آرمان

پرونده ها:

افق های عشق در ادبیات و فرهنگ ایران زمین

پیشینهٔ قوم های ایران زمین از دوران باستان

فصلنامهٔ پژوهش های فرهنگی آرمان نشریهٔ بنیاد فرهنگی آرمان

سال هفتم شمارهٔ ۲۳ بهار ۱۴۰۲– ۲۰۲۳

فصلنامه پژوهش های فرهنگی آرمان

بنیادگذار: دکتر ساموئل دیان

مدیر مسئول: مهدی سیاح زاده

سردبیر فصلنامه و تارنما: شیریندخت دقیقیان

Arman Cultural Foundation
www.armanfoundation.com

بنیاد فرهنگی آرمان با احراز شرایط و ضوابط وزارت دارایی ایالات متحده امریکا بخش IRS موفق به اخذ پروانه معافیت مالیاتی با جواز شماره 1440726 -- 81 شده است.

کلیه مبالغ همیاری و پرداخت های هموطنان عزیز برای کمک به خدمات فرهنگی این بنیاد، مشمول معافیت مالیاتی می باشد.

با توجه به تسهیلات فوق در انتظار پشتیبانی و همیاری شما برای نیل به هدف های فرهنگی بنیاد فرهنگی آرمان هستیم. هرگونه پرداخت و همیاری به بنیاد غیر انتفاعی آرمان مشمول معافیت مالیاتی است.

مسئولیت محتوای نوشته ها به عهده پدیدآورندگان و فرستندگان آنها است.

شماره تماس با آرمان:
310-205-0902
تماس با سردبیر:
shirindokht1@gmail.com

چگونه آرمان را آبونه شویم:

با فرستادن چک به مبلغ ۱۲۰ دلار برای چهار شماره به مشخصات و نشانی زیر همراه با نام کامل، ایمیل و تلفن و آدرس خوانا

Payable to: Arman Foundation
P.O.BOX 25931
11420 Santa Monica Blvd.
Los Angeles, Ca 90025

فهرست آرمان ۲۳

سخن آغازین ۴

ساموئل دیان: که عشق آسان نمود اول.... **۵**

پروندهٔ افق های عشق در ادبیات و فرهنگ ایران زمین

آشنایی با کتاب *روابط عاشقانهٔ ایرانیان در عصر دیجیتال: از ازدواج سنتی تا ازدواج سفید* به ویراستاری **ژانت آفاری** و **جزیلین فاست ۸**

گفتگوی آرمان با **شیدا محمدی** پیرامون عاشقانه ها و تنانه ها در شعر فارسی **۱۰**

نادر مجد: موسیقی ایرانی در بیان عشق و راه ندادن به خشونت: نگاهی منتقدانه **۳۱**

ناهید رضوانی: کارگردانان زن ایرانی و سایهٔ سانسور بر عشق در سینما **٤٨**

حسن جوادی: رویارویی زن و مرد در ادبیات فارسی، بخش دوم **٦٢**

اردوان مفید: بازنمایی عشق در مراحل تکوین تئاتر و سینمای ایران **٧٦**

بهرام گرامی: رقیب در هزار سال شعر فارسی، با عاشق رقابت نمی‌کند، از معشوق مراقبت می‌کند! **۸۹**

شهین سراج: تفسیری بر رؤیاهای زلیخا در منظومهٔ یوسف و زلیخای **عبدالرحمن جامی ۹۵**

اردشیر لطفعلیان: عشق در شعر **نظامی گنجوی ۱۱۵**

مجید نفیسی: فائز دشتستانی و عشق ستمگر **۱۲۹**

محمدحسین ابن یوسف: حافظ، سخن گوی همهٔ مهرورزان جهان **۱۳۹**

مهدی سیاح زاده: آتش عشق است که اندر نی فتاد: عشق، از دیدگاه **مولانا ۱۵۷**

پژوهش ها و آفرینش های ادبی، هنری و فرهنگی

هادی بهار: هم *سرنگ*، هم *خودنویس*، معرفی **دکتر هراند قوکاسیان**، پزشک و مترجم ادبیات ارمنی **۱٦۷**

به یادبود **دکتر باقر پرهام ۱٦۹**

شیریندخت دقیقیان: سودابه رکنی با مجموعه داستان های کوتاه ***می توو در غربت (Me Too in Exile)*** **۱۷۱**

تازه های باهَمِستان: برگ ویژهٔ آرمان برای معرفی فعالیت ها و سازمان های مردم نهاد ایرانیان ۱۷۶

جایزهٔ آزادی قلم روزنامه‌نگاران ایالت هسن آلمان برای **نیلوفر حامدی**؛ اجرای مرکز آموزش موسیقی کلاسیک ایران به سرپرستی **استاد نادر مجد** در چهل و یکمین سالگرد کانون دوستداران فرهنگ ایران در ویرجینیا؛ جایزهٔ آزادی مطبوعات یونسکو به سه روزنامه‌نگار زندانی: **نیلوفر حامدی، الهه محمدی و نرگس محمدی**؛ موسیقی **حامد پورساعی** و صدای **فریماه شهراز**؛ **ساناز طوسی** برندهٔ بخش نمایشنامه‌نویسی جایزهٔ پولیتزر ۲۰۲۳؛ همزمان با نودمین سالگرد فاجعهٔ کتابسوزان در آلمان هیتلری، جایزهٔ "کتاب سیاسی" ۲۰۲۳ آلمان برای **گلینه عطایی**

تاریخ

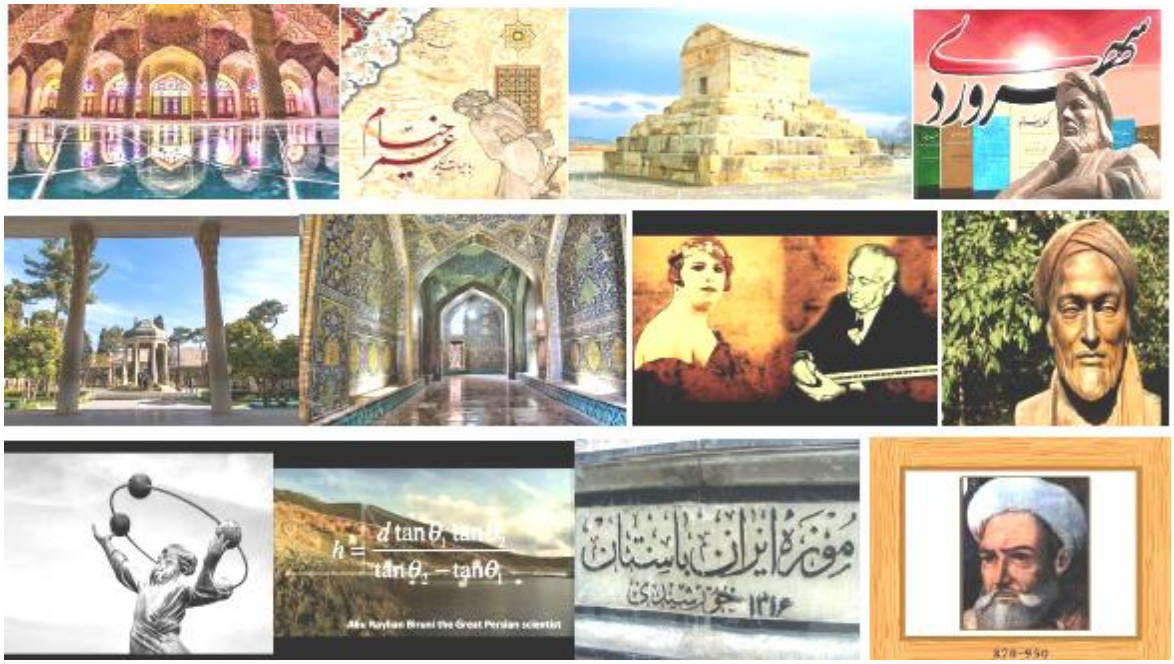
مجید جهانبانی: خاطرات من از مدرسهٔ نظام **۱۸٤**

مرتضی حسینی دهکردی: سرگذشت آخرین کنفرانس آموزشی رامسر در دوران پهلوی **۱۹۳**

علی میرفطروس: نگاهی نو به جنبش **بابک خرمدین** (بخش سوم): جلوه‌های آئین‌های مهری (میترائی) در کردستان امروز و در میان «یارسان»ها یا «اهل حق» **۱۹۸**

جواد مفرد کهلان: شناسایی بازماندگان قبایل باستانی غرب ایران لولوبی ها، مادهای بودین، کوتی ها و اوخسیان در وجود کلهرها، گورانها، لک ها و بختیاری ها **۲۰۹**

تازه ها و جاودانه های شعر به گزینش علیرضا اکبری ۲۲۰



شمارهٔ بیست و سوم فصلنامهٔ پژوهش های فرهنگی آرمان را به دوستداران فرهنگ و هنر و اندیشهٔ ایران تقدیم می-داریم. در کنار مطالب پژوهشی و هنری گوناگون و تازه های باهمستان، پروندهٔ این شماره اختصاص دارد به افق های عشق در ادبیات و فرهنگ ایران زمین. در بخش تاریخ نیز دو نوشتار به پیشینهٔ باستانی اقوام ایرانی می پردازند. از همهٔ محققان، نویسندگان و شاعران مشارکت کننده در این شماره و پروندهٔ ویژهٔ آن، سپاس صمیمانه داریم.

آرمان با نشر پژوهش های جدید و بازتاب فعالیت های فرهنگی ایرانیان خارج از کشور، می کوشد پلی باشد میان محققان، هنروران و ادیبان نسل های جدید با سرآمدان و پیشکسوتان پایه گزار فرهنگ ایران زمین تا به پیوستگی خودآگاهی مدرن یاری رساند.

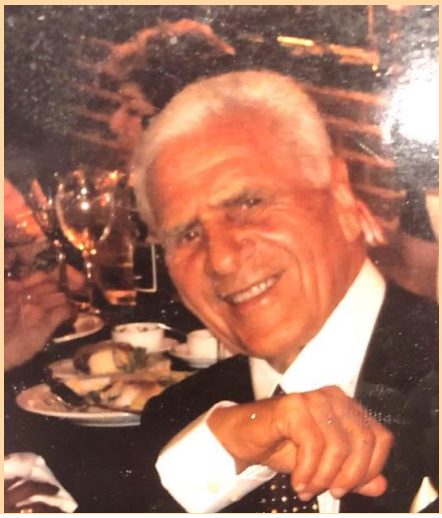
در تارنمای آرمان، نسخه های کامل آرمان ۱ تا ۲۳ برای مطالعه موجود هستند. نشانی صندوق پستی آرمان، پذیرای درخواست آبونمان برای نسخه های چاپی است.

پیشاپیش از شما برای به اشتراک گذاشتن لینک آرمان در شبکه های اجتماعی و فرستادن آن به خویشان و دوستان سپاسگزاریم.

یک پوزش خواهی: در شمارهٔ ۲۲ آرمان نام شاعر ارجمند و از همراهان آرمان از ابتدای انتشار آن، جهانگیر صداقت فر، از فهرست نام های پشت جلد جا افتاده بود که بدین وسیله از آن بزرگوار پوزش می خواهیم.

که عشق آسان نمود اول...

ساموئل دیان



«الا یا ایهّا الساقی اَدِر کاَساً و ناوِلها که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکلها»

مدت ها بود که با توجه به نقشِ مهمی که عشق در دوام و بقا و رشد فرهنگ ایران داشته است، در فکر انتشار یک شماره از آرمان در بارهٔ این موضوعِ پر اهمیت بودم. بسیار خرسندم که با کمک همکاران ارجمندم و با یاری گرفتن از نویسندگانی فرهیخته و صاحب نام، این شمارهٔ آرمان به چنین موضوع جالب و پرارزشی اختصاص یافت.

ناگفته پیداست که عشق نقش بسیار مهمی در فرهنگ ایران داشته و همواره به عنوان نمادی برای تجلی محبت، یکی از ارزش‌های بنیادی و عمیق فرهنگ مردم ایران بوده است. عشق در فرهنگ ایران به عنوان یک ارزش اجتماعی بسیار مهم شناخته شده و از اینرو تأثیری عمیق بر زندگی و تعاملاتِ فردی و اجتماعی افراد داشته است. عشق در فرهنگ ایران فقط به رابطه بین دو نفر محدود نمی‌شود، بلکه به عنوان یک مفهوم گسترده تر، از عشق به خانواده و وطن و همنوع، تا عشق به طبیعت و زادبوم را در برمی گیرد.

در فرهنگ ایران زمین عشق از طریق هنرهای هفتگانه، بخصوص ادبیات، همواره حضوری مهم و موثر داشته است. عشق در هنرهای گوناگون، از موسیقی و ادبیات ومعماری، تا خطاطی و نگارگری و کاشیکاری، همواره نقشی گرانبها و تاثیربخش بوده است. در این میانِ، بطور مشخص می توانیم، تلالوء خیره کنندهٔ عشق را در آیینهٔ ادبیات

ایران به نظاره بنشینیم. به باور من، عشق در معنای واقعی اش، گرانیگاهی پر ارزش وشاید نقطهٔ کانونی شاهکارهای ادبیات ایران است.

تاثیر عشق در فرهنگ ایران از طریق ادبیات، هنر و آداب ورسوم به طرق گوناگون متجلی گردیده و به عنوان یکی از موضوعات مهم و اساسی در آثار ادبی ایران منعکس شده است. از قصه‌ها و داستان‌های عاشقانه، تا شعرهای عاشقانه، از غزل و رباعی تا قصیده و مثنوی و حتی شعر های حماسی، عشق در ادبیات ایران به طور گسترده بازتاب داشته است. با نگاهی گذرا به تاریخ ادبیات ایران، به سادگی می توان دریافت که اشعار و قصاید عاشقانه در ایران همواره محبوبیت فراوانی داشته اند. عشق به عنوان موضوعی اساسی و پرارزش در آثار ادبی ایران، مخصوصاً در شعر، نمایان می‌شود.

عشق در تمام دوره‌های ادبی ایران، از شعرهای قدیمی تا مدرن، اهمیت و جایگاه ویژه‌ای داشته است. در گذرگاه زمان، عشق به عنوان یک احساس قوی و پرشور، به شاعران ایرانی انرژی و الهام فراوانی بخشیده و آنها را به خلق شعرهای زیبا و عمیق دربارهٔ عواطف انسانی ترغیب کرده است. از این رو، عشق در شعر ایران یک مفهوم کلیدی و چندبُعدی است و از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از زمان های دور تا زمانِ حاضر، عشق همواره، به تناوب و حتی به تکرار، در شعرفارسی نقش مهمی را ایفا کرده است. گویا به قول حافظ «یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب/کز هر زبان که می شنوم نامکرر است»

شاعران بزرگی مانند حافظ و سعدی و مولوی در اشعار خود به مفهوم عشق پرداخته و احساسات عاشقانه را به شکل زیبایی بازنموده‌اند. این شعرها علاوه بر ارزش های هنری، نگاهی عمیق به جنبه‌های روحی و انسانی عشق دارند و بیانگرِ بنیانِ فلسفی و هدف نهایی عشق است. نگاهی دوباره به بیت مشهورِ حافظ گویای چنین نگاهی است: «هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد به عشق / ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما»

علاوه بر شعر، داستان‌ها و قصه‌های عاشقانه نیز در ادبیات ایران نقشی بسزا و درخششی قابل تامل دارند. مثال‌هایی مانند «خسرو و شیرین» ، «لیلی و مجنون»، « وامق و عذرا » ، « ویس و رامین» ، « زال و رودابه» ، «سیاوش و سودابه» ،« بیژن و منیژه» نمونه‌هایی هستند که در آنها عشق به عنوان محور اصلی داستان ها ظاهر می‌شود. این آثار نه تنها جذابیت هنری دارند، بلکه درون‌مایه‌های انسانی و روحی عشق را بیان می‌کنند.

در طی قرون متمادی، تاریخ پر فراز و نشیب ایران مراحل مختلفی از گسست تا پیوست، از آرامش و صلح تا جنگ وهجوم بیگانگان و قتل وغارت را از سر گذرانده، وهرکدام از این دورانها تاثیراتِ مثبت و منفی خود را تا به امروز بر روندِ رشد یا تنزلِ علم و فرهنگ وهنر داشته است. ایران در دوران صلح و آرامش، شکوفایی علم و بالندگیِ

فرهنگ و هنر را تجربه کرده – و بر عکس در دورانِ هجوم وایلغارِ بیگانگان، از هجومِ مخربِ اعراب تا ایلغارِ ویرانگرِ مغولان و تاخت و تازِ اقوامِ آسیای میانه ، هرکدام زخمی خونین بر پیکرِ تاریخ و فرهنگ و هنرِ ایران زمین وارد نموده است. به باور من، آنچه امروز از بردباری و محبت و ایثار و همیاری در رفتارِ اجتماعی ایرانیان دیده می شود، از ثمراتِ عشقی است که در تار و پودِ فرهنگ ایران تنیده شده است.

سخن دربارهٔ معنا و نقش عشق بسیار است و صفحات نشریه و بضاعت من در این زمینه محدود، و لذا این مهم را نویسندگانِ والا مقامی که با آرمان همکاری دارند، تقبل کرده اند.

هرچه گویم عشق را شرح و بیان چون به عشق آیم خجل باشم از آن

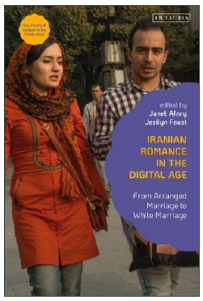
ساموئل دیان، لس آنجلس، ۱۲ جولای ۲۰۲۳

پروندهٔ ویژه:
افق های عشق در ادبیات و فرهنگ ایران زمین

ژانت آفاری
نادر مجد
شیدا محمدی
ناهید رضوانی
اردوان مفید
بهرام گرامی
شهین سراج
حسن جوادی
اردشیر لطفعلیان
مجید نفیسی
مهدی سیاح زاده
محمدحسین ابن یوسف

روابط عاشقانهٔ ایرانیان در عصر دیجیتال: از ازدواج سنتی تا ازدواج سفید

به ویراستاری ژانت آفاری و جزیلین فاست
مترجم: آیرین دارا



Iranian Romance in the Digital Age
From Arranged Marriage to White Marriage

Edited by Janet Afary & Jesilyn Faust

"Iranian women have often been portrayed as either heroic pioneers or faceless victims. This insightful study pushes beyond those stereotypes to provide moving and authoritative accounts of what life has been and is like for women in Iran. From arranged marriages and virginity tests to the modern world of online dating and biracial children, it adds fascinating depth to our understanding of one of the world's most misunderstood countries." *Stephen Kinzer, Author of "All the Shah's Men: An American Coup and the Roots of Middle East Terror."*

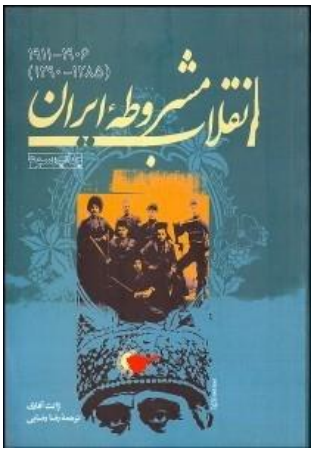
"A fascinating set of studies exploring how Iranian woman negotiate changing expectations of romance and marriage amidst the complex and often contradictory effects of urbanization, modernization, the spread of social media, and the impact of the Islamic Revolution." *Stephanie Coontz, author of Marriage, A History: How Love Conquered Marriage*

موضوع: پژوهش در حوزه علوم اجتماعی، فرهنگ، خانواده، سکس، زنان، ایران
ناشر: نوگام چاپ اول: فروردین ۱۴۰۲ – مارس ۲۰۲۳ محل نشر: لندن

معرفی کتاب: کتاب پژوهشی *روابط عاشقانهٔ ایرانیان در عصر دیجیتال* که در سال ۲۰۲۲ به زبان انگلیسی منتشر شده بود، اینک به زبان فارسی با برگردان آیرین دارا به چاپ رسیده است. ژانت آفاری پژوهش‌گر و استاد دانشگاه کالیفرنیا در سنتا باربارا در رشتهٔ تاریخ است. کتاب‌های او دربارهٔ تاریخ اجتماعی ایران به ویژه سال‌های انقلاب مشروطه، که به زبان انگلیسی منتشر شده‌اند مورد نقد و بررسی و استقبال بوده اند. عنوان بخش های پژوهش حاضر که با مشارکت چندین محقق گردآوری شده است، موضوع های مهمی را دربر می گیرند: ظهور زنان مستقل در ایران- یک چشم انداز نسلی؛ دوست یابی در فضای مجازی، ترمیم پردهٔ بکارت و فناوری های کمک باروری؛ بازسازی نظم سلسله مراتبی: ازدواج های روستایی و ایل و عشیره ای؛ افزایش ازدواجهای غیررسمی در منطقهٔ خاورمیانه و...

در مقدمهٔ مترجم دربارهٔ این کتاب می خوانیم:

این مجموعه تلاش دارد نشان دهد که ما با نسلی شجاع رو به رو هستیم؛ نسلی که برای خواستن روابط عاطفی و جنسی، که جزئی مهم از سازوکار جسمی و روانی هر انسانی است، و طرح نیازهایشان، جسارت



پروفسور ژانت آفاری

دارند. نسلی که با دسترسی به آموزش بالاتر و آ گاهی بیشتر، دسترسی به اینترنت همچون ابزاری قوی و جدید برا ی ارتباط سیاسی و فردی، دیده شدن و تماس با جهان و با دسترسی به فناوری و شبکه های اجتماعی، بر نهاد خانواده و ازدواج تاثیرداشته اند.

در جامعهٔ ایران، زندگی و رابطهٔ جنسی خارج از ازدواج، اشکال جدید زندگی مشترک و مستقل، از ازدواج سفید گرفته تا زنانی که تنها و مستقل زندگی می کنند در حال افزایش است؛ زنان روز به روز بیشتر از دیدگاه های سنتی و قالبی در زمینهٔ جنسیت و رابطهٔ جنسی فاصله می گیرند؛ جوانان از راه شبکه های مجازی برا ی خود به دنبال همسر/شریک زندگی یا دوست هستند، گفتگوهای صمیمی بیناجنسی با هم دارند، میل و حس فردی خود را دربارهٔ گرایشات جنسی، روابط خصوصی و اجتماعیشان بروز می‌دهند، مفاهیم سنتی عرصه و حریم خصوصی را به چالش می گیرند، با حرف زدن از تابوها و عادی سازی انواع گفتمانها بر گرد آن هنجارشکنی میکنند؛ انتظارهایشان از ازدواج و داشتن زندگی مستقل افزایش یافته است؛ طلاق به ویژه برای زنان، دیگر مانند گذشته تابو نیست؛ مناسبات سلسله مراتبی و خونی در سطح خانواده و حتا تا حدی در سطح ایل و اهمیت داشتن آن در حفظ یکپارچگی ایل یا خانوادهٔ ضربه خورده است؛ همجنسگرا وکوییر بودن به شدت گذشته تابو نیست، و بحث بر سر حقوق همجنسگرایان و کوییرها، و جنبش کوییر/ رنگین کمان نسبت به گذشته به امری پذیرفته شده تر تبدیل شده است.

گفتگو با شیدا محمدی، شاعر و مدرس ادبیات فارسی

عاشقانه ها و تنانه های شعر فارسی

آرمان: شیدا محمدی از نسل جدید و پیشرو شاعران و مدرسان ادبیات فارسی در آمریکا است. در این گفتگو از او پیرامون تاثیر سانسور در بازنمایی عشق در شعر معاصر ایران پرسیده ایم.

دربارۀ شیدا محمدی: شیدا محمدی شاعر، نویسنده و روزنامه نگار زادۀ تهران است. او فارغ التحصیل «زبان و ادبیات فارسی» است و همچنین فارغ التحصیل دورۀ کارشناسی ارشد در رشتۀ «علوم ارتباطات» از دانشگاه Purdue می باشد.

شیدا محمدی اولین شاعر مهمان جردن سنتر- دپارتمان فارسی دانشگاه یو.سی.اروین کالیفرنیا از سال ۲۰۱۵ تا ۲۰۱۷ بوده و در مورد شعر، نثر، تاریخ ادبیات و فولکلور و سیر تحول شعر پارسی، ساختار و ریشه های زبانی سخنرانی کرده است. او در زمان اقامتش در مرکز ایران شناسی سامویل جردن در دانشگاه یو.سی.اروین کالیفرنیا مشغول تحقیق و نوشتن **مفهوم وطن در شعر معاصر فارسی** بوده که پیش از این به صورت خلاصه در همین دانشگاه سخنرانی کرده است و به زودی در زیر مجموعه انتشارات دانشگاه منتشر خواهد شد. متن مقاله به زبان انگلیسی در خبرنامۀ **انجمن ایران شناسی**، در فروردین ۱۳۹۹ به چاپ رسید. وی همچنین سلسله نشست هایی با محوریت ادبیات فارسی و متون تاریخی در دانشگاه اروین برگزار کرد همچون «**معنای شادی و شادمانی در شعر**»، «**معشوق و معشوقه در شعر فارسی**»، «**نوستالژیا و دلتنگی در شعر**». و همچنین نشست های پیوسته ای با تمرکز بر«**ضرورت ادبیات در زندگی انسان معاصر**»؛ «**سیر و روند تغییر زبان و شعر پارسی در صد**

سال اخیر»، «**غنی سازی زبان و ادب پارسی در مهاجرت**». ضمن حضور در دانشگاه دو کتاب و یک سی دی شعر هم منتشر کرده است.

همچنین او شاعر مهمان دانشگاه مریلند در سال ۲۰۱۰ تا ۲۰۱۱ بوده و ادبیات معاصر فارسی تدریس کرده است. تمرکز او در این دوره شناساندن ادبیات داستانی، ادبیات مهاجرت، ادبیات زنان، و شعر معاصر به دانشجویان دورهٔ کارشناسی ارشد بوده است. بریتانیکا در سال ۲۰۱۰ دربارهٔ شیدا، آثار و سبک نوشتاری اش نوشت. از آن زمان تا کنون او عضو انجمن قلم آمریکا می باشد.

از فعالیت های مهم دورهٔ روزنامه نگاری او می توان به دبیر صفحهٔ **زنان** در روزنامهٔ ایران و نیز دبیر تحریریهٔ مجلهٔ **فرهنگستان هنر** و دبیر صفحهٔ **خشت و سرشت** در مجلهٔ وطن اشاره کرد. مقالات و گزارش های اجتماعی – فرهنگی او در طی آن سالها در روزنامه های کثیرالانتشار متعددی منتشر شده است؛ همچنین انتشار دو ماهنامهٔ ادبیات و اندیشهٔ **طرح** (شماره نخست آگوست ۲۰۱۶) در لس انجلس؛ دبیر دوره ای داستان سایت «**پیاده رو**» و یک دوره داور جایزهٔ داستان سایت «**ایرون**».

او شش کتاب شعر و داستان در کارنامه کاری خود دارد. از جمله:***Hug Me against the Haze***

آخرین کتاب شعر منتشر شده اوست که توسط دانشگاه یو.سی.اروایِن در پاییز ۲۰۱۷ به چاپ رسیده است. این مجموعه شامل ترجمه های اشعار او به انگلیسی با طرح های سیاه و سپید حسام ابریشمی است.

تا پلکم مژه می زند طاووس می شوی شامل اشعار مینیمال شیدا به همراه عکس های او و کوروش بیگ پور، در مرکز ایران‌شناسی ساموئل جردن دانشگاه یو.سی.اروایِن کالیفرنیا در آپریل ۲۰۱۶ منتشر شده است. همچنین این مجموعه که شامل ۵۰ شعر می باشد با صدای شاعر و به همراه نوازندگی ویلون سل همایون خسروی توسط دانشگاه یو.سی.اروایِن کالیفرنیا منتشر شده است. مجموعه شعرهای **یواش های قرمز** بهار ۲۰۱۵ در پاریس توسط نشر ناکجا منتشر شد. اولین مجموعه شعر او به نام **عکس فوری عشقبازی** در سال ۱۳۸۶ به صورت افست/ زیرزمینی در ایران به چاپ رسید و آمازون آنرا در سال ۲۰۱۳ در آمریکا منتشر کرد. چاپ سوم این کتاب در جولای ۲۰۱۶ توسط نشر طرح منتشر شده است. رمان **افسانهٔ بابا لیلا** نیز توسط نشر تندیس با دو سال تاخیر در وزارت ارشاد در سال ۱۳۸۴ منتشر شد. و **مهتاب دلش را گشود بانو** اولین کتاب شیدا محمدی است؛ نثرهای شاعرانهٔ او در سال ۱۳۸۰ توسط نشر تندیس منتشر شد. برخی اشعار او تا کنون به زبان انگلیسی، فرانسه، ترکی، کردی، عربی،آلمانی، سوئدی، چک و اردو ترجمه شده اند.

شیدا محمدی علاوه بر تالیفات، تجربهٔ تدریس زبان و ادبیات فارسی را نیز در کارنامهٔ خود دارد. او در سالهای اقامتش در آمریکا در دانشگاه های متعدد آمریکا از جمله دانشگاه برکلی، دانشگاه براون، یو.سی.ال.ای، یو.سی.اروایِن، دانشگاه مریلند، پورتلند، سانفرانسیسکو و در شهرهای مختلف اروپا همچون پراگ، فرانکفورت، وین، فلورانس دربارهٔ زنان، شعر زنان، سانسور حکومتی و خودسانسوری، مفهوم زمان در شعر، نوشتن بیان من از آزادی است، اغنای زبان پارسی در مهاجرت، شعر مینیمال و سابقهٔ سرودن شعر مینیمالیست در شعر پارسی، مفهوم شادی و شادمانی در شعر پارسی، مفهوم عشق و معشوق در شعر، نوستالژیا و دلتنگی در شعر پارسی از چه رو است؟ شعر زنان در دوره مشروطه، ... و همچنین شعرخوانی در فستیوال های مختلف همچون فستیوال کتاب لس انجلس، فستیوال سالانه زنان در فلورانس، فستیوال تیرگان در کانادا، فستیوال زنان در سیدنی، شعر مقاومت در موزهٔ سانفرانسیسکو، و شعرخوانی ها و امضای کتاب ها در شهرهای بسیاری در آمریکا. شیدا محمدی از نویسندگاه همراه فصلنامهٔ پژوهش های فرهنگی آرمان، لس آنجلس، است.

گفتگو با شیدا محمدی: عاشقانه ها و تنانه های شعر فارسی

آرمان: به موضوع عشق در ادبیات فارسی، مدرن چگونه نگاه می کنید و به نظر شما عشق در شعر نو در دوران های مختلف چه جایگاهی داشته است؟

شیدا محمدی: عشق در معنای ادبی اش همواره دستمایهٔ آفرینش و آفرینندگی بوده است و در ساحت جهانی-اش، مایهٔ بالندگی و نمو انسانی. اگرچه نگاه عاشقانه و ادیبانه در سیر تحول انسانی به ویژه در پیشا مدرن و پسا

مدرن تحول و تغییر یافته است اما در یک اصل همچنان استوار است و آن «قصهٔ عشق» است آنچنان که حافظ عزیز می فرماید:

« یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب / کز هر زبان که می شنوم نا مکرر است»

بُن واژه عَشَق و عشق داشتن در اوستا به معنی خواستن و خواهش داشتن است. در زبان های سامی واژه ای به نام عشق ندارند. در عبری «رخم» و یا «رحم» است. اریک فروم می گوید مادر برای این اهل بهشت است چون رحم او مهد عشق است.

اوستایی به معنی خواست، خواهش، گرایش ریشه می‌گیرد که آن نیز با واژهٔ اوستاییiška واژهٔ «عشق» به معنی «خواستن، گراییدن، آرزو کردن، جست‌وجو کردن» پیوند دارد. Iš و بعد išk را در فارسی میانه پدید آورده است و سپس به عربی راه یافته است که درباره‌ی چه گونگی گذر این واژه به عربی نیز می‌توان دو امکان را تصور کرد:

نخستین امکان آن است که išk در دوران ساسانیان، که ایرانیان بر جهان عرب تسلط داشته اند (به‌ویژه بر حیره، بحرین، عمان، یمن، و حتا حجاز) به عربی وارد شده است. (برای آگاهی بیش تر از چگونگی تأثیر فارسی بر عربی در دوران پیش از اسلام نگاه کنید به کتاب خواندنی آذرتاش آذرنوش "راه‌های نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان تازی"، چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۵۴).

امکان دوم این است که عشق در آغاز دوران اسلامی به عربی وارد شده باشد و از آن‌جا که لغت‌نویسان و نویسندگان آن دوره از خاستگاه ایرانی این واژه آگاهی نداشته‌اند، که مفهوم "خواستن و جستجو کردن" را دارد، آن را با عربی عَشَق، که به معنی "چسبیدن" است، درآمیخته اند. روی‌هم‌رفته، لغت‌نویسان سنتی بارها ریشه‌های عربی برای واژه‌های فارسی تراشیده‌اند، بیشتر به سبب ناآگاهیشان، وشاید برخی در کوشش‌هایشان برای عربیدن.

یک نکته جالب در این رابطه کندوکاو در مفهوم عشق در عرفان ایرانی است که عشق را با "جستجو" و "گشتن" پیوند می‌دهد. به یاد آورید منطق‌الطیر عطار و جستجوی مرغان را در طلب سیمرغ و یا بیت معروف مولوی را:

هفت شهر عشق را عطار گشت ما هنوز اندر خم یک کوچه‌ایم

که نشان دهندهٔ معنی واژهٔ عشق با ریشهٔ فارسی آن یعنی "خواستن" و "جُستن" است. (برگرفته از دکتر محمد حیدری ملایری)

اما در ساحت شعر مدرن آنچه به عنوان «رخداد» می توان از آن نام برد عشق ملموس و روزانه ای است که در پیرامون ما قابل لمس و مشاهده و حس شدنی است. آنچه شاعر امروز از «آسمان» به «زمین» کشیده و نه تنها دست

یافتنی بلکه آموختنی و تجربه کردنی ساخته است. آنچه بخصوص در این واقعه حضور مستمر و پر بسامدی می-گیرد حضور «معشوق» است که از یک «او» غایب و بی وجه انسانی و یا جنیستی، تبدیل به یک معشوق زن و یا معشوق مرد می شود که می توان روبروی او نشست به گفتگو، تماشا و از زیبایی حضورش لذت برد و به او مهر ورزید. پیش از این، آنچه از ادبیات وزین و شکوهمند کلاسیک پارسی به ما رسیده است از وحشتِ هجوم جنگ ها، غارت ها و کتاب سوزانی ها، ادبیات عارفانه ای است که عشق در آن وجه الوهیت دارد و معشوق انسانی اش هم در ایهام نهفته است و گاه حتی «آید هنوزشان ز لب لعل بوی شیر» (سعدی) و یا همچون حافظ «سبزپوشانِ خَطَت بر گِردِ لب، همچو مورانند گِردِ سَلسَبیل» وصف شاهد بازی است که در ادبیات غنایی ما بخصوص از دورهٔ غزنویان بسیار رواج یافته است. یعنی در دوره سامانیان زبانی آراسته تر و بی پیرایه تر از دورهٔ غزنویان و یا سلجوقیان داریم چرا که هر چه استبداد حکومتی (غزنویان) و استبداد مذهبی (سلجوقیان) فزونی می یابد زبان اغراق و تملق جایگزین زبان حکمی، فلسفی می شود و اینگونه است که زبان زایندگی اش را از دست می دهد و حتی بیان عشق، زبانی اسرافگر و گزافه می یابد. چنانچه در قیاس، زبان پیراسته شعر رودکی را با مدایح فرخی ویا انوری مقایسه کنید. اینجاست که پند حکیم توس، فردوسی عزیز به کار می آید: «ز دانش چو جان تو را مایه نیست / بِه از خامشی هیچ پیرایه نیست»

آرمان: از چه زمان و با کدامیک از شاعران، به عشق تنانهٔ زن وزن و اهمیت داده شده؟ چه نمونه هایی را بارز می دانی؟

شیدا محمدی: این پرسش جستجوگر شما پاسخی عمیق در خور یک کتاب ویا مقاله می جوید با این همه در گزیده ترین وجه می توان قسم دوم پرسش شما را اینگونه بررسی کرد که در عصر مشروطه زبان از تسلط حکومتی به درآمد وساختار زبان و چیدمان کلام دگرگون گشت. فرم زبان آهسته آهسته تغییر یافت تا با نیما یوشیج وارد دوره تازه ای در شعر پارسی شدیم که از آن به نام «شعر نو» یاد می کنیم. از آن زمان بزرگترین تحول در زبان شعر اتفاق افتاد و از محدودیت ودر خودماندگی برهید و زبان زندگی، زبان شعر شد. سیاست، اجتماع، فلسفه، جنگ، صلح، عشق، خیانت، مرگ، خودکشی، عدالت خواهی، آزادی خواهی، به همراه تفکر فمینیستی و اروتیک وارد حیطهٔ شعر شد.

عشق در دوره های متفاوت شعر فارسی اگرچه بُن مایه اصلی است اما به نظر من در هر دوره ای متناوب با شرایط سیاسی-اجتماعی یا از پرده برون افتاده و سینه سوز بوده است یا درونی شده و سرخورده و مغموم ره به گریبان برده است. از این رو مثلا شعر سبک خراسانی که در آن بیشتر مدیحه سرا وقصیده گو داریم، «عشق» وصف ممدوح است ومایه ای برای وصف او وسور مداح. اگرچه در همین دوره «شاهنامه» اثر سترگ فردوسی عزیز یکی از

شاهکارهای عاشقانهٔ پارسی را در میان حماسه سرایی سروده است، همچون داستان زال و رودابه، بیژن و منیژه، رستم و تهمینه... و یا «ویس و رامین» اثر زیبای فخر الدین اسعد گرگانی. رابعهٔ قُزداری، تنها شاعری است در این دوره که عشق را اصلی ترین درون مایه سروده هایش قرار می دهد. اشعار عاشقانهٔ این دوره، شاد و سرشار از زندگی است و لذت وصال مشهود است در تقابل با اشعار سبک عراقی و شعرهای پس از قرن ششم که با حمله مغول و پس از آن تیمور لنگ و شکست و سرخوردگی قیام های ملی و مردمی شعر درونی شده و این تکیدگی و انزوا شعر را به سوی آن مفهومی می برد که از آن به «عرفان و تصوف» یاد می کنیم. یعنی معشوق دور از دست، خونریز و بیوفا ویا حتی معبود بود که باید در طلب او کوشید اگرچه او هیچ میلی به عاشق نداشته باشد. در پیرنگ شعر «مکتب وقوع» در قرن دهم، این شخصیت ها کارکرد خود را از دست می دهند و این بار عاشق از معشوق رخ بر می تابد اگرچه عاشق و معشوق هر دو مرد هستند. این نگاه با الفاظی وزبان پیچیده سبک هندی، عشق را و فهم آن را بغرنج می کند.

اگرچه در تقابل می توان به منظومهٔ عاشقانه «خسرو وشیرین» حکیم نظامی گنجوی اشاره کرد که نقش شیرین در مقام معشوقی زیبا ودانا در مقابل عاشق خویش خسرو که با تکبر و غرور، بانی زوال رابطه است، پررنگ تر است. او هنگامه سرود به داستان سرای کهن – حکیم توس – اشاره می کند.

«چنین گفت آن سخنگوی کهن زاد / که بودش داستان های کهن یاد»

و در ادامه عشق را اینگونه می ستاید:

جهان عشقست ودیگر زرق سازی / همه بازیست الا عشق بازی (نظامی)

آرمان: کدامیک از مردان شاعر به نظر شما در تنگنای نگاه مردانه به عشق نگاه کردند و کدامیک بندهای قدیمی و سنتی در مورد زن و عشق را گسستند؟

شیدا محمدی: این پرسش هم، در خور تحقیق و تفحص عمیقی است که به راستی جا دارد در مباحث دانشگاهی به آن پرداخته شود با این وجود در گزیده ترین کلام می توانم بگویم از منظر من «جلال الدین مولانای رومی» در غزل هایش از تنگنای نگاه مردانه گذشته است و حتی از مرزهای متعارف عشق اگرچه در نگاهی نزدیک با دید شهروندی مدرن، با دلخواهی هم جنس گرا و شاید مطلوب گرا مواجه ایم اما تنها اوست که خودِ خودِ «عشق» را از معنای متناوب اش تهی و ورای مطلوب این جهانی می کشاند، چنانچه در هزارهٔ دیگر شعرش ترجمه خواه و ترجمه پذیر می شود چرا که با زبان «دل» سخن می گوید در قیاس با شعر عاشقانه وحشی بافقی که

انحصار طلب و حسود است. و یا دیگر شاعران مرد که با وجود تبحرشان در شاعرانگی از استبداد مذهبی (اسلامی) و ضد زن رنج می برند و شعرشان در نگاه امروزی از این زاویه بی ارج و قرب است.

جز در شاهنامه و ویس و رامین (فخر الدین اسعد گرگانی) که نقش و نگاه به زن مشخص و برجسته است و این بازمانده تفکر وتمدن باستانی است. اهمیت رودابه در شاهنامه برجسته است. گردآفرید، رودابه، تهمینه همه شخصیت های شکوفا و مستقلی هستند حتی سودابه هم مستقل است. در نظامی همین نگاه عاشقانه افت می کند. در داستان های کلاسیک تکیه برزن بیشتر است. عرفا و صوفیه که بیشتر عشق و دلخواهی مردانه دارند.

در اینجا جا دارد به آثار این دو شاعر بزرگ کلاسیک اشاره کرد که در روایت حماسی و تغزلی نقش زن پررنگ و استوار است. زنان خردمند و خردورزی که با تدبیر مانع جنگ و خونریزی اند همچون سیندخت، همای و پوران و در عشق نیز زنانی جسور و زیبا و فرهیخته اند همچون تهمینه. خمسۀ نظامی گنجوی هم در منظومه های خسرو و شیرین، اسکندرنامه و هفت پیکر همچون حکیم توس وامدار داستان های باستان است و آبشخور هر دو میراث کهن ایران باستان است. اگرچه در قیاس شخصیتِ شیرینِ شاهنامه تاریخی تر از شیرینِ آرمانی نظامی است.

گریزی بزنم به گفتگویی که ایبنا با خانم اکرم جودی نعمتی دانشیار زبان و ادبیات فارسی انجام داده است. ایشان اشارۀ خوبی به داستان پادشاهی پوران دخت خسرو پرویز می کند. در خداینامه و در شاهنامه و منابع باستانی پوران دخت پادشاهی دادگر و خردمند بوده است که در آبادانی کشور کوشیده است برخلاف شیرویه برادرش با این حال در شروع داستان، فردوسی نگاه خرده گیر و خام به او دارد. در اینجا بخشی از این گفتگو را ذکر می کنم تا میزانی برای مقایسه داشته باشیم تا هیچ چیز را در پهنۀ ادبیات و فرهنگ و تاریخ خویش به طور مطلق رد یا قبول نکنیم بلکه با دانش و تفحص در توازن و تعادل بکوشیم.

«یک نمونه جالب از شاهنامه بگویم، فردوسی در اواخر شاهنامه در مجال کوتاهی به پادشاهی پوران ساسانی می‌پردازد. می‌دانید که چون پدر و۱۷ تن از برادران پوران به‌دست برادر دیگرش شیرویه کشته شدند وخود شیرویه هم به مرض طاعون درگذشت و از نسل ساسان، شخص ذکوری باقی نماند، بزرگان پوران را بر تخت شاهی نشاندند که به روایت فردوسی ۶ ماه و به روایت‌های مختلف مورخان تا دوسال فرمانروایی کرد. خداینامه‌ها، خود فردوسی وتمام مورخان دوره اسلامی بالاتفاق تصریح کرده‌اند که پوران پادشاهی دادگر، خردمند، باتدبیر، مردم‌دوست ومقبول جامعه بود، در آبادانی کشور کوشید و در فرصت کوتاهی که داشت، اقدامات مؤثری در سیاست داخلی و خارجی به‌کار بست. اما جناب فردوسی وقتی که می‌خواهد شروع به گزارش پادشاهی پوران کند، در همان بیت اول می‌گوید «یکی دختری بود پوران به نام/ چو زن شاه شد کارها گشت خام» ...آخر این تناقض در سخن حکیم توس چه معنایی دارد؟ ... بن‌مایه شاهنامه از دوره‌های کهن وباستانی به دست فردوسی رسیده است. آن بن‌مایه‌ها

پوران را مثبت تصویر می‌کنند؛ اما حالا شاعری می‌خواهد آن را منظوم کند که در قرن پنجم هجری و در جامعهٔ مسلمان نفس می‌کشد. در جامعه‌ای که مشهور است وقتی خبر برتخت نشستن پوران را به پیامبر اسلام (ص) دادند، حضرت فرمود «لَن یُفلِحَ قومٌ وَلّوا أمرَهُم إمرَأةً»؛ (قومی که زمام امور خود را به دست زنی بسپارد، هرگز رستگار نمی شود). این جمله در منابع معتبر ومتقدم حدیث شیعه نیامده و اگر کتاب «زن و مسائل قضایی و سیاسی» مطهری را نگاه کنید، خواهید دید که شهید مطهری هم آن را تایید نمی‌کند؛ ولی اهل سنت آن را نقل کرده‌اند. مرتضی فهیم کرمانی در کتاب «زن وپیام‌آوری» اسناد روایت آن را به‌دقت نقد و رد کرده است؛ اما صرف‌نظر از این که این حدیث از پیامبر(ص) صادر شده است یا نه، در جامعه ای که فردوسی زندگی می‌کند، به‌عنوان حدیث شناخته می‌شود و مورد اعتقاد مسلمانان است و موقعیت سیاسی اجتماعی زنان را تحت تاثیر سرنوشت‌ساز خود قرار می‌دهد.» (خبرگزاری کتاب ایران، سال ۱۳۹۹، شماره ۱۰۵۹)

با این همه در ادبیات منظوم پارسی به داستان هایی همچون داستان شهر هروم در شاهنامه فردوسی و شهر زنان و فرمانروایی نوشابه در اسکندرنامه نظامی، یا دستگاه پادشاهی مهین بانو در خسرو و شیرین می توان اشاره کرد که روایتگر جهانی زنانه است با فرمانروایی زنانه که آمیخته ای از مهر و دانش وقدرت است.

تنها در زمان مشروطه است که عشق از میانه عاشق ومعشوق که اساسا رابطه ای همسان و دو سویه نداشته اند می‌رَهد ونه تنها معنایی انسانی وعاطفی می گیرد بلکه عشق به «وطن» به معنای معاصر کلمه وارد زبان و ادب پارسی می شود واین تحول تا به امروز ادامه یافته است. این بزرگترین دستاورد تحولات سیاسی –اجتماعی این دوره است که شاعران پس از آن را همچون نیما یوشیج وشاعران پس از او همچون احمد شاملو در میانه ابراز عشق، به «غم این خفته چند» ویا «غم نان اگر بگذارد» می پردازند. این شاید رشته اصلی اتصال شعر مشروطه تا امروز باشد. یعنی پا بیرون گذاشتن از دایرهٔ فردی و جمع را در خود جا دادن، و آمیختن اجتماع در خویش.

برای نمونه به چند شاعر مطرح در سبک خراسانی اشاره می کنم که نه تنها از زبانی پاکیزه و روان برخوردارند، بلکه معنای «عشق» در آن مشهود است و هنوز برای ایرانی قرن بیست و یکم لذت بخش و فهم پذیر است. به گمان من تلاش برخی شاعران امروز چه آنان که به مدد رسانه ها، رسمی تر شده اند و چه گمنامان در پی رسیدن به چنین زبانی است اگرچه یا به آن واقف نیستند و یا دانش ادبیات کلاسیک آنها اندک است.

گویند که معشوق تو زشتست و سیاه / گر زشت و سیاهست مرا نیست گناه

من عاشقم و دلم بر او گشته تباه / عاشق نبود ز عیب معشوق آگاه

(فرخی سیستانی)

ای گشته چو آفتاب تابان / از سایهٔ نور خود مستر

معشوق جهانی و نداری / یک عاشق با سزای در خور

(ناصر خسرو)

و یا به این چند بیت از (قطران تبریزی) بنگریم:

دل من خانهٔ عشق است و خورشید است عشق او / که گر من در ببندم او همی در تابد از روزن

اگر سوسن همی خواهی یکی دیدار او بنگر / وگر سنبل همی خواهی یکی زلفین او بشکن

کنار و دامن از چشمم بود همواره پر گوهر / روان من ز چشم او بود پیوسته پر سوز

میان بوستان خیره بماند نرگس اندر گل / چنان کاندر رخ معشوق ماند خیره چشم من...

(قطران تبریزی)

ملک الشعرای دربار صفوی «صایب تبریزی» اوج زبان پند واندرز و تک بیت هایش مَثَل است در سبک هندی، از این رو بزرگترین غزلسرای قرن یازدهم لقب شاه شاعر سبک هندی را گرفته است.

نمی دانم چه می ریزد زکلک نامه پردازم / که هر سطری به خود از درد چون طومار می پیچد

ازین بستانسرا با دست خالی می رود بیرون / سبکدستی که بر هر دامنی چون خار می پیچد

به دور چشم او انگشت زنهاری است هرمژگان / که از بیمار بدخو روز و شب غمخوار می پیچد

مخور صائب فریب فضل از عمامه زاهد / که در گنبد ز بی مغزی صدا بسیار می پیچد (صایب تبریزی)

این دریافت و فهم از عشق در أدوار شعر پارسی برای من دوسویه بوده است. در زمان دانشجویی و شاید پیش از آن (دوران اقامت در تهران) تحت تاثیر آموخته ها و شاید سفر به کردستان و دیدار خانقاه ها و دراویش تنبور نواز و یا دیدار درختان سرو و صدر کهنسال در میانهٔ بیابان، که در نظر بومیان مقدس بودند؛ علاقه مند به خواندن عرفان و تصوف و شاعران و متکلمان برآمده از آن فرهنگ و تفکر شدم اما پس از مهاجرت و دسترسی به منابع وسیع تر و بی سانسور و آشنایی بیشتر با منتقدان تصوف و تشرع همچون احمد کسروی (کشته شده توسط متعصبان متشرع) و دکتر احسان یارشاطر و منابع دست اول انگلیسی زبان (فلاسفه غرب بدون ترجمه و سانسور) دچار شک فلسفی شدم و این سرآغاز دوباره اندیشیدن و نقد کردن دانش پیشین خویش و پیشینیانم شد. نتیجه آنکه من با گفتار وتفکر این دو عزیز همسو وهمفکر هستم که:

«عشق آسمانی وعشق هایی که عارفان یاد کرده اند، ا گر تعبیر روانشناسان، به ویژه پیروان مکتب فروید را بپذیریم، صورت دگرگون شده وپیراسته ای از عشق طبیعی وجذبهٔ جنسی است... عقل با همه محدودیتی که دارد تنها وسیلهٔ ما برای شناخت چیزها، تجزیه وتحلیل مشاهدات ونتیجه گیری از آنهاست. با همین وسیلهٔ محدود ما توانسته ایم وجود بعضی از سیارات را برحسب مشاهدات وتجربیات درست خود کشف کنیم و از عده ای از ثوابت وکهکشانها آگاه شویم وبا عالم شگفت درون اتم آشنایی پیدا کنیم و راه های استفاده از نیروهای طبیعت را بیابیم... اما عشق در این میدان چه کرده است، جز اینکه ملهم اشعار زیبا و شگفت انگیز بوده است؟» (کتاب یادداشت ها/ دکتر احسان یارشاطر صص۳۵۸- ۳۵۹)

شاعران زن نسل جدید در داخل کشور و کار آنها را چگونه ارزیابی می کنید؟ آیا آنها موفق به شکل دادن به گفتمانی زنانه یا بهتر بگوییم در راستای جنبش زن، زندگی، آزادی و اصول محوری آن شده اند؟

در تاریخ مکتوب ما که منظوم هم هست آنچه ماندگار شده است پژواک صدای مردانه است. عشق وعشق خواهی شعر پارسی ما راوی مردانه دارد که معشوق اش گاه مرد و یا شاید هم نوباوگان هستند که به علت بی جنسیت بودن ضمیر «او» در هاله ای از ابهام مانده اند که در عین حال وجه زیبای زبان شاعرانه پارسی است. با این همه آنچه به عنوان محقق شعر پارسی مشهود است، غیبت صدای زنانه و راوی زنانه از این روایت هزار ساله عشق است. آنچه به دست ما رسیده است یا نام شاعر مرد دارند که شاید گاه برای پوشاندن ومحفوظ نگاه داشتن جان و نام شاعر زن بوده است و یا به راستی حکایت شاعرانی است که در رقابتی نه چندان برابر با همرزمان مرد خویش، آهنگی همساز کرده اند و زبان و سبکی همسان آنان ساز کرده اند. وشوربختانه تعداد اندکی از این دیوان ویا ابیات به ما رسیده است. طبق آمار دکتر روح انگیز کراچی، هشت هزار شاعر مرد در تاریخ ادبیات ایران شناخته شده اند، اما آمار، تنها ۴۰۰ شاعر زن را در تاریخ شعر ایران نشان می‌دهد. اگرچه باید دید این آمار در زیر سیطرهٔ رژیم اسلامی چقدر فاقد ارزش واعتماد است چون بیشتر شاعرانی همچون من که در سرزمین مادری از حق چاپ و نشر و گفتگو و نقد محرومند آن هم بیش از دو دهه، پیدا نیست که نسل جوان و نسل پیش رو چقدر الفت و آشنایی با شاعران پیش از خویش در این گسست بزرگ تاریخی و فرهنگی دارد.

اگرچه عشق تنانه وشعر تنانه از منظر زن وشاعر زن در روایت هزار سالهٔ شعر پارسی مهجور مانده است، اما می‌توان به یکی از بارزترین آنها مهستی گنجوی (شاعر اواخر سدهٔ پنجم واوایل سدهٔ ششم هجری) اشاره کرد که رباعیات وغزل های عاشقانه او وحتی زبان پنهان اروتیک وشهرآشوب اش از بارزه های مشخص این دوره است.

یا این نمونه عاشقانه بی بدیل:

کاشکی انگشتوانش بودمی / تا در انگشتش همی فرسودمی

تا هر آنگاهی که تیر انداختی/ خویشتن را کج بدو بنمودمی

تا بدندان راست کردی او مرا / بوسه ای چند از لبش بربودمی

(مهستی گنجوی)

در فاصلهٔ بین مهستی گنجوی تا فروغ فرخ زاد می توان به چند شاعر زن نام آشنا اشاره کرد: جهان ملک خاتون (شاعر سده هشتم هجری)؛ مهری هروی (شاعر سدهٔ نهم هجری)؛زیب النسا بیگم متخلص به «مخفی»، شاعر هندایرانی (دورهٔ صفوی).

بلبل از گل بگذرد چون در چمن بیند مرا / بت پرستی کی کند، گر برهمن بیند مرا؟

در سخن مخفی شدم مانند بو در برگ گل / هر که دارد میل دیدن، در سخن بیند مرا

(زیب النسا بیگم متخلص به «مخفی»)

چنان لطیف به احوال درون و تنهایی خویش (زنانه) می پردازد که تا امروز هم می توان آن را حس کرد و لذت برد.

از شعله های آه مرا خانه روشن است / روشن مکن چراغ که کاشانه روشن است

(زیب النسا بیگم متخلص به «مخفی»)

ویا «پروین اعتصامی» که در تقلید از سبک «دوره بازگشت» شعری به سیاق زبان و ساختار «ناصر خسرو» می سراید سرشار از پند و اندرز اما فرم زنانه اش، در نگاه زیبا و دانای او به اشیا ساکت و غایب از نگاه ما است که چنان سرشار از عطوفت انسانی است که رشک برانگیز و اشک انگیز اند.

یا پروین دولت آبادی که از پیشگامان شعر کودک است و با بیش از پنجاه اثر در این زمینه، الفت دهندهٔ روان کودکان با طبیعت و گل و گیاه است و پاسداشت طبیعت که پیش از این نیز از نیاکان ما به اندرز به ما رسیده است. در ایران باستان ما آب را مقدس می شماردیم و خاک را مادر می پنداشتیم. آنچه امروزه با حاکمیت رژیم اسلامی و روش ناسازمند مردمان نه تنها به دست فراموشی سپرده شده است بل ویرانگر آب و خاک سرزمین مان است. از این رو نگاه مادرانه «سیمین بهبهانی» به مام وطن و جوانان و نوباوگانش و نگاه طبیعت دوست «پروین دولت آبادی»

در کنار نگاه مهربان و اندرزگوی «پروین اعتصامی» و مناظره هایش در بسط عدالت اجتماعی هنوز ستودنی است. این شعر پروین با مطلع محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت...

گفت: دیناری بده پنهان و خود را وارهان / گفت: کار شرع، کار درهم و دینار نیست

گفت: از بهر غرامت، جامه‌ات بیرون کنم/ گفت: پوسیدست، جز نقشی ز پود و تار نیست

گفت: آگه نیستی کز سر در افتادت کلاه/ گفت: در سر عقل باید، بی‌کلاهی عار نیست

گفت: می بسیار خوردی، زان چنین بیخود شدی/ گفت: ای بیهوده‌گو، حرف کم و بسیار نیست

گفت: باید حد زند هشیار مردم، مست را/ گفت: هشیاری بیار، اینجا کسی هشیار نیست

(پروین اعتصامی)

یا در این شعر که نگاه انتقادی پروین را به وضعیت زنان در جامعهٔ ایران می توان دید:

زن در ایران، پیش از این گویی که ایرانی نبود / پیشه‌اش جز تیره‌روزی و پریشانی نبود

زندگی و مرگش اندر کنج عزلت می‌گذشت / زن چه بود آن روزها، گر زآنکه زندانی نبود؟!

کس چو زن اندر سیاهی قرن‌ها منزل نکرد / کس چو زن در معبد سالوس، قربانی نبود...

(شعر طولانی در دیوان پروین موجود است)

از پروین دولت آبادی:

خواند رودبار / شاد و بی‌قرار/ دل‌نشین سرود / قصه‌های رود

خاک را سلام / کشت را پیام / باغ را صفا / جوی را جلا

در تن درخت / در زمین سخت / پای می‌نهم / زندگی دهم

نعمت آورم / سبزه پرورم / شادمانه رود / خنده‌ها نمود / خواند این سرود

از سیمین بهبهانی:

نه بسته‌ام به کس دل نه بسته کس به من دل/ چو تخته‌پاره بر موج رها رها من

ز من هر آنکه او دور چو دل به سینه نزدیک/ به من هر آنکه نزدیک از او جدا جدا من

نه چشم دل به سویی نه باده در سبویی/ که تر کنم گلویی به یاد آشنا من

اما بی شک شاعری که تابوی زبان ومعنای شعر زنانه را چه در فرم وچه در ساختار شکست «فروغ فرخ زاد» است که نامش بر تارک شعر نو پارسی است که به گمان من شیوه او نیز در این راه نو وبی بدیل بوده است. قدرت فروغ در بیان ناگفته ها ونادیده هایی است که کمتر شاعری جسارت وارد شدن به آن را داشته و این ورای جنسیت است و از همین رو پس از «تولدی دیگر» دچار چنان نبوغ معصومانه ای می شود که تنهایی - زاده عشق بی بدیل - نصیب او می گردد. در مقام مقایسه اگرچه سیمین بهبهانی عزیز ما هم زمان با او شاعری را شروع کرده است، ولی در شعر او این حرکت زنانه کند ودر لایه ای زیرین است وهر چه از قدرت شاعری او می گذرد بر وجه انسانی سیاسی- اجتماعی او افزوده می گردد اما فروغ، زن را در بستر زندگی می بیند واز همان رو آنچه بر او و با او می- گذرد تبدیل به شعر می شود و نه غیر از این. پس از نگاه راوی زن است که ما به تهران می نگریم، وجه گناه آلود عشقبازی ممنوعه را می سنجیم، سرزمین گل وبلبل را از ساحت او به سخره می گیریم و از شدت بغض او در آرزوی کسی هستیم که شبیه هیچ کس نیست.

من خوشه‌های نارس گندم را
به زیر پستان می‌گیرم
و شیر می‌دهم
صدا، صدا، تنها صدا
صدای خواهش شفاف آب به جاری شدن
صدای ریزش نور ستاره بر جدار مادگی خاک
صدای انعقاد نطفهٔ معنی
وبسط ذهن مشترک عشق
صدا، صدا، صدا، تنها صداست که می‌ماند...

این سنت عاشقانه و تنانه از مهستی گنجوی تا فروغ فرخ زاد ادامه داشته است منتهی شاعران زن در بستر تاریخ پنهان وناپیدا ماندند مگر «رابعهٔ بلخی» که اشعارش را در لفافی از عرفان پوشاندند تا در امان بماند وگرنه برخی چون «ژاله عالمتاج قائم مقامی» اشعار خود را سوزاند که شعرش به دست کسی نیفتد. در حالیکه مولای رومی در مثنوی معنوی از عبارات جنسی بسیار بهره برده است یا سعدی در هجویات و هزلیات و ایرج میرزا ... با این همه همچون نمونه ای که برای پادشاهی پوران دخت آوردیم شعر زنان همچون سلطنت شان وهمچون همه عملکردهای زندگی روزانه شان با جنسیت شان سنجیده واز آن زشتخوتر قضاوت می شود. خود من – و شاید سردبیر آرمان،

شیریندخت عزیزم به یاد داشته باشد- که چگونه حتی در محافل ادبی ویا رسانه های برون مرزی مورد هجو و حمله حتی از سوی زنان شاعر و نویسنده قرار گرفتم پس از سرودن و انتشار شعر و مجموعۀ «عکس فوری عشقبازی». این حقیقت تلخ وقتی نمود بیشتری می یابد که بدانیم این شعر و شعرهایی از این دست از سلالۀ مهستی، جهان ملک خاتون، مستوره، رابعه ...تا فروغ است.

فروغ فرخ زاد پس از زنان شاعری که برشماردیم، گشاینده آن دری بود که با وجود دین اسلام وحکمرانان مستبد دینی و زن ستیز، هزاران سال بر روی زن های دیگر بسته بود. اگرچه به نظر من هرگز نمی توان عناصر زیست محیطی، خانوادگی ومذهبی وحتی باورهای سیاسی وعقیدتی هر یک از شاعران را در این زمینه دخیل ندانست. به عنوان نمونه اشاره می کنم به «مستوره اردلان» که زادۀ سنندج است ودر سال ۱۲۲۷ در سلیمانیه درگذشته است و به دو زبان پارسی وکردی شعر می سروده و جزو اولین زنان تاریخ نگار ایرانی است. اگرچه در کلیت زندگی زن های ایرانی همواره بسترِ تبعیض وتعرض وجود داشته است؛ بخصوص ازدواج های اجباری و یا ازدواج در سنین نوجوانی و پیش از بلوغ فکری و حسی که در غرب حداقل در ۲۱ سالگی است با این همه می توان فاکتور جغرافیایی و پراکندگی امکانات نسبی در مورد زنان شاعر که در شهرستان ها بودند در مقایسه با شاعرانی که زاده یا ساکن شهرهای بزرگ تر و در نتیجه کمی آزادتر از قید و بند سنت و مذهب در نظر گرفت. اگرچه به باور من دورۀ طلایی شکوفایی و رونق ادبیات وهنر معاصر ایرانی در دورۀ پهلوی بخصوص محمدرضا شاه پهلوی است. پیش از آن سبعیت وکشتار وحشیانه وحتی آدمخواری دورۀ صفویه را داریم وپیش از پهلوی ها، دورۀ قاجار را داریم که زنان مستورنشین در حرمسراها بودند و مشارکت شان بسنده بود به تکیه ها و تعزیه ها! از این رو بی- شباهت به رژیم اسلامی کنونی نیستند. تنها تفاوت در این است که در عصر ارتباطات زنان از حقوق خویش آگاه شده اند و بر آن بندها و حرمسراها وسکس پروری ها شوریده اند وگرنه در نگاه من أصل این فقدان و فضاحت، ریشه در فقه مذهب شیعه دارد و اساسا اسلام. و از عصر پهلوی، روایت نادرست جریان چپ در بستر فکری ایرانی. بی آنکه دانش عمیقی درباره تاریخ و تمدن ایران داشته باشند و یا حتی درک درستی از اندیشه های مارکسیستی این خرده روایت ها را وارد زبان و ادبیات پارسی کردند که با وجود در دست داشتن مجلات و روزنامه های شبه روشنفکرنما آسیب بزرگی بر پیکرۀ باورمندی و فلسفی ایران زدند. این دو اهرم فشار حتی مفهوم «عشق» را در روایت کلان شعر امروز هم خدشه دار کرده است. کمتر می توان با شعری مواجه شد که آونگ این دو وزنۀ فکری بر آن آویزان نباشد.

امید من اما پس از کشته شدن «مهسا (ژینا) امینی» و خیزش مردمی وجنبش «زن، زندگی، آزادی» در این بوده و هست که سد سترگ سکوت و خودسانسوری بخصوص در شاعران زن در درون مرزهای ایران شکسته شود و

همسو با مردان به رود بزرگ «نه» بپیوندند و به استبداد دینی و کلامی پایان دهند. اهمیت شعر و شعر عاشقانه وتنانه نه تنها در ضدیت با سانسور و سخن رسانه ای حکومت است بلکه با سنت و عرفی است که دختر جوان و نورس را به جرم عاشقی و عشقبازی و عشق ورزی سَر می بُرد و سرش را مَثل می زند در کوی و برزن که سبعیت و غیوریت قومش را به رخ بکشد که از دورهٔ عاشقی رابعه به آبتین و یا سر به نیست کردن طاهره قره العین در چاه و خفه کردنش با موی سرش هنوز گوش تاریخ را کَر کرده است، اما خواب جهل و غفلت تنگ اندیشان را نه.

آرمان: به عنوان یک شاعر باسابقه که در عین حال اختلاف سنی کمتری با نسل جوان حاضر در این قلمرو دارید، نیازهای آنها را چگونه ارزیابی می کنید و چه کمک هایی به آنها می کنید و چه راه هایی را برای صدارسانی آنها در شرایط سانسور پیشنهاد می کنید؟ به انتخاب خودتان نمونه هایی از شعر دختران و زنان نسل جدید در داخل را با خوانندگان آرمان در میان بگذارید.

شیدا محمدی: اما اشعاری که در این دوره پراکنده (در دوران قحطی اینترنت ودسترسی مردمان ایران به آن) و پس از آن به صورت مجموعه (بزرگداشت روز زن، شعر مقاومت، وشعر زن، زندگی، آزادی) منتشر شده است (که دسترسی من به آن شعرها امکان پذیر بوده است) التقاطی از شاعران زن و مرد بوده است که از لحاظ معنایی در یک اندیشه همومند بودند و آن «آزادیخواهی» و رهایی سرزمین و مردمان ایران از رژیم اسلامی بوده است. اما از حیث زبان بی مایه اند. تصویرسازی و تخیل خلاق در شعرها روز به روز بی مایه تر می شود و به همان میزان زبان شاعرانش از عمق و دانش کم بهره تر. این نشان دهندهٔ فقر خوانش شاعران ایرانی است. آنچه دلگیرتر است تکرار و تکرار و تکرار است. گویی همهٔ شعرها را یک نفر یا در نهایت چند نفر نوشته اند. جالب آنکه همین شاعران پرمدعا کارگاه شعر برگزار می کنند و این شبیه سازی ادامه دار گشته است. دلیل اصلی و مقصر اصلی، حکومت اسلامی است که خود از سواد ادبی و فرهنگی بری است و گماشتگان آنها در راس امور به ویژه در بخش آموزش و پرورش و نهادهای فرهنگی و هنری، مزدوران حکومتی اند که هر چه متملق تر و مزورتر، پرآوازه تر. بنابراین نسل جوان پیشرو و آنان که در حال حاضر در عرصه حضور دارند دسترسی به پرمایگان ادبی و فرهنگی ندارند و کتاب خوانی و کلاسیک خوانی و پُرخوانی و بسیارخوانی به مباهات ما در گذشته پیوسته است!

نیاز پایه ای شاعران و شاعران جوان خواندن است. خواندن متون ادبی کلاسیک ایران و جهان و خواندن متون ادبی مدرن و از آن مهمتر فلسفه خوانی و همچون نیاکان خوب ما که دانش عصر خویش را می آموختند، ما نیز باید هر روز بیاموزیم. چرا که «توانا بود هر که دانا بود / زدانش دل پیر برنا بود»

به چند نمونه که در راستانی جنبش «زن زندگی آزادی» در ویژه نامه «شهرگان» و یا نشریه ادبی «بانگ»، مجلهٔ ادبی «وزن دنیا»، «آوای تبعید» و پادکست «یک دریچه آزادی» و یا در سوشیال مدیاها منتشر شده اند می پردازم که در این چند سطر و ابیات «آنِ شعری» وجود داشته وگرنه کلیت شعر و یا اشعار دیگر از همان کمبودهایی که برشمردم رنج می برند.

خونی که روان شده است بر لاله‌ی گوش
می‌جوشد هنوز وغرقشان خواهد کرد
پژواک غریب نام یک دختر کُرد
ظلمی که نهفته را عیان خواهد کرد

(مونا برزویی)

ای آه
ای راه
به یاد آر شتک‌زدن شاخه‌ها را در شب
که خدای ماهِ رنجور
در نور مُرده!

ای خدای شاخه‌های خشک و خُرد
به دشواری آن نخلِ بالا بلند خرما
تو را می‌خواستم!
تو اما
خدای مُلاها بر منبرِ چوب و سنگ بودی
نه اَندوه شاخه‌های معصوم و مغموم وتن
که از سیاهی انگور می‌آید
من اینجا از شدتِ رنج نخل
گاه صورت باد را به بیابان بردم و خاک برداشتم
گاه در برهنگی آب‌ها گریه کردم.
حالا برای تو چه فرق می‌کند آهِ من
وقتی لال و بلالی در لاله‌ی گوش لیلی!

لیلی در آفتاب سیاه و سُرخ جنوب
کشته شد
و تهران ناگوار برف بارید
تهران ناگوار برف بارید
تا ته رانِ تب‌ریزِ خونی وتن

(نرگس دوست)

به نام «گوهر عشقی» به نام نامیِ زن

شروع می‌شود این شعر در عزای وطن

لباس و روسری‌ات چادرت عزادار است

وطن تویی به دلت داغ‌های بسیار است

که خاک و خاطره‌ات را به خون کشیده جنون

که آه و آینه‌ات را جنون کشیده به خون

قسم به حرمت «ستّار»های مثله شده

به بغض حنجره‌ها تارهای مثله شده...

(مریم جعفری آذرمانی)

یا این غزل زیبا از مهاباد که نه تنها با زبانی سرشار و جسور سروده شده بلکه در اوج کشتار و قتل حکومتی، از امید و نوید رهایی لبریز است.

از خواب زمانه‌های دور برخاسته‌ایم / باجاده های دورِ بی‌عبور برخاسته‌ایم

آبیم و به موج پیروزی و صلحی جاوید / در حوضچه‌ی شکستِ نور برخاسته‌ایم

یک عمر به رختخوابِ خواری و شب ماندیم / امروز بیا که با غرور برخاسته‌ایم

ما روشنیِ گلول‌ه‌های باور هستیم / بر ساچمه‌های چشمِ کور برخاسته‌ایم

شب ساعت مرگ را جلو کشیدیم همه / چون روز شده به وقتِ گور برخاسته‌ایم

در رویِ خودِ تمامِ حاضران در صحنه / مانند خودِ خودِ حضور برخاسته‌ایم

ما میهنی از شراره‌ایم در غیرتِ خویش / از آتشِ ملّتی غیور برخاسته‌ایم

در پای حقیقتیم و با پرچمِ داد / بر نعشِ دروغ و ظلم و زور برخاسته‌ایم

برخیز وطن که وقت برخاستن است / برخیز که با تمامِ شور برخاسته‌ایم

دستانِ تفنگ‌های پُر ولی خالی باد! / بر دستِ جماعتی شرور برخاسته‌ایم

در سادگیِ شعارِ ژن ژیان ئازادی / با عشقِ پدیده‌های نوظهور برخاسته‌ایم

(اخوان کردستان)

در کابوسی که نیستم

زن

هنوز زن است

درخت می‌شوم

میان دو ویرگول

ماه را

از خود عبور می‌دهم

جایی از دنیا

حرفی جا می‌گذارم

تا نامی که ندارم

باد با خود ببرد

(سریا داودی حموله)

حال که به کشته شدن رابعه و طاهره در قسمت قبلی اشاره کردم دلم می خواهد یادی کنم از «نادیا انجمن» شاعر افغان که به دست شوهرش کشته شد و قتل او چون قتل های ناموسی این دهه ها در ایران بخصوص در روزهای خیزش مردمی، پتک سنگینی است بر خواب گران فلات ایران.

نیست شوقی که زبان باز کنم، از چه بخوانم؟ / من که منفور زمانم، چه بخوانم چه نخوانم!
چه بگویم سخن از شهد، که زهر است به کامم / وای از آن مشت ستمگر که بکوبیده دهانم
نیست غمخوار مرا در همه دنیا که بنازم / چه بگریم، چه بخندم، چه بمیرم، چه بمانم!
من و این کنج اسارت، غم ناکامی و حسرت / که عبث زاده‌ام و مُهر بباید به دهانم
دانم ای دل که بهاران بود و موسم عشرت / من پَر بسته چه سازم که پریدن نتوانم
گرچه دیری است خموشم، نرود نغمه ز یادم / زان که هر لحظه به نجوا سخن از دل برهانم
یاد آن روز گرامی که قفس را بشکافم / سر برون آرم از این عزلت و مستانه بخوانم
من نه آن بید ضعیفم که ز هر باد بلرزم / دخت افغانم و برجاست که دائم به فغانم

(نادیا انجمن)

خود من به عنوان شاعر با هر مجموعه ویا برنامه ای که در حمایت از مردم ایران بخصوص زنان برگزار شده است، مشارکت داشته ام. به عنوان نمونه بریده کوتاهی از شعر «گاهی به مرگ فکر می کنم» که در نشریهٔ ادبی «بانگ» منتشر شده و واکنشی به اعدام «محمد حسینی» است که تنهایی و بی کسی اش جگرسوز و جانگداز بود مرا و ایران را.

گاهی به تنهایی فکر می کنم

که نام عزیزت را در شناسنامه باطل کرد

گاهی در گریه

به خطوط کبود دستانت فکر می کنم

به ساعتی که مرگ در آن خیره شده بود

اما

درخشش نگاهت را نربوده بود

آه محمد

محمد حسینی

گاهی به گردن تو در میان دستانت فکر می کنم

که چون آونگی از بام تهران آویخته بود

به آن نگاه قشنگ

که به بهت صبح خیره شده بود

در اعصاب فلج شده اوین.

