزاد هم‌اند؛ چرا که هستهٔ اصلی و اولیّهٔ هرکدام صدا است. آن چه به شکل گویش‌ها است و در فرم زبان بیان می‌شود، هستهٔ اولیه‌اش صدا است. پس در زبان، موسیقی وجود دارد؛ صدای هنجارگون قانونمند. موسیقی درونی کلمات در زبان فارسی، چه در شعر و چه در نثر، بیانگر معنای کلمه است. همین کلمهٔ «بله» در حالات مختلف، معانی مختلفی را القا می‌کند: تأیید، تأکید، تنبیه و شماتت، و...

انسان اگر موسیقی یك کلمه را عوض کند، معنای آن دگرگون می‌شود. در آواز هم می‌توان معنا را با موسیقی کلمه یا جابه‌جا کردن «نت»ها و تأکید روی سیلاب‌های هر کلمه، عوض کرد: قطعاً «ابرو به ما متاب که ما دل شکسته‌ایم» با «ابرو به ما متاب که ما دل، شکسته‌ایم» فرق دارد.

من که خواننده یا آهنگساز هستم وقتی می‌خواهم روی شعری آهنگ بگذارم، باید خوب به معنای شعر وقوف داشته باشم، ارزش هر کلمه را ـ به درستی ـ

بشناسم، و موسیقی‌یی که می‌تواند بیانگر معنایی ویژه باشد کشف کنم و با سلیقه و ذوق خودم، در دستگاه‌ها و گوشه‌هایی که تأثیر بیشتر دارد، بسازم و ارائه دهم. هدف من در این جا، هدف شعر است. چه در خواندن آواز و چه در هنگام ساختن آهنگی بر روی شعر، اگر معنای شعر را خوب بیان نکنم، از هدف شعر جدا افتاده‌ام و در واقع به شعر خیانت و بی‌حرمتی روا داشته‌ام. اگر کلمات، معنای خود را پیدا نکنند، کوتاهی از جانب هنرمندی است که نتوانسته با شعر ارتباطی درست برقرار کند، حالا چه خواننده باشد و چه آهنگسازی که روی شعر آهنگ گذاشته است. چون موسیقی، روان شعر و بیانگر معنای آن است، باید به گونه‌ای انتخاب و ساخته شود که بتواند مفهوم شعر را به شنونده منتقل کند. وقتی که من شعر را خوب بشناسم، آهنگ را خوب بگذارم و با شعر منطبق کنم، و خوب هم اجرا کنم، می‌گویند این شعر به نیوشایی شنونده درآمده؛ یعنی آن چنان شعر را حس کرده که بیشترین تأثیر و بالاترین لذّت را برای او به همراه داشته است.

همچنان که گفتم، مبنای ارزشی هر زبان به موسیقی درونی آن برمی‌گردد که ویژهٔ همان زبان است. پس لرها، کردها، گیلك‌ها، افغان‌ها و ترك‌ها موسیقی خاص خود را دارند که با زبانشان ارتباطی تنگاتنگ دارد. شعر انگلیسی را اگر بخواهید با چهچههٔ آقای شجریان بیان کنید، خیلی مضحك می‌شود! سرایندهٔ شعر به شما می‌خندد و گمان می‌برد که کلام او را مسخره کرده‌اید؛ برای این که این موسیقی مال آن زبان نیست. حال اگر با موسیقی دیگری که ویژهٔ ما نیست بخواهند شعر فارسی را بیان کنند، نهاد مردم ایران نمی‌پذیرد؛ آن نهادی که دارای اندیشه است و درست فکر می‌کند. البته ممکن است عدّه‌ای بپسندند؛ اینها کسانی‌اند که کمتر می‌خواهند بیندیشند و فکر کنند و به اصالتها و فروزه‌های هنری و انسانی که جهتش رو به کمال است، کاری ندارند؛ می‌خواهند وقت بگذرانند، کیف کنند و احیاناً رقصی هم بکنند! اینها مورد بحث ما نیستند.

روز چهارشنبه بیست و نهم دی ماه ۱۳۵۵ نزد استادم آقای برومند درس داشتم (از این جهت این تاریخ را به یاد دارم که فردای آن روز، استاد برومند سکته کرد و درگذشت). خانم مسؤول کلاس گفت که امروز درس نداریم، چون استاد را امشب به کاخ گلستان دعوت کرده‌اند تا نظرشان را دربارهٔ آهنگی که روی شعر حافظ گذاشته‌اند و به صورت اپرا، همراه با ارکستر سمفونیك، روی صحنه اجرا می‌کنند، بپرسند. آقای برومند گفت برویم ببینیم چه تاجی به سرِ حافظ زده‌اند؟ پیرمرد می‌دانست که شعر حافظ، اصلا با اپرا جور در نمی‌آید. زمستان سردی هم بود و رفتیم. به هرحال برنامه اجرا شد و خواننده ـ که اسمش را نمی‌برم، برایم خیلی محترم است و دوست من هم هست ـ این شعر حافظ را: «صبح است ساقیا! قدحی پر شراب کن» به صورت اپرا خواند. شخصی هم که این آهنگ را ساخته بود، تحصیل کردهٔ موسیقی در خارج بود ولی خوب این اجرا بیانگر معنای شعر حافظ نبود و اصلا تناسبی نداشت. حین اجرای برنامه؛ زیرچشمی به استاد برومند نگاه می‌کردم، و می‌دیدم گاهی مثل لبو قرمز و گاهی مثل گچ سفید می‌شود. البته قطعات دیگری هم در برنامه بود که خوب بود و ارکستر هم خیلی خوب کار می‌کرد اما این قطعه... پس از پایان برنامه، شخصی که بانی این کنسرت بود، نزد آقای برومند آمد و پرسید: استاد! چه طور بود؟ نظرتان چیست؟ استاد هم گفت: خیلی حرفها با شما دارم اما حالا باید بروم، فعلاً شب به خیر، خداحافظ! در اتومبیل، این مرد از شدت ناراحتی نمی‌توانست صحبت کند. گفت: «اینها حالا کارشان به این جا کشیده که می‌خواهند شعر حافظ را مسخره کنند.» این موسیقی، مال این زبان نیست. اپرا، موسیقی بسیار ارزنده و زیبایی است اما با زبان خودش. قاطی کردن اینها اصلاً کار درستی نیست.

حالا اگر سؤالی دارید، آماده‌ام...

س: «جناب آقای شجریان! در ظرف ده سال اخیر، موسیقی چه تحولی را از سر گذرانده و چه فرقی با موسیقی گذشتهٔ ما دارد؟»

شجریان: «آن موسیقی که پیش از انقلاب بود و اشکال متنوعی داشت، آن چنان بی‌ربط و مبتذل بود که مردم هم شکایت داشتند. من هم در اعتراض به آن نوع موسیقی که متعلق به سرزمین ما نبود و دستگاههای مسؤول هم آن را پرورش می‌دادند و موسیقی ایرانی را به فراموشی می‌سپردند، در سال ۵۵ مدتی از رادیو ـ تلویزیون کناره گرفتم. پس از انقلاب چون به طور کلی از موسیقی ممانعت می‌شد، آن نوع موسیقی هم که داشت همه استعدادها را هرز می‌داد و ارزشها را از بین می‌برد، دیگر وجود نداشت. این بود که زمینهٔ ذهنی مردم، برای این که موسیقی ایرانی جایگاه خودش را بیابد، پاك و آماده بود؛ هر چند که موسیقی خوبی عرضه نمی‌شد ولی به هر حال ایرانی بود و به عنوان «سرود» ـ که اسم بی‌مسمایی بود ـ ارائه می‌شد که اصلاً شکل سرود نداشت؛ همان موسیقی ایرانی بود. گاهی اوقات آهنگهایی که قبلاً در شورا رد شده بود، با کلام دیگری که مورد تأییدشان بود و به اصطلاح از نظر مضمون حالت سرود داشت، عرضه می‌شد. بد هم نبود ولی سطح بالایی نداشت. کم کم گوش مردم، به این نوع موسیقی عادت کرد. الآن موسیقی ایرانی را به وفور می‌شنویم که گاهی اوقات خوب هم هست. فراوان‌اند هنرمندان جوانی که در این زمینه کار می‌کنند.

البته توضیح بدهم که از طریق رادیو ـ تلویزیون هیچ تغییری، در ذات و کیفیت موسیقی ایرانی، در جهت پیشرفت داده نشده اما کیفیت موسیقی در درون جامعه و بیشتر بین هنرمندانی که اغلبشان با رادیو ـ تلویزیون همکاری ندارند بالا رفته است، چه بین کسانی که سنی از آنها گذشته و چه میان جوان ترها، آنهم به خاطر عشق به موسیقی. موزیسین‌ها بر تعدادشان افزوده شده و تعداد هنرجویان کلاسهای موسیقی به چندین برابر پیش از انقلاب رسیده است. این علاقمندی را به اشکال مختلفی می‌شود بررسی کرد:

یکی این که به هر حال زمینه برای رشد موسیقی بد، از بین رفته و برای موسیقی خوب مهیا شده؛ دیگر این که موسیقی بد را مردم کمتر می‌شنوند و دیگر آن عادت گذشته زدوده شده، در واقع، مردم به اصلشان باز می‌گردند.

هرکسی کو دور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگار وصل خویش

جای نگرانی نیست؛ اگر از طریق رادیو ـ تلویزیون، موسیقی خیلی ناب در کیفیت بالا عرضه نمی‌شود و هنرمندان طراز اول با آن همکاری ندارند، موسیقی ایرانی در درون جامعه جایگاه خود را پیدا کرده؛ چون بیانگر آلام روحی، احساسات، عواطف و نیازهای درونی مردم ما است. من خوشبینم به این که محیط فعالیت، بیشتر باز شود و موسیقی ما جلوه بیشتری داشته باشد.

س: «در چند سال گذشته، شما دیگر از ساز ویولن در کارهای هنری‌تان استفاده نکرده‌اید. ممکن است در این باره توضیح دهید؟»

شجریان: «به صورت تك نوازی، برنامه‌ای برای ضبط و انتشار نداشته‌ایم؛ هر برنامه‌ای برای انتشار باید از شورای شعر و موسیقی وزارت ارشاد بگذرد و اجازه یابد. در وزارت ارشاد مدتی حساسیتی روی ویولن بود؛ حدود دو سال و نیم قبل، با یکی از مسؤولان شورا، که خودش موزیسین است و سنتور می‌زند، ملاقاتی داشتم و به او گفتم: این بی‌مهری شما نسبت به ویولن، درست نیست! خود من با چند تن از نوازندگان ویولن ـ از جمله آقای بدیعی ـ نوارهایی دارم که ازکیفیت خوبی هم برخوردار است. ایشان گفت: «ما هیچ حساسیتی نسبت به آقای بدیعی و ویولن‌شان نداریم و می‌توانیم اجازه دهیم و تعصبی هم در کار نیست». علت عرضه نشدن کارهای من با ویولن این بود که بامسؤول شورا در آن زمان تفاهم نداشتم، چون زیر بار هر حرفی نمی‌رفتم، و در واقع او با من تفاهم نداشت. این است که کارهایم را ـ کلا ـ عرضه نکردم.

الان در خیلی از کارهای ارکستری، به وفور از ویولن استفاده می‌شود اجراهای ارکستر سمفونیك که جای خود دارد و به جز ویولن از سازهای فرنگی دیگر هم در آن استفاده می‌شود. به طور مسلم، تعصب نسبت به هیچ سازی وجود ندارد؛ تا جایی که خیلی از افراد افراطی که نسبت به هیچ نوع موسیقی انعطافی نداشته‌اند و حتی اسم تار و تنبك هم نمی‌شد جلو آنها برد، الان انعطاف نشان می‌دهند. آن نوع طرز فکر دیگر برجامعه ما حاکم نیست. سلیقه‌ها مختلف است ولی موسیقی را حرام نمی‌دانند و حتی در مواردی صدای زن را ـ به صورت تك‌خوانی ـ مجاز می‌دانند. شما نگران این نباشید که چرا مثلاً به ویولن بی‌مهری شده، این بی‌مهری نسبت به کل موسیقی بوده که اکنون درصدد جبران آن هستند. انشاءالله که جبران کنند!»

س: «چون شما اشاره‌ای به توی «حال» رفتن و «حال» کردن داشتید، یکی از حضار خارجی که در باره عرفان مطالعه دارد، می‌خواهد بداند که شما روی صحنه، هنگام اجرای برنامه، چقدر توی «حال» می‌روید و این مسأله تا چه حد در اجرای شما اثر دارد؟»

شجریان: «حال» در بایگانیهای مختلف موسیقی ما جایگاه ویژه خود را دارد، «حال» در این جا به این معناست که موسیقی با آن زیباییهای خودش، انسان را در لحظاتی از محیط خود، ازاین دنیای تن و جسم، بیرون برد، این که او را به کجا می‌برد، به فرهنگ شنونده مربوط می‌شود؛ یکی می‌خواهد به خدا

■ موسیقی هرملتی برخاسته از «نهاد» مردم آن است... و رابطه‌ای ناگسستنی بین زبان و موسیقی برقرار است

■ گروه نوازی در سی، چهل ساله اخیر رشد چشمگیری در ایران داشته است

■ فرهنگ ایران می گوید که گروه نوازنده اگر ساز دلشان با یکدیگر کوك نباشد، از ارکستر آنها صدای زندگی بیرون نمی‌آید: پیش از این که ساز دستت کوك شود، باید ساز دلت کوك شود

■ نوازنده باید هدف هنرش را بشناسد. پیران دل آگاه و استادان خیرخواه سرزمین ما همواره به هنرجویانشان تاکید می کنند که یك هنرمند پیش از آن که از نظر تکنیك توانا شود، باید شخصیتی انسانی بیابد، و جوهر هنر نیز همین است

برسد، یکی می‌خواهد به معشوقش برسد، یکی به سرآغاز زمان باز می گردد، یکی به یاد عشقهای دوران جوانی‌اش می افتد. هرکس در هر موقعیت فرهنگی، به نوعی «حال» می کند؛ گاهی ممکن است آن چنان از خود، بی خود شود که حتی از اتفاقات اطرافش بی خبر بماند. در حلقه‌های عرفانی، این «حال» بسیار پیش می‌آید و گاهی تکرار یك ذکر، شعر یا موسیقی این حالت را ایجاد می کند.

این که هنرمند چگونه می تواند در شنونده «حال» ایجاد کند، بستگی به گوهر هنری، فرهنگ خانوادگی، نهاد و باورهای آن هنرمند دارد؛ چرا که صدای هنرمند، عطر و موج شخصیت او را به همراه دارد. نسیم اگر از روی گلستانی عبور کند، بوی گل را با خود دارد و اگر از لجنزاری بگذرد، بوی لجن را همراه می آورد. این است که پیران دل آگاه سرزمین ما، برخاستگاه صدا را مهم می‌دانند. حافظ می گوید:

جمال شخص،نه چشم است وزلف وعارض وخال
هزار نکته در این کار و بار دلداری است!
لطیفه‌ای است نهانی که عشق از آن خیزد
که نام آن نه لب لعل و خط زنگاری است

«لطیفه نهانی» در این مقوله ما، همان گوهر درون هنرمند است که به کمك تکنیك و دانش و تجربه، آن «حال» را در شنونده ایجاد می کند.

س: «جناب شجریان! در این مدتی که این جاتشریف دارید، حتماً از رادیو ـ تلویزیونهای ایرانی، موزیکهایی که پخش می‌شود، با موسیقی ترکی توأم است و اسمش را موسیقی پاپ ایرانی گذاشته‌اند، شنیده‌اید. من از بعضی سازندگان این آهنگها، سوال کرده‌ام: چرا از موسیقی سنتی ما که موسیقی کاملی است و می‌شود با آن کار کرد، بهره نمی گیرید؟ آنها می گویند: موسیقی ایرانی در چهارچوب دستگاهها محدود است و نمی گذارد پیش برویم و آن را به میان مردم ببریم. شما در این مورد چه می فرمائید؟»

شجریان: «این حرفها کاملاً بی اساس است و بهانه‌ای بیش نیست. ببینید، شما در این جا هرنوع موسیقی‌ای را که می شنوید، به دو گام ماژور و مینور برمی گردد. ما اگر هیچ نداشته باشیم، دست کم این دو گام را در موسیقی خودمان داریم! به اضافه این که گامهایی فراتر از اینها داریم، گام‌های «ماهور» و «شور» را داریم که بزرگترین گامهای ایرانی است، همین طور «سه گاه» و «چهارگاه» را. حال چطور می شود نداشتن امکانات و محدود بودن را به موسیقی ما نسبت داد؟!

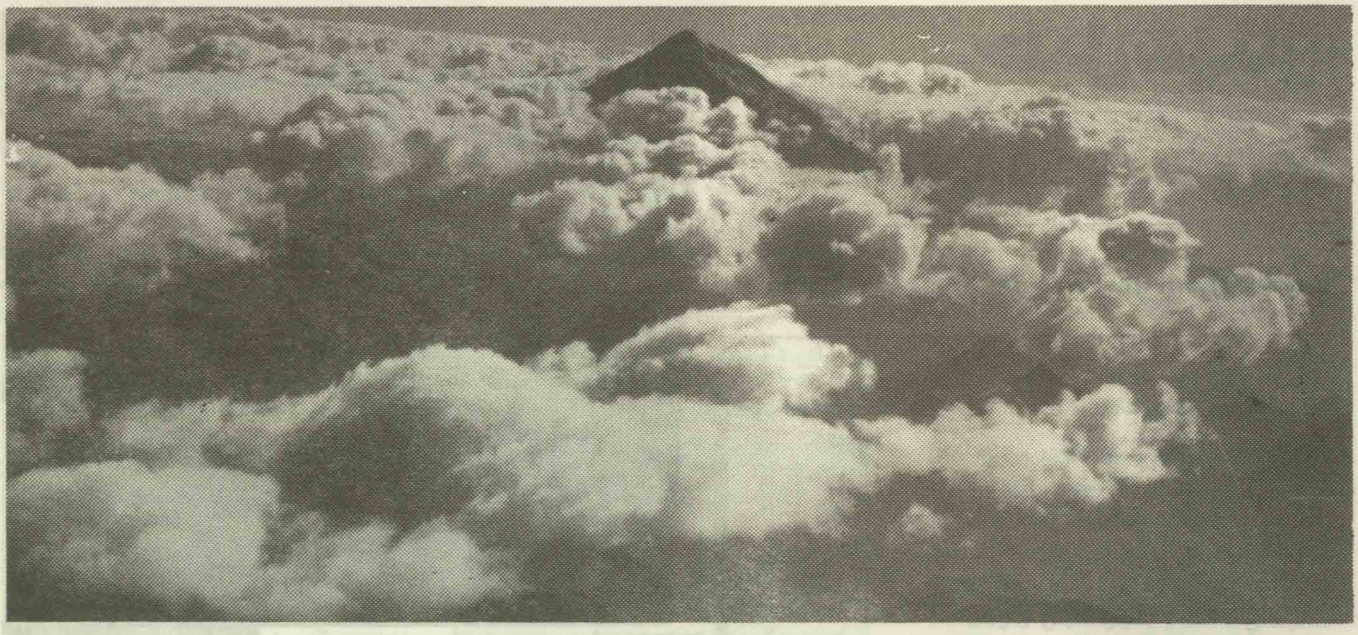
آن چه در این جا توسط به اصطلاح ایرانیها ارائه می‌شود، هیچ ریشه‌ای ندارد، ریتم‌ها و ملودی‌های عربی و افغانی و ترکی استانبولی را در هم کرده‌اند. خوب، گاهی هم انسان صداهای موزونی در میان این کارها می‌شنود، مثلاً سازهای الکترونیك، صداهای خوب و موزونی ایجاد می کنند که ممکن است در لحظاتی شادی آفرین هم باشند و شنونده را به تکان هم وادارند، اما بعد چه؟ چه اثر مثبتی روی جامعه دارند؟ کسانی که در این جا این چیزها را می شنوند، دیگر کمتر می توانند موسیقی ایرانی را بپذیرند. موسیقی ایرانی، از آن مردمی است و بیانگر حالات کسانی است که در ایران زندگی می کنند. مردمی که به محیط بیگانه خو کرده‌اند و این جا رادوست‌ندارند، به یقین موسیقی ایرانی را نباید دوست داشته باشند؛ چون این نوع موسیقی، نماینده و بیان کننده حالات آنها نیست. طبیعی است که دنبال چیز دیگری می‌روند.»

س: «[یکی از شنوندگان] ـ من می‌خواهم آواز یاد بگیرم؛ اگر ممکن است توصیه‌ای بفرمایید و بگویید که چه کار باید بکنم؟»

شجریان: «برای فراگیری آواز، هنرجو حتماً باید با یك معلم خوب آواز کار کند که فکر نمی کنم در اینجا چنین امکانی را داشته باشید. یك معلم خوب، ابتدا صدای خواننده را می‌شنود تا ببیند رنگ صدایش چیست و حد و وسعت صدایش تا کجاست، و براین اساس با او کار می کند. خواننده ای که فقط دستگاهها را یك به یك کار کند و فرا گیرد، نهایتاً «ردیف خوان» و «ردیف دان» می‌شود. اگر چنین مقصدی دارد، نوارهایی در دست است که ردیفهای موسیقی ایرانی در آن ضبط شده، خیلی هم درست و عالی؛ که مرجع بسیار خوبی هم هست و می توان به آنها مراجعه کرد. ولی اگر خواننده ای بخواهد «شیوه» پیدا کند، باید نزد معلمی که شیوه دارد و شیوه ها را می شناسد و می تواند آنها را تدریس کند، آموزش ببیند.

حالا که شما معلم ندارید، یا باید از نوارهایی که به صورت ردیف خوانده شده استفاده کنید و ردیف خوان شوید، یا اگر صدای خواننده ای را دوست دارید و امکانات صدای شما با آن صدا نزدیك است، به شیوهٔ او کار کنید. راهش این است که جمله بندیهای او را ذره ذره و جزء به جزء، در تحریرها و ادای شعر، تکرار و روی نوار ضبط کنید و مرحله به مرحله جلو بروید تا بتوانید نت به نت و حالت به حالت یاد بگیرد. باید زیاد تمرین کنید و این را هم بدانید که اولش، کار خیلی مشکل است و زمان می برد. وقتی که یك دستگاه و آواز را کارکردید وکاملاً به آن آشنا شدید، به مواردی بر می خورید که می بینید ایرادهایی در کارتان هست و مثلا از ادای درست جمله بندی تحریرها برنمی آیید؛ این‌جا حتماً باید یك معلم با صلاحیت باشد تا عیب صدا و اجرای شما را دقیقاً کشف و گوشزد کند. معلم مثل آینه است که عیب آدم را مرحله به مرحله می گوید و رفع می کند. معلم، باید باشد تا انسان، خوب رشد کند و زودتر به هدفش برسد. البته با امکاناتی که شما دارید، بهتر است به شیوه ای که گفتم کار کنید.

یك توصیهٔ دیگر هم دارم: وقتی شما بخواهید سازی را کوك کنید، برای مثال، صدای هردو سیم را گوش می‌دهید و مقایسه می کنید. وقتی هم می‌خوانید، به صدای خودتان گوش دهید و در آن واحد، با اصل کار مقایسه کنید تا ببینید آیا همان است یا نه. این، از اصولی در کار تقلید است که باید همیشه رعایت شود. کار، در وهلهٔ اول، صددرصد تقلید است تا زمانی که یادگیری تکمیل شود؛ بعد از یادگیری، باید از مرحلهٔ تقلید بگذرید و مراحل کاملتر و مستقل‌تر را طی کنید.»



شعر معاصر جهان

سه شعر از لطیف هَلْمَت و عبدالله پشیو شاعران معاصر کُرد

کوههای زیبای کشوردور

● مترجم: سناء حسن حسین ـ خواهر آوارهٔ کرد عراقی

ـ لطیف هَلْمَتْ شاعر معاصر کُرد که نام اصلیش لطیف محمود محمد برزنجی است، هم‌اکنون در کردستان عراق به سر می‌برد. اشعار زیر ترجمهٔ چند شعر از مجموعهٔ (پرچی نه‌وکچه‌ده شمائی گه‌رمیان و کویستانه) است که در سال ۱۹۷۷ در شهر سلیمانیه چاپ شده است. ـ «عبدالله پشیو» نیز قبلاً به خوانندگان ادبستان معرفی شده است. دو شعر اول از هلمت و شعر آخر از پشیو است.

ستارهٔ دور

مرا با خود ببر ای ستارهٔ دور
تا سپیده‌دم
روشنائیت را نمی‌دزدم
نمی‌گریم... نمی‌خندم
گنجشکهای جنگلهایت را نمی‌کشم...
زیر پایت بمب کار نمی‌گذارم...
رازهایت را
برای هیچکس برملا نمی‌کنم...
نه مادری دارم و
نه دلبری
که برایشان از مرزهایت سخن بگویم
پس مرا با خود همراه کن
ای ستارهٔ دور...
تا لحظه‌ای
از بلندای آسمان
تنها لحظه‌ای کوههای زیبای کشور دورم را
تماشا کنم...

یك نامه

برادرم رُزگار*
در شهر دزدیده شده‌ات
بدون مادر... بدون بهار
در شهر دزدیده شده‌ات
بخواب ای بدون شهر
آب به رودخانه بازمی‌گردد
درخت روزی برگ خواهد داد
خورشید نیز طلوع خواهد کرد
و دلدار به دلدار خواهد رسید
روزی سراسر این دنیا
تبدیل خواهد شد به یك شهر
آنگاه
تمامی درختان این دنیا را
دار خواهیم ساخت
برای بدکاران
و آن زمان
نه غم خواهد ماند، نه آزار
نه شب خواهد ماند، نه دیوار
همیشه روز خواهد بود و بهار...

□□□

تعریب

از آسمان نیامده‌ام
من میهمان نیستم
من میهمان سایهٔ سنگین کردستان نیستم
قبل از اینها،
رودخانه‌ای بودم که از اینجا سرچشمه گرفتم
قبل از اینها،
آتشی بودم که در اینجا شعله گرفتم
بروید، از اینجا بیرون بروید...
رودخانه‌ها بجز من
کسی را سیراب نخواهند کرد
بیرون بروید...
زمین ما،
بذرهای شما را بار نخواهد داد
مزارع ما،
زیر پاهای کثیفتان
همچون آتشند
حتی درختهایمان سر به عصیان خواهند گذاشت
و تابی را برای کودکانتان تحمل نخواهند کرد

بیرون بروید...
میوه‌هایمان کالند
آبهایمان شورند،
عسلهایمان به دهانتان تلخ
بروید، بروید...
از اینجا بیرون بروید...

---

* رزگار نام پسر است و در زبان کردی معنای پیروز هم می‌دهد.

جلیل شهناز:
جانمایه موسیقی ما
عشق و اخلاص است

موسیقی مرا با خودش برد. این خاصیت موسیقی است. درونی می شود و در وجود انسان رسوخ می کند من افسونزدهٔ موسیقی بودم و عشق به این ساز و این نغمه‌ها به زندگی من شکل داد. بعضی‌ها ساز را در حاشیهٔ زندگیشان می‌خواهند. گاهی به سراغش می‌روند. اما برای من چنین نبود. من با موسیقی تفنن نکردم. آدم عاشق که دنبال بازیچه نمی گردد. بعضی‌ها همه چیز داشتند و موسیقی را نمك زندگی می‌خواستند. نه به موسیقی پرداختند و نه به حرفهٔ دیگر. سرگردان میان مشغله‌های گوناگون، عمرشان را هدر دادند. اما در مورد من چنین نبود. موسیقی مثل یك سرنوشت به سراغ من آمد و مرا با خودش برد.

■ شیخ ابوالحسن خرقانی گوید:
«شیخ ما شب همه شب کتاب همی خواند و می گریست. چون سپیده دمید، نغمهٔ تاری شنید، به سجده درآمد و گفت: سبحان‌الله، آوازی از بهشت شنیدم!»

به عنوان مقدمه:

با قامتی بلند، همچون تندیسی از اعتماد، برابر من نشسته است. شوقی دلم را برمی‌انگیزد: این اوست! چابکسوار عرصهٔ موسیقی؛ کسی که در شیوهٔ نوازندگی، صلابت و ملاحت، قدرت و ظرافت و سنت و بدعت را درهم آمیخته، طرحی نو در افکنده است.

