بسم الله الرحمن الرحیم

روایت ایرانی

در تداوم اعتلای زبان و ادب فارسی

فصلنامه روایت ایرانی
سال اول | شماره سوم | پاییز ۱۴۰۱

صاحب امتیاز	حوزه هنری انقلاب اسلامی
رئیس شورای سیاستگذاری	محسن مؤمنی شریف
سردبیر	میرشمس‌الدین فلاح هاشمی
مسئول پرونده ویژه	زهرا قمی کردی
ویراستار	سحر لطفعلی
مدیرهنری	حسین کریم‌زاده
چاپ و صحافی	واژه‌پرداز اندیشه

با تشکر از عزیزانی که ما را در این شماره همراهی کردند:
محسن مؤمنی شریف، محمد حمزه‌زاده، دکتر علی عباسی، دکتر محمد رودگر، احمد شاکری، محمدقائم خانی، محمدرضا شرفی خبوشان، محمدعلی گودینی، احمد عربلو، زهرا قمی کردی، زهرا لطفعلی.

نشانی:
خیابان سمیه (مابین نجات‌اللهی و حافظ)، حوزه هنری انقلاب اسلامی، صندوق پستی ۱۵۹۹۷۱۹۵۱۳
شماره‌ی تماس
۰۲۱-۹۱۰۸۸۰۳۲
صفحه‌ی اینستاگرام:
@revayeteirani

شرح تصویر جلد:
کبوتر و میوه/ترکیب مواد روی بوم/ ۵۰×۵۰سانتی متر/ ۱۳۷۶
اثر استاد محمدمهدی رسولی

ای برادر تو همه اندیشه‌ای | ۴
نگاهی به ساختار «روایت» و علم «روایت‌شناسی» | ۶
چگونه قهرمانان اسطوره‌ای را به قهرمانان معاصر تبدیل کنیم؟ | ۱۹
در جست‌وجوی روایت ایرانی | ۳۲
کارکرد روایت در «ذکر بر دار کردن حسنک وزیر» از تاریخ بیهقی | ۴۹
باورهای عامیانه ایران | ۶۰
ادبیات داستانی عامه | ۶۵
داستان آهو و موش و عقاب | ۶۶
روایت‌های کهن فارسی: قصه‌ها و حکایت‌ها | ۶۸
خورآیان | ۶۹
پرونده‌ی ویژه: محمدرضا سرشار | ۸۱
از رهگذر تا سرشار | ۸۲
سایه‌روشن‌های ادبی | ۸۸
مرد خستگی‌ناپذیر | ۹۲
مؤلفه‌های «ایده اولیه» در روایت بهین با نگاهی به «سلول بنیادین داستان» | ۹۴
قصه‌گوی عزیز ما؛ دلنوشته‌ی محمد حمزه‌زاده | ۱۰۶
آنکه به تمامی برکت بود؛ برشی از کتاب «آنک آن یتیم نظرکرده» | ۱۰۸
نگاهی به آثار محمدرضا سرشار | ۱۱۴

ای برادر تو ه

سخن نخست

روایت‌ها از جان‌ها و عمق اندیشه‌های بشری نشأت می‌گیرند. آنگاه که مخاطب، پس از لمس و مشاهده و خواندن روایات ایرانی، به کُنه و عمق اندیشه اسلامی و ایرانی آن روایت واقف شود و بتواند میان داستان‌ها و روایت‌های پیشِ‌رو، سره از ناسره تشخیص دهد و روح ایرانی و اسلامی تعبیه شده در روایات را که در قالب داستان و قصه روایت می‌شود دریابد، گزاف نیست که هم‌داستان شده‌است با روایت ایرانی. هم‌داستان شده است با مغز و بطن روایت هدایتگر. روایتی که با جزءجزء زندگی او کار دارد. روایتی که نمی‌خواهد صرفا سرگرمی و ملعبه‌ای باشد او را.

بنابراین اگر بخواهیم به ساختار داستان‌ها و رمان‌ها بپردازیم و نگاهی فرمی به شیوه‌های قصه‌پردازی و قصه‌گویی بشر بیاندازیم، خود را و مخاطب خویش را فریفته‌ایم! داستان‌ها و رمان‌ها خالی از اندیشه و فکر نیستند. آن‌ها نمایندگان بی‌چون و چرای اربابان اندیشه‌اند؛ خواه درست خواه نادرست. شاید در روزگار نخستین که بشر بر دیواره‌های غارها قصه کشید و داستان شکار و جنگ خویش را به اغراق، قصه گفت؛ جذابیت داستان و سرگرمی اولیه مرادش بود اما در پس همان قصه‌های نخستین نیز فکر و اندیشه اولیه بشر دیرینه مشهود است. آنچه اکنون از حیات نخستینان می‌فهمیم همان است که رسم شد.

دفتر روایت ایرانی راهی بس صعب در پیش دارد

همه اندیشه‌ای

تا بتواند این نکته را جا بیاندازد که در پس هر قصه‌ای و پشت هر داستانی، اندیشه‌ای است و نویسندگان داستان‌ها، راویان اندیشه‌های اندیشمندان بزرگ و کوچک روزگارند. اندیشمندانی که گاه ملتی را به سوی سعادت و گاه به سوی تباهی و نابودی سوق داده‌اند. و البته نویسندگان به گونه‌ای هنرمندانه آن اندیشه‌ها را به مردم روزگار خویش رسانده‌اند.

مطالعه و غور و اندیشه در آثار بزرگ و شاخص رسیده از همه ملل و بخصوص ایران عزیزمان، به خوبی بر این امر گواهی خواهد داد که رمز و راز داستان‌های بشری چیست.

جمیع ابنای بشر در جمیع آثار هنری خویش در پی ابراز اندیشه خویش است و دانستن آن بر همه دوست‌داران آثار ادبی و هنری به نظر می‌رسد لازم باشد.

ای برادر تو همان اندیشه‌ای
مابقی خود استخوان و ریشه‌ای
گر گل است اندیشه تو گلشنی
ور بود خاری تو هیمه گلخنی

ضمن برشمردن قابلیت‌های داستان ایرانی و روایت‌های ایرانی، در شمارگان بعدی حتما نقبی عمیق خواهیم زد به رمان امروز و معاصر غرب که اتفاقا پر از اندیشه‌های به‌روزشده غرب مدرن است!

از حضرت دادار کریم می‌خواهیم که ما را در این امر خطیر رهنمون باشد و دستگیر.

نگاهی به ساختار «روایت» و علم «روایت‌شناسی»

بررسی فرم و محتوا در اصطلاح "روایت ایرانی"

دکتر "علی عباسی"؛ نشانه‌شناس و مدیر گروه زبان و ادبیات فرانسه و استاد تمام دانشگاه شهید بهشتی است. او در کنار نوشتن ده‌ها مقاله علمی و پژوهشی؛ چندین رمان و اثر داستانی را نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی کرده است که به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم.

" روایت‌شناسی کاربردی: تحلیل زبان‌شناختی روایت (تحلیل کاربردی بر موقعیت‌های روایی، عنصر پیرنگ، و نحو روایی در روایت‌ها)" که در جایزه جلال مورد تقدیر قرار گرفت، " نقد اسطوره‌ای. تخیلی "، " بررسی ساختار، اندیشه و تخیل در آثار فریدون عموزاده خلیلی "، " بررسی ساختاری و تخیل‌شناسی آثار محمدرضا بابرامی "، " تخیل، روایت و شکل شناسی در آثار داوود غفارزادگان "، " ساختارگرایی در روایت‌شناسی : روایت‌شناسی گفتمانی "

از استاد علی عباسی به‌خاطر وقتی که در اختیار دفتر روایت ایرانی گذاشته‌اند سپاسگزاریم.

در ابتدا می‌خواستم درباره‌ی "روایت ایرانی" و خود واژه‌ی "روایت" کمی صحبت کنیم بعد بحث را در همین حوزه و روایت ایرانی به فراخور ببریم.

من چیزی به اسم روایت ایرانی نمی‌شناسم! یعنی اگر به‌عنوان نشانه‌شناس بخواهید از من، نمی‌شناسم البته می‌دانم چه می‌خواهید بگویید. من این‌طور روایت را تقسیم بندی می‌کنم و متوجه هم هستم که شما چه می‌گویید با توجه به بحث‌هایی که قبلا باهم داشتیم. ما می‌توانیم روایت را از منظر ساختاری و شکلی بررسی کنیم؛ آن وقت دیگر روایت ایرانی، روایت فرانسوی، روایت انگلیسی و روایت آمریکایی نداریم؛ یک روایت جهانی داریم. یک بار دیگر می‌توانیم محتوای روایت را بررسی کنیم. می‌دانم که منظور نظر شما بیشتر محتوای روایت است. چون روایت یک شکل خاصی دارد در تمام دنیا و به یک شکل صحبت می‌کنند که الان تعریفش را به شما می‌گویم. اما وقتی می‌فرمایید روایت ایرانی منظورتان این است که محتوایش ایرانی باشد.