(شیدا محمدی)

با این همه باید اعتراف کرد که پراکندگی جغرافیایی از یک سو و از سویی دیگر سانسور سیستماتیک حکومتی و دستگاه تبلیغاتی صدا و سیما در کنار بازار مکاره پر نیرنگ و ننگ آنان برای شناساندن «زن خوب» و «شعر خوب» و «شاعر خوب» که مطلوب حکومت اسلامی است باعث شده است هر روز فشار مماس بر ذهن ها و زبان ها بیشتر شود و نام های مستقل یکی یکی در محاق انزوا و فراموشی بروند چرا که ناشران بزرگ که دسترسی به کاغذ و رابطه و ضابطه دارند خود در اسلوب همین سانسور، آثار مورد تایید حکومت را منتشر می کنند. در نتیجه در چرخه معیوب معرفی و نقد شعرها و شاعران باز دور باطل با کم مایگان است. از این رو پس از افت و خیزهای بسیاری که جنبش «زن زندگی آزادی» از پس خیزش های پیشین برداشته است بازهم جز چند شاعر زن که بیشتر در تلویزیون های برون مرزی حضور دارند و یا رسانه هایی که علقهٔ فکری و سیاسی خاصی دارند و فقط به شاعرانی می پردازند با گرایش های همسوی آنان با نام و اثر تازه ای روبرو نمی شویم. بنابراین شاعر معترض و مستقلی چون من که محقق زبان و ادبیات فارسی است و شیفته و شیدای این ادبیات و خواننده حرفه ای اش باز تهی دست از بازار مکاره نشر شعر باز می گردد و سرخورده از اینکه باز تنها در میان همه جستجوهایش شاعرانی را یافته که می شناسد!

در دوره هایی که در دانشگاه مریلند ادبیات پارسی تدریس می کردم تمامی تلاشم این بود که پس از معرفی شاعران و نویسندگان با سابقه به آثار نوقلمان و یا کسانی که کتاب اول شان را منتشر کرده بودند و از آن مهمتر به شاعران و نویسندگان شهرستان که اثر زیبا و خوش خوانی را چاپ کرده بودند بپردازم؛ به ویژه به نویسندگان زن چه در حیطهٔ ادبیات مهاجرت و چه ادبیات زنان. چون می دانستم که برای یافتن ناشر تا پروسهٔ انتشار و مجوز وزارت سانسور چه راه سخت و صعبی را طی کرده اند و هیچ پاداشی برای یک نویسنده و یا شاعر چه پرآوازه و چه نوگام ارزنده تر از پژواک صدای اثرش میان خوانندگان و منتقدان کتابش نیست.

در زمان حضورم در دانشگاه یو.سی.اروایِن کالیفرنیا به عنوان شاعر و پژوهشگر زبان پارسی، دغدغهٔ شخصی ام درباره «مفهوم وطن در شعر معاصر پارسی» را تبدیل به یک پژوهش دانشگاهی کردم که در این میان هم به شاعران درون مرزهای ایران زمین (ایران، أفغانستان و تاجیکستان) پرداختم و هم به شاعران برون مرز و این داده های تحقیقی از منظر جغرافیایی، وام گیری معنا و واژه ها از زبان اقامت شاعر و هم جهان بینی، آرزوها و تشویش های زنانه و میل و شوق به رهایی و آزادی در میان این شاعران دور از هم، نزدیک و یگانه بود اما صراحت و شجاعت در برخی بیشتر از دیگران.

در فاصلهٔ این سالها هم هرگاه فرصت گفتگوی تلویزیونی و یا مطبوعاتی دست داده است از معرفی شاعران و نویسندگان جوان به ویژه در سالهای محرومیتِ بیشترِ زنان از دسترسی به امکانات دریغ نکرده ام. از آن مهمتر همواره مقالات ادبی و یا کتاب های منتشر شده ام را چه به صورت لینک و چه به صورت خصوصی در اختیار علاقه مندان درون مرزهای ایران قرار داده ام.

آرمان: شیدای عزیز قدردان تلاش های فرهنگ سازت هستیم و برایت آرزوی موفقیت بیشتر در این راه داریم.

نادر مجد

موسیقیدان، رهبر ارکسترهای چکاوک و ارغنون،

استاد تار و پژوهشگر موسیقی و ادبیات

موسیقی ایرانی در بیان عشق و راه ندادن به خشونت

نگاهی منتقدانه - ۱۳ می ۲۰۲۳

"موسیقی خوراک عشق است." شکسپیر

در این مقاله نشان داده خواهد شد که موسیقی ایرانی به ویژه سازهای مورد استفاده در آن چون تار، سه تار، کمانچه، سنتور و غیره اصولا توانائی بیان خشونت – آن سان که در فرهنگ های دیگر هست - را ندارد. تمرکز همانا بر اثرات مخرب ودر عین حال مثبت و مفید موسیقی در ذهن انسان از طریق ارتباط سمعی خواهد بود.

این مقاله نخست به وجوه رابطهٔ میان موسیقی و خشونت می پردازد و سپس نگاهی خواهد داشت به موسیقی کلاسیک و سنتی ایرانی در راستای برانگیختن احساس آدمی؛ آنجا که صور مهر و عشق و محبت در میان است. در رابطه با خشونت، این بحث تا حد زیادی بر نتایج به دست آمده در کتاب "سمت تاریک موسیقی" اثر بروس جانسون و مارتین کونان تکیه دارد. نویسندگان کتاب در یک بررسی جامع و کامل تاثیر موسیقی پاپ را در ایجاد خشونت نشان داده و مصداق های فرهنگی آنرا که با این گونه موسیقی در رابطهٔ تنگاتنگ قرار دارد شرح می-دهند.

پیش درآمد

ویلیام کانگریو(William Congreve) در نمایشنامهٔ سال ۱۶۷۹ خود "عروس سوگوار" در عبارت آغازین می گوید: "موسیقی افسون آن را دارد که حیوان وحشی را آرام کند". جالب اینجاست که در قرن بیستم ژوزف استالین مشابه همین عبارت را در مورد موسیقی بکار می برد. او که به خشونت معروف بود، می گفت "موسیقی امری بسیار عالی است و خوی حیوانی را در انسان فروکش می کند". طبق گفتهٔ یکی از افسرانش، استالین عاشق موسیقی بود و صدایی بسیارخوش داشت. او پس از پیروزی در استالینگراد دستور داد تا سرود انترناسیونال را با سرودی ملی تعویض کنند و ضمن نظارت کامل بر جریان کار، خود نیز صاحب نظر بود و قطعات پیشنهادی را تصحیح می کرد.

مشابه ایرانی این امر رویکرد رکن الدین مختاری مشهور به سرپاس مختاری است. او ضمن داشتن طبع زیبا و لطیف در خلق آثار موسیقایی ریاست شهربانی کل کشور رضا شاه پهلوی را به عهده داشت که شغلی توام با خشونت و جنایت بود. سرپاس مختاری با آمپول هوا و دادن سم، بسیاری از مخالفین حکومت را از میان برداشت. او شب ها به خانهٔ حاج محمد ایرانی – که از شاگردان خوب میرزا عبدالله استاد و تار و سه تار بود – می رفت. حاج آقا محمد از او می پرسید که چگونه این آهنگهای زیبا را می آفرینی و در عین حال به جنایت تن می دهی؟ رکن الدین خان جواب می داد که کاری که می کنم جنایت نیست بلکه به وظیفه ی میهنی خود عمل می کنم.

دو نمونه ی بالا ابعاد وسیع موسیقی و اثرات آنرا در انسان نشان می دهد. در حالیکه شواهد عینی و علمی نشان داده حیوانات هم تحت تاثیر موسیقی گاه خوی حیوانی خود را به شکل موقت کنار می گذارند و رام می شوند، این انسان است که می تواند همچنان به خشونت، شرارت، و جنایت حتی با طبع لطیف موسیقایی خود ادامه دهد. پس موسیقی چیست که طیف وسیعی از تمایلات آدمی را از زمان انسان های اولیه و دنیای جادوئی او تا سالن های کنسرت امروزی دربرمی گیرد؟ به این ترتیب شاید ارائهٔ تعریفی از موسیقی در طول تاریخ و از دید بزرگان خالی از فایده نباشد.

معنای موسیقی

موسیقی به چه معناست؟ همهٔ فیلسوفان جهان به شکل های مختلف این پدیدهٔ انسانی را تعریف کرده اند. گاه آنرا پیام خداوند چون وحی به موسیقیدان می دانستند مانند افلاطون (دختران شعر و موسیقی، میوز)، فیثاغورث (گردش و هارمونی صور فلکی) و گاه آنرا آرزوی انسان برای بیان احساس و خواست او برای ایجاد نظمی منطقی

(ارسطو، ولی در عین حال در حالت سرمستی و شوریده واری)، تیوفراستوس (رهائی انسان سرخورده و وصف سرخوشی از طریق عشق)، سنکا (تلفیق نبوغ و بی خبری)، و پلوتارک (بیان وحی در حالت نشئه گی) به شمار می-آوردند.

فلاسفهٔ عصر رنسانس نظریهٔ الهام الهی را به نحوی که مورد تائید فیلسوفان یونان بود رد می کردند. به غیر از لایب نیتز که هنوز موسیقی را ناشی از نظم و هارمونی طبیعت می دانست و آنرا کپی نظام کامل کائنات الهی به شمار می آورد، دیوید هیوم معتقد بود که آتش درون خنیاگر در بهشت و آسمان روشن نمی شود و حاصل قدرت خلاق درونی خود اوست. برای ایمانوئل کانت این نبوغ هنرمند در خلق آثار ناب و اصیل است که توام با مهارت فنی او منجر به ارائهٔ شاهکارهای موسیقی می شود. از آنجا که نگرش هگل به جهان هستی یک دید دیالکتیکی است او موسیقی را یک امر اجتناب ناپذیر دیالیتکی می بیند که میان تضادهای موجود در جهان به نظمی خاص می رسد و در نهایت خاستگاهش به سوی ایده آل است. از سوی دیگر شوپنهاور معتقد بود که همهٔ شکل های هنری سعی دارند به موسیقی برسند چرا که سایر فرم های هنری از سایهٔ اشیاء صحبت می کنند و این تنها موسیقی است که از جوهر شئی سخن می گوید. از نظر او مؤلف موسیقی درون طبیعت را آشکار می سازد و ژرف ترین منطق زبان را تشریح می کند، در حالی که به خرد آن اشراف ندارد و در حالتی تحت تاثیر هیپنوتیزم حرف هایی را می زند که پس از بیدار شدن شاید خود نیز درکی از آن نداشته باشد.

موسیقی بیانگر نیست و با زوال بیانگری آغاز می شود. موسیقی از دید فلاسفهٔ رمانتیک، به ویژه هگل، در دورترین موقعیت نسبت به ایده واقع شده است. چرا که موسیقی ذاتا به احساس و یا پدیده ای عینی و مادی استناد نمی کند. معنای آن در فرم و ساختارش است. هرچند این امر را می توان به طور کلی به زبان هنری و همبستگی آن به بیانگری تعمیم داد، اما در مورد موسیقی مصداق بیشتری دارد. بیانگری در اینجا مقابل بیانگری خرد محور است که در علم و فلسفه کاربرد دارد. از یکسو همبستگی میان زبان و بیان هنری در خلق و ادراک اثر هنری سهم بسزایی دارند و از سوی دیگر موجب تـاویل و تحلیل و تفسیر می شود که عمدتا در رابطه با مخاطب اهمیت پیدا می کند. موسیقی منش بیانگری سوبژکتیو (ذهنی) را به چالش می طلبد و بیانگری ابژکتیو (عینی) را یکسره نفی می کند.

موسیقی بدون کلام، تخیل برانگیز است و با احساس و نه اندیشه، سرو کار دارد. از اینرو، بعضی از فلاسفه چون افلاطون، فارابی، و کانت بر این عقیده اند که موسیقی در ترکیب با شعر به تعالی می رسد. در حالیکه پاره ای دیگر چون شوپنهاور و هانسلیگ، موسیقی را برتر از شعر و هر هنر دیگری می دانند.

شوپنهاور از سر شیفتگی خود به موسیقی می گوید:

موسیقی با زبانی به شدت جهان شمول و به گونه ای همگن، که مادهٔ آن جز نغمه صرف نیست، و آنچنان رسا و سرشار از حقیقت به تشریح هستی درونی اشیاء در شکل جوهری شان می پردازد که در جهانی برآمده از تصور، "اراده" در گویاترین فرم خویش متجلی می شود.

هانسلیگ هم مانند شوپنهاور موسیقی را برتر از شعر می دانست و برخلاف نظر ریشارد واگنر معتقد بود که ترکیب شعر با موسیقی به جوهر اصیل موسیقی لطمه می زند. او در جایی اظهار کرده بود که نوشته و گفتارش باعث شده که برامس هرگز اپرا نسازد.

هیچ اندیشه و تئوری به تنهائی نمی تواند فرایند خلاقیت در موسیقی را توضیح دهد. شاید فروید و یونگ بهتر از دیگران این موضوع را بیان کرده باشند که آفرینش اثر هنری از ناخودآگاه سرچشمه می گیرد. از دید آنان، ناخودآگاه منبع رویا و خلاقیت هنری است و آنان که به طور طبیعی قدرت خلق همراه با تکنیک دارند، قادر خواهند بود به آن دست یابند، در حالیکه نزد دیگران این امر به شکل هوس باقی خواهد ماند. هنر حاصل تصور بوده و تصور وسیلهٔ تبدیل هوس به هنر است. یک موزیسین خلاق خود یک ناسازه است. او باید میان خلوت خویش برای آفرینش اثر هنری و پیوستن به اجتماع توازنی منطقی بیاید. نه چندان در خلوت خویش باقی بماند که از واقعیت های جهان دور شود و نه آنچنان در جمع که به خلاقیت نرسد. در خلوت است که موزیسین به اعماق درون الهام می شود و در حالتی ناخودآگاه به آفرینش اثر هنری می انجامد.

اثرات بیولوژیکی صدا و تاثیر خشونت

از نظر تاریخی، اثرات شگفت انگیز موسیقی در معالجهٔ دامنهٔ گسترده ای از امراض چون آسیب های روحی، ناتوانی های جسمی، و اختلالات روانی آزمایش شده و به اثبات رسیده است. شواهدی موجود است که افرادی با بیماری هایی چون صرع، وهم گرائی، و نارسائی بینائی و غیره توانایی هایی درسطح وسیع برای دریافت و حتی اجرای موسیقی داشته اند.

در عین حال جنبهٔ خشونت آمیز موسیقی از دید تاریخی نیز نمونه های خود را دارد، به ویژه آنجا که درهنگام مصاف طرفین در حالت جنگ آنرا در تضعیف روحیهٔ طرف مقابل به کار می برند. طبق اسناد تاریخی موجود کورش کبیر پادشاه هخامنشی ایران قبل آغاز هر جنگ سرودی را با صدای بلند می خواند که لشگریان به دنبالش تکرار می کردند. گاه در میدان های ورزشی ما شاهد کاربرد کم رنگ تر این آوازهای پرخاشگر به ویژه در تعیین هویت جمعی هستیم.

بررسی ها در راستای ارتباط میان موسیقی و خشونت الزاما می بایست به مؤلفه های دیگری نیز ورای زیبایی شناسی موسیقی صِرف نظر داشته باشد. در این مقاله سعی شده تا علاوه بر رابطه ی میان موسیقی، عشق، و خشونت به وجوه درد که همواره همراه خشونت است نیز بپردازیم. جنبه های فیزیولوژیکی درد که همراه شنوایی است چون پسیکو-اکوستیک و بیو-اکوستیک نیز مورد بررسی قرار خواهد گرفت. در ضمن از آنجا که موسیقی با ساختار قدرت و در نهایت با فرهنگ جامعه از نظر تاریخی سروکار دارد به این موضوع نیز خواهیم پرداخت. در این رویکرد نگاهی خواهیم انداخت به نشانه شناسی، قوم نگاری، و قوم شناسی.

صدا، برخلاف نگاه، با شدت و سریع وارد بدن انسان می شود. نگاه در سطح جریان دارد اما صدا مستقیم از درون بدن انسان بر می خیزد و بر بدن می نشیند. در مورد بینایی، اگر انسان منظره ای را که دوست نداشته باشد، می-تواند آنرا با بر هم زدن مژه ای مسدود نماید، کاری که حتی شاید با گذاشتن پنبه ای در گوش در برخورد با صدای بسیار بلند مقدور نباشد. به یک مرده می توان نگریست، می توان او را بویید، چشید، و لمس کرد اما نمی توان او را شنید. به همین دلیل سکوت را "مرگبار" می نامیم. صدا ساحت غیر قابل تقلیل وجود اجتماعی انسان، یعنی اعلام هستی آدمی است.

ما انسان ها صدا، از جمله صدای موسیقی را، نه با گوش، بلکه با بدن مان احساس می کنیم. حتی قبل از درک مفهوم صدا در مغز ما نسبت به صدای بلند سریع عکس العمل نشان می دهیم. لذا اشتباه خواهد بود اگر موسیقی و خشونت را دو مقولهٔ جدا از یکدیگر قلمداد کنیم. صدا می تواند خود خشونت باشد. بعد از حادثهٔ ۱۱ سپتامبر در نیویورک آمریکا، ساکنین شهر حتی با صدای ترکیدن لاستیک اتوموبیل وحشت زده می شوند که نشان از اثرات مخرب صدا در پس از سانحه دارد.

صدا به طور کلی و صدای انسان به طور اخص می تواند سریعا شعاع تاثیر خود را تغییر دهد. با فریاد، نجوا، تغییر رنگ و ساحت صدا انسان می تواند شخصیت متصور خود را که نوعی از بیان هویت اوست کنترل وعوض کند و این کار به این شدت، وسعت، و سرعت در سایر شکل های ابراز هویت مقدور نیست. صدا چند منظوره ترین دستاویز انسان در پذیرش مقبول قرار و مدارهای اجتماعی به شمار می آید. حنجره در میان ارگان های بدن دارای بالاترین نسبت میان تارهای عصبی به عضله است که قادر به ایجاد رساترین وسعت تفاوت های ظریفی می شود که می تواند گاه معنا را نیز دور بزند.

این طور به نظر می آید که بدن آدمی کمتر میان بینائی و شناخت دخالت می کند تا میان پدیدار شناسی مشخص و فیزیولوژی شنوائی. در مورد دوم رابطه ی میان اثرات ارگانیک در مقابل شناخت شناختی و یا میان تاثیر جسمی در برابر زیبائی شناسانه، که کاملا در هم تنیده اند، بسیار مشکل تر و پیچیده تر می باشد.

با تغییر صدا در یک جمله ی کوتاه ما قادر خواهیم بود دایرۀ معنایی عبارتی را در سطح وسیعی گسترش دهیم. یک جملۀ کوتاه "من به خانه می روم" هنگامی که نوشته می شود نمی تواند همان احساس را منتقل کند که گفته و یا خوانده می شود؛ بیان احساساتی گسترده چون طنز، تنفر، غم، ترس، افسوس، تحقیر، ناامیدی، و پیروزی که تنها در سخن گفتن و خواندن مقدور خواهد بود، می تواند در این جمله مستتر باشد. فریاد زدن، زوزه کشیدن، گریستن، و آه کشیدن در تحلیل های کلامی غیرقابل درک هستند، اما گویاترین بیان احساس و عواطف آدمی و قابل فهم ترین آنان می باشند.

اثرات تخریب کنندۀ صدا در ادبیات جمع آوری شده و نیازی به تکرار آن نیست. به عنوان مثال داستان پسری به نام ادموند کمپر که مادرش را به خاطر نق زدن های دایم کشت. داستان از این قرار است که کمپر مادرش را نخست بیهوش کرد و سپس گلوی او را برید و بدن مرده اش را در سطل آشغال برقی انداخت. و هنگامی که ماشین آشغال را روشن کرد جنازۀ مادر با حالتی تهوع آمیز به صورتش استفراق کرد. کمپر می گفت که مادرش پس از مرگ نیز او را آزار و اذیت می کرد و می گفت من نمی توانستم او را ساکت کنم.

در سال ۱۹۹۹ کنسرتی که وود ستاک (Woodstock) دوم نام داشت در نیویورک برگزار شد که با شورش و بلوا و کشته شدن عدۀ بیشماری از شرکت کنندگان همراه بود. در این کنسرت سه روزه دو نفر کشته شده و پنج مورد تجاوز جنسی قرار گرفتند. در مجموع ۲۵۳ نفر به بیمارستان محل برده شدند و بین چهار تا پنج هزار نفر نیز در بیمارستان های سیار که در محل تعبیه شده بود مداوا شدند، در حالیکه آمار غیر رسمی این ارقام را تا ده هزار نفر نیز تخمین می زدند. علاوه بر آتش زدن سن برگزاری کنسرت و نیز آسیب رساندن به دستفروشان مواد غذائی و حتی توالت های متحرک وغیره، تعداد زیادی از افراد با سر و دست و پا و دنده ی شکسته صحنه را ترک کردند.

یک بررسی همه جانبه در نشریۀ طب اطفال به نتایج شایان توجه ای در رابطه با ویدیو موسیقی (نماهنگ) و اثر آن بر نوجوانان چه متجاوز و چه قربانی در آمریکا و کشورهای دیگر می پردازد. در این ویدیوها، مدل های تاثیر گذار در ۸۰ درصد موارد جزو متجاوزین بودند.

موسیقی به تنهائی می تواند هم موجب آرامش و تسکین درد شود و هم در آن واحد به درد بیافراید. شواهد موجود نشان می دهند اگر موسیقی ترجیحاً مورد علاقۀ ما باشد، شاید بتواند در فروکش کردن درد موثر باشد و فوائد درمانی داشته باشد. موسیقی به عنوان برانگیزندۀ درد و خشم در بسیاری از میدان های جنگ و به ویژه بازجوئی از اسرای جنگی بکار برده شده است. استفاده از بلندگوهای با صدای بسیار بلند در دستگیری مانوئل نوریگا رهبر پاناما، زجر و شکنجۀ اسرای جنگی در عراق با استفاده از موسیقی پاپ و راک با صدای بلند و گوش

خراش و نیز اعمال شکنجه و تجاوزهای جنسی و آزارهای غیرجنسی اسکین هد (skinheads) و نونازی ها (Neo-Nazis) در موارد مختلف از نمونه های بارز رابطهٔ میان موسیقی و خشونت می باشد.

استفاده از موسیقی با صدای بسیار بلند در ویکو تکزاس برای عصبی کردن فرقهٔ دیوید نمونه ای است بارز از کاربرد خشونت در موسیقی. همچنین هنگامی که فلسطینی ها کلیسای نیتیویتی (ولادت) در اورشلیم را اشغال کردند سربازان با پخش موسیقی فلز-سنگین (Heavy Metal) توانستند آنها را متفرق نمایند. نقل قول های بسیار در تاثیر مثبت موسیقی بر روح و روان آدمی وجود دارد که ما را از اثرات منفی موسیقی در بر انگیختن خشم، مخدوش کردن منطق، موجب شدن درد و حتی مسبب مرگ شدن باز می دارد. نمونه های از این دست فراوان است که ذکر آن ها در این مختصر موردی نخواهد داشت.

رابطهٔ میان موسیقی و خشونت به شکل های مختلف خود را نشان می دهد، به عنوان مثال تخاصم ملت ها در برابر هم، قبیله در برابر قبیله، دولت در برابر شهروندان و بالعکس؛ یا تنبیه افراد در جامعه مثل شلاق زدن و یا حبس گروه زیرزمینی راک در ایران در سال ۲۰۰۵. در قرن شانزدهم شکایت شهروندان انگلیسی موجب شد تا در شهر لندن صداهای موسیقی را که تند و تکراری بود، ممنوع اعلان کنند. این امر در دنیای حاضر نیز موجی از شکایت کارکنان مغازه ها را نسبت به آوازهای کایلی مینوگ و بریتنی اسپرز در لندن به همراه داشته است.

تاثیر مستقیم و اثرات شناخت شناسانهٔ صدا

رابطهٔ ظریفی میان پریشانی روحی و اندوه ناشی از اثر ارگانیک صدا و اثر شناخت شناسانه آن وجود دارد. موسیقی می تواند هم معنا بیافریند و هم زیبایی، هرچند فرجام موسیقی آفرینش زیبایی است و نه معنا. عمدتاً موسیقی همراه با کلام در تلاش برای آفریدن معناست. معنای موسیقی سازی در ساختار و درون آن است چرا که موسیقی صدای تنظیم یافته تعریف شده است. موسیقی چیزی خارج از خود را توضیح نمی دهد.

موسیقی به عنوان شکلی از هنر که آفرینندهٔ زیبایی است تعریف می شود. البته موسیقی پاپ این گونه نیست و بعنوان بخشی از فرهنگ که حامل معنی است به حساب می آید. موسیقی پاپ (کوچه و بازار) از سوی طرفداران و شیفتگانش بدون شک از نظر فردی و اجتماعی نوعی درمان به شمار می آید. اما موسیقی پاپ در نفس خود می-تواند اثرات منفی در آدمی بگذارد چون با خشونت نیز همراه است. تئودور آدورنو فیلسوف آلمانی موسیقی پاپ را بخشی از ادامه ی صنعت-فرهنگ به شمار می آورد که در بستر خردِ ابزاری موجب افزایش مولدبودن کارگران برای بالا بردن بیشترسطح تولید می شود. جا دادن موسیقی پاپ در مطالعات آکادمیک غربی، بویژه آنگلوساگسون

و در انگلستان، خود مقولهٔ جالبی است که نیاز به بررسی هرچند مختصر دارد. این مسئله در رابطه با ترانه سازی در موسیقی با افرادی در سطح تحصیلات بالاتر چون "باب دیلان" جنبهٔ جدی تری به خود می گیرد و در دانشکده های ادبیات وجهه ای عمیق پیدا می کند، مخصوصا هنگامی که پای رابطهٔ شعر و ترانه مطرح می شود. این مقوله می تواند خود موضوع تحقیق در زمینه های موزیکالوژی، مطالعات رسانه ای و فرهنگی، جامعه شناسی، مردم شناسی، اتنومویکالوژی، موسیقی فولکلور، روانشناسی، تاریخ اجتماعی، و جغرافیای فرهنگی باشد.

صدا به عنوان نمادی از طبقهٔ برتر اجتماعی

معنای صدا با اختراع چاپ در اروپا دستخوش تغییر شد. سروصدای زیاد مترادف بود با پائین بودن سطح و موقعیت اجتماعی و طبقاتی در جامعه. اصولا منطق حاکم در این دوره بر این بود که طبقات اجتماعی فرودست عموما بیسواد و پر سرو صدا هستند. سکوت و یا صحبت با صدای پائین نشانه ی وقار و مرتبت انسانی تلقی می شد. کنترل صدا و تحمیل سکوت – چه به صورت مجازی و یا استعاره ای و نمادی آن – از قرن هیجدهم به بعد تجلی قدرت دولت و طبقهٔ مرفه بود که با وضع و اجرای قوانین در جامعه اعمال می شد. فرض بر آن بود که طبقات بالا و تحصیل کرده از مطبوعات و خواندن استفاده می کنند در حالیکه طبقات پائین اجتماعی که سواد خواندن و نوشتن ندارند بیشتر صحبت می کنند و عموما پر سرو صدا هستند. رعایت سکوت در زندان، بیمارستان، و کتابخانه نمونهٔ این نوع قوانین بحساب می آیند. بدین ترتیب به تدریج سواد خواندن و نوشتن دست بالا را گرفت و صدا و بویژه صدای انسان موقعیت خود را از دست داد.

این امر تا زمان اختراع ضبط صوت و امکان ضبط و ذخیرهٔ صدای انسان ادامه داشت. در اثر این اختراع، یکبار دیگر صدای آدمی بعنوان تشخص اجتماعی اعتبار از دست رفتهٔ خود را بازیافت و پا به پای کتاب و روزنامه و دیگر وسائل چاپ جای خود را در اجتماع بازکرد و حتی به برداشتی، از آن نیز پیشی گرفت.

اثرات فردی و اجتماعی موسیقی پرخاشگر

با اختراع رادیو و سپس تلویزیون و این اواخر تلفن های همراه مقولهٔ تاثیر موسیقی در جامعه دستخوش تغییرات عمده شده و اثرات مهمی را در ذهنیت انسان ها به وجود آورده است. در اواخر قرن بیستم، ارائهٔ نوعی خشونت از طریق رسانه های اصلی به ویژه موسیقی و سینما معضل بزرگی در جامعه شده بود. هرچند در گذشته ما شاهد معرفی خشم (و نه خشونت) و نیز بازتولید خشونت و نه روایت آن از طریق آثار بزرگان موسیقی هستیم. آثار این

بزرگان چون مونتو وردی در نشان دادن صحنه های جنگ با ملودهائی تند و سریع و سبکی همراه با خشم و هیجان زده (کونسیساتو)، پروکوفیف در مرثیهٔ جنگ، و یا حتی بتهوون در ارائهٔ خشم طبیعت در سمفونی پاستورال، ووگان ویلیامز در سمفونی قطب جنوب (انتراکتیکا) نمونه هایی از این دست هستند.

اما در دوران اخیر همان گونه که گفته شد، بیان روائی خشونت در رسانه های جمعی، سینما، و موسیقی جاز و پاپ و رپ و گروه های زیرزمینی هیپ هاپ و غیره گویا تبدیل به نُرم در این زمینه شده که نابسامانی های فراوان اجتماعی را به همراه داشته است. این نوع ترانه ها به وسیلهٔ خوانندگان موسیقی پاپ و سایر موسیقی های از این دست - که این روزها مشهور و با فروش سطح بالا نیز همراه هستند - به بازار ارائه می شود. به عنوان مثال موسیقی ام اینم (Eminem) با نام " کیم را کتک بزن" که پس از گذشت بیست سال هنوز معروف است از این گونه می باشد که در آن قتل همسر، اعمال خشونت در حضور فرزند، و خودکشی تم اصلی این آهنگ را تشکیل می دهد. فریاد، وحشی گری، ایجاد خطر کردن، و ساختاری بی تناسب و مغشوش از خصوصیات بارز این آهنگ است. اثرات مخرب این نوع موسیقی در سراسر جهان به ویژه در کشورهای غربی در کودکان و نوجوانان کاملاً مشهود می باشد. افرادی که به این موسیقی گرایش داشته و آنرا گوش می کنند اکثراً کسانی هستند که کمتر وضع موجود را می پسندند و یا سطح آگاهی و شخصیت اجتماعی پائین تری دارند. درگیری با چنین موسیقی افراد را به سوی مواد مخدر و الکل می کشاند که می تواند توام با اعمال تند و خشن و اختلالات رفتاری و زن ستیزی باشد.

بسیاری از محققین و اندیشمندان به دنبال ریشه های پیدایش چنین موسیقی هستند که بیشتر خردسالان و نوجوانان و حتی گاه افراد مسن تر را نیز هدف قرار می دهد. نمی توان منکر نقش بازار و سود آوری در این زمینه بود، چون این نوع موسیقی در بازار خریداران بیشمار دارد و فروش آن گاهی به میلیون ها دلار می رسد. این گونه به نظر می آید که در میان کشورهای غربی، آمریکا حرف آخر را می زند و با فرهنگ مسلط خود در جهان که بر پایهٔ ذهنیت سودجوئی و منفعت طلبی است به نشر و گسترش این موسیقی که بخشی از فرهنگ-صنعت جامعه بوده و بر خردِ ابزاری استوار می باشد می پردازد. به علاوه نگاه سیاستمداران امریکا که در دهه های پس از جنگ جهانی دوم که عمدتا بر جنگ افروزی و جنگ طلبی در جهان متکی است خود نیز مزید بر علت شده و به پخش و گسترش و جهانی کردن این فرهنگ دامن می زند.

عموماً در غرب شیفتگی و دلبستگی به خشونت و معرفی آن در رسانه های اصلی از قرن نوزدهم یک پدیدهٔ رو به افزایش بوده است. در همین مدت رویکرد اجتماع به خشونت با جنبه های گیج کننده و گاه کاملاً متضاد همراه می باشد. در حقیقت مرز میان شکل های سینمائی خشونت و تجلی واقعی آن در جامعه، که در دوره های قبل به

وسیلهٔ فراگیر بودن اخلاقیات سرکوب می شد، اکنون مخدوش به نظر می آید. این امر به ویژه با استفاده از موسیقی متمایل به خشونت و یا تشویق آن در صحنه ای سینمائی به شکل های موسیقی متن و یا موسیقی فیلم برجسته می-شود.

در دوران معاصر ما مکرر شاهد کشته شدن خوانندگان و یا نوازندگان موسیقی چه به صورت قاتل و یا مقتول بوده ایم. شرح جزئیات این خشونت ها در کتاب "سویهٔ تاریک موسیقی" آمده است و نیازی به تکرار آن در اینجا نمی باشد. مختصر آنکه بسیاری از نوازندگان موسیقی جاز مورد ضرب و شتم رفقای خود و یا تماشاگران برنامه هاشان قرار گرفته اند که گاه باعث مرگشان شده است. این اواخر با ظهور موسیقی پانک اینگونه حوادث شدت یافته و ما شاهد حتی ورود گنگ (دسته) های آدم کش در کلوپ های اجرای موسیقی هستیم. در سال ۲۰۰۱ درلندن می بینیم که چگونه دو گروه رقیب هیپ هاپ با اسلحه به جان یکدیگر افتاده اند. گاهی این خشونت ها موجب بالا رفتن وجههٔ گروه ها و افزایش فروش آثار آنان می باشد.

امروز با درهم آمیختن موسیقی و تصاویر متحرک، یعنی سینما، ما قادریم هر حرکت خشونت آمیزی را به مخاطب منتقل نمائیم. مشکل بزرگ آنست که الگوهای سینمایی به منزلهٔ واقعیت های خدشه ناپذیر به داخل جامعه کشانده شده و بر رفتار و کردار فردی و اجتماعی آدم ها اثر می گذارند. حوادث متعددی از تاثیر مخاطره انگیز سینما و موسیقی پرخاشگر بر جوانان در کشورهای غربی در مطبوعات و کتاب ها نقل شده است. از جمله می توان حادثهٔ خودکشی دو دختر جوان که خود را با طناب بستند و از یک ساختمان ۱۷ طبقه در جلوی چشم دوست پسرشان به خیابان پرتاب کردند را نام برد. این دو دختر دارای علاقه های مشترک بودند: هر دو یک شکل لباس سیاه می پوشیدند، سر و صورتشان را به شکل افراطی بزک می کردند، از یک نوع موسیقی مشترک لذت می بردند که شامل مرلین مانسون، متال (heavy metal)، گاث راک (goth rock) که نوعی موسیقی به اصطلاح سیاه "پسا پانک" بوده و بیان آن رمانتیسیسم ادبی، ناخوشی، اگزیستانسیالیزم، مذهب نمادین و تصوف ماوراء الطبیعه می باشد. در یادداشتی که در جیب یکی از آنان پیدا شد نوشته بود که زندگی ارزش زیستن ندارد.

این روزها ما شاهد ترویج و گسترش فرهنگ-صنعت در کشورهای غربی هستیم که بر غرایز اولیه آدمی تاکید می کند و بر ارائهٔ چنین غرایز در رسانه های جمعی دیداری و شنیداری خود اصرار می ورزد. این غرایز عمدتا شامل سکس و شهوت و جنایت و خشونت می شوند. جالب اینجاست که انسانها ناخودآگاه از دیدن صحنه های متکی بر این غرایز و یا شنیدن وصف آنها لذت می برند. دیگر آنکه بازارها نیز برای افزایش فروش و بالا بردن سود خود به این آشفته بازار دامن می زنند. کشورهای اقمار سرمایه داری جهانی نیز این فرهنگ را پیشرفته قلمداد کرده از آن تقلید می نمایند و گاه کورکورانه آنرا به عنوان متمدن و امروزی بودن دنبال می کنند.

از جمله ژانرهای مرسوم در بازارهای امروز می توان از جاز، پاپ، راک اندرول، هیپ‌هاپ، رپ، و گاه کانتری (محلی و روستایی) و بلوز و غیره نام برد. ترانه های این نوع موسیقی بر اساس برتری نژادی، زن ستیزی، فحاشی وناسزاگویی، سکس های همراه با خشونت و حتی کشتار و خودکشی بوده که بر جوانان تاثیر نامطلوب داشته است. در دوران گذشته تنها رادیو تلویزیون و سینما وسیله های ارتباط جمعی بودند. اما اکنون با در دسترس بودن تلفن های همراه کنترل و یا محدود کردن دسترسی و استفاده آن وسیله کودکان و نوجوانان و جوانان بسیار دشوار است.

گوش دادن به این نوع موسیقی همراه با بازی های داخل تلفن همراه، اثرات مخربی در جامعهٔ آمریکا داشته است. مایکل مور کارگردان مستند ساز سینمای آمریکا در یک گفتگوی تلویزیونی به سوء استفاده از بازی ها و تاثیر مخرب آن می گفت که فرزندان طبقات فرودست جامعه با دیدن این بازیها تشویق می شوند تا در جنگ های بیحاصل آمریکا در جهان شرکت کنند. از سوی دیگر فرزندان طبقهٔ فرادست می آموزند که چگونه با مهارت بینظیر در تیراندازی – که گاه از پلیس ها و نیروی انتظامی هم پیشه می گیرند – به مدارس رفته و مدرسه را با تیراندازی و کشتار تبدیل به صحنهٔ جنگ کنند.

موسیقی و عشق

موسیقی و عشق از آغاز تاریخ بشر با یکدیگر ارتباط نزدیک داشته اند. آهنگ و ترانه های عاشقانه در هر فرهنگ و در دوره های متفاوت سروده و اجرا شده و نیز قسمتی از صناعت موسیقی را تشکیل می دهند. مع الوصف، نظر انتقادی در رابطه میان موسیقی و عشق دارای یک نیروی اشکال برانگیز است که می تواند بسیار پیچیده و گمراه کننده نیز باشد. از یک سو، موسیقی ابزاری است قدرتمند برای بیان احساسات عاشقانه. موسیقی های عاشقانه اغلب بسیار شخصی و تسکین بخش هستند و به مخاطبان کمک می کنند تا از راه شنوایی با احساس خود ارتباط برقرار نمایند. مضافاً، موسیقی می تواند واسطه ای برا ی بیان آن دسته از عواطف انسانی باشد که شرح آن از طریق کلام – اگر هم امکان پذیر باشد – سخت دشوار است. رباعی نگارنده در ذیل به نوعی نشان دهندهٔ این موضوع می باشد:

آنجا که فرو ماند سخن در پی راز / ساقی قدحی داد به صد عشوه و ناز

صد گفتهٔ ناگفته به دل ها بنشست / صد غنچه شکفته شد ز هر پردهٔ ساز

در عین حال، رمانتیک کردن عشق در موسیقی موجب پدید آمدن طرز تلقی های مضر و انتظارات غیرواقعی شده است. آهنگ های عاشقانه در موسیقی پاپ عمدتا نسخهٔ محدود ایده آلیستی عشق را ترسیم می کنند که بیشتر

حول محور روابط جنسی بین زن و مرد، مرد و مرد، و ازدواج غیر سنتی می چرخد. علاوه بر این، تجاری شدن آهنگ های عاشقانه و تمرکز صنعت موسیقی بر سودآوری می تواند موجب استثمار هنرمند و یکسان سازی احساسات انسان ها در محیطی سوداگرانه شود. موسیقی پاپ عاشقانه در یک کلام به کالاهای بازار پسند تبدیل می شوند و اصالت و صمیمیت در احساس را قربانی منافع آنی می کند.

علاوه بر این، معرفی نوع محدود عشق در موسیقی پاپ به بروز ارزش و هنجارهای نامتعارف و مضر در جامعه منجر شده است. هنجارهایی چون شئی انگاری زنان و تداوم مردسالاری مسموم از جمله موضوعات معمول و تم ثابت و کلیشه ای این نوع موسیقی می باشد. نمایش عشق به عنوان نماد مالکیت شخصی و شخصیت و موقعیت اجتماعی افراد نیز مزید بر علت شده و فرهنگ مادی گری و مصرف گرایی را در جامعه ترویج و تبلیغ می کند.

نتیجه آنکه موسیقی و عشق می توانند رابطه ای تنگاتنگ و مفید با یکدیگر داشته باشند منوط بر آنکه از آن به عنوان اهرمی برای ایجاد تفکر قالبی (استریوتایپ) فرهنگی مضر استفاده نشده و یا برای تحریک احساسات توده ها بکار برده نشود. متاسفانه در دهه های اخیر ارائهٔ موسیقی سبک و با کیفیتی نازل موجب پائین آوردن سطح سلیقه مردم شده تا حدی که دیگر شنیدن موسیقی اصیل و ناب برایشان غیر قابل تحمل شده است. بازار و ابزار قدرتمند آن در یکسان سازی ذوق سلیقه افراد، توانائی تفکر مستقل را از انسان ها گرفته و به عوض آن مشتی کالای موسیقایی نامرغوب با تاریخ مصرف معین بخورد مردم داده که در بلند مدت می تواند ضررهای جبران ناپذیری بر پیکر جامعهٔ بشری وارد آورد.

راه نداشتن خشونت به موسیقی سنتی ایران

به طور کلی موسیقی هر کشور بر بستر فرهنگی و تاریخی جامعه متکی است. در جوامع غربی که بر خلاف پیشرفت های چشمگیرعلمی و تکنولوژیکی بر فرهنگ خشونت، نژاد پرستی، زن ستیزی، خودکشی، رفتارهای نامناسب جنسی، مصرف بی رویهٔ الکل و مواد مخدر استوار است کاملاً بدیهی است اگر نوع موسیقی آن بازتابی از این گونه مقولات باشد.

در مقابل، موسیقی ایرانی که بیشتر بر بستر فرهنگی متکی بر مهر و محبت و عاطفه – حداقل تا این اواخر – قرار دارد اجازهٔ ورود خشم و نفرت و خشونت را به ساحت موسیقی نمی دهد. موسیقی اصیل ایرانی به طور سنتی در رابطه با عرفان ایرانی رشد و نمو یافته که تجلی آن در ادبیات کهن و غنی سرزمین مان بخوبی مشهود است. این موسیقی نمی تواند و نمی بایست بیان کنندهٔ خشم و نفرت و آشفتگی رفتاری باشد. بعلاوه، نوع سازهای ایرانی

موجود از قبیل تار، سه تار، سنتور، کمانچه، رباب و نی توانائی بیان خشونت را ندارند و این امر بسیار طبیعی است چون اگر به ادبیات خود بنگریم تم اصلی آن جز عشق نیست، چه از نوع زمینی و یا آسمانی آن.

بزرگان ما که الگوهای رفتاری ما ایرانیان هستند، به ویژه شعرا و عرفای ما که حضور دائم و همیشگی در ذهن ما دارند، هر یک بخشی از ذهنیت و نگاه ما را به جهان هستی تعیین و نیکو زیستن را در این جهان به ما می آموزند. داریوش شایگان در کتاب خود پنج شاعر برجسته را از میان صد ها شاعر دیگر انتخاب کرده و نشان می دهد که جایگاه آنان در اندیشهٔ ایرانی به علت صفات استثائی آن ها نیست، بلکه هر یک از اینان با توجه به نبوغ خود یک جریان تبارشناسی بزرگ فکری و جهان شناسی ویژهٔ خود را ارائه می دهند. این امر موجب شده تا موسیقی ما هرگز به سمت و سوی انحراف نرفته و چون شعر گویای حقیقت، زیبائی، و نیکی باشد.

گوشه های موسیقی ایرانی یا سازی هستند، یا آوازی، و یا سازی و آوازی. گوشه های آوازی و سازی و آوازی عمدتا متکی بر ادبیات غنی کشورمان می باشند. به این ترتیب که آبشخور این گوشه ها ادبیات دیرینه و شعر کهن فارسی است. اشعار این گوشه ها بر چهار ستون اصلی شعر پارسی یعنی حماسی، جبری، عرفانی و رندی بنا شده-اند به طور کلی از شعر شعرائی چون فردوسی، خیام، مولانا، سعدی، و حافظ بهره می گیرند. مسلما این امر به این چند شاعر برجسته ختم نمی شود و در طیف وسیع تر بزرگان دیگری نیز از رودکی و سنائی و عطار گرفته تا فروغی بسطامی و رهی و شهریار و سایه در آن جای دارند. نگاهی به اشعار این بزرگان و دیگران که نامشان ذکر نشده سرشار از کیفیت بالای موسیقایی است. مقفی و موزون و در نهایت آهنگین بودن شعر خود از قرابت تنگاتنگ میان شعر و موسیقی حکایت دارد.

دکتر شفیعی کدکنی در کتاب پرارزش خود "موسیقی شعر" به تفصیل حضور قاطعانهٔ موسیقی در شعر را شرح داده است. او از سه نوع موسیقی در شعر نام می برد که شامل موسیقی بیرونی (اوزان عروضی و نیمایی)، کناری (قافیه، ردیف، تکرار، ترجیع)، و موسیقی درونی (چیدمان صامت ها و مصوت ها، تضاد و تشابه میان آن ها) است. ضمنا او به موسیقی معنوی نیز اشاراتی دارد که در برگیرندهٔ شناخت کیفیت و علم نسبت ها در شعر یعنی صنایع معنوی چون ایهام، بدایع، مراعات نظیر می باشد. بدین ترتیب می بینیم که شعر و موسیقی سنتی ایرانی چگونه درهم تنیده اند و جزء لاینفک همدیگر به حساب می آیند.

هر چند که شعر و موسیقی هر دو از صوت استفاده می کنند و در ترکیب شعر و ترانه با حضور خواننده صدای انسان نیز در آن بکار می رود، اما هر یک معنا و تاثیر گذاری متفاوت و مستقل خود را دارند. موسیقی به طور مستقل و برخلاف شعر حامل معنا نیست. تنها احساسات و عواطف انسانی را در چارچوبی تجریدی بیان می کند. احساساتی چون شادی، عشق، مهر و محبت، ترس، غم، عصیان، خشم، نفرت که در طول تاریخ با انسان همراه بوده

و کم و بیش نیز تغییر عمده ای نکرده است از طریق موسیقی قابل بیان می باشد. شعر معنا آفرین است و موسیقی کارش آفرینش زیبائی و والائی است. زیبائی محدود است و والائی بی نهایت و شگفت انگیز. گاه بیان موسیقی از زیبائی می گذرد و به والائی می رسد.

تجلی چنین احساسی هایی تنها در گوشه های سازی موسیقی ایرانی مقدور است. در گوشه های دیگر که موسیقی با صدای انسان همراه می شود بار معنائی شعر بر موسیقی سنگینی می کند و آنرا از تعبیرهای متفاوت تهی کرده و خلع سلاح می کند. بدین ترتیب، هماهنگی شعر و موسیقی یک امر اجتناب ناپذیر می شود. موسیقی باید حتی الامکان در القاء مفهوم شعر کمک کند و تابع آن باشد. البته در بسیاری از مواقع ترانه سرا موظف خواهد بود تا مفهوم شعری را با ملودی قطعه تطبیق دهد تا نظر آهنگساز را تامین کرده باشد. گاه آهنگساز و نوازنده همراه با آواز خوان سعی می کنند تا ملودی را بر اساس مفاهیم عارفانه، شاعرانه و عاشقانه ی شعر شاعری همسو سازند. به هر تقدیر، در همسازی موسیقی و کلام این موسیقی است که باید خود را هم سو و همسان با شعر کند چرا که بعد معنائی شعر بر ملودی که بیشتر حالت ابستره دارد در مرکز توجه مخاطب قرار می گیرد.

اما نکتهٔ مهم مورد بحث در این است که سازبندی و ارکستراسیون و در نهایت بافت، شکل، ساختارو، فرم ملودی می بایست به چه صورت باشد تا به مفهوم شعری لطمه ای نزند؟ آهنگسازانی چون علینقی وزیری، روح الله خالقی، جواد معروفی و بسیاری دیگر که بر شعر گذشتگان ادب فارسی نغمه هائی سروده اند، الزاما می بایست آثارشان با بیانی عاشقانه و عارفانه همساز باشد تا از مفهوم شعری شاعر چندان دور نیافتاده باشند. برعکس، در این اواخر ترانه سرایان نیز سعی بر مطابق کردن سروده خود با آهنگسازداشته اند. آهنگساز ایرانی نیز که با توجه به طیف صدا دهی سازها به تالیف و تصنیف می نشسته عموما بیانی لطیف و تغزلی داشته است.

نگارنده هرگز سراغ ندارد مؤلفی و یا نوازنده ای ایرانی در بیان و حتی نیت خویش جز عشق و مهربانی بگوید. حتی در آثار بزرگانی چون وزیری و خالقی، آنجا که از مقولات حماسی و میهنی یاد می کنند رویکردی به خشونت وجود ندارد. به عنوان مثال به آهنگ آذربایجان که سازنده آن روح الله خالقی و ترانه آن از رهی معیری است گوش دهیم متوجه خواهیم شد که بیان آن کاملاً غنائی است. در هیچ کجای این اثر شنونده نشانی از خشم و نفرت نمی بیند. تم قطعه در راستای آثار میهنی عارف قزوینی مانند "از خون جوانان وطن" و یا چه "شورها" قرار دارد. قطعهٔ آذربایجان در دستگاه شور و دشتی تألیف شده که اصولاً نمی تواند بیانی خشم آلوده داشته باشد. حتی سرود "ای ایران" خالقی که تمی میهنی دارد نیز شاید به عمد در آواز دشتی ساخته شده که بیانی عاشقانه و محبت آمیز داشته باشد.

بخش عمدهٔ موسیقی ردیفی ایران برای تکنوازی تنظیم شده است، هرچند در آن می توان تجربیات آهنگسازی و یا تصنیف سازی را به کرات و به ویژه در دوران معاصر مشاهده کرد. اما آنان که با موسیقی ایرانی مألوفند به این نکته اشراف کامل دارند که در مجموعهٔ تکنوازانی هایی که در صد سال اخیر ارائه شده هرگز نشانی از خشم و نفرت نیست. این آثار عمدتاً تغزلی بوده و نگاه نوازنده در اجرا به سوی زیبائی است و سعی دارند به جز زیبائی و والائی بیان دیگری نداشته باشند.

دستگاه های موسیقی ایرانی، حتی ماهور و چهارگاه و نوا که می توانند بیانی خشم آمیز داشته باشند نیز حداقل در چارچوب تکنوازی به ویژه آواز و گوشه های آن پیام آور صلح و صفا و مهر و وفا هستند. مضافا آنکه موسیقی دستگاهی ایرانی روایی نیست. موسیقی ایرانی تجریدی است و مانند غزل است که داستان خاصی را تعریف نمی کند. بیشتر شباهت به نقش و نگار قالی و یا سر در مساجد دارد و سرشار از زیبایی است بدون آنکه راوی مطلبی باشد. موسیقی غربی بر محور یک تم و یا یک موضوع اصلی استوار است مانند "شهرزاد" ریمسکی کورساکف که تم آن داستان هزار یکشب است. یا "چهار فصل" ویوالدی که به بیان فصول سال می پردازد. به همین منوال است "پاستورال" بتهوون، "تریستان وایزولت" ریشارد واگنر، و یا "مناسک بهار" ایگور استراوینسکسی وغیره که هر یک روایت خاصی را به تصویر می کشند.

صدادهی سازهای ایرانی تقریباً در طیف مشخص و همسان یکدیگرند. ایجاد صداهای بسیار زیر و یا بم در این موسیقی اگر هم امکان پذیر باشد عملا دشوار است. خشونت و عصیان و تند خویی و زمختی به صداهای زیر و بم نیازمند است. در بخشی از کتاب "انگاره های دور از دیار" نگارنده [i] به آهنگ "زمستان" اثر حسین علیزاده که بر روی شعر مهدی اخوان ثالث با همین نام سروده شد نگاهی می اندازد. در این اثر همانگونه که در کتاب آمده است وزن شعر اخوان بر کالبد آوائی قطعه سنگینی می کند. فضاسازی از طریق آواها و ساختار موسیقائی برای القاء برودت و سرمای زمستان محدود است. اصولا سازهای موسیقی ایرانی خاصیت صدا دهی شان برای به تصویر کشاندن سرما و نیز رنج ناشی از آن ساخته نشده اند. با تار و کمانچه و تنبک چگونه می توان انتظار داشت که آهنگساز توانائی آنرا داشته باشد تا ناراحتی راوی که از سوز سرما در عذاب است را به راحتی و درستی بیان کند؟

موسیقی پاپ ایرانی

موسیقی پاپ در ایران اما به نوع دیگری است. این موسیقی که در زمان حکومت پهلوی دوم بویژه در اواخر دوران محمد رضا شاه در ایران رواج یافت به تدریج جنبهٔ اعتراضی پیدا کرد، هر چند در کاربرد واژگانی آن هرگز رنگ

خشونت بخود نگرفت و جانب نزاکت را نگه داشت و در بیان بسیار نرم و شاعرانه بود. لیکن ملودی های این موسیقی از نوع وارداتی و بر مبنای موسیقی های بولرو و فلامینکو قرار داشت. در کلام عمدتا از شعر نیمائی بهره می برد و در نهایت زیبا و دلپذیر بود. متاسفانه موسیقی آن با موسیقی سنتی ایران بیگانه ماند. هیچ نشانه ای از دستگاه ها، آوازها، وگوشه های موسیقی سنتی و کلاسیک ایران در آن پیدا نمی شد. سازهای مورد استفاده در این موسیقی غربی بودند و عمدتا از گیتار، ترمپت، ساکسیفون و غیره تشکیل می شدند. به ندرت و یا شاید هرگز تار و سه تار و کمانچه در این موسیقی بکار برده شده است.

پس از انقلاب بهمن ۱۳۵۷ موسیقی پاپ ایرانی به ژانرهای رپ، هیپ هاپ، اسکین هد، راک، و گاه هوی متال تبدیل شدند و ترانه ها از استحکام لازم که قبلا در موسیقی پاپ از آن استفاده می شد برخوردار نبودند. این رویکرد در حقیقت نشان دهندهٔ تهاجم موسیقی غربی در موسیقی ایرانی بود. موسیقی اصیل ایرانی که می رفت در اوایل جانی بخود بگیرد رفته رفته کم رنگ شد و با محدود شدن شرکت بانوان و خواننده های زن ضربه های مهلکی بر آن وارد شد. این موسیقی نوظهور به شدت پرخاشگر بود و کلمات زشت و مستهجن فراوان در آن یافت می شد.

دکتر محمد رضا آزاده فرد عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران در مقالهٔ خود به بررسی مطالعات انجام شده توسط دانشمندان علوم روانشناسی و رفتاری می پردازد و نتیجه می گیرد موسیقی های پاپ در ژانر پرخاشگر منجر به تاثیرات منفی در دراز مدت در شنونده می شوند. آزمایش های انجام شده نشان می دهند که این موضوع تنها شامل شخص شنونده نشده بلکه بهداشت روانی و اجتماعی خانواده و جامعه را نیز تحت تاثیر قرار می دهد. شنیدن مداوم این نوع موسیقی نخست در گفتار با استفاده از واژه های خلاف ادب و سپس به رفتار خشونت آمیز منجر شده و به تدریج دیگران را نیز در گیر خواهد کرد. اثرات تخریبی موسیقی خشونت آمیز به سوء استفاده های مخوف جنسی در زنان و همسران کشانده شده و بر فرزندان اثرات منفی وحشتناکی بر جای خواهد گذاشت.

در این اواخر با اعتراضات بخشی از مردم و شرکت جوانان و نوجوانان در انتقاد از نظام حکومتی بخاطر حجاب و دیگر مشکلات اجتماعی و اقتصادی، نوعی از موسیقی اعتراضی نیز شکل گرفت. این موسیقی که بیشتر به شکل نمآهنگ در تلویزیون های ایرانی خارج از کشور و در شبکه های اجتماعی در سطح وسیعی تولید و منتشر می شود با اقبال عموم روبرو شد. خارج از جنبه ها سیاسی و اجتماعی این موسیقی که مقوله ی است جداگانه و باید در چارچوب های دیگری مخصوص به خود مورد بررسی قرار گیرد، فرم و ساختار این موسیقی حتی از حداقل معیارهای هنری برخوردار نبوده و بیشتر حالتی جورنالیستیک - با تاریخ مصرف روزانه و یا حد اکثر هفتگی – دارند.

اصولا در دوران معاصر شعر و ترانه به علت وجود سانسور حالتی نمادی داشتند که بسیار مورد پسند جامعه بود و همواره اقبال عموم را به همراه داشت. دلیل این امر را باید در حضور مغتنم شعر دیروز فارسی و رویکرد خیال برانگیز آن در یک تاریخ طولانی جستجو کرد. با تحول بنیادی و دگرگونی اساسی شعر امروز، هم در ساختار و هم در نگاه، توسط نیما یوشیج و یارانش ترانه سرائی نیز دستخوش تغییرات عمده ای گشت. همان طور که در بالا ذکر شد، ترانه های موسیقی پاپ ایران قبل از انقلاب از جمله ترانه های ناب به شمار می آمدند و هرگز جنبهٔ روزنامه نگارانه نداشتند. تصاویر ارائه شده در این ترا نه ها همراه بود با تمثیل و نماد و استعاره و چیدمان های سرشار از زیبائی. ترانه سرا هیچگاه به دنبال شلختگی و بی سلیقگی نمی رفت، چرا که از درخت تنومند شعر کهن فارسی بهره می برد و به آن مجهز بود. متاسفانه کیفیتی که امروز با بی بند و باری آهنگساز و ترانه سرا فراموش شده است.

گاه به غلط می شنویم که موسیقی سنتی ایرانی توانائی ارائهٔ بیان اعتراضی را ندارد. مگر آثاری چون "مرغ سحر" و یا "چه شورها" و از خون جوانان" عارف قزوینی این گونه نیستند که هرگز نیز شکل جورنالیستی به خود نگرفته، پرخاشگر نبوده، و همچنان جاودانه باقی مانده اند. سئوال اینجاست که آیا موسیقی حتما می بایست با خشونت توام باشد؟ پرخاشگری چه لزومی دارد هنگامی که با متانت و وقار نیز می توان سخن گفت و آهنگ سرود؟

آثار مخرب ممنوعیت آوازخوانی و نوازندگی زنان

مقولهٔ دیگری که باید در موسیقی ایران مورد توجه قرار بگیرد به نقش زنان بازمی گردد. ممنوعیت آوازخوانی و نوازندگی زنان در این چهل و اندی سال گذشته ضربهٔ غیر قابل جبرانی بر فرهنگ ایران وارد آورده است. در حقیقت در این دوره زنان تنها حق داشتند زیر صدای مردان بخوانند که خود دشنامی است بر شعور و اعتبار بانوان در جامعه: یعنی نگاه به زنان به عنوان شهروندان دست دوم. فشارهای روانی و اجتماعی ناشی از این امر می تواند اثرات منفی بی شماری به شکل زخم های التیام ناپذیر بر جامعه بگذارد. عوارضی روانی فردی چون نابودی انگیزه، سرکوب استعداد، ترس از آلوده شدن به گناه و خودسانسوری از یک سو و ایجاد تبعیض، حذف، سرکوب، و خشونت علیه زنان از سوئی دیگر را می توان اثرات منفی این ممنوعیت به شمار آورد. به عنوان مثال جامعه ای را در نظر بیاورید که لالائی مادر در آن نباشد. در نهایت حضور بانوان در فعالیت های موسیقائی به خودی خود می تواند آرامش بخش بوده و از خشونت مردانهٔ حاکم بر این صحنه بکاهد.

کارگردانان زن ایرانی و سایهٔ سانسور بر عشق در سینما

ناهید رضوانی

از دیرزمان در بافت کهنهٔ اجتماع ایران، تارهای سانسورِ و "آبرو" بر جسم زن و عشق زمینی او تنیده شده است. افزون بر این، چالش‌هایی که زن ایرانی در اجتماع و خانواده از کودکی تجربه می‌کند، با سانسور پس از انقلاب اسلامی پیوند می‌خورد.

پس از انقلاب اسلامی، با تشکیل نهادهای سانسور و نظارت دولتی، سینما دستخوش تغییرات می‌شود. با پایان دورهٔ سینمای مربوط به جنگ ایران و عراق ما وارد دورهٔ جدیدی از آثار سینمایی می‌شویم که زن به‌تدریج نقش پررنگی ایفا می‌کند. نقش او از حاشیه به اصل ماجرا، بر پردهٔ سینما جلوه‌ای تازه به نمایش فیلم می‌دهد؛ به‌طوری‌که روابط زن و مرد در بستر دشواری‌های اجتماعی، از موضوعات اصلی کارگردانان سینمای ایران می‌شود. اما در این روند، کارگردانان سینمای ایران در آثار سینمایی‌شان به دلیل فشار سانسور، دافعهٔ زن و مرد را جایگزین جاذبهٔ این رابطه می‌کنند. بدین‌ترتیب تنش و بی‌ثباتی روابط زن و مرد، درون‌مایهٔ بسیاری از فیلم‌های این دوره را شکل می‌دهد.

در دهه‌های کنونی، حضور کارگردانان زن چشمگیر شده است. آنان در آثارشان به تابوهای اجتماعی روابط زن و مرد، چشم‌اندازی بی‌پروا و شجاعانه دارند. تعصباتی به تصویر کشیده شده‌اند که قرن ها جسم و روح زنان را همچون روایت *خانهٔ پدری* کیانوش عیاری در زیرزمین خانه‌های سنتی دفن کرده است. هم‌اکنون نگاه به عشق زن و مرد در آثار کارگردانان زن مسیر تکاملی خود را طی می‌کند؛ اما سد سانسور، مسیری پیچ‌درپیچ و پیچیده را پیش روی نَفَس تازهٔ سینمای زنانهٔ ایران تحمیل می کند.

اما در این روند، کارگردانان سینمای ایران در آثار سینمایی‌شان به دلیل فشار سانسور، دافعهٔ زن و مرد را جایگزین جاذبهٔ این رابطه می‌کنند. بدین‌ترتیب تنش و بی‌ثباتی روابط زن و مرد، درون‌مایهٔ بسیاری از فیلم‌های این دوره را شکل می‌دهد.

از شروع ساخت یک فیلم تا نمایش آن بر پردهٔ سینما، نظام سانسور سینما می‌تواند در هر مرحله‌ای با دستور نهادهای دیگر یا نظر مراجع تقلید، حتی یک فیلمِ مجوّزدار را پیوسته بر طاقچهٔ توقیف زنجیر کند. این هراس از مدفون شدن آثار سینمایی، سبب شده که حتی کارگردانان به نوعی خودسانسوری روی بیاورند؛ اما با وجود این، آثار سینمایی ایران موفق به دریافت جوایز بین‌المللی متعددی شده است. برای تماشاگر غیرایرانی، سانسور سینمای ایران، وضعیت خاصی را پدید می‌آورد؛ زیرا مخاطب غیرایرانی در ابهام فرومی‌رود؛ ابهامی از این قبیل که چرا هنرپیشهٔ زن، با روسری و تن‌پوشی شبیه به کت بارانی، به رختخواب می‌رود؟ بدین سبب کارگردانان سینمای ایران تلاش می‌کنند با راهکارهایی خلاق برای پرت نشدن از جریان واقعی زندگی و عبور از تنگنای نگاه به اصطلاح "ارزشی" حکومت اسلامی، آثار خود را به اکران برسانند.

هرچند نوع نگاه کارگردانان زن ایران به روابط عاشقانه زنان و مردان جامعهٔ ما خود تحقیق عمیق و جداگانه‌ای را می‌طلبد، اما اشارهٔ گذرا به آن در این نوشتار از سر ضرورت است. در ادامه به بررسی تأثیر سانسور بر منتخب آثار سینمایی درام عاشقانه میان زن و مرد در فیلم‌های چهار کارگردان زن خواهیم پرداخت.

رخشان بنی‌اعتماد

رخشان بنی‌اعتماد متولد ۱۳۳۰ شمسی است. او دانش‌آموختهٔ رشتهٔ کارگردانی از دانشکدهٔ دراماتیک دانشگاه تهران، عضو آکادمی اسکار و برندهٔ جوایز بین‌المللی معتبری چون ونیز و لوکارنو است. همچنین تاکنون عضویت یا ریاست هیئت داوران فستیوال‌های متعدد جهانی را بر عهده داشته است.

کار حرفه‌ای بنی‌اعتماد در سال ۱۳۵۳ با منشی‌گری صحنه در تلویزیون شروع می‌شود. پس از ساخت چند فیلم مستند و منشی‌گری صحنهٔ فیلم‌هایی همچون *گل‌های داوودی*، اولین فیلم بلند خود را به نام *خارج از محدوده* در سال ۱۳۶۶ می‌سازد. فیلم‌های داستانی او همواره تحت تأثیر تجربهٔ مستندسازی وی ساخته می‌شوند. او با ساخت فیلم *نرگس* از زندگی زنانی سخن می‌گوید که تبهکار، ولی عاشق هستند.

در فیلم *نرگس*، *آفاق* عاشق مرد جوانی است که چون فرزند خود، او را تروخشک می‌کند و هر دو از راه دزدی زندگی را می‌گذرانند. مرد جوان، دلباختهٔ دختر جوان و فقیری به نام *نرگس* می‌شود. او از آفاق می‌خواهد برای

رسیدن به *نرگس*، یاری کند. *آفاق* حاضر می‌شود در نقش مادرِ مردِ جوان به خواستگاری *نرگس* برود. از اینجا درامای مثلث عشقی آغاز می‌شود و به مرگ *آفاق* می‌انجامد.

در فیلم دیگر رخشان بنی‌اعتماد، یعنی *روسری آبی*، عشق میان یک مرد میانسال صاحب کارخانه و کارگر جوان کارخانۀعنی *نوبر* پدید می‌آید. *نوبر* دختر جوانی است که مادری معتاد دارد و برای گذران زندگی در کارخانه مشغول به کار شده و پنهانی به عقد صاحب کارخانه درمی‌آید. زنان و مردان فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد از پرسه‌زدن‌های وی در میان زندگی واقعی انسان‌های محروم وارد فیلمنامه‌ها می‌شوند.

اما بنی‌اعتماد در *بانوی اردیبهشت* (محصول سال ۱۳۷۶) زنی متفاوت با زنان گذشته است. تیتراژ فیلم با نیم‌چهرۀ مینو فرشچی در نقش *فروغ* آغاز می‌شود. *فروغ* نیمۀ پنهان دارد. آن نیمه بر خطوط دفتر یادداشتی که در برابر

دیدگان تماشاگر می‌نگارد، پناه گرفته است. *فروغ* جمله‌ای از کتاب *آدمیت* نوشتۀ لئو بوسکالیا را هم‌زمان که می‌نویسد زمزمه می‌کند: «آدمیت هدیه نیست؛ حقی است واگذارنشدنی!».

بانوی اردیبهشت، زنی تبهکار یا محروم نیست؛ او تحصیلکرده و پژوهشگر آسیب‌های اجتماعی است که دربارۀ کودکان و زنان آسیب‌خورده و محروم، فیلم مستند تهیه می‌کند. درواقع رخشان بنی‌اعتماد از نگاه دوربینِ *فروغ* برداشت مستندهای کوتاهی را در درون فیلم می‌گنجاند. *فروغ* چند سالی است که از همسرش جدا شده و با تنها فرزند پسر خود که در آستانۀ کنکور است زندگی می‌کند.

کارگردان در صحنه‌های خانگی مادر و فرزند، برای حل مشکل مانتوی بلند و حجاب *فروغ* در خانه، نور صحنه را کم می‌کند و پیکر او با تاریکیِ پس‌زمینه تقریباً یکی می‌شود و نور به صورت *فروغ* می‌تابد. ماجرای داستان با کنایۀ *مانی*، پسر *فروغ*، با جملۀ «تلفن داشتی» شروع می‌شود؛ پیام تلفنی، صدای دکتر رهبر، شاعرِ دلتنگ دیدار معشوق است. دکتر رهبر، مسئول دفتر پژوهشی است که *فروغ* در آن کار می‌کند. دکتر رهبر هم از همسر خود جدا شده و یک دختر از این ازدواج دارد.

معرفی دکتر رهبر به تماشاگر ازطریق نمایش فیلمی از *فروغ* درمورد کودکان حاشیه‌نشین، با اهدای گل رُز سفید ازطرف او به *فروغ* آغاز می‌شود. *فروغ* پس از نمایش فیلم به خانه می‌رسد که تلفن زنگ می‌خورد و او سراسیمه پله‌ها را طی می‌کند. دوربین، در تاریکی شب، جسمی ایستاده از زنی روی بالکن را نمایش می‌دهد که درون پردۀ لطیف آبی‌رنگی غوطه‌ور می‌شود و صدای شاعرانه و عاشقانۀ دکتر رهبر پردۀ آبی را نوازش می‌دهد. کارگردان با این نما حس عاشقانۀ یک زن‌ومرد را به تصویر می‌کشد. او برای *فروغ* از حس عزیز و مقدس فراموش‌شده‌ای زمزمه می‌کند که کنار *فروغ* بازیافته است؛ اما *مانی* فرزند نوجوان او به تعبیر مادرش خود را «مرد او» می‌داند و با

کنایه‌هایش دربارهٔ رابطهٔ مادر با دکتر رهبر سبب رنجش مادر می‌شود. *فروغ* معتقد است وقتی زنْ میانسال و مادر است، نمی‌تواند از عشق بگوید. او از عشق می‌هراسد؛ چون اجتماع، تاج مادری را از او می‌گیرد.

فروغ با این پرسش که مادرِ نمونه کیست، پرسهٔ اجتماعی خودش را با مصاحبه با مادران آغاز می‌کند. پس از پایان یک روز جست‌وجو در خانه، خسته در حالت نشسته به خواب می‌رود که *مانی* از راه می‌رسد. کارگردان برای جبران بوسهٔ مادر به پسر، تماس فیزیکی مادر و پسر را به رفتاری شاعرانه تبدیل می‌کند. *مانی* زانو می‌زند و به‌آهستگی کفش مادر را از پایش درمی‌آورد. در اینجا زمزمهٔ شاعرانهٔ *فروغ*، ما را به مادران درگیر و دربند پیوند می‌دهد: زنانی سنگین و خاموش. *فروغ* که عشق خود به یک مرد و عشق مادری را میانهٔ یک دوراهی می‌بیند، از ادامهٔ جست‌وجوی مادر نمونه دست می‌کشد؛ اما دکتر رهبر مردی است که از زنان و جامعهٔ پدرسالار می‌گوید و از *فروغ* می‌خواهد که ادامه دهد، بر هم بریزد، بسازد و از نو بنا کند.

شبی که *مانی* به مهمانی تولد یکی از دوستانش می‌رود، دوربینْ *فروغ* را در رستوران در کادری دوپنجره‌ای نشان می‌دهد که تنها نشسته و جای خالی دکتر رهبر با ترانهٔ عاشقانهٔ فرانسوی پر می‌شود. مخاطب باز هم در ابهام و ناامیدیِ دیداری که به ثمر نمی‌رسد، ماجرای فیلم را دنبال می‌کند. بالاخره تولد بانوی اردیبهشت‌ماهی که وصال عشاق را یادآوری می‌کند فرامی‌رسد. زنگ در به صدا درمی‌آید. *مانی* می‌پرسد: «کیه؟». دکتر رهبر پاسخ می‌دهد: «*مانی* جان، باز کن، دکتر رهبرم! مانی خانه را ترک می‌کند. این بار تماشاگر بالاخره به امید دیدار دکتر رهبر به درِ ورودی خیره می‌ماند؛ اما صحنه روی گریهٔ *فروغ* تمام می‌شود. پیامد حادثهٔ فرار *مانی*، *فروغ* را مصمم می‌کند که از عشق خود به‌عنوان یک انسان برای پسرش *مانی* بگوید و بخواهد پسرش آن را بفهمد.

زن داستان رخشان بنی‌اعتماد انتظار ما را از جسارت یک زن برای ابراز عشقش در پایان داستان سیراب نمی‌کند. تلفن که روی میز، میان *فروغ* و *مانی* قرار گرفته، زنگ می‌خورد؛ ولی فروغ به آن پاسخ نمی‌دهد. در صحنهٔ آخر، *فروغ* است که به دکتر رهبر زنگ می‌زند و می‌گوید من *فروغ* هستم.

رخشان بنی‌اعتماد به دلیل دشواری عبور از سد سانسور، دست به حذف فیزیکی مرد داستان می‌زند. رخشان بنی‌اعتماد که با دوربین مستند خود، مخاطب را در میانهٔ داستان عشقی *فروغ* به سراغ عشق مادرانی می‌بَرَد که دردمند و رنجور فرسوده هستند، تداخلی را به وجود می‌آورد که بازماندهٔ کمرنگی از عشق *فروغ* و دکتر رهبر در ادامهٔ فیلم باقی می‌گذارد.

فروغِ رخشان بنی‌اعتماد هرچند خصوصیاتی را از فروغ فرخزاد به عاریه گرفته، اما زمین تا آسمان با او متفاوت است. بانوی اردیبهشت، هرگز برهنه از عشق و هوسش نمی‌گوید. هرچند عشق دکتر رهبر هم جنس زمینی دارد،

ولی یادداشت‌های پرمهر او بسان نامش بیشتر رهنمود است تا تمنایی عاشقانه. دکتر *رهبر* برخلاف نام صمیمانهٔ *فروغ* تا آخر با نام رسمی دکتر *رهبر* می‌ماند؛ حتی *فروغ* در تلفن پایانی فیلم، نام او را بر زبان نمی‌آورد. درنهایت تجربهٔ تماشاگر حاکی از عشقی محتاط و کم‌رمق میان *فروغ* و دکتر *رهبر* است.

تهمینه میلانی

تهمینه میلانی در سال ۱۳۳۹ شمسی به دنیا آمده است. میلانی تجربهٔ سینمایی خود را با منشی‌گری صحنه و نوشتن چند فیلمنامه شروع کرد. اولین فیلم بلندش، *بچه‌های طلاق*، در جشنوارهٔ فجر به‌عنوان بهترین فیلم، راه را برای حضور جدی وی در سینمای ایران باز کرد. میلانی بعد از ساخت دو تجربهٔ فیلم بلند، فیلم کمدیِ *دیگه چه خبر* را می‌سازد کهٔ‌کی از فیلم‌های پروفروش سال ۱۳۷۰ است. او به دلیل ساخت فیلم *نیمهٔ پنهان* از طرف قوهٔ قضاییه بازداشت و سپس آزاد می‌شود. نتیجهٔ تجربهٔ بازداشت چندروزهٔ او در زندان اوین فیلم *تسویه‌حساب* است.

شاید فیلم *دو زن* اولین تجربهٔ جسورانهٔ میلانی دربارهٔ سایهٔ سنگین جامعهٔ پدرسالارانهٔ ایران بر سرنوشت زنان باشد. در فیلم *دو زن*، نیکی کریمی در نقش *فرشته* (دختری مستعد از یک خانوادهٔ سنتی شهرستان) ظاهر می‌شود که برخلاف میل پدر برای تحصیل در رشتهٔ راه و ساختمان به تهران نقل مکان کرده است. میان او و همکلاسی‌اش *رؤیا* که مرفه و مقیم تهران است، دوستی صمیمانه‌ای شکل می‌گیرد که بیننده در شروع فیلم با درخواست کمک *فرشته* از *رؤیا* متوجه این رابطهٔ صمیمانه می‌شود.