این اوست! آشنایی ناشناس مانده در سرزمین، و در جهانی که غالباً قدر گوهر را بهنگام، نیك درنمی‌یابند. او که به راستی یکی از بلندپایه‌ترین نوازندگان روزگار خویش است و گاه که سخن از او می‌رود، مردم دل آشنای ما، به حرمت، او را استاد می‌خوانند.

از هر روزنی، روشنایی برآفاقش تابیده و بسیار کسان، رمز و راز عشق و سرمستی از سر انگشتان با تدبیر و نغمه‌های پریانی ساز او آموخته‌اند.

این اوست. آفرینشگر آن نغمه‌های دلکش و روحبخش، با کششها و ربایشهای دلپذیر و آن همه جلوه گریهای بدیع. بلندآوازه مردی از تبار هنرمندان این مرزوبوم که با همت و تلاشی غرورآفرین، برجلال و شوکت موسیقی اصیل ما افزوده و به آن شکوه و اعتباری افزون بخشیده است. سالهاست که او را می شناسیم. او که هستی خود را از این خاك خرم و این فرهنگ پربار و غنی دارد. در مضرابهای سنجیده و استادانه‌اش، خود را با تمامی ویژگیهای ملی و فرهنگی‌مان بازمی‌یابیم و در آیینهٔ زلال نغمه‌های او به خود می‌نگریم. کدام ایرانی صاحبدل و ژرف‌نگر، در لحظه‌های ناب با خود بودن، در خلوت انس و الفت خویش، از شمیم گلستان وجود او سرمست نشود. زخمه‌های او مرهم دلهای پریشان است...

□□□

به گذشته برگردیم و شتابان برمسیری که از آن گذر کرده‌اید، نظری داشته باشیم. نخست می‌خواهیم تصویری از کودکی و نوجوانی شما به دست دهیم. چه بی‌گمان، این دوران به اعتقاد اکثر روانشناسان، رقم زنندهٔ تمامی عمر آدمی است. آنگاه به دوران کمال و پختگی شما نظر می‌افکنیم. بی‌گمان روایت پرشور شما از موسیقی شنیدنی است. پس نخست از گذشته‌های دورتر بگویید؛ از کودکی‌تان...

من در متن موسیقی به دنیا آمدم. تا چشم باز کردم و خودم را شناختم، همه چیز رنگ و بوی موسیقی داشت. پدرم شعبان شهناز، زندگی خود را یکسره، وقف موسیقی کرده بود. هم به اعتبار عشق و دلبستگی او به موسیقی بود که زندگی حسین و علی (برادرانم) و من، به تمامی رنگ موسیقی به خود گرفت. پدرم از مال و مکنت جهان نصیبی نبرد. از آن همه تلاش و تکاپو، جز گرمای عشق و دلدادگی به عالم هنر، چیزی برای ما به ارمغان نماند.

او با بیشتر آلات موسیقی ایرانی آشنایی داشت و در نوازندگی سنتور و سه‌تار صاحب سبك بود ساز دردست او توسنی رام وراهوار بود. تاروپود وجودش را عشق به موسیقی به هم تنیده بود. زندگیش در موسیقی معنا می‌یافت. از صافی عشقی پرسوز و گداز گذشته و به اخلاص و صفا رسیده بود. مرگ او برای من، ضایعه‌ای دردناك بود.

از عشق به موسیقی گفتید. عشق حرمت را نیز در پی می‌آورد و این هر دو، راه به پختگی و کمال می برد. آن که موسیقی را جز به تفنن نمی‌خواهد و جز در اوقات فراغت بدان نمی‌پردازد، از رنج و دلسوختگی رهروان راستین این وادی چیزی در نمی‌یابد. پاسداران حقیقی این هنر اصیل کسانی بودند که گوشه عزلت گزیدند و دور از هیاهوی نااهلان، با محنت و فقر ساختند، اما هرگز هنر خود را دستمایه خوشگذرانی و عشرت ثروت اندوزان نکردند. هم آنان که بدین هنر آبرو و اعتبار بخشیدند و چه بسا در دم آخر، جز ساز خود یادگار و ارمغانی دیگر برای فرزندان خود باقی

نگذاشتند...

پدرم عشق به موسیقی و حرمت ساز را به ما آموخت. همان طور که گفتم ما برخوان نعمت بارنیامدیم. اما در عوض، درس بی‌نیازی و مناعت طبع را از مکتب پدر آموختیم. من در چنین فضایی بار آمدم و عشق و علاقه به موسیقی از همان آغاز در وجودم بود. برادرم حسین، این اشتیاق و دلبستگی را در من دید و به کمک برادر دیگرم علی، تربیت هنری مرا برعهده گرفت.

در محضر استادان بزرگ اصفهان، کم و بیش، نام و یاد برادران شهناز را با احترام و تکریم شنیده‌ایم. از آنها بیشتر سخن بگویید و اینکه تأثیر هر یك از آنها برشما تا چه حد بوده است؟

هر چه دارم از آنها است. اگر در من بضاعتی می‌بینید، ثمره عشق و دلسوختگی آنها است. از برکت تلاش و مراقبت آنها بود که به موسیقی رو آوردم. هر دو برادرانم (حسین وعلی)، در نواختن تار و سه تار استاد بودند. حسین مضرابهای پخته و سنجیده‌ای داشت و بسیار سلیس و روان ساز می‌زد. درباره برادرم علی همین قدر بگویم که در نواختن تار کم نظیر بود. مضرابهای تند و سریعی داشت. طوری که با چشم نمی‌شد مضرابش را دید.

از چه سنی، کار آموزش موسیقی را به طور جدی آغاز کردید.

دوازده سالگی. هم زمان، زیر نظر برادرانم حسین و علی، به آموختن تار و تنبك مشغول شدم. کم و بیش صدای خوشی هم داشتم؛ می‌خواندم....

می‌خواندید و ضرب می‌گرفتید؟

وساز می‌زدم! پشتکار داشتم. گاه می‌شد که روزی ۱۴ ساعت ساز می‌زدم.

شنیده‌ایم که شما علاوه برنواختن تار و سه تار (که هر دورا استادانه و در نهایت پختگی و ملاحت می‌نوازید) و نیز نوازندگی تنبك (که در آن، دستی به قاعده دارید و دوستان نزدیك شما گاه با شگفتی از شیوه و شگرد شما در این زمینه یاد می‌کنند)، در نواختن سازهای دیگر هم مهارت دارید....

اگر حمل برادعا و خودستایی نشود، باید بگویم که کم و بیش با تکنیك و تدابیر نوازندگی اکثر سازهای ایرانی آشنایی دارم و گاه به نواختن آنها می‌پردازم. البته نیازی به یادآوری نیست که ساز تخصصی من (ساز دلخواه من!) تار است. این سازگویی با تاروپود وجود من، آمیخته است.

... اما درباره نواختن ضرب باید بگویم که این ساز را به تشویق برادرم حسین شروع کردم. می‌دانید که یك نوازنده باید ضرب و اصول و قواعد آن را خوب بشناسد وبا دقائق آن، آشنایی داشته باشد. اگر به کارهای من توجه کنید، عنصر ریتم وضربهای متنوع در آن، جایگاه و مقام خاصی دارد. شناخت ضرب و کاربرد ریتمهای مختلف، سبب گسترش و غنای نغمه‌ها و تنوع حالات و رنگها می‌شود. از همان کودکی، من شوق و علاقه فراوانی به ضرب و دقائق آن داشتم. به طوری که در نواختن این ساز، مهارت زیادی پیدا کردم.

یادم می‌آید: هنوز مدرسه می‌رفتم. (حدوداً ۱۴ ساله بودم) یك روز برادرم (حسین) آمد در مدرسه و گفت: امروز قرار است با حاج علی اکبر خان شهنازی و تاج اصفهانی ضرب بگیری. باید خوب از عهده‌اش برآیی.

چه برنامه‌ای بود؟ در اصفهان کنسرت داشتند؟

بله. علی اکبر خان شهنازی، آهنگی ساخته بود (در مایه اصفهان) و ملك الشعرا (بهار) شعر

برای دستان نوازشگر جلیل شهناز

پرشکوفه‌ترین شاخهٔ باغ جهان
آمیزهٔ عاج و آبنوس
پرنده ای آوازخوان،
پس پشت هرپرده ایش که مضراب
به کناری می‌زند.
مروارید سفید ماه
درصدف سیاه شب
که سرانگشتان ماهر غواص طرب
برمی گشایدش
چوبی سیاه وخشك
که دردست مطربش
سبزترین وپرشکوفه‌ترین-
شاخهٔ باغ جهان شده است.
دل دریایی
دردستکاسه ایش انگار.
روشنای جهان را سرشار
می‌تراود تار.

حمید ادیب

معروف «به اصفهان رو» را براساس آن سروده بود. تلفیق زیبا و هنرمندانه‌ای از شعر و موسیقی بود، تاج اصفهانی هم در اوج توانایی وقدرت خوانندگی خود بود. به هرحال این کنسرت در اوائل اردیبهشت ماه، در چهار باغ اصفهان برگزار شد وبا استقبال پرشور مردم مواجه شد. تصنیف زیبایی بود (در مایه اصفهان) شنیده‌اید؟

... به اصفهان رو که تابنگری بهشت ثانی
به زنده رودش، سلامی دگر زما رسانی

تاج اصفهانی که در مناسب خوانی، شهره بود، آواز خود را با شعری از کلیم کاشانی با این مطلع، آغاز کرد:

امسال نوبهار، قدم بیشتر گذاشت... همان طور که گفتم مرا برای همنوازی با ایشان انتخاب کردند. هنوز نگاه حاج علی اکبر خان را به خاطر دارم. با تعجب به من نگاه می‌کرد. و از این که در آن سن و سال می‌توانستم با ایشان همراهی کنم، شگفت زده بود و مدام مرا تشویق می‌کرد.

در مجموع، شیوه نوازندگی مرحوم شهنازی را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

استاد مسلم بود؛ (به تمام معنا) می‌دانید که تار در خانواده میرزا حسینقلی به کمال رسید. میرزا حسینقلی سه پسر داشت که دو نفر از آنها (عبدالحسین و علی اکبر) در نوازندگی تار سرآمد زمان خود شدند و این ساز را در نهایت پختگی و صلابت می‌نواختند. علی اکبر خان، بیشتر به تکنیك و اصول و قواعد ردیف توجه داشت و به راستی در سبك خود استاد بود. اما در مورد عبدالحسین خان برادر کوچکتر علی اکبر خان، وظیفه دارم تأکید کنم که نوازندگی تار به ایشان ختم شده. لطف و ملاحت و قدرت تکنیك دست به دست هم داده بود و از ایشان نوازنده‌ای بی‌بدیل ساخته بود. نقل می‌کنند که چنان در ساز و نواز خود غرق می‌شده که نُقت چراغ ته می‌کشیده و فتیله آن می‌سوخته و عبدالحسین خان همچنان در تاریکی (اما در واقع در روشنای عشق و جذبه روحانی خود) تا سپیده‌دم به نواختن تار مشغول بوده است.

از مرحوم عبدالحسین شهنازی صفحاتی با آواز اقبال آذر، بدیع‌زاده، و بنان باقی مانده که نشان‌دهندهٔ سبك بدیع نوازندگی ایشان است...

بله و صفحاتی هم به صورت سلو (تکنوازی) در دستگاه همایون و احتمالاً راست پنجگاه دارد که متأسفانه در دسترس اهل ذوق و تحقیق نیست. راستی چرا این گنجینه‌های لطف و ملاحت در اختیار علاقمندان قرار نمی‌گیرد؟ مسلماً این صفحات و نظایر آن در آرشیو رادیو موجود است. من به مسئولان محترم صدا و سیما پیشنهاد می‌کنم در فرصتهای مناسب از پخش و انتشار این آثار گرانبها دریغ نورزند. نباید چندان مجذوب موج نوگرایی شد، و از اصالتها غفلت ورزید. تا ما به ریشه‌ها بازنگردیم، درخت ذوق و هنرمان به بار نمی‌نشیند. الزاماً هرچه نو جلوه می‌کند، از ارزش و اعتبار هنری برخوردار نیست. بنابراین، مسئولان برنامه‌های موسیقی باید با دقت و وسواس و دلسوزی بیشتری به برنامه‌های موسیقی بپردازند.

مسلماً با پالایشی که در موسیقی بعد از انقلاب به وجود آمده، امروز بیش از همیشه جوانان صاحب ذوق ما تشنهٔ شنیدن این آثار گرانبها هستند. همه‌جا سخن از صفحات و نوارهای ارزنده‌ای است که در آرشیو صدا و سیما موجود است و البته در ماههای اخیر بعضی از این قطعات به‌طور مختصر از صدای جمهوری اسلامی پخش می‌شود. اما هنوز این سؤال وجود دارد که آیا مسئولان پخش موسیقی از صدا و سیما پس از سیزده سال، هنوز موفق به تعیین ضوابطی برای استفاده و بهره‌وری از این آثار نشده‌اند؟

من به سهم خود امیدوارم مسئولان دلسوز، از این همه اشتیاق و عطش استقبال کنند و به جای پخش مداوم آثار جدید که بعضاً فاقد ارزشهای هنری هستند، از صفحات و نوارهای قدیمی هم که ثمرهٔ ذوق و سلیقهٔ عالی هنرمندان بزرگ دهه‌های گذشته است، بهره بگیرند و این آثار را به جرم اینکه قدیمی هستند، یکسره به دست فراموشی نسپرند.

● از راست به چپ:
۱ ـ غلامرضا سارنج ۲ ـ ارسلان درگاهی
۳ ـ تاج اصفهانی
۴ ـ جلیل شهناز ۵ ـ حسن کسائی

دور نرویم! خوانندگان ادبستان باید بدانند که پاره‌ای از پرسشهای ما در این مصاحبه مورد پسند شما نبود. به‌همین جهت از طرح آنها درمی گذریم...

بله. به اشخاص نپردازیم.

چطور است از گلایهٔ شما آغاز کنیم؟

این شکایت و گله را به که بگویم که سیمای جمهوری اسلامی ایران، هنوز از نشان دادن تصویر ساز ابا دارد. واقعاً چه احتیاطی درپس این پرهیز نهفته است؟ آخر وقتی صدای ساز شنیده می‌شود؛ نگرانی از نشان دادن تصویر ساز چه معنی دارد؟ اگر استماع ساز مناسب، اشکالی نداشته باشد (که ندارد) دیدن شکل آن چه مشکلی ایجاد می کند؟ به راستی در شکل زیبا و فاخر تار و طنین دلپذیر آنکه حقیقتاً روایتگر عالم معنا و پرتوی از انوار مشعشع رحمانی است، چه کاستی و نقصانی وجود دارد؟

استاد، کمی دیگر درنگ کنید! تار به تعبیری «ساز ملی ایران امروز» است. تار گویی با تار و پود دوستداران موسیقی ما آمیخته است. بسیاری از شیفتگان، در آن صدای حقیقی خود را باز می یابند و در نوای افسونبارش مستغرق می شوند. با آن، به اعماق می‌روند و اندیشه می کنند و چون باز می آیند، صافتر و پاکیزه‌تر به هستی می نگرند. چیست در این نوای عرفانی و پریانی که مردم ما این چنین مجذوب آنند؟

بگذارید از زبان ملّای روم بگویم:

خشك چوب و خشك سیم و خشك پوست
از کجا می‌آید این آوای دوست؟

هرکس با بصیرت و تأمل به آوای پر رمز و راز موسیقی اصیل گوش بسپارد، صدای «او» را می‌شنود. و با «او» پیوند می‌یابد. موسیقی سنتی، ما را با ذات هستی و جلوه و جمال هستی‌بخش پیوند می‌دهد. هرکس از موسیقی و ساز ادراك عمیقی داشته باشد، از زبان ساز جز آوای رحمانی «هو» نمی‌شنود.

یا رب کجاست محرم رازی که یك زمان،
دل شرح آن دهد که چه گفت و چها شنید...

□ پدرم عشق به موسیقی و حرمت ساز را به ما آموخت، ما بر خوان نعمت بار نیامدیم. اما در عوض، درس بی نیازی و مناعت طبع را از مکتب پدر آموختیم.

□ با تکنیك و تدابیر نوازندگی اکثر سازهای ایرانی کم و بیش آشنایی دارم و گاه به نواختن آنها می‌پردازم.

□ علی اکبر خان، بیشتر به تکنیك و اصول و قواعد ردیف توجه داشت و به راستی در سبك خود استاد بود. اما در مورد عبدالحسین خان برادر کوچکتر علی اکبر خان، وظیفه دارم تاکید کنم که نوازندگی تار به ایشان ختم شده است.

□ من به مسئولان محترم صدا و سیما پیشنهاد می کنم در فرصتهای مناسب از پخش و انتشار آثار گرانبهای گذشته دریغ نورزند.

□ تا به ریشه بازنگردیم، درخت ذوق و هنرمان به بار نمی‌نشیند.

صفی‌الدین از موسیقیدانان بزرگ می گوید:

«به مدد استماع موسیقی است که می‌توان به جذبه و شوق و درنهایت، حقیقت غایی رسید.» صدای ساز (به شرط آنکه در کف با درایت نوازنده‌ای وارسته باشد) انسان را به تفکر و تأمل در عالم معنا وامی‌دارد و شنونده را به کمال مطلوب و منبع ازلی اتصال می‌دهد:

بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید
از یار آشنا سخن آشنا شنید

به راستی، آوای تار و سه‌تار «به شرط آنکه در کف با درایت» استادی وارسته باشد، زبان آرزوها، انتظارها و عواطف مردم است و مگرنه آنکه هر ملتی به تناسب ویژگیهای اخلاقی و عاطفی خود، موسیقی خاصی دارد؟ در هر گوشه از موسیقی ما معانی خاصی نهفته است که فلسفه، محتوا و مفهوم کلّی آن را بیان می کند و بی گمان، تار و سه‌تار به خوبی قادر به بیان این ویژگیهاست.

این ساز ـ تار ـ چنان با ذوق و پسند مردم ما انطباق دارد که انگار رابطه‌ای عمیق میان سیمهای آن و روح و روان مردم ما وجود دارد. از همین روست که این ساز، یکی از سمبلهای موسیقی ما به شمار می‌رود و از آن به عنوان «ساز ملّی» نام می‌برند. ناگفته نماند که این ساز، برای اجرای گوشه‌ها و مقامات موسیقی ما از ظرفیت و قابلیت بسیاری برخوردار است.

با آنکه از تاریخ پیدایش و تحول تار، اطلاعات چندانی در دست نیست، از بررسی شواهد و نشانه‌ها (از جمله تصاویر و نقاشیهای موجود در کاشیکاریهای صفویه) پیداست که تار از آن زمان در ایران معمول و متداول بوده است. براساس پاره‌ای روایات، فارابی نخستین کسی است که پرده‌بندی و سیم آن را تکمیل کرده است و بعد از او استادان مبرزی چون صفی الدین، خواجه بهاء الدین، ابوالفرج اصفهانی و دیگر نخبگان موسیقی، هرکدام در تکمیل و تکامل این ساز دستی داشته‌اند. شما این مسیر تکاملی را چگونه می بینید؟

همان‌طور که اشاره کردید، تکمیل این ساز و وسعت صدای آن، مرهون تلاش و همت اساتید موسیقی در دو سه قرن اخیر است و بی‌شك تا این ساز به شکل کنونی درآمده است، دستخوش تحولی اساسی شده است. می گویند تار و سه‌تار از روی تنبور ساخته شده است. سیمهای تار هم

● شهناز و کسائی در جوانی

احتمالاً از سه‌تار اقتباس شده است و برای آنکه قدرت صدا و طنین آن بیشتر شود، سیمها را «جُفت» بسته‌اند. مشهور است که تار تا قبل از درویش خان پنج سیم داشته و مرحوم درویش سیم ششم (هم گام) را به آن اضافه کرده است. تار به خاطر ساختمان خاص خود، طنین و رنگ عجیبی دارد. همه تحریرها، تکیه‌ها، نتهای زینتی و کششها و نوانسها را می‌توان با این ساز به اجرا درآورد. صدای تار درعین لطافت، از صلابت خاصی برخوردار است و شاید همین ویژگی است که به این ساز قدر و اعتبار خاصی بخشیده است.

از درویش خان و نقش او در تکمیل تار یاد کردید؛ بد نیست اشاره‌ای هم به شیوهٔ نوازندگی و تکنیك او بکنید.

مرحوم درویش شاگرد میرزاعبداله و آقاحسینقلی. مضرابی قوی و ریز و سبکی بدیع و پرشور داشت. درویش خان تار و سه‌تار را به خوبی می‌نواخت. در آثاری که از او باقی مانده، ذوق و سلیقه‌اش به خوبی پیداست. مضراب او ریز و مسلسل و صدای سازش پخته و دلچسب است. از اینها گذشته، درویش خان مبتکر و مبدع «پیش درآمد» به سبك امروز است.

هنگامی که از نوازندگان تار سخن می‌رود، همه به اتفاق از خاندانی سخن می‌گویند که به راستی باعث رواج و تکامل این ساز شده است و پیشرفت و نفوذ این ساز، مرهون افراد هنرمند این خانواده است. ردیف موسیقی امروز ایران، مرهون همت و تلاش استادانهٔ میرزاعبدالله پسر بزرگ آقاعلی اکبر و در واقع روایت خود او (آقاعلی اکبر) است. از بزرگان این خاندان و نقش و مقام آنان بگویید.

تقریباً تمامی نوازندگان تار، مرهون این خاندان شریف و همه اساتید موسیقی، از دست پروردگان مکتب آقاعلی اکبرند. میرزاعبدالله و آقاحسینقلی، فرزندان آقاعلی اکبرند که علاوه بر درك محضر پدر، از گنجینهٔ اطلاعات و دانستنی‌های آقاغلامحسین نیز استفاده کرده‌اند. در واقع، به همت میرزاعبدالله است که موسیقی اصیل ما از گزند زمانه درامان ماند و به دست ما رسید. او ردیف موسیقی ایرانی را در هفت دستگاه گردآورد و آن را به شاگردان خود آموخت. معروف است که میرزاعبدالله در مجلسی به نواختن سه تار مشغول بود و چنان استادانه ساز می‌نواخته است که یکی از شاعران، این رباعی را فی‌البداهه در وصف او می‌سراید:

عبداللهی که شور، زسازش همی بپاست
با دست چپ، همی بنوازد نوای راست
هر نغمه‌ای که خواست، به یك دست می‌زند
بیهوده گفته اند که یك دست بی صداست!

□ به راستی در شکل زیبا و فاخر تار و طنین دلپذیر آن که حقیقتاً روایتگر عالم معنا و پرتوی از انوار مشعشع رحمانی است، چه کاستی و نقصانی وجود دارد؟

□ موسیقی سنتی، ما را با ذات هستی و جلوه و جمال هستی بخش پیوند می‌دهد.

□ جوانترها باید به صحنه بیایند و با حضورشان شوری درافکنند و حاصل تلاش و زحمت خود را به گوش مشتاقان برسانند. از یاد نبرند که مردم هم حقی دارند و منتظرند هنرمندانشان کار بدیعی عرضه کنند.

□ آنچه به موسیقی سنتی ما غنا و قدر می‌بخشد، تنها مضرابهای سنجیده و سرپنجهٔ قوی نیست، بلکه شور و حال عرفانی است که به موسیقی ما لطف و گیرایی می‌بخشد.

□ یادمان نرود که موسیقی ما، مکتب صفا و اخلاص و شور و عرفان بوده است.

احمد عبادی، استاد مسلم سه تار در زمان ما فرزند میرزاعبدالله است که امیدوارم سایهٔ ایشان سالهای سال بر سر موسیقی اصیل ما باقی بماند. در حقیقت تار در خانوادهٔ آقاحسینقلی (برادر کوچك میرزاعبدالله) رونقی بسزا یافت. سبك ایشان به راستی بی نظیر است. مضرابهایش قوی و خوش آهنگ و بسیار سلیس، شمرده و روان بود. آثاری که از این استاد گرانقدر باقی مانده، نشان دهندهٔ مضراب قوی و پنجهٔ بی نظیر ایشان است. بنده البته قرار نیست اسامی نوازندگان برجستهٔ تار را ردیف کنم. اما همین قدر بگویم که تار در خانوادهٔ آقاحسینقلی به کمال خود رسید. علی اکبرخان شهنازی و عبدالحسین خان، هر دو پسران میرزاحسینقلی بودند و به راستی هر دو در این ساز به سرحد استادی رسیدند. اعتقاد بنده این است که از نظر لطف و ملاحت، کسی به پایهٔ عبدالحسین خان نرسیده است. صفحاتی که از ایشان باقی مانده، نشان دهندهٔ پنجهٔ شیرین، و پر از ملاحت ایشان است. می گویند عبدالحسین خان به قدری تمرین می کرده که نفت چراغ تمام می‌شده و فتیلهٔ آن می سوخته است.

استاد، شما حلقهٔ رابط میان اساتید قدیم و نوازندگان جدید هستید؛ از نوازندگان و اساتید قدیم نام بردید و اکنون بجاست از جوانها نیز یاد کنید. آیا شما معمولاً به ساز آنها گوش می کنید؟

بله کم و بیش (و البته با شوقی وصف ناپذیر) ساز آنها را می‌شنوم. آنها امید آیندهٔ ما هستند و بار رسالتی سنگین را به دوش دارند.

از بین نوازندگان امروز، کار چه کسانی را بیشتر می‌پسندید؟

از بین جوانترها چهرهٔ محمدرضا لطفی، هوشنگ ظریف و حسین علیزاده و... از بقیه نمایانتر است. البته عزیزان دیگری هم هستند که حافظه یاری نمی کند و یا تاکنون مجال و امکان شنیدن کارشان را نداشته‌ام. آنچه برای یك هنرمند ضروری است، حضور در صحنه است. کار و تلاش و زحمت در خلوت و تنهایی کافی نیست. باید به صحنه بیایند و با حضورشان شوری درافکنند. و

● مرحوم شعبان شهناز پدر جلیل شهناز

حاصل تلاش و زحمت خود را به گوش مشتاقان برسانند از یاد نبرند که مردم هم حقی دارند و منتظرند هنرمندانشان کار بدیعی عرضه کنند. به اعتقاد من هنرمندان موسیقی باید از انزوا خارج شوند و برای اعتلای موسیقی و بالا بردن ذوق و پسند مردم مجدانه کوشش کنند. متأسفانه (همان طور که اشاره کردید) بسیاری از نوازندگان برجسته، به علل مختلف، کار آسانتر را برگزیده‌اند؛ به «معلمی» روآورده‌اند و چنان در کار آموزش غرق شده‌اند که از یاد برده‌اند جای هنرمندان طراز اول در کلاس درس نیست. باید به صحنه بیایند و در واقع، کلاس درس خود را گسترده‌تر سازند. چرا که هنرمند واقعی در صحنه رشد می‌کند و دربرخورد خلاق با مردم می بالد.

□□□

اکنون عکاس از راه رسیده است و می‌خواهد تصویری از استاد در حال نواختن ساز به دست آورد. اما استاد درنگ می‌کند: باشد برای بعد! نمی‌خواهد!

همسر استاد به گره گشایی بر می‌خیزد! با لبخندی بر لب و بی‌هیچ سخنی «مونس» ساز جلیل شهناز را به همسر خود می‌سپارد. شهناز بی‌لحظه‌ای تردید با دستانی توانا ساز را چون کودکی رام و آرام در بغل می‌گیرد به نرمی گوشمالی به ساز می‌دهد و به سرعت راه به اصفهان می‌برد. امّا ناگهان درنگ می‌کند. خنده‌ای گنگ، چهرهٔ خسته و جدّی او را از هم می‌گشاید. زیر لب با صدایی پرطنین زمزمه می‌کند:

ما کارو دکان و پیشه را سوخته‌ایم
بیت و غزل و دوبیتی آموخته‌ایم
در عشق که آن جان و دل و دیده ماست
جان و دل و دیده، هر سه را سوخته‌ایم!

رقص انگشتان چابك او بر پرده‌های ساز، رقصی است با همه حواس، با شش دانگ وجود و نمایانگر تمامی خلجانهای درونی او.