من اول بحثم را با همان روایت از لحاظ شکلی شروع می‌کنم. روایت یک تعریف دارد. یکی از ویژگی‌های انسان نسبت به تمام موجودات دیگر در این است که روایت دارند. تنها موجودی که روایت دارد انسان است. حیوان زبان دارد انسان هم زبان دارد. منتها حیوان قادر نیست نشانه‌های آوایی را یک به یک کنار هم بگذارد و یک جمله از آن درست کند که روایت شود. نمی‌تواند صرف و نحو درست کند ولی انسان قادر است این کار را بکند یعنی بزرگ‌ترین تمایزشان در این است. سگ نمی‌تواند دو نشانه را کنار هم بگذارد و یک جمله بسازد. حالا انسان می‌آید می‌گوید: من علی را دیدم، حسین را دیدم، من با علی غذا خوردم؛ ببینید این‌ها نشانه‌ها را دارند. ما تقریبا بیست هزار واژه در فرهنگ‌نامه داریم. با این بیست هزارتا می‌توان میلیون‌ها میلیون جمله درست کرد. پس حرف اول من این است؛ یک: در بحث ساختاری تفاوت انسان با حیوان در اینجاست که انسان نحو دارد. نحو تولید روایت می‌کند. این نحو که تولید معنا می‌کند اگر نحو نباشد صرف نمی‌تواند تولید معنا بکند یعنی واژه به تنهایی معنا ندارد. واژه که در جمله قرار می‌گیرد، تولید معنا می‌کند، خیلی شفاف و روشن. پس روایت برای همه‌ی انسان‌هاست، جهانی است و یک فرمول خاص هم دارد که بعدا می‌آید نوع ادبی می‌شود. ما می‌گوییم این متن روایت است خب یعنی با متن کنار خودش که از نوع دیگری هست مثلا توصیفی است متفاوت است. تفاوتشان در چه چیزی است؟ در توصیف هم شما دارید روایی‌گری می‌کنید. ببینید روایی‌گری بین تمام متون مشترک است. چه متنتان توصیفی باشد چه روایت، روایی‌گری در همه‌اشان مشترک است. حالا ما می‌خواهیم بفهمیم از لحاظ علم نشانه‌شناسی، روایت چیست؟ برای روایت دو تعریف آورده‌اند که این دو تعریف کامل‌کننده‌ی یکدیگر است، نفی یکدیگر نیست. اولین کسی که آمد روی روایت‌ها کار کرد، "ولادیمیر پروپ" بود. بعدا تئوری‌های پروپ می‌رود در فرانسه و بارت، گرمس، فونتنی و دیگران می‌آیند این را وسعت می‌بخشند و غنی‌اش می‌کنند. از دل این یک نوع روایت‌شناسی دیگر می‌آید بیرون که سردمدارش "ژرار ژنت" است. من همین جا دو تا اسم بردم. از یک سو کرمث و پروپ و از سوی دیگر

تاریخ بشریت تاکنون نتوانسته روایتی بیاورد که در آینده رخ داده باشد. روایتی بیاورد که در حال رخ داده باشد. فقط روایت را شما می‌توانید به گذشته بیان کنید. غیر از این هم تا الان امکان‌پذیر نبوده است. آن کسی هم که می‌نویسد وانمود می‌کند که در آینده رخ خواهد داد

ژرار ژنت؛ هر دوی این‌ها در ایران شناخته شده هستند.

روایت جوهره‌اش از زبان است. زبان هم لایه لایه است. به‌طور مثال وقتی پسرم را صدا می‌کنم "سپهر" بیا، جواب من را نمی‌دهد اما دخترم وقتی به او می‌گویم بیا سریع می‌آید، سنش خیلی پایین‌تر است. چرا می‌آید؟ پسرم می‌نشیند متن را لایه لایه می‌کند، الان ساعت ۹ شب است، الان بابا من را صدا کرد، نمی‌خواهد بگوید بیا، به این معنا نیست. می‌خواهد بگوید بیا بردار مثلا این جعبه را بگذار پایین کنار سطل آشغال؛ تنبلی می‌کند نمی‌آید. دخترم چون کوچک‌تر است می‌داند نمی‌تواند این کار را بکند و به این چیزها هم فعلا توجه ندارد، تا می‌گویم بیا، می‌آید یعنی قادر نیست زبان را لایه لایه کند. این یک مثال کوچک بود از لایه لایه کردن زبان یعنی بحث تفسیر وقتی می‌آید در متن که شما قادرید زبان را لایه لایه کنید. نگاه کنید مثال دیگری می‌زنم؛ به پارک بروید به سگی بگویید بیا می‌آید بگویید برو می‌رود صد بار بگویید بیا و برو می‌رود و می‌آید قادر نیست تفسیر کند چون قادر نیست زبان را لایه لایه کند. شما لایه لایه که می‌کنید یک فاصله می‌افتد و تولید معنا می‌کند یعنی این معنا از فاصله ایجاد می‌شود همان نحویی که شما ایجاد می‌کنید.

درواقع می‌فرمایید تعلیق در این فاصله است

بله در این چیزهاست و در تکنیک‌های خودش قرار می‌گیرد و ما داریم از لایه‌های ابتدایی خودش صحبت می‌کنیم. شما وقتی با زبان طرف هستید یک متن می‌گذارند جلوی شما، متن را می‌گویند روایت است، در این متن چهارتا سطح وجود دارد. واحد معنایی هر روایت چهار سطح است. یک سطحی که کنشگرها دارند در آن بازی می‌کنند. یک سطح بالاتر که دیگر ارتباطی با این ندارد و جدا می‌شود. سطحی است که راوی و مخاطب نشسته‌اند. راوی برای مخاطب داستان آن سطح اولیه را بیان می‌کند. یک سطح بالاتر است که نویسنده‌ی انتزاعی و خواننده‌ی انتزاعی نشسته است. یک سطح آخر داریم که نویسنده ملموس و خواننده‌ی ملموس نشسته‌اند. ما همه‌ی سطح‌ها را می‌گذاریم کنار، فقط به دو سطح می‌پردازیم که بتوانیم این حرفمان را جمع و جورش بکنیم. سطح راوی و مخاطب از یک سو، سطح کنشگرا از سوی دیگر. یکی از ویژگی‌های روایت این است که شما باید حتما راوی و مخاطب داشته باشید. از گذشته سخن بگویید نه از آینده. اصل هر روایت این است که شما الان اینجا از آن روز و آنجا صحبت می کنید یعنی شما دو زمان و دو مکان که کاملا از هم جدا شده‌اند دارید. الان اینجا، آن روز آنجا. منی که الان اینجا هستم در مورد آن روز فقط می‌توانم صحبت کنم. این اصل اول روایت است. تا حالا نشده است کسی از آینده روایت بکند. بین آینده و حال جدایی کامل است و باید این جدایی حتما باشد به همین خاطر است که شما وقتی داستان می‌گویید، داستانتان را هیچ وقت نمی‌توانید به زمان ماضی نقلی بگویید. شما داستانتان را هیچ وقت نمی‌توانید به زمان حال بگویید یا آینده. داستان اتوماتیک‌وار مادرزادی به زبان ماضی ساده گفته می‌شود. امکان ندارد غیر از این باشد.

حال چه؟

آن گفتگوست.

مثلا بگویم نشسته‌ام و دارم چایی‌ام را می‌خورم چه؟

این روایت نیست. متوجه هستم. کار دیالوگ را برای شما انجام می‌دهد. آنجا در داستان بعدا دیالوگ‌ها می‌آید. نقل قول‌های مستقیم و غیرمستقیم می‌آید. بنده قانون جهانی را خدمت شما می‌گویم. تا الان فعلا نیامده است حالا نمی‌دانم امشب بیاید پس فردا شب بیاید نمی‌دانم. اما تا الان هیچ کس نتوانسته روایتی ایجاد کند ـ از طرف خودم دارم می‌گویم ـ تاریخ بشریت تاکنون نتوانسته روایتی بیاورد که در آینده رخ داده

باشد. روایتی بیاورد که در حال رخ داده باشد. فقط روایت را شما می‌توانید به گذشته بیان کنید. غیر از این هم تا الان امکان پذیر نبوده است. آن کسی هم که می‌نویسد وانمود می‌کند که در آینده رخ خواهد داد تازه با این وانمود کردنتان دو تا زمان و مکان دارید درست می‌کنید.