از آغاز فیلم، اولین پیامِ فیلمساز به بیننده، تقابل نگاه سنتی و نوگرایانه در سرانجام متفاوت زندگی *فرشته* و *رؤیا* است. رؤیا که در خانوادهٔ نواندیشی پرورده شده، با همسرش کارهای درون خانه را همچون شرکت ساختمان‌سازی‌اش اداره می‌کند. در صحنه‌ای که *رؤیا* پس از سال‌ها بی‌خبری از *فرشته* به دیدارش می‌رود، کارگردانْ مشکل بوسهٔ خداحافظی *رؤیا* و همسرش را با نشاندن *رؤیا* پشت فرمان پراید و شوخی کودکانه‌اش پُر می‌کند.

اما ماجرای *فرشته* با همسرش بسیار متفاوت است. سرنوشت *فرشته* با نگاه جوان موتورسوار سرگردان خیابان‌های شهر تهران گره کوری می‌خورد. محمدرضا فروتن در نقش جوان موتورسوار که تماشاگر، تنها در صحنه‌های پایانی فیلم نام‌ونشان او را درمی‌یابد، با یک نگاه، دلباختهٔ *فرشته* می‌شود. میلانی در شخصیت‌پردازی جوان موتورسوار به سراغ لوطی‌های فیلم‌فارسی رفته است. از نگاه لوتیِ تهمینه میلانی، عشق به یک زن یعنی سند تملک او. جوان لوطی هرگز از *فرشته* نمی‌پرسد که آیا *فرشته* هم او را دوست می‌دارد یا نه. زنان سنتی تهمینه میلانی

فرصت عاشق شدن را ندارند یا عشق آنان ذوق و کشش جوانی است که پس از ازدواج در پیلهٔ تملک مردانه محبوس می‌شود.

فرشته به‌دلیل حوادث پی‌درپی در نتیجهٔ تعقیب و گریز توسط مرد جوان، مسیر زندگی‌اش پیچیده و با زور پدر از قطار آرزوهایش پیاده می‌شود. پدرش که از همان آغاز، فرستادن *فرزند* به تهران برای تحصیل را ننگی برای حیثیت خود برمی‌شمارد، وی را مجبور می‌کند تا به شهرستان و خانهٔ پدری بازگردد؛ اما *فرشته* خود را زنی جنگجو و مبارز می‌داند و امید به بازگشت و ادامهٔ تحصیل را همچنان در سر می‌پروراند. در شهرستان، پوشش *فرشته* از مانتو و روسری‌های خوش‌رنگ، به چادر سیاه مبدل می‌شود. *فرشته* در آخرین تماس تلفنی‌اش با *رؤیا*، در باجهٔ تلفن عمومی، ناباورانه میخکوب نگاه ترسناک جوان موتورسوار می‌شود. شتاب‌زده ژیان زردرنگ کوچکش را برای مراجعه به کلانتری می‌راند. ژیان زردرنگ، نماد یک قناری نفس‌بریده است که از دست صیادش می‌گریزد؛ اما در جریان این تعقیب و گریز، حادثهٔ تصادف با کودکان، سبب مرگ یک کودک و شکسته شدن دوپای کودکِ دیگر در حال بازی می‌شوند. پدر احساس می‌کند خوار و خفیف شده؛ ازاین‌رو شب‌هنگام در منزل، فرشته را تهدید به قتل می‌کند. مادر در حمایت از دختر خود را سپر می‌کند و از شوهر می‌خواهد خونسردی‌اش را حفظ نماید. فرشته که متهم به شکستن پاهای کودک است، می‌تواند با قرار وثیقهٔ سند خانه آزاد شود. پدر که آبروی خود را ازدست‌رفته می‌بیند به فردی که پنهانی دلباختهٔ *فرشته* است رو می‌اندازد. در دفتر دادگاه، زندگی فرشته با گذاشتن قرار وثیقه و معاملهٔ پدر با آتیلا پسیانی در نقش خواستگار و همسر آیندهٔ *فرشته* برای همیشه تغییر می‌کند.

محمدرضا فروتن این‌بار با کت مشکی و گریم و کلامِ کت‌مخملی‌های فیلم‌فارسی در دفاع از خود در قتل غیرعمد کودک می‌گوید: «من خاطرخواهَش بودم؛ ولی او بود که من را تحریک می‌کرد...».

در خانهٔ بخت، پرده‌ها که نمادی از میله‌های زندان است، *فرشته* را احاطه کرده است؛ بنابراین کارگردان با تداعی رابطهٔ زندانی و زندانبان، چالش‌های نمایش‌دوستی یا نزدیکی فیزیکی میان *احمد* و *فرشته* را برای عبور از سانسور اسلامی حل می‌کند. در فیلم‌های بعدی میلانی ازجمله، *یکی از ما دو نفر*، *زن زیادی*، *آتش‌بس* و *سوپراستار*، مردان سنتی، جای خود را به مردان تحصیل‌کرده و ثروتمند که اغلب بی‌وفا و هوسباز هستند می‌دهند.

اما آخرین فیلم میلانی، یعنی *ملی و راه‌های نرفته‌اش* مجدداً دربارهٔ بازگشت به تقابل سنت و مدرنیته با تأکید بر خشونت‌های خانگی علیه زنان است. این فیلم در سال ۱۳۹۶ به دشواری پروانه ساخت می‌گیرد و در سینماهای ایران اکران می‌شود. در فیلم *ملی و راه‌های نرفته‌اش* حنجرهٔ *ملیحه* اسیر میله‌های آهنی پنجرهٔ خانهٔ پدرشوهر است و رابطهٔ زناشویی او با *سیامک*، زندانبان و زندانی فیلم *دو زن* را برای مخاطب تداعی می‌کند؛ با این تفاوت که تهمینه میلانی در این فیلم، صرفاً راوی خشونت خانگی نیست؛ بلکه از زنان می‌خواهد که خشونت خانگی را از نهادهای قانونی،

مخفی نکنند و به‌موقع از مراکز مشاورهٔ حامی زنان آسیب‌خورده، مدد خواهند. شاید انگیزهٔ کارگردان از ساخت فیلم *ملی و راه‌های نرفته‌اش* نمایش افزایش آمار خشونت علیه زنان و قتل‌های ناموسی در دههٔ ۹۰ شمسی است. البته باید در نظر داشت که امکان پخش داستان‌های قربانیان خشونت خانگی در شبکه‌های اجتماعی و فضای مجازی، پنهان‌کاری این اتفاقات را دشوار می‌کند.

ساختار جامعهٔ پدرسالار ایران در این فیلم از قدرت گذشته برخوردار نیست. جمشید هاشم‌پور در نقش پدرشوهر *ملی* فلج است؛ اما تهمینه میلانی معتقد است که قربانیان تحکم و تحقیر پدرسالار، انعکاس چهرهٔ او در بافت خانوادگی و اجتماع ما هستند. در طول ماجرای فیلم، مادرشوهر، برادربزرگ و همچنین همسرش *سیامک* در نقش پدرسالار، *ملی* را بی‌رحمانه درهم می‌شکنند.

عشق *ملی* و *سیامک* از ردوبدل کردن نگاه در آینهٔ ماشین آغاز می‌شود. *ملی* عشق را در همان بازی‌های کودکانهٔ *سیامک* می‌داند و نظرات او را درمورد اینکه زن نباید دکتر یا مهندس باشد و همان بهتر که دیپلمه بماند، جدی نمی‌گیرد. ذهن شکاک *سیامک* درپرس‌وجوهایش و کنترل دزدانهٔ تلفن همراهِ *ملی*، هشداردهنده نیست و به‌سادگی با توضیحات *سیامک* قانع می‌شود. زندگی زناشویی در خانهٔ مشترک با مادرشوهر و پدرشوهر آغاز می‌شود. میلانی در صحنه‌ای برای حل مشکل برخورد فیزیکی *ملیحه* و *سیامک*، زمان‌های شیرین را تلخ می‌کند؛ مثلاً در صحنه‌ای که *سیامک* برای دلجویی بدرفتاری به سمت او برای به آغوش گرفتنش می‌دود، پایش پیچ می‌خورد. لحظهٔ شیرین به توهین و تحقیر علیه *ملی* بدل می‌شود. در طول فیلم، *ملی* پذیرندهٔ خشونت و تحقیر است؛ بدون اینکه از خود دفاع کند. برخلاف فیلم *دو زن* دوست صمیمی او *نیّر* که دوستیِ *ملی* و برادرش یعنی *سیامک* را هموار می‌کند، شخصیت پیچیده‌ای دارد. او با مردی خارج از زندگی زناشویی، رابطهٔ پنهان دارد که سبب دردسرهای تهدیدکننده برای *ملی* می‌شود.

نیّر برای فرار از داشتن آقابالاسر، همسری را انتخاب کرده که هرچند رام و آرام است، اما فاقد توانایی‌های یک زندگی زناشویی است. او در حلقهٔ دوستانش رابطه‌ای پنهانی با *مسعود* (مرد متأهلی که معتقد است مردان باید در خانه وظایف خانه‌داری را انجام دهند) برقرار کرده است. قرارهای دیدار پنهانی *نیّر* با *مسعود* سوءتفاهمی را برای *سیامک* به وجود می‌آورد که *ملی* را به سرخط آخر یعنی پشت صندوق‌عقب سواری شوهرش پرتاب می‌کند.

اقای *رئیسی*، مشاور خانه‌های امن، که خطر خشونت *سیامک* را درک کرده است، *ملی* را در تماس‌های تلفنی راهنمایی می‌کند؛ اما این کمک، کارایی ندارد. برخلاف فیلم *دو زن*، در فیلم *ملی و راه‌های نرفته‌اش* زندانی در دفاع از خویش، زندانبان خود را به قتل می‌رساند. ملی پس از ارتکاب به قتل، می‌گریزد.

هرچند بازنمایی خشونت علیه زنان در فیلم *ملی و راه‌های نرفته‌اش* یک واقعیت اجتماعی است، ولی صحنه‌سازی خشونت (مانند چنگ انداختن *سیامک* به روسری و مانتوی *ملی* و در ادامهٔ آن جیغ‌وفریادهای *ملی* در پشت اتاق دربسته) با آسانی از سد سانسور می‌گذرد. تهمینه میلانی در پاسخ به هفته‌نامهٔ *صدا* دلایل مشکلات گرفتن پروانهٔ فیلم و سانسور را چنین توضیح می‌دهد:

«اول از همه گفتند باید شخصیت *نّیر* را از فیلمنامه حذف کنم. بعدها پس از کلی بحث و حرف، گفتند *نّیر* را باید تنبیه کنم. غافل از اینکه شخصیت *نّیر* در جامعهٔ ما هرروز دارد بیشتر می‌شود و باید بررسی و تجزیه و تحلیل شود. *نّیر* به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی و دایرهٔ بسته‌ای که در آن قرار دارد و واکنش‌های او به موقعیت خودش و صدمه‌ای که به دیگران می‌زند باید واکاوی شود؛ نه اینکه تنبیه شود و درس عبرت دیگران! من هرگز *نّیر* را در هیچ فیلمی تنبیه نخواهم کرد؛ چون زنانی مثل او را نمی‌توان قضاوت کرد؛ بلکه باید شرایط زیستی آنان را تغییر داد. ما می‌گوییم این قبیل زن‌ها را در جامعه ببینید؛ نه اینکه آن‌ها را به سزای ننگین اعمالشان برسانید و از بین ببرید. گفتند اسم *عباس* را عوض کن. پذیرفتم و به *سیامک* تغییر دادم. گفتند خانوادهٔ *سیامک* نباید مذهبی باشند؛ پذیرفتم. چون تأثیری در قصه نداشت. گفتند شخصیت پدر و پدرسالاری را حذف کنید و بگویید *سیامک* به‌خودی‌خود سختگیر است. برایشان توضیح دادم که قصد ما نمایش یک مرد پارانوئید و بیمار وسواسی نیست؛ بلکه هدف، نمایش چرخهٔ خشونت است و بیماری *سیامک* یک بیماری اجتماعی است و نه فردی. حتی یکی از اعضای شورا به من گفت که یکی از اعضا، خودش را در قالب *سیامک* می‌بیند؛ عوضش کن تا پروانه صادر شود. یک روز گفتم اصلاحیه‌هایتان را بدهید، من همه را اعمال می‌کنم؛ ولی فیلمبرداری که شروع شد، با اضطراب زیاد، همان متن را جلوی دوربین بردم».

تهمینه میلانی براساس مشاهدات و وقایع خبری، چرخهٔ خشونت را به تصویر می‌کشد؛ اما بیان هنرمندِ روایت‌های آسیب‌های اجتماعی باید فراتر از گزارشی از واقعیات و عواقب آن باشد.

پوران درخشنده

پوران درخشنده از هم‌نسل‌های رخشان بنی‌اعتماد است. وی نیز تحصیلات خود را در زمینهٔ سینما با گرایش کارگردانی به پایان برده است. درخشنده عضو انجمن فیلمسازان مستقل آمریکا و انجمن فیلمسازان زن آمریکا و عضو مرکز بین‌المللی فیلم کودکان و نوجوانان یونسکو است.

سابقهٔ کار سینمایی درخشنده پیش از انقلاب با ساخت فیلم‌های مستند دربارهٔ کردستان آغاز شد. در این دوره فیلم‌های او مستند و تحقیقاتی هستند. فیلم *شوکران* که شامل هفده قسمت می‌شود، دربارهٔ اعتیاد است که ساخت آن از سال ۱۳۶۱ تا ۱۳۷۰ به طول کشید؛ اما تنها سه قسمت آن اجازهٔ پخش پیدا کرد. دغدغهٔ درخشنده روایت معضلات اجتماعی است و توجه کمتری به زیبایی‌شناسی فیلم‌هایش دارد. بنابراین معمولاً منتقدان سینمایی کمتری به کارهای او می‌پردازند. چون مستندساز است، فیلم‌هایش را با تحقیق همه‌جانبه از موضوع اجتماعی که قصد بازسازی آن را دارد انجام می دهد؛ مثلاً آخرین فیلم سینمایی‌اش یعنی *زیر سقف دودی* پس از دو سال تحقیق دربارهٔ طلاق عاطفی در خانواده‌ها ساخته شده است. پوران درخشنده شاید تنها کارگردان زن بعد از انقلاب است که فیلم‌هایش تمرکز خاصی بر روی مسائل کودکان و نوجوانان دارد؛ اما فیلم *هیس دخترها فریاد نمی‌زنند* ساختهٔ سال ۱۳۹۱موضوع آزارهای جنسی کودکان را در روایت یک درام عاشقانه به نمایش می‌گذارد. این فیلم به طور وسیعی در ایران اکران شد و فروش موفقی داشت. سواستفادهٔ جنسی از کودکان، معضلی جهانی است و فیلم به همین دلیل، جوایز بین‌المللی نیز دریافت کرده است. تمرکز درخشنده روی آسیب‌های روحی کودکان و واکنش جامعه نسبت به آن است و درنهایت سرنوشت دختر جوان، طناز طباطبایی، در نقش *شیرین* که در آغاز شروع زندگی مشترک قرار دارد.

ماجرای فیلم غیرخطی پیش می‌رود و بیننده از صحنه‌های پایانی داستان، رفته‌رفته به معمای زندگی *شیرین* پی می‌برد. *شیرین* با لباس سپید عروس و دست‌های خون‌آلود در مقابل دوربین قرار می‌گیرد. عروس به اتهام قتل پشت میله‌های زندان می‌رود. هیچ‌کس نمی‌تواند درک کند که چرا *شیرین* در شب ازدواجش، نگهبان ساختمانی که عروشی‌اش در آن است را به قتل می‌رساند. نیما صفایی در نقش *امیرعلی* صمیمانه عاشق *شیرین* است. آشنایی و عشق آن‌ها در دانشگاه اتفاق می‌افتد. *امیرعلی* جنون‌زده عکس‌های همسر آینده‌اش را از دیوار اتاقش می‌کَند و پدرش به او می‌گوید که عشق و عاشقی‌اش خیالات است. اما در برابر دیدگانِ شیرین در تاریکی زندان، چشمان مردی تمامی پرده سینما را می‌گیرد که می‌گوید: «هیس!» و شیرین با وحشت، پتوی زندان را بر سر می کشد. شهاب حسینی در نقش بازپرس در دیدار از *امیرعلی* می‌پرسد که چقدر از رازهای زندگی *شیرین* می‌داند. *امیرعلی* به او می‌گوید: «ما به هم اعتماد داشتیم و *شیرین* رازی برای پنهان کردن از من نداشت». بازپرس به او می‌گوید: «پس لابد می‌دانستی دو مراسم عروسی ناموفق داشته که در یکی از آن‌ها دست به خودکشی می‌زند و سپس مدتی در بیمارستان روانی بستری می‌شود» . *امیرعلی* بهت‌زده باور نمی کند و به توصیهٔ پدر، تصمیم می‌گیرد همه‌چیز را فراموش کند. از طرفی دیگر، مادر و پدر *شیرین* به دیدار خانمی که وکیل است می‌روند. وی توانسته با موکلش ارتباط برقرار کند؛ چون *شیرین* روزهٔ سکوت گرفته است و حاضر به هیچ توضیح‌دادنی نیست. خانم وکیل،

پرورنده را می‌پذیرد و به دیدار *امیرعلی* می‌رود؛ اما *امیرعلی* او را پس می‌زند و معتقد است که *شیرین* با زندگی‌اش بازی کرده است. وکیل در واکنش به همکاری نکردن *امیرعلی* برای نجات جان *شیرین* می‌گوید: «من فکر کردم به دیدار یک مرد عاشق آمده‌ام». در ذهن امیر، عشق دانشگاهی او *شیرین* و درخواست ازدواجش مرور می‌شود. سیب سرخی که شیرین گاز می‌زند و با همهٔ سیب‌های سرخ تفاوت دارد. در میان آن سیب، نه هسته بلکه حلقهٔ نامزدی جاسازی شده است. کارگردان با نماد سیب سرخ و ابتکار نهفتن حلقهٔ نامزدی و پوشاندن ژاکت قرمز و سیب سرخی در دستانش، مبتکرانه از سد سانسو عبور می‌کند. *شیرین* بالاخره در پاسخ به *امیرعلی* سکوت را می‌شکند و از هشت‌سالگی خود می‌گوید و مردی به نام *مراد* که شاگرد فروشگاه مزون عروسی است و مادرش که سال‌ها آنجا را اداره می‌کرده است. کودک، سال‌ها این شکنجه و آزار جسمی را تحمل می‌کند و همواره از طرف والدین و آموزگاران مدرسه تردیدها و وحشت‌های کودکانه‌اش نادیده گرفته می‌شود. در اینجا ناگهان تمام معادلات بر هم می‌ریزد. حس این تجربهٔ وحشتناک کودکی، وقتی سنگین‌تر می شود که تحقیقات دربارهٔ مراد از سی‌وسه فقره آزار جنسی‌اش پرده برمی‌دارد. دخترانی که هیچ‌کس نمی‌داند در سکوت این آزارها چه سرنوشتی پیدا کرده‌اند. حالا بازپرس، *امیرعلی* و وکیل، تیمی می‌شوند که در اثبات بی‌گناهی *شیرین* می‌کوشند. دلیل قتل نگهبان مجتمع ساختمانی، دفاع و بازدارندگی شیرین از تجربهٔ مشابهی است که در خانهٔ سرایداری در حال وقوع است.

آنچه این فیلم را از لحاظ درام عاشقانه از فیلم‌های تهمینه میلانی متمایز می‌کند این است که امیرعلی نه‌تنها مردی شکاک نیست، بلکه به شیرین و دوستی او اعتماد داشته است و در این مقطع، نه‌تنها احساس خفّت نمی‌کند، بلکه بی‌پروا در تلاش اثبات بی‌گناهی در کنارش می‌ماند. اما حفظ آبرو باز هم کار خود را می‌کند و با وجود مستندات کافی از دلیل قتل نگهبان ساختمان، پدر و مادر کودکی که قربانی آزارهای جنسی است حاضر به شهادت نمی‌شوند. بنابراین با پی‌جویی *امیرعلی* و خانم وکیل اثبات آنکه مقتولْ بیماری جنسی و مجرم بوده به برادر معتادش که مقیم منطقهٔ ماهیگیران دریای مازندان است منتهی می‌شود.

فقط شهادت برادر مقتول می‌تواند شیرین را نجات دهد. ساعاتی بیشتر تا طلوع خورشید و زمان انجام حکم اعدام باقی نمانده است. اما برادر معتاد مقتول به دلیل مصرف بیش‌ازاندازهٔ مواد مخدر دچار ایست قلبی می‌شود و جان می‌سپارد. دوربین با طلوع خورشید، غروب زندگی *شیرین* را با حس نشستن *امیرعلی* در ساحل دریا هم‌زمان می‌کند و فیلم پایان می‌یابد. *امیرعلی* پوران درخشنده با مردان تهیمنه میلانی، فاصلهٔ انسانی دارد. او رابطهٔ دوستی خود و *شیرین* را بر مبنای اعتماد ارزیابی می‌کند و علی‌رغم تابوهای اجتماعی، کنار *شیرین* می‌ماند. ای کاش پوران درخشنده فراتر می‌رفت و بیش از این ساختارشکنی می‌کرد. اگر شیرین تبرئه می‌شد، آیا نظام سانسورسینمای ایران نمی‌دانست که باید با شیرین‌ها چه کند؟ آیا اگر این فرافکنی پیش می‌رفت و *امیرعلی* علی‌رغم پس‌زمینهٔ زندگی

شیرین موفق به تبرئهٔ همسر آینده‌اش می‌شد و در آخرین صحنهٔ فیلم، تولد دوبارهٔ *شیرین* و شروع زندگی مشترک آن‌ها لبخند شادی و احتمالاً کف‌زدن‌های تماشاگران سالن سینما را به همراه داشت. فیلم *هیس دخترها فریاد نمی‌زنند* از سد سانسوز نظام عبور می‌کرد؟

آیدا پناهنده

آیدا پناهنده متولد سال ۱۳۵۸ و فارغ‌التحصیل رشتهٔ سینما و تئاتر است. او با نویسندگی و ساخت پنج فیلم بلند در دههٔ ۹۰ شمسی به‌عنوان کارگردانی مطرح وارد عرصهٔ سینمای ایران شد. در سال ۱۳۹۴ برای فیلم سینمایی *ناهید* موفق به دریافت جایزهٔ «آیندهٔ نویدبخش» از جشنوارهٔ فیلم کَن در بخش «نوعی نگاه» شد و تاکنون فیلم‌های او جوایز متعددی را از آن خود کرده است. پناهنده آثار خود را تحت تأثیر نگاه رخشان بنی‌اعتماد می‌داند و از او به‌عنوان مادر معنوی خود یاد می‌کند. دغدغهٔ وی زن و معضلات اجتماعی است. همسر آیدا پناهنده، ارسلان امیری، در نگارش فیلم‌های بلندش تاکنون با او مشارکت داشته است. فیلم *ناهید* و *اسرافیل* تحت تأثیر نگاه رخشان بنی‌اعتماد همچنان زن را در دوراهی انتخاب و مواجهه با قضاوت و قراردادهای اجتماعی قرار می‌دهد؛ اما پناهنده به‌تدریج از این دیدگاه فاصله می‌گیرد و به موضوعات متنوع دیگری مثل خرافات در فیلم *زالاوا* می‌پردازد.

فیلم *تی‌تی* (محصول سال ۱۳۹۹) که احتمالاً به دلیل فراگیری جهانی کرونا چندان مورد توجه قرار نگرفت، درامای عاشقانه‌ای را میان الناز شاکردوست در نقش *تی‌تی* و پارسا پیروزفر در نقش *ابراهیم* به تصویر می‌کشد که شاید تغییر تدریجی دیدگاه نسل کنونی زنان ایران را به عشق زن و مرد در خود نهان کرده است.

تیتراژ فیلم از سیاه‌چالهٔ فضایی که نور به درون آن راه نمی‌یابد آغاز می‌شود؛ اما نور آسمان به میان انگشتان کنجکاو زنی باردار که خدمهٔ بیمارستان است می‌رسد و با او همبازی می‌شود. زن باردار در راهرو بیمارستان، مردی را می‌بیند که دوچرخهٔ خردسالی را همراه با بادکنکی قرمز با خود می‌برد. انعکاس مرد بیمار در دیوار دنیای او را دوگانه می‌کند؛ مردی که در مرز دو جهان هستی و نیستی قرار گرفته است. ما درمی‌یابیم که او دکترای فیزیک دارد و تومور مغزی اش بازگشته است. *ابراهیم* در بیمارستان بستری می‌شود. از دیدار همسر و فرزند او درمی‌یابیم که زندگی زناشویی‌اش به متارکه رسیده و زن، او را مردی خودخواه می‌داند که تمام وقت خود را صرف حل فرمول‌های ریاضی کرده است. در این دیدار، مخاطب درمی‌یابد با مردی متفاوت روبه‌روست که روحیه‌ای کودکانه دارد و تمام تمرکزش در جهت نجات بشر است. پناهنده در این فیلم، عناصر متفاوتی را برای گفت‌وگو با مخاطب خود از گوشه‌وکنار قصه‌ها و اسطوره‌ها به عاریت گرفته است. کاغذهای بزرگ پر از فرمول حل معادلات

ریاضی *ابراهیم* یادآور سرگذشت مریم میرزاخانی است که در آخرین لحظات دست و پنجه نرم کردن با سرطان همچنان می‌نوشت؛ اما این کاغذها که سبب جدایی او از همسرش *گیلدا* شده‌اند، معمای جاذبی است برای *سکینه* که او را در طول داستان به *ابراهیم* پیوند می‌دهد. *ابراهیم* روی تخت بیمارستان است که مسعود همسر دوم زن سابق ابراهیم برای دیدار او می‌آید.

سکینه در بیمارستان برای غمخواری با فرزند خردسال *ابراهیم* یعنی *رها* به او نشان می‌دهد که با چشمانش می‌تواند لیوان را جابه‌جا کند. آیا او جادوگر است؟ *رها* که قدرت جادویی‌اش را می‌بیند، از او می‌خواهد پدرش را نجات دهد.

آوایی سحرآمیز همراه با نورپردازی چراغ ماشین *سکینه* در غروبِ دریا، ما را به عالم ماورایی می‌برد. سکینه، برای شفای *ابراهیم*، تمام شب را در آب دریا غوطه‌ور می‌ماند. *ابراهیم* سپیده‌دم چشمانش را به زندگی دوباره می‌گشاید و *سکینه* بر ساحل دریا از حال می‌رود. او به دنبال کاغذهایش به سراغ *سکینه* می‌رود. *سکینه* که پوشش بومی زنان شمالی را دارد، با روسری گُل‌دار و گریمی که بیشتر چهره‌اش را کودکانه می‌کند، به وی خوشامد می‌گوید. کاغذهای *ابراهیم* همراه با نقاشی کودکانهٔ *سکینه* دیوار اتاقش را تزیین کرده است؛ اما دو صفحه دست‌نوشتهٔ او وارد بساط مردی به نام *امیرساسان* شده که قرار است با *سکینه* ازدواج کند. *تی‌تی* نام دیگر *سکینه* است که از اینجا به بعد ما با او همراه می‌شویم. *تی‌تی*، *ابراهیم* را از جنس دیگری می‌داند. دوستش دارد؛ چون او را انسان خوبی می‌داند. نقاشی‌های کودکانه *تی‌تی* بر دیوار اتاقش *ابراهیم* را به کشف زنی مجذوب می‌کند که به‌تدریج بدون آنکه بداند عاشقش می‌شود. آنچه عملکرد آیدا پناهنده را در بازنمایی این رابطهٔ عاشقانه منحصربه‌فرد می‌کند، آن است که عشقِ سالمِ زن و مرد را بذری می‌داند که آهسته‌آهسته در دل انسان ریشه می‌دواند. او با نگاهی شاعرانه و معصومانه، نهال عشق *ابراهیم* و *تی‌تی* را در قلب مخاطبش می‌کارد. نه رد و بدل شدن نگاه‌ها در آینهٔ عشاق تهمینه میلانی و نه ترسیم عشق میانسالی در آثار رخشان بنی‌اعتماد، هیچ‌کدام تعریف درستی از معمای عشق را برای نسل جوان ایران نمی‌گشایند. مردان آثار پناهنده، تفاوت دارند و او همه را با چوب پدرسالارانه به یکسان نمی‌راند. در اینجا ما با تکثر گفتمان روبه‌رو هستیم. همسر آیندهٔ *گیلدا* برای او حق زندگی و انتخاب قائل است و تصور می‌کند که *ابراهیم* خودخواهانه با ایجاد عذاب وجدان پروبال *گیلدا* را بسته است. *ابراهیم* به خانهٔ *تی‌تی* پناه می‌برد. او از سیاه‌چاله‌ای در کهکشان راه شیری که همه‌چیز را می‌بلعد برای *تی‌تی* می‌گوید. اشک‌های *تی‌تی* جاری می‌شود. او باور ندارد دنیا به پایان می‌رسد. پرتو آتش بخاری فضای گفت‌وگو آن‌ها را نور و گرما بخشیده و اشک‌هایی که به‌سادگی باور می‌کنند را حتی سرانگشتان ابراهیم به دلیل سد سانسور اجازه ندارند لمس کند و خلا احساسی آن را دردل بیننده جا می گذارد.

تی‌تی هم فکر می‌کند ازطریق بارداری برای زوج‌های نازا به بشر خدمت می‌کند. *تی‌تی* و *ابراهیم* هر دو هم‌نظرند که شبیه زنان و مردان زندگی‌شان نیستند. در صحنه‌ای از فیلم، *تی‌تی در* لباس‌سرخ، یادآور سفیدبرفی است که هفت مرد را اورا احاطه کرده اند؛ شش مرد سیاه‌پوش که با لاابالی گذران زندگی می‌کنند. اما هفتمین مرد زندگی *تی‌تی*، *ابراهیم* عاشق اوست. حسادت *امیرساسان* سبب می‌شود که کاغذها دستاویزی برای آزار *تی‌تی* و معاملهٔ او با *ابراهیم* شود. عشق *امیرساسان* به *تی‌تی* پیچیده است؛ هم او را تحقیر می‌کند و هم او را می‌ستاید. خرگوش سفید در آغوش سفیدبرفی قصهٔ ما همدل او و اشک‌هایش می‌شود. از نظر *امیرساسان*، مرد کسی است که اهل معامله باشد و او *ابراهیم* را مرد نمی‌داند. شخصیت‌های فیلم در طول داستان به مخاطب دور و نزدیک می‌شوند. تنها *تی‌تی* است که همدلی تماشاگر را تا به آخر داستان دارد. امیرساسان از او می‌خواهد برای آنکه اثبات کند بین خود و *ابراهیم* چیزی نیست، یادداشت‌های *ابراهیم* را در آتش بسوزاند. آن‌که تلاش می‌کند از آتش بگذرد، نه *ابراهیم* اسطوره‌ای با پیامی آسمانی برای مردم زمین، بلکه زنی است که بی‌پروا برای اثبات پاکی‌اش و عشق به بشریت ترجیح می‌دهد که خویش را به آتش بزند. دست *تی‌تی* می‌سوزد. در صحنه‌ای که *تی‌تی* به سراغ *ابراهیم* می‌رود، *امیرساسان* تعقیبش می‌کند و تی‌تی را به باد مشت و لگد می‌گیرد. لنگه‌کفش سفید سیندرلا تنها چیزی است که از *تی‌تی* برایش به جا می‌ماند. *تی‌تی* گم می‌شود. *ابراهیم* به سراغ دوست *تی‌تی* یعنی *چهره* می‌رود. به او می‌گوید که *تی‌تی* را دوست دارد و باید او را ببیند. صحنهٔ دیدار او و *تی‌تی* با تصاویر زادگاه عیسی مسیح همسانی دارد. *ابراهیم* نوزاد را به زن‌وشوهر صاحب فرزند برمی‌گرداند. *امیرساسان* کاغذها را به او نشان می‌دهد و از او می‌خواهد که مثل دو تا مرد صحبت کنند. *ابراهیم* لحظه‌ای تردید می‌کند؛ اما *تی‌تی* را برمی‌گزیند. چون تغییر کرده است، پس می‌داند که عشقش به *تی‌تی*، نوری است که هیچ سیاه‌چاله‌ای نمی‌تواند آن را ببلعد.

پناهنده برخلاف فیلم‌های درام کارگردانانِ زنی که بررسی کردیم، در درون سیاه‌چالهٔ ناامیدی و آلام جامعه، حرکت زندگی را متوقف نمی‌کند. انسان‌های پناهنده، تغییر می‌کنند و شرایط خود را تغییر می‌دهند. زنان بر سر دوراهی‌های تردید، تعلل نمی‌کنند و باقدرت راهشان را برمی‌گزینند. هرچند فیلم دارای ضعف ساختاری و منطقی است، اما نوید تحول و پایان خوش را به تماشاگر خود منتقل می‌کند. در صحنهٔ پایانی، امواج دریا خود را به ساحل *ابراهیم* و *تی‌تی* می‌رساند؛ اما سد سانسور رضایت ما را در آخر داستان دزدانه می‌بلعد؛ چرا که *چهرهٔ* دوست *تی‌تی* است که دست او را می‌گیرد و *ابراهیم* تنها در کنار امواج دریا می‌ماند.

نتیجه گیری

درحالی‌که جامعهٔ بحران‌زدهٔ ایران به ابراز دردهایش ازطریق هنرمندان نیاز دارد، امروزه تمام شبکه‌های اجتماعی، انباشته از گزارش‌ها و اتفاق‌های تلخ هستند؛ اما فیلمسازان می‌توانند فراتر عمل کنند. آنان به معجزه‌ای به نام دوربین

ماشین زمان مجهز هستند که زندگی را از گذشته به حال و آینده حرکت می‌دهد. گمشدگان راه نور در تاریکی ناامیدی به دنبال راه سعادت هستند. بنابراین تنها نه ازطریق بیان تلخی ها بلکه با به تصویر کشیدن نوید برآورده شدن آرزوها و معجزات است که امید، مسیر خود را در میان نسل جوان ایران می‌گشاید. با وجودی که سد سانسور راه را برای بیان روابط عاشقانه بر فیلمسازان تنگ کرده، اما کارگردانان ایرانی راه‌های خلاق و نمادهایی را برای بیان این روابط کشف می‌کنند که سینمای ایران را حتی گاه شاعرانه کرده است. جایگزین ساختن تنش و جدایی زن و مرد به جای عشق و جاذبهٔ روابط آنها، کارگردانان را با چالش کمتری برای عبور از سد سانسور روبه‌رو می‌کند و احتمالاً شانش آنان را در دریافت جوایز بین‌المللی نیز افزایش می‌دهد. اما عشق و فضای آن ناگفته می ماند.

تکثر گفتمان در شخصیت پردازی آثار سینمایی نسل کنونی چون فیلم تی تی نقطه عطفی است که نشان می دهد نسل کنونی ایران در تلاش خلق آثار چندصدایی است. دیگر صدای پدرسالار تعیین کنندهٔ سرنوشت انسان های قصهٔ آنان نخواهد بود. اما همچنان پایان تلخ و نبود امید به تغییر و تحول انسان ها در درام‌های عشقی، ضعف بزرگ سینمای ایران است. زمان آن فرارسیده که فیلمسازان امید به تغییر در شخصیت های داستانی خود و رسیدن به پایانی خوش در درام های عاشقانه را جایگزین اسارت در سیاه‌چالهٔ غم‌زدهٔ وضع موجود کنند.

۱۷ ماه جون ۲۰۲۳

رویارویی زن و مرد در ادبیات فارسی[۱]

بخش دوم

حسن جوادی، پژوهشگر کمبریج

آن‌چه مردان دربارهٔ زنان نوشته‌اند اکثراً خالی از غرض نیست، حتی اگر نویسندهٔ منصفی هم در میان‌شان باشد، باز نظری «مردانه» دربارهٔ زنان ابراز کرده است.

سیمون دوبوار در کتاب مشهور خود به نام *جنس دوم*، که یکی از مهم‌ترین آثار بیان کنندهٔ نهضت آزادی زنان است، می‌گوید که تقریباً هر چه دربارهٔ زنان نوشته شده اسطوره‌ای بیش نیست، اسطوره‌ای که ساختهٔ مرد است.

آرمان: بخش اول این نوشتار از دکتر حسن جوادی در شماره ۲۲ فصلنامهٔ آرمان منتشر شد[۲].

زنان در طنز علی اکبر دهخدا

طنز دهخدا از بعضی لحاظ به طنز قلیزاده شباهت دارد و در *چرند و پرند* سوءرفتار مردان را نسبت به زنان و همچنین خرافه‌پرستی آن‌ها را موضوع چند مقاله از مقالات خود قرار می‌دهد. در یکی از آن‌ها می‌خوانیم که حاجی ملاعباس که در اصل چاروادار بود، بعد از فوت شدن خرهایش به تهران آمده، دستفروشی می‌کند. روزی پیش یکی از آخوندها می‌رود که برایش صیغه‌ای دست و پا کند و به تدریج هرچه پول داشته سر این کار می‌گذارد. آخوند چون می‌بیند عباس پولی در بساط ندارد با کوره سوادی که داشته او را به لباس ملایان درمی‌آورد، از آن پس نان عباس توی روغن است و عاقبت هم با دختر یتیم تاجری که فوت کرده ازدواج می‌کند و چه بلاهایی که بر سر دختر نمی‌آورد! حالا حاجی علاوه بر" لفت و لیس‌هایی" که در حجرهٔ رفقا می‌کند، «چهار زن عقدی دارد.»[۳] دهخدا در اینجا موضوع سوءاستفاده از مذهب و اجحاف مرد نسبت به زن را موضوع یک مقالهٔ طنزآمیز قرار می‌دهد. در مقاله‌ای دیگر خرافات متداول بین زنان عصر خود را مورد انتقاد قرار می‌دهد و در جواب نامه‌ای که «کمینهٔ اسیر الجوال» نوشته است و می‌گوید که بچه‌اش را چشم زده‌اند و یک دفعه مریض شده است، «دخو» با

---

[۱] این مقاله از *تاریخ طنز در ادبیات فارسی* نگارنده، انتشارات مروارید، تهران ۱۴۰۰، به صورت خلاصه نقل شده است.

[۲] http://armanfoundation.com/wp-content/uploads/2023/03/Arman_Magazine_22.pdf

[۳] *شاهکارهای نثر فارسی* ـ گردآورده‌ی سعید نفیسی، ص ۱۴۷ ـ ۱۴۳.

همان لحن و اصطلاحات زنان تهرانی دوا و درمان تجویز می‌کند:[۱]

جواب مکتوب

علیا مکرمه محترمه اسیرالجوال خانم. اولا از مثل شما خانم کلانتر و کدبانو بعید است که چرا با این که اولادتان نمی‌ماند، اسمش را مشهدی ماشاءالله و میرزا ماندگار نمی‌گذارید. ثانیاً همان روز اول که چشم بچه این‌طور شد چرا پخش نکردی که پس برود... حالا گذشته‌ها گذشته است.

من ته دلم روشن است انشاءالله چشم زخم نیست همان از گرما و آفتاب این‌طور شده. .....

امیدوارم دیگر محتاج به دوا نشود. اگر خدای نکرده باز خوب نشد، دیگر از من کاری ساخته نیست. برو محلهٔ‌حسن‌آباد بده آسید فرج‌الله جن گیر نزله‌بندی کند.

خادم الفقرا دخو علی شاه[۲]

کلمهٔ قابل توجه "اسیر جوال خانم" است که منظور دهخدا از آن تمام زنان ایران است که گرفتار حجاب و محروم از حقوق اولیه هستند. در مشهور دیگری به نام "آکبلای" می گوید:

صد بار نگفتم که خیال تو محالست تا نیمی از این طائفه محبوس جوالست

ظاهر شود اسلام درین قوم محالست هی باز بزن حرف پـراکنده آکبلای

آثار ماندگار ادبیات مشروطیت در مورد زنان: از دورهٔ مشروطیت به بعد انتقاد از وضع اجتماعی زنان و تشویق آن‌ها به رفع حجاب و کسب آزادی‌های دیگر زیادتر و زیادتر می‌شود. برای مثال از اشعار بسیاری می‌توان نام برد که شعر معروف ابوالقاسم لاهوتی تحت عنوان «دختر ایران»[۳]و «کفن سیاه»[۴] از عشقی و «زن در ایران»[۵] پروین اعتصامی از آن میان مشهورتر از همه هستند. اغلب این اشعار انتقادی هستند، و جنبهٔ طنز ندارند. از این میان ایرج میرزا با طنز گیرای خود بارها به موضوع حجاب زنان می‌تازد و آن را سخت مورد عتاب قرار می‌دهد. در

---

[۲] ایضاً، ص ۶۵ ـ ۶۴.
[۳] *شاهکارهای نثر معاصر فارسی.*، ص ۴۹.
[۴] مقالهٔ تکمیل همایون، ص ۵۵ ـ ۵۴.
[۵] *برگزیده‌ی شعر فارسی معاصر*، منیب‌الرحمان، دانشگاه اسلامی علیگره، ج دوم، ص ۱۵۵ و ج اول، ص ۳۱.
[۶] *دیوان پروین اعتصامی*، به خط حسین خسروی ، تهران ،۱۳۶۹، ص ۱۲۲.

عارفنامه می گوید:

خدایا تا کی این مردان بخوابند زنان تاکی گرفتار حجابند؟

چرا در پرده باشد طلعت یار؟ خدایا زین معما پرده بردار

مگر زن میان ما بشر نیست ؟ مگر در زن تمیز خیر و شر نیست؟

در شعر ایرج میرزا دردهای جامعه مانند تزویر و دورویی روحانی نمایان، بیچارگی، نادانی ، عادات زشت، خرافات بی مهابا مورد بحث و انتقاد قرار می گیرند و زبان گرم، ساده و بی تکلف او و موضوعاتی که انتخاب می کند به طنز او لطف خاصی می بخشند.[1] شعر مشهور تصویر زنی بر سر در کارونسرایی که ایرج میرزا بیش از صد سال پیش در مورد محافظه کاران زمان خود سروده است یکی از قطعات بی نظیر طنز اوست و وصف حالیست از روزگار امروز ایران:

بر سردر کاروانسرایی / تصویر زنی به گچ کشیدند

ارباب عمایم این خبر را / از مخبر صادقی شنیدند

گفتند که وا شریعتا /خلق روی زن بی نقاب دیدند

آسیمه سر از درون مسجد/ تا سردر آن سرا دویدند

ایمان و امان به سرعت برق/ می‌رفت که مومنین رسیدند

این آب آورد و آن یکی خاک/ یک پیچه ز گل بر او بریدند

ناموس به باد رفته‌ای را / با یک دو سه مشت گل خریدند

چون شرع نبی از این خطر جست/ رفتند و به خانه آرمیدند

غفلت شده بود و خلق وحشی/ چون شیر درنده می‌جهیدند

بی پیچه زن گشاده رو را / پاچین عفاف می‌دریدند

لب های قشنگ خوشگلش را / مانند نبات می‌مکیدند

[1] نگاه کنید به دیوان ایرج میرزا ـ چاپ محمدجعفر محجوب، تهران ۱۳۴۳، ص ۳ ـ ۹۲. همچنین از صبا تا نیما، ج ۲، ص ۳۱۵.

بالجمله تمام مردم شهر/ در بحر گناه می‌تپیدند

درهای بهشت بسته می‌شد/ مردم همه می‌جهنمیدند

می گشت قیامت آشکارا / یکباره به صور می‌دمیدند

طیر از وکرات و وحش از جحر/ انجم ز سپهر می رمیدند

این است که پیش خالق و خلق / طلاب علوم رو سفیدند

با این علما هنوز مردم / از رونق ملک ناامیدند

گلایه های مردان از زنان: در دوره‌های اخیر آثار طنزآمیز دربارهٔ زنان در داستان کوتاه و رمان جلوهٔ تازه‌ای یافته است، و مثال‌های متعددی از این لحاظ می‌توان آورد. مثلاً صادق هدایت در علویه خانم تصویری فراموش نشدنی از زنی می‌دهد که در عین حال که ادعای زهد و تقوی می‌کند با مرد دیگری رابطه دارد و از هیچ‌گونه عمل ناروا روگردان نیست. در این داستان که شرح مسافرت عده‌ای از زوّار امام رضا در چهار ارابه به مشهد است، هدایت در ضمن دعواها و رقابت‌های متعدد، شخصیت علویه خانم را با موشکافی و رئالیسم بی‌نظیری ترسیم می‌کند و از تقدس‌مآبی و خرافه‌پرستی اشخاصی نظیر او پرده برمی‌دارد. می‌توان گفت که انتقاد هدایت بیش‌تر متوجه اوضاع فاسدی است که زنانی چون علویه خانم را به وجود می‌آورد.

پس از کشف حجاب در سال ۱۳۱۳ نحوهٔ طنزنویسی دربارهٔ زنان عوض شد و دیگر موردی نداشت که حجاب و یا عقاید خرافی آن‌ها مورد انتقاد قرارگیرد. اکنون مردان زنانی را مورد سخریه قرار می‌دادند که از هر حیث می‌خواستند با مردان برابری کنند، و این کار برای اجتماعی که عادت کرده بود فقط بعضی وظایف خاص را شایستهٔزنان بداند گران می‌آمد. موضوع دیگر افراط و تبذیری بود که زنان تازه از حجاب درآمده در لباس پوشیدن و آرایش به کار می‌بردند و شوهران خود را از هست و نیست می‌انداختند. موضوع اخیر را غلام‌رضا روحانی در شعری به نام «داد از دست زنم» عنوان می‌کند:

شب عید است و گرفتـــار زن خویشتنم داد از دست زنم

اوست جفت من و من جفت ملال و محنتم داد از دست زنم

هم کرپ ژرژه ز من خواهد و هم چادر وال مد و فــرم امسال

خود نه شلوار به پایـــم نه لبـــاسی به تنم داد از دست زنم![1]

شاعر دیگری که سخنگوی مردان ناراضی از زن می شود، ابوالقاسم حالت است که اشعار زیادی در این‌باره در *توفیق* و روزنامه‌های دیگر دارد. از آن جمله می‌توان «آرزوی تغییر جنسیت»، «لنگه کفش» و «پرحرفی خانم‌ها» را نام برد.[2]

مبالغه در غرب‌گرایی و تقلید از فیلم‌های هالیود و مد مجله‌ها توسط زنان در بعضی از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه پس از شهریور ۱۳۲۰ مورد انتقاد قرار می گیرند.. مثلاً سعید نفیسی در نیمه راه بهشت (۱۳۳۱) تصویری طنزآمیز از زندگی اولیاء امور و دانشگاهیان زمان خود کسانی چون دکتر علی‌اکبر دیپلماسی، مهندس بازنگان، بدیع‌الزّمان فروزان فر، دکتر لطفعلی صورتگر و غیره می‌کشد، در ضمن تصویری جالب از محافل اشرافی تهران به دست می‌دهد که در آن بعضی از زنان به شوهرانشان خیانت می‌کنند و شوهران نیز مقابله به مثل می‌کنند، ولی هیچ‌یک موضوع را به روی مبارک نمی‌آورد، و به زندگی پرتجمل و توخالی خود ادامه می‌دهد.[3] نمونه‌ای از این گونه زنان ناهید دولت‌دوست، زن منوچهر دولت‌دوست است که مثال بارزی است از تازه به دوران رسیدگی، تجمل پرستی و فساد ناشی از پول زیاد.[4]

تا کنون بحث زنان بود از دیدگاه مردان، در اینجا باید بعضی از نظریاتی را که به وسیلهٔ زنان دربارهٔ مردان ابراز شده است بیاوریم. البته چون قلم در دست مردها بود و تعداد عمدهٔ نویسندگان مرد بوده اند، تعداد زنانی که به جوابگویی مردان برخاسته‌اند خیلی کم است و بیش‌تر در ادوار اخیر است که به چنین آثاری از طرف زنان برمی‌خوریم.

معایب الرجال* بی بی خانم استرآبادی:** یکی از اولین آثار طنزآمیزی که در اواخر دورهٔ قاجار نوشته شده است ***معایب الرجال بی بی خانم استرآبادی است که جوابیست کوبنده و رسا برای ***تادیب النساء*** از خانلر میرزای قاجارکه آنرا در سال ۱۳۰۴ هجری در تهران بدون ذکر نام مؤلف منتشر می سازد و سبب خشم شماری از زنان روشنفکر آن زمان می شود.[5] خانلر میرزا که هفدهمین پسر عباس میرزا بود و گویا از ازدواجش با یکی از

[1] *کلیات اشعار و فکاهیات* روحانی «اجنه»، ص ۵ ـ ۲۲۴. همین شاعر اشعار دیگری درباره‌ی موضوع زن دارد که از آن جمله «سر مرد دو زنه»، «ای خوش آن مردی که آزاد است» و «از آن همسرها» را می‌توان نام برد.
[2] *دیوان خروس لاری*، ص ۳۴۶، ۴۱۴ و ۴۹۱.
[3] جلال آل احمد ـ پنج داستان، تهران ۱۳۵۶، ص ۱۸.
[4] ایضاً، ص ۶۷ و ۷۰.
[5] معایب الرجال تا سال ۱۹۹۲ چاپ نشده بود ونگارنده آنرا همراه با تادیب النسوان با همکاری منیژه مرعشی و سیمین شکرلو تحت عنوان *رویا رویی زن و مرد در عصر قاجار: دورسالهٔ تادیب النسوان و معایب الرجال* درسلسلهٔ کتابهای خاورمیانهٔ شرکت کتاب جهان در سن حوزه چاپ کردم. و در همان سال هم دکتر افسانه نجم آبادی معایب الرجال

شاهزاده خانم های قاجار داغ دلی داشت، در تادیب النسوان تمام مسائل سنتی و عقاید قرون وسطایی را دربارهٔ زنان تکرار می‌کند. مثلاً می‌گوید: «زنی که از زبان او شوهر در عذاب باشد یا او را رنجانیده باشد آن زن به لعنت گرفتار است و جملهٔ فرشتگان هفت آسمان بر او لعنت می‌کنند. رسول (ص) فرمود هر آن زنی که شوهر آن را بخواند و او سرکشیده و فرمان نبرد در خشم و لعنت خدای تعالی بماند...» خلاصه خانلر میرزا مثال‌های زیادی از این قبیل می‌دهد و نجات و فلاح زنان را در گرو اطاعت محض از شوهرانشان می‌داند. بی‌بی خانم، زنی است تحصیل کرده از طبقهٔ متوسط با طنزی گیرا جواب نویسندهٔ تادیب النسوان را می‌دهد، به گفتهٔ او این «فضیحت‌نامه»ای است که نام آن را «نصیحت‌نامه» نهاده اند. مؤلفی که خود را «سیویلزه می‌داند و خود را مقلّد معلمین اروپ می‌انگارد» حتّی «نیم ویلزه هم نیست» بلکه برخلاف آن‌ها مردی است «وحشت‌خو، زشت‌جو و درشت‌گو که تماماً در تحقیر زنان می‌کوشد و محاسن ایشان را به معایب موهومه و مجهولهٔ خود می‌پوشد.» بی‌بی خانم به تمام مطالبی که مؤلف تأدیب‌النساء عنوان کرده است مو به مو جواب می‌دهد و آن‌گاه در چهار مجلس به انتقاد از شرابخوری، قماربازی، کشیدن «چرس و بنگ و وافور» و شرح الواطی مردان می‌پردازد.

خاطرات تاج‌السلطنه: کتاب دیگری که به همین دوره تعلق دارد خاطرات تاج‌السلطنه دختر ناصرالدین شاه است که فرانسه یاد گرفته و با عقاید نویسندگان غربی آشنا شده بود. تاج‌السلطنه عقاید جالب سیاسی و اجتماعی برای مبارزه با فساد و عقب‌ماندگی و بهتر ساختن وضع زنان در ایران دارد، و «خاطرات» او مدرک ارزنده‌ای است از اوایل نهضت آزادی زن در ایران، تاج‌السلطنه می‌نویسد:

> خیلی میل دارم یک مسافرتی در اروپا بکنم و این خانم‌های حقوق‌طلب را ببینم و به آن‌ها بگویم: "در وقتی که شما غرق سعادت و شرافت از حقوق خود دفاع می‌کنید و فاتحانه به مقصود موفق شده‌اید یک نظری به یک قطعهٔ آسیا افکنده، تفحص کنید در خانه‌هایی که دیوارهایش سه ذرع یا پنج ذرع ارتفاع دارد و تمام منفذ این خانه منحصر به یک درب است و آن هم به توسط دربان محفوظ است در زیر یک زنجیر اسارت و یک فشار غیر قابل (تحمل). اغلب سر و دست شکسته، بعضی‌ها رنگ‌های زرد پریده، برخی گرسنه، برهنه، قسمتی از شبانه‌روز منتظر و گریه کننده،" و باز می‌گفتم: " این‌ها هم زن هستند، این‌ها هم انسان هستند، این‌ها هم قابل همه نوع احترام و ستایش هستند.

به گفتهٔ تاج‌السلطنه زندگانی زن‌های ایران از دو چیز ترکیب شده: «یکی سیاه و دیگری سفید: در موقع بیرون آمدن

را در شیکاگو چاپ کرد. در ۲۰۱۰ من و ویلم فلور این دو رساله را به انگلیسی ترجمه و جزوء انتشارات دانشگاه سیرا کیوز چاپ کردیم. اکنون این دو رساله از طرف انتشارات ایران نامک بصورت دیجیتال موجود است.

و گردش کردن هیاکل موحش سیاه عزا، و در موقع مرگ، کفن‌های سفید و من که یکی از همین زن‌های بدبخت هستم و آن کفن سفید را ترجیح به آن هیکل موحش عزا (می‌دهم).»[۱]

پروین اعتصامی: در روزگار رفع حجاب اشعار زیادی در مورد تعدد زوجات، حجاب و مقام زن نوشته شد، و از آن میان شعر «زن در ایران» از پروین اعتصامی که در ۱۳۱۴ سروده شده به این مسائل از دیدگاه زن نگاه می‌کند و درخور توجه است:

زن در ایران پیش ازین گویی که ایرانی نبود پیشه‌اش جز تیره‌روزی و پریشانی نبود
زندگی و مرگش اندر کنج عزلت می گذشت زن چه بود آن روزها، گر زان که زندانی نبود
کس چو زن اندر سیاهی قرن‌ها منزل نکرد کس چو زن در معبد سالوس قربانی نبود[۲]

رباب تمدن، روزنامه نگاری لیبرال: یکی از زنان شاعر و مبارز که به نسل بعد از پروین اعتصامی تعلق دارد و او را یکی از اولین زنان روزنامه‌نگار در ایران می‌توان شمرد رباب تمدن (۱۳۰۷-۱۳۸۶) است. او از همکاران «چلنگر» بود و با نام‌های مستعاری چون «دوشیزه رباب. ت» و «دوشیزه ر. امیدوار» اشعار زیادی دربارهٔ مسائل سیاسی و اجتماعی و دفاع از حقوق زنان می‌نوشت و با وجود مبتلا بودن به بیماری ام. اس با بی‌باکی زیاد تا آخر عمرش علیه استبداد و زورگویی مبارزه کرد. جالب این‌که با وجود تولد در شهر دوردست و کوچک جهرم رباب تمدن عقاید لیبرال داشت و بعد از کودتای ۲۸ مرداد به‌خاطر فعالیت‌های سیاسی مدتها تحت پیگرد بود و مدتی در جهرم و لار در اختفا به‌سر می‌برد. شعر رباب شعریست عریان، پرخاشجویانه و انتقادی و اجتماعی. این هم نمونه‌ای از شعر او که در آخرش به حقوق زن می پردازد:

صیاد دل سیاهی اگر گرم صید نیست از خون بلبلان شده سرخ این چمن چرا؟
چون سومنات ملک ز بت های فتنه شد همچون خلیل نیست یکی بت شکن چرا؟
مرد وطن ز حال وطن از چه غافل است؟ فریاد "ای وطن" به لب بی وطن چرا؟
این ما و من نتیجه بیگانگی بود در جمع یکدلان سخن از ما و من چرا؟
زن از حقوق خود ز چه بهره مند نیست؟ اینجا ز حق خویش بدوزم دهن چرا؟
قانون ما نداده اگر برتری به مرد حاکم به زندگانی خود نیست زن چرا؟

[۱] *خاطرات تاج‌السلطنه*، به کوشش منصوره اتحادیه و سیروس سعدوندیان، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۲، ص ۹۹.
[۲] *دیوان پروین اعتصامی*، چاپ چهارم، تهران ۱۳۳۳، ص ۱۱۸.

فروغ فرخزاد: از میان نویسندگان و شعرای زن در ایران شاید هیچ‌کس مانند فروغ فرخزاد با بی‌پروایی و صراحت تمام دربارهٔاحساسات، عشق و امیال خود گفتگو نمی‌کند. او نه تنها علیه سرنوشت زن - مطابق آن‌چه مرد معین کرده است- طغیان می‌کند، بلکه زنانی را مسخره می‌کند که به جای کوشیدن برای آزادی‌های خود در اثر ثروت و رفاه همسران خود دچار رخوت و بی‌اعتنایی می‌شوند و از تلاش برای احقاق حقوق خود فروگذار می‌کنند. در شعر «دلم برای باغچه می‌سوزد» وصف «خواهرش» را می‌کند که به همین وضع دچار شده است:

و خواهرم که دوست گل‌ها بود

و حرف‌های سادهٔقلبش را

وقتی که مادر او را می‌زد

به جمع مهربان و ساکت آن‌ها می‌برد...

او خانه‌اش در آن سوی شهر است

او در میان خانهٔمصنوعیش

با ماهیان قرمز مصنوعیش

و در پناه عشق همسر مصنوعیش

و زیر شاخه‌های درختان سیب مصنوعی

آوازهای مصنوعی می‌خواند

و بچه‌های طبیعی می‌سازد

او هر وقت که به دیدن ما می‌آید

و گوشه‌های دامنش از فقر باغچه آلوده می‌شود

حمام ادکلن می‌گیرد[1]

در نظر فروغ زنانی که به سرنوشت مقرّر خود بدون اعتراض گردن می‌نهند و با صدایی «سخت کاذب، سخت بیگانه» به مرد می‌گویند: «دوستت دارم»، و می‌خواهند در بازوان چیره‌ی/ یک مرد ماده‌ای زیبا و سالم باشند، «چون

[1] *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، تهران، ۱۳۵۳، ص ۵۸.

صفر در تفریق و جمع و ضرب / حاصلی پیوسته یکسان» دارند. در شعر «عروسک کوکی»، که از بسیار لحاظ یادآور طغیانی است که نورا، قهرمان نمایش‌نامهٔ *خانهٔ عروسک* ایبسن، علیه وضع خود می‌کند، فروغ با احساس و درکی زایدالوصف از پوچی رابطهٔ سنتی میان زنان و مردان سخن می‌گوید:

می‌توان هم‌چون عروسک کوکی بود

با دو چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید

می‌توان در جعبه‌ای ماهوت

با تنی انباشته از کاه

سال‌ها در لابلای تور و پولک خفت

می‌توان با هر فشار هرزهٔ دستی

بی‌سبب فریاد کرد و گفت

«آه، من بسیار خوشبختم.»[۱]

تصویری که فروغ از ناکامی و سرگشتگی زنان زمان خود میدهد از *تولدی دیگراست* که فروغ اولین شعر آنرا در سال ۱۳۳۸ نوشته و کتاب در ۱۳۴۲ چاپ میشود. این تاریخ ۵۲ سال پس از آنست که برای بار اول نمایندهٔ همدان موضوع تساوی زنان را در مجلس به میان می آورد و فریاد واسلامای عده ای بلند می شود.

انقلاب سفید و تساوی زنان در مجلس شورای ملی: در ۱۳۱۳ در ترکیه به زنان حق رای داده میشود و در همین سال رضا شاه قانون کشف حجاب را به تصویب میرساند. پس از شهریور ۱۳۲۰ داشتن و یا نداشتن حجاب آزاد است. در ۱۳۳۱ مصدق سعی می کند حق رای زنان را از مجلس بگذراند، ولی به علت مخالفت روحانیون و عده ای از وکلا موفق نمی شود. ده سال بعد در اثر کوشش عده ای از زنان فرهیخته، شاه به فکر حق رای زنان می‌افتد و مقدمتاً در زمان نخست وزیری علم در ۱۶ مهر ۱۳۴۱ حق رای دادن و همچنین انتخاب شدن زنان در انجمن های ایالتی و ولایتی تصویب می شود. در این مصّوبه شرط مسلمان بودن حذف شده بود و در مراسم تحلیف زنان منتخب می توانستند به کتاب آسمانی و نه ضروتاً قرآن سوگند بخورند. این لایحه بلافاصله با واکنش منفی روحانیون و اقشار مذهبی مواجه می شود. شماری از آیات عظام از جمله شریعتمداری، میلانی و گلپایگانی و در راس آنان آیت الله خمینی با این لایحه مخالفت می کنند. عاقبت در ۱۲ اسفند ۱۳۴۲ در انقلاب سفید حق رای

[۲] *تولدی دیگر*، چاپ چهاردهم، تهران، ۱۳۶۳، ص ۶۹ ـ ۶۸.

دادن و انتخاب شدن به زنان داده می شود و یک سال بعد قانون حمایت خانواده تصویب می شود و طلاق یک طرفه ملغی می شود. خمینی که قبلاً به شاه و علم تلگراف زده و اعتراض کرده بود، این بار در انجمن دانشجویان اسلامی می گوید:

> موضوع حق شرکت‌دادن زنان در انتخابات مانعی ندارد؛ ولی حق انتخاب‌شدن آن‌ها فحشا به بار می‌آورد. موضوع حق رأی‌دادن زنان و غیره در درجهٔ آخر اهمیت قرار دارد. ما می‌خواهیم مشروطیت را حفظ کنیم. اکنون که در ایران حق آزادی از ما سلب شده، به فکر زن‌ها افتاده‌اند! در حال حاضر آزادی قلم، بیان، افکار و حتی حق حیات از مردم سلب گردیده‌است.[۱]

شانزده سال بعد در انتخابات حکومت اسلامی خمینی خصوصاً زنان را تشویق می کند که رای بدهند، ولی در حقیقت، برخلاف آنچه گفته بود حکومت مشروطه، حکومت مشروعه می شود، آن هم تحت فرمان ولی فقیه.

خمینی و نابودی همهٔ دستاوردهای تساوی زنان: علیرغم آنچه خمینی در نوفل لوشاتو گفته بود که "زنان در پوشش خودآزادند"[۲] دو هفته پس از پیروزی انقلاب دفتر خمینی تصمیم به لغو قانون حمایت خانواده و اجباری شدن حجاب اسلامی می گیرد. البته تظاهرات بزرگی در می گیرد که اولین آنها "یا روسری یا توسری" در تهران می باشد و در آن مخالفان به زنان حمله می کنند و عدهٔ دیگری از مردان دور زنان حلقه زده از آنها دفاع می کنند. در این میان، آیت الله طالقانی و فضل الله محلاتی و عده ای دیگر می گویند که حجاب وجه شرعی ندارد و نباید اجباری باشد و خمینی حرف طالقانی را تائید می کند. معذلک، ۵۱ سال پس از کشف حجاب در ۱۸ مرداد ۱۳۶۲ با تصویب قانون مجازات اسلامی در مجلس شورای اسلامی حجاب اجباری می شود و برای عدم رعایت آن در معابر عمومی و تعیین مجازات عملی می شود.

زنان تحصیل کرده به شایعاتی مبنی بر این که خمینی و دیگر رهبران مذهبی ضد حقوق زنان هستند با شک و تردید می نگریستند و فکر میکردند که چنین شایعاتی، نقشه ای برای تضعیف حمایت زنان از انقلاب مردم علیه شاه است. اکثریت مردم که از سالها اختناق دورهٔ پهلوی به جان آمده بودند، به انقلابی که بیشتر و بیشتر جنبهٔ دینی به خود می گرفت توجهی نداشتند. اصلاحاتی که در اواخر دوران شاه انجام می گرفت به صورت درستی انجام نمی‌گرفت و اختلاف طبقاتی که از لحاظ رفاه و ثروت بوجود آمده بود در طبقهٔ بالا و یا طبقهٔ متوسط رو به بالا بود و بیشتر هم در تجمل گرایی افراطی زنان آنها تجلی می کرد. زنان طبقات پائین تر که سنتی تر بودند زیاد هراسی از اسلامی شدن انقلاب نداشتند و توجهی هم به اجباری شدن حجاب نمی کردند. حتی بعضی از گروه های چپ گرا

---

[۱] صحیفه امام خمینی، جلد ۱، ص ۱۹۱.
[۲] مصاحبه با بنی صدر، کیهان ۱۷ اسفند ۵۷ شماره ۱۰۶۵۶صفحهٔ ۲

چون حزب توده و سازمان چریک‌های فدائیان خلق (اکثریت) تحت عنوان «مبارزه با امپریالیسم»، با حجاب اجباری مخالفتی نکردند. این عده از عواقب حقوقی، سیاسی و روانی این تبعیض نسبت به زنان آگاه نبودند.[۱]

باری از همان زمان تصویب قانون اساسی جمهوری اسلامی بسیاری از اصلاحات و مدرن سازی های امور مربوط به زنان در دوره پهلوی از میان می رود و حجاب به نماد سیاست جنسیتی رژیم جدید تبدیل می شود. البته تبعیض علیه زنان تنها در حجاب نیست و خیلی مسائل دیگر چون حمایت از خانواده و حق طلاق و غیره هست، ولی در نظر عده ای، زن مدرن، آزاده و بیحجاب نشان دهندهٔ تجدد غرب و غرب زدگی است که جمهوری اسلامی برای مبارزه با آنها به وجود آمده است. مثلاً در خرداد ۱۳۹۸ دادستان جمهوری اسلامی محمدجعفر منتظری خط قرمز نظام را بی‌حجابی و بدحجابی اعلام کرد و گفت، در مقابله با آن تمام تلاش خود را خواهد کرد. گاهی رئیس یک نهاد می خواهد خوش خدمتی نشان دهد . مثلاً وزیر کشور در زمان احمدی نژاد می خواهد گشت ارشاد را به راه اندازد. احمدی نژاد می گوید: "موی زنها مسئلهٔ دولت نیست." یا روحانی هنگام ریاست جمهوری خویش شکایت می کند که "عده ای می خواهند با زور به بهشت ببرند." و این سبب درگیری او با مصباح یزدی می شود.

سکسیسم یا مرد سالاری بیحد عده ای از دولتمردان و یا ماموران حکومت ایران حیرت آور است. مثلاً عده ای از نمایندگان مجلس چندی پیش لایحه ای بنام "طرح صیانت از عفاف و حجاب" پیشنهاد کردند که در آن زنانی که حجاب کافی نداشتند یک میلیون تومان جریمه می شدند و از حقوق کارمندان زن که چنین بودند یک سوم حقوقشان کسر می شد. برای تمام زنان از ساعت ۱۰ شب تا ۷ صبح کار ممنوع بود بجز پرستاران، پزشکان و میهمانداران هواپیما. واقعاً چنین اشخاصی از مردانی که در زمان مشروطه صابر در اشعارش و دهخدا و جلیل محمد قلیزاده در مقالاتشان به طنز انتقاد می کنند بدترند. مشاجره بی بی خانم استرآبادی را به یاد ما می آورد که مدرسه دخترانه ای در خانه اش راه انداخته بود و شیخ فضل الله نوری مخالفت می کرد.

سال ۱۳۵۸ تاریخ مهمی برای نهضت زنان ایران می شود چون با ازدیاد فشارهای اجتماعی و مذهبی حکومت برای اسلامی کردن مسائل زنان و استفاده از همهٔ وسایل جهت رسیدن به این هدف، زنان، خصوصاً زنان روشنفکر، شروع به فعالیت و انتشار مقالات و کتاب در مورد همه جنبه های مسائل جنسیتی می کنند و این وضعیت باعث پیدایش فمینیسم به عنوان یک ایدئولوژی جدید مخالفت در میان زنان و به عنوان ایدئولوژی بازنمایی در ادبیات زنان می شود. در عرصه‌ی رمان و داستان کوتاه زنان حضور فوق‌العاده‌ای پیدا می کنند و به شیوه های مختلف از

[۱] سهیلا وحدتی، "نقش حجاب در نابرابری زنان"

http://ensani.ir/file/download/article/20101205153443-1718.pdf

محرومیت، تبعیض، فقر، مردسالاری، ازدواج سنتی، سیاست و غیره سخن می گویند.

تلاش زنان نویسنده و شاعر بعد از ۱۳۵۷: از میان تعدادزیادی از نویسندگان زن به عنوان مثال می توان شهرنوش پارسی پور را ذکر کرد که "زنان بدون مردان" او توقیف شد و خودش به مناسبتی دیگر به زندان افتاد، منیرو روانی پور در "سنگهای شیطان" و بعضی داستانهای دیگرش حقوق زنان را پیش می کشد و داستان "کنیزو"ی او مثل شعر "نذار که آمد" صابر، شرح عروسی دختری کم سال و شوهری مسن است. از آثار بعد از انقلاب سیمین دانشور "جزیرهٔ سرگردانی" را می توان نام برد که داستان آن تا زمان جنگ با عراق می آید و جلد سوم کتاب پیش ناشر گم می شود. شهین حنانه در "در پشت دریچه: گفتگو با همسران هنرمندان" در بیشتر موارد مرد سالاری مردان ایرانی را نشان میدهد.

در شعر نیز شکوفایی چشم گیری دیده می شود که گزیده ای از آنها را کامیار عابدی در کتاب "به رغم پنجره های بسته: شعر معاصر زنان" آورده است. در این مجموعه که از پیش آهنگان شعر زنان چون ژاله قائم مقامی شروع شده و پس از فروغ فرخزاد به سیمین بهبهانی، طاهره صفارزاده و یا خاطره حجازی سپس به شاعره های جوان تر می رسد. در اغلب این اشعار اندوه زن بودن، اعتراض به سرکوب جنسیتی و مبارزه برا ی هویت دیده می شود و در بعضی ها ضمن شکایت از مرد سالاری یک نوع دعوت به اشتراک برای بازسازی وطن وجود دارد. مثلاً در "اندوه زن بودن" خاطره حجازی در شعر "در خود چیزی به نام وطن بساز" میگویدکه بی تعامل زن و مرد، جامعه ای پیشرفته و موفق ناممکن است. سیمین بهبهانی نیز بطور کلی چنین نظری دارد، منتها در اشعار متعدد با بهره گیری از اطلاعات تاریخی و ادبی خود از آنها برای بیان مفاهیم زنانگی و همچنین احساسات عاطفی زنان و یا مسائلی مانند ستمدیدگی، تحقیر، انتظار و تنهایی زن در برابر مرد استفاده می کند. او هنگامی که به خاطر پیوستن به گردهم آیی آرامی که در هشتم مارس ۱۹۸۰ با شعار "صلح، عدالت، آزادی و برابری" و در همبستگی با زنان جهان در پارک دانشجو برگزار شده بود، مورد ضرب و شتم ماموران انتظامی قرار می گیرد، شعر "شمشیر من " را می سراید.

شمشیر خویش بر دیوار آویختن نمی خواهم
با خواب ناز جز در گور آمیختن نمی خواهم

شمشیر من همین شعر است، پرکارتر ز هر شمشیر
با این سلاح شیرین کار خون ریختن نمی خواهم

جز حق نمی توانم گفت، گر سر بریدنم باید
سر پیش می نهم وز مرگ پرهیختن نمی خواهم

ای مرد من زنم انسان، بر تارکم به کین توزی
گر تاج خار نگذاری گل ریختن نمی خواهم

مبارزۀ زنان ایرانی برای حضور در پهنۀ دانش ها و فن آوری: با وجود تمام محدودیت های قانونی و اجتماعی، زنان ایرانی به مبارزه خود ادامه داده اند و نقش رهبری فعال در جامعه را حفظ کرده اند و به عنوان وکیل، پزشک، قانون‌گذار و کارگردان فیلم کار می‌کنند و اخیراً به نقش‌های کمتر سنتی مانند رانندگی کامیون، تعمیر خودرو و خلبانی هواپیما دست یافته‌اند. نسبت ورود دختران به کل جمعیت دانشجویان از ۲۸ درصد در سال ۱۳۵۷، به ۳۷ درصد در سال ۱۳۷۴ به ۶۲ درصد و ۶۲ درصد درسال ۱۳۸۱ به رسیده است. اکنون هم ۶۰ درصد جمعیت دانشجویان را زنان تشکیل می دهند. زنان ۶۰ درصد کرسی های دانشگاه ها را در اختیار دارند و ۵۰ درصد نیروی کار را تشکیل می دهند. این در حالی است که دولت خواسته های آنها برای حقوق برابر را مسدود کرده و حتی آن ها را جرم انگاری کرده است. بسیاری از فعالان برجسته حقوق زنان مانند خانم محمدی و نسرین ستوده، وکیل حقوق بشر زندانی هستند و بسیاری دیگر، از جمله شیرین عبادی، برندۀ جایزۀ نوبل در ایران، ازکشور خود مجبور به تبعید شده اند.

زن، زندگی، آزادی: حیرت آور این که صد و شانزده سال پس از این که دهخدا آزادی جامعه را منوط به "رهایی نیمی از این ملت" از قید حجاب می داند و یک قرن پس از شعر "تصویر زن بی حجاب بر سر در کارونسرای "ی ایرج میرزا و شکایت از عدم رونق ملک در دست علمایی که در قید حجاب زنان هستند، هنوز حفظ حجاب از مسائل عمدۀ حکومت هایی چون ایران، افغانستان و عربستان سعودی می باشد. هنگامی که روز ۲۵ شهریور ۴۱,۱ مهسا ژینا امینی بیست و دو ساله در بازداشتگاه پلیس تهران به دلیل عدم رعایت کامل حجاب مورد ضرب و شتم بی دریغ ماموران قرار می گیرد و کشته می شود، شورش سراسر ایران را فرا می گیرد. این بار تنها عدم رعایت حقوق زنان نیست که اکثریت مردم را شورانده است بلکه سوء سیاست، وضع اقتصادی، خشونت مرگبار دولت علیه معترضان سبب تشدید اعتراضات شده است. جنبش "زن، زندگی، آزادی" جهانی می شود و مشهور ترین شرح آنرا می توان در ترانه جالب "برای" شروین حاجی پور می توان دید که از واقعیات زندگی معمولی و خواسته های مردم سروده شده، و جایزۀ "گلدن گلوب" را برده و چهل میلیون نفر آنرا در اصل فارسی و ترجمه های مختلف شنیده اند.