در نغمه‌های ساز او چه پیك و پیامی نهفته است که جان ما را چنین بر می‌انگیزد. توسن عقل و اندیشه را رام می‌کند. نوای ساز او بازتاب هستی بی‌همانند اوست. شهناز خود را در ساز می‌نوازد.

آنچه از مضراب و سرانگشتان چابك و چیرهٔ او برمی‌آید، آوای نهان خود اوست که در آخرین نگاه، پرتوی است از دوست:

از کجا می‌آید این آوای دوست؟

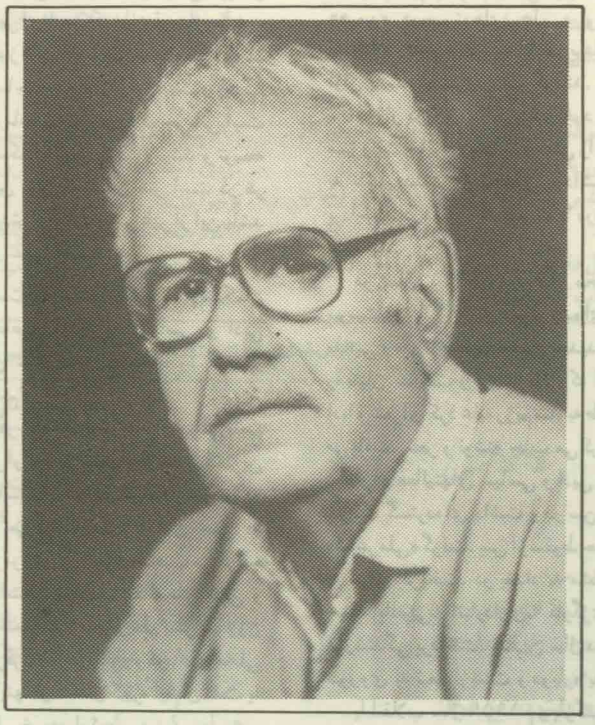
شهناز هستی خود را در ساز می‌نوازد. و به راستی هر هنرمندی به ملودی زنده‌ای نیاز دارد که نتهایی از آن خود داشته باشد. نتهایی که همگان در اختیار و فرمان خود ندارند؛ برای گفتن همان چیزی که باید گفت و برای زدن عینا همان نت!

چهرهٔ با صلابت شهناز را در آستانهٔ ۷۰ سالگی به نظاره می‌نشینیم، او همچون نمادی از صلابت و ملایمت، به نواختن ساز مشغول است...

□

آب پاکی روی دستتان بریزم! موسیقی ما مثل عرفان، مراحلی دارد. هرکس گمان کند که می‌تواند بی‌گذار از منازل سلوك، به سرمنزل مقصود راه یابد، سر از ترکستان در می‌آورد. نوازنده نیز همچون سالك، در جستجوی غایتی راه می‌سپرد و در وادی عشق، جویای حقیقتی است. آن که در ساز خود به چشم وسیله و اسباب طرب می‌نگرد، از این عوالم چیزی در نمی‌یابد و در بند قوالب و ظواهر می‌ماند. نوازنده یا خواننده درهنگام نواختن و یا خواندن نظر به جلوهٔ دلدار دارد و خود را با جهان هستی در ارتباط می‌یابد. هنرمندی که در بند شرایط و مقتضیات روز بماند و ارزشهای اصیل و بنیادی را نشناسد راه به سوی کمال نمی‌برد. موسیقی سنتی ما با عوالم انسانی و بی‌ریایی و خاکساری منطبق و هماهنگ است. در حقیقت، بدون صدق و صفا، موسیقی ما چیزی بی‌رنگ و بی‌رمق خواهد شد. جانمایهٔ موسیقی ما عشق و اخلاص است.

آنچه به موسیقی سنتی ایران غنا و قدر می‌بخشد، تنها مضرابهای سنجیده و سرپنجهٔ قوی نیست، بلکه شور و حال عرفانی است که به موسیقی ما لطف و گیرایی می‌بخشد. در گذشته، آموزش موسیقی نیز از همین زمینه‌های معنوی و روحانی مایه می‌گرفت. رابطهٔ استاد و شاگرد، رابطه‌ای عمیق و مبتنی بر ارزشهای معنوی بود. شاگرد، استاد خود را مربّی و مرشد خویش می‌دانست و استاد نیز در مقابل، به شاگرد خود، به چشم یك فرزند معنوی می‌نگریست. جلال و رفعت موسیقی ما به همین معنویت مربوط می‌شود. یادمان نرود که موسیقی ما، مکتب صفا و اخلاص و شور و عرفان بوده است...



● دیدگاه دیگری دربارهٔ شعر معاصر کردی

استاد هه‌ژار؛ شاعر بزرگ کُرد

● محمد ناصر سینا

در هفدهمین شمارهٔ ادبستان آقای محمد مرتضایی، مقالهٔ جالبی راجع به شعر معاصر کردستان نوشته بودند و سروده هایی چند از دو شاعرهٔ کُرد را نیز به زیبایی ترجمه کرده بودند که جای سپاسگزاری و قدرشناسی است، امّا متأسفانه آنچه ارزش ادبی و تحلیلی این مقالهٔ خوب را تا حدی کاهش می‌دهد، شتاب نویسنده در مختصر کردن و تلخیص دانسته‌هایی است که به یکباره برای خواننده مطرح می‌شود، به طوری که تنها اورا گیج ودچار عدم آگاهی کافی و برداشتی نادرست می سازد.

اگر از توصیفات مطنطن و به اصطلاح نویسنده در وصف به‌جای شعر امروز کُردی و شاعران برجسته و با ارزش کُرد بگذریم، آنچه می‌ماند مشتی اطلاعات ناقص و مغشوش است و علاوه بر آن، تعداد زیادی اسامی هم هست که تکلیف خوانندهٔ فارسی زبان با آن همه معلوم نیست. در کنار هم آوردن اسامی شاعران شناخته شدهٔ کرد در سطح جهان، با شاعران جوان و مبتدیی که تنها چند سال است در این وادی شگفت و رمزآلود قدم می زنند و هنوز سالها مطالعه و باز مطالعه و سپس نوشتن لازم دارند تا بتوانند قلم به نیکویی بزنند و اثر هنری جاودانه‌ای درخور «شعر» بیافرینند، بجز سهل انگاری و آشفتگی در نوشتن ونوعی بی‌اطلاعی ناخواسته چه معنای دیگری دارد؟ (مثالهای مشخص را به خود ایشان، دوستان شاعر ایشان، و نیز خوانندگان کردزبانی که آشنایی بیشتری از سایر خوانندگان نسبت به شاعران کرد و آثارشان دارند وامی گذارم.)

و امّا آنچه بیش از همه، مایهٔ تعجب فراوان بنده شده، کم‌لطفی شدید نویسندهٔ مقاله نسبت به دو یار دیرین شعر و مبارزهٔ کُرد، «هه‌ژار» و «هیمن» بود. ایشان در همان پاراگراف اول ـ و در داخل دو کمان ـ نوشته‌اند:

«... هه‌ژار یك شاعر درجهٔ سه و شعرش هم فاقد ریتم و بیان و کلام شاعرانه و مهمتر از همه ایدهٔ معقول و روشنی است. او از زاویهٔ تنگ ناسیونالیسم، واقعیتها را بزرگ می کند و شعرش رابطهٔ محکم و منسجمی با شعر و ادبیات مردمی و جهانی ندارد و گرفتار پیلهٔ پوسیدهٔ بت کلاسیسم شده و در توصیف طبیعت و زیباییهای کردستان، حتی به پای هیمن نیز نمی‌رسد تا چه رسد به شاعران برجسته و با ارزش ملّت کُرد.»

و به این ترتیب با طنزی دوپهلو، «هیمن» و به ویژه «هه‌ژار» را از صفوف شاعران برجسته و ارزشمند کُرد جدا می کنند و این واقعاً جای تعجب و تأسف است.

آیا به راستی از روی این چند جمله می شود گفت که خطاب نویسنده به خوانندگان فارسی زبانی است که ـ شاید ـ تنها اسمهایی از این دو را در یك مصاحبه یا یکی دوخبر کوتاه روزنامه‌ای به مناسبت درگذشتشان دیده یا شنیده باشند بدون آنکه حتی یك شعر از ایشان خوانده باشند؟!

آیا بهتر نبود که شما به عنوان یك شعرشناس، نویسنده و مترجم ابتدا در مورد «ریتم و بیان و کلام شاعرانهٔ» شعر کُردی توضیح می‌دادید و یا لااقل برداشت خودتان را از این مفاهیم وسیع و بحث انگیز ذکر می کردید و سپس فتوا صادر می نمودید که اشعار هه‌ژار فاقد این سه ملزومه است؟ اصولاً درجه بندیهایتان برچه مبنایی است که در نتیجه هه‌ژار «یك شاعر درجه سه» شمرده می شود؟

یا اینکه منظورتان از «ایدهٔ معقول و روشن» چیست و کدام ایده (شاید هم ایدئولوژی) را مطابق با عقل و در نتیجه عاقلانه می‌دانید و دیگراندیشی را لاجرم عملی احمقانه و عبث؟ آیا همین که استنباط فرموده اید هه‌ژار از «زاویهٔ تنگ ناسیونالیسم، واقعیتها را بزرگ می کند» همان «ایدهٔ روشنی» نیست که به زعم شما شعر هه‌ژار فاقد آن است؟ آیا شما همچون نیما معتقد نیستید که اصولاً کار اعظم یك هنرمند، ودر اینجا شاعر، بزرگ کردن واقعیتهای عینی و ذهنی با خمیره ای از تخیّل و از دیدگاه ویژهٔ فکری اوست؟ نیما در «تعریف و تبصره» گفته است:

«... شاعر امروزی باید مواظب باشد که موضوع حامل شعر او حاکی باشد از واقعیتهای خارجی که وجود دارند... عمده، یافتن است. در شکل زندگی و زمان زندگی و با یافته‌های خود بودن. در مناسبترین موقعها که با آن یافته‌ها وفق داده آنها را بزرگ و قابل بروز می کند و به فهم واقعی آنها می‌رساند...»

شما هه‌ژار متعهد را به خاطر داشتن «زاویهٔ تنگ ناسیونالیسم» محکوم می کنید. آیا به راحتی «میهن‌دوستی» را با حربهٔ زاویهٔ تنگ ناسیونالیستی داشتن نکوبیده اید؟ آیا این کافی است که برابری ملیتها را تنها وعظ کرد یا باید آنرا تضمین نمود؟ چرا و به چه دلیل فریادگر تساوی حقوق را «تنگ نظر» می‌دانید؟ آیا این نوعی همسویی با سیاستهای آشنای سرکوبگران در مورد میهن دوستان ملل مختلف در طول تاریخ نیست؟ آیا با فتوایتان تکلیف بزرگانی را نیز که در مقاطع مختلف تاریخی، ناسیونالیسم ایرانی، عربی یا هر کجایی داشته اند و دارند مشخص نمی کنید؟، حتی تکلیف شاعرانی چون عبدالله گوران، دکتر عبدالله پشیو، شیرکو بی کس، لطیف هل‌مت و رفیق صابر را، که به حق از شاعران طراز اول کردستان هستند؟ آیا نیازی به نمونه آوردن از شعرهایشان هست؟

نوشته اید: «شعر هه‌ژار، رابطهٔ محکم و منسجمی با شعر و ادبیات مردمی و جهانی ندارد.» ناخودآگاه از این جمله چنین برداشت می شود که شعر هه‌ژار با شعر و ادبیات جهانی رابطه دارد اما نه محکم و منسجم. اگر برداشت من درست است پس خوشبختانه عقاید تقریباً نزدیکی داریم. بار گستردهٔ معنایی «ارتباط جهانی» را می‌شود به «از یك پیکره بودن اعضای بنی آدم و دگرباره آرزومند و رهرو چنین اتحادی بودن» تفسیر

کرد.

انصافاً بیائید حتی برای یك بار هم که شده، دیوان شعری هه‌ژار ـ بوکوردستان ـ را با این دید بخوانیم. شاید بر غضب بی‌موردمان فایق آییم: شعرهای «سرما و بهار»، «سلام ای آزادی!»، «نشمیل»، «سوگند بزرگ»، «نامه‌ای به ورشو»، «پیام به ماوماو»، «من و بلبل»، «شبی در زندان»، «اشك هه‌ژار»، «سپوتنیك» و دهها شعر دیگر در چارچوب «تنگ» ناسیونالیسم نمی‌گنجند. حتماً می‌دانید که «سرود کردی صلح» را هه‌ژار با توجه به سرود بین‌المللی جوانان سروده است و نیز خبر دارید که شعرهای بسیاری از هه‌ژار به دلیل دارا بودن همین خصلت جهانی ـ که شما منکر آن هستید ـ به چند زبان خارجی ترجمه شده و از این روست که شخص روشنفکر و دانایی چون «علیرضا نابدل» هه‌ژار شاعر و مبارز را مایهٔ افتخار کردستان می‌داند نه اینکه سیاستهای ادبی و تبلیغاتی رژیم ستمشاهی موجب چنین شبهه‌ای شده باشد.

آیا «ریتم و بیان و کلام شاعرانه» را در نوستالژی معروف او «به سوی موکریان» به حد اعجاز مشاهده نکرده‌اید؟ آیا به راستی در این شعر بلند، قدرت جادویی کلام هه‌ژار ـ با در نظر داشتن ویژگیهای هر کدام ـ از «حیدربابا»ی شهریار و نمونه‌های مشابه چیزی کم دارد؟ یا حتی از جهاتی چند، برتر نیست؟ و آیا به راستی تصاویر برجستهٔ این شعر کلاسیك، برای هر شاعر نوپرداز واقع‌بین هم، رشك‌برانگیز نیست؟

آیا طنزهای سیاسی هه‌ژار که به زبانی بسیار عامه فهم و مردمی به نظم درآمده‌اند، تاکنون در تاریخ ادبیات کُرد و حتی همسایگانش مانندی داشته است؟ آیا به حق نباید با خواندن راز منظوم «بیتِ سَرَمَر» که با الهام ازفولکلور و گوشهٔ چشمی به ادبیات ترك، به افشای سیاست زورمداران پرداخته است، لب به تحسین گشود؟ آیا بدون پشتوانهٔ وسیع و غنی فرهنگ شعری می‌توان رباعیات خیام را چنان استادانه و زیبا به زبانی دیگر برگرداند، آنطور که هه‌ژار به کُردی ترجمه کرده است؟

مناسبت شعری یا شعر مناسبتی ـ حتی اگر ضعف کار شاعر باشد ـ در آثار همهٔ شعرا کمابیش به چشم می‌خورد از حافظ گرفته تانیما و شاملو و ابتهاج و دیگران. حتی بدون استثناء در کار همهٔ شعرای کردی که ما می‌شناسیم و شما نیز اسم برده یا نبرده‌اید. اما شعرهای مناسبتی هه‌ژار جدای از اینکه نشاندهندهٔ احساس و ادراکات آنی او بوده‌اند، آینهٔ تمام نمایی نیز هستند از فراز و فرودهای سیاسی ـ اجتماعی روز و حتی ارزش تاریخی و اسنادی نیز به اشعار هه‌ژار می‌دهند. این را قبول می‌فرمائید؟

جملهٔ اعتراضی شما به هه‌ژار این است: او «گرفتار پیلهٔ پوسیدهٔ بت کلاسیسم شده.» محض اطلاع خدمتتان عرض می‌کنم که من خود از طرفداران پروپاقرص ادبیات نوین و شعر امروز هستم اما آیا می‌توانم یك شعر بی‌بدیل را تنها به دلیل آن که قالب و فرم کلاسیکی دارد، انکار کنم و در مقابل، هر نوشته‌ای راکه تنها تقطیع خوشه‌ای دارد، شعر بنامم و در نتیجه گویندهٔ آن را یك شاعر ممتاز نوپرداز بینگارم و کارش را ارزشمند و برجسته بدانم؟ در این مورد با شما همعقیده نیستم. در این مورد خاص با فروغ فرخزاد موافقم که می‌گفت:

«شعر، کهنه و نو ندارد. آن چیزی که شعر امروز را از شعر دیروز جدا می‌کند و به آن شکل تازه‌ای می‌دهد، همان جدایی‌ای است که میان فرمهای مادی و معنوی زندگی امروز با دیروز وجود دارد. کار هنر یك جور بیان کردن و ساختن مجدد زندگی است و زندگی هم چیزی است که ماهیت متغیری دارد. جریانی است که مرتب درحال شکل عوض کردن و رشد و توسعه است. درنتیجه، این بیان که همان هنر است در هر دوره‌ای روحیهٔ خودش را دارد و اگر غیر از این باشد هنر نیست، یکجور تقلب است...»

آیا اصولاً رواست که شاعران خوب کلاسیکمان را که در برههٔ خاصی از تاریخ سیاسی و ادبی می‌زیسته‌اند چنین شتابزده و بی‌محابا رد کرده و آثارشان را نفی کنیم؟

با اندك تعمقی در آثار نظم و نثر هه‌ژار، در می‌یابیم که وزن، هیچگاه بر او تحمیل نشده و او بدون کمترین زحمت، سیل احساسات و عواطف و افکار خود را در بستر وزن جاری می‌کرده است. ایشان حتی در گفتگوی روزانه نیز موزون و ریتمیك صحبت می‌کرد چه برسد به این که داستان بنویسد، مقاله‌های ادبی و سیاسی بنویسد، ترجمه کند و شعر و نظم بسراید. وزن اکثر اشعارش نیز برگرفته از فولکلور و هجاهای محلی بود نه عروض. آیا اینها از گناهان کبیرهٔ ایشان است یا از هنر و ذوق صیقل خوردهٔ او؟

وجود جوهرهٔ قوی شعری در کلام موزون و کلاسیك هه‌ژار، جوابیه‌ای در رد شعر نو نیست. کسی یارای این را ندارد. خود شادروان در مصاحبه‌اش با کیهان فرهنگی، نه تنها شعر نوپردازان کُرد را منکر نشد یا ضعیف ندانست بلکه با شما و بنده همعقیده بود که شعر امروز کردستان در سطح جهانی مطرح است. او حتی دکتر پشیو را شایستهٔ دریافت بزرگترین جوایز جهانی ادبی می‌دانست.

استاد بارها با شکسته نفسی هنرمندانهٔ خود ـ همچون سواری که به مقصد رسیده باشد ـ ادعای شاعری خود را نفی می‌کرد و نسل جوان را به راه مطالعه، جستجو و تلاشهای ادبی و فرهنگی تشویق می‌نمود.

هه‌ژار تنها با «کشف و شهود در شعر» مخالف بود و به زعم خود، تصاویر و تعابیر دور از ذهن را نمی‌پسندید و از آن سر در نمی‌آورد. آیا این را می‌شود برآن عزیز خُرده گرفت و از کانون شاعران و نویسندگان کُرد اخراجش کرد؟ مگر در عرصهٔ پرتبرك شعر و مبارزه، برای هر پیامدار آزاده‌ای که تیغ بر ستم کشیده است، کم و بیش جایی نیست؟

برای استادانی همچون «هه‌ژار» و «هیمن»، همین بس که حتی در قید حیاتشان هزاران کودك کُرد، به اسم ایشان نامیده شده و باز می‌شوند. سبب، محبوبیت مردمی این دو شاعر ملی است، نه «بت سازی» یا چیز دیگر... اما در پایان این مطلب نگاهی به زندگینامهٔ هه‌ژار می‌افکنیم تا آنان که صرفاً از او نامی شنیده‌اند با سرگذشت و آثار درخشانش آشنا شوند.

هه‌ژار (به معنای محروم و بینوا) لقب شاعر بزرگ کُرد ـ عبدالرحمن شرفکندی ـ است. اودر چاشتگاه ششم شعبان ۱۳۳۹ق. (۱۳۰۰ شمسی) در مهاباد متولد شد. پدرش ـ حاج ملا محمد شرفکندی ـ که یك روحانی روشنفکر بود، عبدالرحمن را ازسن پنج سالگی به فرا گرفتن علوم دینی تشویق کرد. «هه‌ژار» و دوستش «هیمن» درحوزه‌های علمیه و مکتب‌خانه‌های استادان علوم دینی به تلمذ پرداختند و از همان اوان با شعر و سرودن خو گرفتند.

هه‌ژار در ۱۷ سالگی پدر خود را از دست داد و مسؤولیت خانوادهٔ چهار نفره اش را به عهده گرفت. او به ناچار دست از تحصیل برداشت و به پیله‌وری پرداخت. درهمین ایام بود که با درد و رنج مردم خود آشنا شد.

در سال ۱۹۴۱ م به قیام محمدرشیدخانِ بانه پیوست. در ۱۹۴۳ به همراه عده‌ای از آزادیخواهان مذهبی و ملی، جمعیت مخفی تجدید حیاتِ کرد (ژ.ك) را بنیان گذاشت و در نشریاتی که از سوی جمعی از ادبا و شعرای کرد علیه رژیم شاه به طور مخفیانه انتشار می‌یافت، شعر و نوشته چاپ می‌کرد.

او در فعالیتهای سیاسی و ادبی دهه چهل میلادی شرکت گسترده‌ای داشت و در سن ۲۷ سالگی لقب «شاعر ملی» گرفت. پس از سقوط حکومت، آواره شد و به عراق گریخت. در بغداد به مشاغل گوناگونی از جمله پادویی، انبارداری، کارگری، سرایداری و فروشندگی پرداخت. چندین سال در لبنان و سوریه و شوروی به تبعید زیست و دوباره به بغداد برگشت.

با انقلاب سال ۱۹۵۸ م و بازگشت بارزانی و قیام مجدد او در کردستان عراق، هه‌ژار مجدداً مسائل و مشکلات زندگی سیاسی و ادبی در کوهستانها را تجربه کرد. چند بار به همراه نمایندگان مقاومت کردستان عراق در فستیوالهای جهانی شرکت کرد و با انتشار کتب و مجله و چاپ شعر و مقاله و گفتارهای رادیویی برای مردم خود گفت، نوشت، سرود و ترجمه کرد. او در آوارگی به عضویت اتحادیهٔ نویسندگان کرد و نیز مجمع علمی کردی بغداد، درآمد و در پیشرفت زبان و ادبیات مردم خود بسیار کوشید.

در سال ۱۹۷۵ م که جنبش بارزانی شکست خورد، همراه با سایر پناهندگان به ایران بازگشت و در عظیمیه کرج ساکن شد و به عنوان پژوهشگر دانشگاهی به کار ترجمه و نگارش پرداخت و آثار گرانبهایی را به ادب فارسی و کردی تقدیم کرد.

هه‌ژار که سالها به علت ناراحتی قلبی و خونریزی معده در رنج بود، چند ماه قبل از فوت به فرانسه رفت و در یکی از بیمارستانهای پاریس تحت عمل جراحی و درمان قرار گرفت و به مدت چند ماه بستری شد. پس از مراجعت نیز دوباره به فعالیت ادبی و فرهنگی پرداخت اما مرگ امانش را برید و در چاشتگاه ششم شعبان ۱۴۱۱ ق. مصادف با دوم اسفندماه ۱۳۶۹ شمسی در مطب دکتر معالجش در تهران درگذشت.

استاد عبدالرحمن شرفکندی علاوه بر مقالات ادبی و سیاسی فراوانی که در نشریات گوناگون چاپ کرده است کتابهای زیررا نیز برگنجینه ادبیات کردی و فارسی افزوده است:

۱ـ آله کوك (شعر. چاپ ۱۹۴۵ تبریز) این کتاب تحت عنوان «لای لای» از طرف آقای جعفر خندان به شعر آذربایجانی ترجمه شده است.

۲ـ منظومه «سَرَمَر و تقلید سگ و مهتاب» (چاپ

۱۹۵۷ شام. به طور مخفی).
۳ـ باز سرایی منظومه عاشقانه «مَم وزین» شاهکار خانی کرد به لهجهٔ موکریانی (چاپ ۱۹۶۰ بغداد).
۴ـ ترجمه ۲۵۰ رباعی خیام به کردی (چاپ ۱۹۶۶ کردستان آزاد شده عراق).
۵ـ برای کردستان، دیوان شعر (چاپ ۱۹۶۶ کردستان آزاد عراق)
۶ـ ترجمه «شرفنامه» اثر امیر شرفخان بدلیسی از فارسی و عربی به کردی (چاپ ۱۹۷۳ نجف).
۷ـ ترجمه «عشیره گاوان» از عربی به کردی (چاپ ۱۹۷۳ بغداد).
۸ـ ترجمه کامل «قانون در طب» ابوعلی سینا از عربی به فارسی (چاپ ۶۱ تهران، سروش).
۹ـ ترجمه چهار کتاب از دکتر علی شریعتی به کردی به نامهای: آری این چنین بود برادر! ـ یك جلوش تا بی نهایت صفر ـ عرفان، برابری، آزادی ـ پدر، مادر، ما متهمیم (چاپ ۱۳۵۸ سروش).
۱۰ـ شرح دیوان ملااحمد جزیری (شاعر قرن نهم هجری کردستان ترکیه) به لهجه سورانی (چاپ ۱۳۶۱ سروش).
۱۱ـ پنج انگشت یك مشت است، ترجمه از فارسی به کردی (چاپ ۱۳۶۲ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان).
۱۲ـ ترجمه آثار البلاد و اخبار العباد اثر زکریا بن محمدبن محمود قزوینی به فارسی (چاپ تهران ۱۳۶۶ مؤسسه علمی)
۱۳ـ ترجمه قرآن کریم به کردی (زیر چاپ در انتشارات سروش).
۱۴ـ فرهنگ کردی ـ فارسی، هه نبانه بورینه (چاپ ۱۳۶۹ سروش).
۱۵ـ تاریخ سلیمانیه، از عربی به فارسی (چاپ نشده).
۱۶ـ روابط فرهنگی مصر و ایران، از عربی به فارسی (چاپ نشده).
۱۷ـ تاریخ اردلان به کردی (چاپ نشده).
۱۸ـ زندگینامه هه‌ژار به کردی (چاپ نشده).

شایان توضیح است که تعدادی از آثار هه‌ژار علی‌رغم چاپهای مجدد نایاب است. ضمناً آثار چاپ نشدهٔ هه‌ژار قرار است در آینده‌ای نزدیك توسط انتشارات سروش، چاپ و منتشر گردد.

● بخشی از منظومهٔ لالایی ـ سرودهٔ استاد هه‌ژار (۱۳۲۳)

● مترجم: سیّد علی صالحی.

لالائی

فرزند!
فرزندم!
نور دو دیدهٔ من!
بندبندِ دل و توانِ تن و جان من!
گل سوری! ریحان خوش رایحه!
راز من و نیاز من!
خنکایِ دلم به وقتِ دوزخ غیظ!
شهد شعور! نُقلِ نیاز! شکرشکن!
گریه‌هات را درنگی نیست...
تا خروسخوان دیگری اما
خواب تو نوشین باد!
های های
لالای لای فرزند کوچکم!
امشب را مگر دیده به دیدارِ خوابت نیست؟
از گریه بازنمی‌مانی و من
آشفتهٔ خوابم ای خیالِ نازكِ عشق!
فرزند عاصی من!
از گمان گهواره، گُریزانی
می‌دانم ای دانهٔ دلِ خدای!
می‌دانم ای دلِ کودکانهٔ من!
می‌پرسی‌ام این گهواره
گورِ من و گمان توست؟
می‌گویی‌ام از چه زندان؟
با دو دستِ بسته از چه زندان؟
اکنون این تویی
که از دستهای بسته و زبان زندانها
پردهٔ سخن به عصیان دریده‌ای
بَند و کُند و اندوه، یگانه از آنِ قبیلهٔ من است؟
از غیظ و قفل و لابه و گریه‌ها
از بستن و بیم و از بند و
این بلا،
بیزار، بیزار، بیزار...!
گمان از گهواره می‌گیرم
دیوار و پرده از زندان.
های های
لا لای ای فرزندم!
اکنون گوش فرا دار!
با تو این راز را
این رازِ دیرینه را
هم از دل و دریای خویش
بازخواهم شکافت.
تو فرزندِ من و نوهٔ نی‌نوای دریادلی،
تو فرزندِ من و نبیرهٔ بادهای بلندِ کردستان،
تو فرزند من و از نژاد ژیانهای پهنه‌های ستیز،
دریغا فرزند آوارهٔ من!
هم این کُردِ بی‌کس
هم این کُردِ تنها
جهانش جز آوارگی نبوده‌ست،
و تقدیرِ دیرپایش
که کندهٔ قفل و
ذلالت زندان...
پس،
از این راست که مَنَت زنده می‌طلبم،
هم تا مراست و زبان زندانی به جهان باقیست.
مرا توان تماشای مرگ تو نیست فرزندم!
عزیزم!
مأنوس آوارهٔ من!
های های
لالای لای
لایِ لای فرزند عاشقم!
عُمری همه در پی تو تا تُرا ترانه بیاموزم
عمری همه در پی تو
به رنج و به زاری
به درد و دوزخِ دنیا
تا به آبِ دیده، دریایت کنم،
تا به آبِ دیده، بارت دهم،
تا به آبِ دیده، بر و بالات بیاورم،
شبها به نام تو ترانه می‌خوانم
روزها همه از خوف خصم
بی‌خوابم،
فرزند عشق!
به هزار نیاز، که دیده به راهِ نو رسیدن تو
به هزار نیاز، که دیده به از نوشکفتن تو
دریغا تا چون به بر نشینی
هم خصم نابکار
تیر به قامت رعنای تو می‌زند ای زندانی!
فرزند عشق من!
دردا از این روزگار غریب
که تیشه‌ها بسیار و
ریشه‌ها اندکند.