■ چون راوی الان دارد تعریف می‌کند.

بله الان دارد تعریف می‌کند و چیزی که بعدا رخ خواهد داد که خودش رفته تجربه حاصل کرده در سرزمین دیگری در مکان دیگری برگشته و حالا دارد بیان می‌کند.

■ انگار با ماشین زمان رفته باشد

با ماشین زمان رفته است. ببینید خودت حرفه‌ای هستی داستان‌نویس هستی. اینی که الان مخاطب جلویش نشسته نمی‌تواند با آنجا ارتباط برقرار کند. می‌خواهید الان یک داستان بگویم؟ در بچگی فوتبال بازی کردید احتمالا، تا حالا زمین خوردید؟

■ بسیار

دمت گرم یکی از بازی‌های فوتبالت را برای من بگو.

■ داستانی بگویم؟

نه حادثه‌ای که برایت رخ داده است بگو.

■ روی چمن بازی می‌کردیم کسی سانتر می‌کند من و نفر حریف می‌پریم بالا تا سر بزنیم او آرنجش می‌خورد به گلویم و نفسم برای چند ثانیه قطع می‌شود.

از گذشته بگو. البته درست گفتی همه را به حال گفتی. الان پریدی بالا؟ الان می‌پری بالا؟

■ ۳۰ سال پیش بود. بچه بودیم می‌رفتیم فوتبال. در یکی از این روزهایی که رفته بودیم فوتبال بازی کنیم در وسطای بازی توپی سانتر می‌شود با همدیگر می‌پریم بالا و این حادثه پیش می‌آید.

ببین قبول است. بچه بودین در گذشته بودین درست شد؟ توپ سانتر شد پریدم بالا گلویم آسیب می‌بیند. این را باید این‌طور می‌گفتی اما شما چطور گفتی، گذشته بودی، رفته بودی، ماضی بعید، توپ سانتر می‌شود حالا می‌پریم بالا گلویم ضربه می‌خورد. الان که نپریدی بالا، این زمانت حال است اما ارزشش ماضی ساده است. ارزش تاریخی دارد. اول با یک بستری شروع کردی از بستر گذشته آمدی به حال گفتی اما حالتان قلابی است چون الان پیش من نشستی شما الان که نمی‌پری بالا، توپی هم اینجا نیست! آن حادثه را برای این که زنده باشد به زمان حال گفتی.

■ چون مهیج است و مخاطب زودتر تهییج می‌شود.

بارک‌الله. حالش می‌کنی ولی در اصل ماضی ساده بوده. توپ سانتر شد، من پریدم هوا، سرم خورد به سر دوستم، شکست. مادرزادی شما این‌طور می‌گویید منتها چه کار کردی؟ حالش کردی که جذابیت بدهید. این حال، حال قلابی است، به ظاهر زمان حال است اما ارزشش ارزش گذشته است.

■ من اگر در یک رمان ۲۰۰ صفحه‌ای تا صفحه ۱۹۹ همه را بنویسم اینگونه و آخرش به‌عنوان نویسنده بگویم این آلبوم را می‌بندم و می‌گذارم کنار. مشخص می‌کنم مال گذشته بوده است.

مشخص می‌شود یک نشانه‌ای دارد که همه چیز را خراب می‌کند. هر کاری بکنی نمی‌توانی این کار را بکنی. ببین وقتی گزارشگر فوتبال گزارش می‌کند. روایی‌گری در آن دارد، نحو در آن دارد ولی روایت نیست. نقل دارد. هر وقت شما حرف می‌زنید روایت نمی‌کنید اما روایی‌گری می‌کنید. الان به شما نشانه‌هایش را می‌دهم چون که گزارشگر تو (داخل، در) حال فوتبالیست‌هاست. تو (در) زمان حال فوتبالیست‌هاست با آن‌ها دارد می‌رود جلو اما روایت در زمان حال. کنشگرا شما نیستید قبلا اتفاق

افتاده پرونده‌اش بسته شده حالا شما دارید حرف می‌زنید امکان ندارد غیراز این باشد من که نمی‌گویم این را تئوریسین‌ها می‌گویند. پس تعریف اول ما از روایت دو تا سطح بایستی داشته باشد. الان اینجا که فقط راوی و مخاطب نشسته اند کنشگرا نیستند شخصیت‌های داستانی نیستند به هیچ عنوان نیستند. دوتا عنصر دارید فقط یکی‌اش راوی است یکی‌اش مخاطب است، عنصر سومی وجود ندارد، این حرف اول؛ زمان حال را رها می‌کنید می‌روید در گذشته حتما زمان فعلتان به ماضی ساده و ماضی استمراری می‌شود، ردخور هم ندارد. کنشگرها در آن زمان هستند در آن مکان هستند حالا شما به‌عنوان راوی با این نگاه آن جا را نگاه می‌کنید.

البته آنجا که گفتید ماضی ساده، مضارع اخباری هم می‌شود؟

نمی‌توانید بیارید. اگر در آنجا بیاوری، ارزش آن، ارزش گذشته است.

حال را دارم عرض می‌کنم.

دیالوگ می‌شود که یک شخصیت داستانی دارد.

بله در داستان می‌گویم. راوی را نمی‌گویم.

خب در داستان شخصیت‌ها دارند صحبت می‌کنند یا نقل قول‌ها می‌آید جلو یا دیالوگ‌ها جلو می‌آید. آنجایی‌که شما سخن شخصیت‌ها را می‌آورید به دو صورت می‌آورید یا به صورت نقل قول‌ها می‌آورید که سه تا می‌شود: نقل قول مستقیم، نقل قول غیر مستقیم، نقل قول غیرمستقیم آزاد، یا نه، دیگر راوی حرف نمی‌زند، تئاتریش می‌کند، دیالوگ‌ها می‌آید جلو، کل شخصیت‌های داستان صحبت می‌کنند که این عمل روایت قطع می‌شود. شما می‌روید در آن زمان و مکان قرار می‌گیرید اینجا دیگر روایت رخ نمی‌دهد شما تئاتر می‌شوید.

پس ما دو تا سطح داریم، سطح راوی- مخاطب، الان اینجا، سطح کنشگرا، آن روز آنجا که یک نفر این را بیان می‌کند. برای چه کسی؟ برای ما، مخاطب. شما وقتی دو لایه داشتی بحث زاویه‌های دید می‌آید جلو، یعنی اینکه شما می‌توانی از دید زاویه‌ی صفر درونی و بیرونی صحبت کنی برای همین است که شما در سینما نمی‌توانی بحث زاویه‌ی دید ژرار ژنت را مطرح کنی. یعنی کسی که می‌آید بحث روایت زاویه‌ی صفر درونی و بیرونی را در سینما در تئاتر درمی‌آورد غلط درمی‌آورد. چرا غلط است؟ شما وقتی فیلم نگاه می‌کنید کسی چیزی را روایت نمی‌کند فیلم دارد خودش روایت می‌شود.

فیلم را تماشا می‌کنیم

آفرین انگار تو آنجایی. در تئاتر، کنشگراها کنش خودشان را انجام می‌دهند مثل من و شما که الان اینجا نشسته‌ایم. مثل سینما. پس در سینما و تئاتر شما نمی‌توانید بحث زاویه‌های دید ژرار ژنت را بیاورید جلو به هیچ عنوان. بحث زاویه دید زبان‌شناس‌ها را می‌توانید بیاورید اما بحث

زاویه‌ی دیدی که در روایت‌شناسی است را به هیچ عنوان نمی‌توانی بیاوری مگر اینکه در آن فیلم مثل پدرخوانده ۲ بیاید خاطرات گذشته‌اش را بیان کند آنجا می‌توانی چون یک کسی یک چیزی را دارد روایت می‌کند.