اردوان مفید

بازنمایی عشق در مراحل تکوین تئاتر و سینمای ایران

وقتی که من عاشق می شم، دنیا برام رنگ دیگه است...

نقش عشق و عاشقی در بافت هنرهای نمایشی ایران از ترانه سرایی و تصنیف های عاشقانه تا تئاتر و نمایش های صحنه ای و ابراز عاشقانه های کهن و بالاخره ورود به دنیا جدید و مدرن رادیو، تلویزیون و آشنایی با صنعت سینما... و فرداهای پر از امید و آبی... ای عشق همه بهانه از تست...

عشق سر زده می آید، صاعقه وار و چنان برق آسا که به دو نگاه و در یک تلاقی پر هیجان فرصت اندیشیدن نمی-دهد، پهلوانی است که حریفی ندارد. دل از دست می رود، دلستان دل را می رباید، عقل از کار می افتد و قلب به تپش در می آید. این عشقی است بدون حواشی و تعاریف معنوی و روحانی، این یک احساس خالص و بدون تعریف است، بین یک مرد و یک زن، بین دو انسان، و کاملاً با مهر مادری و محبت پدر فرزندی و دلبستگی ها به مال و مکنت فرق می کند، عشق حادثه ای است که جهان را در طی این هزاره ها به تداوم کشیده است، احساسی که هرگز کهنه نمی شود، هرگز از شور نمی افتد و به قول حافظ: یک قصه بیش نیست غم عشق و این عجب / کز هر زبان که می شنوی نامکرر است

عشق و اوج گیری آن و لحظهٔ همآغوشی، چنان زیبا و با شکوه است که برای توصیف آن چه بسا شاعران و ترانه سرایان، ترانه خوانان و آهنگسازان و نمایشگران تئاتر و سینما تلاش کرده اند و هنوز کمتر کسی قادر نبوده است آن شکوه و عظمت را به گونه ای درخور به نمایش درآورد و این تلاش هنوز ادامه دارد...

ابعاد عظیم و گاه سیل آسا و گاه چونان زلزله "عشق" را می توان در تاریخ زندگانی بشر در به وجود آوردن آثار ادبی آن جستجو کرد، امروزه می توان گفت که بیش از ۹۵ درصد تمام آثار داستانی و ترانه ها و آوازهای به جا مانده از قدیم و به همان میزان آنچه در دنیای مدرن و در آثار تئاتری و سینمایی و تلویزیونی و ترانه و ترانه خوانی و جهان ثبت و ضبط و پخش می شود، همانا براساس وقوع این صائقه است: تلاقی دو نگاه، برخورد دو دست، همنفس شدن و همدم شدن و همراه ماندن است و با همین گاه دلدادگی و گاه دبستانی و گاه دلربایی هاست که شاهزاده ای را برای رسیدن به معشوقه از تخت سلطنت دور می کند تا به دلدار نزدیک شود. گاه دو خانواده ای را که از وصلت دو دلداده به شدت ناراضی هستند اما در نهایت در اثر پافشاری عاشقانهٔ این دو دلداده، دو خانواده به هم وصل می شوند و گاه باعث جنگ دو خاندان، دو قبیله و در نهایت دو کشور می شود و گاه سرنوشت های کاملاً پیش بینی شده و برنامه ریزی شده با وقوع حادثهٔ شگفت آور عشق ناگهان کاملاً تغییر می کند و مسیر زندگانی کاملاً به سویی دیگر می رود. گاه این عشق به رسوایی می کشد و از نظر ناظرینی که شاید در دل می-گویند "چه ابلهانه کارشان به رسوایی رسید" آن می شود که معشوق خانه و زندگی را ترک می کند تا به دامان معشوقه و به وصال جانان برسد.

این احساسات است که گاه در جوامع محدود و بسته باعث خودکشی ها و بروز دیوانگی های روانی می شود و برعکس در جوامع بازتر باعث شکوفایی و طراوت و خلاقیت می گردد و این خلاقیت هاست که گاه در یک اثر نقاشی جاودانهٔ عشق را در اذهان نگاه می دارد و گاه یک اثر موسیقی کلاسیک می شود که هزاران عاشق و معشوق نقش و تصویر خود را طی قرون اعصار در آن می بینند.

از دیرباز تاریخ و آغاز تمدن و شهرنشینی مسایل اخلاقی و بخصوص تحت فشار مذاهب و عقاید گوناگون همیشه نیاز به یک منفذ به سوی ابراز عاشقانه ها داشتند، و در این مسیر باید دریچه هایی حتی به طور مصنوعی می-ساختند تا عشق را از ظلمت بیرون آورند و شب تیره را با رایحهٔ عشق معطر و روشن کنند، در گذشته های دور این وظیفهٔ قصه نویس ها و نمایشنامه نویس ها و شاعران بود. در اروپا آثاری چون رومئو و ژولیت اثر شکسپیر، قرن ها عاشقان را سرشار از جذبه های عاشقانه کرد و از راز پنهان پرده برداشت. در کشور خودمان ایران، داستان های حماسی شاهنامه فردوسی از جمله، زال و رودابه، رستم و تهمینه، بیژن و منیژه از یک سو و عشق یک طرفهٔ سودابه به سیاوش که سر به رسوایی می کشد با پایانی تراژیک و غم آور، اما در این میان سخن نظامی در منظومه بسیار زیبا و جاودانه اش "خسرو و شیرین، شیرین و فرهاد" برای توصیف این عشق جای خاصی در ادبیات عاشقانه ایران و به خصوص تاثیر شگرفی در دل عاشقان کوچه پس کوچه های شهرها و دهات و روستاهای وطنمان داشته است، نظامی با قدرت شگفت آور شاعری و سخنوری و انتخاب واژه های ناب، این دو قصه را در یک مجموعه آن گونه

آورده است، که گویی راز شگفت انگیز "عشق" را با حضور شخصیت های داستانش به تعریف درآورده است، از یک سو شیرین برادر زاده پادشاه اَرمن است که با صرفاً دیدن تصویری نقاشی شده از جمال خسرو پرویز پادشاه ایران زمین، یک دل نه صد دل عاشق او می شود و برای رسیدن به دلدار، دلاورانه و به تنهایی سوار بر اسب شده و از سرزمین ارمن به سوی تیسفون سواری می کند و از کوه و کمر و رود و جنگل و صدها خطر می گذرد و بالاخره طی داستانی شیوا به عاشق خود می رسد. از آن سو، شخصیتی از فرهاد به دست که با یک نظر چنان دل و دین به شیرین می بازد و چنان غرق دریای پرتلاطم عشق می شود، که تنها با شنیدن اینکه معشوق، یعنی شیرین جان به جان آفرین تسلیم کرده است، او نیز در دم جان می دهد و می میرد:

به شیرین در عدم خواهم رسیدن / به یک تک تا عدم خواهم دویدن

صدای درد، شیرین در جهان داد / زمین بر یاد او بوسید و جان داد

عشق فرهاد عشقی یک طرفه و پر سوز و گداز بود، اما همین داستان عشق در لیلی و مجنون و عاشق شدن این دو دلداده از دوران کودکی و بالاخره به جوانی رسیدن و سرانجام مخالفت مردان و سران قبیله لیلی با ازدواج آن دو، و مجنون شدن و سر به بیابان گذاشتن عاشق، که این خود خبر از جامعه ای بسته می داده که الگوی عشق های نافرجام است. از سوئی دیگر افسانه عشق بیژن و منیژهٔ شاهنامه سرگذشت معشوقی می شود که عشق را به فرجام می رساند علیرغم مخالفت های عظیم دربار افراسیاب.

نمایش "عشق" در صحنه تئاتر ایران با اجرای نمایش خسرو شیرین نظامی در تماشاخانهٔ جامعهٔ باربد که به همت استاد مهرتاش که هم نوازنده بود و هم کارگردان در سال های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۲ با بهره گیری از چهره جوان و مستعدی به نام ملوک ضرابی در نقش لیلی، توانست اولین در بسته یا "تابوی" عشق را بشکند و این نمایش موزیکال بسیار موفق را به روی صحنه ببرد. قبل از آن نیز نمایش بیژن و منیژه ای در سال ۱۳۱۷ توسط پدرم "غلامحسین خان مفید" به روی صحنه رفته بود که در آن پایداری عاشقانهٔ منیژه و آزادی بیژن، نقطهٔ اوج این اجرا بود. اجرای بیژن و منیژه در واقع توانسته بود جمعی از زنان و مردان را به زیر سقف یک تماشاخانه بکشاند و به این ترتیب مردها که تا قبل از آن فقط در قهوه خانه ها نقالی می دیدند و زن ها جداگانه در مولودی ها به طور پنهانی از قصه های عاشقانه می گفتند، اکنون مشترکاً ناظر بر یک قصه عاشقانه هستند. مادرم که شاهد اجرای "بیژن و منیژه" بود، تعریف می کرد: "لحظاتی که شاهزاده خانم منیژه چون گدایی بر سر چاه بیژن با آوازی محزون از خداوند راهی برای رهایی معشوق طلب می کرد، زن های حاضر در این مجلس زار زار می گریستند و زمانی هم که بیژن توسط رستم و به راهنمایی منیژه از چاه نجات می یافت، مردم همگی سر پا ایستاده بودند و با کف زدن هایشان تشویق می کردند، و به زبان خود رستم را دعا می کردند."

این لحظات در هنرهای نمایشی ایران که پایه های آیندهٔ هنر تئاتر را محکم می کرد، شاید امروز آنقدر که مادرم تعریف می کرد با اهمیت و شگفت آور جلوه نکند، ولی باید پذیرفت قدم های اولیه این پیشکسوتان برای گشودن رگه های روشنایی در جامعه ای بسته و تاریک، گام های بسیار موثری بود. **رادیو و اجرای ترانه ها:** این فضای بسته به زودی با گشایش رادیو در "۱۹ اردیبهشت ۱۳۱۹" و پخش آوازهای بانوان و به خصوص ترانه های عاشقانهٔ "شیدا" به گشایشی عظیم دست می یابد. صدای قمر، روحبخش، ملوک ضرابی، به سرعت ورد زبان ها می شد و جامعه خرافی را با عطر عشق سرشار می کرد و نشان می داد راه برای پیشرفت ترانه و ترانه خوانی به مراتب از تئاتر که باید به طور زنده و با تماشاگران حاضر در تماشاخانه به اجرا در می آمد بازتر بود. دست اندرکاران تئاتر می-بایست در این زمینه بسیار محتاط عمل می کردند، زیرا تجربیات سهمگین آتش سوزی ها تماشاخانه ها توسط متعصبن هنوز در یادشان بود. به این ترتیب اجرای عشق و عشق بازی بیشتر در حد ابراز بیانی بود و در لفاف اشعار عاشقانه. اما در این زمینه "پیش پرده خوانان" با اجراهای اکثراً ضربی خود، ترانه های خاصی را باب می کردند و با این اقدام زهر این تعصبات را بیشتر می گرفتند. از جمله یک ضربی بسیار مشهور دوره های لاله زار بود به نام "گذر گلوبندک" در مایهٔ ابوعطا که پدرم به یاد داشت و ترانه ای بود که اکثراً آن را از برداشتند و در مجالس خصوصی می خواندند:

می گذشتم شبی زیر بازارچهٔ گل بندک

چشم افتاد و دیدم زنی را به زیرعینک

تا که او را دیدم

جا نبش دویدم با تشویق

جراتم نکردم یک قدم بگذارم در پیش

دل به خود دادم و گفتم ای خانم شب تاریک است

گر سرافرازم فرمایید، بنده منزل نزدیک است

خانم که متجدد بود و با کت و دامن و یک کلاه زیبای فرنگی بر سر، با عصبانیت فریاد می زند:

داد زد و گفت ای آژان / چی می خواد زجونم این جوان / بگیر و ببر کلانتری / بگیر و ببر با توسری (مرد وحشت زده در حال فرار از صحنه).

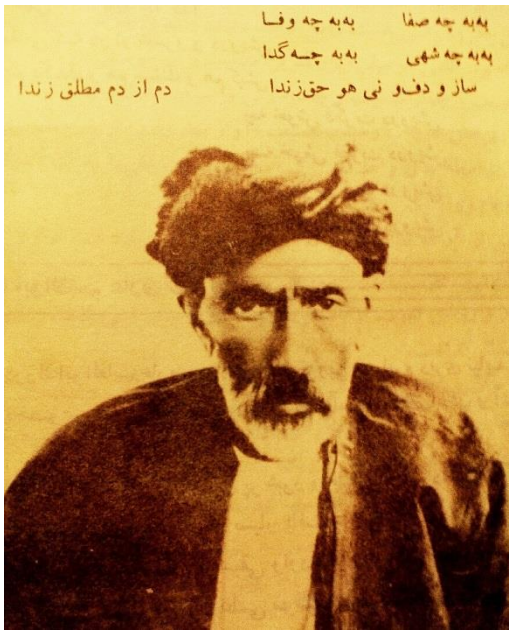
تا که دیدم خرابه کار / پا رو گذاشتم به فرار / آژانه عقب سرم دوید / مثل سگ هار...

(مرد از صحنه می گریزد و زن سوار بر درشکه شده صحنه را ترک می کند) و به این ترتیب با این نمایش کوتاه کمدی تلاش بر هم ابراز علاقه بود و هم ابراز قدرت زنان و البته پدید آمدن امنیت نسبی در جامعه در مقابل مردان مزاحم!

اما بازار ترانه خوانان و ترانه سرایان از طریق رادیو بسیار گرم شده بود و صداهای متنوع خوانندگان توانسته بود شنوندگان بسیاری به وجود آورد، زیرا پیام عاشقانه این ترانه ها مانند ابراز رازهای عاشقانه و بسیار خصوصی بود تا جایی که مثلاً این بیت: "دل به تو دادم با یادت شادم" زبانزد عشاق می شد و در این میان قصه ای از یک ترانه در خانوادهٔ ما از دوران پدرم به برادرم بیژن مفید رسیده بود و سپس من بعدها این قصه را به صورت یک نمایش کوتاه با بازیگری بهمن مفید به روی صحنه بردم: داستان تولد ترانه ای بود براساس همان عشق سوزان بین یک زن و یک مرد که تا به امروز و در طی بیش از صد سال، زبانزد همگان بوده است، و اکثراً از قصهٔ اصلی آن بی خبرند، و آن ترانه ای است به نام "امشب شب مهتابه" اثر علی اکبر خان شیدا، ابراز عشقی بی پروا، در قالب ترانه...

داستان واقعی عشق شیدا و ترانهٔ "امشب شب مهتابه": ارتباط این ترانه با داستان خود علی اکبر خان شیدا شنیدنی است، شیدای تصنیف ساز و ترانه سرا متولد دوران قاجار ۱۲۲۲ خورشیدی است و از نظر مقام و منزلت در آن دوران در مسلک دراویش نعمت اللهی است و به طور کلی با خصلت درویش وار خود در هیچ محفل و مجلس عمومی ظاهر نمی شده است، اما در پنهان و در دل بیقرار خود دلباخته و خاطرخواه دخترک مطربی است "مرضیه" نام: زنی که روح و روان شاعر را تسخیر کرده بود و به گفته ای تمام این ترانه شورانگیز و ماندگارش را برای این مطرب زیبا سروده بود. خلاصه آن که شیدای عاشق هر کجا در تهران آن روزگار، که این دسته نمایش با خوانندگی و رقص جذاب و مخصوص این مطرب برنامه داشتند، ناشناس و پنهانی خود را به آنجا می رساند و ترانهٔ جدیدی که نوشته بود به مسئول برگزاری طرب می داد و آهنگ آن را نیز زمزمه ای می کرد و از دور از دیدار معشوق به وجد می آمد. معشوق هم مشتاقانه عاشق را پنهانی و به قول معروف از زیر چشم نگاهی ستایشگرانه می-کرد و با عشوه ای عاشقانه پاسخگوی هر کلام شاعر می شد. یکی از همین شب ها که شیدا پنهانی خود را به مجلس یکی از بزم های این گروه می رساند، با تعجب متوجه می شود مطرب دلخواهش آنجا نیست. شیدا بسیار

عارف قزوینی



علی اکبر خان شیدا

آشفته حال است چون معشوق او آن مطرب زیباروی و خوش الحان و شورآفرین غایب است. از مسئول بنگاه شادمانی از حال او می پرسد و آن مرد نوازنده هم که در واقع بدون حضور مطرب پر طرفدارش حال خوشی نداشت، می گوید استاد علی اکبر خان چه بگویم که "مرضیه" در بستر بیماری است، استاد با دلواپسی می پرسد: یعنی حالش بد است؟ طرف پاسخ می دهد: بعله! خیلی خیلی بد است تا آن حد که به زنده ماندنش چندان امیدی نیست! استاد عاجزانه اصرارمی کند او را به دیدار مرضیه ببرد. هر دو با درشکه ای به محله ای بسیار قدیمی می روند و در یک خانهٔ کاهگلی آشفته و قدیمی، در طبقهٔ فوقانی، مطرب خوش آواز، آن معشوق دلربا را که جوهر قلم شیدا بود، در حال نزع می بیند. استاد یک لحظه که از لای در او را بر روی تخت می بیند، حالش دگرگون می‌شود، در کنار در زانو می زند، مدتی در سکوت می نشیند، ناگهان بلندشده و بی اختیار با درد و با خلوص درویشانه با التماس به درگاه حق می سراید:

(در روی صحنه موزیک متن ترانه در مایهٔ اصفهان نواخته می شد و ترانهٔ "امشب شب مهتابه" آرام و نجواگونه خوانده می شد):

امشب به بر من است و آن مایهٔ ناز / یارب تو کلید صبح و را در چاه انداز / ای روشنی صبح و به مشرق برگرد / ای ظلمت شب با من بیچاره بساز

این قطعه به صورت یک پیش درآمد در دستگاه اصفهان و یک آرزو یا یک مناجات به اجرا درمی آید و سپس گویی استاد متوجه واقعیت دردناک رفتن ابدی معشوق می شود، به صورت رقص سماع با خدا به راز و نیاز می-پردازد.

امشب شب مهتابه، حبیبم رو می خوام / حبیبم اگر خواب، طبیبم رو می خوام / مست است و هشیارش کنید / خوابست و بیدارش کنید / گویید "فلانی" آمده / آن یار جونی اومده / اومده حالتو، احوالتو / سیه خالتو، سفیدروی تو / ببیند برود / امشب شب مهتابه حبیبم رو می خوام / حبیبم اگر خواب، طبیبم رو می خوام

در این جا شیدا با استادی شگرفی گویی پس از درخواست عاجزانه و ابراز آرزویی دست نایافتنی و بعید، دامنهٔ آرزو را گسترش می دهد:

(کی باشد و کی باشد و می باشد و می) (دو بار) / او گه لب می بوسد و گه من لب وی / او مست و ز می گردد و من مست از وی...

(شیدا دست به آسمان می برد، به سوی در اتاقی می رود که معشوق آخرین نفس ها را می کشد)

امشب شب مهتابه حبیبم رو می خوام / حبیبم اگر خواب، طبیبم رو می خوام

(گویی شیدا می خواهد به همهٔ جهان بگوید که مراد او که بود، معشوق او چه قد و بالایی داشت... در حال نوعی رقص و چرخ است و بی خبری... با ریتمی تندتر...)

ترانهٔ ماه غلام رخ زیبای تست / ماه غلام رخ زیبای تست / سر و کمر بسته ی بالای تست، ای حبیبم / سر و کمر بسته ی بالای تست، ای حبیبم / مجمع دل های پریشان جمع ای حبیب ای طبیبم / مجمع دل های پریشان جمع ای حبیب ای حبیبم / چین و خم زلف چلیپای تست ای حبیبم / چین و خم زلف چلیپای تست ای عزیزم

(و در این لحظه گویی یار را دیده است و به او مستقیماً صحبت می کند، کاری که هرگز در زمان حیاتش حتی به خود اجازه نداده بود):

ترانهٔ ای مه انور، لعل تو شکر / از همه بهتر قند مکرر / جانم جانم قند مکرر / جانم جانم قند مکرر / لب خندان تست ای عزیزم / قند مکرر لب و دندان تست ای حبیبم / قند مکرر لب خندان تست ای طبیبم

بی سبب نیست که این ترانه به خاطر این قصه پر از شیدایی شور "عشق" چندین بار بازخوانی شده است و تا روزگار ما با صدای خوانندگانی چون مهستی، هایده، سیما مافی ها، مرضیه و لیلا فروهر و بالاخره فریدون فرخزاد خوانده شده است.

اکنون با نگاهی نقادانه به متن ترانه "امشب شب مهتابه" و بی پروایی عاشقی که چنین طلب معشوق می کند آن هم در شرایط بسیار بسته و مذهبی و خرافی آن روزگاران ایران، باید دید چگونه این ترانه توانست به این موفقیت چشم گیر دست یابد، آن گونه که بر ترانه سرای مشهور دوران مشروطیت عارف قزوینی تاثیری شگرفت بگذارد و به طور کلی چون الگویی در هنر تصنیف سازی و ترانه سرایی آیندگان نیز چون خورشیدی بدرخشد. نکته همین جاست، باید موفقیت این ترانه و مضمون ممنوعه آن را در جو تیره و محدود و خرافاتی آن روزگاران ایران در این دانست که ما جامعه ای بودیم که با شعر و ادبیات شاعرانه هزارسالی بود که آشنا بودیم و اکنون ترانه سرائی خوش قریحه با بهره گیری از همان گوشه های شعری قدیم و با زبانی بسیار متین و رازگونه و با آهنگی تازه و خوشنواخت و دلنشین توانسته بود راز این احساس پنهان را آشکارا ادا کند، اما با همان حربهٔ خصوصی و دیرآشنای شاعرانه.

و اما در مورد اجرای تئاتری آن، باید گفته شود در شرایطی مناسب اجرای صحنه ای و تنظیم تئاتری آن با یک دکور ویژه و مطلوب و اشارات شاعرانه و ایما و اشارات آشنا و البته لباس های مناسب، همراه ارائه موسیقی و متن پر طراوت آن و البته هنرمندی بازیگران خوب، توانست آن رابطهٔ خصوصی و عاشقانه را حفظ کند و از گزند تکفیر گران درامان باشد، اما اگر همین متن و همین قصه می خواست به صورت فیلم سینمایی به اجرا در بیاید، هر واژه و هر بیت و هر نت موسیقی آن در واقع تبدیل می شد به بند بند یک سناریو (فیلم نامه) و در این صورت برخلاف هنر تصنیف که هر کس بتواند در تخیل خود آن یار را ببیند و در تئاتر قصه را بدون دقایق داستانی باز هم شعرگونه تماشا کند. اما در سینما و در این دو ساعت فیلم تماشاگران می خواهند بدانند، آن مطرب زن کیست؟ چه شکلی است، چه لباسی دارد، چه اندامی دارد، چگونه زندگی می کند، اهل کجاست چه مشخصاتی دارد، بنگاه شادمانی که کار می کند چند نوازنده دارد، چه سازهایی می نوازند، در محافل و مجالس خصوصی و بزمی چگونه برنامه اجرا می کنند، و البته همراه با ارائه چند نمونه از شب های بزم با رقص و رنگ ها و آوازه های مطربانه و از این سو عاشق اصلی ما، آن قلندر عاشق کیست؟ از کجا می آید، کارش چیست، قیافه و طبقه اش کدام است، اگر قلندر است محل اقامت؟ آن رابط بین مطرب و ترانه سرا کیست؟ رابطه اش با این زن چیست؟ رابطه اش با استاد چیست؟ آیا خودش موزیسین است؟ چه می نوازد؟ مخالفین در اجتماع چه کسانی هستند، و خلاصه علم تکفیر را چه کسی یا چه کسانی برمی دارند. علت بیماری خواننده چیست و محل اقامت حقیرانهٔ مطرب کجاست و در چه شرایطی است، و این همه را وقتی به هر "پلان" یا هر قطعه فیلم بر پردهٔ سینما نظر بیندازیم، همه چیز را برملا و آشکارا ببینیم. آنگاه متوجه می شویم که برای ساختن یک فیلم سینمایی آن هم در گام های آشنایی با این صنعت و در دورانی که تازه این وسیله اعجاز آور وارد ایران شده بود (۱۹۰۰ میلادی)، به چه عناصری نیاز بود.

صنعت سینما در ایران: تا زمانی که بالاخره اولین استودیوی رسمی پس از ۴۰ سال از ورود اولین وسایل فیلمبرداری تاسیس شد و کارگردانی با فیلم و آپارات و دوربین فیلمبرداری و نورپردازی آشنا شود و بالاخره بازیگرانی جلوی دوربین بروند و بازی کنند و... این راه درازی بود که در اروپا و سپس آمریکا، به علت دارابودن جوامع بازتر و بی تعصب تر سریعتر طی کرده بودند، نه مثل ما که قرن ها همه گونه ابراز هنری برایمان قدغن و ممنوع بود! و از همه مهم تر مسئلهٔ "زن" و ارائهٔ یک نقش مناسب برای "زن" بود. زن در این جامعهٔ مرد سالار در طی قرون اگر هم گاهی ابراز وجود کرده بود در همان قالب شعر و شاعری بود و گرنه زن حضوری بجز در داستان ها و یا کلام شاعرانه نداشت.

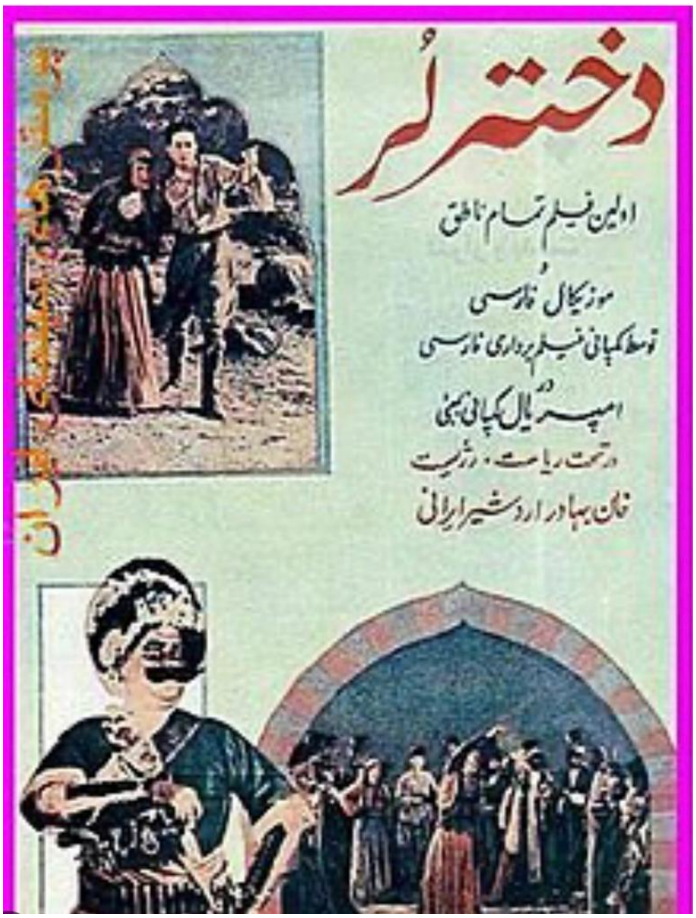
حالا چگونه می توانستیم متوقع باشیم که یک زن یک باره پس از کشف حجاب رضاشاهی و آزادی های نسبی اجتماعی آن دوران بتواند نقش آفرینی کند و در زیر نگاه متعصب پدر و برادر و دائی و دیگران مثلاً نقش بانوی مطرب این اثر را بازی کند؟! نقش زنی زیبا و دلرباا و شاد و شنگول، خواننده و رقاص؟! با در نظر گرفتن این واقعیت که بانوان در دوران پهلوی دوم و در طی دوران کوتاهی حدوداً ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ و ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷ توانسته بودند با دلاوری در رشته های مختلف هنرهای نمایشی پا به میدان بگذارند و نشان دهند که وجود واقعی آنها برای پیشبرد این هنرها ضروری است. بازاری که می رفت دنیای هنرها و سرگرمی ها را در ابتدای قرن بیستم دگرگون کند، یکی از نیازهایش وجود زنانی بود که با از خودگذشتگی گام به گام سدها را در جامعه متعصب می شکستند و همگام با پیشرفت تجربیات تکنیکی و اصول اجرایی صحنه های تئاتر و سینما و رادیو، آنها نیز آماده تر و مشتاق تر می شدند. در شماره های پیشین فصلنامهٔ آرمان به تفصیل در مورد این زنان و نام های پرافتخارشان نوشته ام که خوانندگان را به آنها رجوع می دهم.

با آنکه زنان بازیگر و خواننده در جامعه هنوز دارای اعتبار و احترام نبودند و اکثر این بازیگران با نام هایی ناشناس در محله های خود زندگی می کردند، سینما آمده بود و مشتاقان به دنبال آن بودند. تحولات این صنعت و هنر هم مانند تحولات جامعه ی سریع بود. بنابراین اگر در ابتدای راه رقص بانو "مهوش" که خود صاحب یک کاباره در تهران بود مدت ها تماشاگران سینه چاک را به داخل سالن های سینما می کشاند، حدود بیست سال بعد چهره ای معتبر چون بانو فروزان توانست هم برقصد و هم به عنوان یک زن بازیگر در سینمای پر تماشاگر آن روزگار جایگاهی محکم داشته باشد و به عنوان یک "سوپر استار زن" مطرح شود. بهبود تکنیک فیلمبرداری و ادیت ها و دوبلاژهای بسیار موثر و اشتیاق بانوان برای بازیگری در سینما توانسته بود بازاری هیجان انگیز در این حرفه به وجود آورد.

تهران و نخستین سینماتوگراف

آنچه برای تولیدکنندگان مهم بود جذب تماشاگران بیشتر بود برای کسب درآمد بیشتر و تامین "گیشه" سینما که رکن اصلی این صنعت بسیار پرهزینه بود. تهیه کنندگان به راحتی وارد این کسب و کار نمی شوند و تلاش همهٔ آن هایی که ریسک می کردند جلب مشتری بیشتر بود. مشتریان پر و پا قرص سینما در دهه های سی و چهل در شهرهای بزرگ و بخصوص تهران اکثراً مردان کافه برو و به قول معروف خوشگذرانی بود که عنوان مردان شب های تهران را به خود داده بودند. بنابراین داستان ها نیز براساس خواست این طبقه از مشتری ها تنظیم و تهیه می شد: قصه هایی که در آن فضاهای خاص به وجود می آمد و عشق ها و زد و خوردها و لوطی گری ها و ولخرجی ها و یا مطرح شدن آرزوهای زنان آن طبقه، و از طرفی فیلم نامه هایی که به تقلید از داستان های فرنگی تنظیم می شد که آن هم مشتریان خاص خود را داشت. مدتی هم فیلم هایی با مضامین ده و روستا و مسایل کشاورزی و قصه های رابطهٔ شهر و ده و آوازها و رقص های روستایی، بازاری گرم پیدا کرده بود. اما هجوم مردم به پدیدهٔ نو ظهور سینما و رفتن به سالن و تخمه و پسته خوردن و یک داستان را دیدن با این فیلم نامه ها پاسخگو نبود. سینمای فارسی ما نیز مانند فیلم های فرنگی یک"جان وین" کابوی می خواست، یک مامور ۰۰۷ لازم داشت، یک شخصیت مرکزی که بتواند به طور شاخص "سوپر استار" فیلم های فارسی شود. در این دوران بود که باز هم دود از کندهٔ هنرمندان لاله زار برخاست، مجید محسنی که قبلاً با خلق عمقلی صمد و فیلم های روستایی بسیار موفق بود، اکنون با ارائهٔ

فیلمی به نام "لات جوانمرد" شخصیت "کلاه مخملی" را وارد این میدان کرد، همان الگوی جوانمردی و مروت پهلوانان زورخانه!



با ورود این شخصیت نوظهور و دیر آشنا، در واقع سینمای ایران هویت خود را در مقابل بازار گرم فیلم های هندی و عربی و ترکی، مشخص کرد و برای مصرف داخلی برگ برنده ای به چنگ آورد. این در حالی بود که فیلم های وارداتی آمریکا و اروپا با بهره گیری از دوبله های بسیار ماهرانه بازار گرمی برای بینندگان شهری به دست آورده بودند و از همین جهت شکلی از یک کسب و کار جدید به نام "دوبلاژ" به وجود آمده بود. ترکیب فیلم های فارسی و ارائه فیلم های فرنگی با دوبله فارسی و حضور کارگردانان تحصیل کرده دست به دست هم می داد که تماشاگران آگاهتر با توقعاتی والاتر به وجود آورد. همین فیلم ها و داستان های متنوع آن رابطه های زن و مرد و اتاق خواب و صحنه های کافه و کاباره و کشمکش های عاشقانه، هر چند در اکثر مواقع "عشق" را به صورت "سکس" به نمایش در می آورند و در مواردی هم بسیار زننده بود، اما زن های بازیگر با مقاومت و حضور پر رنگ

خود گام به گام می رفتند که سدهای غیر قابل عبور تعصبات خشک و زهدانه ی ظاهری را بشکنند و وارد داستان هایی بشوند با روابطی واقعی تر و اصولی تر. مسیر طی شده از حضور زنان در سینمای ایران از سال های ۱۳۳۵ تا ۱۳۵۷ نشانگر تجربیات پر بهایی است که بانوان در عاشقانه های سینمای ایران پشت سر گذاشتند. اولین بوسهٔ سینمایی مشهور ایران با ویدا قهرمانی و ناصر ملک مطیعی در فیلم *چهارراه حوادث* جامعه را تکانی زلزله وار داد. آن روزها ویدا قهرمانی ۱۹ سال داشت و به دبیرستان می رفت. در پی آن عاشقانه های دلپذیری چون "داش آکل با مری آپیک"، گنج قارون با فروزان، همسفر با گوگوش، سلطان قلب ها با آذر شیوا، حسن کچل با کتایون، حسن سیاه با مهناز و فخری خوروش، درشکه چی با شهلا، طوقی با آفرین و بالاخره در امتداد شب با گوگوش و رگبار با پروانه معصومی و قیصر با پوری بنایی

از سال های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷ تلاشی جدی و همه جانبه برای فرهنگ سازی شد، یک نوزائی فرهنگی با نگاه به آثار باستانی و نگاه به غرب پیش رفته و یا حتی یک هویت ملی. جشن هنر شیراز آشنایی فرهنگی و هنری ما با جهان غرب بود. تاسیس کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آینده سازی جدی در زمینه خلاقیت های هنرهای فیلم سازی و تئاتر و شعر و موسیقی و نویسندگی بود. به طور کلی در پایان دوران پهلوی دوم، هنر تئاتر پس از ۱۰۰ سال می رفت که پایه ای برای تئاتر ملی آینده بسازد. با *شهر قصه* اثر بیژن مفید، هنر سینما پس از ۸۰ سال تلاش می-رفت که راه خود را به عنوان یک سینمای با هویت و ملی باز کند. با *قیصر* کاری از مسعود کیمیایی و در هنر داستان نویسی و تلویزیون همراه ایرج پزشکزاد و با *دایی جان ناپلئون* می رفتیم که به آثار معتبر و جهانی و ملی و آگاهی دهنده و سازنده دست یابیم و در رشته های دیگر چون رقص های محلی و باله و اپرا و ترانه سرایی و نگارگری و مجسمه سازی پایه ها به وجود آمده بود و دانشکده ها و دانشگاه ها و مربیان و استادان فرنگی و ایرانی در کار بودند که ناگهان ناقوس مرگ به صدا درآمد. سال ۱۳۵۷ همه این امیدها، این نهال های آمادهٔ رشد با هجوم دیو انقلاب متوقف شد و در واقع همهٔ آنچه هنرمندان تلاش کرده بودند و گام به گام و ذره به ذره آزادی ها را به دست آورده بودند یک شبه به باد رفت و به زبان دیگر آنچه "رشته بودیم پنبه شد"...

امروز با نگاهی به این تجربه تلخ و دردناک ۴۳ سال با آن که ساطور انواع سانسور بر سر سینما و تئاتر و شعر و ترانه وارد شده و جلوی هر کتاب و هر نوشته و هر واژه ای را که مطلوب نمی دانند گرفتند، اتاق خواب را از ادبیات نمایشی حذف و بوسه را ممنوع و لمس دو دست را حذف کردند. اما جامعهٔ جوان ایران در این منجلاب ضداخلاقی موجود، به ارزیابی گذشته پرداخته است و به ارزش کارهایی که در زمینه های هنر درگذشته شده بود، و به خصوص به موفقیت زن های کارگردان و بازیگر سینما و تئاتر و تلویزیون ایران پی برده است.

اولین بوسهٔ سینمای ایران به بازیگری: ویدا قهرمانی و ناصر ملک مطیعی

با این نگاه می توان نتیجه گرفت که به طور شگفت انگیزی این جنبش جدید "زن، زندگی، آزادی" نویدبخش آن است که برداشت عمومی جامعهٔ آینده ایران در زمینهٔ انواع هنرهای نمایشی بسیار روشن و امیدبخش باشد؛ جامعهٔ جوانی که ارزش فرهنگی اروپا و آمریکا را بیش از گذشته می شناسد و خود را در سطح آن ها می بیند و می توان امیدوار بود که بعد از این داستان عاشقانه بتواند به طور طبیعی و زیبا از روابط زن و مرد آزادانه سخن بگوید و آرام آرام بتواند به شکوفایی و روشنایی و شفافیت برسد، و در خلاقیت های هنری خود به دور از تعصب های قومی و مذهبی و ایدئولوژیک، آزادانه گام بردارد.

با این اشاره که تجربهٔ تکنیکی این دوران و حضور افراد آگاه به دنیای دیجیتال و صدابرداری و نورپردازی ها و آشنایی به مکاتب جهانی از نظر زبان سینما حاصل بسیار باارزش این ۴۳ سال است. از سویی دیگر، دارای پشتوانهٔ هزار ساله ای از قصه ها و اشعار و اسطوره های ملی خود هستیم که مملو از عاشقانه های غنی و دست نخورده اند. و از همه مهم تر در این چهل ساله محرومیت ها و فشارها، اکنون هزاران قصه و داستان و شعر منتشر نشده از وقایع دردآور و تراژیک و گاه مفرح و خنده آوری داریم که همگی گویای دلاوری ها و پایداری های زنان و مردان در

کارگردان	ساموئل خاچیکیان
تهیه‌کننده	رضوان ساناسار خاچاطوریان شاهرخ رفیع
نویسنده	ساموئل خاچیکیان
بازیگران	ناصر ملک‌مطیعی آرمان ویدا قهرمانی مورین

مشاغل مختلف از جمله بازیگری و تهیه کنندگی و کارگردانی هنرهای نمایشی است؛ سرگذشت های عشاقی که یا در مهاجرت یا تحت فشار اجباراً از هم جدا افتادند، ولی با سرسختی زندگی را ارج نهادند و چهاردیواری فرهنگی اصیل خود را حفظ کردند. ما آهن های فولاد شده در کورهٔ تاریخ هستیم؛ ما آماده پرواز بلند هستیم، دور نیست و دیر نیست.

یاران گذشت آن روز! فردا نشسته آنجا، فردای صبح و آبی، فردای کامیابی.

اردوان مفید

لس آنجلس، ماه جون ۲۶

رقیب، در هزار سال شعر فارسی، با عاشق رقابت نمی‌کند، از معشوق مراقبت می‌کند!

نوشتهٔ بهرام گرامی

در تداول و کاربرد امروزی "چون دو کس بر یک نفر یا یک چیز عاشق و مایل باشند، هر یک مردیگری را رقیب خواهد بود."[1] به بیان دیگر، رقیب یکی از دو عاشق است که بر معشوق واحد عشق ورزند. رقیب به این معنا در هزار سال شعر فارسی دیده نشده است.

در منظومهٔ عاشقانهٔ خسرو و شیرین از نظامی گنجه‌ای، خسرو در دوران ولیعهدی و پادشاهی عاشق شیرین ولیعهد ارمنستان است. شیرین پس از درگذشت عمّه‌اش پادشاه ارمنستان، از تخت و تاج روی می‌گرداند و به عشق خسرو به تیسفون می‌آید، ولی بی‌عقد و کاوین به وصل خسرو تن درنمی‌دهد. فرهاد مهندسی فرزانه و مردی برازنده است که در دیدار با شیرین، برای ساختن جوی شیر، عاشق او می‌شود. دو عاشق با هم مناظره می‌کنند و خسرو با نیرنگ فرهاد را از میان برمی‌دارد. در سراسر این منظومه از واژهٔ رقیب یا رقابت بین این دو عاشق نام برده نشده است.

[1] لغت‌نامهٔ دهخدا.

از سوی دیگر، در گذشته برخی خاندان‌های اصیل و مرفّه برای نظارت بر رفتار فرزندان خود و معاشران آنها در خارجِ خانه و محافظتِ فرزندان جوان در برابر مزاحمت‌های احتمالی و تعرّض خواستاران، افرادی را به‌عنوان رقیب به‌معنای مراقب می‌گماردند،[۱] که برابر با chaperon (مراقب مرد) و chaperone (مراقب زن) است، یعنی کسی که از معشوق و محبوب جوان مراقبت و از او در مقابل مشتاقان محافظت می‌کند و بسا که از سَروسِرّهای معشوق با عاشقان باخبر می‌شود. دور از انتظار هم نیست که محبوب خوبرو با اندک غفلتی از سوی رقیب چهره به عاشق مشتاق نشان دهد.

از این روست که در هزار سال شعر فارسی از رقیب به معنای مراقب یا نگهبان یا پاسبان بسیار یاد شده است.[۲] امّا در فرهنگ بزرگ سخن که "فرهنگ روز" است و در آن از منابع امروزی از جمله متون نثر معاصر، نشریات و کتاب‌های درسی و گفت‌وگوهای روزمره استفاده می‌شود، شاهدی برای رقیب به‌معنای مراقب ارائه نشده است، دالّ بر آنکه واژهٔ رقیب که قرن‌ها در شعر به معنای مراقب به‌کار می‌رفته، امروزه به این معنا به‌کار نمی‌رود.

این نیز گفتنی‌ست که رقیب به‌معنای امروزی آن نیز دور از مفهوم مراقب نیست، چه هر یک از دو عاشق مراقب دیگری در ارتباط با معشوق است.

در دو بیت زیر از سیف فرغانی و عمادالدّین نسیمی و سه بیت بعد از سعدی[۳] معشوق و رقیب به گل و خار، نوش و نیش، طوطی و زغن، و ماه و ابر تشبیه شده‌اند:

تو را من با رقیبت دیدم و گفت

چه خوش می‌پرورد این خار گل را

*

ای دلِ عارف ز بیداد رقیبانش منال

احتمالش باید از نیش آنکه دارد میل نوش

*

[۲] احمد امیری خراسانی و محمد رضا صرفی، رقیب حصاری، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، ۱۳۸۸، شمارهٔ ۲، صفحهٔ ۳۵-۴۴.

[۳] اسامی شاعرانی که در این یادداشت از آنها شعر نقل شده به ترتیب قدمت (تاریخ وفات): حلّاج (۳۰۹)، مرزبان نامه (اواخر سده چهارم)، خاقانی (۵۹۵)، سعدی (۶۹۲)، اوحدی مراغه‌ای (۷۳۸)، حافظ (۷۹۲)، کمال خجندی (۸۰۲)، عمادالدّین نسیمی (سدهٔ ۸ و 9)، جامی (۸۹۸)، محتشم کاشانی (۹۹۶) و صائب (۱۰۸۱).

[۴] به‌نقل از کلّیات سعدی به‌اهتمام محمد علی فروغی.

صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکنم؟

همه دانند که در صحبت گل خاری هست

*

دانی چه جفا می‌رود از دست رقیبت

حیف است که طوطی و زغن هم‌قفسانند

*

جور معشوق چنان نیست که الزام رقیب

گویی ابری‌ست که از پیش قمر می‌نرود

ترس از مراقب یا بیم رقیب همیشه با عاشقِ مُشتاق دیدار معشوق بوده است، با دو بیت زیر از خاقانی، دو بیت بعد از سعدی و بیت دیگر از صائب:

شبهای فراقت را صبحی که پدید آید

با بیم رقیبانت هم اوّل شام است آن

*

گاه بدزدیم چشم، از تو ز بیم رقیب

گه به نظر بشکنیم، چشم رقیب تو را

*

گذر از دست رقیبان نتوان کرد به کویت

مگر آن وقت که در سایهٔ زنهار تو باشم

*

حلقه بر در نتوانم زدن از دست[۱] رقیبان

این توانم که بیایم به محلّت به گدایی

*

بعد از هزار شب که شب وصل داد روی

اوقات صرف پاس نگاه رقیب شد

از برخی ابیات بالا و دو بیت زیر از سیف فرغانی و حافظ معلوم می‌شود که گاهی بیش از یک رقیب برای معشوق می‌گماردند:

به وصل تو نرسد بنده، چون رقیبانت

کشیده‌اند چپ و راست چون غلامان تیغ

*

روی تو کس ندید و هزارت رقیب هست

در غنچه‌ای هنوز و صدت عندلیب هست

[پیشاپیش برای هر عاشقِ تو ده مراقب گمارده‌اند.]

گاهی هم رقیب با عاشق گفت‌وگو می‌کند و حتّی به مدد او می‌آید، با دو بیت زیر از سعدی و بیت بعد از محتشم کاشانی:

رقیب گفت بر این در چه می‌کُنی شب و روز؟

چه می‌کُنم؟ دل گُم‌کرده باز می‌جویم

*

رقیب انگشت می‌خاید که سعدی چشم بر هم نِه

مَترس اِی باغبان از گُل که می‌بینم، نمی‌چینم

---

[۵] در نسخهٔ دیگر: بیم رقیبان.

*

وصلم نصیب شد ز مددکاری رقیب

یاران! مفید بود بسی یاری رقیب

رقیب سخت می‌کوشد که عاشق ره به معشوق نیابد، با بیت زیر از جامی، امّا عاشق سرسخت دست از مقاومت برنمی‌دارد و میدان را خالی نمی‌کند، با بیت بعد از اوحدی مراغه‌ای و بیت دیگر منسوب به حلّاج:

نمی‌جنبد رقیبت زین سر کوی

ره عشّاق را دیوار کرده‌ست

*

چند رانَد چون سگان ما را رقیب از کوی تو

گُرگ با چوب شبانان برنتابد بیش از این

*

من به فریاد رقیب از سر کویت نروم

شاهبازم چه غم از بانگ کلاغی دارم

حافظ در سه بیت زیر[۱] از خدا مدد می‌طلبد که رقیب یا بخوابد یا بمیرد یا درهرحال راهی به معشوق برایش گشوده شود:

خدا را اِی رقیب امشب زمانی دیده برهم نِه

که من با لعل خاموشش نهانی صد سخن دارم

*

یا وفا یا خبر وصل تو یا مرگ رقیب

بازی چرخ یکی زین همه باری بکند

[۶] به نقل از دیوان حافظ به تصحیح پرویز ناتل خانلری.

*

ز رقیب دیوسیرت به خدای خود پناهم

مگر آن شهاب ثاقب مددی دهد خدا را

مضمون زیر از کمال خجندی‌ست:

دانی چرا رقیبت کرد از درِ تو دورم

نگذاشت تا نشیند گردی بر آستانت

[شاعر خود را در برابر معشوق چون ذرّه می‌داند.]

*

و کلامی بدیع به‌نقل از *مرزبان‌نامه*:

خلاقُهُ‌طمِعنَ فیهِ و صَونُهُ

یُغنیهِ عن مُستَحفظٍ و رقیبِ

[اخلاق و منش او دیگری را به طمع می‌اندازد، درحالی‌که

خویشتنداری و پرهیزگاریَش او را از محافظ و رقیب بی‌نیاز می‌کند.]

۲۷ مه ۲۰۲۳

تفسیری بر رؤیاهای زلیخا

در منظومهٔ یوسف و زلیخای عبدالرحمن جامی

شهین سراج از سوربن، پاریس

بخش نخست: پیش سخن و بیان هدف های این پژوهش

در داستان یوسف و زلیخا چه در متون مذهبی، همچون تورات، قرآن، انجیل و روایات پیامبران، قصص الانبیاء و دیگر نوشته های راوی این حکایت، مرکز ثقل داستان، اغلب برشخصیت یوسف قرار می گیرد. زیبائی نامتعارف او، آنکه زنان حرم زلیخا بدیدنش دست به جای ترنج بریدند، داستان شورانگیز و پر زیر و بم زندگانی او، ربودن او به حیله وتزویر برادران، و به چاه افکندنش، معصومیت وتقدس، قدرت تعبیر خواب، مقام پیامبری و معجزات او در رفع خشکسالی مصر و دیگر خوارق عاداتی که بدان هاتف نکوروی نسبت می دهند، درون مایهٔ اصلی روایات یوسف را بر می سازند.

داستان یوسف و زلیخا، خطوط مشخصی دارد که در بیشتر روایات با اختلافاتی نه چندان چشم گیر مشترک اند. فرزند زیبای یعقوب که پدر او را از دیگر برادران بیشتر دوست می داشت واین رشک برادران بر انگیخت و این رشک ماجراساز زندگی او شد. یوسف در کودکی در خواب می بیند که یازده ستاره فرودآمده و ماه و خورشید بر او سجده می برند. از این خواب پدرش یعقوب را با خبر می سازد. پدر از او می خواهد که از این خواب برادران را آگاه نکند. یعقوب واهمهٔ این داشت که برادران بر او حسد برند.

روزی برادران از یعقوب می طلبند کهٔوسف را با خود به چراگاه ببرند. یعقوب هرچند در این پیشنهاد عاقبت خوشی نمی بیند اما بدین امر رضایت می دهد. برادران یوسف را در چاهی انداخته پیراهن او را به خون گوسفندآغشته ساخته به یعقوب می گویند که او را گرگ دریده است.

کاروانی که ازکنار چاه عبور می کند درجستجوی آب دلو به چاه می اندازند و به جای آب یوسف را برون می-کشند. اورا به بازار مصر می برند و به فروش می گذارند. از میان تمام ثروتمندانی که طالب یوسف هستند، عاقبت زلیخا که این زمان همسر عزیز (وزیر) مصر است. صاحب یوسف می شود. عشق به یوسف او را به ماجراهایی شورانگیز می کشاند. یوسف مقاوم است و زلیخا سخت عاشق و طالب عشق ورزی با یوسف. زلیخا یوسف را به حیله به سرامنزل خود می کشاند. منزلی با هفت منزلگه (تالار) که به هرسو که بنگری در و دیوار و سقف آن

نقاشی شده وتصویر یوسف وزلیخا درحال عشق ورزی را نشان می دهد. از دیدار اوگریزی نیست. یوسف همچنان مقاوم است وگریزان. اما هنگام گریز، آن زن چنگ انداز پیراهن یوسف می شود وآن پیراهن پاره می شود و وصلی نصیب زلیخا که نمی شود هیچ، درآغاز زلیخا متهم به خیانت می شود ولی این یوسف است که به خاطر مصالحی روانهٔ زندان می شود.

یوسف چندی در زندان اسیر می شود و با توانائی که در تعبیر خواب دو زندانی و سپس ملک مصر از خود نشان می دهد، به فرمان او آزاد و به مقام عزیزی مصر می رسد. زلیخا در راه عشق یوسف، به هزاران مصیبت گرفتار می شود. ثروت و مکنت از دست می دهد، تبدیل به عجوزه ای می گردد. عاقبت این عشق، این زن را به جنون می کشاند. و سرانجام پس از سالها سرگردانی با نفس معجزآسای یوسف است که جوانی و زیبائی باز می یابد و به همسری یوسف درمی آید.

این خطوط مشترک تقریبا درتمام روایات اسلامی که از داستان یوسف و زلیخا در دست است، تکرار می شود. امّا آیا این تمامی ماجراست؟ به راستی زلیخا و نقش حقیقی او در روایت یوسف چیست؟ چه عاملی سوای زیبائی یوسف سبب شدکه این زن برخوردار از جمال وکمال وثروت چنان شیفته شود، خرد از دست بدهد و خود را به آب وآتش افکند و زیبائی، طراوت، تندرستی، مقام و امنیت و ثروت از دست بدهد؟ او که خود را" گلی بکر از گلزار جوانی می دانست و تر و تازه چو آب زندگانی" از چه رو در عشق یوسف تا بدانجا پیش رفت که به دیوانگی، دریوزگی و ولگردی بیفتد؟

سرنوشت شگفت انگیز زلیخا مارا به فکر فرو می برد که آیا تنها شیفتگی به چهره ای زیبا وعشقی ممنوع و مقاومت یوسف در برابر عشق بیکران زلیخا بود که او را به جنون کشانید ویا در این عشق ابعاد دیگری می توان یافت که توجیه کنندهٔ حالات روحی زلیخا باشد؟

یوسف و زلیخا در شعر فارسی:

پاسخ این پرسش را درکدامین روایت یا روایات می توان یافت؟ رویکرد ما در این گفتار بیشتر به سوی آثار منظوم است. در شعر فارسی نیز توجه سخنسرایان اغلب به سوی یوسف است. داستان زیبائی و حسد بردن برادران و آن چاه که او را درآن افکندند، رنج و نابینائی پدرش یعقوب از دوری آن زیبا فرزند، غیبت و پیدائی او و آن پیراهن که بوی هستی یوسف از آن بر می خیزد و رایحهٔ آن حتی از دوردستها به مشام یعقوب می رسد و دیگر عناصر سازندهٔ این داستان هزاران بار به شیوهٔ تلمیح و استعاره مورد بهره برداری پارسی گویان قرارگرفته است. بررسی اشارات و تلمیحات به داستان یوسف در ادب فارسی نیازمند چندین رساله است، اما بیان چند نمونه وگلچینی از

آنچه سخنسرایان ما از عناصر داستانی یوسف و زلیخا ساخته اند، می تواند نمائی کلی از نشست داستان یوسف در ادب پارسی به دست دهد:

رودکی حال و روز خود را به سه پیراهن یوسف می سنجد، آنکه به کید برادران پرخون شد و آن که بر پنجهٔ زلیخا دریده شد و آنکه از بویش یعقوب روشن چشم شد:

نگارینا، شنیدستم که گاه محنت و راحت / سه پیراهن سلب بوده ست یوسف را به عمر اندر
یکی از کید شد پر خون، دوم شد چاک از تهمت / سوم یعقوب را از بوش روشن گشت چشم تر
رخم ماند بدان اول، دلم ماند بدان ثانی / نصیب من شود در وصل آن پیراهن دیگر؟

مولانا که نام یوسف و عناصر سازندهٔ داستانی آن پیامبر، در غزلیات و در مثنوی بس آمدی پرشمار دارد، خوبرویی شمس را با زیبائی یوسف در مقایسه می گزارد:

شمس تبریزا تو سلطان به همه خوبانی / هم جمال تو مگر یوسف کنعان باشد

سعدی در گلستان، باب دوم، اخلاق درویشان، در رابطه با رایحهٔ پیراهن یوسف که به مشام یعقوب می رسد وسبب بازیابی بینائی او می شود، میفرماید:

یکی پرسید از آن گم کرده فرزند / که ای روشن گهر پیر خردمند
ز مصرش بوی پیراهن شنیدی / چرا در چاه کنعانش ندیدی؟
بگفت احوال ما برق جهان است / دمی پیدا و دیگر دم نهان است

عطار در بیشتر آثار خود از نماد یوسف بهره ای عرفانی برده است. این شاعر یوسف را در ارتباط با چاه و نیز مصر بارها به عنوان رمز و نماد روح به کاربرده است. برای نمونه در *اسرارنامه* یوسف را به عنوان روح انسانی گرفته که در قعر چاه تن اسیر است درحالی که باید در مصر که منظور عالم روحانی ست پادشاه باشد. پادشاهی تنها زمانی ممکن است که انسان از دیو نفس رهائی یابد.

به مصر اندر برای توست شاهی / تو چو یوسف چرا درقعر چاهی
از آن بر ملک خویشت نیست فرمان / که دیوی هست بر جای سلیمان

همو در اسرارنامه تأویل دیگری از داستان یوسف دارد. نزد این شاعر، چاهی که یوسف درآن اسیر است، نماد همان نفس انسانی و پایبندی به ظواهر این عالم است که باید از آن رهائی جست. از چاه رستن یوسف و پای گذاری به مصر روحانی نماد رهائی و کناره گیری از آن نفس اماره است.

میدانی که در اول چه بودی / که این لحظه تو در گفت و شنودی
ندانی کاین زمان اندر کجائی / فتاده در دهان اژدهائی
توئی یوسف درون چه فتاده / عجایب همچو خاک ره فتاده
ترا یوسف درون چاه ماندست / دلت در خون و خاک راه ماندست
ترا یوسف شده در چاه تاریک / نمیدانی تو این اسرار باریک
توئی یوسف درون چه فتادی / دل اندر حکم کلی زان نهادی
ولی چون یوسف از این چه برآید / نمودش جسم و جان و دل رباید
جمال یوسف ناگاه از چاه / برآید یابد او بس رفعت و جاه.....
چواز چاهت برآید یوسف جان / نماید راز در این جای پنهان
ز عشقت بیقرار آید دل و تن / شود اسرار کلی جمله روشن

عطار همچنین در منطق الطیر بارها از داستان یوسف و زلیخا بهره برده. در بخشی از این منظومه یوسف را به جان انسانی تشبیه میکند. یوسف جان را کسی سلطان می کند که او را از جان بخرد یعنی حاضر باشد حیات و زندگی خود را برای خریدن و آزاد کردن او ایثارکند. انسان از یوسف جان عزیزتر چیزی ندارد مگر آنکه آدمی کور باشد که قدر یوسف را نداند.

ای به یک جو بهر دنیا جان فروش / بوده یوسف را چنان ارزان فروش
چون تو یوسف را به جان بخریده ای / لاجرم اورا به جان بگزیده ای
یوسف جان را کسی سلطان کند / کو خریداری او ازجان کند
یوسف جانت عزیز است ای پسر/ بهترت از وی چه چیزست ای پسر
قدر یوسف کور نتواند شناخت/ جز دلی پر شور نتواند شناخت

عطار در غزلهای خود نیز در ارتباط با عالم جان که از آن به مصر تعبیر کرده است و در ارتباط با چاه ظلمانی که اشاره به زندان جسم و جهان دارد یوسف را به عنوان رمز جان به کار می برد، بخصوص که با آوردن صفت قدسی برای یوسف آن را از شخصیت یوسف در داستان جدا می کند.

الا ای یوسف قدسی برآی از چاه ظلمانی / به مصر عالم جان شو که در بند زندانی ....

مولانا نیز به طریق دیگری رهایی از همین تاریکی چاهِ نفس و گرفتن عالم روحانی را با بهره گیری از داستان یوسف در بیشتر غزلهای خود آورده است:

ازین أحوال چو ببریدی چو یوسف / عزیز مصری و ازگرگ رستی

حافظ، تعالی یوسف را به رغم دشمنی برادران به نوع دیگری آورده و همو از دیگر عناصر داستان یوسف بارها در غزلهای خود بهره برده:

حافظ، عزیز مصر به رغم برادران غیور / ز قعر چاه برآمد به اوج ماه رسید

حافظ آن بیت مشهور را نیز سروده است که نماد امید و بازگشت یوسف است:

یوسفِ گُم گشته بازآید به کنعان، غم مَخُور / کلبهٔ احزان شَوَد روزی گلستان، غم مخور
ای دل غمدیده، حالت بِه شود، دل بَد مکن / وین سرِ شوریده باز آید به سامان غم مخور.....

در بهره برداری از نماد چاه و چاه زنخدان، سروده است:

بدین شکستهٔ بیت الحزن که می آرد / نشان یوسف دل از چه زنخدانش .....
ببین که سیب زنخدان تو چه می گوید / هزار یوسف مصری فتاده در چه ماست

دربارهٔ پیراهن مسئله ساز یوسف آورده:

پیراهنی که آید ازو بوی یوسفم / ترسم برادران غیورش قبا کنند.....

عراقی فرماید:

یوسف گمشده چون بازنیابم به جهان / لاجرم سینهٔ من کلبهٔ احزان آید

غیبت حقیقت شخصیت زلیخا در شعر فارسی

این ابیات که تنها نمونه هایی از نشست داستان یوسف در ادب پارسی است گویای این حقیقت است که زلیخا اغلب از این آورده ها غائب است. زلیخا که یکی از بازیگران عمدهٔ زندگانی و روایت یوسف است اغلب در حاشیه است. یا اگر هست زنی هوس باز و فتنه انگیز است که به خاطر حسن روز افزون، یوسف را از پردهٔ عصمت برون می افکند. چند نمونه :

من از حسن روز افزون که یوسف داشت دانستم / که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را (حافظ)

سعدی در باب نهم بوستان، در حکایت (۱۸) در توبه و راه صواب از زلیخا به عنوان زنی که از می شهوت مست گردیده و همچون گرگی بر یوسف افتاده و مقاومت یوسف که او را به پاکدامانی می خواند صحبت میدارد:

زلیخا چو گشت از می عشق مست / به دامان یوسف در آویخت دست
چنان دیو شهوت رضا داده بود / که چون گرگ در یوسف افتاده بود

مولانا، ازگریز شتاب آمیز یوسف از سرای زلیخا، درآن هنگام که او اسیر افتاده بود، این بیت نمادین را ساخته است با این پیام که حتی درتله های ناگزیر زندگی می توان همچون یوسف گریزی جست.

گرچه رخنه نیست در عالم پدید / خیره، یوسف وار باید دوید

درغزل دیگری مولانا ، زلیخا را به خاطر زندان افکندن یوسف متهم میکند:

ای زلیخا! فتنهٔ عشق از توست/ یوسفی را هرزه در زندان مکن .....

در غزل دیگری جوانی یافتن جهان را با جوانی بازیافتن زلیخا با نفس یوسف مقایسه می کند:

چنان که گشت زلیخا جوان به همت یوسف / جهان کهنه بیابد ازین ستاره جوانی

غفلت پارسی گویان نسبت به حقیقت سرنوشت و هستی زلیخا ما را برآن می دارد که بازنگری نسبت بدین داستان در رابطه با نقش زلیخا داشته باشیم. به دیدهٔ نگارندهٔ این نوشتار، انگیزه هایی ورای آنچه در روایات تکراری آمده، در هستی زلیخا بود که وی را به جنون کشانید. ریشهٔ این انگیزه ها را می بایست عمدتا در نوجوانی او و رؤیاهای عاشقانهٔ زلیخا پیش از دیدار یوسف جستجو کرد. رؤیاهایی که در عین اهمیت،کمتر مورد بررسی قرارگرفته اند. ازتجزیه و تحلیلی عمیق برخوردار نبوده اند. در متونی که به سرنوشت یوسف و زلیخا پرداخته اند، رؤیاهای زلیخا به عنوان زیربنای شناخت انگیزهٔ دگرگونی های زلیخا ناپژوهیده مانده اند. خواب زلیخا یا بهتر بگوییم رؤیاهای زلیخا گویای وقایعی هستند که در ساحت زندگی او و یوسف روی خواهند داد و در سرنوشت هر دو تأثیری عمیق بر جای می گذارند. اگر رؤیای صادق را نشانی از پیامبری بدانیم، دراین مورد باید گفت که سالها پیش، حتی پیش ازآنکه یوسف پا به خاک مصر بگذارد، مدتها قبل از آنکه دیداری حقیقی با یوسف روی دهد، زلیخا وقایع را در خواب دیده بود. ما دراین نوشتار برآنیم تا این فرضیه را ثابت کنیم که آنچه زلیخا در خواب دیده بود او را به حقانیت تملک و عشق یوسف کشانید.

زلیخا در دست جامی

نبود از عاشقان کس چون زلیخا / به عشق از جمله بود افزون زلیخا
ز طفلی تا به پیری عشق ورزید / به شاهی و اسیری عشق ورزید

از میان آثاری که به داستان یوسف و زلیخا پرداخته اند، شاید تنها عبدالرحمن جامی باشد که به گونهٔ گسترده ای به

شخصیت زلیخا، نقش او ، درگیری های روانی او در رابطه با عشق یوسف و از همه چشم گیرتر به رؤیاهای او پیش از دیدار با یوسف پرداخته است. منظومۀ یوسف و زلیخای جامی تنها منظومه ای است که درآن نقش و هستی زلیخا فضای بیشتری نسبت به یوسف در برمی گیرد. هدف این گفتار نیز بررسی شخصیت زلیخا و به ویژه بررسی رؤیاهای او در این منظومه است که نقشی سازنده در شکل گیری داستان یوسف و زلیخا داشته اند.

زلیخایی که جامی در منظومۀ خویش می سازد، بکلی با آنچه در متون مذهبی و روایات قصص الانبیا می یابیم متفاوت است. جامی در همان آغاز داستان یوسف و زلیخا، اثر خود را اثری عاشقانه می نامد. ستایش او از عشق از بدایع ستایش عشق در ادب پارسی است. جامی تأکید می کند، گرچه موی او سپید گشته اما آن ذوق را هنوز در ضمیر دارد و این که عشق بر گردۀ او مأموریتی نهاده تا اثری عاشقانه برجای گذارد تا نشانی از او در عالم بماند. در ابیات نخستین تکلیف خواننده را روشن می سازد که اینجا روایات مذهبی درکار نیست و داستان، داستان عشق است.

اگر چه موی من اکنون چو شیر است / هنوز آن ذوق شیرم در ضمیر است
به پیری و جوانی نیست چون عشق/ دمد بر من دمادم این فسون عشق
که جامی چون شدی در عاشقی پیر / سبک روحی کن و در عاشقی میر
بنه در عشقبازی داستانی / که باشد از تو در عالم نشانی
بکش نقشی ز کلک نکته زایت / که چون از جا روی ماند به جایت
چو از عشق این صدا آمد به گوشم / به استقبال بیرون رفت هوشم
به جان گشتم گرو فرمانبری را / نهادم رسم نو سحرآوری را
بر آنم گر خدا توفیق بخشد / که نخلم میوۀ تحقیق بخشد
کنم از سوز عشق آن نکته رانی/ که سوزد عقل رخت نکته دانی

از این گفتۀ شاعر بر می آید که ما با زنی عاشق رویارو هستیم. عشق، راهبر زلیخاست، همچنان که راهبر جامی است. توصیف شاعر آئینه ای تمام نما از ویژگی های ظاهری، رفتاری و پنداری زلیخا این بازیگر عمدۀ روایت یوسف و زلیخا به دست می دهد. این ویژگی را جامی در تمام مراحل زندگی این شخصیت داستانی دنبال می کند به طریقی که خواننده خود را همراه آن تحولات می بیند. هستی زلیخا از آغاز دوران کودکی تا زمانی که با خیالی عاشقانه روی به سوی رفتاری شگفت انگیز می گذارد و سپس، سرنوشتی رقت انگیز می یابد، درون مایۀ این منظومه است.

بخش نخست: نوجوانی زلیخا، پیرامون زندگی وخصوصیات ظاهری

جامی روایت می کند که در مغرب پادشاهی بود به نام طیموس و دختری داشت به نام زلیخا که از زیبائی رشک عالم می بود. ظرافت جامی هنگام توصیف زیبائی زلیخا از بدایع توصیفات زنانه در ادب پارسی است. شاعر هیچ نکته ای را فروگذارنکرده از فرق سرتا به پا رخ نمائی تمام در برابر مخاطب میگذارد:

نه دختر اختری از برج شاهی / فروزان گوهری از درج شاهی
نگنجد در بیان وصف جمالش / کنم طبع آزمایی با خیالش
ز سر تا پا فرود آیم چو مویش / شوم روشن ضمیر از عکس رویش
ز نوشین لعلش استمداد جویم / ز وصفش آنچه درگنجد بگویم
قدش نخلی ز رحمت آفریده / ز بستان لطافت سر کشیده
ز جوی شهریاری آب خورده / ز سرو جویباری آب برده
به فرقش موی دام هوشمندان / ازو تا مشک فرق اما نه چندان
فراوان مو شکافی کرده شانه / نهاده فرق نازک در میانه
ز فرق او دو نیمه نافه را دل / و زو در نافه کار مشک مشکل
فرو آویخته زلف سمن سای / فکنده شاخ گل را سایه در پای....

محیط پرورشی زلیخا: سپس جامی می آورد که زلیخا دختری بود ناز پرورده . محیط زندگانی او آرام و پر از نازو نعمت بود. سهی سروان و پریرویانی به عنوان پرستار داشت که شبانه روز در خدمتش بودند. زلیخا در ناز و نعمت بود و فارغ بال می زیست. هرگز بر دل باری نداشت و "نه در پا خاری نشسته."

سهی سروان هواداریش کردی / پریرویان پرستاریش کردی
ز همزادان هزاران حورزاده / به خدمت روز و شب پیشش ستاده
نه هرگز بر دلش باری نشسته / نهٔکبارش به پا خاری شکسته

زلیخا دختر شاد و فارغی بود که جز سرگرمی و بهره بردن از زندگانی راحت و متمکن خود کاری نداشت. از لعبت بازی چرخ دوار بی خبر و فارغ می بود. نمی دانست که از این شبهای آبستن، چه فرزندی زاده خواهد شد و به بیانی دیگر چه سرنوشتی در انتظار اوست. از نکات روانی مهمتر اینکه زلیخا، چنانچه رویهٔ پوشیده رویان بود، هرگز تجربهٔ عاشقی نداشت. دست هیچکس جز پیراهنش به پیکر او نرسیده بود.

ندادی دست جز پیراهنش را / که در آغوش خود دیدی تنش را.....

نبوده عاشق و معشوق کس را / نداده ره به خاطر این هوس را.....

آنچه از توصیفات جامی برمی آید اینکه زلیخا شاهزاده خانمی بود زیبا و شاد با فراغت خاطر در قصری پر از ناز و نعمت زندگی می کرد. او چنان آسوده خاطر بود که خوابی راحت داشت. جامی به ویژه بر خواب راحت زلیخا تأکید می کند که او در آن بسترهای پرنیانی چون "نرگس بخفتی و سحر همچون غنچه ای می شکفتی."

همهٔ این فراغت ها و آسوده خاطری ها در زمانی بود که هنوز رؤیای یوسف یا بهتر است در آغاز گفته شود، آن" شمایل زیبا و نورانی"، زیرا این بعدها و در عالم واقع است که نام او را خواهد دانست، این دختر زیبا و شاد و فارغ را دچار دگرگونی نساخته بود. پرداختن شاعر بدین مراحل فراعت و آسوده خاطری، کمال هوشمندی او را می- رساند، زمینه سازی جامی برای دریافت هیجانات عشق و آن طوفانی است که آن رؤیای عاشقانه در هستی زلیخا برپا خواهد کرد.

خواب دیدن زلیخا آن شمایل نورانی(یوسف) را و آغاز پریشانی

نخستین خواب: یکی از آن شبها که جهان را تاریکی و آسایش فراگرفته بود و زلیخا فارغ بال خفته بود، خواب شیرینی بر چشمان زلیخا می نشیند. ناگهان در خواب گرفتار ظهور شمایلی می شود. درآن عالم عجیب و اسرارآمیز، با جوانی روبرو می شود. با زیبائی حیرت انگیز. جوان که نه بلکه "جانی، همایون پیکری از عالم نور"، با قامتی کشیده، زلفی همچون زنجیر که صد بند بر خرد می گزارد. قوس ابروانش محراب (زیارتگاه) پاکان و چشمان مکحلش(چشم دارای سیاهی و سرمهٔ طبیعی) بر دل ها و دیده ها ناوک انداز بود (تیر بردل ها می زد)

چهره اش چنان نورانی بود که ماه وخورشید در برابر او برزمین می افتادند.

زلیخایی که رشک حور عین بود / به مغرب پرده عصمت نشین بود
ز خورشید رخش نادیده تابی / گرفتار خیالش شد به خوابی
در آمد از درش ناگه جوانی / چه می گویم جوانی نی که جانی
همایون پیکری از عالم نور / به باغ خلد کرده غارت حور
ربوده سر به سر حسن و جمالش / گرفته یک به یک غنج و دلالش
کشیده قامتی چون تازه شمشاد / به آزادی غلامش سرو آزاد

در توصیف جامی از زیبائی یوسف فارغ از زیبائی نا متعارف نکات درخورتوجهی آورده شده. اشاره بر سجدهٔ ماه و خورشید، شاید کنایه اشاره به خواب خود یوسف باشد که درکودکی دیده بود که در مقدمهٔ این گفتار از آن یاد کردیم.

در رابطه با زنجیر زلفان و به ویژه نورانی بودن او توصیفات جامی با اغلب روایاتی که از یوسف نقل شده تطابق دارند، گو اینکه پاره ای از این روایات جنبه هائی سحرآمیز به خود می گیرند.

"یوسف را گیسو بود چون گیسوی زنان دراز و بالیده، به غایت نیکو وتنش از لطافت بدان غایت بود که مغز استخوانهای وی از درون استخوان ها بتوانستی دید و اگر طعام یا شراب خوردی درحلق وی توانستی دید و گویند. در کف پای او روی خویش بتوانستی دید... هفت اندامش به غایت ملاحت و رویش به غایت جمال و رویش به غایت جمال و مویش به غایت حسن و قدش به غایت ظرافت و نطقش به غایت لطافت ..." (تفسیر سور آبادی ج ۲ ص ۱۱۱۶ و ۱۱۱۷ نقل از پورنامداریان ۱۳۹۴)

اثر نخستین رؤیت آن شمایل نورانی بر زلیخا: هنگامی که چشم زلیخا، درآن عالم رؤیا بر جمال آن همایون پیکر می افتد دچار دگرگونی های روانی بی پیشینه می شود که وصفش درون مایهٔ بخش مهمی از منظومهٔ یوسف و زلیخاست. نخستین شگفتی زلیخا از زیبائی یوسف است. جامی به صفاتی که برای توصیف آن جوان که به خواب زلیخا آمده، ابعادی ماوراء این جهانی می بخشد. می فهماند که با چهره ای زمینی رویارو نیستیم و در این روند فهم حالات بعدی زلیخا را برای ما آسانتر می سازد.

می گوید جمالی دیده از حد بشر دور که نه از پری شنیده و نه از حور. از آن حسن و لطف آن شمایل، زلیخا نه یک دل بلکه صد دل اسیر می شود. از آن قامت، خیالی در دلش جان می گیرد و نهالی از عشق در جانش تنیده می- شود، از چهره اش آتشی در سینه افروخته می شود که متاع صبر و دین او را می سوزاند. جامی در نهایت ظرافت، اثری که از هریک از اعضای پیکر یوسف، از حسن صورت، قامت، گیسوی عنبرافشان، طاق ابرو، خواب آلوده چشم، لبان همچون تنگ شکر، ساعد سیمین، مشکین خال، در ذهن زلیخا میگذارند، سخن می گوید.