وصیت

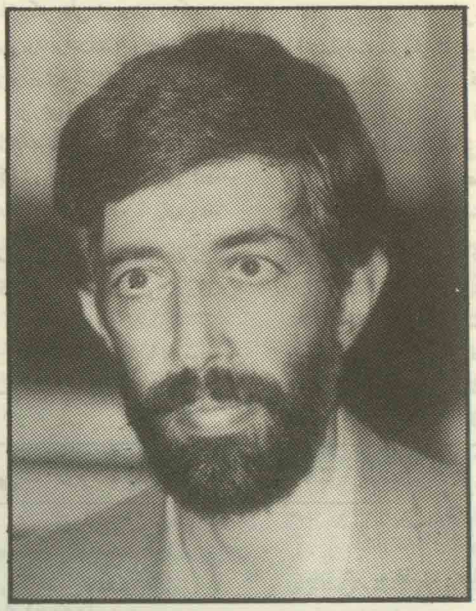
● شعر از: به‌روژ ئاکره‌یی ـ سوئد

● مترجم: سینا

بیاورید!
دیوان شعر «هه‌ژار» را بیاورید
و آرام آرام
همچون نازبالشی از عشق، به زیر سرم بگذارید!
در ژرفنای درونم
چیزی گنگ، همچون مشتی از سرب گداخته
پای می‌افشارد، سنگین سنگین.
بیرونش آورید!
و به جایش
خوابهای سبز «خانی»* و «شرفخان»** را
مشت مشت برگیرید
و با گیسوان سوختهٔ دخترك همسایه
چونان شاهدی، بر سنگ مزارِ «مَمِ»* دلسوختهٔ دل
ببندیدش!
وانگاه
به گورستانی افکنیدم
که وعده گاهِ عاشقانِ خلقِ من باشد!
مارس ۱۹۹۱

* مم: کوتاه شدهٔ «محمد»، عاشق دلخستهٔ «زین». داستان دلدادگی «مم و زین» در ۱۹۰۵ هجری توسط شاعر بلندآوازهٔ کرد «شیخ احمدخانی» به نظم درآمد و شادروان هه‌ژار آن را به طرز زیبایی به لهجهٔ موکریانی بازسرایی کرد.

** امیر شرفخان بدلیسی مورخ بزرگ کُرد (۱۶۰۴ ـ ۱۵۴۳ میلادی) و نویسندهٔ کتاب «شرفنامه» در تاریخ کُرد و کُردستان به فارسی. استاد هه‌ژار کتاب را به کُردی برگردانده است.●



● یادداشتهای شرکت
در بیست و چهارمین اجلاس
عمومی یونسکو ـ قسمت اول

سفرنوشت

● دکتر غلامعلی حداد عادل

یونسکو و داستان مدیرکلی «مختار امبو»

امروز چهارشنبه بیست و نهم مهر ماه ۱۳۶۶ است. دو روز پیش همراه یك هیات دوازده نفری به پاریس آمده‌ام برای شرکت در بیست و چهارمین اجلاس عمومی یونسکو (سازمان تربیتی و علمی و فرهنگی ملل متحد) قصد آنکه همه وقایع و احوال سفر را بنویسم ندارم. لازم هم نیست، اما شاید لازم باشد به بعضی نکته‌ها اشاره کنم:

در این اجلاس، مهمترین مساله، انتخاب مدیر کل جدید است. نزدیك به دو سال صحبت از ماندن یا رفتن «احمد مختار امبو» بود. و بالاخره این طور که تاکنون مسلم شده، «امبو» رفتنی است و «مایر» نامی از اسپانیا مدیر کل یونسکو خواهد شد.

ماجرای «امبو» و کشمکشی که برسر سرنوشت او در گرفت، ماجرایی تلخ و عبرت انگیز است. «امبو» اهل سنگال است و مسلمان. معروف است که نماز می‌خواند و روزه می‌گیرد. هم با کشورهای آفریقایی و به طور کلی جهان سوم، روابط خوب داشته و هم با کشورهای عربی و مسلمان؛ سیزده سال مدیر کل یونسکو بوده است. در این سیزده سال، جهان سومی‌ها در یونسکو خودی نشان داده‌اند و گهگاه توانسته‌اند اینجا و آنجا عرض اندامی بکنند، حرفی بزنند، قطعنامه‌ای بدهند، اعتراضی بکنند و خلاصه همه چیز کاملاً بروفق مراد ابرقدرتها ـ خصوصاً آمریکا ـ نبوده است، اگر چه همه‌اش در حد «حرف» باقی مانده، اما همین حرفها هم برای آمریکا ناگوار بوده است. مدتی پیش آمریکا اعلام کرد که می‌خواهد از یونسکو خارج شود. خلاصه کلام آمریکائیها این بود که یونسکو بیش از حد «سیاسی» شده و آنها می‌گفتند گناه این کار به گردن «مختار امبو» است. در یونسکو برنامه‌هایی برای برقراری ارتباطات میان کشورهای جهان سوم و روابط این کشورها با کشورهای صنعتی مطرح شده بود که برخلاف میل ابرقدرتها و بخصوص قدرتهای غربی بود. آمریکا اعلام عدم رضایت کرد و با تهدید به خروج از یونسکو، این سازمان را به قطع ۲۵ درصد کل بودجه‌ی آن، تهدید کرد و بالاخره از اول سال ۱۹۸۶ رسماً یونسکو را ترك کرد. انگلیس هم به دنبال آمریکا از یونسکو خارج شد. ژاپن هم نغمه بی‌وفائی سر داد و در این اواخر هم آلمان غربی و ... امبو به صورت عامل اصلی این ماجرا درآمده بود، به نحوی که حمایت از او، حمایت از روند یونسکو و مقاومت در برابر ابرقدرتها می‌نمود.

سرانجام امبو از پای درآمد، با آنکه همه کشورهای جهان سوم می‌دانستند که باید از او حمایت کنند. شرح جزئیات رای گیریها و مراحلی که منتهی به حذف امبو شد مفصل و از حوصله این مطلب خارج است اما مهم آن است که یونسکو هرچه بوده و هست، روالش برپایه «دموکراسی» استوار بوده است. امبو با رأی همه کشورها و براساس همان اصول «آزادی» و «حق انتخاب» و «دموکراسی» که آمریکائیها و انگلیسیها از آن دم می‌زنند به مدیریت یونسکو رسید. برنامه‌ها و قطعنامه‌های یونسکو هم از مسیر دموکراسی عبور کرده و تصویب شده است. حالا کشوری مثل آمریکا که خودش را دلسوز حقوق بشر و پرچمدار دموکراسی در جهان می‌داند، این گونه با صراحت به یك سازمان بین المللی که همه کشورهای جهان در آن عضو هستند حمله می‌کند و با حالت قهر و لجبازی می‌گوید مادام که این شخص به عنوان رئیس انتخاب شود و مادام که شما کشورها این طور فکر کنید و این طور رای بدهید، من نخواهم بود و چنین و چنان هم خواهم کرد!

و اما جنبه عبرت انگیز دیگر این ماجرا به عملکرد کشورهای بلوك شرق، یعنی روسها و اقمار آنها مربوط می‌شود. شوروی ظاهراً ابرقدرت مخالف آمریکاست و به طرفداری از کشورهایی که از طرف آمریکا تحت ستم واقع شده‌اند تظاهر می‌کند. [توجه شود که زمان نوشتن این مطالب، قبل از وقوع تحولات اخیر شوروی و اعلام مواضع جدید گورباچف است.] بعضی از کشورهای جهان سوم هم دل خود را به این زُست به اصطلاح ضد امپریالیستی شوروی خوش کرده‌اند.

در قضیه‌ای مانند انتخاب امبو قاعدتاً شوروی می‌بایست از امبو که به هر حال به صورت مظهر خواست کشورهای ضعیف درآمده بود حمایت می‌کرد. همه این طرز فکر می‌کردند، اما درست در لحظه‌ای که امبو با برخورداری از ۲۲ رای و نیاز به ۲۶ رای به حمایت کشورهای بلوك شرق احتیاج داشت، شوروی و بلغارستان و مغولستان و ظاهرا اتیوپی که در شورای اجرائی یونسکو عضو بودند به وی رای منفی دادند و او مجبور شد کنار برود. سقوط امبو درواقع پیروزی آمریکا بود و روسها مستقیماً و مشخصاً دراین پیروزی موثر بودند. حالا در یونسکو آفریقاییها که به صورت یکپارچه از امبو حمایت کرده‌اند خودرا شکست خورده می‌بینند و وضع سایر کشورهای جهان سوم نیز همین طور است. همه می‌بینند که روسها بی‌هیچ علتی جانب امبو را رها کرده و طرف آمریکا را گرفته‌اند و کار هم تمام شده است.

غرض از ذکر این ماجرا، آن هم به این صورت کلّی و مجمل، دو چیز است: یکی بیان این مطلب که دنیای غرب (و در رأس آن آمریکا) زمانی که منافعش ایجاب کند، اعتقادی به دموکراسی و آزادی انتخاب و حقّ رأی و این حرفها ندارد و آنجا که سلطه و منافعش در خطر افتد هیچ اعتنایی به مقررات سازمانهای بین المللی که براساس عرف مورد قبول خود غرب بنا شده نمی‌کند و انگلیس هم که مدتهاست سایه‌وار، ضعیف و برخاك افتاده، سیاست آمریکا را تائید و تعقیب و همان حرفهای امریکا را تکرار می‌کند. خوب است آنها که آمریکا و غرب را مدافع دموکراسی و آزادی می‌پندارند در همین یك ماجرا به دیدهٔ انصاف بنگرند. اگر ما می‌خواستیم در یك قضیهٔ دیگری که به جمهوری اسلامی ایران مربوط می‌شد مدعی شویم که آمریکا علیرغم تبلیغاتی که در دنیا به راه انداخته، اعتقادی به دموکراسی ندارد شاید بعضی‌ها این ادعا را ناشی از تعصّبِ دینی ما می‌پنداشتند اما قضیهٔ یونسکو مستقیماً ربطی به جمهوری اسلامی ندارد. دیگر موضوع، مخالفت با ارتجاع و طرفداری از آزادی و حقوق بشر و این حرفها نیست و اصلاً مساله به یك تعبیر دیگر بعد مذهبی و دینی ندارد. مطلب دیگر توجه به موضع گیری شوروی است که آن هم باید درس آموز باشد. شورویها نشان دادند که وقتی پای انتخاب «غرب» یا «جهان سوم» باشد آنها در نهایت، «غرب» و آمریکا را انتخاب می‌کنند. (و حتی قبل از زمانی که

*** امروز در دنیا کتابخانه را به چشم نوعی آزمایشگاه برای همه علوم می‌نگرند و موزه را آزمایشگاه تحقیق و تجربه درسهای هنری و اجتماعی می‌دانند و... خلاصه کلام، مدتهاست که «آموزش» را از حصار تنگ خفه کننده کلاس و کتاب درسی و مشق شب آزاد کرده‌اند**

سیاستهای جدید گورباچف اعلام و گرایش کامل شوروی به سمت غرب آغاز گردید).

سخن آخر در این باب آن که در دنیای ما از حقیقت و عدالت و انسانیت و امثال این مفاهیم چندان خبری نیست. دنیا، دنیای دروغ و ظلم و حیوان صفتی است. دنیا، دنیای حرفهای ظاهراً قشنگ و کارهای زشت است. بجز آنها که برخر مراد سوارند، دیگران همه بازی خورده‌اند. بعضی‌ها خودشان هم می‌دانند و بعضی دیگر، حتی خود نیز این را نمی‌دانند. پیداست در چنین دنیایی اگر مردمی پیدا شوند و حقیقت طلب و حق‌جو باشند، چه اندازه به رنج و زحمت خواهند افتاد و برای رسیدن به اهداف خود چه بهای گزافی باید بپردازند...

□

حضور موسسات و سازمانهای مذهبی

پنجشنبه سی ام مهرماه ۱۳۶۶ ـ یونسکو، به رسم معمول، در این کنفرانس نیز جزوه یی منتشر کرده است حاوی نام کلیهٔ کشورهای شرکت کننده و نام اعضای هیأتهای آنها و سمت و مسئولیتشان. علاوه بر هیأتهایی که رسما از سوی دولتها آمده‌اند، تعدادی از سازمانهای بین‌المللی هم که رسماً به دولتی خاص وابسته نیستند در کنفرانس به عنوان «ناظر» شرکت کرده‌اند. نام آنها و افرادی که به یونسکو فرستاده‌اند نیز در این جزوه آمده است. جزوه را مرور می‌کنم. بعضی نکات آن قابل توجه است:

شمار کل اینگونه سازمانها و مؤسسات غیردولتی شرکت کننده ۷۲ است. از این تعداد، ده سازمان و دفتر و انجمن، رسماً و مشخصاً به صفت «کاتولیك» موصوف شده و آشکارا صبغهٔ دینی مسیحی دارند. نامشان از این قرار است.

۱) دفتر بین‌المللی کودکان کاتولیك:
International Catholic Child Buredu.

۲) فدراسیون بین‌المللی دانشگاههای کاتولیك:
International Federation of Catholic Universities.

۳) [انجمن] بین‌المللی دانش‌آموزان جوان کاتولیك:
International Young Catholic Students.

۴) دفتر بین‌المللی تعلیم و تربیت کاتولیك:
Catholic International Education Office.
(این دفتر به تنهائی پانزده نماینده به این کنفرانس فرستاده که هشت نفر آنها زن هستند).

۵) اتحادیه جهانی معلمان کاتولیك:
World Union of Catholic Teachers.

۶) اتحادیهٔ جهانی سازمانهای زنان کاتولیك:
World Union of Catholic Women's Organizations.

۷) کنفدراسیون بین‌المللی سازمانهای کاتولیکی برای فعالیتهای خیریه و فعالیتهای اجتماعی:
International Confederation of Catholic Organizations for Charitable and Social Actions.

۸) سازمان بین‌المللی دانش‌آموزانی که سابقاً تحت تعلیمات کاتولیکی بوده‌اند:
World Organization of Former Students of Catholic Teaching.

۹) اتحادیهٔ بین‌المللی مطبوعات کاتولیك:
International Catholic Union of Press.

۱۰) اتحادیهٔ بین‌المللی کاتولیك برای خدمات اجتماعی:
Catholic International Union for Social Service.

علاوه بر این ده سازمان و مؤسسه، نمایندهٔ خود واتیکان هم به طور جداگانه در کنفرانس شرکت دارد. اینها مجموعاً چهل و هشت نفر را به یونسکو فرستاده‌اند.

در کنار این مؤسسات کاتولیك، دو سازمان یهودی هم شرکت کرده‌اند، به شرح زیر:

۱) کنگرهٔ جهانی یهود:
World Jewish Congress.

۲) شورای جهانی زنان یهود:
International Council of Jewish Women.

دو سازمان هم با صفت اسلامی شرکت دارند که عبارتند از:

۱) سازمان تربیتی، علمی و فرهنگی اسلامی (ISESCO) با سه شرکت کننده:
Islamic Educational, Scientific and Cuptural Organization.

۲) جامعهٔ جهانی اسلام (با دو شرکت کننده):
Muslim World League

از این اطلاعات و آمار خیلی چیزها می‌توان فهمید، من به بعضی از آنها اشاره می‌کنم تا بتوان آنهایی را که اشاره نمی‌کنم فهمید. اولا: انواع فعالیت واتیکان و کاتولیك‌ها، آن هم به صورت بین‌المللی، قابل توجه است. ثانیاً: غربت اسلام که محسوس و ملموس است و مایه درد و دریغ. ثالثاً: این نکته که هر چند در غرب، «دین» مسندنشین نیست، با این حال نه کاتولیك‌ها از این معنی احساس یاس و خجالت می‌کنند و نه شرکت‌کنندگان در کنفرانس عمومی یونسکو از این حضور وسیع و همه‌جانبهٔ کاتولیك‌ها تعجبی ابراز می‌دارند و یا مخالفتی می‌ورزند.

□

... پریشب که به خانه می‌رفتیم، دکتر حسن حبیبی در راه شعر خوبی را که از عبدالرزاق قدوره (معاون بخش علمی یونسکو و اهل سوریه) شنیده بود، خواند:

ولولم یکن فی کفه غیر روحه
لجادبه، فلیتق‌الله سائله[۱]

شعر از ابوتمام است. آن را بدین‌صورت ترجمه کردم:

گر در کفش چیزی بجز جانش نباشد
می‌بخشدش، رحمی کن ای سائل خدا را

بعداً به یاد شعر دیگری افتادم که نزدیك به بیست سال پیش از عربی به فارسی ترجمه کرده بودم، شعری که هنوز هم نمی‌دانم از کیست:

غیری جنی و انا المعذب فیکم
کانی سبابه المتندم

و من آن را اینطور به فارسی برگردانده بودم:

کفارهٔ گناه دگر کس سزد مرا
انگشت نادمم که به دندان گزد مرا؟

بعدها در دیوان بهار دیدم که ملك الشعرا هم این شعر را به فارسی ترجمه کرده و اینطور گفته است:

ناکرده گنه معاقبم خواهی
سبابهٔ مردم پشیمانم؟

□

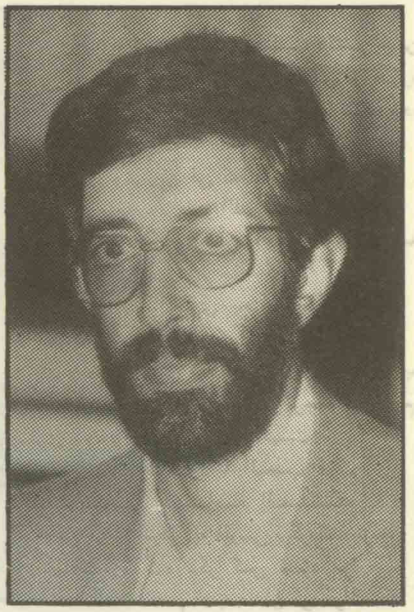
تاسیس موزهٔ علوم در ایران

جمعه اول آبان ۱۳۶۶ امروز عصر به اتفاق دکتر فرهادی وزیر [وقت] فرهنگ و آموزش عالی و دکتر صدوق دبیر کمیسیون ملی یونسکو در ایران و دوتن از همراهان دیگر با دکتر عبدالرزاق قدوره ملاقات کردیم. صحبت عمده توسط دکتر فرهادی مطرح شد و من فقط اشاره‌ای کردم به اینکه ما درنظر داریم در ایران، موزهٔ علوم تأسیس کنیم و طرح این سؤال که آیا یونسکو می‌تواند در این امر به ما کمك کند؟ قدوره با خوشحالی پاسخ مثبت داد و گفت: ما تجربهٔ زیادی در تأسیس موزه های علوم در کشورهای مختلف داریم، در آسیا، آمریکای لاتین، آفریقا و اخیراً در مصر موزه ای برای آموزش علوم به اطفال تأسیس کرده ایم. (قرار شد به یکی دو نفر که متخصص این کارند سفارش کند تا با من تماس بگیرند و صحبت کنند).

□

دنیای ارتباطات

در این دنیا نمی‌توان بدون رابطه با کشورهای دیگر، به عنوان یك ملت زندگی کرد و به عنوان یك دولت، حکومت راند. هیچ کشوری را نمی‌توان در یك سبد گذاشت و با زنجیری بلند از طاق آسمان آویزان کرد تا با جایی در تماس نباشد و از چیزی تأثیر نپذیرد. این حرف همیشه ناممکن بوده و امروزه بیش از گذشته مسخره آمیز است. دنیای امروز دنیای انتشار امواج، دنیای حرکت انواع ماهواره‌ها در آسمان و خلاصه دنیای ارتباطات و اطلاعات است، ما چه بخواهیم و چه نخواهیم باید با کشورهای دنیا رابطه داشته باشیم، صرفاً به این دلیل که در چنین دنیایی زندگی می کنیم. البته می‌شود و گاه می باید، که با یك و دو و حتی ده کشور قطع رابطه کرد، اما با همهٔ کشورها الی الابد نمی‌توان رابطه نداشت. ما حتی برای فروش محصولاتمان هم که شده باید دنیا را بشناسیم، چه



*** دنیای امروز دنیای انتشار امواج، حرکت ماهواره‌ها و دنیای ارتباطات و اطلاعات است و ما باید با دنیا رابطه داشته باشیم. البته می‌توان ـ و گاه می‌باید ـ با چند کشور قطع رابطه کرد اما با همه کشورها الی الابد نمی‌توان رابطه نداشت**

*** در این دنیا نمی‌توان بدون رابطه با کشورهای دیگر به عنوان یك ملت زندگی کرد و به عنوان یك دولت، حکومت راند.**

رسد به این که مجبوریم مشتری کشورهای دیگر دنیا باشیم و محصولات آنها را بخریم. ممکن است کسی با این حرفها مخالف باشد اما من هیچ ناراحت نمی شوم، زیرا یقین دارم چنین آدمی اگر فرد صادق و متعهدی باشد و این گونه فکر کند، آنگاه فقط جاهل است والا چگونه ممکن است کسی واقعیات این دنیا را تصور کند آن وقت لزوم ارتباط با سایر کشورها را تصدیق نکند. آنها که مخالفت می کنند حتماً مطلب را نفهمیده اند...

یونسکو هم مثل سازمان ملل یکی از کانونهای ارتباطی این دنیاست که ما باید در آن حضور داشته باشیم. اگر نباشیم حداقل ضرر این است که دشمنان ما حضور خواهند داشت و دربارهٔ ما هرچه بخواهند خواهند گفت و همان طور که تاکنون هم نشان داده اند، ذهن مردم سایر کشورها را برضد ما تحریك خواهند کرد. حضور در یونسکو، مهارتی می خواهد. همان طور که تکلم به زبان غربی ها (و اصولاً هر زبانی)، قواعدی دارد و تمرین می خواهد، فعالیت مفید در این گونه سازمانها هم قواعدی دارد، دستورالعمل و دستور زبانی دارد که باید آموخت و تمرین کرد. و به کار بست. امروزه جای کشور ما در مجامع بین المللی خالی است. یعنی سهم و وظیفه ای که ما برعهده گرفته ایم به هیچ وجه متناسب با وسعت و قوت جهان بینی اسلامی و همت و شهامت ملت ما نیست...

شنبه دوم آبان ۱۳۶۶

... دیشب به دو میهمانی دعوت داشتم: یکی میهمانی هیأت نمایندگی آلمان غربی و دیگری هیأت نمایندگی مالزی. در هر دو میهمانی، من و دکتر فرهادی و دکتر حبیبی و آقای محلاتی (از وزارت امور خارجه) شرکت کردیم. امسال چون جمهوری اسلامی داوطلب عضویت در شورای اجرایی یونسکو است، شرکت در این میهمانیها به منظور معارفه و معرفی و تهیه مقدمات، مفید است. امروز ظهر هم از طرف کشورمان یك میهمانی ناهار ترتیب داده شد که در آن رؤسای کشورهای گروه آسیایی یونسکو شرکت داشتند. در میهمانی آلمان غربی، سفیر آلمان در یونسکو آمد و خوش و بش کرد. در ضمن صحبت، سخن از برنامهٔ بزرگداشت ششصدمین سال وفات حافظ به میان آمد. به سفیر آلمان پیشنهاد کردم تا در آلمان، به اعتبار علاقه و ارادتی که گوته به حافظ داشته، مراسمی به همین مناسبت برپا کنند، از این پیشنهاد بسیار خوشحال شد و آن را مناسب دانست. قرار شد آقای دکتر فیض که نماینده ایران در یونسکوی پاریس است (البته حالا آقای دکتر صدوق به جای ایشان انجام وظیفه می کنند) دنبال کار را بگیرد. ظاهراً درنظر است در بعضی کشورهای دیگر، مثلا در پاکستان و هند و سوریه و شاید هم در شوروی، مراسم بزرگداشت برپا شود.

در میهمانی مالزی، باوزیر آموزش و پرورش پاکستان گفتگو کردم. صحبت از اقبال لاهوری به میان آمد. اشاره ای به کنگره بزرگداشت اقبال در تهران کردم که در اسفندماه شصت و چهار برگزار شد و پسر اقبال هم برای شرکت در آن کنگره به تهران آمده بود. به وزیر پاکستانی گفتم رئیس جمهور ما در مجلس افتتاحیه آن کنگره نطق مفصلی ایراد کردند که در حدود یکساعت و نیم طول کشید و اضافه کردم که آقای خامنه‌ای در باب اقبال نزدیك به صد صفحه یادداشت به همراه خود داشتند و بعد از سخنرانی، جاوید اقبال گفت اگر همهٔ روسای جمهور کشورهای اسلامی به اندازهٔ ایشان اقبال را می شناختند، سرنوشت عالم اسلام، به گونه ای دیگر بود.

وزیر آموزش و پرورش پاکستان گفت: رئیس جمهور شما یك دانشمند و مفسر قرآن ویك ادیب تواناست و ما ایشان را در سفری که به پاکستان داشتند، این طور شناختیم...

□

پنجشنبه شب وزیر آموزش و پرورش مصر ـ احمد فتحی سرور ـ اخرین سخنران بود. وی در سخنرانی خود اشاره کرد که دولت مصر با استمداد از یونسکو می خواهد کتابخانه معروف اسکندریه را که در قرن چهارم میلادی نابود شده، از نو بسازد. پس از سخنرانی او، «امبو» پشت تریبون رفت و درخواست رسمی مدیرکل یونسکو را از جمیع دولتها و موسسات برای همکاری در این امر اعلام کرد. «امبو» پس از بیان شمه‌ای از اهمیت و عظمت تاریخی کتابخانه اسکندریه و اشاره به موقعیت جغرافیائی این شهر که چهارراه عبور مسافران سه قارهٔ آفریقا و اروپا و آسیا بوده است، اشاره ای به نقش و اهمیت این کتابخانه در دنیای قدیم کرد و تعداد کتابهای آن را در نیمه قرن اول پیش از میلاد مسیح ۵۳۲/۸۰۰ ذکر کرد. وی سپس با اشاره به اهمیت احیای میراث تاریخی در یونسکو، گفت که امروز دولت مصر در همان محلی که کتابخانه اسکندریه برپا بوده، محل مناسبی را به تاسیس یك کتابخانهٔ بزرگ جهانی به همان نام اختصاص داده و از یونسکو تقاضای کمك و دخالت موثر کرده است. قرار است این کتابخانه با ۲۰۰/۰۰۰ جلد کتاب آغاز به کار کند و ظرفیت ۴ میلیون جلد کتاب را (قابل افزایش تا ۸ میلیون جلد) داشته باشد. شورای اجرائی یونسکو در جلسات صد و بیست و چهارم و صد و بیست و ششم به همکاری یونسکو در تاسیس این کتابخانه که نشانه بارز اهتمام به احیای مواریث فرهنگی و رمز همکاری بین المللی دانشمندان در دنیای باستان و دنیای امروز تواند بود، رأی مثبت داده است.