من قسمت اول تعریف روایت را به شما دادم دو تا سطح باید داشته باشد در این دو تا سطح تازه بحث زاویه‌های دید جلو می‌آید. خب. پروپ نیامد روی این دو سطح کار کند. گرمث نیامد ابتدا روی این دو تا سطح کار کند. آمد کجا کار کرد؟ روی سطح اولیه کار کرد آنجایی‌که راوی و مخاطب وجود ندارند فقط کنشگراها وجود دارند، شخصیت‌های داستانی وجود دارند. آمد فانکشن یا فونکسیون (ساختار موقعیت) را پیدا کرد. فونکسیون که مالِ راوی و مخاطب نیست، مالِ شخصیت‌های داستانی است. اینجا چی تعریف می‌شود؟ می‌گوید روایت چیزی است که یک وضعیت ابتدایی داشته باشد بعد یک نیرویی بیاید تخریبش کند و شما را از وضعیتی به وضعیت دیگری بیاندازد، به این روایت می‌گویند. حداقل این داستان نیست.

شما یک روایت‌شناسی دارید و یک داستان‌نویسی. در روایت‌شناسی، نوع‌شناسی و ژانرشناسی به این روایت می‌گویید. به این خاطر که شما یک وضعیت ابتدایی دارید که یک نیرویی تخریبش می‌کند و شما را از این وضعیت می‌اندازد به یک وضعیت دیگر، به این روایت می‌گویند. در داستان‌نویسی این را داری حالا باید وضعیت میانی را هم داشته باشی. نیروی سامان دهنده هم داشته باشی و وضعیت انتهایی هم داشته باشی تا این داستان بشود. پس شما یک روایت‌شناسی دارید و یک اصول داستان‌نویسی. اصول داستان‌نویسی باید این را رعایت کند. خب. یعنی چه؟ اینجا بازش می‌کنم. می‌گوید پادشاه زندگی خوبی داشت. با بچه‌اش زندگی می‌کرد. قصر بزرگی داشت. هر روز به دشت می‌رفتند ناگهان یک روز که رفته بودند به دشت اژدهایی آمد و

بچه‌اش را دزدید. داستان تخریب شد، روایت شکل گرفت، شما را از وضعیتی به وضعیت دیگر انداخت. شما به این می‌توانید روایت بگویید. حالا نوع ادبی روایی است. با این تفاوت که این حادثه باید منحصر به فرد باشد. حالا یعنی چه منحصر به فرد باشد؟ اگر یک دختر یا یک پسر که تا حالا ازدواج نکرده‌اند انشاالله امروز ازدواج کنند لباس عروسی بپوشند، خودش را از وضعیتی به وضعیت دیگری انداخته است. ما به این می‌گوییم روایت چون حادثه منحصر به فرد در زندگی او رخ داده است. فرض محال خدایی ناکرده ، دختر و پسر طلاق بگیرند بعد دوباره بروند ازدواج کنند لباس عروس و لباس داماد بپوشند به این دیگر روایت نمی‌گوییم، چون تکرار همان عمل اول شد. دوباره طلاق بگیرند دوباره ازدواج کنند لباس عروس بپوشند مهمان‌ها را دعوت کنند دیگر ما به این روایت نمی‌گوییم. اصل اول کنش شما که شما را از وضعیتی به وضعیت دیگر می‌اندازد باید این باشد یعنی منحصر به فرد باشد و تا حالا در زندگیت اتفاق نیافتاده باشد. شباهتی نداشته باشد اصلا و ابدا چون آن وقت می شود تکرار و تکرار و تکرار. پس من دو تعریف را به شما دادم.

دوباره به تئاتربرگردیم. شما در تئاتر دو تا سطح ندارید. در تئاتر شما انگار در خود تئاتر هستید. انگار با شخصیت‌ها هستید.

■ در بُعد چهارم حضور دارد، به‌اصطلاح دیوار چهارم دیوار مواجه با تماشاگران است و تماشاگر درواقع در تئاتر حضور دارد.

حضور دارد. نه اینکه فقط باشد در آن‌ها دارد بازی می‌کند.

■ گویی با بازیگران شریک است در ایفای نقش.

شریک آن‌هاست. برای همین است که بعدا می‌آیند زاویه دید را می‌برند در تعزیه پیدا می‌کنند. اصلا تعزیه آنی که شما می‌گویید روایت ایرانی و هی اصرار می‌کنی روایت ایرانی است. تعزیه روایت نیست یک گفتمان است که الان دارد همین جا رخ می‌دهد. کسی آن را روایت نمی‌کند، امکان ندارد شما تعزیه را بگذاری جزء روایت، اگر می‌خواهی بگویی یک نوعِ آیین است در اصل، خودِ آیین دارد رخ می‌دهد. انگار همین الان امام حسین(ع) اینجا حضور دارد و من هم اینجا حضور دارم و همین الان دارم شهادت امام حسین(ع) را می‌بینم و برای او گریه می‌کنم.

تعزیه روایت نیست یک گفتمان است که الان دارد همین جا رخ می‌دهد. کسی آن را روایت نمی‌کند، امکان ندارد شما تعزیه را بگذاری جزء روایت، اگر می‌خواهی بگویی یک نوعِ آیین است در اصل، خودِ آیین دارد رخ می‌دهد

■ این نمایش آئینی و این تعزیه چه فرقی با تئاتر دارد؟

تئاتر جدایی دارد. تو می‌دانی آن‌ها تماشاگرند این‌ها بازیگرند اما اینجا در تعزیه چنین حالتی وجود ندارد. شما شریک هستی با امام حسین(ع)، گریه می‌کنی. شما در این دارید شرکت می‌کنید. می‌گویید الان عاشورا است. اینجا کربلا است. شما از اینجا و کربلا که فاصله است این‌ها را یک تکه کردید. زمان را کردید زمان حال، زمان حالی که جاودانه است. به همین خاطر است که شما در تعزیه هیچ وقت نمی‌توانید کاری بکنید که امام حسین(ع) شهید نشود اگر نشود که این تعزیه نیست این نمایش می‌شود. امام حسین(ع) باید شهید بشود. اگر شهید نشود حادثه کربلا نیست.

■ شما درواقع قائل به این هستید که روایت همه جا روایت است.

بله همه جا روایت است از این شکل پیروی می‌کند و تا حالا هم غیر از این نبوده است.

طبق فرمایش خودتان تفاوت‌ها در محتواست.

ای والله! برای من این است. حالا هرکس هر جور فکر می‌کند کاملا به فکرش احترام می‌گذارم.

حالا ببینیم محتوا چیست؟ بحث روایت ایرانی که می‌آید شما باید ریشه در سنت خودتان داشته باشید. بدبختانه در ایران تا اسم سنت می‌آید همه بهت حمله می‌کنند و چیز بدی هم قلمدادش می‌کنند درصورتیکه سنت، هویت هر مملکتی است. وقتی که شما می‌گویید من مدرن هستم، مدرن ریشه در سنت خودش دارد. تا حالا هیچ جای دنیا شما مشاهده نکردید که یکی بگوید من مدرن هستم و سنتش را نفی کرده باشد. فقط در ایران است که مد شده نه همه اما یک نسلی آمده که تا می‌گویی مدرن یعنی سنت بد است. مدرن من و شما ریشه در سنت من و خودمان دارد. مدرن ما ریشه در سنت غرب ندارد، ریشه در سنت کشورهای دیگر ندارد. وقتی می‌گویی من مدرن هستم یعنی سنتم را قبول دارم بعضی از عناصرش را می‌گذارم کنار روی همان بستر یک تغییراتی دارم ایجاد می‌کنم و یک روایت ایجاد می‌شود. یک روایت خارق العاده دارد ایجاد می‌شود. تا حالا این‌گونه نبوده است من شکل دیگری دارم درست می‌کنم روی همان بستر، به این مدرن می‌گویند. حالا در داستان‌نویسی ما دیگر مشکلات در نسل جوان، به‌خصوص از مشروطه به بعد زیاد می‌شود.

ببین شکلی که شما استفاده می‌کنید، می‌گویید این شکلش رمان است این شکلش شعر است، همان نوع ادبی. می‌گویید این شکلش تئاتر است. شکلی که درست می‌کنی براساس نگاه به جهان است که شکل در آن درست می‌شود. نگاه به جهان غربی می‌رود به طرف سرمایه‌داری و بورژوازی و یک شکل هنری جدید درست می‌کند. رمان، محصول نگاه به جهان انسانگرایی است. حالا من مسلمان هستم می‌خواهم چیزی را بنویسم به صورت روایی، دیگر نمی‌توانم رمان بنویسم چون مسلمان نمی‌تواند از این شکل پیروی کند این اصل کلام است. دفاع مقدس بهترین نوع روایی‌گری است که ریشه در سنت ایران دارد. بهترین نوع محتوایی ادبیات روایی در ایران، دفاع مقدس است اما دفاع مقدس یک پارادکس در آن هست، محتوایی که ریشه در سنت ایران دارد در ملیت ایران در اسلام دارد می‌آید خودش را می‌برد در یک نوع ادبی شکلی قرار می‌دهد به اسم رمان که محصول نگاه به جهان سکولار است. پارادکس اینجا است این نمی‌تواند برود.