زلیخا چون به رویش دیده بگشاد / به یک دیدارش افتاد آنچه افتاد
جمالی دید از حد بشر دور / ندیده از پری نشنیده از حور
ز حسن صورت و لطف شمایل / اسیرش شد به یک دل نی به صد دل
گرفت از قامتش در دل خیالی / نشاند از دوستی در جان نهالی
بنامیزد چه زیبا صورتی بود / که صورت کاست و اندر معنی افزود

از خواب برخاستن زلیخا و بیهوشی و مدهوشی: آیا با چنین رؤیت و رؤیایی می توان زندگی پیشین را از سر گرفت؟ جامی برای برخاستن زلیخا از آن رؤیای دل انگیز مقدمهٔ زیبائی در برابر دیدگانِ بینندهٔ این نمایش عاشقانه میگذارد. داستان را با توصیف صبح دنبال می کند که از توصیفات دل انگیز صبح در ادب پارسی است.

ظرافتها و توصیفاتش طبیت گرایانه است که سوای داستان اصلی هر متنی را زیباتر می سازد.

زاغ شب، نماد سیاهی پرواز بر می دارد و صبح با آواز مرغان صبحگاهی و لحن دلکش عنادل (بلبلان)آغاز می-گیرد، لحاف غنچه از روی گل کشیده می شود، (کنایه از شکفتن غنچه)، و سمن (یاسمن آن گل خوشبوی سپید) که با آب شبنم روی خود می شوید و بنفشه که جعد گیسوی خود را شست و شو می دهد ... همه کنایه از لطافت و رطوبت ملایم صبح دارند. آری همهٔ عناصر طبیعت درشکفتگی و زیبائیست و شاید شاعر بر این بیان است که در خارج از ذهنیت زلیخا که آشوبی درآن برپا بود، زندگی و دمیدن صبح روالی زیبا و طبیعی داشت.

سحر، چون زاغ شب پرواز برداشت / خروس صبحگاه آواز برداشت
عنادل لحن دلکش بر کشیدند / لحاف غنچه ازگل درکشیدند
سمن از آب شبنم روی خود شست / بنفشه جعد عنبر بوی خود شست
زلیخا همچنان در خواب نوشین / دلش را روی در محراب دوشین
نبود آن خواب خوش بیهوشیی بود / ز سودای شبش مدهوشیی بود

آری صبح با همهٔ دل انگیزی هایش فرا رسیده، اما زلیخا همچنان در آن شب دوشین باقی مانده. برای او هنوز سحر نیامده. زندگی و رؤیای شبانه ادامه دارد. صفاتی که جامی برای گفتن ازحالت از خواب برخاستن زلیخا به کار می-برد "بیهوشی" و "مدهوشی" است.

بیهوشی: اگر هوش را نه تنها به معنای ذکاوت بلکه به معنای جان و وجدان آگاه بگیریم، می توانیم بگوئیم که زلیخا پس ازدیدن آن موجود رؤیایی، حتی پس ازگذشت شب درحالت" بیهوشی" ناآگاه به سر می برد. مدهوشی: یعنی کسی که دچار حیرانی و سرگشتگی گشته و حال خویشتن را نمی داند. منظور جامی ازکاربرد این دو گزاره توصیف حالت زلیخاست پس از دیدار آن شمایل که از آن با گزارهٔ سودای شب یاد می کند، یعنی خیال، مالیخولیا یا چیزی در این حد که از مرز خواب ورؤیا در می گذرد.

زلیخا از خواب برمیخیزد. به هر سو می نگرد اما از آن شمایل که آنچنان نورانی، زنده وحاضر درخواب دیده بود نشانی نمی یابد. درون زلیخا غوغائی بر پاست. نمی داند بر سر اوچه آمده. آن جوان با آن زیبائی " از حد بشر دور" چنان در ذهنش پای گرفته که حالتی ازجنون بدو دست داده که برای خودش سخت ناآشناست. به راستی او را چه می شود؟

جامی به توصیف رفتارهای بعدی زلیخا می پردازد. اینکه او دلش می خواست پیراهن چاک کند، فریاد بزند، ولی "شرم ازکسان بگرفت دستش" یعنی آن تربیت و آموزشی که او همچون شاهزاده ای متین دیده بود مانع از ابراز

احساساتی می شد که بدو دست داده بود. او همچون غنچه ای سر در درون خود فرو کرده بود و در عالم خود و آن تصویر بود. رازش را همچون لعلی در دل سنگ پنهان می داشت. زلیخا در مقام حیرت، گرچه لبش با همراهان کنیزانش در حکایت بود اما با دل خویشتن درشکایت بود.

کنیزان روی بر پایش نهادند / پرستاران به دستش بوسه دادند
نقاب از لاله سیراب بگشاد / خمارآلود چشم از خواب بگشاد
گریبان مطلع خورشید و مه کرد / ز مطلع سر زده هر سو نگه کرد
ندید از گلرخ دوشین نشانی / چو غنچه شد فرو در خود زمانی
بر آن شد کز غم آن سرو چالاک / گریبان همچو گل بر تن زند چاک
ولی شرم از کسان بگرفت دستش / به دامان صبوری پای بستش
نهان می داشت رازش در دل تنگ / چو کان لعل لعل اندر دل سنگ
فرو می خورد چون غنچه به دل خون / نمی داد از درون یک شمه بیرون
لب او با کنیزان در حکایت / دل او زان حکایت در شکایت
نظر بر صورت اغیار می داشت / ولی پیوسته دل با یار می داشت
عنان دل به دستش خود کجا بود / که هر جا بود با آن دلربا بود

جامی به طرز زیبائی از بیقراری دل انسان عاشق سخن میگوید که هیچ چیز جز حضور دلدار نمی تواند بدو آرامش دهد. حالتی که گویای حالت زلیخاست. اگر سخن می گوید، با یار می گوید، اگر مراد وآرزوئی دارد، از یار می-جوید.

دلی کز عشق در کام نهنگ است / ز جست و جوی کامش پای لنگ است
برون از یار خود کامی ندارد / درونش با کس آرامی ندارد
اگر گوید سخن با یار گوید / وگر جوید مراد از یار جوید

زلیخا با آن غوغائی که در وجودش برپا شده بود روز را به شب رسانید. شب رسید، آن هنگامی که به قول شاعر راز دار و سازگار عاشقان است.

هزاران بار جانش بر لب آمد / که تا آن روز محنت را شب آمد
شب آمد سازگار عشقبازان / شب آمد رازدار عشقبازان
از آن بر روزشان شب اختیار است / که آن یک پرده در دین پرده دار است

زلیخا چون به شب رسید روی در دیوارغم کرد و از غم و حالت شگفتی که داشت آغاز به چنگ نوازی کرد و داد و فغان خود در زیر و بم آهنگ گذاشت. تشبیهات جامی بسی زیبا است. دخترک خواب زده و اسیر رؤیائی شگفت شده، از زاری پشت خود را همچون چنگ خم می کند، از اشک های مداومش بر چنگ او تار (تارها) می سازد. هم از دیده و هم از لب گوهر می افشاند که می تواند نماد آوازی حزین وغم انگیز باشد.

چو شب شد روی در دیوار غم کرد / به زاری پشت خود چون چنگ خم کرد
ز تار اشک بست اوتار بر چنگ / به دل پردازی خود ساخت آهنگ
ز ناله نغمهٔ جانکاه برداشت / به زیر و بم فغان و آه برداشت
خیال یار پیش دیده بنشاند / هم از دیده هم از لب گوهر افشاند

آن تصویری را که به خواب دیده بود، در برابر دیده گزارد و او را به پرسش گرفت که:

که ای پاکیزه گوهر از چه کانی / که از تو دارم این گوهر فشانی
دلم بردی و نام خود نگفتی / نشانی از مقام خود نگفتی
نمی دانم که نامت از که پرسم / کجا آیم مقامت از که پرسم
اگر شاهی تو را آخر چه نام است / وگر ماهی تو را منزل کدام است
مبادا هیچ کس چون من گرفتار / که نی دل دارم اندر بر، نه دلدار
خیالت دیدم و بربود خوابم / گشاد از دیده و دل خون نابم
کنون دارم من بیخواب مانده / دلی از آتشت در تاب مانده
چه باشد گر زنی آبم بر آتش / نباشی همچو آتش گرم و سرکش

از این پس آنچه از زبان آن دختر جوان و فارغ بال می شنویم شکایت از بخت خویش است. چون او به حضورآن جوان در خواب دیده، در هستی خود چنان باور دارد که ناپدیدی او را نوعی جفاکاری می پندارد. همچون معشوقی که عاشق خویش را به ناگهان ترک کرده باشد و حسٌ می کند که در اثر ناپدیدی آنکه چنان زنده و حقیقی به چشم دیده بود، حال طراوت و جوانی او رو به کاهش می گذارده و او که تا پیش از این رؤیا در آسایش و فراعت می زیسته حال در اثر یک عشوهٔ او همهٔ آن حسن روزافزون را بر باد داده.

گلی بودم ز گلزار جوانی / تر و تازه چو آب زندگانی
نه بر سر هرگزم بادی وزیده / نه در پا هرگزم خاری خلیده
بهٔک عشوه مرا بر باد دادی / هزارم خار در بستر نهادی

تنی نازک تر از گلبرگ صد بار / چه سان خواب آیدم بر بستر خار

پریشانی ادامه دارد: اگر آن دیدار تنها خوابی بود و خیالی، می توانست با مرور زمان فراموشی گیرد. اما ما هرچه بیشتر در داستان زلیخا فرو می رویم و با حالات او بیشتر آشنا می شویم، بیشتر پی می بریم که آنچه بر او گذشته تنها رؤیا نبوده بلکه رؤیت بوده است. هاتفی از عالم دیگر بر او ظاهر شده با قدرتی که رها شدن از او بدین سادگی ها نخواهد بود. این نکته را همواره باید فرایاد داشته باشیم که دیدار با پیامبری همچون یوسف با آن جلوه و فرٌ ایزدی، در مخیلهٔ دختری جوان را نتوان آسان شمرد.

شاعر روایت می کند که شبها تا سحر کار زلیخا گریستن بود و سحرگاه چشمان برشسته و سرموئی ازآئین وکردار خود گشتگی نداشت و راز خود بروز نمی داد. اگرچه لبانش از خون خوردنهای شبانه تر می بود اما سحرگاهان تو گوئی گِل برلب مالیده باشد سکوت اختیار می کرد. اما آیا این وضعیت نا هنجار روحی تا کی می توانست ادامه یابد؟

همه شب تا سحرگه کارش این بود / شکایت با خیال یارش این بود
چو شب بگذشت دفع هر گمان را / بشست از گریه چشم خونفشان را
لبش تر بود از خون خوردن شب / کلوخ خشک را مالیده بر لب
به بالین رونق از گلبرگ تر داد / به بستر جان ز سرو سیمبر داد
شب و روزش بدین آیین گذشتی / سر مویی ازین آیین نگشتی

عشق را نمی توان پنهان داشت:

این حالات زلیخا بود پس از خواب نخست. گرچه سعی در پنهان داشتن رؤیای خویش و خیال عاشقانه و شگفت انگیزی که در ذهنش نشسته بود می داشت اما چه پندار بیهوده ای! آیا می توان عشق را پنهان داشت. جامی به توصیف این کوشش بیهوده می پردازد و می گوید که عشق و مشک را نمی توان پنهان داشت. از هر سو که پنهانش می کرد از سوی دیگر نشانه ای و یا حالتی سر برون می زد و راز او را برملا می کرد.

کمان عشق هر جا افکند تیر / سپر داری نباشد کار تدبیر
چو سازد در درون آن تیر خانه / ز بیرون باشد آن را صد نشانه
خوش است از بخردان این نکته گفتن / که مشک و عشق را نتوان نهفتن
اگر بر مشک گردد پرده صد توی / کند غمازی از صد پرده اش بوی
زلیخا عشق را پوشیده می داشت / به سینه تخم غم پوشیده می کاشت

ولی سر می زد آن هر دم ز جایی / همی کرد از درون نشو و نمایی
گهی از گریه چشمش آب می ریخت / چه جای آب خون ناب می ریخت

پریشانی زلیخا حال بروز بیرونی یافته بود. هرآهی که از دل بر می کشید آنقدر سوزناک بود که اطرافیان از آن بوی کباب می شنیدند. در اثر بیخوابی و بی خورد و خوراکی گل سرخش چون لالهٔ زرد شده بود.

به هر قطره که از مژگان گشادی / نهانی راز او بر رو فتادی
گهی از آتش دل آه می کرد / به گردون دود آهش راه می کرد
به هر آهی که از دل برکشیدی / کسان بوی کباب دل شنیدی
که از روز و شب بی خواب و بی خورد / گل سرخش نمودی لاله زرد
بدانستی همه کز هیچ باغی / نروید لاله ای خالی ز داغی

آشفتگی زلیخا وحدس پرستاران:

رفتار زلیخا، زرد روئی و گریه ها و بیداری های شبانه و دیگر نشانه ها، پرستاران و اطرافیان را دچار نگرانی ساخته بود. کنیزان اینها را نشان آشفتگی روانی دانستند و هرکسی حدسی می زد. یکی می گفت او را چشم زده اند وآن دیگری می گفت که او را سحرکرده اند، دچار دیو و پری شده و حدس دیگر اینکه او عاشق شده است.

کنیزان این نشانی ها چو دیدند / خط آشفتگی بر وی کشیدند
ولی روشن نشد کان را سبب چیست/ قضا جنبان آن حال عجب کیست
یکی گفتا کسی مثلش ندیده ست / همانا کز کسی چشمش رسیده ست
یکی افتاد این معنی پسندش / که از دیو و پری آمد گزندش
یکی گفتا همانا سحر سازی / ز سحرش بست بر دامن طرازی
یکی گفت این همه آثار عشق است / دلش بی شک به زیر بار عشق است
ولی کس را به بیداری ندیده / ز خوابش گویی این آفت رسیده
همی بست از گمان هر کس خیالی / همی کردند با هم قیل و قالی
ولی سُر دلش ظاهر نمی شد / سخن بر هیچ چیز آخر نمی شد

پرس و جوی دایه: در این میان دایه ای داشت که زلیخا را ازکودکی در دامان خود پرورده بود و خود با اسرار عشق آشنا بود. او بیش از دیگران نگران رفتار آن کودک نازپرورده بود. شبی نزد زلیخا آمد و پرسید ترا چه می-شود. چرا راز دل خود را از من پنهان می داری؟ برایم بگو که چه کسی خرد را از تو برگرفته؟ چرا چنین پریشانی؟

تو همچون خورشیدی و این کاستن همچون ماه ازچه روست؟

ز من راز دلت پنهان چه داری / ز خود بیگانه ام زینسان چه داری
بگوی آخر درین کارت که انداخت / که برد اینسان خرد بارت که انداخت
چنین آشفته و در هم چرایی / چنین با درد و غم همدم چرایی
گل سرخت چرا زرد است ازینسان / دم گرمت چرا سرد است ازینسان
تو خورشیدی چو ماهت کاستن چیست / زوال چاشتگاهت خواستن چیست

سپس حدس خود را بیان میکند . دایه باور دارد که زلیخا را دیدار گلرخی و یا ماهی به چنین روز انداخته. سپس قسم یاد می کند که مسبب این پریشانی زلیخا اگر در هرجای عالم باشد، او را به آستانش خواهد آورد. اگر فرشته ای باشد درآسمانها یا ازقدسیان باشد با تسبیح و دعا او را بر زمین حاضر خواهد کرد. اگر پری باشد درکوه و بیشه عزایم خوانی (دعاهایی که برای پریان می خواندند) پیشه خواهد کرد تا او را در شیشه کرده پهلویش بنشاند. واگر از جنس آدمیزاد باشد، که باشد او که پیوند تو نخواهد؟ در هر مقامی که باشد او را به بندگی تو درخواهم آورد.

دایهٔ بینوا هنوز از حقیقت ماجرا بی خبر است و چون عمری درخدمتگزاری زلیخا به سرآورده، او نیز رؤیا می بافد و برای او از ممکن ساختن نا ممکن می گوید. اما پاسخ زلیخا او را تکان می دهد و او را در برابر پدیده ای شگفت انگیز می گذارد:

پاسخ زلیخا:

زلیخا چون بدید آن مهربانی / فسون پردازی و افسانه خوانی
ندید از راست گفتن هیچ چاره / گرفت از گریه مه را در ستاره
که گنج مقصدم بس ناپدید است / در آن گنج ناپیدا کلید است
چه گویم با تو از مرغی نشانه / که با عنقا بود هم آشیانه
ز عنقا هست نامی پیش مردم / ز مرغ من بود آن نام هم گم
چه شیرین است عیش تلخکامی / که می داند ز کام خویش نامی
ز دوری گر چه باشد تلخ کامش / کند باری زبان شیرین ز نامش
زبان بگشاد آنگه پیش دایه / ز همرازی بلندش ساخت پایه
به خواب خویشتن بیداریش داد / به بیهوشی خود هشیاریش داد

شگفتی دایه: هنگامی که دایه سخنان زلیخا را شنید از چاره سازی فرو ماند. او با همهٔ قدرت خود بدین حقیقت

آگاه بود که جستن محال محال است. به نظر او آمد که زلیخا را جادو کرده اند، سودازده شده است. راه یافتن آن خیال را در ذهن دختر جوان کار دیو و پری دانست. پریان کارشان این است که صورتی زیبا به آدمیان نشان می-دهند و سپس ناپدید می شوند و آدمیان را در رنج سودا و آرزوی محال رها می کنند.

چو دایه حرفی از طومار او خواند / ز چاره سازیش حیران فرو ماند
بلی این حرف نقش هر خیال است / که نادانسته را جستن محال است
مرادی را ز اول تا ندانی / کجا در آخرش جستن توانی
نیارست از دلش چون بند بگشاد / به اصلاحش زبان پند بگشاد
نخستین گفت کاینها کار دیو است / همیشه کار دیوان مکر و ریو است
به مردم صورتی زیبا نمایند / که تا بر وی در سودا گشایند

پاسخ زلیخا: زلیخا که برآن شمایل و زیبائی و نورانی بودنش باوری محکم دارد، در پاسخِ دایه می نالد و می-گوید کجا یک دیو می تواند شکلی چنین دل آرا داشته باشد؟ تنی که از شرارت سرشته باشد، هرگز نمی تواند فرشته باشد. گفتگو و جدلی میان دایه و زلیخا در می گیرد. از زلیخا اصرار و از دایه انکار. دایه این خواب را ناراست می داند و زلیخا اعتقاد دارد که خواب ناراست نمی تواند چنین تأثیرگزار و فریبندهٔ راستان باشد. دایه زلیخا را دعوت می کند که این خواب و این خیال محال را از ذهن برون راند. او را دانش اندیش می نامد و دانش اندیش محال اندیش نمی شود. دایه همچنان بر پند و اندرز خویش ادامه می دهد. زیرا او بدان عالمی که زلیخا بدان راه یافته، راه ندارد.

زلیخا، در آن حالات شیفتگی و باورمندی غوطه میخورد. زبانش برگشته، چهره اش برگشته و رفتار و پندارش دگرگون شده. دراثر آن رؤیای شگفت انگیز چنان مجذوب شده که خود را ناتوان از هرگونه حرکتی می بیند. کار از دست او خارج شده. چیز دیگری قوهٔ دیگری او را به سویه ای می کشاند که اختیارش در دست او نیست.

بگفتا کار اگر بودی به دستم / کی این بار گران دادی شکستم
مرا تدبیر کار از دست رفته ست / عنان اختیار از دست رفته ست
مرا نقشی نشسته در دل تنگ / که بسی محکم تر است از نقش در سنگ
اگر بادی وزد یا آبی آید / ز سنگ آن نقش محکم چون زداید

درماندگی دایه و گزارش بردن نزد پدر زلیخا: دایه چون زلیخا را در عشق آن شمایل نورانی چنان محکم و باورمند می بیند، و بدین نتیجه می رسد که از پند و اندرز کاری ساخته نیست، درمانده می شود. گزارش نزد پدر

می برد. پدر درآغاز شگفت زده می شود. برای پدر همچون همگان این حالات باورکردنی نیست. یک خواب، یک رؤیا، تصویری خیالی، چگونه می تواند شاهزاده خانمی فارغ بال را چنین دچار پریشان حالی سازد، او را ازآنچه دارد دل سیر سازد و رباینده‌ٔ هوش وحواسش باشد؟ پدر در مرحلهٔ نخست کار را به تقدیر حواله میکند.

خواب دوم زلیخا، دیدار و معاشقهٔ زلیخا با آن جوان نورانی(یوسف)

شاعر شیرین سخن ما جامی، پیش از بیان رؤیای دوم زلیخا، باز کلام موزون و زیبائی در وصف عشق می آورد. او همچون صحنه گردانی است که خوانندهٔ خویش را برای دیدن صحنهٔ بعدی آماده می سازد. کار این شاعر ما را به یاد اپرا سازان هنرمند ایتالیائی می اندازد که پیش از هر صحنه ای آهنگ یا اوورتوری مناسب قضیه می ساختند تا ذهن بیننده و شنونده را برای آنچه خواهد آمد آماده سازند.

خوش آن دل کاندر او منزل کند عشق / ز کار عالمش غافل کند عشق
در او رخشنده برقی برفروزد / که صبر و هوش را خرمن بسوزد
نماند در وی اندوه سلامت / شود کاهی بر او کوه ملامت
چنان جانش ملامت کیش گردد / که عشقش از ملامت بیش گردد...

در این پیش درآمد خواب دوم، سوای توصیف عشق وحالات زیبایش که به قول شاعر چون "در دل نشیند، صبر و هوش را خرمن بسوزد و نماند در وی اندوه سلامت"، شرحی نیز در بیان حالات زلیخا می آید.

یک سال از دیدار "آن ماه جهانتاب" آن نخستین رؤیا گذشته. زلیخا از تأثیر آن رؤیا و رؤیت آن شمایل زیبا و نورانی، بیش از پیش دراندوه فرو میرفت و جانش ازآن خیال می کاست. همچون ماه تمامی بود که اندک اندک تبدیل به هلالی می شد. هرچند جوان، اما پشت خمیده، و چشم او از خون دیده همچون شفق گشته بود. زبان و گفتارش از روزگار و ازگردش گردون گله مند بود، که ای فلک با من چه کردی؟! آن که در خواب دیدمش، به بیداریم که راه ندارد. حتی ازخوابی هم ازمن دریغ می ورزد.

آن دختر خیال و خواب زده، همین گونه با خود راز و نیاز می کرد تا که سر به بالین گزارد و به خواب فرو رفت و وارد مرحله ای از بیهوشی و مدهوشی شد. هنوز تنش در بستر نیاسوده بود که آنکه آرزوی جانش بود با همان چهرهٔ روشنتر از ماه، بر او ظاهر شد. زلیخا این بار گفتگویی را با او آغاز می کند. شرحی از دلدادگی خود و آنچه در این یک سالِ گذشته بر او گذشته از برای او باز می گوید و از نام و نشان او می پرسد که اگر شاهی زکدام کشوری و اگر گوهری ازکدامین کانی.

ز ناگه زین خیالش خواب بر بود / نبود آن خواب بل بیهوشی بود

هنوزش تن نیاسوده به بستر / درآمد آرزوی جانش از در
همان صورت کز اول زد بر او راه / درآمد با رخی روشنتر از ماه
نظر چون بر رخ زیبایش انداخت / ز جا برجست و سر در پایش انداخت
زمین بوسید کای سرو گل اندام / که هم صبرم ز دل بردی هم آرام

پاسخ جوان نورانی(یوسف) و اظهار عشق به زلیخا: این بار آن شمایل نورانی و رؤیایی، سکوت را می-شکند. زبان باز می کند و از هویت خود سخن می گوید. که من از جنس آب و خاکم و فرزندی از فرزندان آدمم. نکتهٔ شگفت آور اینکه در برابر اظهار عشق زلیخا، او نیز به نوعی به عشق زلیخا اعتراف می کند. دخترک رؤیازده را مورد خطاب قرار می دهد که اگر بر من عاشقی و در این گفتار صادق هستی، می بایست به من وفادار بمانی. با کس نیامیزی، بی جفت بمانی، "شکرت را دندان رسیده نسازی و گوهرت را الماس دیده مسازی" (کنایه از برداشتن بکارت) شمایل نورانی این نیز می گوید که او نیز از داغداری زلیخا فارغ نیست.

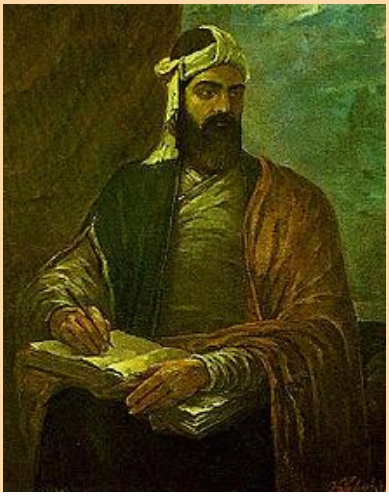
بگفتا از نژاد آدمم من / ز جنس آب و خاک عالمم من
کنی دعوی که هستم بر تو عاشق / اگر هستی درین گفتار صادق
حق مهر و وفای من نگه دار / به بی جفتی رضای من نگه دار
مکن دندان رسیده شکرت را / مساز الماس دیده، گوهرت را
تو را از من اگر بر سینه داغ است / نپنداری کزان داغم فراغ است
مرا هم دل به دام توست در بند / ز داغ عشق تو هستم نشانمند

آنچه خواب دوم و آن گفتار شگفت انگیز بر سر زلیخا می آورد: خواب دوم تأثیرگزارتر از خواب نخستین، زلیخا را وارد مرحلهٔ خطرناکی از شیفتگی و دلدادگی می سازد. شنیدن آوای آن شبح دل انگیز که او نیز از عشق میگوید، که تو گوئی زلیخا را باخود نامزد می سازد، آن دوشیزهٔ رنگ آفتاب و مهتاب نادیده را به پایبندی و وفاداری می خواند. از او می خواهد که پیمان زناشوئی با کس نبندد، باکره بماند، و از آن شگفت انگیزتر اینکه به طریقی می رساند که او نیز بدو پای بند است و ز داغی که برسینه دارد، فارغ نیست.

ادامه دارد.

اردشیر لطفعلیان

عشق در شعر نظامی گنجوی



جمال‌الدین ابومحمّد الیاس بن یوسف بن زکی بن مؤیّد، معروف به نظامی گنجوی، در کنار فردوسی، مولوی، سعدی و حافظ، یکی از پنج شاعری است که سرآمد همهٔ سرایندگان پارسی گوی در بیش از هزار سال تاریخ ادبیات منظوم ما به شمار می آیند و از ارکان اصلی آن شناخته شده اند . نظامی در حدود ۵۳۵ قمری در شهر گنجه که قرنها در محدودهٔ جغرافیای ایران قرار داشت و اکثریّت بزرگ ساکنانش پارسی زبان بودند، چشم به دنیا گشود. گنجه که در پی دو رشته جنگ های خونین و طولانی میان ایران و روسیهٔ تزاری در آغاز قرن نوزدهم همراه با شهرهای دیگری در شمال غربی کشور از پیکر ایران جدا شد و امروز در خاک جمهوری آذربایجان قرار دارد. هر چند در آنجا وی را از بزرگترین فرهیخگان قوم خود می انند، ولی با زبان او بیگانه اند. تذکره نویسان تاریخ در گذشت نظامی را بین۵۹۹ تا ۶۰۲ قمری ثبت کرده و سالهای زندگی اش را میان ۶۴ تا ۶۷ رقم زده اند.

او سرودن شعر را از نوجوانی آغاز کرد و آوازه اش گسترده شد. به همین دلیل هم شماری از فرمانروایان هم روزگار شاعر از او خواستند تا برخی داستانهای معروف مانند خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر و سرگذشت اسکندر مقدونی را که ذهن مردم با آنها کمابیش آشنایی داشت به نام آنان به نظم کشد تا به مدد توانایی شاعرانه و طبع جوشان او از خود در دفتر ایّام، یادگاری به جای گذارند. چنین شد که نظامی شاهکارهای جاودان خود را در قالب شعر ناب آفرید. نخستین مجموعهٔ اشعار او مخزن الاسرار است که تاریخ سرایش آن به هنگامی که نظامی بسیار جوان بود، باز می گردد. این اثر که داستانهای کوتاه پندآمیز و قطعاتی را در حکمت و اخلاق و

چگونگی مناسبات و سلوک مردم با یکدیگر دربرمی گیرد در محافل ادبی آن روزگار موجی پدید آورد و شماری از شاعران نامور آن روزگار به اظهارنظر های نقّادانه دربارهٔ آن پرداختند و از او پاسخ های بسزا دریافت داشتند.

از نظامی اشعار دیگری هم در شکل قطعه و غزل به جا مانده، ولی عمدهٔ سروده های وی همان پنج مثنوی است که در بالا از آنها نام برده شد و به "خمسه" یا "پنج گنج" معروف اند.

همان گونه که فردوسی بزرگترین داستانسرای حماسی ما شمرده می شود، نظامی هم برترین سرایندهٔ داستان های عاشقانه در زبان پارسی است، چنان که هیچ شاعر پارسی گوی دیگری نتوانسته است در این شیوه خود را حتی به جایگاهی نزدیک به وی برساند. لازم به توضیح است که نظامی از "پنج گنج" خود تنها سه اثر، یعنی خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر را بر داستان های عشق و دلدادگی بنا نهاده است و تجلّی راستین و اوج هنر او را هم را باید در همین سه داستان جستجو کرد.

ویژگیهای اصلی داستانسرایی نظامی را می توان به گونه ای فشرده به این شرح برشمرد:

- تشبیهات هنرمندانه و خیال انگیز.

- توانایی در توصیف طبیعت و تصویرپردازی ماهرانه از صحنه ها.

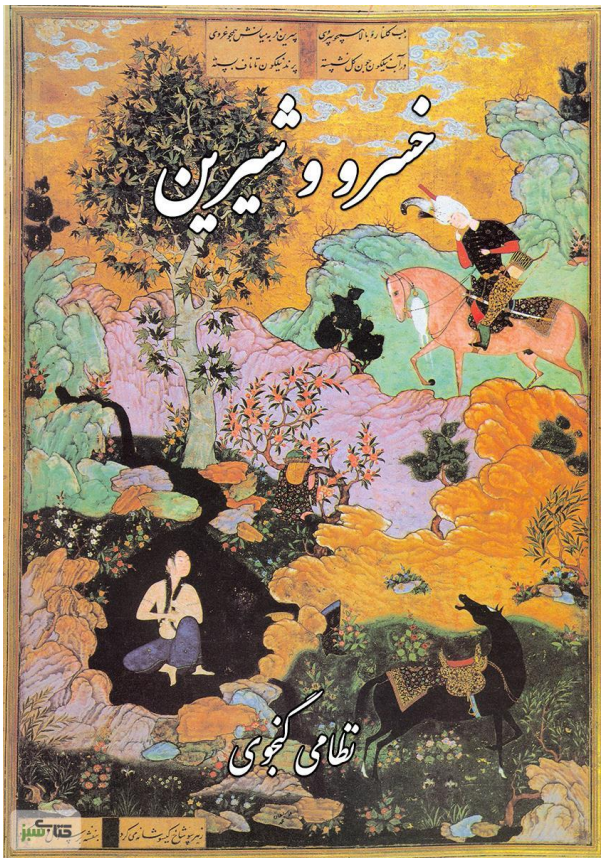
- برگزیدن واژه های مناسب با هر حال و مقامی که در داستان پیش می آید و دادن لحنی موسیقایی به شعر خویش. او مبتکر مضامین و معانی تازه ای است که در شعر سرایندگان پیش از وی نمی توان یافت و بعد از او نیز کمتر شاعری با مهارت او در داستان سرایی غنایی هنرنمایی کرده است.

- خلّاقیت شگفت آور در ساختن ترکیبات شیوا و دل انگیز. فراوانی این ترکیبات و نیز کاربرد برخی اصطلاحات علمی و فلسفی گاه سخن او را پیچیده می کند.

از سه اثر غنائی نظامی، یعنی خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر، عشق راستین و پر سوز و گداز را تنها در خسرو شیرین با عشق شورانگیز و نومیدانهٔ فرهاد به شیرین و عشق حسرت آمیز مجنون و لیلی به یکدیگر می توان یافت. البته خسرو پرویز نیز در سایهٔ یکرنگی و صمیمیت و محبّت بی پیرایهٔ شیرین در مراحل واپسین زندگی عشق واقعی را درک می کند و با تمام وجود به او دل می سپارد. بررسی مقولهٔ عشق و شخصیت چهره هایی که در این سه منظومهٔ غنایی ایفای نقش می کنند به مجالی بیش از یک مقاله نیازمند است. به همین دلیل ما این نوشته را بر منظومهٔ خسرو و شیرین متمرکز می کنیم و می کوشیم دیدگاه این شاعر استاد را نسبت به عشق با پیگیری کنش ها و نقش آفرینی های چهره های این داستان بهتر شناسایی کنیم.

در داستان خسرو و شیرین حریف اصلی در همهٔ عشق ورزی های کام جویانهٔ خسرو پرویز، یکی از آخرین پادشاهان ساسانی است. امّا در سوی دیگر داستان، عشق پر شور ولی ناکام و نا مراد فرهاد به شیرین را داریم که نماد مجسّم خلوص و صمیمیّت مطلق در کار مهرورزی و آمادگی عاشق برای فدا کردن همه چیز در راه آن است. زیاده روی های خسرو پرویز در عیّاشی و خفت و خیزهای او با شماری از زیبارویان زمانه در سایهٔ شکوه و قدرت شاهانه اش همزمان با دامن زدن به جنگهای ویرانگر و طولانی با برترین سردار خود بهرام چوبینه، زمینهٔ ناتوانی نظامی، انحطاط اخلاقی و فروپاشی نظم و سازمان کشور را فراهم ساخت. یاری گرفتن وی از یک قدرت خارجی – امپراتوری روم– را برای بازگشت به قدرت پس از شکست از بهرام چوبینه نیز نمی توان در کارنامهٔ فرمانروایی اش به فراموشی سپرد. خسرو پرویز وقتی به امپراطور روم پناه برد، مریم دختر امپراتور را بر اساس مصلحت اندیشی سیاسی و نه بر مبنای عشق، به همسری گرفت و سرانجام هم به دست پسری که از آن زن در وجودآمد، کشته شد. پی آمد مصیبت بار عملکرد او بعد از چند دهه شکست فاجعه بار در برابر یورش عربها و چیرگی کامل آنها بر مقدّرات کشور بود. عرب ها با خود دینی آوردند و به زور شمشیر بر ایران و ایرانی تحمیل کردند که تا به امروز همچنان وبال گردن ما است، حال آنکه از فاتحان دیگر مانند اسکندر و چنگیز و تیمور جز چند صفحه در کتابهای تاریخ اثری دیگری بر جای نمانده است.

از موضوع اصلی که عشق در شعر نظامی است دور نیفتیم و به بررسی داستان خسرو و شیرین بازگردیم. برانگیختن هوس تند خسرو به دیدار شیرین با چهره پردازی شاپور، نقّاش چیره دستِ دربار شاهی از شیرین آغاز می شود. شیرین زیبارویی از ارمنستان و برادر زادهٔ مهین بانو، فرمانروای وقت آن دیاراست. شاپور در سفری به آنجا دختر را دیده و تصویر دل انگیزی از او را برای شاهزاده پرویز که ولیعهد شاه هرمز است به ارمغان آورده است. این تصویر چنان دل از پرویز می رباید که سبب می شود که او بیدرنگ بر پشت اسب مشهور خود شبدیز برجهد و با تنی چند از خاصگان راه ارمنستان را در پیش گیرد. امّا کار شاپور به اینجا پایان نمی یابد. او در این خلال بار دیگر خود را به ارمنستان می رساند و پرده های استادانه ای از چهرهٔ پرویز را که جوانی خوش سیما و جذّاب است چند بار بر سر راه شیرین می گذارد. شیرین که به عادت همیشگی با جمعی از ندیمگان به گشت و گذار در باغ و راغ مشغول است، با دیدن چندبارهٔ آن تصویر سخت به آن دل می بازد. عشق و دلباختگی او وقتی در می یابد که صاحب آن چهرهٔ کسی جز پرویز ولیهد شاهنشاه ایران نیست دوچندان می شود. او که آتش عشق هر روز بیشتر در دلش زبانه می کشد، سرانجام عنان اختیار را از دست می دهد و بیخبر از مهین بانو بر پشت اسب تیزتک خود به نام گلگون می نشیند و شب و روز می تازد تا به مدائن پایتخت ایرانِ آن روز می رسد. می توان تصور کرد که در آن میان مهین بانو از ناپدید شدن شیرین به چه تشویش بزرگی مبتلا می شود.



از آن سو خسرو سر راه خود به ارمنستان شیرین را به صورت تصادفی در حال آب تنی می بیند، بی آنکه بداند این همان دختری است که چنان راه درازی را در جستجوی او پیموده است. وصف این صحنه خود نمونه ای تصویر پردازی استادانه نظامی است:

عروسی دید چون ماهی مهیّا /که باشد جای آن مه در ثریّا/ بر آب نیلگون جون گل نشسته/پرندی نیلگون تا ناف بسته/همه چشمه ز جسم آن گل اندام/گلِ بادام در گل مغز بادام/تنش چون کوه برفی تاب می داد/ ز حسرت شاه را برفاب می داد/لب و دندانی از عشق آفریده/لبش دندان و دندان لب ندیده/ رخ از باغ سبک روحی نسیمی/دهان از نقطهٔ موهوم میمی.

در دنبالهٔ داستان، شاپور پس از آگاهی از ورود شیرین به مدائن او را با خود به ارمنستان باز می گرداند و مهین بانو را از نگرانی بیرون می آورد. خسرو و شیرین سرانجام در کاخ مهین بانو با هم دیدار می کنند، گوی و چوگان بازی می کنند و دلباختهٔ یکدیگر شوند، بی آنکه هنوز هیچ تماس جسمی میان آن دو برقرار شده باشد. در این میان، شاه

هرمز، پدر پرویز، درمی گذرد و او به طور رسمی بر جای پدر می نشیند و در جشن با شکوهی تاج پادشاهی بر سر می گذارد. به فرمان شاه جوان در ناحیه ای که امروز هم به قصر شیرین معروف است کاخی برای اقامت شیرین ساخته می شود. خسرو شاپور را سراغ شیرین می فرستد و او با آنکه پس از مرگ مهین بانو به جای وی فرمانروای آن سرزمین شده است، چون دل در گرو مهر خسرو دارد دعوت شاه را می پذیرد و همراه شاپور روانهٔ ایران می-شود.

شیرین دختر زیبا و دلربایی است ولی از این گونه دختران در پیرامون خسرو فراوان اند و یک اشارهٔ او کافی است برای تسلیم خود به او با سر به سویش بدوند. ولی رفتار شیرین با همهٔ عشقی که به خسرو پیدا کرده است، با زنان دیگر تفاوت دارد. اندکی پس از سکونت شیرین در قصر یادشده نمی گذرد که خسرو شاپو را پیش دختر می-فرستد تا او را نزد خسرو به کاخ شاهی برد. ولی این کار به هیچ روی شیرین را خوش نمی آید، چنانکه او به تندی لب به سرزنش شاپور می گشاید و پس از ملامت وی از بابت این که با نقش برانگیختن ها و وسوسه هایش او را به عشق خسرو گرفتار کرده و از دیار و مردم خویش دور ساخته و حالا هم می خواهد موجبات بد نامی اش را فراهم کند، شکایت کرد. او به شاپور یاد آوری می کند از آن زنانی نیست که با یک اشارهٔ خسرو به سوی او می دوند و خود را به پای وی می افکنند. اگر خسر خواستار اوست باید به پای خویش به دیدارش بیاید، نه دیگران را واسطه کند. آوردن چند بیتی از منظومه در بیان این حال بی مناسبت نیست:

به تندی بر زد آوازی به شاپور/ که از خود شرم دار ای از خدا دور/نه هر گوهر که پیش آید توان سُفت/نه هرچ آن بر زبان آید توان گفت/مگو چندان که مغزم را برُفتی/ کفایت کن تمام است آنچه گفتی/بر آوردی مرا از شهریاری/کنون خواهی که از جانم بر آری/مرا بگذار تا گریم بدین روز/ تو مادر مرده را شیون میاموز/ شکیبایی کنم چندان که یک روز/در آید از در آن مهر دل افروز/کمند دل در آن سرکش چه پیچم/ رسن در گردن آتش چه پیچم/ کند با جنس خود هر جنس پرواز/ کبوتر با کبوتر باز با باز/ هژبرانی که در پای شکارند/ به پای خود پیام خود گزارند / به دوش دیگران زنبیل سایند؟/ به دندانِ کسان زنجیر خایند؟ چو دولت پای بست اوست پایم/ به پای دیگران خواندن نیایم.

خسرو که انتظار چنین پیامی را ندارد و به همسر رسمی اش مریم نیز میلی احساس نمی کند، از آنجا که آوازهٔ زیبایی دختری به نام شِکرِ اصفهانی را شنیده، به جستجوی او بر می خیزد و چند صباحی آن پری رو را به همسری در می آورد و و با وی خوش می گذراند. امّا شکر کجا و شیرین کجا؟ خسرو در عین برخورداری از وصل شِکر

همواره به یاد شیرین است و تصویر او هرگز از پردهٔ خاطرش محو نمی شود. نظامی در شرح این احوال چنین سروده است:

ز شیرین تا شکر فرقی عیان است/ که شیرین جان و شِکّر جای آن است/کسی کز جان شیرین بازماند/چه سود اَر در دهن شکّر فشاند/ شِکر هرگز نگیرد جای شیرین/بچربد بر شِکر حلوای شیرین.

در این خلال مریم پس از به دنیا آوردن پسری به نام شیرویه در می گذرد و شیرین، نامهٔ شیوایی در تسلیتِ این سوگ برای شاه می فرستد.

چندی براین منوال می گذرد تا روزی خسرو در حالت مستی به بهانهٔ شکار ولی در حقیقت به قصد در کنار گرفتن شیربن با موکب شاهانهٔ خود عازم اقامتگاه او می شود. وقتی این خبر به شیرین می رسد از بیم آبرو و این که مبادا چون ویسه – در داستان ویس و رامین – بدنام شود، بیدرنگ فرمان می دهد که درهای قصر را محکم ببندند و در همان حال مسیر شاه را با گل و پارچه هی ابریشمین و گوهرهای گرانبها به زیبا ترین شکلی بیارایند. پس از این تدابیر خود با هفت قلم آرایش در انتظار موکب خسرو بر بام قصر ظاهر می شود. این صحنه نیز یکی از برگهای برجسته و جذّاب منظومه است. خسرو هنگامی که به قصر می رسد در آهنین را بر روی خود بسته می یابد. از این پس پیام های پرشوری میان آن دو مبادله می شود که چند بیتی از آنها را نقل می کنیم:

دری دید آهنین در سنگ بسته/ ز حیرت ماند بر در دل شکسته /نه روی آنکه از در باز گردد/ نه رای آنکه قفل انداز گردد/ رقیبی[1] را به نزد خویشتن خواند / که ما را نازنین بر در چرا ماند/ چه تلخی دید شیرین در من آخر/ چرا در بست از این سان بر من آخر/ درون شو گو نه شاهنشه، غلامی/ فرستادست نزدیکت پیامی/ که مهمانی به خدمت می گراید/ چه فرمایی، در آید یانیاید؟

شیرین نیز بیدرنگ پاسخی که هم مؤدمانه و هم محکم است برای خسرو می فرستد. او در این پیام خسرو را به جای مهمان باز شکاری می خواند که در کمین کبک کوهساری نشسته است. آنگاه می پرسد چگونه است که او با زنی مانند شکر پیوند زناشویی می بندد، ولی می خواهد شیرین را تنها برای لحظه ای کامجویی در کنار خود داشته باشد و سپس چون گلی که برای چند لحظه می بویند دور اندازد؟ حاصل سخنش این است که خسرو جز از راه بستن پیمان زناشویی نخواهد توانست او را در کنار خود گیرد؟

[1]- رقیب در اینجا به معنی مراقب و نگهبان است. در شعر گذشتگان نیز به همین معنی آمده است نه آنچه که ما امروز از این واژه مراد می کنیم. حافظ می گوید: رقیب آزارها فرمو و جای آشتی نگذاشت/ مگر آهِ سحرخیزان سویِ گردون نخواهد شد

اگر مهمان مایی ناز منمای/ به هر جا کِت فرود آرم فرود آی/ نه مهمانی تویی بازِ شکاری/ طمع داری به کبک کوهساری/ وگر مهمانی اینک دادمت جای/ من اینک جون کنیزان پیش بر پای/ حدیث آنکه در بستم روا بود/ که سرمست آمدن پیشم خطا بود/ مکن پرده دری در مهد شاهان/ ترا آن بس که کردی در سپاهان/ تو با شِکّر توانی کرد این شور/ نه با شیرین که بر شِکّر کند زور/ تو می خواهی مرا از راه دستان/ به نُقلانم خوری چون نقلِ مستان/به دست آری مرا چون غافلان مست/ چو گل بویی کنی اندازی از دست/دو دلبر داشتن از یک دلی نیست/ دو دل بودن طریق عاقلی نیست/ ترا بایست پیری چند هشیار/ گزین کردن فرستادن بدین کار/ مرا بردن به مهد خسرو آیین/ شبستان را به من کردن نوآیین.

خسرو کام ناجسته از سرای شیرین باز می گردد ولی این در بستن و راه ندادنش آتش عشق او را به شیرین تیزتر می کند. با این همه شیرین چندی از او خبری نمی شنود و از این رو هم سخت اندوهگین می شود و هم نگران که مبادا خسرو را برای همیشه از دست داده باشد. در این حال تنها همدم او شاپور نقاش است که او نیز به اشارهٔ خسرو وی را تنها می گذارد. شیرین در شبی که از تنهایی به جان آمده و از دوری خسرو در رنج است به درگاه خدا دست به دعا بر می دارد و با لابه می خواهد که او را از رنج دوری و مهجوری باز رهاند. دعای مستمندانهٔ شیرین یکی دیگر از نمونه های دل انگیز هنر نمایی نظامی است:

به آب دیدهٔ طفلان محروم/به سوز سینهٔ پیران مظلوم/ به بالین غریبان بر سرِ راه/ به تسلیم اسیران در بُنِ چاه/ به داور داور فریاد خواهان/ بهٔارب یاربِ صاحب گناهان/ به محتاجانِ در بر خلق بسته/ به مجروحانِ خون بر خون نشسته/ به دور افتادگان از خان و مانها/ به واپس ماندگان از کاروانها/ به وِردی کز نو آموزی برآید/ به آهی کز سرِ سوزی بر آید/ به مقبولانِ خلوت برگزیده/ به معصومانِ آلایش ندیده/ به هر طاعت که نزدیکت صواب است/ به هر دعوت که پیشت مستجاب است/ به نوری کز خلایق در حجاب است/ به اِنعامی که بیرون از حساب است/ به آن آهِ پسین کز عرش پیش است/ بدان نام مِهین کز عرش بیش است / که رحمی بر دل پرخونم آور/ ای این غرقابِ غم بیرونم آور.

این دعای نومیدانه سرانجام در سایهٔ صبر و پایداری ماهروی ارمنی مستجاب می شود. شیرین با نشان دادن شخصیت و پاکدامنی و در همان حال ابراز عشقی راستین به خسرو، از آن پس در دل او جایی جز برای عشق خود باقی نمی-گذارد. سرانجام شاه با رعایت همهٔ ضوابط مرسوم آن روزگار از شیرین خواستگاری می کند و با برپا داشتن جشنی شکوهمند او را به همسری برگزیند. از آن هنگام تا پایان زندگی شیرین با عشق بی آلایش خود موجب پدید آمدن تحوّلی عمیق در روح خسرو می شود و در همه احوال به صورت پشت و پناه عاطفی نیرومندی برای شاهنشاه

ساسانی در می آید. او در همهٔ دشواری های کشورداری و فراز و نشیب های روزگار یار و مددکار پشت پردهٔ خسرو پرویز است و خسرو نیز از همهٔ زیبا رویان دیگر دل بر می گیرد و تنها مهر او را در دل خویش نگاه می دارد.

چنانکه در صفحات تاریخ نیز ثبت شده، خسرو پرویز عاقبت به دست شیرویه که جوانی ناآرام و ستیزه جو است و به شیرین نیز احساس شیفتگی می کند، کشته می شود. او در شبی بی مهتاب هنگامی که پدرش در کنار شیرین آرمیده، با چالاکی و دور از چشم نگهبانان از پنجره خود را به درون خوابگاه شاهی می رساند و پس از شکافتن پهلوی خسرو با دشنه ای تیز می گریزد. شاه ز این زخم بیدار می شود و خود را غرق در خون می یابد، ولی چون شیرین را در خواب خوش می یابد دلش به بیدار کردن یار دلبند رضایت نمی دهد و دقایقی بعد جان می سپارد. دیری نمی گذرد که شیرین از خواب می جهد و با وحشت به آنچه که روی داده پی می برد. او تا صبحگاه بر بالین شاه به مویه می پردازد و با سرزدن آفتاب بزرگان کشور را از ماجرا آگاه می سازد. شیرویه پس از کشتن پدر، نهانی با پیامی گرم و مشتاقانه از شیرین خواستگاری می کند. شیرین که از شرارت و سرشت پلید شیرویه آگاه است خود را در ظاهر به وی مهربان می نشان می دهد و یکی دوهفته به شکیبایی فرا می خواند. او پیکر خسرو را تا گنبد محل خاکسپاری، رقص رقصان همراهی می کند. نشان دادن چنین نمایشی شگفتی همگان را بر می انگیزد، چنانکه مردم می پندارند که او با شیرویه سر و سرّی دارد. امّا شیرین پیش خود نقشهٔ دیگری دارد و این همه برای خام کردن شیرویه است. او با اجرای آنچه نهانی در سر داشت وفاداری اش را به بهای جان خود به مردی که عاشقانه دوست می داشت، نشان داد. اکنون گزارش شاعر چیره دست را از این لحظات آخر زندگی شیرین با هم بخوانیم:

گمان افتاد هرکس را که شیرین/ ز بهر مرگ خسرو نیست غمگین/ همان شیرویه را نیز این گمان بود/ که شیرین را بر او دل مهربان بود/ همه ره پای کوبان می شد آن ماه/ بدینسان تا به گنبدخانهٔ شاه/ چو مهد شاه در گنبد نهادند/ بزرگان روی در روی ایستادند/ میان در بست شیرین پیش موبد/ به فرّاشی درون آمد به گنبد/ درِ گنبد به روی خلق در بست/ سوی مهد ملک شد دشنه در دست/ جگرگاه ملک را مُهر برداشت/ ببوسید آن دهن کو بر جگر داشت/ بدان آیین که دید آن زخم را ریش/ همانجا دشنه ای زد بر تنِ خویش/ به خونِ گرم شست آن خوابگه را/ جراحت تازه کرد اندام شه را/ پس آورد آنگهی شه را در آغوش/ لبش بر لب نهاد و دوش بر دوش/ به نیروی بلند آواز برداشت/ چنان کان قوم زآوازش خبر داشت/ که جان با جان و تن با تن بپیوست/ تن از دوری و جان از داوری جَست/ به بزم خسرو آن شمع جهانتاب/ مبارک باد شیرین را شکرخواب/ به آمرزش رسد آن آشنایی/ که چون اینجا رسد گوید دعایی/ اِلاهی تازه دار این خاکدان را/ بیامرز این دو یار مهربان را/ زهی شیرین و شیرین مردن او/ زهی جان دادن و جان بردن او/ بزرگان چون شدند آگه از این راز/ بر آوردند حالی یکسر آواز/ که

احسنت ای زمان و ای زمین زِه/عروسان را به دامادان چنین ده/ دو صاحب تاج را هم تخت کردند/ در گنبد بر ایشان سخت کردند/ وز آنجا بازپس گشتند غمناک/ نوشتند این مثل بر لوح آن خاک/ که جز شیرین که بر خاک دُرُشت است/کسی از بهر کس خود را نکشتست.

در منظومهٔ خسرو و شیرین عشق به گونهٔ دیگری نیز جلوه گری می کند و آن عشق فرهاد به شیرین است. نگاه خسرو پرویز در مقام یک پادشاه پر شأن و شکوه به شیرین در آغاز تنها یک نگاه هوسجویانه است و با عشقی که فرهاد به او پیدا می کند از زمین تا آسمان فاصله دارد. ببینیم ماجرای عشق فرهاد به شیرین چه بود و به چه پایانی انجامید؟ شیرین در قصری که خسرو برایش ساخته بود به مشکلی برخورد و آن این بود که در آن قصر کوهستانی نمی توانست هر روز به شیر تازه که به خوردن آن عادت داشت دسترسی یابد. گلّه داران چند فرسنگ دورتر از آنجا گوسفندان خود را می چراندند و می دوشیدند و پیمودن آن راه ناهموار از میان صخره و سنگ برای خدمتکاران سخت دشوار بود. شیرین روزی موضوع را با شاپور در میان گذاشت. شاپور به او خبر داد که در آن نزدیکی مهندسی فرهاد نام زندگی می کند که در کارش استادی بی همتاست و تنها اوست که می تواند گره از آن مشکل بگشاید. وی در معرفی فرهاد چنین گفت:

که هست اینجا مهندس مردی استاد/ جوانی نام او فرزانه فرهاد/ به وقت هندسه عبرت نمایی/ مجِسطی[1] دان و اُقلیدس[2] گشایی/ به تیشه چون سرِ صنعت بخارد/ زمین را مرغ بر ماهی نگارد/ به صنعت سرخ گل را رنگ بندد/ به آهن نقش چین بر سنگ بندد/ به پیشه دست بوسندش همه روم/ به تیشه سنگِ خارا را کند موم/ به استادی چنین کارت بر آرد/ بدین چشمه گل از خارت بر آرد/ بود هر کار بی استاد دشوار/ نخست استاد باید، انگهی کار.

شیرین همراهِ شاپور عازم دیدار فرهاد می شود و مشکل خود را به شرح برای او باز می گوید. فرهاد ولی در همان نگاه نخست با تمام وجود به شیرین دل می بازد و برق این عشق دل و جانش را یکباره تسخیر می کند. از آن لحظه به بعد بیماری عشق به تندی جان و تنش را آماج خود می سازد و خواب و آرام را از او می ستاند. او پس از آگاهی از نیاز شیرین، بیدرنگ دست به کار می شود و با نیرویی که عشق در وی دامن زده در کوتاه مدتی جوی پاکیزه ای از سنگ می برد که به گفتهٔ نظامی به اندازهٔ یک مو هم در آن رخنه ای نبود، به گونه ای که شیر را از مکان دوشیدن گوسفندان در مدت زمانی کوتاه به قصر شیرین می رساند.

[1] - اثر معروف بطلمیوس (کلاودیوس پتولِمیوس) اندیشمند و اختر شناس یونانی که در قرن دوم پیش از میلاد می زیسته است. مجسطی مُعَرّب Majestic درانگلیسی یا Majestueux در فرانسه است.

[2] - اقلیدس (افکلیذیس) ریاضی دان بزرگ یونانی قرن سوم پیش از میلاد که در شهر اسکندریه در مصر می زیست.

شیرین پس از رفع این مشکل به قصد قدردانی و سپاسگزاری از فرهاد بار دیگر به دیدن او می رود و پس از گشودن زبان به آفرین برای شاهکاری که پدید آورده است، چند گوهر تابناک را که هر کدام بهای شهری است از گوش می گشاید و به فرهاد می دهد که برای خود به فروش رساند. فرهاد گوهرها را می گیرد ولی آنها را همانجا به پای شیرین می فشاند. بخشی از گزارش نظامی را از این دیدار بخوانیم:

چو زحمت دور شد نزدیک خواندش/ ز نزدیکان خود برتر نشاندش/ که استادیت را حق چون گزاریم/ که ما خود مزد شاگردان نداریم/ ز گوهر شبچراغی چند بودش/ که عِقدِ گوشِ گوهر بند بودش/ ز نغزی هر دُری مانند تاجی/ وزوهر دانه شهری را خراجی/ گشاد از گوش و با صد عذرِ چون نوش/ شفاعت کرد کاین بستان و بفروش/ چو وقت آید کز این بِه دست یابیم/ ز عذر خدمتت سر بر نتابیم/ بر آن گنجینه فرهاد آفرین خواند/ ز دستش بستد و در پایش افشاند/ وز آنجا راه صحرا تیز برداشت/ چو دریا اشک گوهر ریز بر داشت.

و شمّه ای از حالت سودازدگی فرهاد را از زبان نظامی بشنویم:

چو دل در مهر شیرین بست فرهاد/ برآورد از وجودش عشق فریاد/ نه صبرِ آنکه دارد برگِ دوری/ نه برگِ آنکه سازد با صبوری/ زبان از کار و کار از آب رفته/ زتن نیرو ز دیده خواب رفته/ سهی سروش چو شاخ گل خمیده/ چو گل صد جای پیراهن دریده/ غمش را در جهان غمخواره ای نه/ ز یارش هیچگونه چاره ای نه/ ز دوری گشته سودایی به یکبار/ شده دور از شکیبایی به یکبار/ رسیده آتش دل در دِماغش/ ز گرمی سوخته همچون چراغش/ دلش نالان و چشمش زار و گریان/ جگر از آتش غم گشته بریان/ نیاسود از دویدن صبح تا شام/ مگر کز خویشتن بیرون نهد گام.

این را باید افزود که دیدار شیرین با فرهاد هنگامی دست می دهد که او هنوز در قصر خود تنهاست و یگانه مونس و مشاورش شاپور است. ولی خسرو درون قصر خبرچینانی دارد که کوچکترین حرکات شیرین را به او گزارش می دهند. بدیهی است که رفتن شیرین نزد فرهاد و دلداگی فرهاد به او نیز از همان طریق به شکل مشروح به آگاهی خسرو رسیده است.

چنانکه نظامی در داستان خود آورده است، خسرو پس از پی بردن به عشق بی تابانهٔ فرهاد به شیرین از حسادت و غیرت به خشم می آید و عزم خود را به خون ریختن او جزم می کند، ولی نخست با تنی چند از جهان دیدگان درگاهش به رایزنی می نشیند. آنچه از مشاوران خود می شنود این است که بهتر است شاه آن مرد را با زر باز خَرَد تا دست خود را به خون بی گناهی بیالاید و اگرهم کار با زر راست نیاید وی را به کار بسیار دشوار و کمرشکنی

مشغول دارد، با این وعده که اگر به انجام آن توفیق یابد به سود وی از میدان عشق کنار رود و شیرین را به او واگذارد. خسرو این رأی می پسندد و فرهاد را برای گفتگویی به کاخ فرا می خواند. شاه پیش از رسیدن عاشق شوریده کاخ به گنجور خویش فرمان می دهد تا مقدار زیادی زر ناب و گوهر های بیمانند برای وی آماده سازد. فرهاد در روز موعود در حالی که انبوهی از مردم در پی اش افتاده اند از راه می رسد:

ملک فرمود تا بنواختندش/ به هر گامی نثاری ساختندش/ ز پای آن پیل بالا را نشاندند/ به پایش پیل بالا زر فشاندند/ چو گوهر در دل پاکش یکی بود/ زگوهرها زر و خاکش یکی بود/ چو مهمان را نیامد چشم بر زر/ زلب بگشاد خسرو گنج گوهر.

مناظرهٔ خسرو با فرهاد

آنچه در داستان خسرو شیرین زیر این عنوان ثبت شده نه تنها از دل انگیز ترین سروده های نظامی که از درخشان ترین برگهای ادبیات منظوم ایرانِ بعد از اسلام در بیش از هزار سال قدمت آن است. گزیده ای از این مناظرهٔ بیمانند را با هم بخوانیم.

نخستین بار گفتش کز کجایی؟/ بگفت از دارِ مُلک آشنایی/ بگفت آنجا به صنعت در چه کوشند؟ / بگفت اندُه خرند و جان فروشند/ بگفتا جان فروشی در ادب نیست/ بگفت از عشق بازان این عجب نیست/ بگفت از دل شدی عاشق بدینسان؟/ بگفت از دل تو می گویی من از جان/ بگفتا عشق شیرین بر تو چونست/ بگفت از جانِ شیرینم فزون است/ بگفتا دل ز مهرش کی کنی پاک؟/ بگفت آنگه که باشم خفته در خاک/ بگفتا گر خرامی در سرایش؟/ بگفت اندازم این سر پیش پایش/ بگفتا گر کند چشم ترا ریش؟/ بگفت این چشم دیگر دارمش پیش/ بگفتا گرنیابی سوی او راه؟ /بگفت از دور شاید دید در ماه/ بگفتا گر بخواهد هرچه داری؟ /بگفت این از خدا خواهم به زاری/ بگفتا دوستیش از طبع بگذار/ بگفت از دوستان ناید چنین کار/ بگفت آسوده شو کاین کار خامست/ بگفت آسودگی بر من حرام است/ بگفتا رو صبوری کن در این درد/ بگفت از جان صبوری کی توان کرد/ بگفت از صبر کردن کَس خجل نیست/ بگفت این دل تواند کرد، دل نیست/ بگفت از عشق کارت سخت زار است/ بگفت از عاشقی خوشتر چه کار است؟/ بگفتا جان مده بس دل که با اوست/ بگفتا دشمن اند ین هر دو بی دوست/ بگفتا چونی از عشقِ جمالش/ بگفت این کَس نداند جز خیالش/ بگفت از دل جدا کن عشق شیرین/ بگفتا چونزیم بی جنِ شیرین؟/ بگفت او آنِ من شد زو مکن یاد/ بگفت این کی کند بیچاره فرهاد/ بگفت ار من کنم

در وی نگاهی/ بگفت آفاق را سوزم به آهی/ چو عاجز گشت خسرو در جوابش/ نیامد بیش پرسیدن صوابش.

خسرو در اینجا پیش فرهاد سپر می اندازد و به دستیاران خود می گوید که تا کنون در هیچ جا کسی را از آبی خاکی به این حاضر جوابی ندیده است. آنگاه همانگونه که خردمندان درگاه نظر داده بودند به فرهاد می گوید که در گذرگاه او و سپاهیانش کوهی بزرگ قرار دارد که آمد و شد را بر آنان دشوار ساخته است و فرهاد را به جان شیرین سوگند می دهد که آن مانع را از سر راهشان بردارد. فرهاد پاسخ می دهد که چنین خواهد کرد، به شرط آن که شاه نیز رضایت او را بجوید و دست از شیرین بر دارد. خسرو در آغاز چنان خشمگین می شود که نزدیک است همانجا به کشتن فرهاد فرمان دهد ولی بر خود خشم خود مسلّط شد و به جای خشونت به حیله گری توّسل می-جوید. نظامی در این مقام چنین می سراید:

دگر ره گفت از این شرطم چه با کست/ که سنگ است آنچه فرمودم نه خاک است/ به گرمی گفت کاری، شرط کردم/ وگر زین شرط برگردم نه مَردم/ چو بشنید این سخن فرهادِ بی دل/ نشانِ کوه جُست از شاه عادل!/ به کوهی کرد خسرو رهنمونش/ که خواند هرکس اکنون بیستونش/ به حکم آنکه سنگی بود خارا/ به سختی روی آن سنگ آشکارا/ ز دعوی گاه خسرو با دلی خوش/ روان شد کوهکن چون کوه آتش...

فرهاد با دلی امّیدوار به سوی آن کوه می شتابد و با نیروی بیمانندی که عشق به او داده به کار کوه کندن آغاز می-کند. نخست، صورت شیرین را زیباتر از نقش های مانی در کتاب ارژنگ، بر سنگ نقش می زند. آنگاه با ساده دلی بر سنگ دیگری نقشی که خسرو را سوار بر شبدیز نشان می دهد، حک می کند.

نظامی اینجا با توانایی خویش در داستان سرایی، گزارش دل انگیز ولی اندوهناکی از حال فرهاد در حین کوه کندن و آنچه که به یاد شیرین دردمندانه بر لب می آورد ارائه می کند. در همین گزارش می بینیم که فرهاد، آن عاشق صادق و بی خویشتن انسان هوشمندی هم هست. او در دل خویش می داند که خسرو برای فرسودن او و از سر راه برداشتنش وی را به چنان کاری گمارده است. با این همه او مردن در راه محبوب را آگاهانه پذیرفته است. او در مویه و نجوایی که در حال کوه کندن دارد به بیکسی خود نیز اشاره می کند که به راستی دل خواننده را به درد می آورد:

مرا آن کس که این پیکار فرمود/ طلبکارِ هلاک جانِ من بود/ در این سختی مرا شد مردن آسان/ که جان درغصه دارم غصه در جان/ نه چندان دوستی دارم دلاویز/ که گر روزی بیفتم گویدم خیز/ نه چندانم کس اندر خیل پیدا است/ که گر میرم کند بالین من راست/ به شب تا

روز گوهر بار بودی/ به روزش سنگ سُفتن کار بودی/ به گِردِ عالم از فرهاد رنجور /حدیث کوه کندن گشت مشهور...

رفتن شیرین به دیدار فرهاد در بیستون

دیری نمی گذرد که خبر کوه کندن فرهاد به گوش شیرین می رسد و او با احساس نهفته ای از رضایت که مرد بیچاره به خاطر او چنین کار طاقت فرسایی را پذیرفته است، روزی بلهوسانه به دیدار کوهکن می رود. وجد و حالی که از دیدن او به فرهاد دست می دهد، وصف ناپذیر است. شیرین در این دیدار پیالۀ شیری را که در دست دارد به مرد عاشق می دهد که به یاد او بنوشد و لذتی که فرهاد از نوشیدن آن پیاله می برد از هرچه در عالم هست بیشتر است. هنگام بازگشت، اسب شیرین ناگاه از رفتار بازمی ماند و فرهاد با آگاهی از این حال، با نیرویی که از عشق یافته است اسب و سوار را بر دوش می گیرد و به درِ قصر می رساند.

خشم و حسادت خسرو از دیدار شیرین با فرهاد و نیرنگ ناجوانمردنه اش در کار کوهکن

وقتی خبر دیدار شیرین با فرهاد در بیستون به خسرو می رسد، از خشم و حسادت به جوش می آید. همچنین به او می گویند با این نیرو و استقامتی که فرهاد به کوه کندن مشغول است تا یک ماه دیگر تمامی کوه را از پیش پا برخوهد داشت. با شنیدن این خبرها شاه بار دیگر پیران قوم را به رای زدن فرا می خواند و آنان راهی پیش پای خسرو می گذارند که هلاک فرهاد را همراه دارد. به او می گویند قاصدی به سوی فرهاد روانه دارد تا مردن ناگهانی شیرین را به او آگاهی دهد، شاید دستش از کار بیفتد و در کار کوه کنی وقفه ای حاصل گردد. همین توطئه به کار بسته می شود. مرد سنگدلی را برای این کار برمی گزینند و تعلیمات لازم را به وی می دهند. مردک

به خوبی از عهدهٔ این خبررسانی شوم بر می آید و می توان تصور کرد که فرهاد با شنیدن آن دروغ بیرحمانه به چه حالی می افتد. چند بیتی جگر سوز در وصف این حال و آنچه روی می دهد:

چو افتاد این سخن در گوش فرهاد/ ز طاق کوه چون کوهی در افتاد/ به زاری گفت کاوخ رنج بردم/ ندیده راحتی در رنج مردم/ فرو رفته به خاک آن سرو چالاک/ چرا بر سر نریزم هر زمان خاک/ ز گلبن ریخته گلبرگ خندان/ چرا بر من نگردد باغ زندان/ پریده از چمن کبک بهاری/ چرا چون ابر نخروشم به زاری/ فرو مرده چراغ عالم افروز/ چرا روزم نگردد شب بدین روز/ به شیرین در عدم خواهم رسیدن/ بهٔک تک تا عدم خواهم رسیدن/صلای دردِ شیرین در جهان داد/ زمین بر یادِ او بوسید و جان داد.

شیرین پس از آگاهی از این خبر دلخراش به تلخی و زار زار می گرید. به دستور او فرهاد را به احترام تمام و به آیین چون بزرگان به خاک سپردند. به خواست او بر روی سنگ مزارش گنبدی می سازند و آنجا به زیارتخانهٔ مردم تبدیل می شود. نظامی در وصف این حال داد سخن داده است:

سراینده چنین افکند بنیاد/ که چون در عشق شیرین مُرد فرهاد/ دل شیرین به درد آمد ز داغش/ که مرغی نازنین گم شد ز باغش/ بر آن آزاد سروِ جویباری/ بسی بگریست چون ابر بهاری / به رسم مهترانش حُلّه بربست/ به خاکش داد و آمد باد در دست/ به خاکش گنبدی عالی بر افراخت/ وز آن گنبد زیارتخانه ای ساخت.

و امّا وقتی به خسرو خبر می دهند که مزاحم از سر راهش برخاست، احساس پشیمانی می کند و از کیفر چنین گناهی در اندیشه می شود. وی آنگاه دبیر خویش را می خواند و به دست او تسلیت نامهٔ کنایه آمیزی برای شیرین می نویسد. شیرین از کنایات او خوشحال نمی شود، ولی چارهٔ دیگری جز پذیرفتن ندارد. بیتی چند از آن تسلیت نامه می تواند پایان بخش مناسبی بر عشق غم انگیز و صمیمانهٔ فرهاد به شیرین باشد.

خبر دادند خسرو را چپ و راست/ که از ره زحمت آن خار برخاست/ پشیمان گشت شاه از کردهٔ خویش/ وز آن آزار گشت آزردهٔ خویش/ در اندیشید و بود اندیشه را جای/ که پادافراه را چون دارد او پای/ کسی کو با کسی بد ساز گردد/ بدو روزی همان بد باز گردد/ دبیر خاص را نزدیک خود خواند/ که بر کاغذ جواهر داند افشاند/ گُلش فرمود در شِکّر سرشتن/ به شیرین نامه ای شیرین نوشتن/ که شاه نیکوان شیرین دلبند/ که خوانندش شکرخایان شکر خند/ شنیدم کز پی یاری هوسناک/ به ماتم نوبتی زد بر سر خاک/ جهان را سوخت از فریاد کردن/ به زاری دوستان را یاد کردن/ ز سنبل کرد بر گل مُشک بیزی/ ز نرگس بر سمن سیماب ریزی/ چنین آید

ز یاران شرط یاری/ همین باشد نشان دوستداری/ ولیکن چون ندارد گریه سودی/ چه باید بی کباب انگیخت دودی/ بنا بر مرگ دارد زندگانی/ نخواهد زیستن کس جاودانی/ اگر مرغی پرید از بوستانت/ پرستد نسرِ طایر زآسمانت/ اگر شد قطره ای آب از سبویت/بسا دجله که سر دارد به سویت/ اگر فرهاد شد شیرین بماناد/ چه باک از زردگل نسرین بماناد.

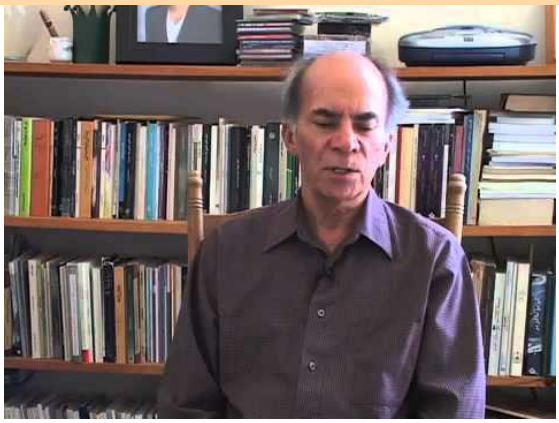
همان گونه که در آغاز این نوشته نیز اشاره رفت نظامی در داستان سرایی عاشقانه سخن را به اوج رسانده است. برخی از صاحبنظران خسرو و شیرین و بعضی دیگر هفت پیکر را بهترین اثر وی دانسته اند. امّا واقعیت آن است که لیلی و مجنون او نیز چیزی از یک شاهکار بزرگ کم ندارد. نظامی داستان خسرو و شیرین را با پیشگفتاری دربارهٔ عشق آغاز کرده که خود به تنهایی می تواند گواهی بر نبوغ شاعرانهٔ آن سرایندهٔ استاد باشد. این نوشته را با ابیاتی از آن پیشگفتار دل انگیز پایان می دهیم.

فلک جزعشق محرابی ندارد — جهان بی خاکِ عشق آبی ندارد
غلام عشق شو کاندیشه این است — همه صاحبدلان را پیشه این است
جهان عشق است و دیگر زرق سازی — همه بازی است الّا عشق بازی
اگر بی عشق بودی جانِ عالم — که بودی زنده در دورانِ عالم؟
کسی کز عشق خالی شد فسردست — گَرَش صد جان بود بی عشق مُردست
اگر خود عشق هیچ افسون نداند — نه از سودای خویشت وارهاند؟
اگر عشق اوفتد در سینهٔ سنگ — به معشوقی زند در دلبری چنگ
که مغناطیس اگر عاشق نبودی — بدان شوق آهنی را چون ربودی؟
اگر عشقی نبودی در گذرگاه — نگشتی کَهربا جویندهٔ کاه
بسی سنگ و بسی گوهر به جایند — نه آهن را نه کَه را می رباینند
چو من بی عشق خود را جان ندیدم — دلی بفروختم جانی خریدم
به عشق آفاق را پر دود کردم — فلک را دیده خواب آلود کردم
صَلای عشق دردادم جهان را — به عشق آراستم این داستان را

ویرجینیا، ماه جون ۲۰۲۳

فائز دشتستانی و عشق ستمگر

مجید نفیسی



مضمون عشق ستمگر در دوبیتی‌های فائز و ادبیات فارسی به طور کلی در واقع عکس برگردان و جزء مکمل ستمگری جامعه مردسالار بر زنان است. اگر بخواهیم به زبان روانشناسی سخن بگوئیم عشق ایده‌آل در جامعه ما یک عشق سادیستی – مازوخیستی است که از جانب جامعه مردسالار بر تک‌تک افراد جامعه تحمیل می‌شود. در واقعیت با زنان چون اسیران جنگی رفتار می‌شود و با مردان چون فاتحین جنگی. ولی در خیال از زنان خواسته می‌شود که این بار نقش مردان را بر عهده بگیرند و آن‌ها را چون اسیران جنگی به زیر شکنجه بیندازند. دیگر آزاری جزء مکمل خود آزاری است و به خصوص این موضوع در مورد رابطه جنسی شکلی برجسته به خود می‌گیرد.