این کتابخانه به انواع وسائل جدید کامپیوتر و میکروفیلم و امکانات اطلاع رسانی و تجهیزات لازم برای حفظ نسخه‌های خطی مجهز خواهد بود.

«امبو» در پایان گفت: «من از همهٔ دولتها و از همهٔ سازمانهای دولتی و غیردولتی بین المللی و همهٔ موسسات خصوصی و عمومی و از موسسات اقتصادی و کتابخانه‌ها و مراکز اسناد وبالاخره از مردم تمام کشورها می‌خواهم که به انحاء مختلف، داوطلب کمك به تاسیس و تجهیز این کتابخانه شوند و دولت مصر را در تاسیس کتابخانه اسکندریه مدد رسانند. من از همهٔ روشنفکران، هنرمندان، نویسندگان، مورخان و جامعه شناسان و نیز همه دست اندرکاران وسایل ارتباط جمعی، یعنی روزنامه نگاران و واقعه نگاران، ارباب جراید و رادیو و تلویزیون و سینما می‌خواهم که حساسیت لازم را در توده‌های مردم نسبت به تولد دوباره کتابخانه اسکندریه برانگیزند. خصوصاً از همهٔ ناشران کتب و مجلات ادبی و علمی و هنری در سراسر جهان تقاضا می کنم که از اول ژانویهٔ ۱۹۸۸ دو نسخه از هریك از نشریات خود را به کتابخانهٔ اسکندریه ارسال کنند.

وی در پایان سخنان خود اظهار امیدواری کرد که همهٔ محققان و مردم با شور و شوق دراین تلاش بین المللی که برای بازآفرینی یکی از موسسات بسیار ارزشمند تاریخ بشریت صورت می گیرد شرکت کنند.

دوشنبه چهارم آبان ۱۳۶۶ ـ دیروز که یکشنبه بود و روز تعطیل، در یونسکو برنامه ای نداشتیم. صبح دسته جمعی به موزهٔ «لوور» رفتیم. این دومین بار بود که «لوور» را می‌دیدم. پانزده سال پیش، یك بار دیگر به آنجا رفته بودم. بازدیدی سریع و سطحی بود و در اینجا فرصتی نیست تا دربارهٔ موزهٔ لوور چیزی بنویسم. یعنی همان طور که از کسی که یك کتاب تاریخی و هنری قطور را به سرعت ورق می زند، نمی توان پرسید که در آن کتاب دقیقاً چه آمده است، از کسی هم که لوور را این طور می بیند نباید انتظار داشت درباره آن سخنی بگوید.

کاری به اینکه اصولاً موزه در تمدن غرب چه معنا و

مفهومی دارد، ندارم و نیز به این که غربیان به آثار بازمانده از فرهنگ و تمدن دیگران به چه چشمی نگاه می‌کنند، و همچنین دربارهٔ جنبه‌های اخلاقی و معنوی اشیاء و آثار موزه سخنی نمی‌گویم زیرا از این مطلب تابل تأمل که فرانسویها این همه اشیاء گرانبهاء را از مصر و بین‌النهرین و یونان و رم و ایران و سایر جاهای دنیا چگونه به دست آورده‌اند هم می‌گذرم. ازمیان همهٔ بحثها و سخنها به جنبهٔ آموزشی موزه اشاره‌ای می‌کنم و می‌گذرم. «موزه‌های زنده» در جوامع زندهٔ دنیا نقش آموزشی موثری برعهده دارند. معلمان برای آموختن تاریخ و جغرافیا و هنر و علوم اجتماعی، شاگردان را به موزه می‌برند و بسیاری از آنچه را که آموختنش در کلاس و از طریق کتاب به دانش‌آموزان دشوار و یا ناممکن است در محل موزه به طرز مؤثرتر و ماندگارتری به آنان می‌آموزند. همان طور که آزمایشگاه فیزیک و شیمی در مدرسه محل تجربه مطالب نظری کتابهای فیزیک و شیمی است، امروزه در دنیا، کتابخانه را به چشم نوعی آزمایشگاه برای همه علوم و خصوصاً آزمایشگاه درس «زبان مادری» می‌نگرند و موزه را آزمایشگاه تحقیق و تجربه درسهایی از قبیل تاریخ و هنر و علوم اجتماعی محسوب می‌کنند و باغ وحش را هم آزمایشگاه درس زیست شناسی و حیوان شناسی می‌دانند. خلاصه کلام، مدتهاست آموزش را از حصار تنگ خفه کننده کلاس و کتاب درسی و مشق شب آزاد کرده‌اند. در آموزش و پرورش ما، متاسفانه از میان همه قوای دماغی، قوه‌ای که بیش از همه فعال است و در حقیقت محور آموزش به حساب می‌آید، «حافظه» است، اما در بسیاری از کشورها، از یک سو حواس و اعضای دانش آموز یعنی چشم و گوش و دستهای او را در امر آموزش به کار گرفته‌اند و او را به دیدن و شنیدن و عمل کردن واداشته‌اند و در حقیقت، درست دیدن و دقیق شنیدن را به او آموخته‌اند و از سوی دیگر به جای حافظه، «فکر» و به عبارت دیگر «عقل» او را مورد توجه و خطاب اصلی قرار داده‌اند و به جای این که به او «حفظ کردن» را بیاموزند «فکر کردن» را آموخته‌اند.

بگذریم، در موزه لوور چندین هزار بیننده - از سالنهای مختلف دیدن می‌کردند. بعضی جهانگرد و خارجی بودند و بسیاری هم فرانسوی. با آنکه روز تعطیل بود چندین گروه دانش آموز نیز به سرپرستی معلمان خود به موزه آمده بودند. راهنماها همراه با گروههای جهانگردان توضیح می‌دادند. اشخاص هم می‌توانستند ضبط صوتها و نوارهای کوچکی را که برای توضیح تهیه و تنظیم شده بود، به امانت بگیرند و استفاده کنند، و البته توضیحات مکتوب نیز کنار هرشئی و اثری وجود داشت.

موزه برای خود انتشارات مفصلی دارد، انواع کتب همراه با تصویرهای زیبا و گویا در خصوص دوره‌های مختلف تاریخی و تمدن‌ها و فرهنگ‌های گوناگون به چاپ رسیده و فروخته می‌شود. اسلاید بسیاری از اشیاء و تابلوها برای فروش به مردم تهیه شده است و کارت پستال‌ها و پوسترها و بروشورهای فراوان، به صورت رایگان و یا به قیمت ارزان در دست و دسترس همگان قرار دارد.

موزه برای دانش‌آموزان و جوانان، چه به صورت گروهی و چه به صورت فردی، برنامه‌های مختلفی

*** هیچ کشوری را نمی‌توان در یک سبد گذاشت و با زنجیری بلند از طاق آسمان آویزان کرد تا با جایی در تماس نباشد و از چیزی تاثیر نپذیرد. این حرف همیشه ناممکن بوده و امروزه بیش از گذشته مسخره آمیز است.**

*** فعالیت مفید در سازمانهای بین‌المللی فرهنگی، قواعدی دارد که مانند تکلم به زبانهای خارجی باید آن قواعد را آموخت و به کار بست**

دارد. برای راهنمایی معلمان و دانش‌آموزان جزوه‌هایی رنگی و شوق انگیز چاپ کرده‌اند که حاوی انواع اطلاعات لازم برای بازدیدکنندگان است. در این جزوه سالنهای مختلف موزه و اتاقهای سخنرانی، همراه با برنامه‌هایی که در هر ماه یا فصل در هر سالن و اتاق اجراء شود به تفکیک روز و ساعت داده شده است. در موزه برای برانگیختن ذوق و شوق جوانان، کارگاه‌های هنری (آتلیه) دایر کرده‌اند و در آنجا عملاً طریقه سنگتراشی مصریان قدیم و نقاشی و تزئینات و امثال آن را می‌آموزند و آنان را به تماشای فیلم و اسلاید نیز می‌برند. برای دوره ابتدائی برنامه آموزشی مخصوص و برای دوره متوسطه برنامه آموزشی جداگانه‌ای دارند. چنانکه گفتیم علاوه بر برنامه‌هایی که برای گروه محصلان و جوانان دارند از نوجوانانی که به تنهایی به موزه می‌آیند نیز استقبال می‌کنند.

اعلام کرده‌اند که روزهای چهارشنبه و شنبه، موزه برای سنین ۸ تا ۱۶ سال رایگان است و این نوجوانان می‌توانند در این روزها بدون ثبت نام در کارگاهها و بازدیدهای هدایت شده و تماشای فیلم و اسلاید شرکت کنند. برای آن که آموزش دقیق‌تری به دانش‌آموزان داده شود از بعضی تابلوهای نقاشی بزرگ و معروف، بروشوری تهیه کرده‌اند که در آن اجزای مختلف تابلو از هم تفکیک شده و با طرح سئوال و مساله و تحریک به کنجکاوی در آن تابلوها، به نحو غیر مستقیم دانش‌آموزان را با تاریخ فرانسه و یا با تاریخ ملل دیگر آشنا می‌کنند. در یک بروشور که در اختیار من است، چنین کاری را با تابلو نقاشی بزرگی که ژاك لویی داوید از مراسم تاجگذاری ژوزفین همسر ناپلئون به دست ناپلئون کشیده انجام داده‌اند و همچنین مجسمه ونوس را برای آموزش نقاشی در بروشور خاصی مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند.

برای راهنمائی بزرگسالان نیز جزوه‌هایی خاص دارند و خلاصه موزه را به صورت یک مدرسه و یک دانشگاه عمومی در آورده‌اند. آرزو می‌کنم در کشور خودمان براساس اعتقادات و ارزشها و فرهنگ مستقل خودمان، هم در تاسیس موزه‌ها اهتمام بیشتری داشته باشیم و هم موزه داران برای جلب و جذب مردم و خاصه جوانان و نوجوانان قدم به پیش گذارند و معلمان و مدیران مدارس نیز همت کنند و دانش آموزان را به تماشای موزه‌ها ببرند. در این زمینه ما درسازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزش کار مختصری کرده‌ایم و طرح مفصلی هم تحت عنوان «آشنائی با جامعه» داریم که مجال شرح آن نیست.

□ رئیس مجمع عمومی از مردم گواتمالاست و به زبان اسپانیولی که یکی از زبانهای رسمی یونسکوست سخن می‌گوید. هم او و هم دیگر کسانی که به اسپانیولی صحبت می‌کنند وقتی می‌خواهند از سخنران جلسه تشکر کنند می‌گویند: متشکر اسیاس! این کلمه همان «متشکر» عربی است که قاعدتا از طریق تمدن اسلامی اندلس وارد زبان اسپانیولی شده و حالا از دهان مردم کوباوگواتمالا و نیکاراگوئه دوباره به گوش ما می‌رسد.

سه شنبه پنجم آبان ۱۳۶۶- روز یکشنبه بعد از تماشای موزه لوور به مرکز فرهنگی ژرژ پمپیدو رفتیم. برای سومین بار بود که من این مرکز را می‌دیدم، اما هر بار شتابان و گذران و در یک کلمه: «توریستی»، یعنی سطحی. محلی که مرکز فرهنگی ژرژ پمپیدو (نخست‌وزیر و رئیس جمهور اسبق فرانسه) در آن ساخته شده، سابقاً میدان تره بار پاریس بوده است میدان را به محلی دورتر در حاشیه شهر برده‌اند و به جای آن این مرکز را ساخته‌اند. از این مرکز آنچه در نظر اول به چشم می‌آید و بسا که جز آن نیز به چشم نمی‌آید، ساختمان عجیب آن است. معماران و مهندسان فرانسوی سنت شکنی کرده‌اند و یک ساختمان عظیم چند طبقه ساخته‌اند که در آن ذره‌ای از مصالح ساختمانی معمولی از قبیل آجر و گچ و سیمان و خاك استفاده نکرده‌اند. ساختمان یك پارچه مرکب از قطعات فلزی و شیشه‌ای ولاستیکی و پلاستیکی و امثال اینهاست و بی‌شباهت به یك پالایشگاه بزرگ نفت نیست. همین خصوصیت ساختمانی در این مرکز جاذبه توریستی ایجاد کرده و جهانگردان را گروه گروه به سوی خود می‌کشاند. بیرون ساختمان صحن سنگفرش بزرگی است که غالباً جماعت جهانگرد در آن پرسه می‌زنند و در گوشه و کنار آن، جای به جای، یکی بساطی پهن کرده و معرکه گرفته است، درست مثل معرکه گیرهای خودمان، یکی پهلوان بازی در می‌آورد و آهن پاره می‌کند و زنجیر می‌درد و روی شیشه خرده می‌خوابد، یکی با اجرای پا تومیم عده‌ای را دور خود جمع کرده و دیگری هم آواز می‌خواند، و...

اما این ظاهر مرکز فرهنگی است، باطن آن که معمولاً از چشم بسیاری از جهانگردان پنهان می‌ماند دیدنی‌تر است. مرکز فرهنگی پمپیدو مرکز فرهنگ و هنر معاصر فرانسه است. برای روشن شدن مطلب، توضیحاتی درباب مرکز پمپیدو را از جزوه‌ای که برای راهنمایی مراجعان در مدخل مرکز به آنها داده می‌شد، ترجمه کرده و به اختصار در زیر می‌آورم:

مرکزی جامع همه رشته‌های هنری:

مرکزی برای تامل و تحقیق و مطالعه با فراغ بال که در آن انواع صور هنری موجود و ممکن، بی‌هیچ حد و مرزی عرضه می‌شود.

موزه ملی هنر مدرن:

گنجینه‌ای گران‌بها از نمایشگاههای هنر معاصر

همه کشورها، همراه با کنفرانسها و ملاقات هنرمندان با توده مردم، نمایش و آموزش.

مرکز آفرینش های صنعتی:

مرکزی برای علائم و آثار و فرهنگها و اندیشه‌ها، نمایشگاه‌ها و مباحثه‌ها، مرکز اسناد، معماری، شهر سازی، طراحی و مرکزی برای ارتباطات دیداری

کتابخانه عمومی اطلاع رسانی:

دائرة المعارفی برای عصر حاضر، به مدد کتاب، تصویر و جدیدترین وسائل ارتباطی که برای همه رایگان است.

مرکز «ایرکام» (IRCAM):

شبکه‌ای از آثار موسیقی که در آن هنرمندان و آلات موسیقی آنها، زبانها و آثار آنان گردآوری شده و برای عموم کنسرت و کارگاه هنری و گردهمائی دارد.

مرکز هنرهای دیداری:

سینما، تاتر،... ویدئو...

کارگاه هنری کودکان:

برای اطفال ۵ تا ۱۲ سال. نمایشگاههای امروزین، کارگاه نقاشی متحرك

فعالیتهای امروزین: محلی برای شناساندن وضعیت کنونی ادبیات و شعر و فلسفه از رهگذر نمایشگاه‌ها، بحثها و دیدارها، سمینارها، مجلات گویا...

در این جزوه برنامه دقیق فعالیت بخشهای مختلف مرکز در فاصله بیست و یکم تا بیست و ششم اکتبر ۱۹۸۷ به تفصیل ذکر شده است.

در همه این قسمتها جمع کثیری از فرانسویان به مطالعه و تحقیق و دیدار مشغول بودند. کتابخانه، آباد و پر جمعیت بود و معلوم بود که مرکز فرهنگی پمپیدو جای خود را در قشر هنرمند و فرهنگی پاریس باز کرده و آن را به جد گرفته‌اند. در یك کتابفروشی که در طبقه هم کف دائر بود، دهها مجلهٔ هنری از قبیل مجلات عکاسی، سینما، تئاتر، نقاشی، ادبیات، معماری، موسیقی وهزاران کتاب وهزاران پوستر و کارت پستال درهمین موضوعات برای فروش عرضه شده بود. در بیرون ساختمان یك ساعت کامپیوتری ۹ رقمی بزرگ نصب شده بود که شمارش معکوس می‌کرد و ثانیه به ثانیه ازآن کم می‌شد ونشان می‌داد که تا آغاز سال ۲۰۰۰ میلادی چند ثانیه باقی مانده است: وقتی ما آن را دیدیم سیصد و هشتاد و چهار میلیون و چند هزار و چند صد و خرده‌ای ثانیه رااعلام می‌کرد. این ثانیه شماری برای سال ۲۰۰۰ نشانهٔ یك تب و تاب فرهنگی و اجتماعی است که در غرب برای آغاز هزارهٔ سوم میلادی وجود دارد. گویی غرب این مَفْصَل تاریخی را وسیله‌ای برای ایجاد جهش و پرش به سوی آینده کرده است. در بسیاری از پروژه‌ها و طرحها سخن ازسال دو هزار است. مثلا می‌گویند بیسوادی باید تا سال ۲۰۰۰ در جهان ریشه‌کن شود... باید چنین شود، باید چنان شود... و حالا این شمارش معکوس هم نشانه‌ای است ازاهمیت این موقف و موقع تاریخی نزد این مردم. ممکن است کسی که این نوشته را می‌خواند باخود بگوید چرا فلانی قلم برداشته و شرح جزئیات مؤسسات و مراکز فرنگی را به رخ ما می‌کشد و برنامه‌ها و فعالیتهای آنها را تشریح و توصیف می‌کند؟ من می‌خواهم به برادران عزیز خودم که دست اندرکار ادارهٔ جامعه و کشور هستند بگویم

*** همان طور که تامین مایحتاج و ارزاق عمومی احتیاج به تشکیلات و باعث وبانی دارد، برای تامین نیازهای فکری و ذوقی و هنری جامعه هم باید برنامه ریزی و همت کرد**

*** جوانان، از میان همه زبانها، زبان هنر را زودتر و آسانتر می‌فهمند و از این روست که بیش از هر زبان دیگری باید با جوانها به زبان هنر سخن بگوئیم**

همان طور که در جامعه تأمین مایحتاج و ارزاق عمومی ازقبیل نان و آب و بنزین اتومبیل، احتیاج به نظام و تشکیلات وباعث و بانی دارد و اگر قصور و تقصیری درکار باشد گرفتاری پیش می‌آید، برای تأمین نیازهای فکری و ذوقی و هنری و خلاصه برای امور فرهنگی جامعه هم باید سیاست گزاری کرد، طرح داد،

همّت کرد، فکر کرد، مؤسسات مختلف برای قشرهای مختلف در جاهای مختلف ایجاد کرد و ازطریق آنها ذهن و ذوق جوانان و دانشجویان را پرورش داد. در دنیای غرب اوقات فراغت جوانان را این طور پر می‌کنند و غرض آنها صرفاً پرکردن اوقات فراغت هم

نیست بلکه ازاوقات فراغت جوانان استفاده می‌کنند برای تربیت آنها در مسیری که می‌خواهند. مابابد بفهمیم که جوانان، ازمیان همهٔ زبانها، زبان هنر را زودتر و آسانتر می‌فهمند و از این روست که بیش از هرزبان دیگری می‌باید با جوانها به زبان هنر سخن بگوئیم.

□

عصر یکشنبه به کلیسای قلب مقدس (Sacré Cocur) رفتیم در محلهٔ مون مارت، این کلیسا برفراز تپّهٔ مرتفعی مشرف بر شهر پاریس بنا شده و ظاهراً تنها کلیسائی است که گنبد دارد. کلیسائی است بزرگ و باابهت، که پاپ هم در ۱۹۸۰ ازآن دیدن کرده و لوحه‌ای سنگی نیز به همین مناسبت بیرون کلیسا نصب شده است. در داخل کلیسا جمعیتی که تقریباً نیمی ازظرفیت آن بود منتظر شروع مراسم مذهبی بود. صدای ارگ همراه با صدها شمع روشن که اینجا و آنجا می‌سوخت، «نور و صدائی» بود متناسب بافضای کلیسا...

محلهٔ اطراف این کلیسا، یك محلهٔ قدیمی است باعمارتهای کهنهٔ یك طبقه و مغازه‌هائی نسبتاً قدیمی و یا به اصطلاح سنتی، وجود آن کلیسا واین محله، روی هم رفته یك مجموعهٔ توریستی را تشکیل می‌دهد و کوچه‌های باریك و سربالای اطراف کلیسا مملو از جهانگرد است. یك حیاط نه چندان بزرگ چهارگوش هم در این محله وجود دارد که گرداگرد آن مغازه‌هایی است باب طبع توریستها و در خود حیاط هم در کنار باغچه‌ها، هنرمندان که بیشتر نقاش هستند بساط خود را پهن کرده‌اند و غالباً همانجا کار می‌کنند و نقاشی خود را می‌فروشند. بعضی‌شان ازجلوه‌های زندگی خاص پاریس نقاشی می‌کنند. از برج ایفل و مغازه‌ها وکلیساها و موزه‌ها. بعضی هم چهرهٔ مردم را می‌کشند.

هرکس بخواهد تابلوی نقاشی صورت خود را داشته باشد پولی در حدود صد فرانك می‌دهد و می‌نشیند ومدل می‌شود و در مدت بیست دقیقه تا نیمساعت تصویر چهرهٔ خود راتحویل می‌گیرد.

حالا جنگ است، این کارها به دل مردم نمی‌چسبد!

درحاشیهٔ باغچه‌ای، مردی حدوداً چهل ساله، با یك کلاه کپی بر سر و سبیلی پرپشت بر لب، باهنرمندی تمام به کمك یك قیچی، طرح نیمرخ مردم را در کاغذ سیاه می‌برید. یعنی درحقیقت با قیچی نقاشی می‌کرد. این شیوهٔ هنری راقبلا هم من در پاریس دیده بودم. سرعت عمل و ظرافت و دقت این نقاش تحسین برانگیز بود. هرکس می‌توانست ده فرانك بدهد و یك دقیقه در مقابل او بایستد و طرح نیمرخ خود را دریافت کند. بازارش گرم بود. چند نفر از دوستان، دو سه دقیقه‌ای به تماشا ایستادند، نقاش زبان فرانسه را به خوبی و راحتی صحبت می‌کرد و ماهم به فارسی گاهی باهم دربارهٔ این هنر و این هنرمند صحبت می‌کردیم و شاید هم نکته‌ای به شوخی و طنز می‌گفتیم و به اصطلاح تکه‌ای می‌پراندیم. وقتی کار طراحی نیمرخ یك پسر بچه تمام شد و نقاش کاریکاتوری هم ازاو برید و هر دو عکس را به مادر بچه تحویل داد، تحسین همه را برانگیخت. در همین زمان ناگهان رو به یکی ازدوستان همراه ما کرد و با لهجه‌ای تهرانی و خودمانی، گفت:

«حاج آقا بفرمائید، نوبت شماست!» تازه ما فهمیدیم که طرف ایرانی است و همشهری. خنده‌ای همراه با تعجب که حسابی جا خورده بودیم، اما نقاش تعارف نمی‌کرد، جداً می‌خواست که از ما نیمرخ ببرد! دوست ما معذرت خواست اما نقاش دست بردار نبود. گوشه آستین مرا گرفت و پیشنهاد کرد بایستم تا از من نیمرخی درآورد. ایستادم. دلیلی بر رد محبت اونیافتم. نخواستم بیگانگی کنم. مشغول شد و قدری هم دقت بیشتر به خرج داد. دقیقه‌ای بعد دو نوع نیمرخ ازکار در آورد، یکی مطابق بااصل و یکی هم کاریکاتوری از بنده. اولی تحسین برانگیز و دومی خنده آور. همه را شاد کرد. هرچه کردم، پول نگرفت. هیچ یك ازما را هم نمی‌شناخت و می‌گفت چطور می‌توانم از شما پول بگیرم. این پول ازگلوی من پائین نمی‌رود! پرسیدم: کی ایران بوده‌ای؟ گفت چهار سال پیش. می‌گفت بچه‌هایم بزرگ شده‌اند و در پاریس مدرسه می‌روند. هفده سال است اینجا هستم و اینکاره. نقاشی هم می‌کنم. به او گفتم: خوب است این هنر خود را در ایران هم به هم ولایتی‌های خودت عرضه کنی، گفت حالا جنگ است، این کارها به دل مردم نمی‌چسبد، باشد بعد از جنگ. اسمش راپرسیدم، گفت: علی کوزه کنان بروجردی...

هنر امروز اروپا؛ تردید، نگرانی و آینده‌ای نه چندان خوشایند برای بشر

● امیر لواسانی / بخش نخست ●

آگاهی نسبت به هنر «مدرن» از همان اهمیتی برخوردار است که ارائهٔ دلایلی برای نقد و بررسی یك شاهکار «کلاسیك». اما درهر حال زمانی به این دانایی خواهیم رسید که مسیر طولانی ـ و نه پرپیچ و خم ـ کلاسیسم را از درون اعصار طی کرده باشیم. علم نسبت به کلاسیسیسم، بررسی مسیر حرکت و چگونگی تکامل علوم و فلسفه را بخصوص در اروپا اقتضا می کند و من مایلم به این مسأله اشاره کنم که علوم و فلسفهٔ کلاسیك که خود زائیدهٔ روند فکری جوامع اروپا به سوی آینده بوده اند از همان سرعت و تنوعی بهره گرفته اند که به آنها عرضه شده است.

روشنتر بگویم، علوم در هر دوره، از نوع تفکر زمان خود تبعیت کرده است و هنرمندان دورهٔ طولانی کلاسیسیسم هم آنچه را که خلق کرده اند، جدای از بافت فکری و تحوّلات جامعه شان نبوده است. حتی با تکیه بر روانشناسی هنری، می توان گفت آینده نگری بعضی از هنرمندان این دوره و اوج تخیّلاتشان نسبت به آنچه واقع خواهد شد، زیاد از چارچوب اخلاقی زمانشان فاصله نگرفته است، مگر در موارد بسیار استثناء که نبوغ هنری به دیدگاه شگرف علمی نزدیك شده و دیگران را توسط مجموع هنر و علم نسبت به آینده و چگونگی آن به طور مبهم آگاهی دهد و همان طور که ذکر شد، در تاریخ به موارد نادری ازاین پدیده برخورد کرده ایم. ذهنیت هنرمندان کلاسیك بیشتر معطوف به حال و گذشته بوده است و منظور از «گذشته» دورانی است که تخیّلات میتولوژیکی هنرمندان، خود را با اساطیر، پیوند می‌دادند و ما در مدرنیسم بسیار هنرمندانی رامی بینیم که تمایل به تجسم و تعریف حال و آینده دارند. هنر کلاسیك در عین برخورداری ازاصالت وجود و تا پایان یك مقطع، به عنوان هنر ناب که تابع دیدگاه فلسفهٔ سنتی است مورد بررسی قرار می گیرد و هنر ناب به زعم نگارنده هنری است که جز بیان و تجسم آنچه که عینیت وجودی دارد و یا می تواند تبدیل به آن عینیت شود نیست. بعنوان یك نمونه بارز، از میکل آنژ[1] شاعر یاد می کنم که نبوغ عظیم خود را در تجسم دیگر بارهٔ آنچه که هست، یعنی انسان، به کاربرد و خلاقیت انکارناپذیرش را در معماری.

ساده تر بگویم، هنر ناب، شگرفی تماشاگر آثار کلاسیك را در نوعی تطبیق بااصل اثر که همان انسان و طبیعت است برمی انگیزاند. شیشکین، نهایت تلاش را به کار می برد که طبیعت را آن طور که هست، ببیند و میکل آنژ انسان راهمانند انسان. و در اینجا این تنها ابعاد انسانی و طبیعت هستند که در نامحدود ذهنیت هنرمند، تغییر می یابند.

پس هنر ناب، هنر نمونه برداری ازاصالت کلاسیك وجود است و اگر اغراق نگویم، در عین زیبایی و خلاقیت، یك هنر تدافعی است، و آن شگرفی راکه در ذهن تماشاگر خود برمی انگیزاند، در حد رجعت فکری او به جنبه هایی از واقعیتهای وجودی اشیاء، طبیعت و انسان است. اگر ما به عنوان مثال درنیمهٔ دوم قرن هفدهم به تلاش و تأثر هنرمندی برخورد می کنیم که سعی در رهانیدن خود از قیود کلاسیسیسم دارد، به این علت نیست که این دوران به پایان عمر طولانی خود نزدیك می شود، بلکه جرقه‌ای از ارائهٔ هنر معترض است که دیدگاه هنرمندی چون فرانسیسکوگویا[2] را نسبت به واقعیّات جامعه اش روشن می سازد و این جز یك نمود ازآینده‌ای نیست که می بایست به حق، ادوارد مونش[3] را (که خود زمانی در شمار پیروان ناتورالیستها و پس از آن امپرسیونیستها بود) به عنوان پایه گذار مکتب اکسپرسیونیسم به اروپای تازه وارد به قرن بیستم، معرفی نماید.