بهترین نوع محتوایی ادبیات روایی در ایران، دفاع مقدس است اما دفاع مقدس یک پارادکس در آن هست، محتوایی که ریشه در سنت ایران دارد در ملیت ایران در اسلام دارد می‌آید خودش را می‌برد در یک نوع ادبی شکلی قرار می‌دهد به اسم رمان که محصول نگاه به جهان سکولار است

درواقع این لباس به این تن نمی‌خورد.

قربونت بشم. همخوانی ندارد. روایت ایرانی دفاع مقدس است، بهترین نوع‌اش است. تو نمی‌توانی این را به شکل رمان کنی می‌توانید روایتش کنید، داستانی بگویید ولی نگویید رمان است. بگویید داستان جبهه‌ی جنگ را برای شما می‌گویم. واقعیت جبهه‌ی جنگ را برای شما می‌گویم.

به خاطر همین خاطره‌ها بیشتر می‌نشینند.

خاطره‌ها بهتر می‌نشینند. بله. تازه در خاطره‌ها یک اِشکال است. خاطره‌ها به شرطی قشنگ هستند که کسی اصلاحش نکند.

وقتی آن ایثارگر دارد داستانش را می‌گوید و این راوی می‌آید تغییراتی در آن ایجاد می‌کند در هرصورت دیگر این، آن نیست. تغییرات در آن ایجاد شده است زیرا این ایثارگر یک تجربه زیسته دارد. کسی که در جبهه بوده

است یک تجربه زیسته دارد در همان حال دارد این را بیان می‌کند تمام احساسات را دارد می‌ریزد بیرون، تمام گفتمان جبهه را دارد می‌ریزد بیرون، تمام تجربه زیسته را دارد می‌ریزد بیرون، راوی که می‌آید این را می‌گیرد تغییر ایجاد می‌کند مکانیکی‌اش می‌کند.

مثلا کارهای آوینی خوب است، از لحاظ شکلی قابل قبول است چون مستندش کرده است و از لحاظ محتوا عالی است. رفته جبهه، خودش در همان شرایط قرار گرفته. دوربین را یک جایی نمی‌گذارد برود قایم شود، می‌رود فیلمبرداری می‌کند، خمپاره می‌اندازند همراه با سربازها او هم روی زمین می‌خوابد.

■ یعنی دوربین هم یک شخصیت دارد.

بله برای اینکه هر اضطرابی که سرباز دارد، آوینی دارد، دوربین هم دارد خودش را منتقل می‌کند یعنی بهترین نوعی که می‌تواند به شما دفاع مقدس را نشان دهد، مستند است. هر نوع ادبی رسانه‌ی خودش را دارد. دفاع مقدس از جنس تعزیه است. تعزیه رسانه ندارد رسانه‌اش خودش است. دفاع مقدس هم رسانه ندارد یعنی دوربین نمی‌توانی بگذاری، خودش است.

■ مگر اینکه دوربین را دخیل کنی.

شما با دخیل کردن نزدیک می‌شوی به خودش هنوز هم خودش نیستی، قشنگ گفتی، دخیلش می‌کنی اما خودش نیستی. دفاع مقدس از جنس تعزیه است. تعزیه نمایش نیست. اصلا بی‌احترامی است به تعزیه بگوییم اینکه نمایش است. کسی فیلم بازی نمی‌کند خودش است. امام حسین(ع) آنجاست. اسب امام حسین(ع) آنجاست. رسانه ندارد رسانه‌اش خودش است. دفاع مقدس هم از همان نوع است. شما روایت ایرانی می‌خواهید، روایت ایرانی همینی است که به شما می‌گویم، دفاع مقدس است اما دارند تغییراتی درش ایجاد می‌کنند. دستکاری می‌کنند. چرا خرابش می‌کنند؟ برای اینکه دارند آن را می‌برند در قالب رمان می‌گذارند. رمان محصول یک نوع نگاه به جهان دیگر است. نگاه به جهان انسانگرایی است. آسمان را حذف کرده است خدا را حذف کرده است من نمی‌گویم خوب است یا بد، آن‌ها این‌طور نگاه می‌کنند. اینجا آسمان حذف نشده آسمان و زمین با هم در نظر گرفته شده با هم در یک حرکت رفت و آمدی هستند. شما می‌آیید در رمان می‌گذاریدش معلوم است خراب می‌شود. حداقل اسم رمان نگذارید روی آن، واقعیتش این است و من اصرار می‌کنم نگویید رمان دفاع مقدس بگویید داستان دفاع مقدس حداقل این را بگویید. این‌طور بگویید خیلی درست‌تر است، خرابش می‌کنید یعنی کلی از معنایش را ازش می‌گیرید. این را ببرید بدهید به یک غربی فکر می‌کند رمان است بعد می‌بیند پس ارتباطش با خدا چیست؟ پس این‌ها چرا این‌قدر خدا را می‌آورند جلو؟ نمی‌تواند درک بکند، جور درنمی‌آید پارادوکس ایجاد می‌کند. شما یک نوع ادبی دارید به اسم دفاع مقدس، دفاع مقدس یک نوع ادبی است که خاص ایرانی‌ها است و شکلش را هنوز پیدا نکرده است.

رمان محصول یک نوع نگاه به جهان دیگر است. نگاه به جهان انسانگرایی است. آسمان را حذف کرده است خدا را حذف کرده است من نمی‌گویم خوب است یا بد، آن‌ها این‌طور نگاه می‌کنند. اینجا آسمان حذف نشده آسمان و زمین با هم در نظر گرفته شده با هم در یک حرکت رفت و آمدی هستند

دفاع مقدس یک نوع ادبی خاصِ مخصوص ایرانی شیعه است با تفکری که می‌گوید حضرت مهدی(عج) می‌آید. رمان ایرانی چیست؟ رمان ایرانی ریشه در فرهنگ ایرانی دارد.

چرا حافظ، حافظ می‌شود، مولوی، مولوی می‌شود؟ برای اینکه ریشه در سنتشان دارند. یک سبک شخصی هم

دارند آن سبک شخصی باید بیرون بیاید. حالا برای اینکه سنت ایرانی باشد یعنی روایت ایرانی باشد من گفتم حتما ریشه در اندیشه‌ها و فرهنگمان داشته باشد. منبع فکری ما یکی قبل از اسلام است و با زرتشت و یکی بعد از اسلام است. با حضور اسلام جلو می‌آید.

می‌خواهی بگویی سکولار باشد، ما گفتمانش را نداریم، بورژوازی باشد، ما گفتمانش را نداریم. در تفکر غرب از روز اول تا امروز، رمان‌نویسانش دو تا سرچشمه داشته‌اند، غرب را می گویم آمریکای لاتین را نمی گویم، روی دو جا هستند یا روی یونان باستان یا روی مسیحیّتشان نشسته‌اند.

■ که شکسپیر هم از آن تقلید می‌کند.

اصلا شک نکن. نشسته‌اند. خارج از این ابدا نداری. امکان ندارد شما ناتورالیسم باشی، مکتب ناتورالیسم باشی، مکتب کلاسیسم باشی، مکتب رئالیسم باشی و ریشه در یکی از این دو نداشته باشد. رئالیسم ریشه در یونان باستان دارد. رمانتیک، باروک ریشه در مسیحیتشان دارد منبع دارند اصلا بدون منبع نمی‌آیند جلو اصلا آن کارشان از لحاظ محتوا ارزشی ندارد.

■ حتی آن‌هایی که ضد می‌نویسند.

به والله غیر از این نیست. مگر کامو را نمی‌گویی؟ کامو اندیشه‌اش پوچ‌گرایی نیست ریشه در یونان باستان دارد اصلا برایشان قابل درک نیست. مگر سارتر را نمی‌گویی؟ ریشه در باروک دارد در رمانتیک دارد. سارتر یک نوع باروک است منتها مذهب مسیحیتش را قبول نمی‌کند چون فیلسوف است. شاید در زندگی خصوصی‌اش یک جور دیگر باشد چون فیلسوف است طرف مذهب نمی‌رود.