در مناطق جنوبی و مرکزی ایران، دوبیتی‌های فائز دشتسانی محبوبیت بسیار دارد. نقش اصلی در انتقال این ترانه‌ها را ساربان‌ها و چوپان‌ها بازی کرده‌اند. آن‌ها را با لحنی بسیار غمگنانه می‌خوانند و بدین سبب این لحن آواز را «غریبی‌خوانی» و یا «شروه‌خوانی» می‌نامند. زائر محمدعلی متخلص به «فائز» اهل «دهستان بردخون» از بلوک خورموج دشتی بوشهر خود ساربان نبود، ولی چون در زمان حیات او (تولد ۱۲۱۳– وفات ۱۲۸۹ خورشیدی)، بوشهر و توابع آن یکی از مراکز مهم تجاری ایران به شمار می‌رفته است، بعید نیست اگر همراه محمولات تجاری ترانه‌های او نیز چنین به سرعت بین مردم پخش شده باشند. مضمون اصلی این ترانه‌ها عشق ستمگر است:

زن خیالی ستمگری که کاری جز شکنجه، عذاب و بالاخره قتل عاشق ندارد و با این وجود دقیقاً به خاطر همین ستمگریش مورد ستایش عاشق قرار می‌گیرد.

چگونه در سرزمینی که زن در آن از جانب برادر، پسر، پدر، شوهر، زنان دیگر، مذهب، قانون و بالاخره سنت‌ها ستم می‌بیند، ناگاه در اشعار عاشقانه ما به صورت ستمگر ظاهر شده و به خاطر ستمگری اش مورد عنایت واقع می‌شود؟

زمینه‌های روانی این عشق چه هستند؟ دلایل اجتماعی آن چه می‌باشند؟ تعبیر «عشق ستمگر» چیزی نیست که من در دهان فائز گذاشته باشم. او خود می‌گوید:

بت نامهربان! یار ستمگر!
جفاجو! سنگدل! بی‌رحم! کافر!
بیا از کشتن فائز بپرهیز
بیندیش از حساب روز محشر*

و جای دیگر بر این توصیفات چنین می‌افزاید:

برابر ماه تابانم نشسته
بت غارتگر جانم نشسته
یقین بر عزم قتل فائز زار
نگار نامسلمانم نشسته

حال باید از خود پرسید که این «یار ستمگر» و این «بت غارتگر» رموز دلبری را از کجا آموخته است؟ این سوالی است که شاعر از خود می‌کند:

نه هر چشمی ز جسمی می‌برد جان
نه هر زلفی دلی سازد پریشان
نه هر دلبر ز فائز می‌برد دل
رموز دلبری سری ست پنهان

ولی هنگامی که نوبت به اندام شناسی دلبر می‌رسد، رموز این دلبری نیز یک یک آشکار می‌گردد. نخست خال یار:

دلم از بس که دنبال تو گشته
دلم خون گشته پامال تو گشته
مگر در وقت کشتن خون فائز
ترشح کرده و خال تو گشته

و آنگاه تیغ ابرو:

اگر خواهی بسوزانی جهان را
رخی بنما بیفشان گیسوان را
بت فائز! اشارت کن به ابرو
بکش تیغ و بکش پیر و جوان را

و سپس عقرب جرار زلف:

به رخ جا دادهای زلف سیه را
به کام عقرب افکندی تو مه را
که دیده عقرب جراره فائز
زند پهلوی ماه چارده را؟

و سیاه مژگان:

به قربان خم زلف سیاهت
فدای عارض مانند ماهت
ببردی دین فائز را به غارت
تو شاهی خیل مژگانها پناهت

و تیر غمزه:

دلم از دست خوبان چاک چاک است
تنم از هجرشان اندوهناک است
چو فائز خورده باشد تیر غمزه
ز تیر طعنه دشمن چه باک است؟

و حتی نام جدائی:

مبر نام جدائی ترسم ای دوست
که همچون مار بیرون آیم از پوست
مکش فائز که هجران کشت او را
تن مقتول آزردن نه نیکوست

و مار زلف:

کمند زلف گرد چهره‌یار
تو گوئی خفته بر گنجی سیه مار
حذر کن فائز از این زلف و گردن
که هر تاری از آن ماریست خونخوار

و همچنین:

مسلسل حلقه حلقه زلف دلدار
به هر تاری دلی گشته گرفتار
دل فائز اسیر دام زلفش
چو گنجشکان که گرد آیند بر مار

و تیر مژگان:

نه از مژگان سیاهی خورده‌ای تیر
نه از ابروی یاری زخم شمشیر
تو که دردی نداری همچو فائز
ندارد ناله بی درد تاثیر

اگر اندام یار ستمگر ادوات جنگی هستند، چرا این جنگ را نباید یک جنگ واقعی شمرد؟ جنگی که فاتح آن از قبل معلوم است و شخص شکست خورده خود از قبل به این موضوع رضا می‌دهد:

بتا ناز از تو و از من خریدن
زتو جور و جفا از من شنیدن
کمند از زلف تو گردن ز فائز
ز تو کشتن ز من در خون تپیدن

این جنگی است مقدس که باید در آن ترک جان کرد:

نخستین بار باید ترک جان کرد
سپس آهنگ روی گلرخان کرد

نباید از طریق عشق فائز
حذر از خنجر و تیر و سنان کرد

در این جنگ هر طرهٔ گیسویی به لشکری می‌ماند:

اگر خواهی جهان سازی مسخر
بده جنبش ز گیسو چار لشکر
سپهسالار لشکر تیر مژگان
نه فائز، عالمی از پا درآورد

به لشکر هندو می‌ماند:

دو نرگس مست و بی‌باک و ستمگر
زهندو جمع کرده چار لشکر
بدان از مرگ فائز تا سحرگاه
شبیخون آورد بر شهر کشمر

و گاهی لشکر ترک:

رخ و زلف و لب و دندان جانان
گل است و سنبل است و در و مرجان
ز چشم و مژه و ابروش، فائز
حذر کن ترک با تیر است و پیکان

اما نه خود او که حتی خیال او هم شبیخون می‌آورد:

خیالت آوُرد بر من شبیخون
شبی خون خواند احسانت شبیخون
شبیخون زد به فائز لشکر غم
شبی آب آید از چشمم شبی خون

اما خاطره تهاجمات خارجی برای زنده کردن این جنگ واقعی کافی نیست. و از اینروست که از حماسه‌های جنگی یاری می‌طلبد:

تصویری از فائز دشتستانی

مسلسل حلقه حلقه موی دلبر
دو گیسویش فتاده همچو عنبر
دل فائز فشرده تار زلفش
چو رستم در نبرد هفت لشکر

و حال پس از جنگ نوبت به قاضی شرع می‌رسد:

بت نامهربان دیدی چه‌ها کرد
وفا کردیم و او با ما جفا کرد
کسی از دلبر فائز نپرسید
که ناحق حکم قتل ما چرا کرد

و پیش از اجرای حکم قتل البته نوبت زندان است:

دلم در حلقه زلفش گره گیر
چو دزدی کو گرفتاره به زنجیر

بپرسید ای هواداران فائز
که ای زنجیربان ما را چه تقصیر؟

و اکنون پس از قاضی شرع و زنجیربان نوبت به ملای مکتب می‌رسد:

سر زلف تو جانا لام و میم است
چو بسم الله الرحمن الرحیم است
ز هفتاد و دو ملت برده حسنت
قدم از هجر تو مانند جیم است

آیا فائز از این عشق ستمگر لذت می‌برد؟ تشبیه قالبِ پروانه و شمع رمز این خودآزاری را به خوبی نشان می‌دهد:

به زیر پرده آن روی دل آرا
بود چون شمع در فانوس پیدا
دل فائز چو پروانه به دورش
مدامش سوختن باشد تمنا

و این «تمنا» چیزی نیست که مخصوص فائز باشد، بلکه ویژه‌ی هر عاشقی است:

هر آنکس عاشق است از دور پیداست
لبش خشک و دو چشمش مست و شیداست
بود فائز مثال روزه‌داران
اگر تیرش زنی خونش نه پیداست

پس از این همه توصیفات اکنون وقت آن رسیده است که از خود بپرسیم آیا فائز واقعا چنین معشوقه ستمگری داشته است؟ و چرا او خود را محکوم به این عذاب الیم می‌بیند؟ در دوبیتی‌های او از سه شخصیت زن – دختر ترسا، شیرین ارمنی و بالاخره پری – نام برده می‌شود. که به اعتقاد من هیچ یک جنبه‌ی واقعی ندارند. در مورد دختر ترسا گفته می‌شود که منظور یکی از اتباع انگلیس است که فائز روزی در بازار بوشهر دیده. اگر این داستان هم واقعیت داشته باشد، دختر ترسای فائز چنان با معشوقه ترسای ادیبان عرفانی فارسی در هم آمیخته شده (شیخ صنعان اثر عطار) که نمی‌توان شخصیت واقعی او را احساس کرد. همچنین گفته می‌شود که شیرین زن او بوده، ولی چگونه می‌توانیم بپذیریم که فائز همسر خود را مدل یار ستمگر قرار داده باشد؟ در ادبیات ما همیشه دلبر کسی است که به او دسترسی نیست. زنِ همسر مخصوص تولید نسل و اداره امور خانه در نظر گرفته می شود. و عشق همچون چیزی

«نامشروع». به علاوه، همچنان که فائز از بیژن و منیژه حرف می‌زند محتمل این است که منظور او از شیرین همان شیرین فرهاد باشد. در مورد پری گفته می‌شود که او زنی است ماوراء طبیعی که با فائز رابطه داشته و او چون این راز را آشکار می‌کند پری از او آزرده خاطر شده و دیگر بر او ظاهر نمی‌شود. همچنان که از خود داستان هم پیداست، پری نمی‌تواند یک شخصیت واقعی باشد. خلاصه، یار ستمگر در نظر فائز زنی است خیالی و دسترس ناپذیر. واقعاً منطق موضوع هم حکم می‌کند که چنین باشد؛ زیرا اگر غیر از این بود لابد می‌شد برای رفع این ستمگری راه علاجی یافت. و این چیزی است که فائز عاشق هرگز به آن رضا نمی‌دهد. فائز خود از علت این ستمگری آگاه نیست. و به علاوه نمی‌خواهد که آن را بداند. چرا که در پی آن نیست که از آن رهائی جوید. در نتیجه ترجیح می‌دهد که آن را کار تقدیر الهی بداند:

نه از من سر بزد دلبر خطائی
نه از تو بود جانا بی‌وفائی
بت فائز مقدر اینچنین است
چه باید کرد تقدیر الهی؟

حالت روانی ناشی از عشق ستمگر به سادگی قابل درک است: از یک سو عشق خیالی است و منظور عاشق از این همه سوز و گداز رسیدن به کام معشوقه مشخصی نیست. مرد عاشق فقط با خیال خود سرگرم است و زن مشخصی را در نظر ندارد. از سوی دیگر، مرد عاشق چون پروانه خود تمنای سوختن دارد و کسی او را مجبور به این کار نکرده است. او از این درد و شکنجه لذت می‌برد و از همه وقایع تاریخی و حماسه‌های جنگی و مذهبی و حتی آفات طبیعی سود می‌جوید تا بار فرهنگی این درد را شدت بخشد؛ زیرا هر چه شدت این درد افزایش یابد لذت او نیز عمیق‌تر می‌گردد.

بنیاد این به اصطلاح عشق نه فقط بر توحش، یعنی جنگ و خونریزی و شکنجه و زندان و بیماری قرار دارد، بلکه به علاوه آن کسی که آزار می‌بیند خود مرد عاشق است. او زن را تازیانه نمی‌زند. بلکه از زن می‌خواهد که او را تازیانه بزند؛ و این درست همان نکته‌ایست که ما را با سوال اصلی مواجه می‌سازد: در اجتماعی که زن مدام تحقیر و شکنجه و آزار می‌شود، در جائی که دستمال خونی شب اول زفاف به عنوان غنیمت جنگی مرد از زن مفهومی مقدس دارد، در جائی که عشق بین دو فرد با زنجیرهای محکم و گسست‌ناپذیری به مالکیت و توارث جوش خورده است و به این لحاظ بر سر بدن زن معامله انجام می‌گیرد و درجاتی که زنان در زندان چادر، خانه، خانواده، طایفه و بالاخره مذهب و قانون اسیر شده‌اند، چگونه بر بنیاد چنین ستمگری فاحشی نسبت به زن، ناگاه تصویر وارونه می‌شود و مرد ستمگر از زن ستم کشیده می‌خواهد که نه در واقعیت، بل در خیال تازیانه از دست او برگیرد

و خون او را بریزد؟ آیا باید این تصویر وارونه را که اینچنین به کرات در ادبیات ما جلوه‌گری می‌کند را نتیجهٔ انتقام زنان ستم کشیده از مردان ستمگر دانست؟

به نظر من نه! در سرزمینی که هرگز به زنان اجازه داده نشده که افکار و احساسات خود را بیان کنند چگونه زنان را می‌توان متهم ساخت که مضمون عشق ستمگر را به مردان آموخته باشند؟ به علاوه فایدهٔ این انتقام‌جوئی برای آن‌ها چیست؟ آیا آن‌ها می‌خواهند بدین وسیله انتقام خونریزی شب اول زفاف را از مردان بگیرند؟ اگر هم مضمون عشق ستمگر را نشانهٔ انتقام‌جویی از مردان بدانیم، این در واقع نشانهٔ انتقام‌جوئی جامعهٔ مردسالار از خود مرد است، گفته‌ای است قدیمی که هتک آزادی دیگران، هتک آزادی خود اوست. به این طریق می‌توان گفت که ستمگری بر دیگران ستمگری بر خویشتن است. به عبارت دیگر، مضمون عشق ستمگر در دوبیتی‌های فائز و ادبیات فارسی به طور کلی در واقع عکس برگردان و جزء مکمل ستمگری جامعهٔ مردسالار بر زنان است.

اگر بخواهیم به زبان روانشناسی سخن بگوئیم عشق ایده‌آل در جامعهٔ ما یک عشق سادیستی - مازوخیستی است که از جانب جامعه مردسالار بر تک‌تک افراد جامعه تحمیل می‌شود. در واقعیت با زنان چون اسیران جنگی رفتار می‌شود و با مردان چون فاتحین جنگی. ولی در خیال از زنان خواسته می‌شود که این بار نقش مردان را بر عهده بگیرند و آن‌ها را چون اسیران جنگی به زیر شکنجه بیندازند. دیگر آزاری جزء مکمل خود آزاری است و بخصوص این موضوع در مورد رابطهٔ جنسی شکلی برجسته به خود می‌گیرد. بی‌جهت نیست که فائز چنین رابطه تنگاتنگی مابین عشق مطلوب خود با عملیات جنگی می‌بیند. این یک اصطلاح رایج زبان ما است که هنگام عاشق شدن میگوئیم: «فلانی مرا کشت». عشق ستمگر ازهمین بینش آب می‌خورد: تا هنگامی که ستمگری بر زنان در جامعه ما از بین نرفته نمی‌توان امید داشت که بدلِ خیالی آن یعنی عشق ستمگر نیز در ادبیات ما رو به افول گذارد.

ممکن است در اینجا سوال شود که چرا عشق ستمگر را نشانه‌ای از «عشق یک طرفه» ندانیم که بطور واقعی و همه روزه رخ می‌دهد؟ معشوقه‌ای خواست عاشق را پس می‌زند و عاشق ناکام به سوز و گداز می‌نشیند و عدم رضایت معشوقه را چون تیر سوزان بر قلب خود احساس می‌کند. چرا ما مضمون عشق ستمگر را به سادگی جلوه این نوع عشق ندانیم و بیهوده دست به تحلیل‌های روانشناسی و جامعه‌شناسی بزنیم؟

در پاسخ باید گفت که اولا خود دوبیتی‌ها چنین گواهی نمی‌دهند. در هیچ جا صحبت از این نمی‌شود که عشق یکطرفه‌ای از جانب فائز وجود داشته که از جانب معشوق بی‌جواب گذاشته شده است. همه جا صحبت از این است که مرد عاشق به این عذاب و شکنجه رضایت می‌دهد و از آن لذت می‌برد و آن را امری خداخواسته می‌داند؛ حال آن‌که در عشق یکطرفه مسلماً عاشق از بی‌مهری معشوق می‌نالد و از اینکه عشقش مورد قبول واقع نشده بر خود می‌پیچد. ثانیا: به فرض آنکه مفهوم عشق ستمگر متاثر از عشق یکطرفه باشد، چرا باید به صورت عشق ایده‌آل

درآید؟ کسی که این نوع عشق را ایده‌آل خود قرار می‌دهد تصور دیگری جز آزار خویشتن ندارد. در نتیجه عاقبت این نوع عشق با عشق ستمگر یکی است: خود آزاری و دیگر آزاری. عشق یکطرفه ممکن است الهام‌بخش آثار ادبی گردد ولی مسلماً اگر هم شاعری به حساب شکست خوردگی در عشق خود اشعار آبداری بیافریند، باز هم این اشعار نمی‌توانند تأیید کنندهٔ عشق یکطرفه باشند؛ مگر اینکه این شاعر قصد آزار خویش را داشته باشد که نتیجهٔ آن همان حالت روانی خاصی است که از عشق ستمگر ناشی می‌شود. و به اعتقاد من با آن یکی است.

در جامعهٔ مردسالار فقط زنان نیستند که زیر ستم روابط مرد سالارانه قرار دارند، مردان هم محکوم به این رابطه هستند. آن‌ها نیز از یک عشق آزاد بی‌بهره‌اند. ازدواج‌های اجباری، خواستگاری والدین به جای فرزندان، تحریم رابطهٔ جنسی قبل از ازدواج، تعدد زوجات، حقوق نابرابر در طلاق، ارث و مانند آن، این‌ها چیزهایی نیستند که فقط زنان را برده می‌کنند. البته زنان در این رابطه قربانیان اصلی هستند، ولی مردان نیز به نوبهٔ خود به صورت قربانی در می‌آیند. این همیشه چماق مذهب و یا قانون نیست که از این روابط ستمگرانه حمایت می‌کند؛ کوبنده‌ترین چماق حرف مردم است: چماقی که به تعداد آمار مردم سر دارد و به قامت پوسیدهٔ سنن قرون وسطایی جامعه، چوبدست. علیه ستمگری بر زن نمی‌توان برخاست مگر اینکه با عکس برگردان خیالی آن در قالب یار ستمگر مبارزه شود*.

منابع

*دوبیتی‌های فائز دشتستانی از کتاب ترانه های ملی ایران تالیف محمد احمد پناهی سمنانی، تهران، ۱۳۶۴ برگرفته شده است.

-*این مقاله اولین بار در گاهنامه‌ی "امید" شماره‌ی دوم هزارونهصدوهشتادونه، لس‌آنجلس به چاپ رسید.

فصل دوم از کتاب *در جستجوی شادی: در نقد فرهنگ مرگ‌پرستی و مردسالاری در ایران،* ***نشر باران، سوئد، ۱۳۷۰*** *مقدمه کتاب – فصل اول*

محمدحسین ابن یوسف

حافظ، سخن گوی همهٔ مهرورزان جهان

قلم را آن زبان نبود که سّر عشق گوید باز

ورای حدّ تقـریر ست شـرح آرزومنـــدی «حافظ»

بدون تردید، دیوان حافظ، محبوب ترین اثر ادبی در میان ایرانیان و دیگر فارسی زبانان جهان قلمداد می شود و اکثر این افراد خواجهٔ شیراز را محرم اسرار خود می دانند. آشنایی نگارنده با حافظ از زمان کودکی تحت تأثیر شادروان مادربزرگم بود که برای سرگرم کردن من و دوست و پسر عمویم در روزهای هفته، پس از تعطیل دبستان برایمان از اشعار حافظ می خواند و تفسیر و تاویل می کرد. وی که به راستی بانویی دانا و با فرهنگ بود اشعار فراوانی و از آن میان تقریبا تمامی غزل های حافظ را از برداشت. او خواهان این بود که ما زمان فراغت خود را به مشاعره پردازیم و چون بضاعت لازم برای انجام چنین کاری را نداشتیم، سخاوتمندانه رهنمودهای لازم را در اختیارمان قرار می داد. این تدبیر عاقلانه، نه تنها ما طفلان گریز پای را پس از پایان اشتغالات درسی در مدرسه به مکتبی دیگر می کشاند، بلکه ما را برای گوش فرا دادن به قرائت غزل هایی از حافظ و بخشی از اشعار مولانا که کار هر شب شادروان پدرم در دیدار شبانه از مادر خود بود آماده می ساخت.

گیرایی اشعار حافظ و حال و هوای خاطرات شیرین آن زمان باعث شده است که بارها دیوان خواجه را از آغاز تا انجام با اشتیاق فراوان مرور کنم و هر بار متوجه نکات نغز و تازه ای شوم که به زیبایی و وفور در هر یک از سروده های او نهفته است. سال ها پیش در نیمه شبی دیوان حافظ چاپ جدید را که دوست ارجمندی از ایران برایم به ارمغان آورده بود برداشتم و در حالی که از خط خوش نستعلیق آن لذت می بردم بدون ترتیب مشخصی به خواندن چند غزل از آن سرگرم شدم. به غزلی به این مطلع رسیدم: **بحریست بحر عشق که هیچش کناره**

نیست. ناگهان متوجه اختلاف فاحش این گفته با ضرب المثل «عشق و نفرت مرز مشترکی دارند» شدم. نبودن واژهٔ نفرت در میان واژگان متین و محجوب و نیز لطف و شکوه سخن حافظ چندان شگفت آور نیست، زیرا اصولاً باور خواجه بر این است که: **نگردد هیچکس با دوست دشمن.**

ولی حافظ از واژهٔ مرز هم استفاده نکرده است. چه بسا این به خاطر جهان گرایی اندیشهٔ حافظ است و یا شاید بعضی از باورهای عمیق فلسفی و مذهبی او باعث چنین دیدی شده است. با این برداشت، بی درنگ پرسش های فراوانی در اندیشه ام نقش بست. مگر آسان است که مرزها از میان بروند؟ در صورتی که پاسخ مثبت باشد با مرز هستی و نیستی، مرز درستی و نادرستی و مرز زندگی و مرگ چه باید کرد؟ سپس اندیشه های دیگری به سراغم آمدند. برای نمونه سرودهٔ شیخ محمود شبستری را بهٔاد آورم که:

آن چنان بار کدورت به دلم جمع شده

که اگر پـای از ایـن معـرکه آرم بیرون

لنگ لنگـــان در دروازه هستـــی گیـرم

نگـــذارم کـــه کسی از عدم آید بیرون

اصولاً مرزها ساخته و پرداختهٔ چه نیرویی است؟ بر این اندیشه شدم که در درازای زمان همیشه ایجاد مرزها به وسیلهٔ بشر و بر مبنای داده هایش انجام نگرفته است، و تنها برخی از قراردادهای اجتماعی را می توان مبتنی بر این پایه خواند. عامل مهم دیگر وجود چنین محدودیت ها، بکن و نکن هایی است که به اعتقاد باور مندان ادیان مختلف به صورت وحی از طریق پیامبرانی در میان بشر به همگان ابلاغ شده است. دشواری این جاست که از سویی تصور می شود کل هستی نیازمند نظم و وجود مرز لازمهٔ نظم است و از سوی دیگر مخالفت با ایجاد مرز، چه به صورت غریزی و چه به حکم خرد انسانی از آغاز زندگی بشر، هم برای نخستین انسان و هم دست کم به باور مسلمانان برای فرشته ای سرکش نظیر شیطان بسیار پرهزینه بوده است.

آیا به راستی گذشت زمان پیشرفتی را در کیفیت دوستی و دوست داشتن به وجود آورده است؟ و آیا سخن برآمده از دل مهرورزان امروز برتر از سخن دل سوختگان سده ها و هزاره های گذشته است؟

به امید گرفتن پاسخ براین پرسش ها بر آن شدم کهٔک بار دیگر لذت خواندن این اثر فنا ناپذیر را نصیب خود کنم. از آن پس هر شب به یاد شادروانان پدر و مادربزرگم، چند غزل خواجه را مرور می کردم و مثل همیشه گاهٔادداشت هایی بر می داشتم تا سرانجام به هنگام خواندن مقالهٔ کوتاهی که دوست دیگری برایم فرستاده بود به این جمله برخوردم که: «تکثر در برداشت یکی از شرایط دنیای جدید است.» سپس بر یادداشت های پراکندهٔ خود نظری افکندم و به این فکر افتادم که این بار آن ها را به صورت جزوه ای مرتب کنم. ناگهان چهرهٔ افرادی در اندیشه ام نقش بست که گویی پیشاپیش از قصد من آگاه بودند. چهرهٔ مادر بزرگم با نگاهی نامطمئن توجه مرا جلب کرد که مثل همیشه مشغول ذکر ادعیه و اوراد و حرکت دادن دانه های تسبیح خود بود. گویی نمی دانست باید به خاطر رهنمود هایی که به نوه اش در هنگام کودکی ارائه کرده بود و آشنا کردن او با حافظ شاد باشد و یا خود را در این زمینه سرزنش کند؟ در کنار مادربزرگ، پدرم را نیز با نگاهی مردّد می دیدم. درست مثل این که ایشان هم تردید داشتند که من سخنان خواجه را نظیر:

ای مگس، عرصهٔ سیمرغ، نه جولانگه تست

عِرض خــود می بری و زحمت ما می داری

و همچنین:

یا سخن دانسته گو ای مرد عاقل یا خموش

را مد نظر قرار داده باشم. عرض کردم به راستی:

مقصود از این معامله بازار تیز نیست

مشوّقم خواجه و قصدم عمل به دستور ایشان است که می فرماید:

یکی است ترکی و تازی در این معامله حافظ

حدیث عشق بیان کن بدان زبان که تو دانی

به هر روی، در آذر ماه ۱۳۸۴ کار تنظیم یادداشت ها را آغاز کردم و با تشویق فراوان دوست و برادرم برهان ابن یوسف ادامه دادم و سال بعد تنها چند هفته پیش از به جاودانگی پیوستن او توانستم کار را که بخش هایی از آن در این جا می آید، به پایان رسانم:

حافظ و گسترهٔ عشق:

حافظا، محض حقیقت گوی، یعنی سّر عشق

غیر از این دیگر خیالاتی به تخمین بسته اند

حافظ در میان سروده های ارزشمند خود بسیاری از دانستنی های جهان عشق را بیان کرده، چنان که گویی در آغاز خواستار تنظیم «**دانشنامهٔ**» عشق بوده است، همانا اذعان دارد که:

مشکل عشق نه در حوصلهٔ دانش ماست

حل این نکتــه، بدین فکر خطا نتوان کرد

و گویی زمانی نیز در اندیشهٔ تنظیم «**بینشنامهٔ**» عشق می افتد، اما پس از چندی متوجه محدودیت های آن نیز می گردد:

کرشمهٔ تو شرابی بـر عاشقــان پیمود

که علم بی خبر افتاد و عقل بی حس شد

***

خرد، که قید مجانین عشق می فرمود

به بوی سنبل زلـــف تـو گشت دیوانه

***

در این پرده چون عقل را بار نیست

به جز مستی و بی خودی کار نیست

خواجه از «**خردی**» سخن می گوید که به قول خودش:

ملهم غیب است بهر کسب شرف

با این همه، حافظ خردمند را توان دور افتادن از خرد نبوده می فرماید:

روان را با خرد در هـــم سرشتیـــم

وزان، تخمی که حاصل بود کشتیم

سرانجام سرگرم تهیه «**عشقنامه**» ای می شود تا جامع نکاتی باشد که در پیوند با عشق از آن آگاهی داشته و یا حس کرده است و به راستی که در این زمینه از بسیاری جهات گوی سبقت را از دیگر بزرگان ادب جهان ربوده است.

هر چند که در میان فرزانگان ایرانی چند تن دارای آثاری درخور توجه به نام **شاهنامه** اند، لیکن این واژه اغلب اشاره به اثر فنا ناپذیر فردوسی دارد. «**مثنوی**» نیز قالب سروده ای است که بسیاری از سرایندگان ایرانی برگزیده اند، اما مثنوی علی الاطلاق در پیوند با اثر پرارزش مولانا شهرت خاص دارد. در این راستا شاید بتوان ادعا کرد عنوان «**عشقنامه**» را نیز می توان برازندهٔ دیوان نفیس حافظ دانست که در آن، وی خود را از بیرون نگریسته است.

حافظ آزاد اندیش، کسی که با همهٔ محدودیت های موجود زمان، وازدگی خود را از تعصبات قشری ها به روشنی بیان کرده است، چه گونه می تواند پذیرای اندیشهٔ کسانی باشد که حقیقت یکدست را تنها متعلق بهٔک رنگ ویژه از طیفی می دانند که منشور او در دسترس همگان قرار داده است؟

اشارهٔ حافظ به پدیدهٔ عشق با بهره گیری از واژه های آب و دریا استفاده ای است پرمعنی:

بحریست بحر عشق که هیچش کناره نیست

و می افزاید:

خیـال، حـوصـلهٔ بحـر می پـــزد هیهـات

چه هاست در سر این قطرهٔ محال اندیش

***

قیـــاس کردم و تدبیـر عقـل در ره عشق

چو شبنمی است که بر بحر می کشد رقمی

***

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل

کجـــا داننـــد حـــال ما سبک باران ساحل ها

با این همه مطلب جالبی را یادآور می شود:

آشنایان ره عشق در ایـن بحر عمیق

غرقه گشتند و نگشتند، به آب، آلوده

و نیز چنین می گوید:

که نیست بادیه‌ی عشق را کرانه پدید

***

بازگویم که در این واقعه حافظ تنهاست

غرقـــه گشتند در ایـــن بادیه بسیار دگر

خواجه، بیابان عشق را با شوریدگی بازگو می نماید:

فراز و نشیب بیابان عشق دام بلا ست

کجا ست شیـــر دلی کـز بلا نپرهیزد

بیابانی ویژه که به گفتهٔ او:

پیش آهوی این دشت شیر نر برمید

***

شیر در بادیهٔ عشق تو روباه شود

و برای کسانی که با کوهستان سرو کار دارند:

به چشم عشق توان دید روی شاهد غیب

که نور دیدهٔ عاشـق، ز قاف تا قافست

و بالاخره برای کسانی که به علم نجوم آگاهی دارند:

عجب علمیست علـم هیأت عشق

که چرخ هشتمش هفتم زمینست

و به هر روی، او مرز دیگری را نیز می شکند و بر این باور است که:

همـه کس طالب یـــارند، چه هشیـار و چه مست

همه جا خانهٔ عشق است، چه مسجد چه کنشت

و بالاتر این که:

معمار وجود ار نزدی رنگ تو از عشق

در آب محبـــت گـــل آدم نسرشتـی

تازه خواجه چه گونه می تواند برای «غم زمانه که هیچش کران نمی بیند» جای مناسبی را در دل پیدا کند؟

باور خواجه دربارهٔ عشق به جز دیگران است:

گوینـــد رمـــز عشق، مگویید و مشنوید

مشکل حکایتی است که تقریر می کنند

او با بیان: «که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل ها» پدیدهٔ عشق را با روشنی، ولی بدون ارائهٔ مطلعی خونین، رام تر از مولانا می شناسد که فرمود:

عشق ز اول سرکش و خونین بود

تا گـــریزد، هر کـــه بیـرونی بود

خواجه، مشوق نیرومندی برای ورود هم کسان به دنیای عشق است به شرط آن که شایستگی برآمدن به آن پایگاه را دارا باشند:

خامان ره نرفته چه دانند ذوق عشق

دریـا دلی بجوی، دلیری، سرآمدی

حافظ خود گویندهٔ یک واقعیت راستین از هنر خویش است:

شعر حافظ همه بیت الغزل معرفت است

آفرین، بـر نفس دلکش و لطـف سخنش

و نیز با همه درویشی و فروتنی، خود به عظمت معنوی و غنای روحی خویش سرفرازانه می بالد و می فرماید:

چـــرخ بر هم زنـــم ار غیر مرادم گردد

من نه آنم، که زبونی کشم از چرخ فلک

در جایی هم تغییر عقیده می دهد و نظر دیگری ارایه می کند:

حافظ، نه حد ماست چنین لاف ها زدن

پای از گلیم خویش، چـــرا بیشتر کشیم؟

پیر پارس، عشق را نیز دردی بی درمان می شناسد و اصولاً معتقد است که در کتاب خردِ پزشکی هم، بخشی به نام عشق وجود ندارد:

در دفتـر طبیب خـرد، باب عشـق نیست
ای دل، به درد خو کن و نام دوا مپرس

***

فکر بهبود خود ای دل، ز دری دیگر کن
درد عاشـــق، نشود به، به مداوای حکیـــم

***

طبیـــب راه نشیـــن، درد عشـــق نشنـــاسد
برو به دست کن ای مرده دل، مسیح دمی

راهیابی حافظ به جرگهٔ عشاق:

به عـزم مرحلهٔ عشق، پیش نه قدمی

که سود ها کنی ار این سفر توانی کرد

شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زمان حافظ باعث شده بود که عامه ارزشی چندان برای دانش و هنر قایل نباشند:

هنر نمی خرد ایام و، غیر از اینم نیست

کجا روم به تجارت، بدین کسـاد متاع

حافظی که خود را این گونه معرفی می کند:

عاشق و رند و نظر بازم و می گویم فاش

تا بـــدانی، که به چندین هنر، آراسته ام

با مناعت طبع ویژه ای خود را به گونه ای محدود می کند:

حافظ آب رخ خود، بر در هر سفله مریز

و آن گاه داستان غم عشق را همیشه تازه می یابد:

یک قصه بیش نیست غم عشق، وین عجب

کز هـــر زبان که می شنوم نا مکـرر است

پیر پارس در جستجوی چه گم شده ای بوده است؟ او بر این باور بوده که حقیقت بسیار وسیع تر از آن است که بتواند در چارچوب یاد گرفته هایش باقی بماند و تنها سرّ عشق را حقیقت محض شناخته و می گوید:

حافظا محض حقیقت گوی، یعنی سرّ عشق

غیر ازین، دیگر خیالاتی به تخمین بسته اند

***

گر این نصیحت شاهانه بشنوی حافظ

به شاهـــراه حقیقت گذر توانی کرد

حافظ مشوق همگان به در آمدن به پایگاه عشق است:

بکوش خواجه و از عشق بی نصیب مباش

که بنده را نخـرد کس به عیب بی هنری

***

کمتـر از ذره نیی، پست مشـو، مهر بورز

تا به خلوتگه خورشید، رسی چرخ زنان

***

ای دل مباش یک دم، خالی ز عشق و مستی

و آنگـــه بـــرو که رستـی، از نیستـی و هستی

***

دست از مس وجود، چو مردان ره بشوی

تا کیمیـای عشـق، بیـابـــی و زر شـــوی

پیر پارس تحمل ناروایی های این جهان را تنها به خاطر پایبندی بۀار می داند:

اگر دلـم نشدی، پایبنـــد طرّۀ او

کی ام قرار، در این خاکدان بودی

او عشق را وسیله ای برای رسیدن به زندگی جاوید می داند:

هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد به عشق

ثبت است بـــر جریـــده، عالـــم دوام مـــا

***

طفیل هستی عشقند آدمی و پری

ارادتی بنما، تـــا سعادتی ببـــری

افزون بر این **خواجه تنها کسانی را زنده به شمار می آورد که به حلقۀ عشق درآمده اند:**

هر آن کسی که در این حلقه نیست زنده به عشق

بـــر او نمـــرده، بـــه فتوای مـــن نمـــاز کنیـــد

از همه بالاتر، حافظ روش منتخب خود را یک دستور الهی می داند:

جهانیان همه گر منع من کنند از عشق

من آن کنـم که خداوندگار فرمایـــد

حافظ عشق ورز، خوش بین، هنرمند، شیرین سخن، آگاه، خردمند، نیازمند، متدین، میانه رو، واقع بین و مبتکر، در اندیشۀ پیداکردن راهی می افتد تا از همه توانایی های خود بهره گرفته، نیازهای مادی و معنوی خود را تامین کرده و یادگاری جاوید از خود باقی گذارد:

منم که شهره شهرم به عشق ورزیدن
منم که دیده نیالوده ام به بد دیدن

***

عشق می ورزم و امید که این فنّ شریف

چون هنرهای دگر موجب حرمـان نشود

***

چرا بهٔ‌ک نی قندش، نمی خرند آن کس
که کرد صـــد شکـــر افشـــانی از نی قلمی

***

در مصطبهٔ عشق تنعـم نتـوان کرد
چون بالش زر نیست، بسازیم به خشتی

***

به سعی خود نتوان برد پی به گوهر مقصود
خیال بـــود که ایـــن کار بی حواله بر آید

***

بر این جان پریشان رحمت آرید
کـــه وقتـــی کـــاروان کاملی بود

***

مرا تا عشق تعلیـــم سخن کرد
حدیثم نکتهٔ هر محفلی بود

***

حافظ سخن بگوی که بر صفحهٔ جهان
این نقـش مانـــد از قلمت یادگار عمـــر

از این روی خواجه به خودشناسی می پردازد و تنها عشق ورزی پیشه می کند. وی از تکدانگانی است که هم بضاعت کامل برای پیمودن چنین راهی را داشته و هم چنان شجاعت، حوصله و پشتکار لازم را از خود نشان داده که منجر به وجود آمدن مجموعه ای شده که گذشت زمان تنها به ارزش آن افزوده است. راستی را که:

کس چو حافظ نگشود از رخ اندیشه نقاب
تا سـر زلف عروسـان سخن شانه زدنـــد

با این همه، پیر پارس با فروتنی اظهار می دارد:

قلم را آن توان نبود که سرّ عشق گوید باز
ورای حدّ تقریـر ست، شـــرح آرزومندی

***

عشق دردانه است و من غواص و دریا میکده
سر فرو بردم در آن جا تا کجـا، ســـر بر کنم

اما نکتهٔ مهم، بیگمان نوآوری حافظ است. سخن عشق با همهٔ قدمت همیشه تازه است. بسیاری از بزرگان ادب ایران مقدم بر زمان خواجه، نظیر عطار، سنایی، مولوی، نظامی، عراقی، سعدی و دیگران به زیبایی و با توانایی فراوان، به شیوه های گوناگون، دربارهٔ عشق سخن گفته اند. همچنان که حضرت مولانا خود را دنباله رو عطار و سنایی می داند:

هفت شهـــر عشق را عطـــار گشت
ما هنوز از اندر خم یک کوچه ایم

***

عطار روح بود و سنایی دو چشم او
مـــا از پی سنایی و عطار آمدیـــم

و به گفتهٔ خود حافظ، همه سعدی را استاد غزل می شناسند. با این همه، خواجه به راستی در هم شکنندهٔ بسیاری از مرزها و معتقد به شفافیت راه عشق است و اگر در عشق قائل به وجود متغیر زمان نباشیم، فاصله ها به طور کلی برداشته می شود:

در راه عشق، مرحلهٔ قرب و بعد نیست
می بینمت عیـان و، دعـا مـــی فرستمت

زمینهٔ هنرنمایی حافظ:

مطـرب عشـق عجب ساز و نوایی دارد
نقش هر پرده که زد راه به جایی دارد

ورود حافظ به جرگهٔ عشق ویژگی خاصی دارد:

سلامی، چو بوی خوش آشنایی
بدان مردم دیـــدهٔ روشنایی

خواجه از چگونگی ندای عشق و احساس درون خود سخن می گوید و عشق خود را به جهان و جهانیان این گونه آشکار می سازد:

ندای عشق تـو دوشـم در اندرون دادند
فضای سینهٔ حافظ هنوز پر ز صداست

***

ساقی بیا که عشق صدا می کند بلند

***

زیــن آتــش نهفتــه کــه در سینـهٔ من است
خورشید، شعله ای است که در آسمان گرفت

***

عَلَم عشق تو بر بام سموات بریم

تنهایی بسیار ملال انگیز است و اصولاً بشر موجودی است اجتماعی، که نمی تواند و نباید تنها بماند. به گفتهٔ فرزانه ای، تصمیم خداوند جان و خرد هم به خلقت بشر برای فرار از تنهایی بوده است. بنابراین، سرگرمی پروردگار، با خواست او به مخلوقاتش می باشد، اما بشر این فرصت را دارد که یا خود را با ساخته و پرداخته هایش سرگرم کند و یا در سطوح مختلف، رابطه ای را با افراد و یا موضوعات دیگر برقرار نماید:

ابتدایی ترین و شاید اساسی ترین پرسشی که در درازای تاریخ برای انسان مطرح بوده، این است که از کجا آمده و به کجا می رود؟ و پیچیده تر این که چه گونه قادر خواهد بود که به کمال مطلوب رسد؟

برگشت قطره به دریا مستلزم پیمودن راه دشوار و پرمخاطره ای است که انجام آن به تنهایی عملاً غیرممکن می نماید! به نظر می آید که دانستن راه، وجود سکوی پرتاپ، و یاریِ همراهی همدل، شرایط لازم برای رسیدن به مقصود است.

مگر شدنی است که یک باره، بدون تمرین و با یک جهش، به مقصد رسید؟ اگر قطره ای نتواند در نخستین گام با قطره دیگری همراه شود چه گونه می توان توقع داشت که حتی در صورت پیروزی در رسیدن به مقصد، با دریا یکی شود؟ واقعیت این است که درصد بسیار کمی از مردمان در درازای عمر بخت رسیدن به بلند پایگاه عشق را پیدا می کنند. به علاوه عشق هیچ گاه تنها با خواست افراد و یا برنامه ریزی به وجود نمی آید:

می خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار
ایـــن مـوهبـــت رسیـــد ز میـراث فطـرتم

و راست گویی تمرینی برای رسیدن به حقیقت محض و یا لذت محض از طریق دنیای کاملاً شفافی است، که در آن نیازی به راز و رازداری نیست. با این همه، به باور خواجه، در عشق هم پادافره می دهند:

ستم از غمزه میاموز که در مذهب عشق
هر عمل اجری و هر کرده جزایی دارد

انتخاب درست، رفتار درست، توقعات به جا و هماهنگی همه و همهٔ شرایط لازم برای رسیدن به مقصد به شمار می آید. اما با این شرایط آیا حافظ و کسانی که معتقدند: **خوش بود گر محک تجربه آید به میان،** از تجربیات خود دلشادند؟

به هر روی، چنین به نظر می رسد که در این راستا، عشق به هر چیز و یا هر کس نه تنها نباید ناپسند و ناروا شناخته شود، بلکه باید به عنوان گامی، در زمینهٔ تمرینی، برای رسیدن به هدف نهایی و برگشت به اصل شمرده شود و مورد تأیید قرار گیرد. جدا کردن عشق حقیقی و عشق مجازی، با عنایت به مشترک بودن آن ها در مبداء کاری به راستی دشوار است و شاید به همین دلیل حافظ این موضوع را مناسب ترین زمینه برای هنرنمایی خود در کم رنگ کردن و یا از بین بردن مرزها تشخیص داده است.

چه کسی تاکنون توانسته حافظ را صد در صد عارف و یا صد در صد خراباتی بشناساند؟ اصولاً چرا باید عشق را در ترازوی سنجش قرار داد؟ و چه ترازویی توان سنجش چنین مقوله ای را دارا ست؟

به علاوهٔ داوری کار بسیار دشواری است، مخصوصاً در مواردی که مربوط به زندگی خصوصی، به ویژه احساس افراد می شود و کمتر کسی است که به راستی به تمامی گوشه های زندگی حتی نزدیک ترین کسان خود آگاهی داشته باشد، زیرا در این گونه موارد میدانی برای اِعمال نظر دربارهٔ تصورات و پندارهای شخصی باقی نمی ماند.

در دنیای امروز، همهٔ ما بدون استثناء پیوسته در تیررس آموزش های درست و نادرست هستیم. شرایط سنی، اقتصادی، شغلی، جسمی، احساسی، روانی ما پی گیر در حال دگرگونی است. چگونه می توان اطمینان داشت که روش منتخب مان دستخوش تغییر عمده ای نخواهد شد؟ اگر عشقی نیز پیدا شد به خاطر قرارداد های اجتماعی در بسیاری از موارد چندان پذیرنده ای هم پیدا نخواهد کرد. تازه، عشق این مهرورزان و مهربانانشان تنها در برخی از اوقات در یک سطح و به سوی یک دیگر جهت گیری می شود!

کم تجربگی، به حوصلگی و تفکر ایده آلی و یا آرمانی که از ویژگی های انسان و به ویژه جوانان است، آنان را وادار می سازد تا واکنش هایشان تنها بر پایهٔ یاد گرفته ها باشد. تازه در این مورد عقل و منطق هم مشکل چندانی را حل نمی کنند. این وسایل همه و همه در رابطه با تن است و عشق متعلق به دنیای دیگری است و معیارهای سنجش کاملاً متفاوتی را نیاز دارد.

اما حافظ، که احساس لطیفی دارد و لذت دیدار لبخندِ زیر لبِ یار خوراک جان او ست، اگر به کام دلی رسیده بود چه آثاری از خود برجای می گذاشت؟ و اگر به راستی با یار هَماهنگی را احساس می کرد به کجا می رفت؟ و چه می آفرید؟ شاید هیچ! زیرا:

آن را که خبر شد خبری باز نیامد

پیر پارس برای گوهر عشق، حریمی قایل است و عمق دلبستگی خود را با دلدارش چنین می نمایاند:

خلوت دل نیست جای صحبت اغیار
دیـــو، چو بیرون رود، فرشته درآید

***

شـور شراب عشـــق تـو، آن نفسم رود ز سر
کاین سر پر هوس شود، خاک در سرای تو

***

مایهٔ دلخوشی آن جاست، که دلدار آن جاست

می کنـــم جهـــد، که خـود را، مگـر آن جا فکنم

***

آن چنان مهر تو ام، در دل و جان جای گرفت
که اگـر ســـر بـرود، از دل و از جـــان مـــرود

***

گر به هر موی سری بر تن حافظ باشد
همچو زلفت همه را در قدمت اندازم

***

حافظ از جور تو حاشا که بگرداند روی
من از آن روز که در بنـد تو ام، آزادم

***

در چین زلفش ای دل مسکین چه گونه ای
کاشفتـه گفت بـــاد صبـا شـــرح حـــال تو

***

گفتی که حافظا دل سرگشته ات کجاست
در حلقـــه های آن خَـم گیسو نهاده ایم

***

دوش سودای رخش، گفتم ز سر بیرون کنم
گفت کـــو زنجیر، تا تدبیر این مجنون کنم

پیرجوان دل:

در نظـربـازی مـا، بی خبـران حیرانند
من چنینم که نمودم، دگر ایشان دانند

حافظ مسلماً نمی خواسته رهرو راهی باشد که همتای سرد و گرم روزگار چشیده اش سعدی، این گونه بیان کرده است:

چنانت دوست می دارم که دل وصلت نمی خواهد
کمـال دوستـــی باشـــد، که کام از دوست نگرفتن

اظهارنظر خواجه در این مورد چنین است:

سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد

ما بـــه او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود

خواجه که خود را در عمل و یا دست کم در اندیشه همیشه سالمند و شکسته نشان می دهد، یار بسیار جوانی را برای خود پیدا می کند که زیبایی خیره کننده ای دارد:

چشم فلک نبینـد زین طرفـه تر، جوانی

در دست کس نیفتد زین خوبتر، نگاری

***

به رخ چو از فلک بی نظیر آفاق است

به عبارت دیگر، حافظ بر خلاف اندرزی که داده است:

گـــره به باد مـــزن، گرچـه، بر مراد وزد

که این سخن به مثل مور با سلیمان گفت

دلیل سالخوردگی خود را این گونه بیان می کند:

من، پیر سال و مـاه نیـم، یار بی وفا ست

بر من چو عمر می گذرد، پیر از آن شدم

با این همه، در کمال توقع اظهار می دارد:

گرچه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم گیرم

تا سحرگـه، ز کنـــار تو، جـــوان برخیزم

و گاه با واقع بینی می گوید:

چون من شکسته ای را، از پیش خود چه رانی
کـــم غایت توقـع، بـوسی است، یـــا کنـاری

***

هر چند پیر و، خستـــه دل و، ناتوان شدم
هر گه کهٔاد روی تو کردم، جوان شدم

حافظ به دنبال فرونشاندن آتش عشق نیست و برعکس، خواستهٔ خود را این گونه بیان می کند:

فرشته، عشق نداند که چیست، قصه مخوان
بخـواه جام و شرابـی به خـاک آدم ریز
غـــلام آن کلمـاتـم کـــه آتش افـــروزد
نه آب ســـرد زنـد در سخـــن بر آتش تیز

***

در آتش ار خیال رخش دست می دهد
سـاقی بیا، کـــه نیست ز دوزخ شکـایتی

و سرانجام درد عشق را دردی بی درمان می یابد:

دوای درد عاشق را کسی کو سهل پندارد
ز فکر آنان که در تدبیرِ درمانند، در مانند

***

تیر عاشق کش، ندانـــم بر دل حافـــظ که زد
این قدر دانم که از شعر ترش خون می چکد

اما او با همه نومیدی دست از دامن یار نمی کشد:

ماجرای دل خـــون گشتـــه، نگویم با کس
زآن که جز تیغ غمت، نیست کسی دمسازم

حافظ درد آشنا و ناامید که تمام توجه خود را بۀار معطوف می دارد، لاجرم با رفتن وی تنهایی را به راستی حس می کند:

غم در دل تنگ من از آن است که نیست
یک دوست که با او، غم دل، بتوان گفت

زمانی می رسد که خواجه روش سیمرغ را علاج کار می بیند:

بِبُـــر ز خلـق و ز عنقا قیـاس کـــار بگیـر
که صیت گوشه نشینان، زقاف تا قاف است

او از کردۀ خویش پشیمان نیست و بیش از این توبه را روا نمی دارد:

من ترک عشق و شاهد و ساغر نمی کنم
صد بار توبـه کردم و، دیگـــر، نمی کنم

***

من رند و عاشق، آن گاه توبه؟
استغفـــــر الله، استغفـــر الله!

و دلیل تصمیم نهایی خود را چنین توجیه می کند:

چو نهادی دل به مهر دیگران

ما امیـد از وصل تو برداشتیم

دلایل روشناسی حافظ:

ختم کن حافظ اگر زین دست باشد درس عشق
خلق در هر گوشـــه ای، افسانه ای خواند ز من

پایگاه عشق در دیوان حافظ بس بالاتر از پایگاه آن در آثار شاعران نامدار پیش از او ست.

حدیث عشق ز حافظ شنو نه از واعظ
اگـرچه صنعت بسیـار در عبارت کرد

هر چند که بخشی از گفتار خواجه تنها پرداختهٔ اندیشهٔ او است با این همه، مطالب چندان دور از ذهن به نظر نمی رسند.

حافظ با دیدی باز و تفکری چند وجهی بسیاری از دگرگونی های اندیشه ای خود را که نتیجهٔ عوامل گوناگون درونی و بیرونی است شناسایی کرده است و به شناختی رسیده که به روشنی و اختصار ارایه کرده است. گویی کوشش ویژهٔ خواجه بر این بوده که آگاهانه و امیدوار عشق خود را که زاییدهٔ تفکرات و تجربیات مهری او در فراز و نشیب های زندگی است زنده نگاه دارد. اما او شکست ناچار را نیز با همهٔ سختی با متانت پذیرا شده است.

حافظ قهرمانان عشقی میهن مان را در خانه ها می سازد. او از خوانندهٔ خود و یارش «لیلی و مجنون»، «شیرین و فرهاد»، «یوسف و زلیخا»، «خسرو و شیرین» و غیره درست می کند. به عبارت دیگر، خواجه نقش انحصاری قهرمانان یاد شده و خداوندگاران آن ها را دست کم بسیار کمرنگ کرده و در دسترس همگان قرار داده است. از این رو مردم نیز پیر پارس را از خود و نمایندهٔ خود دانسته و می دانند و به هر روی خود را در آثار او می بینند:

سـاقی بیا، که عشـق، نـدا می کند بلنـد
کانکس که گفت قصهٔ ما هم ز ما شنید

***

شمه ای از داستـــان عشـق شورانگیـــز ماست
آن حکایت ها که از فرهاد و شیرین کرده اند

***

جمله وصف عشق من بود ست و حسن روی او
آن حکایت ها که بر فـرهاد و شیـرین بسته اند

***

گرچه فرهادم، به تلخی جان برآید حیف نیست
بس حکایت های شیـرین، بـــاز می مانـد ز من

و بالاخره او می خواهد جاودانه بماند و نقشی در شادی همگان داشته باشد:

حافظ که ساز مجلس عشاق راست کرد
خالی مبـاد عرصهٔ این بـزم گاه از او

***

بر سر تربت ما چون گذری همت خواه
که زیارتگـه، رندان جهـان خواهـد بود

اکنون بر ماست که در برون مرز، با معرفی شایسته تری از خواجه، که به گفتهٔ دوست خوب و گرانقدرم دکتر خسرو بحرانی «**سخن گوی همهٔ مهرورزان جهان**» است، عمق بیشتری به معروفیت جهانی این ستارهٔ درخشان آسمان ادب ایران بدهیم.

شاد، تندرست و پیروز باشید.

محمدحسین ابن یوسف

ebneyousef@aol.com
مک لین، ایالت ویرجینیای آمریکا، خرداد ماه ۱۴۰۲ / ژون ۲۰۲۳

آتش عشق است که اندر نی فتاد

عشق، از دیدگاه مولانا

مهدی سیاح زاده

مولانا در مثنوی و غزلیات شمس به وفور در باره‌ی عشق سخن گفته است. مهمترین کلام او در باب عشق این است:

آنچه سبب حرکت و تکامل «ماده» می شود، عشق است.

بسیاری از این شصت هزار بیت مثنوی و غزلیات شمس، مطالبی هستند در جهت توجیه و توضیح این واژه‌ی دلپذیر و در عین حال اسرار آمیز «عشق». ببینیم این عشق چیست؟ نخستین بار که در مثنوی از عشق سخن می-گوید، بیت دهم است:

آتش عشق است که اندر نی فتاد / جوشش عشق است که اندر می فتاد

(مثنوی ۱۰/۱)

عشق مهم ترین پایه‌ی عرفان، از جمله عرفان مولوی است. وقتی کلیات شمس و مثنوی را می خوانیم، می بینیم که موضوع »عشق« یکی از بنیادی ترین کلام مولانا است.

۲ - عشق قابل تعریف کردن نیست

حال ببینیم از نظر مولوی تعریف عشق چیست.آیا عشق را می شود تعریف کرد؟ مولوی می گوید: نه، عشق قابل تعریف نیست. صدها بیت در این زمینه دارد که فقط چند بیت آن را اینجا می آوریم:

هرچه گویم عشق را شرح و بیان / چون به عشق آیم، خجل گردم از آن
گرچه تفسیر زبان روشنگر است / لیک عشق بی زبان زآن خوشتر است
چون قلم اندر نوشتن می شتافت / چون به عشق آمد قلم بر خود شکافت
عقل در شرحش چو خر در گل بخفت / شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت

(مثنوی ۱۱۲/۱)

شرح عشق ار من بگویم بر دوام / صد قیامت بگذرد، وآن ناتمام

(مثنوی ۲۱۸۹/۵)

در نگنجد عشق در گفت و شنید / عشق دریایی ست، قعرش ناپدید

قطره های بحر را نتوان شمرد / هفت دریا، پیش آن، بحریست خُرد

(مثنوی ۲۷۳۱/۵)

عشق درگفت و شنود انسانی نمی گنجد، یعنی تعریف کردنی نیست. مانند دریایی است عظیم که همه‌ی دریاهای عالم (هفت دریا) پیش آن دریایی کوچک به نظر می آیند.گویی این دریا قعری ندارد. هرچه در این دریا جستجو کنی، سرگردان تر از پیش خواهی شد. چرا این طور است؟ برای این که عشق با کلام و ابزار سخن، تعریف کردنی نیست. تجربه کردنی است.

البته این فقط عشق نیست که نمی توان آن را تعریف کرد. خیلی از مفاهیم چنین اند. ما نمی توانیم با حس هایمان، خود آن ها را بفهمیم، بلکه عوارض آن ها را می بینیم و می شنویم و حس می کنیم. بطور مثال در ما پدیده ای به نام «هوش» وجود دارد. این هوش چیست؟ کجا می شود هوش را دید؟ کجا می شود لمسش کرد؟ هوش چیزی نیست که ما بتوانیم با حس هایمان درک بکنیم. پس از کجا می فهمیم که چیزی به نام هوش در دنیای ما وجود دارد؟ پاسخ این است که: از رفتار هوشمندانه. از انسان های باهوش. همینطور عقل را در نظر بگیرید. در جهان محسوس ما چیزی به نام عقل وجود ندارد. مفهوم «عقل» چیزی نیست که ما بتوانیم آن را درک کنیم. از رفتار عاقلانه‌ی یک انسان عاقل است که حکم می کنیم چیزی به نام عقل وجود دارد و بسیاری از این دست مفاهیم.

پس خود این مفاهیم هوش، عقل، دادگری، اخلاق و غیره در خارج از ذهن ما وجود ندارند. این مفاهیم در ذهن ما هستند. در خارج ذهن ما انسان های باهوش، عاقل، دادگر و... وجود دارند. یعنی ما یک مقدار رفتار و خلقیات و عوارض عاطفی در یک عده انسان می بینیم که شبیه هم هستند. مثلاً دیده ایم عده ای هستند که خیلی سرعت انتقال دارند، حافظه‌ی بسیار قوی دارند، هر مشکلی را به سرعت درک و حل می کنند و امثال این خصوصیات روانی. ما این مختصات را از آن ها «منتزع» کردیم ، یعنی «جدا » کردیم و اسمش را گذاشتیم «هوش». پس هوش یک مفهوم «انتزاعی» (جدا شده) است. بر این اساس است که هر کس چنین رفتار و خلقیات روانی داشت می گوییم: «با هوش». پس مفهوم انتزاعی بطور مستقل برای ما قابل فهم نیست. بلکه باید در انسانی(یعنی یک پدیده مادی) تجلی پیدا بکند تا ما بتوانیم آن را بفهمیم.

مفهوم «عشق» نیز چنین است. عشق تعریف کردنی نیست و باید در آن زندگی کرد، تجربه کرد و فهمید که عشق چیست.

کسی که عاشق نشده باشد، نمی تواند بفهمد که شما چه می گویید. یعنی واژه ها و کلام انسانی قادر به تعریف کردن آن نیستند. این است که می گوید:

چون قلم اندر نوشتن می شتافت / چون به عشق آمد، قلم بر خود شکافت
عقل در شرحش چو خَر در گِل بخفت / شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت
(مثنوی ۱۱۴/۱)

شرح عشق ار من بگویم بر دوام / صد قیامت بگذرد، وآن ناتمام
(مثنوی ۲۱۸۹/۵)

۳ - شمشیر چوبین

مولوی، به دو نوع عشق اعتقاد دارد. «**عشق مجازی**» و «**عشق حقیقی**». عشق مجازی، عشق دنیایی ما است و عشق حقیقی، عشق به خدا است. مولوی، عشق انسانی را رد نمی کند. می گوید:

این از عنایت ها شُمَر، کز کوی عشق آمد ضرر / عشق مجازی را گذر، بر عشق حق هست انتها
غازی به دست پور خود، شمشیر چوبین می دهد / تا او در آن اُستا شود، شمشیر گیرد در غزا
عشقی که بر انسان بود، شمشیر چوبین آن بود / آن عشق ، با رحمان شود، چون آخر آید ابتلا
کلیات شمس ۳۳۶/۱

می گوید: اگر کسی به دیگری عشق می ورزد، این عشق یک عشق انسانی است و برای تکامل انسان لازم است. در این زمینه مثال «غازی» (جنگجو) را می آورد که وقتی به پسر خود (پور خود) می خواهد شمشیر بازی یاد بدهد، در آغاز به دست او شمشیر چوبین می دهد و وقتی خوب یاد گرفت و «اَستا» (استاد) شد، آن وقت است که برای «غزا» (جنگ) شمشیر حقیقی به دست می گیرد. عشق انسانی هم مانند همین شمشیر چوبین است و برای «ابتلا» و رسیدن به «عشق حقیقی» (عشق به رحمان) باید در این «عشق مجازی» تمرین کرد.

عشق مجازی، عشق واقعیت ها است که با عشق حقیقی تفاوت بنیادی دارد. عشق واقعی، عشقی فناپذیر است. تمام شدنی است. با مرگ تن می میرد. نمونه اش همه‌ی عشق های انسانی است. مثل عشق زن و مرد، عشق برادرانه و خواهرانه، حتی عشق مادری. اما عشق حقیقی، میرا نیست. فناناپذیر است. این عشق کدام است؟ همان عشقی است که مولوی و دیگر عرفا آن را «**عشق به حق**» نامیده اند.

۴- حرکت شوقی

برای درک عشق حقیقی، لازم است به نخستین اصل عرفان در باب عشق بپردازیم. از دید عرفا و فیلسوف های عرفانی مسلک، ذات حرکت هستی، در همه‌ی عالم (چه زمین و چه کل عالم) یک حرکت شوقی است. درباره‌ی مفهوم «شوق» قبلاً توضیح دادیم که تمایل تسکین ناپذیر به «کمال» است و گفتیم که این شوق با میل و رغبت فرق می کند. بنابراین وقتی می گوییم: حرکت در همه‌ی هستی عالم، «حرکت شوقی» است، طبعاً می خواهیم بگوییم که این حرکت، یک حرکت بیهوده و عبث نیست، بلکه حرکت به سوی کمال است. یعنی روی به سوی «مقصد کمالی» دارد.

پس همه‌ی اجزای دنیای ما (فعلا به دیگر دنیاهای مادی و کهکشان هاکاری نداریم)، از جماد گرفته تا نبات و حیوان و انسان، دارای حرکت شوقی هستند. با این تفاوت که حرکت شوقی در انواع پیش از انسان بدون اراده‌ی وجود حاضر است. اما در انسان اراده در این حرکت دخالت دارد.

بگذارید بیشتر توضیح بدهیم. چند فصل پیش گفتیم که جماد و نبات و حیوان «**حیات**» دارند، اما فاقد «**زندگی**» هستند. و فقط انسان است که زندگی می کند. تفاوت بین حیات و زندگی را هم بیان کردیم و گفتیم که زندگی در واقع حیات خودآگاه است. انواع پیش از انسان (جماد و نبات و حیوان) چون از طبیعت بریده نشده اند، به طبیعت وابسته اند و فقط بر اثر فرمان هایی که در درون آنان قرار داده شده (که البته در جهت کمال است) حرکت می کنند، این است که «آزاد» نیستند. یعنی هیچ اختیاری جز آنچه در وجودشان گذاشته شده ندارند. مثال هسته‌ی هلو را پیشتر بیان کردیم . در هسته‌ی هلو، نقشه و فرمان هلو شدن از پیش وجود دارد و این هسته چاره و گریزی جز انجام آن فرمان ندارد. در واقع ، با آن که واجد حرکت شوقی است، نمی تواند «حرکت شوقی» یا «حرکت تکاملی» خود را سریعتر و یا کندتر کند.

اما انسان اینطور نیست. در وجود انسان ابزاری پدید آمده است که هم می تواند این حرکت را سرعت ببخشد و هم کُند کند. این ابزار نامش «**اندیشه‌ی انسانی**» است که گرچه حیوان صاحب «اندیشه‌ی حیوانی» است، با این حال فاقد چنین ابزار فعال و کارسازی است و همین دستگاه «اندیشه‌ی انسانی» چیزی تولید می کند به نام «**عقل انسانی**».

پس چون جماد و نبات و حیوان از خود برای حرکت اختیاری ندارند، این است که مسئولیت هم ندارند. یعنی جوابگوی اعمال خود نیستند و نتیجه این که بحث «**جبر و اختیار**» و «**خیر وشر**» در مورد آن ها بیهوده است. شما به هیچ وجه به سگ نمی توانید بگویید چرا پای کسی را گاز گرفته. این امکان هست، تربیتش کنید که کسی را گاز نگیرد، ولی اگر گرفت، می گویید خوی حیوانی او بر او غلبه کرده است. همین گونه است درباره‌ی نبات و جماد. اما انسان اینطور نیست. انسان صاحب اندیشه و در نتیجه صاحب عقل است.

به هر روی، ازاین مقدمه می خواهیم نتیجه بگیریم که «حرکت شوقی» در جماد و نبات و حیوان حرکت جبری است. ولی این حرکت در انسان به سبب داشتن اندیشه تا حدودی می تواند حرکت اختیاری باشد و تمام حرف دین و عرفان از جمله فریاد و فغان مولوی و ناله‌ی «نی» همین است که انسان بجای پرداختن به «طبیعت سفلی» (طبیعت حیوانی) که حرکت تکاملی بی اراده دارد و این حرکت را در انسان کُند می کند، همه‌ی کوشش خود را متوجه »طبیعت علیا» (طبیعت آدمی) بکند تا سرعت حرکت تکاملی خود و جهان را افزایش بدهد.

۵- حرکت دوگانه‌ی اجزای عالم

مولوی نیز معتقد به «حرکت شوقی عالم» است. یعنی تمامی اجزای عالم در یک حرکت شوقی و یا تکاملی به سوی حق هستند. گویی در درون همه‌ی اجزای عالم، موتوری کار گذاشته شده به نام «شوق» که روی به سوی «نیستان» دارد. همه در تلاش «باز جوییدن روزگار وصل خویش» هستند.

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش / باز جوید روزگار وصل خویش

(مثنوی ۴/۱)

نام این شوق «عشق» است. این شوق و عشق در همه‌ی اجزای عالم دو سو و جهت دارد. یکی کشش به سوی اجزای دیگر و دیگری عشق به حق. به نظر می آید که اجزای عالم مانند آنچه در منظومه‌ی شمسی است، صاحب دو حرکت شوقی هستند: اول حرکت محبت آمیز و گرایش اجزای عالم به‌یکدیگر و میل به‌یکتایی و یکی شدن که نام آن «**حرکت شوقی وضعی**» می گذاریم و دوم حرکت وقفه ناپذیر همه‌ی اجزای عالم به سوی مبدأ یا «نیستان» و نهایتاً خدا ، که آن را «**حرکت شوقی انتقالی**» می نامیم.

در حقیقت حرکت اجزای عالم به سوی یکدیگر، «حرکت شوقی وضعی» و حرکت از جزء به کل، «حرکت شوقی انتقالی» است. این دو حرکت، مانند حرکت کائنات وقفه ناپذیر هستند. آنی در جهان ما وجود ندارد که این دو حرکت متوقف شده باشند و بر اثر همین دو حرکت مداوم و بی وقفه است که جهان هر لحظه نو می شود. هیچ لحظه ای نیست که مثل لحظه‌ی قبل باشد.

هر نفس نو می شود دنیا و ما / بی خبر از نو شدن اندر بقا
عمر همچون جوی ، نو نو می رسد / مستمری می نماید در جسد

(مثنوی ۱۱۴۴/۱)

به سبب همین حرکت فناناپذیر در عالم، هیچ چیز در جهان ثابت نیست. دنیا در هر نفسی که فرو می بریم و بر می-آوریم، با نفس پیش فرق می کند. اما ما این تغییرات لحظه ای را نمی بینم. گمان می کنیم که جسم (جسد)

«مستمر» و پایدار است. زندگی در دنیای مادی ما مثل رودخانه است. به قول آن فیلسوف یونانی: «هیچکس نمی-تواند در یک رودخانه دوبار گام بنهد.» (هراکلیتوس ۵۴۰-۴۸۰ ق.م)

پس مولوی بی آن که خود نامی بر این حرکت های دوگانه گذارده باشد، در مثنوی و دیوان شمس به این دو حرکت شوقی وضعی و انتقالی اعتقاد دارد.

۶- حرکت شوقی وضعی

مولوی چه در مثنوی و چه در غزلیات شمس، بیان می کند که بین همه‌ی اجزای عالم نوعی کشش و گرایش و به عبارت بهتر نوعی محبت و عشق وجود دارد. وقتی می گوید:

آتش عشق است که اندر نی فتاد / جوشش عشق است که اندر می فتاد

(مثنوی ۱۰/۱)

همین را می خواهد بگوید. از دید او جمادات نیز واجد عشق هستند. از عشق و محبت است که مس ها زرین و تلخ ها شیرین می شود:

از محبت تلخ ها شیرین شود / از محبت مسّ ها زرین شود

(مثنوی ۱۵۲۹/۲)

همه چیز در این کائنات عاشق یکدیگرند:

حکمت حق در قضا و در قدر / کرده ما را عاشقان یکدگر

(مثنوی ۴۴۰۰/۳)

آدمی، حیوان، نباتی و جماد / هر مرادی عاشق هر بی مراد

(مثنوی ۴۴۴۳/۳)

پس به اعتقاد مولوی، نه تنها عشق باعث جذب اجزای همجنس هستی می شود، بلکه اضداد را هم برای بوجود آوردن یک ترکیب مناسب تر، به هم پیوند می دهد. مولوی می گوید: گرایش اشیاء و اجزای عالم نسبت به هم (حرکت شوقی وضعی) سه نوع هستند:

نوع اول: اشیاء و اجزایی که باهم همجنس هستند. فهم این که چرا این ها تمایل دارند به سوی هم حرکت کنند و پیوند یابند، بسیار آسان است . مثلی است معروف که می گویند: «کبوتر با کبوتر، باز با باز/ کند همجنس با همجنس پرواز» از نظر مولوی، میل و گرایش به پیوند و یکی شدن در این اجزاء هستی، ناشی از عشق است.

نوع دوم : اشیاء و اجزایی از طبیعت هستند که گرچه همجنس نیستند، ضد یکدیگر هم نیستند. مثل رابطه‌ی نان و آب با انسان. نان و آب با انسان نه همجنس اند و نه ضد یکدیگر. با این حال انسان به آن ها گرایش و میل دارد تا آن ها را جزیی از وجود خودش بکند.

همچو آب و نان که جنس ما نبود / گشت جنس ما و اندر ما فزود
نقش جنسیت ندارد آب و نان / ز اعتبارِ آخر آن را جنس دان
(مثنوی ۸۹۱/۱)

نوع سوم : اشیاء و اجزایی هستند که نه تنها یک جنس نیستند، بلکه از جهاتی ضد یکدیگرند. مثل کاه و کهربا و یا جنس نر با جنس ماده. که با آن که ضد هم هستند، نوعی میل حرکت به سوی یکدیگر و کشش در آنان وجود دارد.

بهر آن میل است در ماده به نر / تا بود تکمیل کار همدگر
میل اندر مرد و زن حق زآن نهاد / تا بقا یابد جهان زین اتحاد
(مثنوی ۴۴۴۱۴/۳)

گریز اشیاء ضد هم از یکدیگر، در حقیقت کشش به سوی دیگری است که این خود نامش محبت است. از ترکیب این سه نوع گرایش است که عالم قوام گرفته است. تردیدی نیست که‌یک پدیده‌ی باشعور، که چیزی جز «مشیت و اراده‌ی الهی» نیست، این امر حرکت جذب به‌یکدیگر (تجاذب) را ممکن می سازد. کیفیت این تجاذب، چیزی نیست جز محبت و عشق که باعث بقای جهان ما است.

۷- حرکت شوقی انتقالی

پس جهان ما در حال حرکت است. اما این حرکت اجزای عالم، تکرار مکررات نیست. یعنی اینطور نیست که چون هر روز خورشید از مشرق سر می زند، و یا هر سال در اول فروردین، بهار آغاز می شود و امثال این تکرار ها، نتیجه بگیریم که حرکت در جهان یک تکرار بیهوده است. نه، این حرکت یک گردش بیهوده و عبث نیست. بلکه حرکتی است که روی به سوی کمال دارد و همه‌ی عالم به سوی مبدأ و خدا در حرکت است. زیرا از همان هنگام که جهان آفریده شد، عشق به خدا در دل همه‌ی ذرّات و اجزای جهان قرار گرفت. به قول حافظ:

در ازل پرتو حسنت به تجلی دم زد / عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
(غزل حافظ با همین مطلع)

عشق به خدا را از آغاز خلقت در جان ما کاشته اند:

ناف ما را عشق او ببریده اند / عشق او در جان ما کاریده اند

(مثنوی ۲۶۲۲/۲)

همین عشق است که حرکت جهان ما را به سوی کمال ممکن می سازد. زیرا چون حرکت به سوی خدا است، و چون خدا کمال است، پس حرکت جهان یک «حرکت شوقی» (یا حرکت استکمالی) است.

پس بگذارید تکرار کنیم که از دید مولوی عامل بقای جهان عشق است که از یک طرف بین اجزای عالم حرکتی به سوی یکتایی و وحدت در تکثر بوجود می آورد. (حرکت وضعی) و از سوی دیگر عالم را به سوی «نیستان» (کمال) حرکت می دهد. (حرکت انتقالی)

۸- حرف رمز ارتباط

اما از نظر مولوی، درجات این عشق در انواع مختلف حیات متفاوت است. عشق انسان عشق، با معرفت است. همین شناخت و معرفت است که به انسان این امکان را می دهد که عشق را بشناسد. و فقط انسان است که قادر به این شناخت است. کار عرفان بیان این شناخت است، و عشق نتیجه‌ی همین معرفت است. لذا اساس عرفان عشق است. به قول یکی از عرفا: «عرفان بدون عشق، بی معنی است.»

حال مولوی از این مقدمات چه نتیجه ای می خواهد بگیرد؟

از قرون پیش انسان در این اندیشه بود که عالم هستی چیست؟ چگونه می توان با این عالم ارتباط برقرار کرد. مولوی می گوید تنها کانالی که انسان می تواند با عالم ارتباط ایجاد کند، کانال عشق است که بر همه‌ی اجزای عالم از جمله ما انسان ها مشترک است.

۹- بی «خود» ی

اما درِ این کانال ارتباطی بر روی ما بسته است. کلید این در چیست؟ در عرفان هفت مرحله را بیان کرده اند، ولی می خواهیم بگوییم، مولوی یک کلید، که در عین ساده بودنش، بسیار دشوار است، پیشنهاد می کند و آن «**بریدن از خود**» است.

هم خویش را بیگانه کن، هم خانه را ویرانه کن / وآنگه بیا با عاشقان، هم خانه شو، هم خانه شو

(کلیات شمس ۲۲۵۴۸/۵)

برای همین است که می گوید در این عشق باید مُرد:

بمیرید، بمیرید، در این عشق بمیرید / در این عشق چو مُردید، همه روح پذیرید

(کلیات شمس ۶۶۲۸/۲)

اما باز هم تکرار می کنیم که این مفهوم «مردن»، مردن جسم نیست. از آن جایی که مثنوی را «عرفان عملی» گفته اند، این است که مولوی در این اثر جاودانی خود، راهکارهای این «مُردن در خویشتن خویش» را مدام تذکر می-

دهد و تکرار می کند. پس آنچه سبب نوای نی است، عشق است و آنچه که جوشش می را نیز ممکن می سازد، عشق است.

آتش عشق است که اندر نی فتاد / جوشش عشق است که اندر می فتاد

(مثنوی ۱۵۲۹/۲)

در این بیت می بینید مولوی وجود عشق را در گستره‌ی آفرینش بیان می کند. یکی«آتش عشق» که در «نی فتاد». در نی چه چیز دارد حرف می زند؟ به تعبیر ما «آدم». پس «آدم» خود، آتش عشق است. آتش عشق در درون نی است.