بررسی و نقد یك اثر هنری مدرن، تنها در حد یك منقد وکارشناس هنری نیست. کلّی تر بگویم: یك

● تفکر جدید نشأت گرفته از درك واقعیات عصر حاضر، وان گوگ را به زیر آفتاب کشندهٔ منطقهٔ آرل کشانید تا از ورای حضور نور، گردش طبیعت و زمین و اتصال اشیاء و انسان را با آنها به تجسم درآورد

● رافائل

● ریچارد واگنر ـ آهنگساز آلمانی

مدرنیست، هنرمندی است با تفکّر و دیدگاههای فلسفی، نسبت به علوم جدید، سیاست و بسیار جنبه‌هایی از تحولات که از دو مورد یاد شده، ریشه یافته و رشد می‌کنند. این خطای محض است اگر بخواهیم بر طبق اصول سنتی، یك اثر هنری مدرن را به شرط اصالت آن مورد ارزیابی قرار دهیم. اقتضای تحقیق دربارهٔ یك شاهکار و یا اثرهنری در عصر حاضر که به مراحل پایانی اش نزدیك می شویم، محتاج یك بازنگری به دیدگاه روانشناسی جامعهٔ امروز نسبت به چگونگی زایش مدرنیسم در اروپا و پس از آن در قاره های دیگر است. به جرأت می توان ادعا کرد که تکنولوژی جدید، در هر مرحله ای از روند تکاملی خود، خالق نمودهای هنری، به معنای اخص آن است. به گذشته ای نه چندان دور که «علوم»، خود را از بندهای سنتی کهن آزاد کرد و به محیط گسترده ای پای نهاد، باز می گردیم. به نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، به زمانی که تفکر وابستهٔ کلاسیسیستها و رمانتیسیستها در مقابلهٔ با واقعیت آغاز تحوّلات تکنولوژیکی، خود دچار دگرگونی و سازگاری جدیدی شد. به زمانی که گروهی از هنرمندان مکاتب یاد شده، در جمع خود، با اشاره به چند عکس طبیعت که دوربین عکاسی به دست داده بود، به این حقیقت اعتراف کردند که، هیچ کدامشان یارای مقابله با این اختراع جدید را ندارند و در همان سالها بود که امپرسیونیسم، توسط همان گروه و با شیوه ها و دیدگاههای مختلفی شکل گرفت. سنت دیر پا و کهن فلسفی نسبت به دیدگاهها و توقعات هنری فرو ریخت. تفکر جدید، نشأت گرفته از حضور ذهن و درك واقعیات عصر حاضر و تحولاتی که در پیش روی خواهد بود، وان گوگ[۴] را سالها به زیر آفتاب کشندهٔ

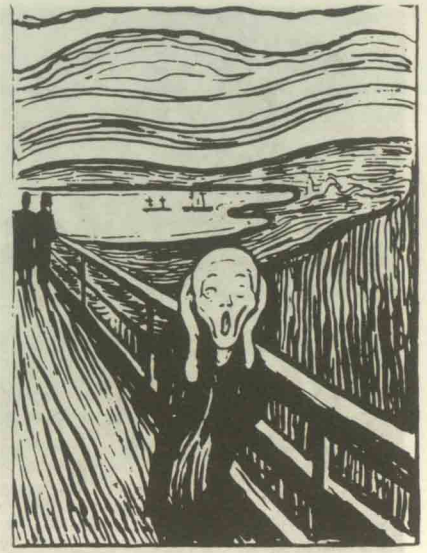
منطقه آرل کشانید تا از ورای حضور نور، گردش طبیعت و زمین و اتصال اشیاء و انسان رابا آنها به تجسم درآورد. و گوگن[۵] را راهی سرزمینهای ناشناخته ای کرد که به تازگی طعم استعمار را چشیده بودند. این بار فلسفه ای نوین در ذهنیت او شکل گرفت

و درمیان انسانهای غریب و کم توقع به خلق آثاری پرداخت که از ابهام درمورد آیندهٔ بشری سخن می گفت: «از کجا می آئیم و به کجا می رویم». پایه های سنتی هنر فرو ریخت. لوترك، در آتلیه اش باقی ماند.

سزان، دگا، مانه، مونه، ماتیس و بسیاری دیگر، هرکدام به نوآوری پرداختند.

روانشناسی رنگها ازپشت پردهٔ ابهام بیرون آمد و علوم، سیر تصاعدی خود را دنبال کردند. در این میان، روسوی گمرکچی بدون هیچ فلسفهٔ خاصّی و باعشق رجعت به پاکی و زیبایی زندگی، به «نائیف» متمایل شد و این آغاز حقیقتی بود در پیدایش مدرنیسم و یا هنر معترض. نوعی دیگر گونه ازهنر که در درون خود، قلبی از اجزای علوم و تفکر جدید داشت که با هر تحول زودرسی، طپش دیگر گونه ای راآغاز می کرد. علوم جدید، راه را برای تحوّلات اساسی و دفن سیاستهای کهنهٔ جهانی گشودند و انسان به استحاله تن داد. خارج ازنظم تکنولوژیکی که جهان رابه سوی آینده ای نه در خور فهم هدایت می کرد، نطفه ای از اعتراض در درون چارچوب اخلاقی و فکری انسان شکل می گرفت. جنگ اول و دوم جهانی، هر دو در یك فاصلهٔ تکنولوژیکی به تخریب اخلاقیات انسانی پرداختند. این بار جهان از طریق رادیو و پس از آن تلویزیون، فریادو ضجّهٔ انسانهای بی خانمان وحشتزده را شنید. ماهواره های فضایی، همانند اسب چوبین تروا، در خلاء آسمانها، برفراز کشورهای دیگر جای گرفتند و جهان در تسخیر تکنولوژی جدید که.همواره فرزندی می زائید و خود دریده می شد، مستحیل گشت. هنرمندان، همراه باتحولاتی که جهان رابه مرور به زیر سلطهٔ علوم و پس از آن سیاستهای ابرقدرتها می کشید، باهمان روش عتیق، زائیده شدند و به ناچار خود را باآنچه که یافتند، درآمیختند: هایدگر در آلمان، فلسفه کهن را تاقلب گورستان تاریخ تشییع کرد و خود توسط فلاسفهٔ نوین که هنرمندان عصر حاضر بودند به خاك سپرده شد.

اکنون این هنرمندان قرن جدید بودند که می بایست به عنوان فرزندان خلف تکنولوژی، و سیاستهای حاصل ازآن، خود را به قلب بشریت نزدیك کنند و این رسالت، زمانی بر دوش مدرنیستها هموار شد که کورساکف و استراوینسکی، باتعظیم بر بزرگمردان موسیقی تهاجمی چون بتهوون، واگنر و برلیوز، راه را به روی نوآوران موسیقی اعتراض گشودند تاخود پتکی ازآهن شوند، کوفته بر فرق آهن. پیکاسو، با



● فریاد ـ ادوارد مونش

● هایدگر

«گوئرنیکا» بر سر جنگ و قتل عام انسانها نعره می کشد و «گویا» را دیگر بار در خاطره ها جاودان می سازد. موسیقی مدرن، آن آنارشیسم فکری راکه در اثر شتاب حرکت تکنولوژی به ذهنیت انسان ضربه وارد ساخته، عینیت می بخشد. آثار اعتراض، بخصوص در این نوع موسیقی که با اغتشاش اذهان انسانها رابطه برقرار ساخته، بسیار فراگیرتر از هنرهایی چون تأتر، سینما و هنرهای تجسمی ست.

رولان بزرگ، یك قرن اخلاقیات فرانسه و آلمان را در اثر جاودانی اش ثبت می کند و سرانجام، چشم به روی ادبای بزرگ آمریکای لاتین، آفریقای سیاه و... فرومی بندد. بینش سیاسی و فلسفی به اشرافیت هنری پیوند می خورد و «هنر» براساس اعتراض، شکل می گیرد. به جرأت می توان ادعا کرد که هنرمندان بزرگ این عصر به اقتضای زمان و تنها به خواست اراده، نسبت به خلق آثار کلاسیك تمایلی ازخود نشان نمی دهند، بلکه درهنر امروز، تجسم و بیان وحشت و اضطراب بشری، از طریق خلق آثاری است که ابعاد هراس را در ذهنیت مغشوش انسانها دوچندان می کند

و من این را دیدگاه عادلانه ای نسبت به محسوسات می بینم، اگر چه هنوز هم هستند کسانی که فارغ از این ابهام و سردرگمی بشری، به نمونه برداری از طبیعت و رئالیسم کهنهٔ انسانی ادامه می دهند. مدرنیسم، جز به کارگیری زبان استعاری در هنر نیست و مفهوم زیبایی شناسی در خلق آثار تکیه ای بر فرمولهای قراردادی ندارد و در این میان اذهان به خواب رفتهٔ

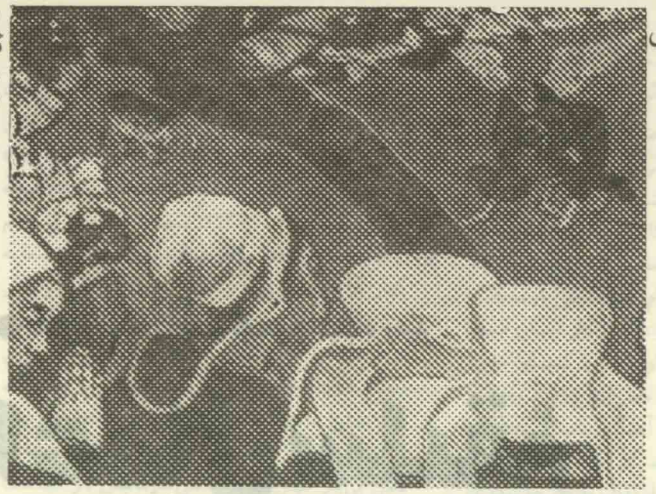
بسیاری از انسانها، تمایلی نسبت به کشف این زبان در خود احساس نمی کنند. هیچکس از کابوسهای شبانهٔ هنرمندان که اکنون خود را به روزهای روشن کشانیده اند سئوالی نمی کند! من بسیار به چهره های

گشاده ای برخورد کرده ام که ازدیدار یك تابلوی طبیعت بیجان احساس رضایت کرده اند ولی در مقابل یك اثر هنری هشدار دهنده روی درهم کشیده اند. آنها مایل به دانستن این مهم نیستند که در قلب هر واقعیتی، حقیقتی نهفته است و در این عصر، محلّی برای تسلیم خواهشهای عوامانه و متحجّر نیست.

نقش هنر در هر دوره از تاریخ، تنها انعکاس

واقعیات مرحله‌ای از سیر تفکرات و تحولات یك جامعه نبوده و هرگز نقش اساسی و مهم خود را در تعدیل وقایع حاصله ازیاد نبرده است. ما نمی‌توانیم نقش تاریخساز هنر رنسانس و پس از آن را در تعالی فرهنگ کلیسایی و دیدگاههای فلسفی مسیحیت انکار کنیم. من از نقاشان و مجسمه سازانی یاد می کنم که به صرف اعتقاد واحساس تنوع در موضوع، و نه تنها به جهت خدمت به مذاهب مسیحیت، به کلیساها روی آوردند و سنگ بنای «زیبایی» و تحول در آیندهٔ فرهنگی مسیحیت راپایه‌ریزی کردند. ازپائولو اوچللو، پائولو ونتزیانو، پائولو ورونزه، تاسلسلهٔ ناگسستنی هنرمندانی که تا آخرین نفسهای عمیق کلاسیسیسم، در اعتدال فرهنگ کلیسا نقش بسزایی راایفا نمودند. این احراز آزادی درتجسم و بیان بینشهای زیبایی شناختی دلیل آن شد که اکنون جهان مسیحیت خود را غرق در افتخاراتی که هنرمندان نصیبش کرده‌اند، احساس کند. آیا کسی قادر است درخشش هنر را از فضای داخلی و خارجی هر کلیسا باز پس گیرد؟ و آیا کسی می‌تواند حاکمیت هنرمندان رادر تاریخ رنسانس ازدیدگاه زیبایی شناسی نفی کند؟ ما، درهنر رنسانس به تضادهای فکری قابل بحثی برخورد نمی‌کنیم، و همین نبود در تضادها که خود حاکم بر جوّ رنسانس بودند حاصلی جز تجسّم زیبایی، شکوه و اشرافیت صرف در هنر نداشت. اکنون به اواخر قرن بیستم که هادی بشریت به سوی عصری دیگر است، نزدیك شده‌ایم. تضادهای اخلاقی که در برخورد بااامواج واقعیتهای این دوره شکل پذیرفته‌اند به آنارشیسم فکری تبدیل شده‌اند. هنرمندان، باهمان نیات ذاتی و غیر ارادی، الهامات خود را از درون جامعه کسب می کنند. آنها می باید تخیلات خود را فراتر از جهشهای علمی و سرعتهای حاصله ازآن به پرواز درآورند. اکنون، خلق یك اثر هنری، محتاج زمان زیادی نیست. زمانی طلای ناب کلاسیسیسم در پس سالهای مشقّت و تلاش به دست می آمد و اکنون، برای تجسم آلودگی جز مشتی رنگ که به آینده مخوف بشریت و بر روی بوم زندگی پرتاب شود، زحمتی متصوّر نیست، ولی آیا تابحال کسی از کابوسهای شبانه هنرمندان که اکنون خودرا به روزهای روشن کشانیده‌اند سئوال کرده است؟ هنرمندان متعهد این عصر، پذیرفته‌اند که باید در تن خود بمیرند، زیرا که برای ارائه و تجسم «زیبایی»، قرن حاضر و قرون آینده هیچ وسیله‌ای در اختیارشان قرار نداده است و اگر ما بخواهیم تعهد را در ذات هنرمندان اصیل معنا کنیم جزاین نیست که آنان خود نشانهٔ تعهد بشری هستند. ما اطلاق کلمه «متعهد» به هنرمند را تاکنون در هیچ فرهنگی ندیده و نشناخته‌ایم و اگر نور آفتاب لحظه‌ای نتابد به کدام خورشید تکیه باید کرد!

مکتب کلاسیك، در عین مشقت‌های فیزیکی، راه همواریست و تنها محتاج به نبوغ ناب وروزی پرآفتاب است، در حالیکه مدرنیسم، انعکاس واقعیتهای زمانه و تلاشی هشدار دهنده به معرفت انسانهاست. در مدرنیسم، هنرمند خود نیز در دل بشریت بسوی انهدام



پل گوگن

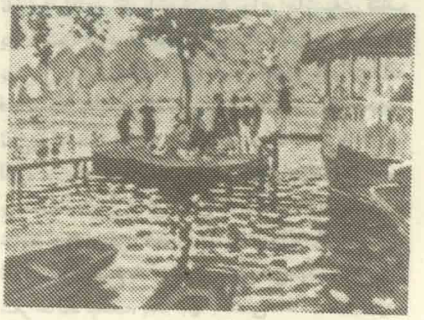
جنگ اول و دوم جهانی هر دو به تخریب اخلاقیات انسان پرداختند و این بار جهان از طریق رادیو و سپس تلویزیون، فریاد انسانهای بی‌خانمان را شنید

پیش می‌رود. فوتوریسم کهنه که هرگز نباید بمیرد، در انتظار هنرمندانی از مکتب اکسپرسیونیسم است تا خود را با تکیه بر آنان به آینده بکشاند.

سوررئالیسم بافاصله‌ای نه چندان زیاد، او را تعقیب می کند. اکسپرسیونیسم: این پدیدهٔ تاریخ رنجهای بشری و همیشه سردمدار، این بار ازدرون قرن نزدیك، همانند سیاره‌ای سوسو می‌زند. تردید و نگرانی در این مکاتب به وضوح احساس می‌شود. شعله‌های سرکش هنر معترض در قلب اروپا و از درون صحنه‌های تأتر، موسیقی، ادبیات، سینما و هنرهای تجسمی، آینده‌ای نه چندان خوشایند را به بشریت هشدار می‌دهند.

تضادهای فکری در مکاتب هنری به تکامل و تعالی ذهنیت هنرمندان منجر می‌شود. رمانتیسیسم، به آرزویی دست نیافتنی تبدیل شده است. از دورهای حساسیت ذهن، آوای غربتی برمی‌خیزد و در پهنهٔ آرام و هموار گسترده‌ترین دشتها، خلاءیی محض خفته است...

کوبیسم، پس از «براك» به خواب رفته است. طراحان صنعتی، مرتباً به ورای فضاهای یخزده و ناشناخته سفر می کنند و برای بشریت این عصر هدیه‌هایی ازآینده به همراه می‌آورند. نبرد سهمگینی میان «گذشته» که خود را به سختی به زمان «حال» رسانده است و «حال» که رو به سوی آینده دارد؛ در شرف وقوع است. موزه‌داران و مدعیان هنر، در پیشگاه مردم به کلاسیسیسم پیر تعظیم می کنند و در غیاب آنان، روی درهم می کشند. هیچ زیبایی، بدن عریان «هنر معترض» را نمی‌پوشاند. آنها که مایلند باحفظ آرامش، از موزه هنرهای ناب بازدید کنند، باهیچ دربسته‌ای مواجه نمی‌شوند. آثار هنری مدرن، به همراه تب کشندهٔ هنرمندان اصیل این عصر، خلق می‌شوند. نقادان آثار هنری، به تنهایی حرفی برای گفتن ندارند. اخلاقیات جدید بر روی سینه ستبر فلسفهٔ کهن انسانیت سنگینی می کند. گذشته به خاك افتاده به خواب نیستی فرو می‌افتد و حال خسته، بشریت موهوم را به سوی آینده‌ای مبهم راهنما می‌شود.



● کلود مونه

پی نویس ها :

1- Michelangelo - Arezzo 1475 - ROMA 1564

نقاش و مجسمه ساز ایتالیایی ـ تولد ۱۴۷۵ شهر آرتزو ـ مرگ ۱۵۶۴ رم

2- Francis co Goya - Saragozza 1746 - Bordeaux 1828

نقاش بزرگ اسپانیایی ـ ساراگوتزا ۱۷۴۶ ـ بوردو ۱۸۲۸

3- Edvard Munch (Löten 1863 - Ekelg 1944)

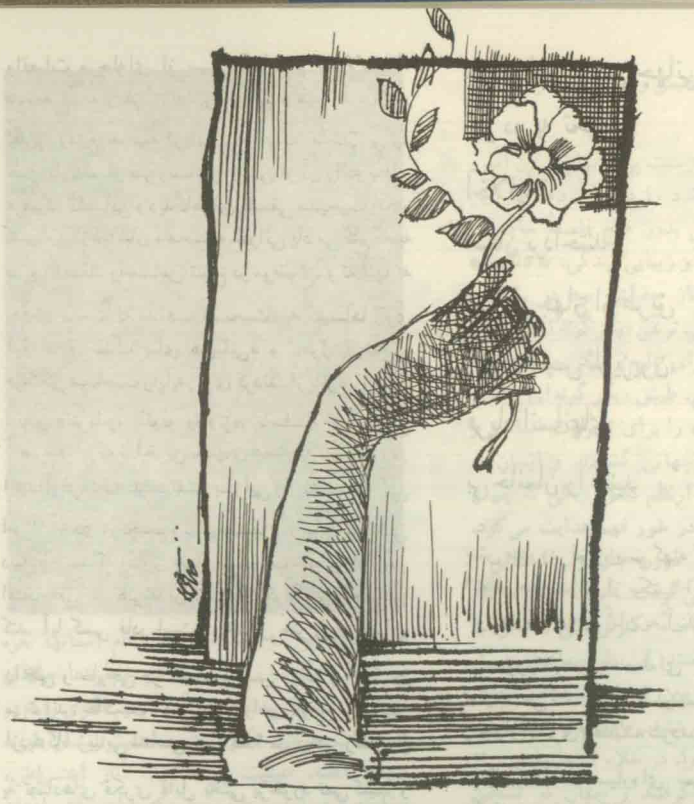
ادوارد مونش نقاش نروژی و واضع مکتب اکسپرسیونیسم

4- Vincent Van Gogh 1853-1890

ونسان وان گوگ، اولین فرزند یك کشیش پروتستان ـ نقاش هلندی که مدتی با گوگن در خانه موسوم به زرد اقامت کرد.

5- Paul Gauguin Parigi 1848 Lsole Marchesi 1903

نقاش فرانسوی که کودکی خود را در لیما پایتخت پرو گذراند ـ پاریس ۱۸۴۸ ـ جزایر مارکز ۱۹۰۳.



● نقدی بر دیوان حافظ، تصحیح ادیب برومند

اعمال سلیقهٔ شاعرانه

● سید محمّد راستگو

■ در دنیای خیال و مجاز که محور اصلی شعر و شاعری است، «نیش» نیز مانند بسیاری از چیزهای غیرنوشیدنی، نوشیدنی است وگرنه بیرون از دنیای خیال و مجاز «جام غم» نیز نوشیدنی نیست!

چندی پیش چاپ جدیدی از غزلهای حافظ، به تصحیح ادیب برومند و با شمایلی آراسته و خوش چاپ برانبوه چاپهای دیوان خواجهٔ شیرازافزوده شد. آنگونه که از مقدّمهٔ کتاب برمی آید، مصحّح در فراهم آوردن آن به سه مأخذ نظر داشته است: چاپ قزوینی - غنی با رمز «ق»، چاپ خانلری با رمز «خ» و دستنوشته ای از قرن نهم به خط پیر حسین کاتب با رمز «پ». مصحّح به شیوهٔ تصحیح ذوقی از میان این سه مأخذ، آنچه را به نظرش درستتر و حافظانه تر می نموده است، انتخاب و به گزین کرده است، و هر جا ضبط هر سه نسخه را ناروا و غیر حافظانه تشخیص داده، از دیگر نسخه های خطی و چاپی یاری گرفته است (بیشتر چاپهای انجوی، پژمان و فرزاد، و نسخه ای خطی از قرن چهاردهم مورّخ ۱۳۰۴!) و به اینگونه و به ادّعای خود چاپی از دیوان حافظ فراهم آورده، که از همهٔ چاپها درستتر و حافظانه تر است! این است ادعای مصحّح که البته در بسیاری از موارد، انتخاب خویش را با دلیل گونه ای نیز همراه کرده است. با این همه هنگام مرور و مطالعهٔ کتاب، که چندی پیش دست داد، بارها و بارها و خیلی بیش از آنچه انتظار می رفت،

با مواردی رویارو شدم که انتخاب مصحّح را با شیوه های هنری حافظ ناسازوار، و توجیهات او را ناموجّه یافتم و نظریات خویش را در حاشیه ی کتاب یادداشت کردم و اگر نبود این ادّعای مصحّح که بهترین و درستترین شکل سخن حافظ را ارائه داده است، به تنظیم و بازنویسی آن حاشیه نویسیها نمی پرداختم، اما این ادّعا سبب شد تا گزیده ای از انبوه آن یادداشتها و حاشیه نویسیها را برای دستیابی به حافظانه ترین شکل سخن حافظ، در معرض قضاوت حافظ پژوهان قرار دهم، با این یادآوری که همه جا انتخاب و ترجیح یك ضبط به معنی نفی دیگر ضبط ها از شعر حافظ نیست، بلکه تنها به معنی «حافظانه تر» بودن آن است. یعنی توافق بیشتر آن با سبك و سلیقهٔ حافظ، زیرا امروزه به گواهی اختلاف ضبط های بسیاری که در نسخه های قدیمی و نزدیك به زمان حافظ دیده می شود، آن هم نه از نوع اختلافهای تحریفی که معلول بدخوانی، بدنویسی، بدبینی و اشتباه نسخه نویسان است ـ حافظ پژوهان پذیرفته اند که همهٔ این اختلاف ها را نباید کار نسخه نویسان پنداشت، بلکه باید بسیاری از آنها را کار خود حافظ دانست که به دلیل هرچه هنری تر ساختن سخن خود، حتی پس از انتشار غزلی، در آن تجدیدنظر می نموده است و یا با تغییر سلیقه های هنری، سروده های پیشین خود را دگرگون می کرده است، و انتشار این شکلهای تغییریافته همراه با صورتهای نشریافتهٔ پیشین، چندگونگی سخن او را سبب می شده است.

درست است که از راه نسخه ها نمی توان دانست، کدامین ضبط، صورت نخستین سخن حافظ است و کدامین، صورت تغییر و تعالی یافتهٔ آن، اما آشنایی با شیوه ها و شگردهای هنری و سبکی حافظ کم و بیش می تواند یاریگر حافظ پژوهان برای شناخت و گزینش بهترین و حافظانه ترین ضبط های نسخه ها باشد. برخی از این شیوه ها و شگردها که سخت مورد توجه حافظ بوده، و ما نیز با تکیه بر آنها ضبطی را بر ضبط دیگر ترجیح داده ایم اینهاست:

۱ـ توجه فراوان به «ایهام آوری» و افزون سازی بار معنایی واژه ها، ترکیبها و جمله ها.

۲ـ توجه فراوان به «واج آرایی» و افزون سازی بار موسیقایی سخن از راه تکرار متناسب و هنرمندانهٔ برخی صامتها، مصوتها و واژه ها.

۳ـ تمایل فراوان به «شگفت آوری»، «عادت ستیزی» و افزون سازی توجه برانگیز سخن از راه بر ساختن تصاویر و مفاهیم «خلاف آمد» و «باطل نما» (پارادوکس).

۴ـ توجه بسیار به «طنزآوری» و «رندانه گویی» و افزون سازی اثر بخشی سخن از راه بهره گیری از «استعارهٔ تهکمیه»

افزون بر اینها، کاربرد مشابه و همسان یك ضبط در سخن خود حافظ یا دیگر سخنوران بزرگ می تواند مویّد آن ضبط و دستِ کم قرینهٔ صحّت آن باشد.

□

۱ـ غزل ۴، بیت ۸:

در آسمان چه عجب گر به گفتهٔ حافظ
سماع زهره به رقص آورد مسیحا را

«سماع زهره» خ را بر «سرود زهره» ق ترجیح داده اند، به این دلیل که «لازمهٔ سماع رقص است ولی هر سرودی مستلزم برانگیخته شدن به رقص نیست». باید گفت «سرود زهره» افزون بر این که آهنگ خوشتری دارد، در این بیت حافظ نیز:

سرود مجلست اکنون فلك به رقص آورد
که شعر حافظ شیرین سخن ترانهٔ توست

کاربرد مشابهی دارد که می تواند تأییدی بر ترجیح آن باشد.

۲ـ ۱۱/۵:

ترکان پارسی گو بخشندگان عمرند
ساقی بشارتی ده پیران پارسا را

«بشارتی ده» پ را از «بده بشارت» ق و خ شیواتر و بهتر دانسته اند، در حالی که «ساقی بده بشارت» آهنگی شیواتر و دلپذیرتر دارد، زیرا تکرار دوباره «ب» در واژه های هم آغاز و پیاپی «بده» و «بشارت» همراه با تکرار دوبارهٔ «پ» که با «ب» هم آواست در واژه های هم آغاز و پیاپی «پیران» و «پارسا» موسیقی گوشنوازی به سخن می دهد، افزون بر این «ی» در «بشارتی» غیرطبیعی و نامناسب می نماید.

۳ـ ۵/۷:

در بزم دور یك دو قدح درکش و برو
یعنی طمع مدار وصال دوام را

در برخی نسخه ها به جای «وصال دوام»، «وصال مدام» آمده است، که هنری تر و حافظانه تر می نماید، زیرا مدام افزون بر ترادف و هم معنایی با دوام، به معنی شراب نیز هست، و همین دو معنایی سبب می شود تا بیت با «ایهام» شگرد مورد علاقهٔ حافظ همراه شود، و واژهٔ مدام با این معنای ایهامی با واژه های بزم، دور، قدح و درکش نیز تناسب بیابد، جناس و هم آغازی آن با «مدار» نیز آهنگ شعر را خوشتر می نماید.