ژان‌پل سارتر یک نوع باروک است. آلبرکامو یک نوع یونانی‌مسلک است. اصلا امکان ندارد برایشان، شما بدون منبع فکری جلو بیایید؟ بدون نگاه به جهان جلو بیایید؟ اصلا برایشان امکان ندارد، بعد ایرانی می‌گوید من در ناتورال می‌نویسم، من رئال می‌نویسم، اصلا برای من قابل درک نیست، یعنی چه؟ یعنی شما ریشه در یونان باستان یا مسیحیت فرانسه دارید؟ اولین اصل رمانتیک بودن (به اولین اصل رمانتیک بودن اصرار می‌کنم) اینکه شما مسیحی باشید بازگشت به مسیحیت داشته باشید نمونه‌ی بارزش بینوایان ویکتورهوگو، مذهب را رد نکرده است. پس چطور است در ایران می‌توانند رمانتیک باشند، باروک باشند، چطور می‌توانی بگویی در ایران من ناتورالم، ناتورال به این صورت نیست، یک منبع فکری دارد. اگر غرب شاهکار درست می‌کند شاهکارهایشان روی منبع‌های فکری خودشان قرار دارد ایرانی هم تا روزی که نرود بنشیند روی منبع فکری خودش هیچ کاری نمی‌تواند بکند هزاری هم زیبا بنویسد. زیبا می‌توانی بنویسی اما منبع فکری نداری آبشخور نداری. حافظ چرا حافظ می‌شود مولوی چرا مولوی می‌شود؟ برای اینکه منبع فکری دارد. این اصل پیامی است که شما می‌خواهید از من بگیرید. حتما نویسنده‌ی ایرانی باید در عرفان ما ریشه داشته باشد، در فلسفه‌ی ما ریشه داشته باشد تا بتواند این کار را بکند. و درضمن باید ریشه در اسطوره‌های ما داشته باشد. اسطوره در معنای قصه‌ی دروغین نیست تعریفش برای من این نیست. اسطوره برای من توهم نیست. اسطوره برای من در همان آیین‌هایمان نشسته است. اما یادمان باشد حتما باید ریشه در اسطوره‌های خودمان داشته باشد. حتما باید روایت ایرانی ریشه در اسطوره‌های خودمان داشته باشد. روایت ایرانی که اسطوره‌ی سیزیف را بیاورد اسطوره‌ی پرومته را بیاورد این نشان می‌دهد که نویسنده‌اش گفتمان آنجا را درک نکرده است. مخاطب ایرانی نمی‌تواند بفهمد سیزیف یعنی چه؟ گفتمان آنجا را ندارد. پرومته یعنی چه؟ ریشه انسانگرایی‌اشان در آن پرومته است. پرومته است که انسان را خلق می‌کند پرومته یکی از الهه‌گان یا خدای‌گانشان است که بالا سری دارد. زئوس دارد بالای سرش، این می‌آید انسان را درست می‌کند که برای ما همچین چیزی نیست. در نظر ما انسان را خدا

درست کرده است. پس روایتی که ریشه در اسطوره‌های ایرانی داشته باشد و آن اسطوره را امروزی کرده باشد براساس بافت اجتماعی امروز ما آن روایت ایرانی است. روایتی که ریشه‌اش را از تفکرات غربی بگیرد آن روایت ایرانی نیست زیرا نویسنده آنجا بزرگ نشده است اگر بزرگ شده است قابل قبول است. اگر پدر یا مادرش غربی بوده است یک ریشه‌اش ایرانی بوده باشد آن قابل قبول است اما اگر نباشد به همین صراحت قابل قبول نیست.

■ اثری می‌خوانم که نویسنده‌اش مشخص نیست و طرف هم اسمش را می‌گذارد رمان می‌دانم نویسنده‌اش ایرانی است ولی نمی‌دانم چه کسی است. از نشانه‌ها می‌توان فهمید ایرانی است یا نه؟

از نشانه‌ها و از هویت‌هایش متوجه می‌شوی که ایرانی هست یا نیست.

■ ادعا می‌کند سبک کارش غربی است.

باشد. بنویسد. ایشان هر ادعایی می‌خواهد بکند، برای منِ علی عباسی این رمان هویت ندارد این نویسنده تکنیک بلد است فن بلد است، گفتمان غرب را ندارد.

■ شما بر این باورید که رمان غربی باید همه‌ی آن نشانه‌های گفتمان غرب را داشته باشد؟

همه‌ی نشانه‌ها را باید داشته باشد. وقتی می‌گوید پرومته یا می‌گوید سیزیف باید اصلا بفهمد سیزیف چه کسی است؟ با آن فرهنگ بزرگ شده باشد. پرومته کیست؟ پرومته در خون غربی‌ها است. من مثال می‌زنم برای شما که ملموس شود. یک فرانسوی را بیاور اینجا یک ایرانی هم بگذار اینجا. گرسنه‌اشان باشد بعد بهشان یک قیمه بده بخورند. جفتشان می‌گویند چه خوشمزه بود دستتان درد نکند. ایرانی می‌گوید مثل قیمه امام حسین(ع) بود. غربی می‌گوید یعنی چه قیمه امام حسین(ع) بود؟ توضیح می‌دهی می‌فهمد چه گفتی اما گفتمانش را نمی‌فهمد. مکانیک را می‌فهمد، بافت یک فرهنگ و مذهب را نمی‌فهمد، شور و حال‌ها را نمی‌فهمد. وقتی می گویی پرومته باید پرومته باشی، همان حرف خودتان. پرومته‌ای باید باشی، سیزیفی باید باشی.

■ یعنی مثل یک پیرو مثل کسی که پذیرفته است

خدای‌گانشان است، غرب این‌طور دارد با آن زندگی می‌کند، می‌فهمد پرومته یعنی چه. یکی از مقاله‌های آلبرکامو به اسم "پرومته در زنجیر" است. بی خود این را نیاورده است. بزرگ‌ترین آزادی‌خواه جهان امام حسین(ع) است بالاتر از آن نداریم. درست شد، چرا این را نگفته است؟

روایت ایرانی از لحاظ محتوا باید ریشه در قبل از اسلام و بعد از اسلام و در آیین‌هایمان داشته باشد. حتما باید آیین‌ها در آن باشد که هویت ایرانی را نشان بدهد در فرهنگ بومی هر منطقه وجود داشته باشد و بعد در فرهنگ، خانه داشته باشد. خانه شخصی خودش که بشود سبک شخصیت از داخلش بیاید بیرون در اصل

تمام این‌ها می‌شود آن بافتی که روی این متن نشسته است. ببینید به چه صورت نشان می‌دهم، این بافت باید بیاید روی شما بنشیند تا شما بتوانید رمانت را بنویسی در غیر این صورت شما روایت ایرانی ندارید. بهترین نوع روایت ایرانی را هم نقالی بگذارید. با ارفاق بسیار، بهترین مدل برای روایت‌نویسی تعزیه است.

■ نمایشی است.

آنی که می‌نویسید نمایشی است اما خودِ تعزیه نمایش نیست، اثرهنری نیست، تعزیه خودش است. تعزیه را نمی توانی جزء شکل‌های روایی بگذاری. تعزیه یک آیین است، یک عمل اسوه‌ای است یک کنش است.

■ یک امر واقع

به قول شما یک امر واقع منتها من از امر واقع می‌ترسم بیاورمش، زیرا واژه‌اش غربی است می‌ترسم اما شما گرفتی من چه دارم می‌گویم بله امر واقع است خودِ گفتمان است.

یک اتفاقی که الان اینجا دارد رخ می‌دهد می‌گویند آن‌هایی که تعزیه را می‌بینند آخر داستان را می‌دانند، نخیر، کسی که تعزیه را می‌بیند آخرِ روایت را نمی‌داند. آخرِ کنش را نمی‌داند، نمی‌داند که امام حسین(ع) شهید می‌شود وقتی شهید می‌شود تازه گریه می‌کند.

■ اگر از مخاطب بپرسی امید دارد که امام شهید نشود!

دقیقا بله. شما وقتی روایت تعزیه را شرکت می‌کنید جزء آن هستید، جزء کنشگران هستید، شما آخر روایت را نمی‌دانید.

■ صرفا تماشاچی نیستید.

نه اصلا. کنشگری به همان اندازه امام حسین(ع) شما کنشگر هستی. وقتی که کنش‌ها رخ می‌دهد شما انتهای کنش را نمی‌دانید چیست.

■ شاید به خاطر همین است که دورش می‌نشینند. از همه‌ی زاویه‌ها.