دیگری «آتش» و «جوشش عشق در می» و یا آتش عشق در جماد است که در پایین ترین نقطه‌ی تکامل است. به عبارت دیگر می خواهد بگوید که «آدم» یا هوای ناپیدای نی، که جوهر عشق است، در درون «می» (جماد) نیز جای دارد و موجب «جوشش می» می شود. اینجا دقیقاً «می» را به عنوان جماد گرفته است. اما می در عرفان سمبل «بی خودی» است. یعنی همان چیزی که پیش تر گفتیم. یعنی «بریدن از خود» و همین «بی خودی» اصل و اساس رسیدن به نیستان می شود. در دفتر پنجم می گوید:

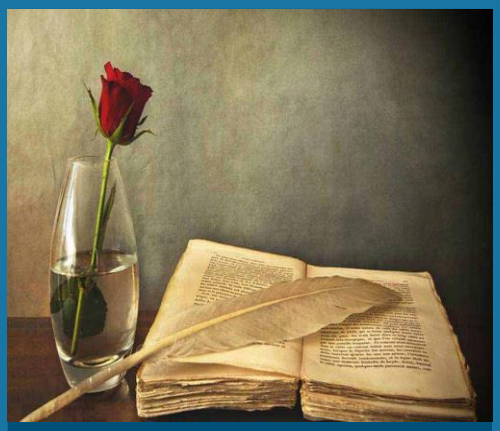
باده که اندر خُنب می جوشد نهان / ز اشتیاق روی تو جوشد چنان

(مثنوی۳۵۷۰/۵)

می بینید که در بسیاری موارد، مولوی از واژه‌ی «اشتیاق» (یعنی همانطور که گفتیم عشق) استفاده می کند. در این بیت می گوید: این «عشق» و شوق به وصال خدا (زاشتیاق روی تو) است که انگور را بر می انگیزاند که در خُم (خُنب) به صورت پنهانی (نهانی) بجوشد و به می مبدل بشود.

***

برگرفته و کوتاه شده از کتاب «**و چنین گفت مولوی**» ، نگرشی دیگر بر مثنوی معنوی
مهدی سیاح زاده
چاپ لس آنجلس: انستیتو پژوهش ایران ۱۳۸۱ (۲۰۰۲) - شرکت کتاب ۱۳۸۹ (۲۰۱۰)
چاپ تهران: انتشارات مهراندیش ۱۳۹۴ (۲۰۱۵)
Amazon: Va Chenin Goft Molavi. or Mehdi Sayahzadeh



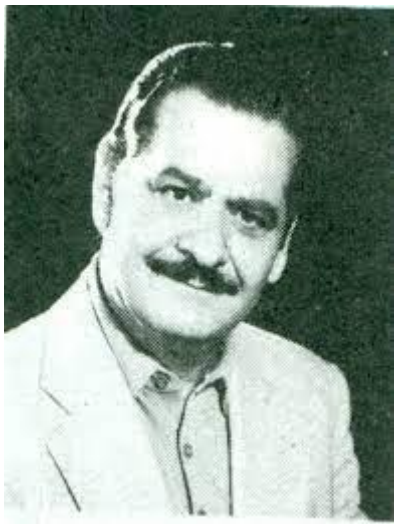
پژوهش های

ادبی و فرهنگی

هادی بهار، پزشک، نویسنده و ادیب

هم سرنگ، هم خودنویس

معرفی دکتر هراند قوکاسیان، پزشک و مترجم ادبیات ارمنی



هراند قوکاسیان در سال ۱۳۰۶ خورشیدی (۱۹۲۷ میلادی) از ایرانیان ارمنی تبار در جلفای اصفهان متولد شد. زاون قوکاسیان منتقد سرشناس سینمای ایران، برادرزادهٔ اوست. هراند تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در اصفهان گذراند و تحصیلات عالیه را در دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه تهران پی گرفت.

وی اولین متخصص بیهوشی بود که در اصفهان شروع به کار کرد و در دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه اصفهان به تدریس اشتغال ورزید. او در سال ۱۳۴۵ در کنار تدریس در دانشکدهٔ پزشکی در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه اصفهان در رشتهٔ نوبنیاد زبان و ادبیات ارمنی نیز به تدریس ادبیات ارمنی مشغول گشت.

دکتر هراند قوکاسیان مطرح‌ترین مترجم ادبیات زبان ارمنی در ایران بود. وی با مجلات «سخن»، «ارمغان»، «صائب»، «نگین» و «هور» همکاری می‌کرد. او با «جنگ اصفهان» نیز همکاری داشت و با همکاری محمد حقوقی در ترجمهٔ اشعار شاعران نوپرداز ارمنی در مطبوعات ارمنی زبان کوشش نمود. وی اشعار مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو (بامداد) و فروغ فرخزاد را به زبان ارمنی ترجمه کرد.

هراند قوکاسیان کتاب *آنوش* را که برگزیده ای از شعر شاعران ارمنی زبان است در سال ۱۳۴۸ و به مناسبت صدمین سالگرد تولد هوهانس تومانیان، شاعر ملی ارمنیان، ترجمه و منتشر نمود. در کتاب *آنوش* او به معرفی شاعرانی که در نسل‌کشی ارمنی‌ها در سال ۱۹۱۵ به قتل رسیدند، شاعران معروف ارمنستان شرقی و شاعران برگزیده ارمنستان غربی پرداخت.

قوکاسیان در سال ۱۳۴۹ دومین کتاب خود را به نام «گرونگ» حاوی ترجمه اشعار شاعران ارمنی زبان که خارج از ارمنستان بودند و به‌خصوص شاعران ارمنی زبان ایرانی مانند گالوست خاننتس، آشوت آصلان، دو آرماند، و آرشاویر مگردیچ پرداخت. آخرین کتاب چاپ شدهٔ قوکاسیان به نام *گل‌های آفتابگردان* در سال ۱۳۵۵ چاپ شد که ترجمهٔ کارهای منثور آرام موردیان است.

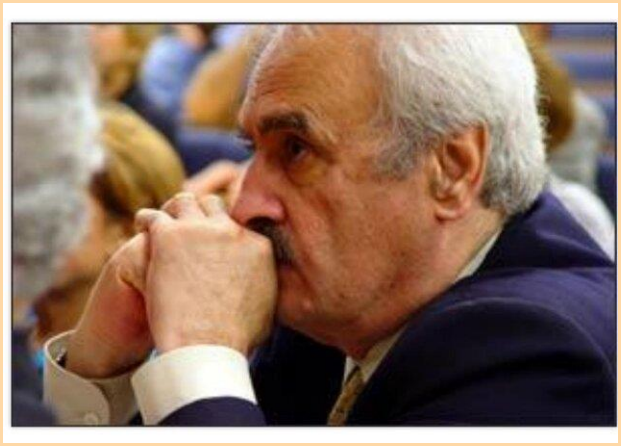
هراند قوکاسیان علاقهٔ فراوانی به اشعار زوریک میرزایانس داشت و در نظر داشت که مجموعه‌ای از اشعار میرزایانس را در کتاب جداگانه‌ای چاپ کند.

دکتر قوکاسیان در بامداد روز یکشنبه ۲۰ خردادماه ۱۳۷۵ (۹ ژوئن ۱۹۹۶) به علت ناراحتی قلبی در اصفهان درگذشت.

مهدی سجادی نایینی در روزنامهٔ نسل فردا (مورخ ۱۳۸۴/۴/۱۲، ص۶) دربارهٔ او چنین نوشت:

«رفتار شایسته و انسانی وی با بیمار زبانزد بود به گونه ای که در پی گذشت ۴۵ سال، مردم نائین هنوز این پزشک انسان دوست را از خود می‌دانند، به یادش سخن گفته و از سعی اش برای فراگیری زبان و لهجهٔ نائینی قصه‌ها می‌گویند.»

به یادبود دکتر باقر پرهام



دکتر باقر پرهام، مترجم و پژوهشگر فلسفه، در ۸۸ سالگی در کالیفرنیا از دنیا رفت. او اندیشمندی فرهیخته بود و کتاب‌هایی که در حوزهٔ فلسفه و جامعه‌شناسی ترجمه کرده همچنان تجدید چاپ می‌شوند، از جمله سه اثر معروف هگل، *گروندریسه* کارل مارکس و کتاب *مطالعاتی دربارهٔ طبقات اجتماعی* نوشته ژرژ گورووِیچ.

در ویکیپدیا چنین می خوانیم: باقر پرهام (۱۴۰۲-۱۳۱۴) در شهر رودبار استان گیلان متولد شد.

پدرش دهقانی بی‌زمین بود. تحصیلاتش را از مکتب شروع کرد. چون خواندن و نوشتن را در مکتبخانه آموخته بود او را در کلاس دوم پذیرفتند. تحصیلات ابتدایی را در دبستان سیروس رودبار گذراند. چون پدرش که کارمند شرکت نفت شده بود به رشت منتقل شد، او نیز با خانواده به رشت رفت. پایهٔ ششم را ابتدا در مدرسهٔ مژدهی رشت شروع کرد، ولی چون می‌خواست در رشتهٔ ادبی تحصیل کند به دبیرستان نوربخش رشت منتقل شد. ششم ادبی را در سال ۱۳۳۵ به پایان رساند و به تهران رفت. در امتحان ورودی دانشسرای عالی در دو رشته قبول شد: رشتهٔ زبان فرانسه و رشتهٔ فلسفه و علوم تربیتی که دومی را انتخاب کرد. پس از دریافت لیسانس در رشتهٔ فلسفه و علوم تربیتی، برای اجرای تعهد پنج سال دبیری به کاشان رفت و در دبیرستان‌های آن شهر مشغول تدریس شد.

پیش از انتقال به کاشان، چند ماهی در پژوهشی در مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی شرکت کرد. در سال ۱۳۴۳ وارد این مؤسسه شد. در سال ۱۳۴۶ بورس تحصیلی دولت فرانسه را دریافت کرد. اوایل پاییز سال ۱۹۶۷ به پاریس اعزام شد و در حومهٔ شمال غربی پاریس به دانشگاه رفت و در رشتهٔ جامعه شناسی برای دورهٔ دکترا ثبت نام کرد. اما مدتی بعد بورسیه را رها کرد و به ایران بازگشت. در آغاز سال تحصیلی ۱۳۵۰ با یک بورس

تحصیلی دیگر دوباره عازم پاریس شد. پس از بیست و شش ماه از رسالهٔ دکترایش با موضوع "بازسازی مناطق زلزله‌زدهٔ فردوس" دفاع کرد و به ایران بازگشت.

از جمله آثار زنده یاد باقر پرهام: «دربارهٔ تقسیم کار اجتماعی»، «صور بنیانی حیات دینی» از امیل دورکیم، «هانری کوربن: آفاق تفکر معنوی در اسلام» نوشته داریوش شایگان، «مراحل اساسی سیر اندیشه در جامعه‌شناسی» از ریمون آرون، «اقتدار» از ریچارد سنت، «مطالعاتی در آثار جامعه‌شناسان کلاسیک» از ریمون بودون، «مقدمه بر فلسفهٔ تاریخ هگل» نوشتهٔ ژان ایپولیت، «تاریخ فلسفه در قرن بیستم» نوشتهٔ کریستیان دولاکامپانی، «استقرار شریعت در مذهب مسیح»، «پدیدارشناسی جان» و «پیشگفتار پدیدارشناسی جان» از گئورگ ویلهلم فریدریش هگل، «ماجرای اقامت پنهانی میگل لیتین در شیلی» نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز، «حقوق طبیعی و تاریخ» از لئو اشتراوس، «نظم گفتار» از میشل فوکو، «مبانی جامعه‌شناسی» نوشتهٔ هانری ماندراس و ژرژ گورویچ و «در شناخت اندیشهٔ هگل» از روژه گارودی.

فرزند او دکتر رامین پرهام، از دانشمندان علوم زیست شناسی ملکولی و از متفکران سیاسی معاصر، در سوگ پدر در توییتر نوشت: ***بابا کتاب داد. بابا رفت.***

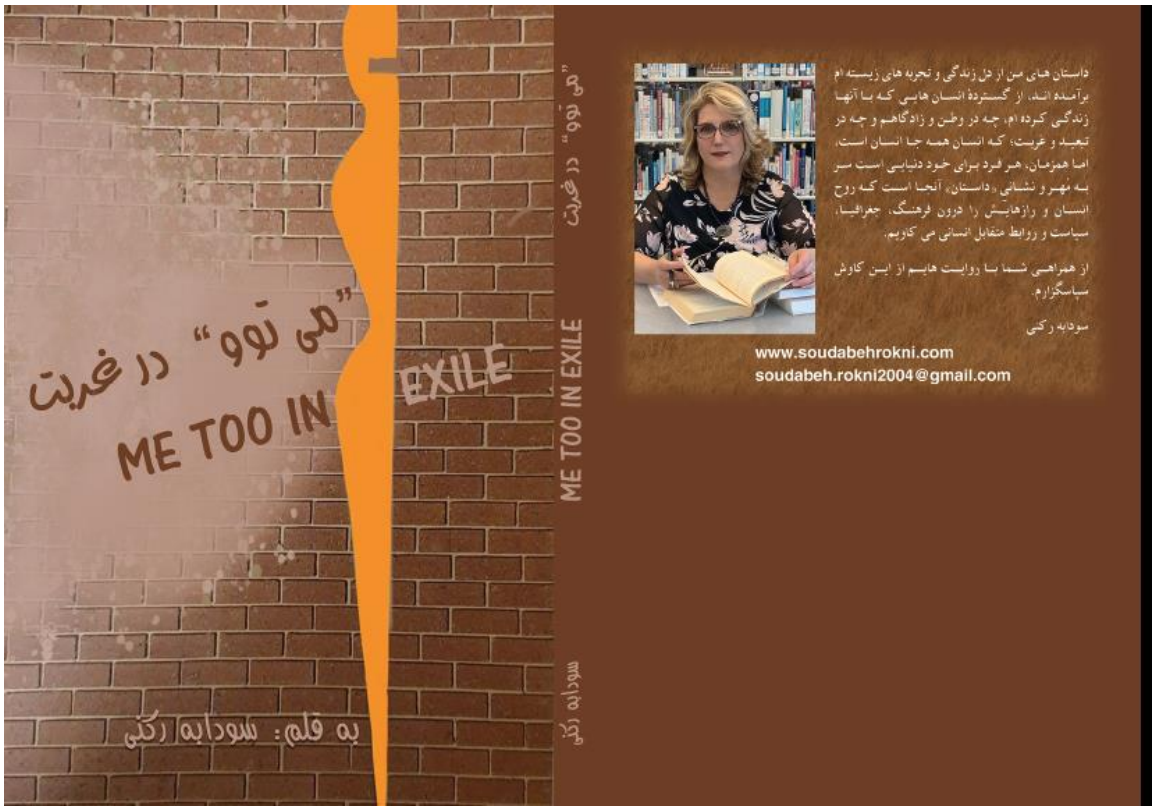
آرمان درگذشت زنده نام باقر پرهام را به خاندان ارجمند او و به ویژه دکتر رامین پرهام تسلیت می گوید.

از راه رسیدن سودابه رکنی با مجموعه داستان های کوتاه

می توو در غربت (Me Too in Exile)

معرفی کتاب

نوشتهٔ شیریندخت دقیقیان



سودابه رکنی با پیمودن مسیری طولانی در زمینهٔ داستان نویسی اینک با نخستین مجموعه داستان کوتاه خود از راه رسیده است: نویسنده ای خلاق، با نوشتاری آزموده، آشنا با رنگ ها و حرف های انسان ایرانی هر کجا که باشد، و رئالیسمی که امتیاز آن، نه جادویی بودن و ادعاهای پست مدرن، بلکه تماس ساده اما تیزبین با واقعیت زندگی امروز است.

مجموعه داستان های کوتاه *می توو در غربت*، حاصل کار نویسنده ای است که داستان نویسی، برآمد و شاید نقطهٔ تعادل سیر و سلوک او در چندین هنر و چندین رشتهٔ درسی و حرفه ای گوناگون در جریان مهاجرتش به اروپا و

آمریکا بوده است: از موسیقی، خوش نویسی، تئاتر، نقاشی آبستره و کلاژ، روانشناسی، حسابداری و مدیریت گرفته تا سرآخر، چندین سال عضویت پیگیر در کارگاه های داستان نویسی استادان این رشته، منیرو روانی پور، زنده یاد عباس معروفی، محمد محمدعلی و ابوتراب خسروی.

پیش از انتشار کتاب اخیر، از او دو داستان در مجموعه های دوم و چهارم *کولی ها*، کار کارگاه داستان نویسی منیرو روانی پور منتشر شد. سودابه رکنی از چهار سال پیش، از داستان نویس های ستون "داستان من" در فصلنامهٔ پژوهش های فرهنگی آرمان، چاپ لس آنجلس بوده و به دلیل سبک، زبان و موضوع های داستانی خود، و نیز کارهایی چون مروری بر آثار شهرنوش پارسی پور و گزارش هایی از کارگاه های داستان نویسی، توجه خوانندگان را جلب کرده است.

به کارها و متن او که دقت می کنم، مهارت هایی که در زندگی به دست آورده، هدر نرفته اند. دستکم می توان گفت که تئاتر به او منطق دیالوگ و پردازش صحنه را آموخته و رشته های علمی و حرفه ای اش به درهم تنیدگی تجربه های او همچون یک زن امروزین با هنر داستان نویسی اش، غنا بخشیده اند.

نثر سودابه رکنی روان و دلنشین، برای نشان دادن حال و هوا و شخصیت ها از عامیانه شدن پرهیز ندارد. او می داند چگونه لحن های روزمرهٔ زن و مرد، پیر و جوان، مهاجر دوملیتی و غیره را پیاده کند و خواننده را به دنیای زبانی و زیست جهان آدم های متفاوت ببرد. نویسندهٔ خوب پیش از آنکه هنر بیان خود را نشان دهد، ابتدا هنر گوش سپردن خود را به کار گرفته و بی تردید، هنر بیان پس از هنر شنیدن اتفاق می افتد. سودابه با این همه، در برخی زمینه های روایت هنوز جای رشد دارد، از جمله در روایت خواب و خیال و منطق رویا و کابوس، که در داستان های "عاشقی" و "دشمن فرضی"، بیش از حد طولانی می شود! زندگی در خارج از ایران، این نویسنده و هر نویسنده ای را دوچندان ملزم به ورز دادن مهارت های خود در زبان فارسی می کند. کارهای بعدی نویسنده نشان خواهد داد که تا چه اندازه در زمینهٔ صیقل دادن زبان فارسی خود کوشا بوده است.

اما مهارت خوب سودابه رکنی، حس همدردی، دلسوزی، و مسئولیت انسانی او است که زیر پوست هر داستان، همچون مویرگ هایی حیاتی به آن جان انسانی می بخشد. پیداست که نویسنده دردآشنا است و رنج را می شناسد. تا نویسنده ای رنج ها را از نزدیک ندیده و حس نکرده باشد، نوشتارش تاثیرگزار نخواهد بود.

فئودور داستایوسکی به درستی نوشت: «برای خوب نوشتن باید رنج کشید و رنج کشید.» اما چرا به همین منوال نگوییم: برای خوب نوشتن باید پس موقعیت ها و رویدادهای تراژیک، سویه های خنده دار و مضحک زندگی انسانی را هم دید؟

سودابه را بارها در گرماگرم داستان هایش می بینیم که سویه ای خنده آور را در پس بلبشوهای انسان ساخته، نشانه می رود. بله! برای خوب نوشتن، همچنین باید خندید و خندید. گریست و گریست. فریاد زد و فریاد زد. و جالب آنکه، فهرست داستان های کوتاه کتاب *می توو در غربت* به خودی خود، پژواک این همه حس های انسانی را به خواننده انتقال می دهد. زیر مغناطیس هر یک از این عنوان ها، داستانی پرکشش از رنج ها، خنده ها، عشق ها، زاری ها و فریادها، خواننده را به جستجو و کشف فرامی خواند؛ عنوان هایی چون: پرچم؛ می توو در غربت؛ عاشقی؛ دیگه بسه! یکی بود... اما نبود؛ کمیتهٔ خیابان زنجان؛ بنفشهٔ آفریقایی؛ دشمن فرضی؛ من و حاجی مافیها؛ راز پنجره؛ چت جی پی تی.

موضوع ها و فضاهایی که زیر این عنوان ها جان می گیرند، گونه گون هستند. داستان "پرچم" تیمسار ایرانی وطن پرست و به تبعیدرفته ای را تصویر می کند که هر سال در روز چهارم جولای که روز استقلال آمریکا کشور میزبان او در تبعید از وطن است، بحران روحی پرچم می گیرد و شروع به دوختن پرچم های شیر و خورشید می کند؛ درست در همان حال، نوهٔ کوچکش مارال که زاده و شهروند آمریکا است، در تکاپوی آرایش موهای خود با پرچم آمریکا است. و باقی داستان که ما را نه از طنز بی بهره می گذرد، و نه از قطره های اشکی در گوشهٔ چشمانمان...

داستان کوتاه *می توو در غربت* که مجموعه نام خود را از آن گرفته، زن جوان ایرانی را که چند سال برای گرفتن اجازهٔ اقامت آمریکا ناچار به کار در یک قنادی ایرانی و رویارویی روزانه با آزارهای جنسی کلامی، پیامکی، و رفتاری صاحب قنادی بوده، در لحظه ای گیر می اندازد که رفته تا اسناد وام راه اندازی قنادی خودش را از بانک تحویل بگیرد. درست در همین روز، شوهرش که فقط می دانسته محیط کار همسرش چندان خوشایند نیست، صبح زود چند پیامک نابجای صاحب قنادی به زنش را می بیند و از چند و چون آزارها باخبر می شود. زن وام را گرفته و شادمان است که اسارتش به پایان رسیده، اما ناگهان از قنادی صاحب کارش زنگ می زنند:

یکی از فروشنده های قنادی بود:

- زری کجایی؟ پاشو بیا این شوهرتو جمع کن!
- ممد اونجاست؟
- آره بابا! می گه به پلیس زنگ زده بیاد!
- ۹۱۱؟ دیوونه است ها! من تازه الان از بانک اومدم بیرون! فکر کن... داره وام درست می شه. تو رو هم می برم پیش خودم...

اما چنان که گویی ما در هر جای دنیا هم باشیم، مقهور منطق شیر تو شیر می شویم، همه چیز از دست خارج می-

شود:

صدای جیغ های زن صاحب قنادی با کلمات نامفهومی مخلوط شده بود. همیشه وقتی شوهرش را پیدا نمی کرد به زری تلفن می زد و سراغ همسرش را از او می گرفت. صندوقدار گفت: «زری یک لحظه گوش... » زن صاحب مغازه جیغ زد: «دختره نمک به حروم لکاته...» وگوشی را از دست صندوقدار گرفت:

- زنیکهٔ هرزه چه گوهی با شوهر من خوردی که شوهر بی شعورت اومده مغازه رو به هم ریخته؟
- ببخشید متوجه نمی شم. چی شده؟
- می دم اون مرتیکهٔ الدنگ رو بفرستن اونجا که اسمشو فراموش کنه. کثافتا!
- خانم یه لحظه اجازه بدید... من نمی دونم از چی حرف می زنید؟ الان ممد کجاست؟

صندوقدار گوشی را از دست زن صاحب قنادی گرفت:

- زری پیام هایی که برات نوشتمو خوندی؟ ممد رو بردن ادارهٔ پلیس. رئیس هم رفته بیمارستان...
- چیزیش شده؟ وای من دارم سکته می کنم... ممد زدش؟
- نه بابا! ممد خواست تلفن رو از دستش بگیره. رئیس موبایل رو محکم زد تو سر خودش... سرش خون افتاد. خودش و تلفن رو لت و پار کرد... آه و شیون و اینا دیگه. تلفن رو از قصد داغون کرد. بخون پیام هاتو بابام جان!
- آها ...
- اینجا نیا. یه وقت پیام هات پاک نشه! حواست به تلفنت باشه...
- باشه ... باشه .... تو...
- منم دیگه از فردا اینجا کار نمی کنم ... پیام هات رو بخون!

چنین است گوشه ای از حال و هوای روایت سودابه رکنی از نسخهٔ می تووی ایرانی در غربت که باید آنرا خواند.

از داستان "عاشقی" که روایت جذاب یک عشق نامتعارف، اما عمیق است؛ تا داستان "یکی بود.. اما نبود" که حکایت ستم بازار سیاه داروهای حیاتی در تهران است از زبان دخترکی که با اسپری تقلبی آسم از دنیا رفته؛ تا "من و حاجی مافیها"؛ تا "چت جی تی پی" که روایت حیرت در دنیایی نه چندان تخیلی است که هوش مصنوعی پابرهنه به میان آن پریده؛ و دیگر داستان ها، ما با پرده های رنگارنگی روبه رو هستیم که سبک رئالیسم ساده اما تیزبین سودابه رکنی را می سازند.

سودابه رکنی این کتاب را در لس آنجلس با تیراژی محدود به انتشاررسانده، آن هم در روزگاری که جز

استثناهایی، گویا هر کس با بهانه ای فرهنگ و هنر ایرانی را به سوی فراموشی سوق می دهد: بهانهٔ کمبود مشتری کتاب؛ بهانهٔ سرزیر شدن کتاب های کتابخانه های شخصی ایرانیانی که دیگر سالخورده شده و فرزندانشان کتابخانه های آنها را منحل کرده اند به بازار کتاب دست دوم؛ انجمن های فرهنگی که به بهانهٔ کوید فرار کرده اند توی زوم و گمان می کنند جامعهٔ مدنی را می توان پیژامه به پا در زوم حفظ و گسترش داد، اما حاضر نیستند از این قرنطینه بیرون بیایند، چون بودجه ای برای برگزاری جلسه های مردمی ندارند؛ از حامیان فرهنگ که از نسل منقرض شدهٔ آنها تک و توکی همت دار هنوز در این و آن شهر باقی مانده اند، اما دستی دیگر به آنها نمی پیوندد؛ تا کتابخوان های سابق که ترک عادت خواندن کرده اند به بهانهٔ اینترنت و گرانی کتاب. این همه می تواند ناامیدکننده باشد، مگر نه؟ اما سودابه رکنی در چنین شرایطی، اولین مجموعه داستان خود را به انتشار رسانده است.

ولی بگذارید رازی را با شما در میان بگذارم: نویسنده کسی است که با آگاهی از همهٔ ناهمواری ها، اقدام به نوشتن می کند و کنش "نوشتن" را هم می توان با الهام از فرانتس کافکا، بیرون جهیدن دانست از صف مردگان!

شیریندخت دقیقیان

ویرجینیا، ۷ ماه جون ۲۰۲۳

تماس با سودابه رکنی و تهیهٔ کتاب *می توو در غربت*:

https://www.soudabehrokni.com/

soudabeh.rokni2004@gmail.com

تازه های باهَمِستان [1]

برگ ویژۀ آرمان برای معرفی فعالیت ها و سازمان های مردم- نهاد ایرانیان

جایزۀ آزادی قلم روزنامه‌نگاران ایالت هسن آلمان برای نیلوفر حامدی

به نقل از دویچه وله: انجمن روزنامه‌نگاران آلمان در ایالت هسن، جایزۀ آزادی قلم سال ۲۰۲۳ را به نیلوفر حامدی اعطا کرد. این همکار روزنامۀ شرق به خاطر خبررسانی دربارۀ قتل مهسا امینی هشت ماه است با اتهامات سنگین امنیتی در بازداشت به سر می‌برد. سوم ماه مه روز جهانی مطبوعات است و جایزۀ انجمن روزنامه‌نگاران آلمانی (DJV) همه ساله در این روز به خبرنگارانی اعطا می‌شود که به ناحق زندانی شده‌یا تحت تعقیب قرار گرفته‌اند. شعبۀ ایالت هسن این انجمن، نیلوفر حامدی، خبرنگار و عکاس را به پاس خبررسانی در باره سرنوشت و مرگ مهسا امینی سزاوار دریافت جایزه آزادی مطبوعات درسال ۲۰۲۳ دانست. نیلوفر حامدی، چهارشنبه ۳۰ شهریور، پس از انتشار عکس و گزارشی از مهسا امینی و خانواده‌اش در بیمارستان کسری در تهران بازداشت شد. الهه محمدی، همکار روزنامۀ هم‌میهن از خاکسپاری مهسا امینی در سقز گزارش تهیه کرده بود. نیلوفر حامدی و الهه محمدی در هشت ماه گذشته در زندان قرچک بودند، اما همسر خانم حامدی دو روز قبل، از انتقال آنها به بند زنان اوین خبر داد. پیش از این نیز چند جایزۀ بین‌المللی به نیلوفر حامدی و الهه محمدی تعلق گرفته است؛ از جمله جایزۀ "وجدان و صداقت در خبرنگاری" دانشگاه هاروارد و جایزۀ بین‌المللی آزادی مطبوعات انجمن روزنامه‌نگاران کانادا.

مجلۀ تایم چندی قبل این دو خبرنگار را جزو ۱۰۰ چهرۀ تاثیرگذار جهان معرفی کرد. فرانک اوبرال، رئیس اتحادیه سراسری روزنامه‌نگاران آلمان پیش‌تر گفته بود: همۀ خبرنگاران زندانی در ایران کاری را انجام داده‌اند که ذاتی حرفۀ ماست. آنها آن چیزی که هست و نه آن چه که آخوندها حقیقت می‌نامند را گزارش کرده‌اند. آنها باید فورا آزاد شوند. چندی قبل، گروهی از عکاسان ایرانی مقیم خارج عکسی را که نیلوفر حامدی از خانوادۀ مهسا امینی در بیمارستان گرفت، عکس برگزیده سال ۱۴۰۱ معرفی کردند. تصویر پدر و مادر بزرگ مهسا را نشان می‌دهد که پس از اطلاع از مرگ او یکدیگر را در آغوش کشیده‌اند. نیلوفر حامدی ۳۱ ساله و متولد بابل است.

[1] واژه باهمستان، برساختۀ استاد داریوش آشوری، معادل واژۀ انگلیسی Community است.

اجرای مرکز آموزش موسیقی کلاسیک ایران به سرپرستی استاد نادر مجد

در چهل و یکمین سالگرد کانون دوستداران فرهنگ ایران

در ویرجینیا

مرکز آموزش موسیقی کلاسیک ایران در سال ۱۹۹۸ در شهر وینا تاسیس شد. این مرکز به تدریس و نیز ارائه کنسرت به منظور حفظ و گسترش موسیقی اصیل ایرانی همت گمارده است. در طول این مدت، مرکز بسیاری از ایرانیان و غیر ایرانیان منطقه ی واشنگتن و سایر نقاط آمریکا را با اصول موسیقی سنتی ایرانی آشنا کرده و تئوری، ردیف، تاریخچهٔ موسیقی ایرانی و نیز فلسفهٔ هنر و زیبائی شناسی موسیقی را به هنرجویان آموزش داده است.

علاوه بر آن، مرکز آموزش موسیقی کلاسیک ایران گروه های موسیقی چکاوک و ارغنون را بنیاد نهاده و کنسرت های متعددی در شرق آمریکا بوسیله ی این گروه ها برگزار کرده است. این مرکز به مدیریت و سرپرستی نادر مجد تاسیس و در حال حاضر اداره می شود.

گروه موسیقی ارغنون در تاریخ یکشنبه ۲۱ می ۲۰۲۳ در محل Virginia Community Center در وینا، ویرجینیا، کنسرتی در راستای چهل و یکمین سالگرد تاسیس کانون دوستداران فرهنگ ایران برگزار کرد که با استقبال مدعوین روبرو شد. تصویر فوق، استاد نادر مجد را در حال سخنرانی پیش از کنسرت نشان می دهد. برنامه کنسرت *گروه موسیقی ارغنون* به سرپرستی نادر مجد به شرح زیر بود:

۱ – پیش در آمد اصفهان آهنگساز: مرتضی نی داوود

۲ - تکنوازی تار فرین ایقانی

۳- در میان گل ها آهنگساز: همایون خرم ترانه سرا: بیژن ترقی

۴- تکنوازی نی نعیم ناعمی

۵- بهار دلنشین آهنگساز: روح الله خالقی ترانه سرا: بیژن ترقی

۶ – تکنوازی سه تار ناهید ناصری

۷- تکنوازی ویولون گلنار احمدی

۸- آمد نو بهار آهنگساز: مهدی خالدی ترانه سرا: نواب صفا

اعضای گروه ارغنون

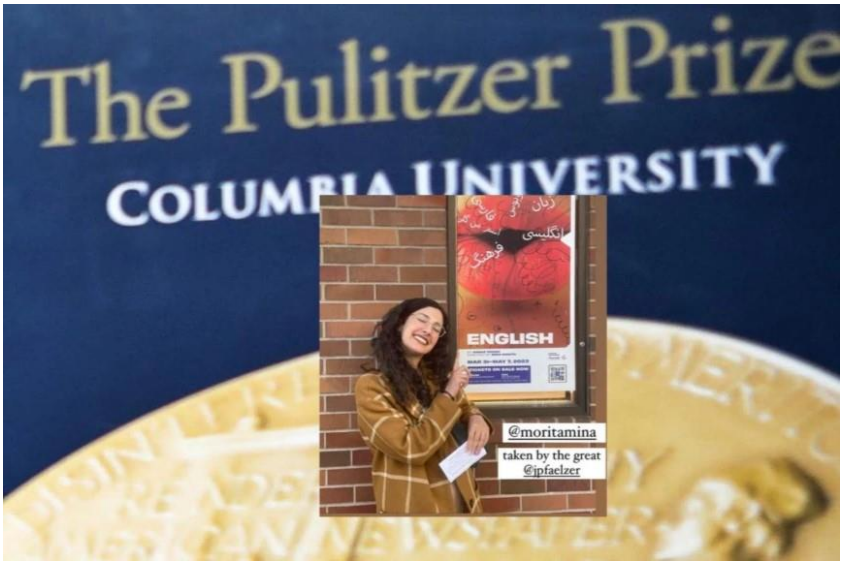
رخسانا برون: آواز؛ گلنار احمدی: ویولون؛ فرین ایقانی: تار؛ صنم آنالوئی: دف؛ بابک فیروز دهقان: تنبک؛ کیانا، کیارا، کیا شعاع معتمدی: ویولون؛ نادر مجد: تار؛ ناهید ناصری: سه تار؛ نعیم ناعمی: نی.

جایزۀ آزادی مطبوعات یونسکو به سه روزنامه‌نگار زندانی: نیلوفر حامدی، الهه محمدی و نرگس محمدی

سازمان ملل متحد شامگاه سه شنبه به وقت آمریکا اعلام کرد که جایزۀ برتر خود برای آزادی مطبوعات را به سه روزنامه‌نگار زن زندانی در ایران اختصاص داده است. این جایزه «به دلیل تعهد به حقیقت و پاسخگویی» به این سه زن مبارز تعلق گرفته است. نیلوفر حامدی و الهه محمدی که شهریور سال گذشته، خبر درگذشت مهسا امینی ۲۲ ساله را در بازداشت پلیس در تهران و خبر مراسم تشییع او در سقز را پوشش داده بودند به عنوان دو تن از دریافت کنندگان این جایزه تعیین شدند. برندۀ سوم نیز خانم نرگس محمدی است که سال‌ها به عنوان روزنامه‌نگار فعالیت دارد و یکی از فعالان حقوق بشر در ایران است. اودری ازولای، دبیرکل یونسکو در مراسمی در نیویورک، ضمن اعلام برندگان این جایزه گفت: «اکنون بیش از هر زمان دیگری، لازم است تا به همۀ زنان روزنامه‌نگاری که از ادامۀ کار منع می‌شوند و با تهدید و تعرض به امنیت شخصی خود مواجه می‌شوند ادای احترام کرد.»

خانم سلبی گفت: «آن‌ها بهای سنگینی برای تعهد خود به گزارش و انتقال حقیقت پرداختند. به همین منظور، ما متعهد هستیم به آنها احترام بگذاریم و مطمئن شویم تا مادامی که در امنیت و آزادی قرار نگرفته‌اند صدای آن‌ها در سراسر جهان منعکس می‌شود.» (خلاصه از گزارش سایت ایران امروز)

ساناز طوسی برندۀ بخش نمایشنامه‌نویسی جایزۀ پولیتزر ۲۰۲۳



منبع خبر: سایت ایران امروز– اسامی برندگان جایزه پولیتزر ۲۰۲۳ در بخش‌های مختلف از سوی سایت این جایزه اعلام شد. در بخش نمایشنامه، «انگلیسی» نوشته ساناز طوسی، موفق به کسب جایزه شد. کمیتۀ داوران، این اثر را «نمایشنامه‌ای آرام و قدرتمند» خواند. به گزارش صدای آمریکا، «انگلیسی» دربارۀ چهار بزرگسال ایرانی است که در یک مدرسه کوچک در نزدیکی تهران برای آزمون زبان انگلیسی آماده می‌شوند. جایی که جدایی از خانواده و محدودیت های مسافرتی، آنها را به‌یادگیری زبان جدیدی می کشاند که ممکن است هویت آنها را تغییر دهد. این نمایش که محصول مشترک شرکت‌های تئاتر آتلانتیک و رانداباوت است، در کلاسی در ایران در سال ۲۰۰۸ روی می‌دهد. ساناز طوسی دانش‌آموخته دانشگاه کالیفرنیا، سانتا باربارا است.

خانوادۀ او پس از انقلاب ۱۳۵۷ ایران از کشور خارج شد و در ایالت کالیفرنیا سکونت گزید. او یک نمایشنامۀ دیگر نیز با عنوان «کاش اینجا بودی» نگاشته که در سال ۲۰۲۲ منتشر شده است. بیش از ۱۰۰ سال است که جوایز پولیتزر توسط دانشگاه کلمبیا به منظور تجلیل از دستاوردهای آمریکایی در رشته های روزنامه نگاری، نمایشنامه و موسیقی اهدا شده است. پولیتزرها به عنوان معتبرترین جوایز در حوزۀ خود در ایالات متحده شناخته می شوند.

همزمان با نودمین سالگرد فاجعهٔ کتابسوزان در آلمان هیتلری

جایزهٔ "کتاب سیاسی" ۲۰۲۳ آلمان

برای گلینه عطایی و کتاب او "ایران؛ آزادی، زنانه است"

به گزارش دویچه وله: روز ۱۰ مه (۲۱ اردیبهشت) همزمان با نودمین سالگرد فاجعهٔ کتابسوزان در آلمان هیتلری، طی مراسمی درکلیسای فرانسوی فریدریش اشتات برلین جایزه کتاب سیاسی ۲۰۲۳ به گلینه عطایی و کتاب او با عنوان *ایران؛ آزادی زنانه است* اعطا شد. گلینه عطایی، خبرنگار ایرانی- آلمانی، این کتاب را سال ۲۰۲۱ نوشته و در آن به معرفی ۹ زن ایرانی و فعالیت‌ها و مبارزات آنها برای آزادی زنان در سال‌های پس از انقلاب ۱۳۵۷ پرداخته است. شرح جزئیاتی از زندان و فرار و مقاومت روزانه این زنان برای حقوق کوچک و بزرگ و نیز توصیف پست و بلند روزگار این زنان و غم و شادی‌ها و خشمشان از زبان خود آنها مضمون اصلی کتاب را تشکیل می‌دهد. عطایی با نقب زدن به سرنوشت این زنان به این رهیافت کلیدی می‌رسد که "تنها آزادی زنان می‌تواند آزادی کل جامعه را تامین کند". خانم بربل باس، رئیس مجلس فدرال آلمان، در مراسم اعطای جایزه به گلینه عطایی گفت

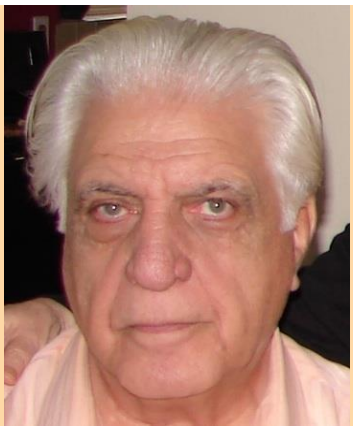
"امروز روز جشن آزادی واژه‌هاست" و مارتین شولتس، مدیر موسسهٔ فریدریش ابرت نیز در سخنرانی خود به یاد آورد که ۹۰ سال پیش در نقطه‌ای نه چندان دور از این محل در همین شهر برلین کتابسوزان نازی‌ها برپا بود که در جریان آن بیش از ۲۰ هزار کتاب نویسندگان "نامطلوب"، از یهودی و چپ گرفته تا لیبرال، طعمهٔ آتش شد.

عطایی که حالا ۴۸ سال دارد و در سن پنج سالگی همراه با خانواده مجبور به ترک ایران شده، در سخنانی به مناسبت دریافت جایزه گفت: «ایران قصد ندارد مرا ترک کند، هر چند که من ایران را ترک کرده‌ام».

هیات داوران جایزه کتاب سیاسی ۲۰۲۳ در توضیح انتخاب خود گفته است که کتاب تحقیقی ۳۰۰ صفحه‌ای "ایران؛ آزادی زنانه است" اثری "بزرگ دربارهٔ نیروی مقاومت زنان در برابر نظم موجود است". در ادامهٔ توضیحات هیات داوران آمده است: "خصومت با زنان یکی از پایه‌های اساسی نظام سیاسی موجود در ایران است. ترس حکومت از نیروی تغییر که در فعالیت و مبارزه زنان نهفته است همچون یک رشتهٔ سرخ در سرنوشت همه چهره‌هایی که عطایی به شرح زندگی آنها پرداخته امتداد می‌یابد".

تاریخ

خاطرات من از مدرسهٔ نظام



مجید جهانبانی

به گمان من هر کس به سنین پیری می رسد موظف است که خاطرات زندگانی خود را بنویسد. زیرا به یقین نکات جالب توجهی بین خطوط آن نوشته ها وجود دارد که می تواند برای خوانندگان مخصوصاً جوانان مفید و حتی راهنما باشد.

من در سال ۱۳۰۹ شمسی پا به جهان هستی گذاشته ام، اینک در دوران نودسالگی خاطرات خود را که بیشتر مربوط به نوجوانی و سواد آموزی است می نویسم شاید قسمت هایی از آن جالب توجه باشد. نخست لازم است بگویم هر فردی در هر خانواده ای که متولد می شود زندگیش تا حدودی در چارچوب عقاید، رفتار و حتی مشاغل افراد همان خانواده قرار می گیرد و دور می زند.

خانوادهٔ من تقریباً همه و همه جنبهٔ نظامی گری داشتند. ناچار همهٔ فرزندان خانواده در میان افکار مربوط به توپ و تفنگ بزرگ شدند و به طور کلی به امور نظامی گری فکر می کردند و علاقه داشتند. دوران کودکی من در دوران حکومت رضاشاه بود. هر چه وجود داشت نظم مخصوص خود را داشت. رضاشاه برای نظامی ها و به طور کلی برای قشون، اهمیت و ارزش زیادی قائل بود. توجه نامعقول و غیرعادی او به افسران ارتش و هم چنین نظمیه، آنان را در ردیف تافته های جدا بافته درآورده بود. البته اگر در آن مقامات اشخاص شاخص بیشتری وجود می داشتند که خدمتگزار واقعی مردم بودند، شاید حمایت های بیدریغ شاه به حال آنها خالی از فایده نبود، ولی اکثر آنها از مقام و موقعیت خود سوءاستفاده می کردند و واقعاً خود را غیر از دیگران می دیدند و می شناختند. این امر باعث شده بود که ارتباط روحی چندانی بین مقامات دولتی و مردم عادی وجود نداشته باشد و به اصطلاح امروزی آن ها مردمی، نباشند.

در سال ۱۹۳۹ میلادی پس از درگیری های پی در پی، اروپا دچار جنگ عمومی یعنی جنگ بین المللی شد، برای اولین بار من با کلمهٔ بین المللی آشنا شدم. در ایران در سایهٔ تبلیغات گستردهٔ آلمانی ها و توجه به کلمهٔ "آریایی"،

ایرانیان علاقه یا بهتر بگویم عشقی عمیق به آلمان ها پیدا کردند و با توجه به گذشتهٔ ایران و دشمنی بی پایان روس ها و دخالت های انگلیسی ها در ایران این امید را در دل خود پرورانیدند که آلمان ها با خرد کردن دشمنان ایران به حفظ آبرو و حیثیت این کشور کمک خواهند کرد و آبروی از دست رفته باز خواهد گشت. ایران سیاست بیطرفی را اتخاذ کرد و تا توانست در این راه کوشش نمود. با دوستی آلمان و شوروی ایران ثبات قابل توجهی را به دست آورد. جوانان آن روز دائماً به پیشروی آلمان ها دلشاد بودند و به اخبار رادیو توجه داشتند.

سپهبد امان الله میرزای جهانبانی

در سال ۱۹۴۱ آلمان ها به روسیه حمله ور شدند. در آن موقع ایران بین دو نیروی مخاصم با آلمان قرار گرفت. شاید می بایست رضاشاه و دولت او به خطرات آنها و علاقهٔ بی مورد مردم به آلمان ها توجه پیدا می کردند. هشدار دیگری که پیش آمد آن بود که در تیر ماه و مرداد سال ۱۳۲۰ شمسی سفارت روس و انگلیس به دولت ایران معترض گشتند و اعلام نمودند که جاسوسان آلمان در ایران مشغول توطئه و کارشکنی هستند و خواستند که دولت ایران آلمانی ها را از کشور اخراج کند، پیشنهادی که به ظاهر درست نبود و دولت ایران در این امر اقدامی به عمل نیاورد.

بالاخره روزی زنگ ها به صدا درآمد، روس ها از شمال و انگلیس ها از جنوب مرزهای ایران را مورد تجاوز قرار دادند. این حرکات موجب آشفتگی وضع ایران و سردرگمی رضاشاه شد. با تشکیل فوری کابینه و مذاکرات لازم در مورد این رویداد تصمیم گرفتند که اعلام شود دولت منصورالملک به هشدارهای گذشته توجه کافی نکرده و باید دولت او مستعفی شود و دولتی جدید با اشغالگران وارد مذاکره گردد و علت حمله و خواست آنان را جویا شود. منصور الملک استعفای خود را تقدیم داشت و به ظاهر کنار رفت.

برای تشکیل دولت جدید هیچکس پذیرای نخست وزیری نشد، وزراء کلاً خود را برای مذاکره عاجز می دیدند و نمی دانستند که چگونه وارد معرکه شوند و با چه کسانی باید مذاکره کنند. رضاشاه با درماندگی پرسیده بود پس چه باید کرد؟ هیات دولت به اجماع اعلام کرده بودند که به نظر آنها تنها ذکاءالملک فروغی است که می تواند این مهم را به عهده گرفته و اقدامات لازم را انجام دهد.

رضاشاه اظهار داشته بود که فروغی "سال هاست که از دنیای سیاست دور بوده است، به علاوه شنیده ام که به شدت مریض و بستری است". مشکل اساسی در این بود که چند سال قبل از آن تاریخ، رضاشاه فروغی را که منصب نخست وزیری داشت مورد غضب قرار داده و او را از دستگاه دولت اخراج کرده بود. حال پس از شش سال چه می توانست بگوید و بخواهد؟ برای دلجویی و شاید عذرخواهی شاه طالب دیدار او می شود و شخصاً به منزل او می رود.

فروغی دستور داده بود که برای شرفیابی به حضور شاه لباس او را حاضر کنند. هر چه اطرافیان و پزشک او اظهار داشته بودند که صلاح نیست ایشان بستر را ترک کند، او دستور خود را به شدت پی گیری کرده، و با تعظیم و تکریم شرفیاب شده بود.

شاه از فروغی خواسته بود که گذشته را فراموش کند و به خاطر نجات مملکت مسئولیت لازم را بپذیرد. پس از مذاکرات لازم فروغی آمادگی خود را برای انجام خدمت اعلام داشته بود. قبل از هر چیز قرار شده بود که شاه مستقیماً پیامی برای رئیس جمهور آمریکا بفرستد. در این پیام شاه گفته بود که: آن حضرت بارها در سخنرانی های خود تجاوز به ممالک دیگر را مطرود دانسته و با عقد پیمان آتلانتیک تجاوز آلمان به لهستان را مورد انتقاد قرار داده است. اینک دو کشور بزرگ با وجود اعلام بی طرفی ایران با توسل به چند بهانه سست و بی اساس مرزهای ما را مورد تجاوز قرار داده اند.

آقای روزولت پاسخ داده بود که آنها برای تسخیر ایران نظری ندارند و مقصود جلوگیری از تجاوزات آلمان به کشورهای دیگر است و پس از جنگ و پیروزی، نیروهای خود را فراخواهند خواست. البته به یقین قبل از حمله به ایران، دلایل این اقدام توسط انگلیس به آگاهی روزولت رسیده و او موافقت کرده بود.

فروغی برای بقای سلطنت رضاشاه صمیمانه کوشش کرد و کوشید که به اشغالگران اثبات کند بنا بر قانون مشروطیت، شاه در ادارهٔ مملکت دخالت مستقیم ندارد و از هر گونه مسئولیتی مبرا است. البته این دلایل برای آن ها قانع کننده نبود. به ناچار فروغی از رضاشاه می خواهد که خود شخصاً استعفا دهد و اطمینان داد که ولیعهد را به پادشاهی می رساند.

اشغالگران برای حکومت آیندهٔ ایران پیشنهاد کردند که شخص فروغی با عنوان نخستین رئیس جمهوری ریاست را به عهده بگیرد و یا شخص مناسبی را از خانوادهٔ قاجار به پادشاهی برسانند.

فروغی دربارهٔ خود گفته بود که پیر و ناتوان شده و دربارهٔ قاجارها هم عقیده داشت که گذشته از آن که در میان این گروه فردی که قادر به انجام چنین خدمتی باشد دیده نمی شود، جمعیت انبوه فامیلی قاجارها در ایران نظام را مختل خواهد کرد، لذا بهترین راه این است که ولیعهد قانونی ایران یعنی شاهپور محمد رضا مقام سلطنت را عهده دار شود. انگلیسی ها و مخصوصاً شخص روزولت با این امر مخالف بودند، ولی استالین از این پیشنهاد استقبال کرد و پادشاهی محمد رضا پهلوی اعلام گردید.

آنچه شنیدم این بود که رضاشاه و صاحب نظران به ولیعهد گفته بودند اگر روزی به پادشاهی رسید همیشه باید قدرت ارتش و نظامی گری در دست او باشد و این تنها راه بقا خواهد بود. بدیهی است که توجه همگان به توپ و تفنگ بود. به یاد یک دو بیتی از ملک الشعرای بهار افتادم که می گوید:

پنـد بناپـارت ببـایـد شنـود
رشتـهٔ اوهـام ببـاید گسست
تکیه به سر نیزه توان داد لیک
بر سـر سرنیـزه نبایـد نشست

بدین طریق برای پادشاهی والاحضرت شاهپور محمد رضا، توپ و تفنگ به میان نیامد، بلکه فروغی بزرگوار با دست خالی و حمایت مردم درمانده، موفقیت عظیمی را به دست آورد و بقای ایران و استقلال کشور را پایدار نمود. در این میان رضاشاه ناچار استعفا داد و حکومت را به فرزند خود واگذار نمود.

با پادشاهی محمد رضا شاه ستاد جنگی ایران تصمیم گرفت که قانون نظام وظیفه باید لغو شود و برای ارتش ایران سی هزار سرباز پیمانی با حقوق ماهانه سی و پنج تومان استخدام گردند. پس از مدت کوتاهی متوجه شدند که مسلماً برای امنیت داخلی و شاید مقابله با اشغالگران خارجی نیازمند ارتشی سازمان یافته و از آن میان تربیت دانشجویانی برای مقام افسری هستند.

در اقدام مهم دیگری سیاستمداران ایران در آن هنگام با توجه به ورود آمریکا در جنگ خواستار شدند که آمریکا نیرویی هر چند ناچیز به ایران بفرستند، به این منظور که در پایان جنگ و دوران صلح اذعان شود که متفقین ایران را اشغال کردند نه آن که روس ها و انگلیس ها ایران را تسخیر نموده اند.

در دورهٔ پادشاهی رضاشاه سنت براین بود که هر ساله شاه در پایان سال تحصیلی در دانشکدهٔ افسری حضور می‌یافت و دانشجویان سال اول به دریافت سردوشی مفتخر می شدند و در مقابل شاه سوگند وفاداری یاد می کردند.

در سال ۱۳۲۲ به شاه جوان محمد رضاشاه توصیه شد که به منظور حفظ آبروی ارتش و نشان دادن ارزش نظامی ایران جشن سر دوشی دانشکدهٔ افسری را به روند گذشته برپا داشته و در دانشکده حضور یابند.

عکس از آلبوم شخصی مجید جهانبانی: گردان یکم دبیرستان نظام در میدان توپخانه

در آن سال من فقط ۱۲ سال داشتم ولی آرزومند بودم که شاهد برگزاری آن جشن تاریخی در حضور شاه جوان باشم. مخصوصاً علاقه مند بودم که چهرهٔ برادرم حسین میرزا را که دانشجوی سال اول دانشکده بود ببینم. با توسل به پدر توانستم در یکی از اتاق های خوابگاه دانشجویان در طبقه بالای عمارت ناظر بر مراسم جشن در میدان دانشکده باشم. دانشجویان در صفوف منظم با اسلحه کامل ایستاده بودند. همه از اینکه استقلال میهن عزیز به کلی پایمال نگردیده و اکنون که پادشاهی جوان و برازنده بر اریکهٔ سلطنت ایران تکیه زده احساس شادی کرده و اشک در چشمان بسیاری حلقه زده بود.

در ساعت ۳ بعد از ظهر اول مهر ماه نوای شیپور ورود شاه را اعلام داشت و گارد مخصوص در کنار درب ورودی مراسم احترام نظامی را به جا آورد. در کنار میدان رژه، عدهٔ زیادی از بزرگان ارتش، وزراء و نمایندگان نظامی خارجی حضور داشتند. پس از گزارش فرمانده دانشکده، دانشجویان یک سرود میهنی خواندند. سپس مراسم

مجید جهانبانی، محصل مدرسهٔ نظام با تجهیزات جنگی

سوگند برگزار شد. قاضی عسکر که شخصی در کسوت روحانیت بود جملاتی را به زبان می آورد و دانشجویان آن را تکرار می کردند: آنها به نام خداوند و به قرآن مجید سوگند می خوردند که نسبت به شاه و میهن خود فداکار باشند.

پس از آن رژهٔ دانشجویان با مارش نظامی آغاز شد که خوب و مرتب بود. دانشجویان طوری از دیدار شاه جوان و مراسم سوگند تهییج شده بودند که ناگهان به طرف شاه هجوم بردند تا او را بر شانه های خود نشانده و تا درب دانشکده و اتومبیل سلطنتی حمل نمایند. افسران ارشد از بیم آسیب به شاه خواستند سد راه دانشجویان شوند، ولی بسیاری از حضار در زیر دست و پا آسیب دیدند. پدرم سرلشکر امان الله میرزا به درون جوی آب پرتاب شد و غرق در گل و لای گردید.

سال بعد نیز همراه ستوان امیر هوشنگ ارم با اجازهٔ مخصوص در یکی دیگر از جشن های دانشکده افسری شرکت کردم. در بدو ورود ستوان ارم مرا به سرگرد احمد بهارمست، افسر دانشکده، معرفی کرد. بهار مست با شنیدن نام پدرم با صمیمت بسیار از او یادکرد و او را معلم و استاد نظام ایران نامید.

داستان قابل توجه و شاید خنده آور این بود که ارتش ایران و مخصوصاً افسران از همراهی ها و محبت های ارزندهٔ اشغالگران آمریکائی برخوردار می شدند. آمریکائی ها دائماً با دادن بهترین پوتین های نظامی و زیرپوش های خوب و همچنین با ارسال بسته های سیگار و شکلات و تنقلات به یاری افسران و سربازان ایران می شتافتند.

در روز ورود ما به دانشکده افسری معلوم شد که آمریکایی ها یکی دو روز پیش از آن مقدار زیادی بستنی که دانشجویان آن را بستنی کالیفرنیا می نامیدند همراه با فیلم رنگی از شناگری یک هنرپیشه "هالیوود" به نام "استر ویلیامز" و صدها دوشیزه نیمه عریان دیگر فرستاده و بعد فیلم را رجعت داده بودند. عده ای از شاگردان که از دیدن آن فیلم محروم مانده بودند از سرگرد بهارمست می خواستند که برای ارسال مجدد فیلم اقدام کند. بهارمست می گفت که اقدامی از جانب او ساخته نیست. او که افسری شوخ طبع بود می گفت از ندیدن فیلم شکرگزار باشید، زیرا اقلاً یک پول حمام پیش هستید!

من در دورهٔ متوسطه سه سال در دبیرستان البرز بودم، اما در سال ۱۳۲۴ که پدرم فرمانده دانشکدهٔ افسری و دبیرستان نظام بود با اجازهٔ او در دبیرستان نظام تهران نام نویسی کردم.

مخل دبیرستان نظام بنا و حیاطی بود در تقاطع خیابان پاستور و خیابان سی متری. اختصاص این بنا به دبیرستان نظام از دوران رضاشاه تا دورهٔ محمدرضا شاه تغییر نکرد. فقط در تابستان دانشجویان دانشکده افسری و دانش آموزان دبیرستان نظام در اقدسیهٔ شمیران با هم اسکان داده می شدند. عمارت دبیرستان نظام نسبتاً بزرگ بود ولی حیاط آن برای مدرسه نظام تنگ و کوچک شمرده می شد. تعجب اینکه مسئولین هیچوقت توجه نکردند که حیاط این بنا به منظور زندگی یک خانواده طرح ریزی نشده، بلکه باید علاوه بر بنا دیگر نیازمندی های یک مدرسهٔ نظامی مانند میدانی برای تمرین های نظامی مخصوصاً رژه ها، زمین های بزرگی برای فوتبال و سایر ورزش ها، سالن غذاخوری، استخرهای شنا و مخصوصاً قسمت های مشجر برای استراحت های روزانه و نیازهای دیگر در نظر گرفته شود. آنچه که من برای دبیرستان نظام صلاح می دانستم و آرزو می کردم، نعماتی بودند که مدرسهٔ البرز به خوبی از آن برخوردار بود. آن مدرسه به همت میسیون مذهبی آمریکایی بدون دریافت دیناری از دولت ایران برپا گردیده بود. مدرسه دارای زمین های وسیع ورزشی با استخر بزرگ و دو بنای شایسته یکی برای کلاس های درس و دیگری برای لابراتوار و کتابخانه بود. کنار جوی ها با درختان بزرگ زینت داده شده و سایهٔ آنها استراحتگاه خوبی برای محصلین و تمرین دروس به شمار می رفت. در پشت بناها تشکیلات شبانه روزی دارای یک زمین

تنیس و عمارت خوابگاه بود که بسیاری از محصلین مخصوصاً شهرستانی ها از آن استفاده می کردند و در نظر بود که قسمتی هم در آینده برای مدرسهٔ شبانه روزی دوشیزگان در نظر گرفته شود.

من سعی کردم با توان ناچیزی که داشتم پدرم و سایرین را قانع کنم که همهٔ دبیرستان های ایران مخصوصاً مدرسه نظام از الگوی مدرسه البرز بهره بگیرند و مخصوصاً سعی کنند که دبیرستان نظام را آنطور توسعه دهند. دربارهٔ دبیرستان نظام و گزارش امر به محمد رضاشاه اعلیحضرت فرموده بودند که این مدرسه یادگار دوران پدر من است و نباید تغییر کند.

و اما سال ۱۳۲۴ سال اتفاقات عظیم در دنیای آن روز بود. جنگ بین الملل با شکست آلمان و ژاپن به پایان رسید. در ایران سعی دولت بر این بود که نیروهای خارجی بنا بر قراردادهای محکم گذشته، ایران را تخلیه نمایند. متاسفانه به نظر می رسید که روسیه قصد تخلیهٔ آذربایجان و کردستان را ندارد. حزب تودهٔ ایران که آرزومند بود روزی ایران جزو روسیه اتحاد جماهیر شوروی شود، فعالیت گسترده ای داشت. در آذربایجان حزب دموکرات به وجود آمده بود. در شهریور ماه سال ۱۳۲۴ حزب تودهٔ ایران الحاق خود را به حزب دمکرات آذربایجان اعلام داشت و بدین طریق در آذربایجان و کردستان شورش های پی در پی ایجاد شد. خوشبختانه شاه و مجلس شورای ملی فرد شایسته و باتجربه ای را برای ریاست دولت انتخاب کردند و آن احمد قوام (قوام السلطنه) بود.

او توانست بتدریج مشکلات را از پیش بردارد که البته توضیحات لازم خارج از حد این نوشته می باشد. آنچه که مربوط به دوران آموزش من در دبیرستان نظام بود اینکه توانستم به لباس نظامی آراسته شوم. در آن موقع وضع دولت ایران قابل پیش بینی نبود. دولت پس از برقراری حکومت قوام السلطنه تشخیص داده بود که در آینده به صور مختلف درگیری های نظامی در ایران رخ خواهد داد. به دستور قوام السلطنه نهایت کوشش برای تقویت نظامی گری در ایران به عمل آمد تا آنجا که به دبیرستان نظام هم اعلام شد که در صورت ضرورت و رویارویی های نظامی با مخاصمین ممکن است از محصلین مدرسهٔ نظام استفاده شود. به همین دلیل بلافاصله افسران آموزش های رزمی را به مدرسهٔ نظام فرستادند و ما محصلین را به داشتن تفنگ و فشنگ آراسته کردند.

جناب قوام السلطنه دستور دادند که نیروهای نظامی موجود در پادگان های تهران حتی دانشکدهٔ افسری و دبیرستان نظام برای رژه آماده شوند و به منظور آن که رژهٔ نظامیان در قلب شهر صورت پذیرد به جای میدان جلالیه میدان توپخانه را انتخاب کردند و من این افتخار را پیدا کردم که در بدو خدمت نظامی بتوانم در گروه شاگردان دبیرستان نظام در آن رژهٔ بزرگ و افتخار آمیز در پیشگاه کهنه مرد سیاستمدار یعنی قوام السلطنه شرکت داشته باشم.

البته با تدابیر قوام السلطنه در حملهٔ ارتش ایران به آذربایجان و کردستان، روس ها به تجزیه طلبان کمک آشکاری نکردند. به همین دلیل از اعزام محصلین به جبهه های جنگ خودداری شد.

با به دست آمدن آرامش، ادامهٔ تحصیل ما شاگردان مدرسهٔ نظام پیشرفت کامل داشت. مهمترین مسئله این بود که دبیرستان نظام دارای آموزگاران و معلمان شایسته بود که به حق درنهایت اخلاص و بزرگواری، دانش خود را عرضه می داشتند. اساتیدی مانند میرزا عبدالعظیم خان قریب، جلال همایی و استاد مسرور ادبیات را به عهده داشتند. در ریاضیات استاد هَیَوی و هنربخش راهنمای شاگردان بودند و استاد رفعتی افشار که تحصیلکردهٔ انگلستان بود زبان انگلیسی را تدریس می کردند.

من شاگرد نسبتاً خوبی بودم، ولی در سال ۱۳۲۷ یک روز که عازم مدرسه بودم افسری را مشاهده کردم که به یقهٔ خود کراوات گره کرده و کفش زرد پوشیده و به جای علائم فلزی نظامی نشان ها را با پلاستیک به پاگون های خود وصل کرده است. در نهایت حیرت آگاه شدم که ارتش ایران باید اونیفورم ها و لباس های قدیمی را ترک کرده و بنا بر روش ارتش آمریکا لباس بپوشند. بنا بر تندخویی های جوانی و نوعی نفرت از بیگانگان اجازهٔ دیدار از فرمانده دبیرستان سرتیپ مبشری را خواستار شدم و استعفای خود را تقدیم داشتم. فرمانده با تعجب گفت: همهٔ فامیل جهانبانی نظامی هستند چگونه شما استعفا می دهید؟ به عرض ایشان رساندم که ترک چکمه و شمشیر و تقلید از لباس بیگانگان با روحیهٔ من سازگار نیست، لذا قادر به خدمت در ارتش ایران نخواهم بود. من مدرسهٔ نظام را ترک کردم ولی همواره عشق به نظام تا به امروز مرا ترک نکرده است.

مجید جهانبانی
مک لین، ایالت ویرجینیا
ژوئن ۲۰۲۳

مرتضی حسینی دهکردی

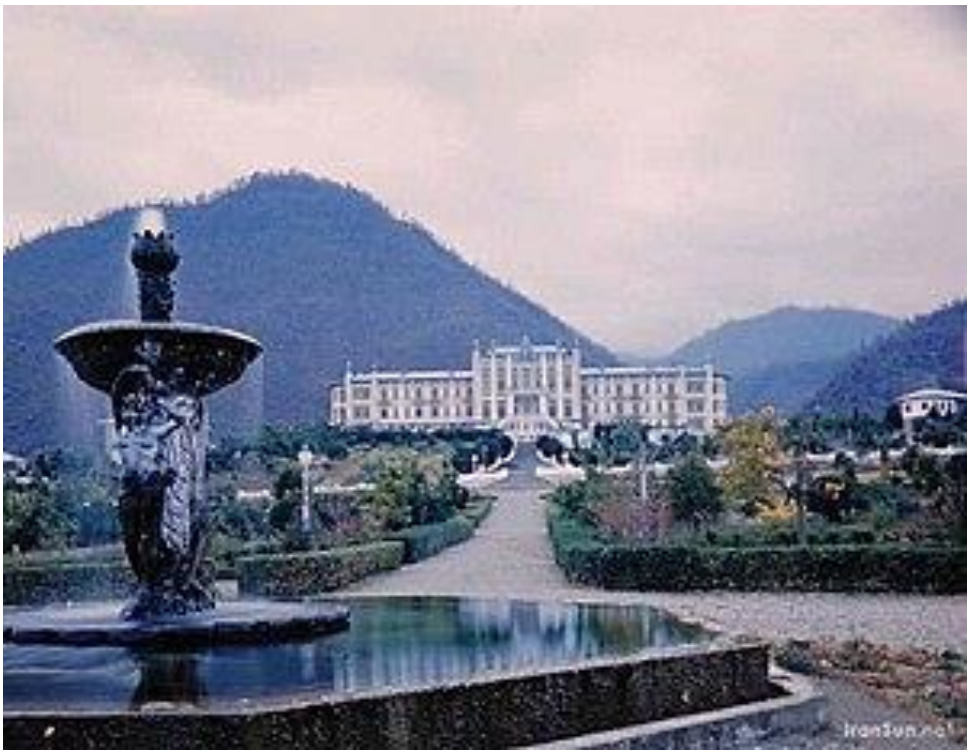
سرگذشت آخرین کنفرانس آموزشی رامسر در دوران پهلوی

از مشخّصه‌های بارز دوران «محمدرضا شاه پهلوی»، می‌توان از جشن‌های هنر شیراز و کنفرانس‌های آموزشی رامسر یاد کرد.

کنفرانس‌های آموزشی، همه ساله در ماه شهریور با حضور شاه و هیئت دولت و رؤسای دانشگاهها و دانشکده‌ها و کارشناسان برجسته آموزشی وزارت‌خانه‌ها و سازمانهای دولتی برای ۵ روز در هتل بزرگ رامسر تشکیل می‌شد و مسائل مختلف آموزشی کشور در زمینهٔ تعلیمات ابتدائی، متوسطه، فنی و حرفه‌ای و آموزش عالی مورد بحث و گفتگو قرار می‌گرفت و با توجه به تحوّلات اقتصادی و اجتماعی کشور، سیاست‌های آموزشی مشخص می‌شد. متولی و اداره کنندهٔ این کنفرانس وزارت علوم و آموزش عالی بود و شرکت‌کنندگان طی مدت پنج روز، از بهترین و متنوع‌ترین پذیرائی‌ها برخوردار بودند.

در سال ۱۳۵۵ از دفتر دکتر احمد هوشنگ شریفی وزیر آموزش و پرورش به من که مسئول سازمان نوسازی مدارس وزارت آموزش و پرورش بودم اطلاع دادند که قرار است چند هفتهٔ دیگر به همراه وزیر و تنی چند از معاونان و کارشناسان مختلف آن وزارت‌خانه، در کنفرانس مزبور شرکت نمائید و از من خواسته شد که اطلاعات و مدارک مربوط به نارسائی‌های ساختمانهای مدارس ایران را تهیّه و در کنفرانس مطرح کنم.

چند روز قبل از رفتن به رامسر، به ما اطلاع دادند که در جلسهٔ مقدماتی که با حضور نخست وزیر در حزب رستاخیز تشکیل می‌شود حضور به هم رسانیم تا سیاست‌های دولت در مورد مسائل آموزشی کشور برای ما تشریح گردد و با آگاهی‌های بیشتری در جلسات کنفرانس شرکت کنیم.



هتل قدیمی رامسر

در این جلسه که با حضور نخست‌وزیر و چندتن از وزراء تشکیل شد، هویدا طی سخنان مشروحی اعلام کرد که با توجه به پیشرفت‌های عظیم مملکت در شئون مختلف و در آستانه وصول به دروازه‌های تمدن بزرگ، امسال کنفرانس رامسر، اهمیّتی به مراتب مهم‌تر و حیاتی‌تر از گذشته داشته و شما باید در مدت اقامت خود در رامسر، کلیه هدف‌ها و سیاست‌ها و خط‌مشی‌هایی که مملکت ما را به سوی تمدن بزرگ رهنمون می‌شود تعیین کنید و دولت مصمم است که به هر شکل شده مصوّبات این کنفرانس را به انجام برساند.

گو اینکه من به علت داشتن تفکرات چپ در دوره دانشجوئی و عدم اعتمادی که به مسئولین داشتم، به این وعده و وعیدها امیدوار نبودم، اما ساده‌لوحانه اندیشیدم که شاید این بار واقعاً وضع متفاوت باشد و دولت تصمیم دارد که دریچه‌های جدیدی را به روی مسائل فرهنگی کشور بگشاید.

توضیح آنکه در آن سالها وضع ساختمان‌های مدارس کشور بسی ناهنجار و تأسف‌بار بود. حدود ۱۱ میلیون دانش‌آموز در ۵۰ هزار مدرسه تحصیل می‌کردند که ۷ هزار باب آنها در ساختمانهای استیجاری قرار داشت. مدارس استیجاری عموماً ساختمانهای بسیار قدیمی و فرسوده‌ای در بافت شهرها بودند که به علت کمی میزان اجاره، مالکین آنها کمترین رغبتی به تعمیر آنها نداشتند و تعمیر آنها از بودجه دولت نیز خلاف قانون و مقررات

دولتی بود و همه ساله در ایام زمستان، بسیاری از کلاس‌ها خراب می‌شد و تلفات و صدمات فراوانی به بار می‌آورد که ساواک اجازه نمی داد اطلاع‌رسانی شود.

وضع ساختمانهای دولتی نیز چندان درخشان نبود. در حالی که در امریکا سرانه فضای آموزشی برای هر دانش‌آموز ۲۴ مترمربع، در کشورهای اروپای غربی و ژاپن حدود ۱۲ مترمربع، در شوروی و اروپای شرقی حدود ۸ مترمربع بود، در ایران برای هر دانش‌آموز فقط نیم مترمربع فضا وجود داشت. بسیاری از مدارس جنوب تهران و شهرهای آبادان، مشهد و کرمانشاه و دیگر شهرهای پرجمعیت، به صورت دونوبته، سه نوبته، چهارنوبته و حتی پنج‌نوبته اداره می‌شد و در نتیجه کیفیت آموزش در این نقاط بسیار نازل بود. در زمان وزارت «دکتر فرخ روپارسای» و «دکتر شریفی» بارها و بارها گزارش‌های مستند و هشیاردهنده‌ای به نخست‌وزیر و سازمان برنامه و بودجه ارسال شد که همگی بلااقدام باقی ماند و در نتیجه روزبه‌روز، این تنگناها و نارسائی‌ها شدیدتر و جدی‌تر شد و من با کوله‌باری از این نارسائیها و تنگناها به رامسر رفتم.

در روز نخست شاه جلسه را افتتاح کرد و اظهار امیدواری نمود که در این کنفرانس نتائج ملموس و مؤثری به دست آید. آنگاه شرکت‌کنندگان به ده کمیسیون تقسیم شدند و به کار پرداختند. دکتر شریفی، وزیر آموزش و پرورش و دکتر هاشمی معاون دانشسرایعالی تهران (دانشگاه تربیت معلم) و من و تنی چند دیگر در کمیسیون مربوط فضاهای آموزشی و ساختمانها و تجهیزات مدارس ایران شرکت داشتیم. در نخستین جلسه من شرح بسیار مفصلی متکی به آمار و ارقام در باب چگونگی وضع مدارس ایران[1] ارائه دادم که آه از نهاد همه برآمد و همه اعضاء گروه متأثر و

[1]- در سال ۱۳۵۶ وقتی دکتر منوچهر گنجی وزارت آموزش و پرورش را به عهده داشت، مجلس شورای ملی لایحه‌ای را تصویب کرد که وزارت آموزش می توانست از بودجه‌ها دولتی، مدارس استیجاری را تعمیر و ترمیم نماید.

ناراحت شدند و دکتر هاشمی که بیش از دیگران تحت تأثیر این نارسائی‌ها قرار گرفته بود از دکتر شریفی خواست تا از دکتر عبدالمجید مجیدی رئیس سازمان برنامه و بودجه بخواهد که در جلسه بعدازظهر به جمع ما بپیوندد و این گزارش تکان دهنده با حضور او تکرار گردد، بلکه راه حلّی برای رفع این نابسامانیها پیدا شود.

در جلسه‌ای که دکتر مجیدی شرکت نمود، من بار دیگر شرح تنگناها را به تفصیل بیان کردم. دکتر مجیدی نیز عمیقاً تحت تأثیر قرار گرفته بود. گفت من هم به عنوان یک پدر و یک ایرانی از این همه نارسائی متأسفم، امّا نمیتوانم از بودجهٔ ارتش چیزی کم کنم و به آموزش و پرورش بدهم، اختیار با اعلیحضرت است، بعد راهنمائی کرد که شما شرح مختصری که از یک صفحه تجاوز نکند تهیه کرده و آنرا به کمیسیون قطعنامهٔ کنفرانس بدهید تا به عرض شاه برسد و دستور لازم را صادر نماید. من مطالب مورد نظر را به وجه مؤثری تهیه کردم و پس از تائید کمیسیون، آنرا به دکتر جواد مظلومان[۱] که دبیر قطعنامه کنفرانس بود دادم و او قول داد که آنرا درصدر مواد قطعنامه قرار دهد.

روز آخر کنفرانس که در حضور شاه و فرح و هیئت دولت تشکیل شد، نخست دکتر محمد باهری معاون فرهنگی وزارت دربار گزارشی دربارهٔ تعلیمات عالی کشور ارائه داد، سپس شخصی از حزب رستاخیز به نام دکتر کوهستانی به خواندن قطعنامه پرداخت.