۴ـ ۲/۱۰:

ما مریدان رو به سوی کعبه چون آریم، چون
روی سوی خانهٔ خمّار دارد پیر ما

«رو به سوی» پ را بی هیچ دلیلی از «روی سوی» ق و خ بهتر دانسته اند، با اینکه «روی سوی» به دلیل هماهنگی و جناس «روی» و «سوی» گوشنوازتر است، و به همین دلیل در مصرع دو نیز به همین شکل تکرار شده است، و این تکرار نیز موسیقی سخن را افزون ساخته است.

نیز «ب» در «به سوی» حشو و زاید می نماید، و با زبان فشردهٔ حافظ کمتر تناسب دارد. و از این رو به گواهی «فرهنگ واژه نمای حافظ» از حدود سی مورد کاربرد «سوی» به عنوان حرف اضافه تنها چهار مورد با «ب» همراه است و بیست و پنج مورد بدون «ب».

۵ـ ۶/۱۴:

باشد آن مه مشتری درهای حافظ را اگر
می رسد هر دم به گوش زهره آهنگ رباب

با اینکه «حافظ را اگر» که ضبط خ است ـ گویا به اشتباه درمتن او آمده ـ اما در ترجیح «حافظ را کنون» که ضبط پ است، چنین نوشته:

«با «کنون» معنی بیت کاملاً مشخص است. در حالی که با انتخاب «اگر» مصرع دوم به هیچ وجه پاسخگوی مصرع اول و تمام کنندهٔ معنی نیست».

به نظر می رسد درست به عکس نظر ایشان ضبط «کنون» دو مصرع را بی ارتباط و گسسته معنی می سازد، اما با «اگر» پیوند مصرعها روشن ومفهوم بیت آشکار است، یعنی اگر آهنگ رباب هرلحظه به گوش زهره می رسد و زهره مشتری آهنگ رباب است، آن ماه (معشوق) نیز مشتری غزلهای حافظ خوشگوی خوشخوان است.

۶ـ ۹/۲۰:

زبان کلك تو حافظ چه شکر آن گوید
که گفتهٔ شکرینت برند دست به دست

نوشته اند: «در هر سه نسخهٔ ما «گفته سخنت» ضبط شده و چون درست به نظر نرسید «گفتهٔ شکرینت» را از یك نسخهٔ کهن انتخاب کردیم...»

درست است که «گفتهٔ سخنت» به ظاهر حشوی ناروا ست و با فشرده گویی حافظ ناسازگار، اما چون در دههٔ نسخه های قدیمی به همین شکل آمده است، می توان احتمال داد که صورت اصلی آن تحریف شده ونسخه نویسی احتمالاً اهل ذوق، آن را به «گفتهٔ شکرینت» تبدیل کرده است.

اما اینکه صورت اصلی آن چه بوده است؟ درست دانسته نیست، آیا در اصل «سفتهٔ سخنت» بوده؟ به ویژه اینکه «سفته» واژه ای ایهامی و دو معنایی است، هم به معنی اوراق و نوشته های بهادار و دراین معنی کنایه است از برگه ها و ورق هایی که شعر حافظ برآنها نوشته می شده است، وهم به معنی مروارید پرداخته و تراش خورده که حافظ بارها سخن خود را به آن مانند کرده است. مانند: «غزل گفتی و درسفتی بیا و خوش بخوان حافظ»، «چو سلك درّ خوشاب است شعر تو بخوان حافظ» و «باشد آن مه مشتری درهای حافظ را اگر...» و دراین هر دومعنی با «دست به دست بردن» سخت تناسب دارد. نیز با کنایه به معنی سخن تر و تازه نیز هست. افزون برایها هم آغازی آن با «سخن» نیز آن را به شیوهٔ واج آرایی حافظانه نزدیك می سازد، همشکلی آن با «گفته» که ضبط همهٔ نسخه ها است. [همراه با نو بودن این ترکیب نیز امکان تحریف رابسیار پذیرفتنی می سازد] یا «سخنهٔ سخنت»؟ [به ویژه اینکه تعبیر «سخن سختهٔ» تعبیری رایج بوده است] ویا «رقعهٔ سخنت»؟ [به ویژه با اشارت و شباهتی که دارد باعبارت معروف سعدی در دیباچهٔ گلستان «رقعهٔ منشآتش چون کاغذ زر می برند» که دراین صورت مانند احتمال «سفته» با «کلك» نیز تناسب شاعرانه ای خواهد داشت] گویا در برخی از نسخه های چاپی نیز «تحفهٔ سخنت» آمده است، که از نظر مفهوم و نیز ازنظر همشکلی تحریف انگیز با «گفته» پذیرفتنی است. به هرحال گمان دارم «سفتهٔ سخنت» با شیوهٔ حافظ بیشتر موافق باشد، احتمال تحریف آن نیز از دیگر احتمال ها بیشتر است.

۷ـ ۷/۲۷:

با ده ومطرب و گل جمله مهیاست ولی
عیش بی یار مهنّا نشود یار کجاست

با اعتراف به این که در همهٔ نسخه های مأخذ او در مصرع دوم به جای «مهنّا» مانند مصرع اول «مهیّا» بوده است، آن را نپسندیده و با استفاده از یك نسخهٔ خوش خط مورخ ۱۳۰۴!! «مهنّا» را «به طور مسلّم درست و با طرز کار حافظ منطبق» دانسته است. اما به گمان ما همان «مهیّا» درستتر است، زیرا مقصود این نیست که با بودن باده و مطرب وگل عیش ما آماده و مهیّاست اما گوارا و مهنّا نیست، بلکه مقصود این است با اینکه اسباب عیش همه مهیّات و آماده اند، ولی عیش ما مهیّا و آماده نیست، زیرا باده و مطرب و گل علت ناقصهٔ عیشند، ویار علّت تامهٔ آن، به همین دلیل بی یار عیش ما آمادهٔ نمی شود، پس یار کجاست تاعیش مارا مهیّا کند. تکرار مهیّا در دومصرع همراه با تضاد نفی واثبات نیز بی لطف نیست.

۸ـ ۱/۴۶:

در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است
صراحی می ناب و سفینهٔ غزل است

«می ناب» ق و پ رابر «می صاف» خ ترجیح داده اند، به این دلیل که «ناب بودن، صفت ویژهٔ می است و ممکن است شرابی صاف باشد ولی ناب نباشد. اما با توجه به این که «صاف» مقابل «درد» و تقریباً مترادف با «ناب» است، این توجیه چندان موجّه نمی نماید، افزون براین «صاف» به دلیل هم آغازی با «صراحی» و «سفینه» درصدای «س» و هم حرفی با «سفینه» در حرف «ف» موسیقی و گوشنوازی بیت را می افزاید.

۹ـ ۳/۷۱:

بستهٔ دام وقفس باد چو مرغ وحشی
طایر سدره اگر در طلبت سایر نیست

«سایر نیست» پ رابر «طایر نیست» ق و خ مرجح دانسته اند به این دلیل که تکرار طایر گیرا نمی باشد، با اینکه تکرار طایر دراینجا تکراری هنری و بلاغی و درنتیجه دارای گیرایی است زیرا هم با طایر آغاز مصرع جناس تام دارد، و هم تکرار آن درآغاز و پایان مصرع گونه ای صنعت بدیعی است. با نام «ردالعجز علی الصدر» و هم سبب می شود موسیقی و طنین «ط» با تکراری سه باره در طول افزونی یابد، از اینها گذشته، وصف پرنده به طیران و پرواز از وصف آن به سیران و حرکت مناسبتر و ذوق پذیرتر است.

۱۰ـ ۴/۷۱:

عاشق مفلس اگر قلب دلت کرد نثار
مکنش عیب که برنقد روان قادر نیست

«قلب دلت» خ رابر «قلب دلش» ق ترجیح داده اند، با این توجیه که «مرجع ضمیر در قلب دلت معلوم و در قلب دلش نامعلوم است» که توجیهی ناموجه و ترجیحی نامرجح می نماید، زیرا مرجع ضمیر «ش» در «قلب دلش» یعنی «عاشق مفلس» به همان اندازه آشکار است، که مرجع ضمیر «ش» در عبارت «حسن اگر درسش را می خواند...» مفهوم بیت نیز با این ضبط کاملاً آشکار است و ترتیب کلام نیزطبیعی و درست، اما با پذیرش «قلب دلت» بیت از ابهام وتعقید خالی نیست و چه بسا که خواننده ای بالأخره جابجایی ضمیر و ترتیب طبیعی مصرع یعنی «عاشق مفلس اگر قلب

■ حافظ پژوهان پذیرفته‌اند که همهٔ این اختلافها را نباید کار نسخه نویسان پنداشت، بلکه باید بسیاری از آنها را کار خود حافظ دانست که به دلیل هرچه هنری‌تر ساختن سخن خویش، حتی پس از انتشار غزلی، در آن تجدیدنظر می‌نموده است و یا با تغییر سلیقه‌های هنری، سروده‌های پیشین خود را دگرگون می‌کرده و انتشار این شکلهای تغییریافته، همراه با صورتهای نشریافتهٔ پیشین، چندگونگی سخن او را سبب می‌شده است.

دل نثارت کرد» را در نیابد.

۱۱ـ ۵/۷۶:

غلام نرگس جمّاش آن سهی قدم
که از شراب غرورش به کس نگاهی نیست

«سهی قد» خ را بر «سهی سرو» ق و پ ترجیح داده وگفته‌اند: «آنچه در مصرع دوم به سهی قد نسبت داده شده، ذی روح بودن او را ایجاب می‌کند و برای «سهی سرو» که غیر ذی روح است ظاهراً قابل اطلاق نیست». توجیهی سخت غریب و نسنجیده است، زیرا سهی سرو استعاره از معشوق بالا بلند خوش قد وقامت است و بنابراین ذی روح، افزون براین با تکرار «س» موسیقی سخن را دلپذیرتر می‌سازد.

۱۲ـ ۴/۷۷:

به می عمارت جان کن که این جهان خراب
برآن سر است که از خاك ما بسازد خشت

«عمارت دل» ق و پ را از «عمارت جان» خ شایسته‌تر دانسته‌اند. به این دلیل که «دل خرابی پیدا می‌کند و نیازمند عمارت می‌شود» باتوجه به ترادف و هم معنایی دل و جان در اینگونه موارد که مراد از هر دو بُعد باطنی و غیر مادی آدمی است، جایی برای این توجیه باقی نمی‌ماند، اما جناس و هم‌آغازی «جان» و «جهان» می‌تواند وجه ترجیح «جان» بر «دل» باشد.

۱۳ـ ۱/۸۰:

دیدی که یار جز سر جور و ستم نداشت
بشکست عهد و ز غم ما هیچ غم نداشت

«بشکست عهد و ز غم ما» ق را شیواتر از «بشکست عهد و از غم ما» خ دانسته‌اند، با اینکه بی تردید ضبط خ هم خوش آهنگ‌تر است و هم، پیوند جملات را بهتر می‌سازد.

۱۴ـ ۴/۹۰:

امروز که در دست توام مرحمتی کن
فردا که شوم خاك چه سود اشك ندامت

«فردا که شوم» ق و پ را بر «فردا که شدم» خ ترجیح داده‌اند، به این دلیل که فردا در زمان آینده است و با فعل «شدم» همزمان نیست. اما با توجه به این که بیان مضارع حتمی‌الوقوع به صورت ماضی از قواعد بلاغی قابل توجهی است که سخن گزاران بلیغ را بدان عنایتی بوده است، نادرستی این توجیه، و نیز «ترجیح شدم» بر «شوم» آشکار می‌شود. حافظ، خود در موارد دیگری نیز بر بنیاد همین قاعده بلاغی، ماضی را به جای مضارع به کار برده است مانند: «زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد...» (چه شد به جای چه شود)، «این چه عیب است کز آن عیب خلل خواهد بود / ور بود نیز چه شد مردم بی عیب کجاست» (چه شد به جای چه شود)، نیز در بیت معروف و بحث انگیز حافظ «فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش...» (شد به جای شود) و نمونه های بسیار دیگری.

۱۵ـ ۶/۱۲۳:

دیده‌ام آن چشم دل سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

«دیده‌ام آن» پ را بر «دیدم و آن» ق و خ ترجیح داده‌اند، با این توجیه که «دیده با چشم مرادف شده و با نگاه در مصرع دوم ارتباط دارد و به معنی تجربه کردم نیز هست» باید گفت: «دیدم» نیز با چشم و نگاه تناسب دارد، به معنی تجربه کردم نیز می‌تواند باشد. و بنابراین از «دیده‌ام» چیزی کم ندارد. اما آنچه «دیدم و ...» را ترجیح حتمی می‌دهد، کاربرد ویژه‌ای از «واو» است که از شیوه‌های ایجاز و فشرده گویی است و جای چند فعل و دست کم یك فعل و «که» ربط را می‌گیرد. دیدم و دانستم و دریافتم و به این نتیجه رسیدم که... از این رو دکتر «شفیعی کدکنی» آنرا «واو» حذف و ایجاز نام داده است. این «واو» در پسخن خود حافظ چند نمونهٔ دیگر نیز دارد، مانند:

قیاس کردم و آن چشم جادوانهٔ مست
هزار ساحر چون سامریش در گله بود

یا:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق
چو شبنمی است که بر بحر می‌کشد رقمی

و پیش از حافظ در سخن سعدی، مانند:

عهد تو و توبهٔ من از عشق
می‌بینم و هر دو بی ثبات است

یا:

نیازمندی من در قلم نمی‌گنجد
قیاس کردم و زاندیشه‌ها وراست هنوز

۱۶ـ ۶/۱۲۴:

علم و فضلی که به چل سال به دست آوردم
ترسم آن نرگس مستانه به یکجا ببرد

در ترجیح «نرگس مستانه» ق و پ بر «نرگس ترکانه» خ نوشته‌اند: «نرگس مستانه که در اشعار، سابقهٔ ذهنی دارد بر نرگس ترکانه که سابقه ندارد مرجّح است. نیز نرگس را به جهة مشابهت با چشم مست، مستانه گفته‌اند امامناسبتش باترکانه معلوم نیست». بایدگفت هرچند به دلیل تکرار «س» آهنگ «نرگس مستانه» خوشتر است، اما چون سخن از غارت یکجای علم و فضل چل ساله است، «ترکانه» مناسب‌تر می‌نماید، زیرا یغما و غارتگری ویژگی زبانزد ترکان است، و همین است مناسبت ترکانه با نرگس مست و مراد از آن چشم غارتگر و نگاه یغما پیشهٔ معشوق است. در بارهٔ سابقه نداشتن این ترکیب نیز باید گفت: وصف چشم به ترکانگی در سخن حافظ و دیگران پیشینه نیز دارد. حافظ، خود می‌گوید:

دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان
چرا که شیوهٔ آن ترك دل سیه دانست

دل که ترك «دل سیه» مصرع دوم همان «نرگس ساقی» در مصرع اول است. مولانا نیز می‌گوید: پیش آن چشم های ترکانه بنده‌ای و کمینه هندویی (دیوان شمس ج ۷ ص ۲۸)

عماد فقیه نیز می‌گوید:

خونم مکن حواله به ترکان چشم مست
هرگز به ترك مست دهد هیچکس برات

(دیوان ص ۷۹)

ابن یمین نیز می‌گوید:

مرا ترکانه چشم او به مستی گر جفاها گفت
چرا در تاب شد زلفش جفاگر گفت ما را گفت

(دیوان ص ۲۱۱)

یا:

گرچه با ترکانه چشم مست او دارم عتاب
هست بی حاصل چو حظ هندویی برسطح آب

(ص ۱۸۷)

یا:

چشم ترکانهٔ تو برد به یغما دل خلق
چه عجب باشد اگر ترك بود یغمایی

(ص ۳۱۰)

یا:

از ترکتاز چشم تو پیوسته می‌رسد
بر دل زتاب هندوی زلفت تطاولی

(ص ۲۹۴)

افزون براین نو بودن این ترکیب یا تعبیر به شرط زیبایی و ذوق پذیری، خود یك امتیاز است و اگر بنا باشد ترکیب یا تعبیری را به دلیل بی‌سابقگی مردود یا مرجوح بدانیم دیگر زمینه‌ای برای ابتکار و نوآوری نمی‌ماند، و راستی با چنین بینشی، تکلیف نوآورانی چون خاقانی ونظامی و ... با آن همه ترکیب و تعبیرهای نو و بی‌سابقه چه می‌شود؟

۱۷ـ ۶/۱۵۷:

در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود
کان شاهد بازاری وین پرده‌نشین باشد

با اعتراف به این که در همهٔ مآخذ در مصرع دوّم «این» بر «آن» مقدم بوده است، این ترتیبی را درست ندانسته و با این توجیه که: «پرده نشین به گل و شاهد بازاری به گلاب برگشت دارد» آن را تصحیح ذوقی کرده‌اند. اما چنین می‌نماید که همان ضبط نسخه‌ها درست است و تصحیح ایشان تغلیط، یعنی پرده نشین گلاب است که در پردهٔ شیشه و جاهای پوشیدهٔ محفوظ چون مغازه و ... نگهداری می‌شود. و شاهد

بازاری «گل» است که همه جا در کوچه و باغ و بازار و دست این و آن خودنمایی و جلوه گری می کند. گویا، این که گلاب در بازار خرید و فروش می شود سبب شده تا کسانی آن را شاهد بازاری بپندارند، در حالیکه شاهد بازاری کنایه ای است به معنی آشکار و بی پرده، درست عکس پرده نشین و مستور.

این نیز گفتنی است که اگر نظر ایشان در بارهٔ پرده نشین و شاهد بازاری نیز درست می بود، نیازی به دست بردن در نسخه ها و جابجایی «این» و «آن» نبود، زیرا در این صورت تقسیم ولفّ و نشر به کار رفته در بیت از گونهٔ «مشوش» می بود نه از گونهٔ «مرتب».

۱۸ـ ۹/۱۷۷:

حافظ از شوق رخ مهر فروغ تو سوخت
کامکارا نظری کن سوی ناکامی چند

نوشته اند: «مهر فروغ ق و پ بر مهر فروزخ مزیت دارد زیرا مهر فروغ وصف موصوفی است که فروغش به خورشید می ماند، ولی مهر فروز توصیف کسی است که فروزنده و روشنایی بخش خورشید است که این دور از ذهن و اغراقی نا دلنشین می باشد».

به گمان ما مزّیت با «مهر فروز» است، زیرا افزون براین که مهر فروز یعنی کسی یا چیزی که دارای فروز وفروغی چون فروزوفروغ خورشید است (و از این رو با مهر فروغ تفاوتی ندارد، که فروز همان فروغ است) ایهامی ظریف نیز دارد، به این معنی که چهرهٔ تو برافروزنده و ایجاد کنندهٔ مهر و محبت نیز هست. و شاید به دلیل همین ایهام، حافظ «مهر فروغ» متداول را به «مهر فروز» غیر متداول تغییر داده است و با این تغییر هم ترکیبی ایهامی با بار معنایی بیشتری پدید آورده و هم ترکیبی نو، برگنجینهٔ ترکیبهای فارسی افزوده است (اگر پیش از او سابقه نداشته باشد).

۱۹ـ ۶/۱۸۵:

حالیا عشوهٔ ناز تو ز بنیادم برد
تا دگر باره حکیمانه چه بنیاد کند

«عشوهٔ ناز» ق و پ را بر «عشوهٔ عشق» خ به دلیل زیبائی و مأنوس بودن به ذهن ترجیح داده اند، اما «عشوهٔ عشق» هم ترکیبی زیبا و ذوق پذیر است و هم به دلیل جناس و هم حرفی «عشوه» و «عشق» آهنگی بس خوشتر و گوشنوازتر دارد. همانگونه که از نظر معنایی نیز زیبا و ذوق پذیر است، نامأنوس و ذهن ناآشنا نیز نیست و در سخن خود حافظ و دیگران سابقه دارد.

حافظ، خود این دو واژه را به صورت گسسته در این بیت به کار برده است:

آن عشوه داد عشق که مفتی زره برفت
وآن لطف کرددوست که دشمنش حذرگرفت

به همان صورت ترکیبی نیز در این بیت سنایی (دیوان ص ۹۵۲) آمده است:

از عشوهٔ عشق تو بجستیم یکی دم
وزخار خمار تو همه ساله چو مستیم

۲۰ ـ ۸/۲۰۳:

آه از آن جورو تظلم که در این دامگه است
و آه از این ناز و تنعم که در آن محفل بود

جای صفت های اشاره را در آغاز هر دو مصرع نادرست دانسته و به گونهٔ نقل شده تصحیح و جابجا کرده اند.

به نظر ما این جابجایی، نابجا می نماید. و با توجه به این که مصرع اول اشارت دارد به جور و تظلم های این دنیا و مصرع دوم به ناز و تنعم های دوران وصال در عالم ارواح، همان دورانی که در آغاز غزل با «یاد باد آنکه سرکوی توام منزل بود...» از آن یاد شده، مناسب تر این است که هر دو اشارهٔ مصرع اول «این» و هر دو اشارهٔ مصرع دوم «آن» باشد. زیرا «این» برای اشارهٔ نزدیك و «آن» برای اشاره دور است. و پیداست که دنیا و ستم های آن که دردسترس است با اشارهٔ نزدیك تناسب دارد و دوران وصال پیشین و ناز و تنعم های آن (حتی اگر آن را نه عالم ارواح که وصالی پیشین و دنیایی بدانیم) چون فعلاً دردسترس نیست با اشارهٔ دور مناسب است.

۲۱ ـ ۵/۲۱۰:

از چنگ منش اختر بدمهر به در برد
آری چه کنم فتنهٔ دور قمری بود

«دولت دور قمری» را که در همهٔ مآخذ او بوده «به طور مسلم غلط» دانسته! و با استفاده از چاپهای دیگر «فتنهٔ دور قمری» را به جای آن نهاده اند. اما توجه به شیوهٔ طنزآوری حافظ و بیان مقصود از راه استعارهٔ تهکمیه و با طنز و تسخر زنگی را کافور نامیدن، آشکار می کند که «فتنه دور قمری» تعبیری است معمولی و غیرهنری اما «دولت دورقمری» تعبیری است، طنزآلود و نیشدار و هنرمندانه، هم آغازی آن با «دور» و هم حرفی آن با «بود» در حرف دال نیز از نظر موسیقایی امتیاز دیگری است.

۲۲ ـ ۹/۲۱۲:

دی عزیزی گفت حافظ می خورد پنهان شراب
ای عزیز من گناه آن به که پنهانی بود

نوشته اند: «گناه آن به» پ بر «نه عیب آن به» ق و خ برتری دارد، زیرا هم شیواتر است و هم می خوردن بیشتر به گناه تعبیر می شود تا عیب... باید گفت اولاً عیب با مفهوم گسترده ای که دارد شامل گناه نیز می شود، یعنی هر گناهی عیب نیز هست، ثانیاً و مهمتر، بافت استفهامی ق و خ فصاحت و دلپذیری بیت را بسی افزون می کند.

۲۳ ـ ۷/۲۲۳:

گفتم روم به خواب و ببینم جمال دوست
حافظ زآه و ناله امانم نمی دهد

«جمال دوست» ق رابر «خیال دوست» خ ترجیح داده اند، با این توجیه که: «در خواب دیدن خیال دوست بی معنی می باشد».

اما با توجه به اینکه یکی از معانی و مصادیق خیال، صورت هایی است که در خواب دیده می شود آشکار می گردد که در خواب دیدن خیال دوست، کاملا با معنی است. افزون براین، هم آغازی خیال با خواب ـ که هم افزون کنندهٔ موسیقی سخن است و هم تصویرگر «خرخر» شخص خفته ـ امتیاز دیگری به شمار می آید.

۲۴ ـ ۷/۲۲۸:

بلبل عاشق تو عمر خواه که آخر
باغ شود سبز و سرخ گل به درآید

«سرخ گل» پ را بر «شاخ گل» ق و خ ترجیح داده، به این دلیل که «بلبل، عاشق گل سرخ است و «باغ شود سبز» با سرخ گل، بیشتر تناسب دارد». و چون «به برآید» همهٔ نسخه ها را با «گل» بی تناسب دانسته، آن را به «به درآید» تغییر داده است. با اینکه همین «به برآید» همهٔ نسخه ها خود قرینه ای ترجیحی است برای درستی «شاخ گل». افزون براین چون «به برآید» پذیرای دو مفهوم بارور شدن و به آغوش آمدن است بیت را با ایهام نیز همراه می کند، و ایهام شگردی هنری است که برای حافظ سخت عزیزتر است از رعایت تناسب معمولی «سرخ» و «سبز».

۲۵ ـ ۳/۲۳۸:

یا رب کجاست محرم رازی که یك زمان
دل شرح آن دهد که چه گفت و چها شنید

«چه گفت و چه ها شنید» ق را از «چه دید و چه ها شنید» خ مناسبتر دانسته است، با اینکه هم آوایی و هم پایانی «دید» و «شنید» به یقین آهنگ سخن را گوشنوازتر و دلپذیرتر می نماید، این مفهوم لطیف و مناسب را نیز به بیت می دهد که محرم رازی کو تا دل از دیده ها و شنیده های رازآمیز خود با او سخن گوید.

۲۶ ـ ۲/۲۴۹:

از دست غیبت تو شکایت نمی کنم
تا نیست غیبتی نبود لذت حضور

«نبود لذت» ق و خ را از «ندهد لذتی» پ فصیح تر دانسته است. آیا آهنگ زیبا و موسیقی گوشنواز ضبط پ که پیامد و معلول سجع (هم آوایی) و هم پایانی «غیبتی» و «لذتی» است این ضبط را ترجیح نمی دهد؟

■ **باتوجّه به اینکه یکی از معانی و مصادیق خیال، صورتهایی است که در خواب دیده می شود، آشکار می گردد که در خواب دیدن خیال دوست کاملاً بامعناست. افزون بر این، هم آغازی خیال با خواب ـ که هم افزون کنندهٔ موسیقی سخن است و هم تصویرگر خُرخُرِ شخص خفته ـ امتیاز دیگری به شمار می آید.**

۲۷ ـ ۳/۲۵۱:

نعیم هر دو جهان پیش عاشقان به جوی
که آن متاع قلیل است و این عطای کثیر

ضبط بیت را در نسخه‌های مأخذ خود درست ندانسته و ضبط نقل شده را که درست دانسته از چاپ پژمان برگزیده است. اما به نظر ما که پشتوانهٔ نسخه‌ای نیز دارد، ضبط مصرع دوم باید اینگونه باشد: «که این متاع قلیل است و آن عطای حقیر».

«عطای حقیر» خ بر «عطای کثیر» از این رو ترجیح دارد که مراد، تحقیر و کوچك شماری دنیا و آخرت است از نظر عاشق و این با «عطای کثیر» تناسبی ندارد. «متاع قلیل» نیز که کنایه از دنیاست و دنیا محسوس است و دردسترس با اشارهٔ نزدیك «این» تناسب دارد، همانگونه که «عطای حقیر» که مربوط به قیامت است و فعلاً دور از دسترس، با اشارهٔ دور «آن» مناسب است.

۲۸ ـ ۲/۲۵۵:

فرخنده باد طالع نازت که درازل
ببریده‌اند بر قد سروت قبای ناز

به جای «طلعت ناز» که ضبط هر سه نسخهٔ او بوده است «طالع ناز» را از نسخه‌ای دیگر پسندیده و برگزیده است، به این دلیل که «طالع» یعنی ستارهٔ بخت با «فرخنده باد» و «درازل» تناسب بیشتری دارد. اما گمان می کنم «طلعت» به معنی چهره به قرینه «قد» در مصرع دوم متناسب‌تر باشد، افزون براینکه ترکیب «طالع ناز» نیز، چندان گیرا و گویا نمی‌نماید.