آفرین. از همه‌ی زاویه‌های گوناگون دارند می‌بینند. بله برای همین است تا بینهایت، ظرفیت تعزیه این‌قدر بالاست. این‌قدر بالاکه تا شب قیامت می‌توانی از آن روایت درست کنید. برای همین است که روایت‌هایی هم درست کرده‌اند و در سینما هم دارید می‌بینید. همین حرفت قشنگ بود، دور نشستنش زاویه‌های دید است، تکثری دارد برای شما ایجاد می‌کند. زاویه‌ی دید نه در معنای ژرار ژنتی‌اش، زاویه‌ی دیدی که از همان لحظه الان دارید نگاه می‌کنید.

■ جالب اینکه وقتی فیلمبرداریش می‌کنید آن تاثیر و آن حس و حال را ندارد

نه دیگر. من تعزیه واقعی را گفتم، تعزیه تلویزیون را نگفتم. تعزیه‌ای که در روستاها رخ می‌دهد. تعزیه‌ای که در

خیابان رخ می‌دهد. من تعزیه رادیو و تلویزیون را نگفتم، ابدا آن را نگفتم. در رادیو و تلویزیون هم نماز می‌گذارند اما آن نماز، نماز نیست. نمی‌گویم نیست آن نماز گفتمان واقعی نیست، مکانیکی شده است.

شما وقتی با تعزیه رو به رو هستید آخر روایت را به هیچ عنوان نمی‌دانی چه چیزی است و کسانی که شرکت می‌کنند برای یک امر آزادی‌خواهانه دارند شرکت می‌کنند برای عدالت شرکت می‌کنند عدالتی که ریشه‌ی زمینی ندارد نه فقط زمینی ریشه‌ی آسمانی هم دارد. شما چگوآرا را هم داشتید. چگوآرا هم برای عدالت قیام کرد مصدق هم داشتی اما به اندازه‌ی امام حسین(ع) برای او مراسم نمی‌گیرند. چرا؟ برای اینکه یک لایه دیگر دارد به غیر از زمینی و بلکه لایه آسمانی هم دارد. انسان کامل را دارد به تو نشان می‌دهد، انسان جدا شده از معنویت را به شما نشان نمی‌دهد، تعزیه، این را دارد به شما نشان می‌دهد. در دفاع مقدس دیدید از زیر قرآن می گذرند؟ داریم عهد و پیمان می‌بندیم با چه کسی؟ با رئیس جمهور؟ ابدا، عهد و پیمان داری با خدا می‌بندی، من رفتم، هیچ چیز دیگر هم نمی‌خواهد، در فیلم‌های مستندش نگاه کن. از این کربلا به آن کربلای آوینی نگاه کن. یک صحنه نشان می‌دهد همه قرآن را بوس می‌کنند می‌روند. یعنی مرحله‌ی عهد قرارداد است. خدایا من قراردادم را بستم باتو، رفتم. در تعزیه هم به این صورت است، تکیه می‌کنم، امکان ندارد کسانی که آنجا شرکت می‌کنند آخر روایت را بدانند.

اگر بدانی که حرکت‌ها را تغییر می‌دهی برای چه گریه می‌کنی یا گریه حقه بازی است و قلابی یا گریه واقعی است. قبلا این‌طور بوده بعد از اینکه امام حسین(ع) را شهید می‌کردند شمر را می‌کشتند یعنی چه می‌کشتند؟ برای اینکه نمی‌داند این دارد نقش بازی می‌کند. نه نمی‌داند، رفته در زمان کربلا در زمان اسطوره‌ای افتاده است در همان لحظه افتاده نمی‌داند این فیلم بازی می‌کند پس فیلم نیست. حالا خودِ شمر را ببین. چقدر زیباست این تعزیه، وقتی شمر می‌خواهد بعضی وقت‌ها سر امام حسین(ع) را ببرد می گوید ای خدا تو می‌دانی من شمر نیستم، عجیب چیز قشنگی است.

■ گاه خود شمر هم برای امام حسین(ع) عزاداری می‌کند.

خودش هم عزاداری می‌کند من که با شما موافق هستم. دیدید چه هنر قویی داریم، منتها قدر نمی‌دانند، مردم افتادند در این شبکه من و تو پدرسوخته، ایران اینترنشنال و بی بی سی، صبح تا شب دارند بچه‌هایمان را بمب‌باران می‌کنند، بعد هیچ کارش هم نمی‌شود کرد.

■ دفاع مقدس با عاشورا خیلی اشتراک محتوایی و گفتمانی دارد ، تعزیه دفاع مقدسی هم می‌شود ایجاد کرد.

فرق نمی‌کند. بله. خودت گفتی من نگفتم، خودت گفتی دور تا دور می‌نشینند. این دورتا دور نشستن یعنی چه؟ بی‌نهایت زاویه‌ی دید دارید. تو چقدر گنجایش داشته باشی این‌ها را بنشانی کنار هم، میدانت را وسعت ببخشی ، میدانت ۱۰۰ نفر می‌نشینند یک مقدار بیشتر کن می‌شود ۱۵۰ نفر بیشترش کن می‌شود ۲۰۰۰ نفر.

تعزیه ابتدایش قراردادی است. بعد یواش یواش از سیستم قراردادی خارج می‌شویم و در گفتمانش می‌افتیم. در تعزیه ابتدا با سیستم نشانه‌ای می‌روی جلو که قراردادی است. بعد از نشانه‌ها خارج می‌شوی، منعطف می‌شوی و به نمادها می‌رسی و در گفتمان می‌افتی. آنجا که بقال محله می‌گوید من می‌شوم امام حسین(ع)، شیرفروش می‌گوید من می‌شوم شمر تا اینجا قرارداد است اما وقتی می‌روند آنجا که مردم نشسته‌اند می‌خواهند تعزیه را نگاه کنند، نشانه‌ها آمده است اینجا، مراسم که جلو می‌رود. یواش یواش شما را می‌برد در بطن و در بافت وارد می‌شوید، یک روحانی که می‌رود بالای منبر همان لحظه که نمی‌گوید امام حسین(ع) را کشتند، سرش را بریدند... ●

چگونه قهرمانان اسطوره‌ای را به قهرمانان معاصر تبدیل کنیم؟

یکی از مشکلات ما در بازیابی ادبیات کهن، عدم آشنایی با اقتباس مدرن و امروزی است. یعنی نمی‌دانیم چگونه از قهرمانان گذشته ما در ادبیات داستانی اکنون خود بهره‌مند شویم. چگونه آنان را برای نسل نوجوان و جوان خود ملموس کنیم. گفتگوی زیر با جناب رامبد خانلری در همین موضوع بیشتر رقم خورده است.

رامبد خانلری (متولد سال ۱۳۶۲، تهران) است.

او مترجم و داستان‌نویس است. داستان‌نویسی را از سال ۱۳۸۶ آغاز کرد و اولین مجموعه داستانش به نام "سرطان جن" را نشر "آگه" در سال ۱۳۹۲ منتشر کرد. این مجموعه نامزد نهایی دریافت جایزه "جلال" شد و جایزه "مهرگان" بهترین مجموعه داستان دو سالانه ۹۲-۹۳ را از آن خود کرد. دومین مجموعه داستان او با نام "آقای هاویشام" در سال ۱۳۹۵ توسط نشر آگه منتشر شد. او دبیر داستان ایرانی هفته‌نامه کرگدن و مجموعه‌ی سمر است. داستان بلند سورمه‌سرا از مجموعه‌ی سمر توسط نشر "آگه" و نشر "بان" منتشر شده است.

به نام خداوند جان و خرد. جناب آقای خانلری اولاکه خیلی خوش آمدید به دفتر روایت ایرانی بعد هم اینکه همان طور که تلفنی خدمتتان عرض کردم در روایت ایرانی ما سراغ همه روایات چند صدساله و گاه چند هزارساله هم خواهیم رفت اگر متعلق به ایران‌زمین باشد. یکی از حسرت‌های بزرگ ما ایرانیان معاصر عدم اقتباس و برداشت ادبی درست از منابع غنی روایت‌های گذشته ماست. درحالیکه غرب بخصوص در دوره معاصر به بهترین نحو دارد از این قابلیت بهره می برد. به طور مثال انیمیشن‌هایی که از فرهنگ‌های کشورهای دیگر اقتباس می‌کند و تبدیل به شاهکار می‌شوند.