من و دکتر هاشمی نزد هم نشسته بودیم و هر لحظه انتظار داشتیم که مسئلهٔ مربوط به فضاهای آموزشی کشور مطرح شود و شاه تصمیم‌گیری نماید. اما متأسفانه در هیچ یک از مواردی که قرائت کرد، کمترین سخنی و حتی اشاره‌ای به نارسائیهای مدارس ایران به عمل نیامد.

من که در نهایت خشم و یأس و ناراحتی بودم، به دکتر هاشمی نگاه کردم و دیدم قطره اشکی به روی گونهٔ او روان است. قطعنامهٔ مزبور به حدّی سست و بی‌معنا و بی‌ارزش و مبتذل بود که بنابه مثل معروف که می‌گوید: «آش آنقدر شور بود که آشپز هم به صدا درآمد». شاه از شنیدن مواد قطعنامه بسیار ناراحت و خشمگین شد و گفت چند روز نشستید و گفتید و برخاستید و به این نتایج پوچ و بی‌ارزش و تکراری رسیدید. آنگاه در میان بهت و حیرت حاضران دستور داد هیچکس به تهران نرود و جلسات کنفرانس تا اخذ نتایج مطلوب باید ادامه پیدا کند. بعد از سخنان شاه، سکوت عجیبی برقرار شد و نهایتاً هویدا گفت قربان چون هفته دیگر عید است (یکی از اعیاد مذهبی)

---

[۲]- دکتر جواد مظلومان به خاطر خوش خدمتی‌های خود، پس از چندی به معاونت وزارت آموزش و پرورش منصوب شد. بعد از انقلاب به فرانسه رفت و نام و نام خانوادگی خود را به: «سیروس آریامنش» تغییر داد و به نحو شدیدی برعلیه جمهوری اسلامی به فعالیت‌های سیاسی و روزنامه‌نگاری پرداخت. در نهایت او توسط عوامل ناشناس ترور شد و افسانهٔ زندگی او پایان یافت.

و قرار است مراسم سلام برگزار شود، اجازه بفرمائید ادامه کنفرانس در تهران باشد. شاه در نهایت بی‌میلی و خشم قبول کرد و جلسه پایان یافت.

چند روز بعد در تهران به ما اطلاع دادند که روز بعد در مجلس شورای ملی، کنفرانس آموزشی برگزار می‌شود و از ما خواستند در این جلسه شرکت نمائیم. در این جلسه دکتر منوچهر اقبال (نخست وزیر پیشین)[1] نیز شرکت داشت. هویدا گفت به لحاظ تجربیات گرانبهائی که جناب آقای دکتر اقبال در مسائل آموزشی دارند، از ایشان خواسته شد تا سرپرستی کنفرانس را به عهده بگیرند.

وی حدود یکساعت در زمینه مسائل فرهنگی و آموزشی سخن گفت و بسیار هم زیبا و حرفه‌ای سخن گفت و قرار شد که از هفته بعد همه روزه صبح و بعدازظهر جلسات ما در مجلس شورای ملی به سرپرستی وی ادامه پیدا کند.

در نهایت تعجب و تأسف دیگر هیچ جلسه‌ای تشکیل نشد که نشد و آخرین کنفرانس آموزشی رامسر با آن همه هزینه و ریخت و پاش و بیا و برو، بدون اخذ کمترین نتیجه به پایان رسید. امیدها از بین رفت و بار دیگر تاریکی و جهالت بر روشنائی و خرد پیروز شد و نشانه‌های آشفتگی اوضاع و سرگشتگی رژیم و سقوط نهائی آن کاملاً مشهود بود.

[1]- دکتر منوچهر اقبال که در زندگی فرهنگی و سیاسی خود مشاغل مهمّی مانند وزارت بهداری، وزارت فرهنگ، نخست وزیری و ریاست دانشگاه تهران را به عهده داشت، از رجال بسیار مشهور عهد پهلوی به شمار می‌آمد.

نگاهی نو به جنبش بابک خرمدین (بخش سوم)

جلوه‌های آئین‌های مهری (میترائی) در کردستان امروز و در میان «یارسان»ها یا «اهل حق»

علی میرفطروس

این‌همه شادی و شادخواری، این‌همه «ساقی‌نامه»ها، «رُباب نامه»ها و میگساری‌ها در شعر و ادب فارسی متأثر از آئین‌های زرتشتی و میترائی است که «روح اسلام» از آن‌ها بیزار است. جلوه‌هائی از آئین‌های مهری (میترائی) را امروزه در کردستان و در میان «یارسان»ها یا «اهل حق» می‌توان دید.

آن کس که زندگی و برازندگی می آموزد؛

بندگی نمی آموزد.

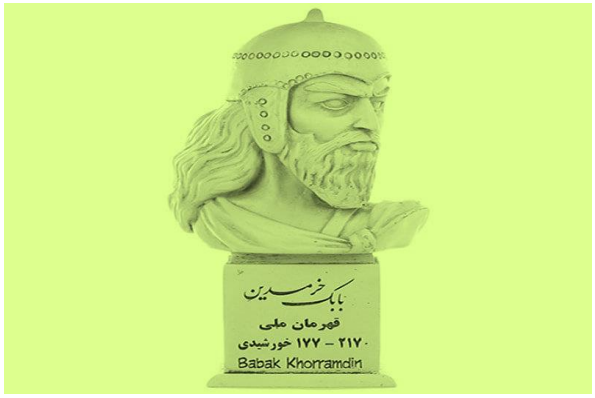
(سخن منسوب به بابک خطاب به پسرش)

خُرّمدینان در تاریخ

عقیده شناسان عموماً تاریخ خُرّمدینان را به بعد از اسلام ارجاع داده‌اند، درحالی‌که به نظر می‌رسد خُرّمدینی، آئینی باستانیِ و مربوط به ایرانِ پیش از اسلام بود، چنانکه ابن ندیم در سخن از مزدک و مزدکیان از یک مزدکِ مهین (قدیم) و یک مزدکِ کَهین (اخیر) یادکرده و می‌گوید:

> مزدک مهین (قدیم) پایه‌گذار **خُرّمیّهٔ باستان** بود که شاخه‌ای از آئین زرتشتی است و پیروانش را اندرز می‌داد که از خوشی‌های زندگی بهره‌جویند و ازآنچه خوردنی و نوشیدنی است به برابری و دوستکامی (المؤاساه و الاختلاط) خویشتن را بهره‌مند کنند و از استیلا به‌یکدیگر (تَرک الاستبداد بعضهم علی بعض) بپرهیزند...کرده‌های نیک را هدفِ خویش کنند. از ریختن خون و آسیب رساندن به‌یکدیگر بپرهیزند و مهمان‌نوازی را هرگز فرومگذارند. و مزدکِ کهین (اخیر) همان کسی است که در پادشاهی قباد پدیدار شد[1]

بغدادی، اسفراینی و ابن داعی نیز ضمن اینکه خُرّمدینی را به **پیش از اسلام** مربوط می‌دانند از یکی از پیشوایان خُرّمدینان به نام **شَروین** یاد می‌کنند که «مادرش دختر یکی از پادشاهان ایران...و شروین بهتر و فاضل‌تر از محمّد و جملهٔ انبیا و رسُل بود[2]



شروین در باورِ خُرّمدینان جایگاهی خاص داشته با این‌همه اطلاعی از وی در دست نیست. استاد یارشاطر با استناد به پروفسور کریستن سن و پروفسور نولد معتقداست شروین ظاهراً از شهیدان مزدکی بوده که در ماجرای مزدکیان به قتل رسیده است [۳]. بغدادی، سمعانی، اسفراینی و دیگران از خُرّمدینانی به نام «شروینیّه» در کوه‌های همدان یاد می‌کنند که خاطرهٔ شروین را گرامی می‌داشتند و به‌یادش سرود می‌خواندند و می‌گریستند و بر کُشندگانِ شروین نفرین می‌کردند.[٤]

این روایت‌ها یادآور مراسم **سوگ سیاوش** در منطقهٔ بخارا است:

> اهل بخارا را بر کُشتنِ سیاوش سرودهای عجیب است و مطربان، آن سرودها را **کین سیاوش** گویند. مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌ها است، چنانکه در همهٔ ولایت‌ها معروف است و مُطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گریند و قوّالان آن را **گریستنِ مغان** خوانند و این سخنِ زیادت از ۳۰۰۰ سال است.[٥]

با این مقدّمه، یادآور می‌شویم که به خاطر آشفتگی‌های پس از حملهٔ تازیان به ایران، تا سال‌ها خبری از خُرّمدینان نداریم.

مَقدِسی، جمشید شاهِ پیشدادی را پسر **خُرّمه** دانسته و بر این اساس خُرّمدینان را به **ایران پیش از اسلام** مربوط نموده است.[٦] چندی بعد، برخی مورّخان از **خُرّمه** زنِ مزدک یادکرده که پس از به قتل رسیدن شوهر با دو تن از مزدکیان به شهرِ ری گریخت و در آنجا پنهانی مردم را به کیش مزدکی خواند که پس از مدتی:

> باز خلقی بسیار در مذهب او آمدند... و مردمان، ایشان را **خرّمدین** لقب نهادند... لیکن پنهان داشتندی این مذهب و آشکار نیارستندی کرد و بهانه‌ای می‌جُستند به همهٔ روزگار تا خروج کنند و این مذهب آشکار کنند.[۷]

در روزگار حکومت سلمان فارسی در مدائن، گویا شرایط مناسبی برای ظهور دوبارهٔ مزدکیان و خُرّمدینان فراهم‌شده بود.[۸]

به روایت ابن ندیم در پایانِ سدهٔ نخستِ حملهٔ تازیان به ایران دین زرتشتی و باورهای خُرمیّه در خراسان رایج بود.۹ در حوالی سال ۱۱۸ / ۷۳۶ که خراسان آبستنِ حوادثِ مهمی برای سرنگون کردن حکومت بنی‌امیّه و استقرار خلافت بنی‌عباس بود، فردی به نام «خِداش» در نواحی مرو **آیین خرّمی** را تبلیغ می‌کرد و وی را ازآن‌رو «خِداش» می‌گفتند که «در دین (اسلام) خدشه آورده بود[۱۰] خِداش اقداماتی برای بهبود وضع مردم انجام داده بود و وقتی اخبار فعالیت‌های او به اسد بن عبداللّه قسری - حاکمِ عربِ اُمَوی در خراسان- رسید، وی جاسوس‌هایی را برای دستگیری خِداش به مرو فرستاد. خداش پس از مدتی دستگیر و به حاکمِ خراسان تسلیم شد. او هنگام برخورد با حاکمِ اُمَوی به درشتی سخن گفت، چندان‌که قسری دستور داد: «زبانش را کَندند، دست‌هایش را بریدند، چشم‌هایش را کور کردند و جسدش را به دار آویختند[۱۱]. قتل خِداش اگرچه به خرّمدینانِ نواحی خراسان آسیب رساند، اما باعث نابودی آن‌ها نشد.

ابومسلم خراسانی و مشکلِ رهبری!

سرنگونی حکومت بنی امیّه و استقرار خلافت عبّاسیان با فداکاری ایرانیان و خصوصاً «بهزادان پور ونداد هرمزد» معروف به ابومسلم خراسانی انجام‌شده بود، امّا با ناامیدی ابومسلم از خلافت عبّاسیان، وی در نامه‌ای به «امام جعفر صادق» کوشید تا حکومت را به شیعیان علی منتقل کند. اما جعفر صادق نامهٔ ابومسلم را آتش زد و از پاسخ به آن پرهیز نمود.[۱۲] نکتهٔ دیگر، سوءقصدی بود که گویا در دروازهٔ خراسان علیه منصور عبّاسی تدارک می‌شده است[۱۳] به روایت گردیزی:

> چون ابومسلم این کارها بکرد، منصور را از آن‌همه خوش نیامد و به خویشتن بترسید. پس روزی ابومسلم را پیش خواند و بسیار گفت، و اندر خشم شد بر وی، و بفرمود تا ابومسلم را همان‌جا – پیشِ او – بکُشتند.[۱٤]

ابومسلم خراسانی در سن ۳۵ سالگی به قتل رسید، ولی برخی مُدّعی شدند که ابومسلم نمرده، بلکه در کوه‌های ری پنهان‌شده و به‌زودی بازخواهد گشت.[۱۵] خُرّمدینان نیز که دوستدار ابومسلم بودند معتقد شدند که «از نسل وی مردی برخواهدخاست و حکومت را از بنی عبّاس خواهد گرفت.۱۶

ابومسلم در مبارزه علیه حکومت بنی اُمیّه از یاری‌های زرتشتیان و خُرمدینان نیز سودجُسته بود [۱۷] و لذا طبیعی بود که پس از قتل ناجوانمردانهٔ او به دست خلیفهٔ عبّاسی (در سال ۷۵۴/۱۳۷) زرتشتیان و خُرمدینان نیز به خونخواهی ابومسلم اقدام کنند، آن چنانکه به‌محض آگاهی از خبر قتل وی، سُنباد که از **خُرّمیان** بود در نیشابور به

خونخواهی ابومسلم قیام کرد[۱۸]. او از یاران نزدیک ابومسلم و نایب وی بهنگام رفتنِ ابومسلم به نزد خلیفهٔ عبّاسی بود[۱۹].

مهم‌تر اینکه پس از قتل ابومسلم، خُرّمدینان **دختر ابومسلم را به پیشوائی انتخاب کردند**، اقدامی که‌یادآور سنّتِ ایرانیانِ پیش از اسلام در احترام به جایگاه زنان بود. به روایت «مُروج الذّهب»: خُرّمدینانی که در زمان بابک ظهور کردند از این دسته بودند[۲۰].

در آن عصر خراسان بزرگ به خاطر دوری از پایتخت حکومت بنی اُمیّه (دمشق)، مرکزِ مبارزه علیه حکومتِ جابرانهٔ امُویان بود و باوجود شخصیّت‌ها و شاعران برجسته‌ای در جنبش **شعوبیّه**، ایرانیان نتوانستند حکومت و حاکمیّت مستقل خود را مستقر کنند. یکی از علل این ناکامی یا ناتوانی این بود که در آن زمان پس از حدود ۱۰۰ سال از حملهٔ تازیان، خراسان چنان از وجود قبایل عرب مهاجر اشباع‌شده بود که هرگونه حرکت و تحوّلی بدون حضورِ آنان غیرممکن یا بسیار دشوار بود. ۲۱ ازدواج اعراب مهاجر با ساکنان محلّی، بافت جمعیّتی این منطقه را دچار تغییرات ریشه‌ای کرد و این امر- چنانکه گفته ایم- یکپارچگی ملّی را دچارِ ضعف و زوال نموده بود. فرزانهٔ خراسان-فردوسی توسی- این تغییر ریشه‌ای را چنین گزارش کرده است:

چو با تخت منبر برابر کنند
همه نام بوبکر و عُمّر کنند
نه تخت و نه دیهیم بینی، نه شهر
ز اختر همه تازیان راست بهر
شود بندهٔ بی‌هنر شهریار
نژاد و بزرگی نیاید بکار
پیاده شود مردم جنگجوی
سوار، آنک لاف آرَد و گفت‌وگوی
چو بسیار از این داستان بگذرد
کسی سوی آزادگان ننگرد۲۲

ازاین‌رو، مخالفان حکومت بنی امیّه در خراسان به‌جای انتخابِ رهبری ایرانی، عَلمدارِ حقّانیّت و رهبری بنی‌عباس گردیدند که نَسَب به خاندان پیغمبر اسلام می‌بُردند؛ موضوعی که با اعتقادات اعراب مهاجر در خراسان همخوانی داشت.

پس از استقرار حکومت عبّاسیان و حضور دولتمردان ایرانیِ در دستگاه خلافت - خصوصاً برمکی‌ها- فصل تازه‌ای در حیات سیاسی- فرهنگی ایرانیان آغاز شد امّا این فصل تازه، «دولت مستعجل»ی بود که با قتل ابومسلم و سپس کشتار هولناک اعضای خاندان برامکه به قدرت گیری عناصر عرب و سپس، سرداران تُرک در دستگاه خلافت عبّاسی منجر شد.

قتل ابومسلم به دستِ منصور خلیفهٔ عبّاسی تأثیرات عمیقی در میان ایرانیان داشت، وجود آن‌همه **ابومسلم نامه** ها نشانهٔ علاقهٔ عمیق ایرانیان نسبت به وی بود.[۲۳] با چنان ارادت و علاقه‌ای، یکی از نتایج سیاسی قتل ابومسلم این بود که خونخواهیِ وی پرچم اتحاد زرتشتیان، هواداران ابومسلم، مزدکیان، خرّمدینان و غُلات شیعه علیه عبّاسیان شد چندان‌که:

> چون رافضیان [غُلات شیعه] نام **مهدی** شنیدند و مزدکیان نام **مزدک**، از رافضیان و **خرّمدینان** خلقی بسیار بر سُنباد گرد آمدند... و مذهب خرّمدینی با گبری (زرتشتی) و تشیّع آمیخته شد و بعدازآن در سِرّ با یکدیگر می‌گفتندی تا هر روزی پرورده‌تر شد، تا به جایگاهی رسید که این گروه را مسلمانان و گبران، **خرّمدین** می‌خواندند. [۲۴]

چندی بعد، حضور یک فرماندهٔ بزرگ به نام **خَشَوی خرّمی** در قیام مقنّع (۱۵۹/ ۷۷۵) نشانهٔ مشارکت خُرّمدینان در این قیام بود. ۲۵ عبدالعزیز الدوری - پژوهشگرِ عرب- معتقد است که عقاید مقنّع در اصل **خُرّمیّه** بود. ۲۶

در سال ۷/۱۸۰-۷۹۶ قیام عمرو بن محمدبن عُمَرَکی **زندیق** رهبر سرخ جامگان گرگان (محمّره) ۲۷ و نیز حضور **علی مزدک** و برادرش در قیام خُرّمدینانِ اصفهان (۸۳۳/۲۱۸) نشانهٔ تداوم باورهای خرّمدینی در آن عصر بود. علی مزدک سپس به جنبش بابک خُرّمدین پیوست. ۲۸

خواجه نظام‌الملک در این دوران از تمرکز مزدکیان و خُرّمدینان در نواحی جِبال یاد می‌کند که ۵۰ ٪مردم آن مزدکی و رافضی [غُلات] بودند. ۲۹ جبال در آن دوران شامل شهرهای مهمی مانند همدان، اصفهان، آذربایجان، ری، گرگان، کرج، کاشان، خراسان، ماوراءالنهر و فارس بود. ۳۰ این روایت نشان‌دهندهٔ پراکندگیِ جغرافیائی خُرّمدینان در نواحی مختلف ایران است؛ موضوعی که باعث شد تا خُرّمدینان در نواحی مختلف به نام های مختلف نامیده شوند از جمله: مزدکیّه، خُرمیّه، مُحمّره (سرخ جامگان)، سرخ عَلَمان، بابکیّه و...

بدین ترتیب، در طول سالیان دراز، عقاید خُرّمدینان با دیگر عقاید آمیخته شد و در کنار این اختلاط و آمیختگی به حیات خود ادامه داد.

خُرّمدینی؟ یا «خُور دینی»؟

پژوهشگران دربارهٔ ریشهٔ «خُرّمدین» نظرات مختلفی ابراز کرده‌اند. ۳۱ امّا پروفسور مارکوارت (Joseph Marquart)، ایران‌شناس آلمانی، «خُرّمدینی» را تحریف‌شدهٔ **خور دینی** نامیده ۳۲ و درواقع، خُرّمدینان را به مهرپرستی (میترائیسم) مربوط کرده است. درحالی‌که استاد احسان یارشاطر با توجه به اهمیّت شادی (سُرور) و خُرّمی در باور مزدکیان، وجه‌تسمیهٔ خُرّمدین را وجود همین سُرور و خُرّمی در باورِ خُرّمدینان دانسته است. ۳۳ به اعتقاد نگارنده نظر مارکوارت ناظر بر جهان‌بینی فلسفی خُرّمدینان و نظر یارشاطر ناظر بر آئین اخلاقی آنان است و لذا، این دو نظر، دو وجه‌یک جنبش است و مغایرتی با یکدیگر ندارند.

در تأئید نظر مارکوارت در انتساب خُرّمدینان به مهرپرستی (میترائیسم) باید دانست که در ایران باستان نام‌هائی مانند **خورشید** و **میترو خورشید** رواج داشته است چندان‌که **اسپهبد خورشید** از یاران سُنباد بود. ۳۴ مؤلّف بیان الادیان در ذکر «مذاهب مُغان» از **پرستش آفتاب** در سه روز یاد می‌کند. ۳۵
در شاهنامهٔ فردوسی- واژه‌های خُور، خورشید، هور، آفتاب و مِهر به‌صورت مترادف و مشابه به کار رفته و دارای مشخصات مشترکی هستند که نشانهٔ یگانگی و پیوندِ ذاتیِ مهر و خورشید است.

یشتِ ششمِ اوستا به **خورشید** اختصاص‌یافته است. او ایزدِ فروغ و روشنائی است که صفت‌اش «تیز اسب» است و در مرتبهٔ پرستش، همسانِ اهورامزدا است. در گاه‌شماری کهن ایرانی روز پانزدهم هر ماه **خورشید روز** نام دارد و ماه دهم هرسال (دی) **خُور ماه** نامیده می‌شود .**خورشید** بر روی درفش پادشاهان، علامت اقتدار سلطنت، بقای ایران‌زمین و مظهر مملکت بود. ۳۶ ستایش خورشید توسط شاهان هخامنشی جلوهٔ دیگری از مهرپرستی ایرانیان بود چنانکه به روایت یک مورّخِ رومی: شاهِ ایران پیش از رفتن به جنگ، همراه با سرداران و کارگزاران خویش، همگی به گرداگردِ صفوف مردان مسلّح می‌گشتند و به خورشید و مهر و آتشِ جاویدان نماز می‌گزاردند. ۳۷
از سوی دیگر، **سوگند به خورشید** و سخن گفتن قهرمانان شاهنامه با خورشید نیز می‌تواند بازتاب مهرپرستی در آن عصر باشد:

بنالید و سر سوی **خورشید** کرد
ز یزدان دلش پُر ز امید کرد

چنین گفت کای **روشنِ دادگر**
درخت امید از تو آید به بر ۳۶

پس از سقوط سلسلهٔ ساسانیان، اندیشه‌های خُرّمدینی و مهرپرستی ادامه‌یافت، چنانکه پیروانِ به آفرید و سُنباد **خورشید** را پرستش می‌کردند. به آفرید (مرگ حدود ۷۴۹/۱۳۱) برای پیروان خود کتابی به زبان فارسی نوشته بود. جوهر اصلی عقاید او، **پرستش خورشید**، توصیه به آبادانی و صرفِ بخشی از دارائی‌ها برای تعمیر و ایجاد پُل‌ها و راه‌ها بود. ۳۹

سُنباد (مرگ ۷۵۴/۱۳۷) نیز که از **خُرمدینان** بود (۴۰) به پیروانش می‌گفت: باید **کعبه** را ویران کرد و مانند گذشته باید **آفتاب** را قبلهٔ خود ساخت. ۴۱ مدتی بعد و در اوج جنبش بابک خُرّمدین، قیام **مِهرکیشِ کُرد** (۴۲) و پسرش، **جعفر مهر کیشِ کُرد** نشانهٔ تداوم باورهای مِهری (میترائی) در این دو قیام بود. ۴۳ جعفر مهرکیش کُردی- مانند بابک – دستگیر و پیکرش در کنار پیکر بابک به دار آویخته شد. ۴۴

مؤلف «مُروج الذّهب» که در سال ۳۰۲ / ۹۱۴ از خُرمدینان دیدار کرده از **کُردهای خُرّمی** مانند «کُردکیّه» و «لُود (کُرد) شاهیّه» یادکرده که از همهٔ خُرّمیان معتبرترند. ۴۵

با توجه به نزدیکی شهرهای غرب ایران به پایتخت ساسانی (مدائن=تیسفون) می‌توان گفت که باورهای مِهری (میترائی) در نواحی کرمانشاه، آذربایجان، همدان و... رواج داشته است. جلوه‌هائی از این عقاید و آئین‌ها را امروزه نیز در کردستان و در میان **یارسان**ها یا **اهل حق** مشاهده می‌کنیم. استاد شفیعی کدکنی در کتاب درخشانِ «قلندریّه در تاریخ» معتقد است:

> تردیدی ندارم که اگر هسته‌هائی از آئین خُرّمدینی در جهان باقی‌مانده باشد، جایگاه جغرافیائی آن همین ناحیهٔ غرب ایران است و در همان نواحی که اهل حق باشندگان آن‌اند. ۴۶

شفیعی کدکنی ضمن توجه به تطوّرِ باورهای ایرانی – ازجمله خُرّمدینان- در پس از اسلام به نکتهٔ بسیار مهمی اشاره می‌کند. وی می‌گوید:

> از بسیاری از اهل حقّ شنیده‌ام که «علیِ» موردنظر ما [اهل حقّ] ربطی به آن علیِ تاریخی-یعنی امام علی ابیطالب- ندارد و استمرار یک حقیقت ازلی و ابدی است. ۴۷

اعتقاد به **پرستش آفتاب** در شعر و ادب پارسی نشانهٔ تداوم اندیشهٔ مِهری در ایرانِ بعد از اسلام است چنانکه به قول مولوی:

چو **غلام آفتابم**، هم از آفتاب گویم
نه شبم، نه شب‌پرستم که حدیث خواب گویم

چو **رسول آفتابم**، به طریق ترجمانی

پَنهان از او بپرسم، به شما جواب گویم

به قدم **چو آفتابم** به خرابه‌ها بتابم
بگریزم از عمارت، سخن خراب گویم

چو **ز آفتاب زادم** به خدا که **کیقُبادم**
نه به شب طلوع سازم، نه ز ماهتاب گویم

استاد محمّد معین در کتاب درخشانِ «مزدیسنا و ادب فارسی» ضمن بررسی مفهوم **میِ مُغانه** و **مِهر** بازتاب آن‌ها را در ادب پارسی نشان داده است. ۴۸ درواقع، این‌همه شادی و شادخواری. این‌همه «ساقی‌نامه»ها و «رُباب نامه»ها و می‌گساری‌ها در شعر و ادب فارسی متأثر از آئین‌های میترائی و زرتشتی است که «روح اسلام» از آن‌ها بیزار است. مثلاً: حافظ آن‌قدر که از ارزش‌های **دیرینه** و **پیشینه** (باورهای ایرانِ پیش از اسلام) یادکرده، از ارزش‌های اسلامی تقریباً غافل است، توجه کنیم که حافظ چقدر از مُغان، پیر مُغان، خرابات، جمشید، سیاوش، فریدون، کیخسرو، جامِ جم، نکیسا، باربُد، مانی، مهر، خسرو، شیرین، آتشکده، زرتشت و...یادکرده و چه مقدار مثلاً از محمّد و علی...؟! تقریباً هیچ. ۴۹
در این تداوم تاریخی است که می‌توان با سخن اقبال لاهوری موافق بود:

گمان مبَر که به پایان رسید کارِ مُغان
هزار بادهٔ ناخورده در رگِ تاک است

ادامه دارد

https://mirfetros.com
ali@mirfetros.com
علی میرفطروس

منابع

۱- ابن الندیم، پیشین ص ص ۴۱۶؛
Yarshater,E: The Cambridge History of Iran, Cambridge university press,1983,Vol.3(2) p.995

کیش مزدکی، احسان یارشاطر، ایران نامه، سال دوم، شمارهٔ ۱، پائیز ۱۳۶۲، واشنگتن دی. سی، ص ۱۰

۲- بغدادی، پیشین، صص ۲۵۲؛ اسفراینی، پیشین، صص ۱۳۵؛ ابن داعی، پیشین، ص ۱۸۲

۳ –یارشاطر، پیشین، ص ۲۶؛ بنابراین، سخن که محقّقانی که شروینِ مزدکی را «شروین بن سرخاب از شاخهٔ کیوسیّهٔ آز آل باوند طبرستان» دانسته‌اند، ناروا است. برای نمونه نگاه کنید به: محمدجواد مشکور، نظری به تاریخ آذربایجان، انتشارات انجمن آثار ملّی، تهران، ۱۳۴۹، ص ۱۳۷

۴- بغدادی، پیشین، ۲۵۲؛ اسفراینی، ابوالمظفر، التبصیر فی الدین و تمییز الفِرَق الناجیه عن الفِرَق الهالکین، به تصحیح کمال یوسف حوت، عالم الکتب، بیروت، ۱۴۰۳/ ۱۹۸۳، صص ۱۳۵-۱۳۶؛ الانساب، ج ۱، به تصحیح و تعلیق عبدالله عمر بارودی، دارالجنان، بیروت، ۱۹۸۸/۱۴۰۸، ص ۲۴۱

۵- نرشخی، پیشین، ص ۲۳-۲۴

۶- مَقدِسی، پیشین، مجلد ۱-۳، ص ۵۰۰

۷- خواجه نظام الملک، پیشین، ص ۲۴۹. همچنین نگاه کنید به: مُجمل‌التواریخ و القِصَص، پیشین، صص ۳۵۴ و ۳۵۸

۸- سلمان فارسی به دنبال آزار مزدکیان از ایران گریخت، امّا در حوالی حجاز، قبیله بنی کلب او را به بردگی گرفت و سپس به قبیله دیگری فروخته شد و سرانجام در شمار بردگان حضرت محمد درآمد. وی، سلمان را به خاطر آگاهی و دانشش آزاد کرد و جزو مشاوران خود قرارداد. کرداری که از سلمان نقل می‌کنند گرایش‌های ضد اشرافی و شاید مزدکی او را نشان می‌دهد. او خود می‌گفت: «از اهالی جَی (اصفهان) است و آتش‌پرست (زرتشتی) بوده و در خدمت پدرش تحصیل علوم کرده است»: مستوفی، حمدالله، تاریخ گُزیده، به اهتمام عبدالحسین نوایی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۹، ص ۱۶۵؛ بناکتی، فخرالدین، تاریخ بناکتی، به کوشش جعفر شعار، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران، ۱۳۴۸. برای آگاهی بیش‌تر نگاه کنید به:
Louis Massignon,Salman pak et les premices spiritulles de I'Islam iranien,Paris,1934.

۹- ابن ندیم، پیشین، ص ۴۱۸

۱۰- اخبار العبّاس، مؤلّف گمنام، به تصحیح دوری و مطلّبی، بیروت، ۱۹۷۱، ص ۱۵۹، ۲۱۲، ۴۰۳-۴۰۴؛ طبری، پیشین، ج ۹، ص ۴۰۸۹، ۴۱۶۴؛ مَقدِسی، پیشین، ص ۹۴۰

۱۱- تاریخ طبری، پیشین، ج ۹، ص ۴۱۶۴؛ مقدسی، پیشین، ص ۹۴۰؛ ابن حزم، پیشین، ج ۴، ص ۱۸۶. دربارهٔ خِداش نگاه کنید به: رضازادهٔ لنگرودی، پیشین، صص ۱۳-۲۰

۱۲- برای شرح این ماجرا نگاه کنید به: ابن طقطقی، تاریخ فخری، ترجمهٔ محمد وحید گلپایگانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۰، ص ۲۰۸

۱۳-نگاه کنید به مسعودی، پیشین، ج ۲، صص ۲۹۰-۲۹۱

۱۴- زین الاخبار، تصحیح و تحشیهٔ عبدالحی حبیبی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۷، ص ۶۴. همچنین نگاه کنید به: مسعودی، پیشین، ج ۲، صص ۲۹۰-۲۹۶؛ یعقوبی، پیشین، ج ۲، صص ۳۵۵-۳۵۶

۱۵-ابن ندیم، پیشین، ص ۴۱۸

۱۶- مَقدِسی، پیشین، ج ۴-۶، صص ۹۶۱-۹۶۲، مسعودی، پیشین، ج ۲، ص ۲۹۷. با چنان تعلّقِ خاطری به ابومسلم خراسانی برخی مورّخان بابک خُرّمدین را از فرزندان مطهّر پسر فاطمه (دختر ابومسلم) دانسته‌اند: دینوری، پیشین، ۴۴۴

۱۷- صدیقی، پیشین، ص ۱۹۰

۱۸- مسعودی، پیشین، ص ۲۹۷؛ یعقوبی، پیشین، ج ۲، صص ۳۵۶-۳۵۷؛ ابن طقطقی، پیشین، ص ۲۳۲؛ دینوری، پیشین، صص ۴۲۲-۴۲۳ ۴۲۳

۱۹- ابن اسفندیار، پیشین، ج ۱، تصحیح عبّاس اقبال، تهران، ۱۳۲۰، صص ۱۶۸ و ۱۷۴

۲۰- مسعودی، پیشین، ج ۲، ص ۲۹۷

۲۱- دراین‌باره نگاه کنید به: «مهاجرت قبایل عرب به خراسان و پیامدهای فرهنگی آن»، حسین مفتخری، محمود نیکو و مسعود بهرامیان، فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی خراسان، شمارهٔ ۳، آذر ۱۳۹۳، صص ۱۳۷-۱۶۴ «فتح خراسان و مهاجرت قبایل عرب به این سرزمین»، امیر اکبری، پژوهشنامهٔ تاریخ، شمارهٔ ۱۷، زمستان ۱۳۸۸، صص ۱-۱۸؛ «ازدواج‌های اعراب و خراسانیان در عهد امویان»، علی‌اکبر عباسی، مجلهٔ مطالعات فرهنگی اجتماعی خراسان، شمارهٔ ۲۲ و ۲۳، زمستان و بهار ۱۳۹۱، صص ۶۱-۸۰؛ «پیامدهای اجتماعی مهاجرت قبایل عرب به ایران»، علی بیات و زهرهٔ دهقان پور، مجلهٔ تاریخ و تمدن اسلامی، شمارهٔ ۱۴، پائیز و زمستان ۱۳۹۰، صص ۳-۲۴

۲۲- شاهنامهٔ فردوسی، پیشین، ج ۹، صص ۳۱۸-۳۲۰

۲۳- دراین‌باره نگاه کنید به پیشگفتار و توضیحات روشنگرِ حسین اسماعیلی در کتابِ ابومسلم نامه به روایت ابوطاهر طرسوسی، انتشارات انجمن ایران‌شناسی فرانسه، انتشارات معین، شرکت نشر قطره، تهران، ۱۳۸۰

۲۴- خواجه نظام الملک، پیشین، صص ۲۴۹-۲۵۱ و ۲۷۹-۲۸۶

۲۵ -نَرشَخی، پیشین، ص ۹۴، ۹۷

۲۶- العصر العبّاسی الاول، طبع الثالث، دارالطلیعه، بیروت، ۱۹۹۷، ص ۹۲

۲۷- طبری، پیشین، ج ۱۲، صص ۵۲۷۶ و ۵۲۷۷؛ زرکلی، خیرالدین، الأعلام، ج ۵، بیروت، ۱۹۸۰، ص ۸۵

۲۸- خواجه نظام الملک، پیشین، ص ۲۴۹

۲۹-همان، ص ۲۴۹

۳۰- نگاه کنید به: صوره الارض، ابن حوقل، ترجمهٔ جعفر شعار، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۵، صص ۱۰۱-۱۱۷؛ حدود العالم، مؤلف ناشناس، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۴۰، صص ۱۴۰-۱۴۳

۳۱- رای آگاهی از این نظرات نگاه کنید به: نفیسی، پیشین، ص ۲۱؛ صدیقی، پیشین، صص ۲۳۷-۲۴۳؛ یارشاطر، پیشین، صص ۱۸- ۱۹؛ کلیما، اوتاکر، تاریخچهٔ مکتب مزدک، ترجمهٔ جهانگیر فکری ارشاد، انتشارات توس، تهران، ۱۳۷۳، صص ۱۳۶-۱۳۷؛ رضازاده لنگرودی، پیشین، صص ۱۷۴-۱۷۵

۳۲- مارکوارت، ژوزف، «یک کنفرانس علمی دربارهٔ آذربایجان»، نشریهٔ ایرانشهر، شمارهٔ ۷، برلین، ۱۳۰۵، ص ۴۰۲. داشتنِ این شمارهٔ ایرانشهر را مدیون دوست عزیزم مهرداد ایرانی هستم. از ایشان سپاسگزارم.

۳۳- Yarshater, ibid, p. 1005

ترجمهٔ فارسی: «کیش مزدکی»، پیشین، ص ۱۹

۳۴ - نگاه کنید به: صدیقی، پیشین، صص ۸۹، ۱۷۵ و ۱۸۲؛ محمّدی ملایری، ج ۴، ص ۳۱۵

۳۵- ابوالمعالی، پیشین، باب دوم، ص ۲۹۵

۳۶- نگاه کنید به: یاحقی، محمدجعفر، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیّات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و نشر سروش، تهران، ۱۳۷۵، ص ۳۳۸

۳۷- هینلز، جان، شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ ژالهٔ آموزگار و احمد تفضّلی، نشر چشمه، ۱۳۸۲، ص ۱۲۱

۳۸- شاهنامهٔ فردوسی، ج ۹، پیشین، ص ۲۵، در پادشاهی خسروپرویز؛ همچنین ج ۵، ص ۳۹۰ در جنگِ بزرگ کیخسرو و افراسیاب.

۳۹-گردیزی، ابوسعید عبدالحی، زین الاخبار، تصحیح و تحشیهٔ عبدالحی حبیبی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران،۱۳۴۷، ص ۱۲۰؛ بیرونی، ابو ریحان، آثارالباقیه، با حواشی اکبر دانا سرشت، انتشارات ابن‌سینا، تهران،۱۳۵۲ ، ص ۲۷۲

۴۰- مسعودی، پیشین، ج ۳، ص ۲۴۴؛ ترجمهٔ فارسی، ج ۲، ص ۲۹۷

۴۱- خواجه نظام الملک، ص ۳۲۱

۴۲- مسعودی، التّنبیه و الاشراف، ص ۳۳۸

۴۳- دینوَرَی، پیشین، ص ۴۱۸

۴۴- طبری، ج ۱۴، ص ۵۹۵۴

۴۵- مسعودی، مُروج...، پیشین، ج ۲، ص ۲۹۷

۴۶- قلندریّه در تاریخ، انتشارات سخن، تهران،۱۳۸۶، صص ۶۰-۶۱. برای معرّفی این کتاب نگاه به مقالهٔ نگارنده در لینک زیر:
https://mirfetros.com/fa/?p=35833

۴۷- شفیعی کدکنی، پیشین، ص ۵۸. همچنین نگاه کنید به توضیح دیگری در همین باره در صفحهٔ ۳۳۹ همان کتاب.

۴۸- نگاه کنید به: مزدیسنا و ادب فارسی، ج ۱، انتشارات دانشگاه تهران،۱۳۲۶، صص ۲۶۶-۲۸۱

۴۹- نگاه کنید به گفتگوی نگارنده با بهروز رفیعی (راد)، دیدگاه‌ها، انتشارات عصر جدید، سوئد،۱۹۹۳، صص ۳۹-۵۱. همچنین نگاه کنید به لینک زیر:

https://mirfetros.com/fa/?p=199

شناسایی بازماندگان قبایل باستانی غرب ایران لولوبی ها، مادهای بودین، کوتی ها و اوخسیان در وجود کلهرها، گوران ها، لک ها و بختیاری ها

جواد مفرد کهلان، محقق تاریخ اساطیر ایران از سوئد

این نوشتهٔ پژوهشی به شناسایی بازماندگان قبایل باستانی غرب ایران لولوبی ها، مادهای بودین، کوتی ها و اوخسیان در وجود کلهرها، گوران ها، لک ها و بختیاری ها پرداخته، معنی لفظی نام های کلهُر و گوران و لَک و لُر و بختیاری را واشکافی می کند.

مطابقت لولوبی ها با کَلهُرها

نام کلهُر به صورت کَل- هَئورَ در زبانهای ایرانی معنی نگهدارندهٔ گاومیش معنی می دهد و این معنی آنها را با لولوبی ها پیوند می دهد:

m. lulAya buffalo लुलाय

{पी} verb 1 payate {pi} increase पयते

مطابقت بودیان مادی با گورانها

نام قبیلهٔ بودیان ماد مترادف با ساگارتی و گوران به معنی استادکار و معلم به نظر می رسد:

adj. bodha[ka] teacher बोधक

m. budha wise man बुध

adj. bodhi wise बोधि

m. sa[n]ga contact, speak, teach सङ्ग

m. ratha hero रथ

m. guru spiritual teacher, teacher. गुरु

f. medhA wisdom मेधा

لذا احتمال زیاد دارد خود نام ماد در معنی ایرانی دانا اشاره به این قبیله‌یا در معنی اکدی انجمنی اشاره به قبیلهٔ مغان ماد بوده باشد. در نقشه های بطلمیوسی ساگارتی های اطراف زاگروس در مکان کُردان گوران حالیه قرار دارند.

m. sa[n]gha society सङ्घ

قبلاً بودیان را با کوتیان (نیاکان لک ها) و کُردان بادینی (از اعقاب ستروخاتیان مادی-سکایی، دارندگان کلاهخود بلند) می سنجیدم.

مطابقت نام کوتیان (پارسیان ماسپی: بزرگ سگ داران) با لک ها

منطقه ای که لک ها در آن ساکن هستند در عهد باستان مسکن ماسپیان اتحادیهٔ قبایل پارس، اعقاب کوتیان بوده است و نام کوتی در زبانهای هندوایرانی کهن معنی منسوبین به توتم سگ را می داده است و دکتر سکندر امان اللهی بهاروند معتقد است "ایل سگوند از باجلان های لک تبار هستند". احتمال زیاد دارد خود نام باجلان (باجولون) از نام قبیلهٔ پارسی ماسپی یا از واژهٔ بودی (بوذی، بوجی، دارای شامه قوی، سگ یا بُز) به علاوه لاوان (افتخار کردن) گرفته شده باشد در مجموع یعنی فخر کنندگان به سگ، لذا خود نام لک می تواند از تبدیل عمدی واژهٔ ملالت بار سگ عاید شده باشد.

dog budha m. बुध

مطابق لغت نامهٔ دهخدا «س» گاه به «ل» بدل شود:

سج = لچ (رخسار) :

چون برفتم سوی کعبه بهر حج/ لچ به سنگ سود سودم زر دسچ m. laka forehead लक

ایزد ملی گیاه مقدس کاسیان (کاششو)

نظر به واژۀ در کودهی (نادان) در سنسکریت و کوتاه (پست و خرد) در فارسی که معنی نامهای مرتبط با هم فیلی- لک به نظر می رسند، این مردم در اصل اعقاب کوتیان به نظر می آیند که آگوم کاک رمه پادشاه بزرگ کاسی بر اساس این معانی ظاهری نام ایشان، آنان را کوتیان بی خرد نامیده است. نام بودی (بودینان مادی) در معنی دانایان می تواند در نقطه مقابل معنی منفی نادان بدین مردم اطلاق شده باشد.

ولی اگر نام کوتی را به لفظ سنسکریتی آن به معنی درخت و بودی را به معنی مربوط به بوته و لک را صورتی از همان لِک بختیاری به معنی شاخۀ درخت بگیریم در این صورت این تصویر جام کاسی ضمیمه شده مربوط به کوتی در مقام ایزد قبیله ای کوتیان خواهد بود. ولی سگ های اساطیری شیرسان اوگبارو کوتی (داریوش مادی تورات) مؤید نظر اول است.

صرف نظر از آمیختگی کاسیان (لرها) و کوتیان (لک ها) نظر مطابقت لک ها با کاسیان که قبلاً بدان رسیده بودم درست نیست: گرچه در رابطه وجه اشتراک لغوی دیده میشود مبنی بر اینکه کلمه کاشته در سنسکریت به معنی بسیار زیاد و بینهایت است و بالاترین رقم ذکر شده در اوستا ده هزار (بیور) است، لذا معنی کاشته/کاششو به تقریب معادل نام لَک/لکشَ به معنی صد هزار در هندی و سنسکریتی است. بر این اساس نه چندان استوار می توان لک ها را اعقاب همان کاسیان شمرد. در اوستا شهر کرند به صورت کویرینت در غرب ایران مقر اژی دهاک بیوراسپ (آگوم کاک رمه دارای ده هزار سپاهی) ذکر شده است. اگر واژۀ لک را با لاغ فارسی (بوتۀ سبز) بسنجیم در این صورت هم لک ها معادل کاشته ها (در معنی دارندگان ایزد درخت تاک) خواهند بود.

در منابع اوایل قاجاریه نیز مانند ناسخ- التواریخ هر از چندگاه از طوایف لک با نام کلی «زند و وند» یاد شده است. این قرائن نشان می دهد که نام "زَند و وَند" (به صورت کُردی زَوَند و وَند به معنی "بسیار و مجتمع") معادل نام طوایف لک زبان و بلکه معادل این معنی «لک» بوده است. این نظر هم مطرح است با توجه به زبان و فرهنگ لَک (به لغت سنسکریت مردم صد هزار نفری، به کردی یعنی کوچک) و وجود نام تاریخی لُر کوچک و اینکه مردم یک میلیونی لک در اساس شاخه ای از همان مردمان لُر (لُر بزرگ) بزرگ هستند، نظر به معنی کردی معلوم میگردد که نام لَک با همان پیدایی لُر کوچک در حدود سال ۳۰۰ هجری قمری پدید آمده است. ولی اگر لک به معنی صد هزار نفر باشد آن یادآور عنوان بیوراسب (دارندۀ ده هزار اسب) اژی دهاک (آگوم کاک رمه کاسی) می گردد که مقر او در سرزمین نیاکانیش کاسیان کویرینت (کرینتاش، کرند) بوده است و وی به لک ها یا لک ها به وی منتسب شده اند که این نظر با توجه به کوتی بودن لک ها و کاسی بودن لُرها به تناقض بر می خورد.

خود لُرها (پرستندگان ایزد گیاهی) نه اعقاب مادهای بودین (مربوط به سگ) بلکه اعقاب پارسیان/کاسیان مارافی (دارندگان مشروب مستی آور یا دارندگان مراتع) به نظر می رسند که این معنی هم اشاره به ایزد و الههٔ گیاهی کاسیان یعنی کاشّو و کاشیتو دارد. کشیتیه/کشیتیجه در سنسکریت به معنی درخت و گیاه است.

نظر به اینکه آریان از بلند قامتی کاسیان و دیاکونوف در تاریخ ماد به دو گروه قومی متفاوت آنها (کوتی، کاسی) اشاره می کنند، لذا می توان تصور کرد که لک به معنی کُردی و سنسکریتی آن یعنی خرد و لُر (لُر بزرگ) با هم مقایسه و مقابله می شده است.

large wave f. lahari little, लहरि adj. laghu लघु

نام لُرستان (سین گیان نقشه های بطلمیوسی، محل گیاه) می تواند از اوروهٔ اوستایی به معنی محل چراگاهی گرفته شده باشد.

نام قدیمی تپهٔ گیان (محل گیاه) را منابع آشوری به صورت آریارمی آورده اند که صورت اصلی و بومی آن را آریا اوروه (چراگاه نجبا) بازسازی کرده و آن را با اوروهٔ اوستا (چراگاه) مطابقت داده اند. از آن جایی که واژهٔ لَوَر در کُردی به معنی گیاه و علف است، لذا نام لُرستان با سرزمین کاسیان باستان (پرستندهٔ خدای نباتات) و اوروهٔ اوستا (مرتع) مطابقت دارد که آفریدهٔ اهورامزدا و سرزمین قداره بندان (کاکو ها، مارافی های اتحادیهٔ پارس ها= کُشندگان) معرفی شده است. جالب است که نام آریا اوروه (چراگاه نجبا) با آریاورتهٔ اساطیری آریائیان هندی نیز مترادف و یکی است.

در اوستا، فرگرد اول وندیداد، از سرزمین سرچشمهٔ رود رنگها (دجله، شاخهٔ کرخه) به عنوان محل قوم تئوژیه‌یاد شده است که در جوار سرزمین زمستانی (زاموآ، کردستان) بوده است. نظر به واژهٔ توژ کُردی یعنی شمشیر منظور از این مردم همان مارافی ها (کُشندگان) نیاکان لُران بوده اند. نام مارافی های اتحادیهٔ قبایل پارس (مَرویها، نیاکان لران) در معنی مردم مرغزارها با معنی نامهای سین گیان و اوروه به معنی مرغزار و چراگاه همخوانی دارد. چنانکه گفته شد این معنی هم اشاره به ایزد و الههٔ گیاهی کاسیان یعنی کاشّو و کاشیتو دارد. کاشته در سنسکریت به معنی درخت و گیاه است.

مطابقت نام لک با الیپی و کوتی و بودی و ماسپی:

نام اِلیپی به صورت الیپَ-که در سنسکریت به معنی منسوب به سگ مترادف نام بودیهای مادی و کوتیان (نیاکان لَک ها) است. لذا احتمال زیاد دارد که نام لَک از تلخیص الیپَکه عاید شده باشد. بر این اساس نام بودی های اتحادیه ماد با نام ماسپیان (دارندگان سگان بزرگ) اشتراک نام داشته اند و ماسپیان نیاکان لک ها و حتی نیاکان سگوندهای سمت ایلام بوده اند:

m. budha dog, kuti: dog बुध m. alipaka dog, अलिपक

منشی سومری در باب کوتیان آورده که ایشان هوشی در حدّ سگ دارند (فرهنگ و هنر بین النهرین باستان، تألیف بهروز فرنو).

ترادف لک و کوتی

نظر به این که منطقهٔ لک ها در عهد باستان کوتی نشین بوده است، لذا نام لک می تواند مترادف کوتی باشد و نامهای لک و کوتی در معانی صد هزار و کثیر به هم میرسند:

n laksha one lakh [100 000] लक्ष

n. kUTa multitude कूट

نام همسایگان لولوبی کوتی ها نیز که نیاکان مغ ها/ساگارتی ها بوده اند، در زبان سومری-اکدی در معنی مردم و جماعت معنی مشابهی با کوتی (جمعیت کثیر) دارد. کود و کودهٔ فارسی در معنی مجموعه هم با این معنی کوتی مرتبط می نمایند.

به احتمال زیاد عنوان بیوراسپ (دارندهٔ ده هزار سگ یا اسب) متعلق به اژی دهاک کرند (آگوم کاک رمهٔ کاسی) در رابطه با کوتیان (لک ها) است. چون در عهد حکومت کوتیان و آغاز حکومت کاسیان، اسبان به طور گسترده اهلی نشده بودند. لذا عنوان بیوراسپَ اژی دهاک کرند در اوستا یعنی آگوم کاک رمهٔ کاسی در اصل بیورَسپَ (دارندهٔ ده هزار سگ) بوده است. بیور اوستایی (ده هزار) بالاترین رقم بوده است و می توانست به جای لک (صد هزار) هم به کار رود.

مطابقت لُرها با مارافی های پارسی (کاسیان)

سوای اینکه مارافی (مَرَوی سنسکریت) معنی کُشندگان (مَردان) و مردم مراتع را می داده است، معنی نوشیدنی شعف انگیز نیز می داده است: کاسی به معنی سومری آن آبجو (شراب) بوده است و مرفی (مارپی) به معنی سنسکریتی آن نوشیدنی شور عشق و واژهٔ لُر (لرت، لور) به معنی درد و چکیدهٔ شراب بوده است:

f. ap water m. mAra god of love, अप् मार

خود نام لُر را با توجه به نام نیاکان کاسی ایشان که مأخوذ از نام ایزد و الهه قبیله ای شراب ایشان است، به راحتی می توان به معنای پرستندگان ایزد و الهه شراب گرفت. حتی خویشاوندان ایشان در شما غرب میتانیان میثره پرست نیز به سبب پرستش ایزد شراب و شادی به نام آشوری میتانی (مردم شراب و شادی) نامیده شده اند. در تأیید این نظر نام ایزد شراب مقدس هئومه اوستا و کلمه کُردی لورته (فشردن انگور برای گرفتن آب آن برای شیره و شراب، از همان ریشه دُرد فارسی)، واژه فارسی لول (طبق قاعده تبدیل حروفات "ر" به "ل" به همدیگر همان لور به معنی سرمست)، نام طایفه بزرگ لُر یعنی آسترکی (آو-سترک-ی یعنی گیرندهٔ آب انگور که حمدالله مستوفی نام این طایفه را در ابتدای فهرست طوایف لُر بزرگ آورده است) و سرانجام نام شهر معروف لرستانی ملایر (محل آب انگور) را به عنوان سند و گواه صادق در دست داریم. الهه شراب کاسیان یعنی کاسیتو در اوروک با الهه مشروب مستی آور بابلی گشتی نانا معادل گرفته شده است. در نزد آریائیان هندی این الهه به نامهای وارونی (الههٔ شادی و شراب) و ماد (شراب، معنی ایرانی نام قوم و سرزمین ماد) خوانده شده است. این امر نشانگر آن است که از زوج نیمه ایزد و جمشید زیبا (یمه، جام درخشان) و خواهرش نیمه الهه جمی (یمی، جام) در اساس همان ایزد هئومه (مِی خوب) و کاسی (شراب قرمز) و میثره (ایزد شراب و عشق و دوستی) و الههٔ همزاد و همسر وی مراد بوده اند. جالب است که در لغت سنسکریت که حاوی اکثر لغات کهن آریائیان هندو ایرانی است کلمه کاشی (کاسی) به معانی

قابض، عصاره، افشره، قسمی ذائقه، معطر، قرمز رنگ، بویا؛ داروی جوشاندهٔ شربت طبی، شیره و نیز به معانی زیبا و درخشان است.

پیداست که نامهای بودین (از قبایل اتحادیه مادها؛ به معانی لفظی سگ)، یا به سنسکریتی به معنی مردم دانا مردمانی در جوار شمالی و شمال غربی لرستان (کردستان) همان کوتیان (دارندگان توتم سگ) بوده اند که آگوم کاک رمه (اژی دهاک) فرمانروای متکبر کاسی ایشان به عنوان رعیت تحت سلطه خویش کوتیان بی خرد خوانده است. ولی لُر و آسترکی از معانی متفاوت همین نام کاسی (کاشی) یعنی اسم بسیار قدیمی نیاکان لران اخذ شده است.

معروفترین پادشاه کاسی که بابل را فتح نمود و اعقابش بیش از ۴ قرن بر آن فرمان راندند آگوم دوم یا همان آگوم کاک رمه (اژدهای دارای شمشیر خونین) بوده است که در اوستا و شاهنامه در امتزاج با خدای ماروش بابلی مردوک و آستیاگ آخرین پادشاه ماد تحت نام اژی دهاک خونین نیزه و بیوراسب (دارنده هزار اسب) معرفی شده است. جالب است که اوستا مقرهای آژی دهاک را شهر کرند و بابل ذکر نموده است که این هر دو مراکز دولت آگوم دوم بوده اند که برده داری قسی القلب و قهاری بوده است. چه همانطور که گفته شد او در کتیبه اش در بابل مردمان بومی و ایلات دامدار دارای زندگی ساده در شمال غرب فلات ایران یعنی کوتیان را کوتیان بی خرد نامیده است.

معنای نامهای بختیاری و خوزستان

نام بومی ایلام یعنی هلتامتی (هل تمپت) را به دو معنی سرزمین ایزد بخشنده و سرزمین ایزد فرزانه گرفته اند. خود نام ایلام را هم به معنی سرزمین خدای بالایی گرفت. یعنی آن می توانست معنی سرزمین خدای واقع در بالا و سرزمین خدای آسمان (سرزمین هومبان) را بدهد. نام ایلام را در اکدی هم ایل-لامو می توان به معنی سرزمین محروسهٔ خدای بخشنده آسمان گرفت. بر این اساس نام های ایرانی اوکسیان (وخشیان= مردم سرزمین خدای بخشنده) و بختیاری (یاری شده توسط ایزد بخشنده) از ترجمهٔ نامهای هلتامتی و ایلام عاید شده اند. آریائیان تورانی دانو (سکائیان شجاع) که محل شان در اوستا کنار رود کاریزها (کارون) یاد شده مطابق همان ماسپیان (دارندگان سگان بزرگ) را که بعداً با اوکسیان (بختیاری ها) در هم ادغام شده اند، می توان اسلاف مردم شبانکاره (سپانکاره= مردم سگان جنگی/ شیران) شمرد. سکائیان از عهد مادها در سرتاسر امتداد شرقی کوهستان توروس و کوهستان زاگروس پخش بوده اند.

در اوستا و کتب پهلوی در رابطه با وَرِنه (محل خوشی، شوش) از اصطلاح ارثویاچه دَخشته (مهارت یا حیض غیر طبیعی) و غیر مستقیم در ارتباط با دشت پیشانسی (دشت گرده ها) که نام مشترک خوزستان و سیستان بوده، نام برده شده است. نام جاودانی شمال آنجا فرداخشت خومبیگان (جاودانی کنار رود کاریزها= کارون) را می توان به معنی بسیار ماهر و بسیار افزون و خوشبخت کننده از خانواده خومبی (ایزد خومبان) گرفت که‌یاد آور نام قوم اوخسیان قدیم (افزایش دهنده و خوشبخت کننده) و بختیاری کنونی است. جاودانی جنوب عیلام اشوزد (پایدار در راستی) پسر پوروتخشت (پُر مهارت) جاودانی دشت پیشانسی (دشت گرده ها) به شمار رفته است که در کتاب ائوگمدئچا در رابطه با مخاصمین وی دانوهای تورانی از رود زیر زمینی (چاهو، کارون) سخن رفته است. در اوستا نام مردم وَرِنه در رابطه با سنتهای جادوگری آنجا با صفت دروغپرستان همراه شده است.

n. peSaNa pounding f. dakSatA dexterity, पेषण दक्षता

نظر به اینکه نام سرزمین مازن ها (مازندرانی ها) به شکل مَئِذَنه به اوستایی به معنی محل لذت و خوشی است، لذا نام شمال مرکزی ایران یعنی "مازندران و گیلان" (که به نوبه خود با نینوا و آشور معادل گرفته شده اند) در داشتن عنوان وَرِنه (سرزمین خوشی) با خوزستان مشترک بوده اند که با اختصاص مازن به مازندران، بعداً ورنه (شوش) هم به گیلان اختصاص داده شده است. بر این پایه اصل نام خوزستان به صورت خوَ (هوَ)-زی-ستان به معنی محل خوش زیستن است.

در فرهنگ نامهای کتاب مقدس نام شوشان (شوش) به معانی زنبق، گلسرخ و شادی گرفته شده است. اگر جزء تر در نام شوشتر را علامت صفت تفضیلی فارسی بگیریم از این میان معنی صفات شاد و شادتر برای شوش و شوشتر مناسب می افتد. مندرجات فرهنگ نامه های فارسی نیز که معنی خوب و مطبوع و دلپسند را برای شوش آورده اند، در تأیید درستی این مفاهیم می باشند. به نظر می رسد در آغاز فرگرد اول وندیداد به تأثر از همین معانی شوش و شوشتر است که در مورد ایرانویج می گوید: " اهورا مزدا به سپیتمان زرتشت گفت: ای سپیتمان زرتشت هر آنجایی را هم که رامش دهنده نیست، من آنجا را شادمانی بخش آفریدم؛ زیرا که اگر من آن جای رامش ندهنده شادمانی بخش هم نمی آفریدم، هر آینه همهٔ مردمان جهان به ایرانویج روی می آوردند".

در فرهنگ لغات اوستایی احسان بهرامی نام اوستایی خوزستان یعنی وَرِنه (وَرِننگهه) هم به معنی سرزمین خوشگذرانی آمده است. افزون بر این نام کهن مردم آنجا یعنی اوخسیان (وخشیان= خوشبختها) هم یاد آور نام مردم بختیاری است.

توضیحی در باب خدایان کاسی در تاریخ ماد (تألیف دیاکونوف، ترجمه کریم کشاورز، صفحات ۱۲۹و ۱۳۰):

اما راجع به کیش کاسیان- از آثار مکتوب به طور کلی به جز نام خدایان ایشان چیز مهمی دستگیر نمی شود. از آن جمله خدای کاشَو به تلفظ اکدی است (شاید خدای دونیاش و کاشو یکی باشد) که ظاهراً خدای قبیله ای و نیای کاسیان شمرده می شده است (برای کاشو زوجه ای مؤنث به نام کاشیتو یا کاسیتو قائل بوده اند که به عقیده دایمل با الهه گیاه تاک و مشروب مستی آور سومری یعنی گشتینانا یکی شمرده می شد، در اوروک پرستش آن رواج داشته است). دیگر شیمالی الههٔ قلل کوهستان که نام دیگر آن شیبارو بود (الهه کوههای روشن و ساکن ارتفاعات و گام زن بر قلل). و دیگر شوکامون یا شومو خدای آتش زیر زمینی بود (با نرگال نوسکو دارای سمبل شیر و مشعل یکی گرفته شده است)، حامی سلسله شاهی بود. هاربه (هوربی عیلامی؟) و شیحو (شیپاک) از خدایان بسیار معزز و محترم بودند که با خدایان بابل انلیل (سلطان خدایان و خدای آسمان و زمین) و مردوک خدای دولت بابل یکسان بودند. شاید هردو نام به خدای واحدی تعلق داشته اند. خدایانی به نامهای شوگورا و شی- حو با مردوک و خدای ماه مقایسه شده است. خدای خورشید ساخ یا شوریاش نامیده میشده. نام اخیر نام هندواروپایی خدای خورشید است. چنین رابطه ای (هندواروپایی) بین نامهای هوت ها (هودها) و اوبریاش (بوریاش) همچنین بین نامهای گیدار و ماراطاش (ماروطاش)-دونام خدای جنگ-وجود دارد. کامول و الهه میریزیر (الهه جهان زیرین؟) و دور (که با خدای تیرو عیلامی مقایسه میشود) را باید خدایان حاصلخیزی شمرد. کاموﻻ را با اِآ ی بابلی خدای آبهای زمینی و خرد و میریزیر را با الههٔ مادر نین لیل (زوجه انلیل) یکی می- دانند. خدای حامی خاندان شاهی ایمّیریا نام داشت.

ملاحظاتی که در بارهٔ نام برخی از خدایان کاسی داشته ام، از این قرار است:

۱- به نظر می رسد در میان نام خدایان کاسی نامهای شوکامون، شوگال، شوگاب و شوگورا از ریشه سئوکَ اوستایی (روشن و نورانی و سفید) و شوکرای سنسکریت به معنی سفید و نورانی هستند.

۲- میری یاش در لغت کاسی به معنی زمین صحرایی است، لذا نام الهه میریزیر صاحب زمین صحرایی است. مَرو در سنسکریت به معنی صحرا و ایشیر (ایزیر) در لغت سنسکریت به معنی صاحب است.

۳- بوریاش به معنی ایزد باران و رعد است. از ریشهٔ باران و بوران فارسی بعلاوه پسوند یاش که پسوند حالت اسمی است.

۴- گیدار. این نام به صورت گَدار در سنسکریت به معنی دارنده سر گاوی شکل است.

۵- نام ایمیریا را به شکل ای-مار-یا در زبانهای قدیم ایرانی می توان به معنی دانای سرنوشت گرفت.

۶- نام کامول را به شکل کا-آمول می توان در زبانهای ایرانی به معنی سرور آبهای نیرومند دانست.

۷- نام ایزد هوت ها (هودها) در سنسکریت به معنی خدایی است که برایش مراسم قربانی و فدیه به جای آورده میشود.

۸- شیپاک (شیحو) در زبانهای قدیم ایرانی به معنی مار و اژدها است.

۹- شیمالیا (شیبارو) در زبانهای سنسکریت و ایرانی به معنی الههٔ منسوب به مکانهای برفی و بلند کوهستانی است.

۱۰- نام مروتاش را می توان از ریشه سنسکریتی ماروت به معنی درخشنده بعلاوه پسوند کاسی اش (یاش) گرفت.

۱۱- نام دونیاش را می توان در زبانهای قدیم ایرانی به معنی خدای مار شکل زمین دانست.

۱۲- شوریاش را علی القاعده با سوریای سنسکریت به معنی ایزد خورشید مربوط دانسته اند. نام کاسی دیگر وی یعنی ساخ را به سادگی می توان با ساکهیه sakhya در سنسکریت به معنی مهر و دوستی سنجید که به وضوح نشانگر نام اوستایی ایزد خورشید ایرانیان یعنی ایزد میثره (مهر) است.

۱۳- نام ایزد دور که آن را ایزد حاصلخیزی به شمار آورده اند، به سادگی از ریشهٔ دائورو اوستایی به معنی درخت و گیاه گرفت. تصویری که به ایزد کاشَو نسبت داده شد می تواند متعلق به همین خدا باشد و این دو نام هم چنین می توانند متعلق به خدای کاسی واحدی باشند.

۱۴- نام ایزد کاسی هاربه را می توان با هئورو اوستایی به معنی کامل و رسا سنجید.

۱۵- نام ایزد کاشّو و الهه کاسیتو را که با نام الهه شراب مستی آور و تاک سومری یعنی گشتی نانا ربط داده اند، می توان در زبان کُردی به صورت کاژاو به معنی کاجستان و تاک انگور سیاه (درخت مقدس) دانست. نام اعقاب کاسیان یعنی لُر نیز در زبان کُردی و لُری به معنی دارستان آمده است. نام بینابینی بودین ایشان هم که قبیله ای از مادها به شمار رفته در زبان سنسکریت به معنی منسوبین به درخت مقدس معرفت است. می دانیم نام لور هم در نواحی جنوبی ایران نام درخت تناور و پر عمری به موسوم به انجیر معابد است.

مطابقت میریزیر با الههٔ پرودئیاد ساندرامت (سپنت آرمئیتی)

در میان الهه های کاسی الههٔ میریزیر (الهه جهان زیرین) که الههٔ حاصلخیزی و حامی اسبان به شمار می رفته است با نین لیل بابلیان مطابقت داده شده است. این الهه از سوی دیگر یادآور پرودئیاد ساندارامت ارامنه (الههٔ اندرون زمین [معادل سپنت آرمئیتی ایرانیان]) در زیر زمین کوه آرارات است که هاروت (هاربه کاسیان، انلیل بابلیان) و ماروت (ماروتاش کاسیان) ابرها را برای باریدن به سوی وی رهنمون می شوند.

شعر

تازه ها و جاودانه های شعر
گزیده هایی از بیان شاعرانهٔ عشق
گزینش شعرها از دکتر علیرضا اکبری

هر که در عاشقی قدم نزده است
بر دل از خون دیده نم نزده است
او چه داند که چیست حالت عشق
که بر او عشق، تیر غم نزده است

خاقانی

جز عشق نبود هیچ دمساز مرا
نی اول و نی آخر و آغاز مرا
جان می‌دهد از درونه آواز مرا
کی کاهل راه عشق درباز مرا

مولانا

بر عشق توام، نه صبر پیداست، نه دل
بی روی توام، نه عقل بر جاست، نه دل
این غم، که مراست کوه قافست، نه غم
این دل، که توراست، سنگ خاراست، نه دل

رودکی

راهیست راهِ عشق که هیچش کناره نیست
آنجا جز آن که جان بسپارند، چاره نیست
هر گَه که دل به عشق دهی خوش دمی بود
در کارِ خیر حاجتِ هیچ استخاره نیست
ما را ز منعِ عقل مترسان و می بیار
کان شِحنه در ولایتِ ما هیچ کاره نیست
از چشم خود بپرس که ما را که می‌کُشد؟
جانا گناهِ طالع و جرمِ ستاره نیست
او را به چشمِ پاک توان دید چون هلال
هر دیده جایِ جلوهٔ آن ماه پاره نیست
فرصت شُمُر طریقهٔ رندی که این نشان
چون راهِ گنج بر همه کس آشکاره نیست
نگرفت در تو گریهٔ حافظ به هیچ رو
حیران آن دلم که کم از سنگِ خاره نیست

جافظ

عشق شادی ست، عشق آزادی ست
عشق آغاز آدمی‌زادی ست
عشق آتش به سینه داشتن است
دم همت بر او گماشتن است
عشق شوری زخود فزاینده ست

زایش کهکشان زاینده ست
تپش نبض باغ در دانه ست
در شب پیله رقص پروانه ست
جنبشی در نهفت پردهٔ جان
در بن جان زندگی پنهان
زندگی چیست؛ عشق ورزیدن
زندگی را به عشق بخشیدن
زنده است آن که عشق می‌ورزد
دل و جانش به عشق می‌ارزد
آدمی زاده را چراغی گیر
روشنایی پرست شعله پذیر
خویشتن سوزی انجمن فروز
شب نشینی هم آشیانه‌ی روز
آتش این چراغ سحر آمیز
عشقِ آتش نشینِ آتش خیز
آدمی بی زلال این آتش
مشت خاکی ست پر کدورت وغش
.....

هوشنگ ابتهاج

همه

لرزشِ دست و دلم

از آن بود

که عشق

پناهی گردد،

پروازی نه

گریزگاهی گردد.

آی عشق آی عشق

چهره‌ی آبی‌ات پیدا نیست.

و خنکای مرهمی

بر شعله‌ی زخمی

نه شورِ شعله

بر سرمای درون.

آی عشق آی عشق

چهره‌ی سُرخات پیدا نیست.

غبارِ تیره‌ی تسکینی

بر حضورِ وَهن

و دنجِ رهایی

بر گریزِ حضور،

سیاهی

بر آرامشِ آبی

و سبزه‌ی برگچه

بر ارغوان

آی عشق آی عشق

رنگِ آشنایت

پیدا نیست.

احمد شاملو

به خاطر مردم است که می‌گویم

گوش هایت را کمی نزدیک دهانم بیار

دنیا

دارد از شعرهای عاشقانه تهی می‌شود

و مردم نمی‌دانند

چگونه می‌شود بی هیچ واژه ای

کسی را که این همه دور است

این همه دوست داشت

لیلا کردبچه

چندان به تماشایش برنشستیم
که بامدادی دیگر برآمد
و بهاری دیگر
از چشم اندازهای بی برگشت در رسید
از عشق تن جامه‌ای ساختیم روئینه
نبردی پرداختیم که حنظل انتظار
بر ما گوارا آمد
ای آفتاب که برنیامدنت
شب را جاودانه می‌سازد
بر من بتاب
پیش از آن‌که در تاریکی خود گم شوم

محمد شمس لنگرودی

برایم شعر بفرست
حتی شعرهایی که عاشقان دیگرت
برای تو می‌گویند

می‌خواهم بدانم
دیگران که دچار تو می‌شوند
تا کجای شعر پیش می‌روند
تا کجای عشق
تا کجای جاده‌ای که من
در انتهای آن ایستاده‌ام

افشین یداللهی

معشوق من
با آن تن برهنهٔ بی‌شرم
بر ساقهای نیرومندش
چون مرگ ایستاد
خطهای بیقرار مورب
اندامهای عاصی او را
در طرح استوارش
دنبال میکنند

معشوق من

گوئی ز نسل‌های فراموش گشته است

گوئی که تاتاری

در انتهای چشمانش

پیوسته در کمین سواریست

گوئی که بربری

در برق پر طراوت دندانهایش

مجذوب خون گرم شکاریست

معشوق من

همچون طبیعت

مفهوم ناگزیر صریحی دارد

او با شکست من

قانون صادقانهٔ قدرت را

تأیید میکند

او وحشیانه آزادست

مانند یک غریزهٔ سالم

در عمق یک جزیرهٔ نامسکون

او پاک میکند

با پاره‌های خیمهٔ مجنون

از کفش خود، غبار خیابان را

معشوق من

همچون خداوندی، در معبد نپال

گوئی از ابتدای وجودش

بیگانه بوده است

او

مردیست از قرون گذشته

یادآور اصالت زیبائی

او در فضای خود

چون بوی کودکی

پیوسته خاطرات معصومی را

بیدار میکند

او مثل یک سرود خوش عامیانه است

سرشار از خشونت و احساس

او با خلوص دوست میدارد

ذرات زندگی را

ذرات خاک را

غمهای آدمی را

غمهای پاک را

او با خلوص دوست میدارد

یک کوچه باغ دهکده را

یک درخت را

یک ظرف بستنی را

یک بند رخت را

معشوق من

انسان سادهایست

انسان سادهای که من او را

در سرزمین شوم عجایب

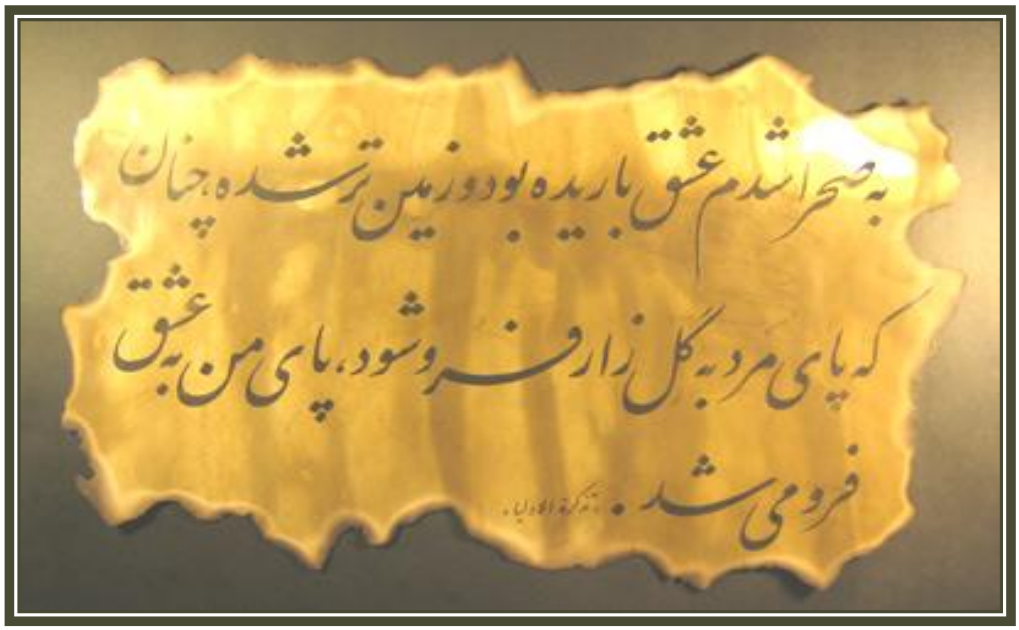
چون آخرین نشانهٔ یک مذهب شگفت

در لابلای بوتهٔ پستانهایم

پنهان نمودهام

فروغ فرخزاد

پایان آرمان۲۳



Arman Cultural Foundation

Los Angeles-Based 501c(3)Organiation

ID: 81– 1440726

Persian Journal of
Literature, Arts, History, and Philosophy

Founder: Dr. Samuel Dayan
Responsible Editor: Dr. Mehdi Sayah Zadeh
Editor-in-Chief & Website Administrator: Shirin D. Daghighian
Contact Arman at: 310-205-0902
Hard Copy Subscribtions: send $120 for one year
Payable to: Arman Foundation
P.O.BOX 25931
11420 Santa Monica Blvd.
Los Angeles, Ca 90025