۲۹ ـ ۴/۲۶۸:

زبور عشق نوازی نه کار هر مرغی است
به یاد نوگل این بلبل غزلخوان باش

نوشته‌اند: «با اینکه ضبط هر سه نسخهٔ مأخذ ما و نیز بسیاری چاپ‌ها ـ زبور عشق نوازی ـ است اما به نظر ما ـ رموز عشق نوازی ـ که در دیگر چاپها و نسخه‌ها آمده صحیحتر، شیواتر، آشناتر به ذهن، متناسب با فحوای شعر و دور از غرابت است»

باید گفت: «رموز عشق نوازی» هر چند به تنهایی ترکیبی صحیح و شیوا می‌تواند باشد، اما در اینجا به قرینهٔ انتساب و پیوند آن با «مرغ» و «بلبل»، سخت بی تناسب و نابجا می‌نماید و درست و مناسب همان «زبور عشق نوازی» است، زیرا «زبور» که نام کتاب حضرت داود (ع) است (و گفته‌اند که آن کتاب مجموعه‌ای از سرودهای آسمانی بوده که حضرت داود آن‌ها را با صدای خوش خویش همراه با آهنگ می‌خوانده است) مجازاً به معنی نغمه و سرود و ترانه نیز به کار می‌رود. و در همین معنی است که با مرغ نغمه سرا و بلبل غزلخوان پیوند و تناسب می‌یابد. حافظ نیز با تکیه بر همین نکته می گوید: زبور عشق را نواختن و نغمهٔ عشق را ساز کردن نه کار هر مرغ که کار بلبل غزلخوان است و بر همین پایه است که از معشوق چون گل می‌خواهد تا از دیگران که مرد عشق نیستند ببرد و تنها نوگل او باشد که بلبل غزلخوان عشق و مرغ نغمه سرای زیبایی است.

۳۰ـ۱/۲۷۰

صوفی گلی بچین و مرقع به خار بخش
وین زهد خشك را به می خوشگوار بخش

«زهد خشك» ق و پ را بر «زهد تلخ» خ از این جهة ترجیح داده‌اند که «همواره زهد در ادب فارسی به خشکی وصف شده است نه تلخی».

به نظر ما تقابل و برابری «زهد تلخ» با «می خوشگوار» آشکارا «زهد تلخ» را ترجیح می‌دهد. به ویژه اینکه برابر سازی «تلخ» و «خوش» از شیوه‌های مورد علاقه حافظ است. نوبودن این ترکیب که تعبیری رندانه و ابهام آمیز است، نیز امتیاز دیگری است.

۳۱ـ۱/۲۷۶:

چو برشکست صبا زلف عنبر افشانش
به هر شکسته که بگذشت تازه شد جانش

«بگذشت» پ را بر «پیوست» ق و خ ترجیح داده‌اند به این دلیل که فاعل «بگذشت» باد صبا است و باد «گذر کردنی» است نه «پیوستنی».

اما با توجه به این که پیوستن به کسی یا چیزی یعنی ملحق شدن به او، آشکار می‌شود که نسبت پیوستن ـ یعنی رسیدن باد صبا به زلف ـ هیچ اشکال معنایی ندارد، اما از نظر هنری «پیوستن» بر «بگذشتن» برتری دارد زیرا هم ایهام تضاد ظریف و حافظانه‌ای دارد با «شکست» و «شکسته» و هم اشتراك آن با «شکسته» در حرف «س» و تقارن و هم آوایی این دو «س» با «ز» و «ش» در «تازه شد» موسیقی بیت را بسی گوشنواز تر و دلپذیرتر می سازد.

۳۲ـ۳/۲۷۷:

زتاب آتش سودای عشقش
بسان دیگ رویین می‌زنم جوش

بی هیچ دلیلی «دیگ روئین» پ را بر «دیگ دائم» ق و خ ترجیح داده‌اند. با اینکه ترکیب «دیگ روئین» نه چندان ذوق پذیر است و نه روئین بودن در دیگ در مقصود شاعر اثری دارد ـ اگر نگوییم حشوی غیر حافظانه است اما «دائم» افزون بر اینکه حشو نیست و با تأکید و اغراق، همیشه جوشی شاعر را بیان می کند، به دلیل هم آغازی با «دیگ» امتیاز موسیقایی نیز دارد. این نیز گفتنی است که ترکیب «دیگ رویین» را سعدی نیز در این بیت به کار برده است:

دل سنگینت آگاهی ندارد
که من چون دیگ رویین می‌زنم جوش

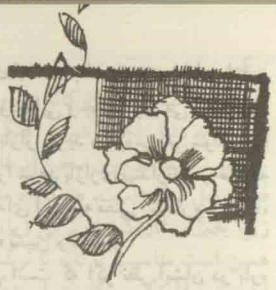
(کلیات سعدی ۴ جلدی، چاپ اقبال، ج ۳ ص ۲۵۸) که تقابل آن با «دل سنگین» در مصرع اول لطفی دارد که حشو بودن آن را جبران می کند. و حافظ نیز شاید نخست همین ترکیب را از سعدی گرفته و در غزلی هم وزن و قافیه با غزل سعدی به کار برده، و بعدها به دلیل یاد شده آنرا به گونهٔ «دیگ دائم» تغییر داده است.

۳۳ـ۱/۲۸۲:

ای همه جای تو مطبوع و همه جای تو خوش
دلم از عشوهٔ یاقوت شکر خای تو خوش

«عشوهٔ یاقوت» خ را از «عشوهٔ شیرین» ق و پ ارجح دانسته‌اند، به این دلیل که «مراد از یاقوت، لب معشوق است که شکر خایی می کند».

باید گفت: افزون بر اینکه واژهٔ «یاقوت» در بافت مصرع، وصله‌ای ناهمرنگ می‌نماید، تعبیر «عشوهٔ لب» نیز چندان شیرین و ذوق پذیر نیست. اما «عشوهٔ شیرین» هم تعبیری شیرین و دلپذیر است، هم خوش



آوا و گوشنواز و نیز هماهنگ با بافت مصرع. مفهوم «عشوهٔ شیرین شکرخای» نیز گویا این باشد که عشوهٔ تو آنچنان شیرین است که گویی شکرخائی می کند. با ایهام به اینکه شکر را می خاید و از میدان به در می برد، یعنی در شیرینی بر آن غلبه دارد. تقریبا نظیر اسناد «مشکسایی» به زلف معطر و سیاه در مصرع «تاب بنفشه می‌دهد طره مشکسای تو».

۳۴ـ۳/۳۱۲ع:

سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج مراد
که من این خانه به سودای تو ویران کردم

در ترجیح «گنج مراد» پ و خ بر «گنج روان» ق نوشته‌اند: «گنج در خاك پنهان است و روان نیست». که باید گفت:

«روان» واژه‌ای است ایهامی، هم به معنی جان و هم به معنی رونده. و بنابر این «گنج روان» یعنی معشوقی که چون گنج در جان و دل عاشق جای دارد. با ایهام به این معنی که معشوق گنجی است که بر خلاف دیگر گنجها که ساکن و بی حرکتند، روان و رونده نیز هست (نظیر: سرو روان) همچنین ایهام گونه‌ای دارد به «گنج قارون» که همراه با خود او در زمین روان و فرو رونده بوده است.

۳۵ـ۴/۳۱۹:

منم آن شاعر ساحر که به افسون سخن
از نی کلك، همه قند و شکر می‌بارم

«قند و شکر» ق و خ را بر «شهد و شکر» پ ترجیح داده‌اند، به این دلیل که «ازنی، قند و شکر می‌ریزد نه شهد». گویا از یاد برده‌اند که سخن از نی کلك است و از نی کلك، نه قند می‌ریزد نه شهد. اما وقتی پای سحر و افسون در میان باشد (منم آن شاعر ساحر که به افسون سخن) و در دنیای خیالپردازیهای شاعرانه، از نی کلك هم قند می‌ریزد و هم شهد، افزون براین هم آغازی «شهد» و «شکر» نیز ازنظر موسیقایی با

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد
اجر صبری است کز آن شاخ نباتم دادند

دوگانگی «شهد» (عسل) و «شکر» نیز با ایجاز و فشرده گویی حافظ مناسبتر است از «قند و شکر» که تقریباً یك چیزند.

۳۶ـ۶/۳۲۵:

به جز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس
عزیز من که به جز باد نیست همرازم

بی‌هیچ دلیلی «همراز» پ وخ را بر «دمساز» ق ترجیح داده‌اند. اما ایهام تناسب و ترادف «باد» با «دم» در «دمساز» آن را حافظانه‌تر می‌نماید. درضمن پذیرای این ایهام نیز هست که: منِ بی‌حاصل، دست خالی و باد به دستم.

۳۷ـ۵/۳۳۴:

اگر زخون دلم بوی مشك می‌آید
عجب مدار که همدرد آهوی ختنم

«بوی مشك» پ را بر «بوی شوق» ق و خ ترجیح داده‌اند به این دلیل که «شاعر صریحاً در مصرع دوم خود را همدرد آهوی ختن می‌داند و مشك از خون‌دل آهوست». باید توجه داشت که اگر از خون دل عاشق بویی بیاید، همانا بوی شوق و عشق است نه بوی مشك. مقصود شاعر نیز این است که من و نافهٔ ختن همدردیم. زیرا کار ما، هردو خون خوردن است و به همین دلیل خون ما هردو بوی‌ناك است، یکی بوی شوق و دیگری بوی مشك می‌دهد. از این توجیه نیز معلوم می‌شود که عاشق با نافهٔ آهو همدرد است نه با خود آهو، زیرا خون خوردن کار نافه است نه کار آهو و به همین دلیل در مصرع دوم ضبط نسخه‌های مأخذ یعنی «نافه ختن» درست است نه ضبط نسخهٔ فرزاد (آهوی ختن) که مصحّح آن را برگزیده است.

۳۸ـ۷/۳۳۹:

دور شو از برم ای واعظ و بیهوده مگوی
من نه آنم که دگر گوش به تذکیر کنم

«تذکیر» پ را بر «تزویر» ق و خ ترجیح داده است با این توجیه که «کار واعظ تذکیر است و با دور شو ای واعظ... تناسب بیشتری دارد». به نظر ما به حتم «تزویر» حافظانه‌تر است، زیرا اولاً وعظ واعظ از دید رندی چون حافظ «تزویر» است، و اینگونه برخورد با واعظ و زاهد از ویژگیهای رندانه حافظ است، و دیگر اینکه واژه «تذکیر» به دلیل تداعی ناخوشی که برای فارسی زبانان دارد با زبان عفیفانه حافظ سازگاری ندارد.

۳۹ـ۶/۳۴۶:

جهان پیری است بی‌بنیاد از این فرهاد کش فریاد
که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم

با اینکه ضبط هر سه نسخه مأخذ «جهان پیر است و بی بنیاد» بوده، آن را اشکال‌آمیز دانسته و ضبط متن را از نسخه‌ای خطی مورخ ۱۳۰۴!! برگزیده است. این توجیه ناموجه را نیز با آن همراه کرده است که «ضبط پیراسته و بی بنیاد خالی از اشکال نیست، زیرا پیر بودن در این شعر صنعتی همردیف بی بنیاد قلمداد می‌شود و تصور نمی‌رود سخن حافظ این بوده باشد... اما در ضبط پیری است... پیر اسم است که به جای صفت نشسته و خالی از اشکال است، از نظر فصاحت نیز شعر را استواری می‌بخشد».

با چشم‌پوشی از این اشکال که ایشان «پیر» را اسم جانشین صفت گرفته‌اند [با اینکه بی‌تردید «پیر» صفت است که در ضبط مقبول ایشان به جای اسم نشسته یعنی جهان موجود پیر بی‌بنیادی است و در ضبط مردود ایشان مسند برای جهان است] و نیز با چشم‌پوشی از این اشکال که با تغییر «پیر» به «پیری» همردیفی با «بی‌بنیاد» که مورد اشکال ایشان بود، از میان نمی‌رود زیرا «جهان پیری است بی‌بنیاد» درست برابر است با «جهان پیر بی‌بنیادی است» که در هردو «بی‌بنیاد» با «پیر» همردیف است. نیز با چشم‌پوشی از این اشکال که مگر همردیفی آنها چه عیبی دارد و مگر نه اینکه جهان واقعاً هم پیر است و هم بی‌بنیاد؟ باید گفت همان ضبط نسخه‌های مأخذ درست است، به ویژه اینکه «واو» در «جهان پیر است و بی‌بنیاد» از گونه‌های «واو» حذف و ایجاز است و جای یك عبارت تعلیلی را گرفته است. یعنی جهان پیر است و به همین دلیل پیری و دیرمانی بی‌بنیاد و سست پایه نیز هست. از نظر وزن و آهنگ نیز بر ضبط «پیری است» امتیاز دارد زیرا در این ضبط صامت «ت» در «است» افزون بر وزن است، و هرچند از نظر عروضی این افزونی غلط نیست و در تلفظ حذف می‌شود و در قصیده‌های سبك خراسانی نمونه‌های بسیار دارد، اما با زبان پخته حافظ سازگار نیست و دستِ کم ترك آن اولیٰ است.

۴۰ـ۷/۳۴۶:

شب رحلت هم از بستر روم تا قصر حورالعین
اگر در وقت جان دادن تو باشی شمع بالینم

بی‌هیچ دلیلی ضبط نسخه‌های مأخذ یعنی «درقصر» را ناروا دانسته و «تاقصر» را از نسخه‌های چاپی دیگر انتخاب کرده است. اما با توجه به اینکه «درقصر حور رفتن» مطلوب است نه «تا قصر حور رفتن»، زیرا «تا قصر حور رفتن» با ورود به آن تلازم ندارد، معلوم می‌شود که همان ضبط نسخه‌های مأخذ که آهنگ خوشتری نیز دارد درست است، با این مفهوم زیبا که اگر در شب رحلت تو بر بالینم باشی مردنم همان و در قصر حور رفتنم همان.

۴۱ـ۵/۳۹۵:

ناصحم گفت که جزغم چه هنر دارد عشق
بروای خواجهٔ غافل هنری بهتر از این

«خواجهٔ غافل» پ را بر «خواجهٔ عاقل» ق و خ به این دلیل ترجیح داده است که «شیوه سخن نسبت به ناصح تحقیرآمیز است و از این رو عاقل مناسب به نظر نمی‌رسد». با اینکه طنز نیشداری که در «خواجه عاقل» هست تحقیر ناصح را با شدت و تأکید بیشتری همراه می‌سازد و همین طنزآوری رندانه که شگردی هنری نیز هست در ترجیح «خواجهٔ عاقل» بر «خواجهٔ غافل» که بیانی عادی و غیر هنری است، دلیلی آشکار است.

۴۲ـ۵/۴۳۵:

بنوش می که سبك روحی و لطیف اندام
علی‌الخصوص در آن دم که سرگران داری

با اینکه در همه نسخه‌های مأخذ به جای «اندام»، «مدام» بوده آن را «غیر مناسب و عاری از فصاحت» دانسته و «اندام» را با قید «به طور یقین درست» از چاپ فرزاد برگزیده است. اما قید «علی‌الخصوص در آن دم که سر گران داری» که از قبیل ذکر خاص بعداز عام است، دلیلی است بر ترجیح و دستِ کم مناسب بودن و درست بودن «مدام». به ویژه اینکه «سرگرانی» در لطافت اندام نقشی ندارد و به همین دلیل ذکر اندام در اینجا نامناسب می‌نماید. نیز ایهام تناسب «مدام» با «می» و «سر گرانی» که حافظ بارها آن را به کار گرفته، امتیاز دیگری است.

۴۳ـ۵/۴۴۸:

تاج شاهی طلبی گوهر دانش بنمای
ور خود از گوهر جمشید و فریدون باشی

در ترجیح «گوهر دانش» پ بر «گوهر ذاتی» ق و خ نوشته‌اند: «یکی از معانی گوهر، اصل و تبار است که جنبه ذاتی دارد، بنابر این وصف ذاتی، چیزی به آن نمی‌افزاید. اما گوهر دانش به معنی سنگ قیمتی علم است که دارا بودنش مایه سرافرازی است».

به گمان ما، همان «گوهر ذاتی» درست‌تر، ذوق‌پذیرتر و شاعرانه‌تر است و با حال و هوای بیت نیز سازگارتر، اشکال یاد شده نیز از بنیاد ویران است و معلول بی‌توجهی به مصرع دوم که قرینه‌ای آشکار است بر این که مراد از «گوهر» در مصرع اول نژاد و تبار نیست، بلکه کنایه است از هنرها و ارزش‌های ذاتی و شخصی، در برابر افتخارات عارضی و نَسَبی که در مصرع دوم به آنها اشاره شده است.

۴۴ـ۸/۴۶۱:

دوام عیش و تنعم نه شیوه عشق است
اگر معاشر مایی، بنوش جام غمی

«جام غمی» پ را بر «نیش غمی» ق و خ ترجیح داده‌اند به این دلیل که «نیش، نوشیدنی نیست» باید گفت: راست است که در دنیای واقعیت و حقیقت نیش، نوشیدنی نیست اما در دنیای خیال و مجاز که محور اصلی شعر و شاعری است، نیش نیز مانند بسیاری از چیزهای غیرنوشیدنی، نوشیدنی است، وگرنه بیرون از دنیای خیال و مجاز «جام غم» نیز نوشیدنی نیست! یعنی همان اشکالی که ایشان براساس آن «نیش غم» را نادرست دانسته‌اند، در مورد «جام غم» یعنی ضبط مقبول ایشان نیز وارد است، اما آنچه «نیش غم» را به شیوه و شگرد حافظ نزدیکتر می‌سازد، یکی طنزآمیزی نوشیدنِ نیشِ است، نظیرِ چشیدنِ عذاب در تعبیر قرآنی: ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ، (دخان/۴۹) و دیگر موسیقی خوش و گوشنواز آن، و سه دیگر قیاس و تضاد «نوش» و «نیش».

۴۵ـ۷/۴۷۶:

چشمت به غمزه خانه مردم خراب کرد
مخموریت مباد که خوش مست می‌روی

بی‌هیچ دلیلی «غمزه» ق را بر «عشوه» خ ترجیح داده‌اند، با اینکه هم حرفی «چشم» و «عشوه» در حرف «ش» موسیقی سخن را حافظانه‌تر و دلپذیرتر می‌سازد.

گزیده یادداشتها را همین‌جا پایان می‌دهم. با این امید که اینگونه تلاشها و بررسیها بتواند گامی هرچند کوتاه، در فراهم سازی متنی هرچه صحیح‌تر از غزلهای آسمانی خواجه شعر فارسی «شمس‌الدین محمدحافظ» باشد.

● پیرامون زندگی و هنر درویش عبدالمجید طالقانی

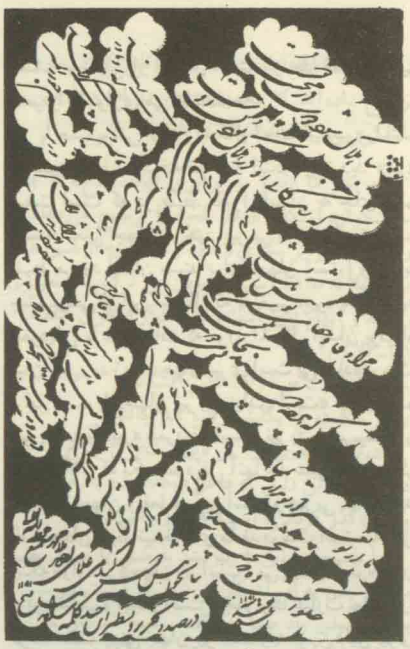
آن بی‌خطا خطّهٔ خط را سلطان...

● اسماعیل یعقوبی

تاریکی اسرارآمیز شب همه جا را فراگرفته و نور ضعیف شمع، گوشه و کنارهای اتاق کوچك را روشن کرده است. اتاقی ساده و بی‌آلایش، آنچه که در نگاه اول چشم بیننده را به خود جلب می‌کند، اوراق سپیدی است که نقوش و خطوط فراوان بر آنها نقش بسته و در اطراف اتاق پراکنده‌اند. تنها صدایی که در فضای کوچك این اتاق به گوش می‌رسد، پژواك لغزش قلمی بر پهنهٔ اوراق است. دستی ضعیف که استادانه و ماهرانه آن را بر سینهٔ کاغذ به حرکت درمی‌آورد و حروف اسرارآمیز را با هزار چم و خم و صعود و نزول به یکدیگر می‌پیوندد. در گوشه‌ای از این اتاق مردی نشسته است که با قلم زدنش بابی جدید و بی‌نظیر در هنر این آب و خاك گشوده است. نور ضعیف، چهره او را در فضای تاریك روشن اتاق، کم و بیش مشخص کرده است: صورتی نحیف و نزار با موهای افشانده بر شانه‌ها و محاسنی انبوه بر گونه‌ها. لبهایش می‌جنبد و نجواگونه، اسراری را زمزمه می‌کند:

روضهٔ خلد برین خلوت درویشان است
مایهٔ محتشمی خدمت درویشان است
کُنج عزلت که طلسمات عجایب دارد
فتح آن در نظر رحمت درویشان است
حافظ ار آب حیات ازلی می‌طلبی
منبعش خاك در خلوت درویشان است

... سخن از مردی است که در طول عمر کوتاه اما پرثمرش درپی کسب کمالات صوری و باطنی به توفیقات بی‌بدیلی دست یافت. اگرچه حیات او بیش از سی و پنج بهار به طول نینجامید و با رفتنش ارادتمندان هنر و معرفت را در آتش فراق خود سوزانید، امّا مایهٔ بسی خوشنودی است که آثار بی‌نظیری از خود برجای نهاد. او عملاً حضور بی‌رقیب خود را در حیطهٔ هنر این آب و خاك تا قرنها اعلام کرد به‌نحوی که تا زمانی که از هنرخوشنویسی نامی برجاست نام درویش نیز باقی خواهد ماند: «درویش عبدالمجید طالقانی». در این مختصر سعی شده است گوشه‌هایی از شخصیت او مورد بررسی و تحقیق قرار گیرد (اگرچه این مقال از جهات عدیده، ناقص و درنظر ارباب هنر خالی از خطا و اشتباه نیست).



درویش در نیمهٔ قرن دوازدهم (هـ.ق) چون خورشیدی فروزان در آسمان هنر ایران طلوع کرد. دریغا که عمرش بسیار کوتاه بود. وی در حدود سنهٔ ۱۱۵۰ (هـ.ق) در زمان حکومت کریم‌خان زند در یکی از قرای طالقان موسوم به مهران[۱] چشم به جهان گشود و تا ابتدای نوجوانی در آن خطه زیبا و دلگشا پرورش یافت. شاید او علاوه بر کارهای روزمره، تحصیلات ابتدایی را هم در مکتب‌خانه زادگاهش به انجام رسانیده باشد. آنچه مسلم است در ابتدای جوانی به قصد تحصیل علوم و کسب معرفت به اصفهان (که در آن زمان مرکز علمی و هنری و فرهنگی بود) عزیمت کرد. آمدن درویش به اصفهان مقدمه‌ای بود برای دگرگون شدن شخصیت او و قدم نهادن در خطهٔ معرفت و کمال. او در ابتدای ورودش به اصفهان شیفتهٔ صوفیان و سالکان طریق گردید و به زمرهٔ اهل باطن پیوست و تا آخر عمر در کسوت فقر روزگار گذرانید.[۲] او شخصیتی صاحب طبع و شیرین زبان بود و به کمالات اخلاقی مزین. وی علاوه بر کسب کمالات و پیمودن طریق اهل باطن، علوم متداوله زمان خویش را آموخت و از بزرگان علم و دانش آن سامان استفاده‌ها برد. درویش علاوه بر این دارای اراده و عزمی راسخ بود که نظیرش را کمتر می‌توان سراغ داشت: «وقتی چنان به خاطرش گذشت که کسب خطی نماید به اندك مدتی پایهٔ خط شکسته را به جایی گذاشت که مشکل دست دیگری رسد و گوی خوش نویسی از میدان صفحه به در برد»[۳]. در اینجا برای اینکه بتوانیم اجمالاً با شخصیت او آشنا شویم، به دو بعد از شخصیت او اشاره می‌کنیم:

الف) شخصیت هنری

۱) هنر خوش نویسی: درویش عارف و هنرمندی بود که هنرش را با رموز عرفان درآمیخت. شاید یگانه عاملی که تاکنون درویش را موفق ساخته تا در حیطهٔ هنر زیبای خوش نویسی رقیبی پیدا نکند این باشد که او با دست و قلم هنرآفرینش آنگاه که تك تك حروف را با مهارت تمام بر صحیفه اوراق می‌نگاشت، سعی داشت در ورای هر صعود و نزولی، رموز باطنی خویش را به نمایش بگذارد. به عبارت دیگر درویش قبل از آن که هنرمند باشد، یك عارف است. خط زیبای او را می‌توان به گلستانی تشبیه کرد که عطر دل‌انگیزش همان اسرار باطنی درویش است. می‌توانم بگویم که هنر درویش سایه‌ای از عوالم درونی او است. بنابر عقیده ارسطو «هنرمند به سوی کمال مطلوب توجه دارد و آنرا با میانجی هنری که مورد نظر است تعبیر و تفسیر می‌کند»[۴]. سقراط نیز هنر را وحی و الهام می‌دانست.[۵]

به هر صورت هنر درویش نمی‌تواند با روحیاتش بی‌ارتباط باشد. اکثر تذکره‌نویسان او را شخصیتی بی‌نظیر در هنر خوش‌نویسی به‌شمار آورده‌اند. او در ابتدای رو آوردن به هنر خوش‌نویسی نستعلیق می‌نوشت و پس از چندی به خط شکسته روی آورد و در این رشته از هنر به مقام استادی رسید. با آنکه پس از وی شاگردانش به مقام استادی نایل شدند ولی هیچ‌کدام در این هنر همطراز او نگشتند. چنانکه صاحب تذکرهٔ سفینة‌المحمود به این امر اشاره کرده و می‌گوید: «به‌زعم من که فی‌الجمله از تحریر با بهره و سیاق آن را در دست دارم، چنان است که از روزی که اختراع این قلم شده کسی به درستی این رسم، خط شکسته را به‌جا نیاورده، هزار تمجید بر خط مجیدباد.»[۶] او در اندك مدتی پایهٔ خط شکسته را به‌جایی رسانید که استادان مسلم این هنر را پشت سر گذاشت. چنانکه بازار شکستهٔ شفیعا و دیگر شکسته‌نویسان را با شکستهٔ خود درهم شکست و همانطور که پیشرفت خط نستعلیق به دست میرعماد صورت گرفت، کمال خط شکسته نیز به دست درویش، به حد اعلی رسید. پس از این او شهرت فراوانی پیدا کرد و مورد توجه همگان واقع شد و ممدوح شعرا و فضلای زمان گردید. چنانکه شاعر معاصر وی، حاجت شیرازی، رباعی در وصف خط او گفته که معروف است:

ای گشته مثل به خوشنویسی زنخست
مفتاح خزاین هنر خانهٔ تو است
تا کرده خدا لوح و قلم را ایجاد
ننوشته کسی شکسته را چون تو درست!

در مورد مقام درویش همین بس که صیت هنرش از اصفهان فراتر رفته، وصف آن نه‌تنها در دیگر بلاد ایران، هم‌چون شیراز، بلکه در سرزمینهای دوری مانند هندوستان نیز بر سر زبانها افتاد. برخی تذکره‌نویسان نیز به این امر اشاره کرده‌اند: «درویش در اصفهان ساکن بود و بارها از سواد اعظم هندوستان وی را طلبیدند. قدم از اصفهان بیرون نگذاشت و به دارالعلم شیراز نیز که مجمع اهل کمال بود نیامد و شرف صحبتش روزی نشد.»[۷]

شاید درویش به‌دلیل ابتلای دائم به بیماری مالاریا توان سفر به بلاد دیگر را نداشته است. در مورد هنر و تأثیرات او در نسلهای بعدی می‌توان گفت که پس از وی استادان بزرگی در هنر خوشنویسی، از درویش پیروی می‌کردند. از دیگر امتیازات درویش نسبت به سایر استادان این فن ضمن رعایت تمامی قواعد آن، «تندنویسی» اوست.

۲) آثار: خوشبختانه آن اندازه آثار ارزنده که از این هنرمند برجای مانده است از دیگر بزرگان در دست نیست. غیر از خطوط پراکنده از قطعات و مرقّعات، نسخه‌ای از کلیات سعدی نیز به خط او مزین است. همه این آثار وآثار دیگری که هنوز نشانی از آنها نیست، اثر پانزده سال آخر عمر درویش است. یعنی از