البته کارهایی اندک شده یا کارهایی که رنگ پژوهشی دارند مثل؛ "عناصر تراژدی در داستان سیاوش استاد احمد سمیعی"، "داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی آقای محمد میرکیانی"، "مقدمه‌ای برشگردهای روایت در درام ایرانی منوچهر یاری"، "محتوا و شکل در اولین داستان‌های روایت‌های فارسی محمود عبادیان"، "سیاحت غرب و جهان پس از مرگ در ادبیات فارسی آقای حمیدرضا شاه‌آبادی"، "بررسی عناصر داستانی ایرانی در رستم و سهراب محمد عزیزی"، "عناصر داستان ایرانی در داستان سمک عیار آقای مصطفی رحماندوست"، "جنبه‌های اجتماعی و روانشناختی مثنویی مولوی خانم منیژه آرمین"، "غیب‌باوری آقای علومی"، "عناصر داستان ایرانی در آثار بیهقی آقای عزیزی" که دو مقاله دارد که البته سخنرانیش هم هست که به‌صورت مکتوب درآمده است، "بررسی عناصر داستان ایرانی در هزار و یک شب آقای محمدرضا محمدی"، "ردیابی عناصر داستان‌های علمی تخیلی در ادبیات آقای بسام"، حالا نمی‌دانم اسمش را اگر درست گفته باشم، "عناصر پایه در داستان ادبیات داستانی نادر ابراهیمی"، "ساختار روایت ایرانی اسلامی ناصر ایرانی" و "عناصر داستان ایرانی در منطق‌الطیر آقای عبدالعلی دستغیب" همه‌شان را یک نگاهی انداختم ولی آنچه مد نظر ما در روایت ایرانی است قوام یافته‌تر و منسجم‌تر باید باشد.

در حال حاضر مخاطب دنبال قهرمانی می‌گردد که از جنس خودش باشد و خوب ما یک خلاء داریم. از شاهنامه به این طرف ما هیچ کاری نکردیم یعنی هنوز بهترین روایتی که از شاهنامه وجود دارد خود شاهنامه است. هیچ‌کس نیامده است این روایت‌ها را به روزرسانی کند هیچ‌کس نیامده این‌ها را از جنس زندگی امروز مردم بسازد

بحث شسته‌رفته حقیر این است که به این مسئله و سوال برسیم که چه چیزی در روایت‌ها، داستان‌ها و در داستان‌های کهن ایرانی هست که هنوز برای غرب جذابیت دارد؟ چرا غرب بلد است که از داستان‌های ما این‌قدر خوب استفاده کند این‌قدر خوب در داستان‌ها و در فیلم‌هایشان اقتباس کند. خدا رحمت کند علامه حکیمی را که در کتاب ادبیات و تعهد در اسلام می‌آورند که سفرهای گالیور هم از ما گرفته شد بعد می‌آورد که از کجا و از کی، یا مثلا هانس کریستین اندرسن جوجه اردک زشت را از این طرف گرفته است. یا بنده خودم دیدم و مواجه شدم که دن براون دوزخ و برزخش را از کمدی الهی دانته گرفته است. خب این کمدی الهی کاملا از ما گرفته شده است، تازه یکی دو دست هم چرخیده است. می‌خواهیم بررسی کنیم چرا آن‌ها هنوز به ما توجه دارند ولی ما تازه می‌خواهیم از آن‌ها تقلید کنیم؟ کار آن‌ها یک کار فاخر و کار ما یک کار دست چندم درمی‌آید. خوب دیگر در رمان چه می‌خواهیم بگوییم؟ آن‌ها اوجش را گفتند دیگر، رمان‌نویس‌های روس، فرانسه، آمریکا، انگلیس و آمریکای لاتین و سایر کشورها. هیچ‌وقت نمی‌توانیم به گردشون برسیم، چرا؟ چون اصلا فرهنگ آن‌ها با ما

فرق می‌کند آن‌ها در فرمی که خود آفریدند بسیار از ما جلوترند. حرفی که می‌خواهند بزنند با ما اساسا متفاوت است. به آماری درباره انیمیشن فروزن داشتم نگاه می‌کردم از والت دیزنی خیلی یکه خوردم! ۳۶۰ میلیون دلار هزینه ساختش بوده، یک میلیارد و اندی فروش داشته یعنی هفتصد میلیون دلار! بودجه چندین سال فرهنگی ما!

باتوجه به اینکه شما به هر حال در چند جنبه اشراف دارید؛ هم فیلم‌شناس هستید هم فیلم‌نامه می‌نویسید هم مترجم هستید هم داستان می‌نویسید و این خیلی خوب است. به ذهنم آمد بهترین کسی که می‌تواند به من کمک کند در این فضا شما هستید و می‌خواستم مطلب شما را بشنوم.

اولا که ممنونم از شما و بعد اینکه موضوع مهمی را مطرح کردید. ببینید اینکه شالوده‌ی بیشتر آثار موفق ادبیات دنیا در همه‌ی زمینه‌ها خیلی‌هایش برگرفته از کهن الگوهای ایرانی است اصلا شکی درش نیست؛ اما چه اتفاقی می‌افتد که هنوز آن‌ها دارند از کهن الگوهای ما استفاده می‌کنند اما ما خودمان این‌قدر در استفاده از این‌ها دست به عصا هستیم؟ تاریخ ادبیات داستانی چهار دوره را پشت هم سپری می‌کند که هر دوره مشخصات خاص خودش را دارد؛ یکی دوره اسطوره‌هاست. بعد از دوره‌ی اسطوره‌ها به دوره‌ی افسانه‌ها می‌رسیم. از دوره‌ی افسانه‌ها به دوره‌ی رمانس و بعد از آن به دوره‌ی رمان می‌رسیم. در این سیر تحول بیشترین فرق این است که قهرمان داستان در نهایت به یک آدم معمولی تبدیل می‌شود. در اسطوره‌ها ما با یک شخصیتی سر و کار داریم که از نظر نوع بر دیگران و محیط برتری دارد، در افسانه‌ها از نظر رتبه بر دیگران و محیط برتری دارد و می‌رسیم به رمان، که قهرمان داستان از نظر نوع و رتبه عین دیگران و محیط است و می‌شود شخصیت اصلی که دیگر قهرمان نیست و این چیزیست که مخاطب امروزی خیلی دوستش دارد؛ یعنی مخاطب امروزی دوست دارد که ببیند قهرمان داستان یکی است عین خودش نه نیروی غیبی عجیب و غریبی دارد و نه از خواستگاه عجیب و غریبی آمده در صورتی که ما هنوز داستان‌های قدیمی‌مان را با همان منطق اسطوره‌ای خودشان روایت می‌کنیم یعنی همچنان رستم یک آدمی است که من که در خانه‌ام نشسته‌ام نمی‌توانم رستم باشم چون او یک ویژگی فرا انسانی دارد. ببینید به طور مثال درباره‌ی بتمن، سوپرمن، مرد عنکبوتی و دیگران که همواره در کورس بودند و سال به سال دائم به روز می‌شدند ولی باز هم بتمن نسبت به دیگران شخصیت خوش اقبال‌تری داشته است. چرا؟ چون تنها ابر قهرمانی است که هیچ ویژگی فراانسانی ندارد. تنها ویژگی‌اش ثروتمند بودن است یعنی باز من به‌عنوان مخاطب شاید بتوانم یک روزی پولدار بشوم ولی هیچ‌وقت نمی‌توانم مثل اسپایدرمن و سوپرمن لیزر بزنم، نمی‌توانم از یک سیاره دیگر بیایم. در حال حاضر مخاطب دنبال قهرمانی می‌گردد که از جنس خودش باشد و خوب ما یک خلاء داریم. از شاهنامه به این طرف ما هیچ کاری نکردیم یعنی هنوز بهترین روایتی که از شاهنامه وجود دارد خود شاهنامه است. هیچ‌کس نیامده است این روایت‌ها را به روزرسانی کند هیچ‌کس نیامده این‌ها را از جنس زندگی امروز مردم بسازد. حتی هنوز وقتی در مورد شاهنامه صحبت می‌کنیم زبان آن، زبان آرکائیک دست و پا بسته است که واقعا برای نوجوان امروز پس‌زننده است چرا باید این را بخواند؟ نوجوان امروز دنبال یک چیزی از جنس

در همان هالیوودش که در کورس رقابت هستند آقای اسکورسیزی که خیلی هم هنرمند است و راننده تاکسی و آثار بزرگ دیگری ساخته، می‌گوید فیلم‌های ابرقهرمانی سینما نیستند یعنی او هم هنوز نتوانسته برتابد

منطق خودش می‌گردد. یک نکته دیگری که وجود دارد فشارهمه جانبه‌ی فرهنگی است. کاری به ابرقهرمان‌هایی که ما می‌شناسیم ندارم به ابرقهرمان‌هایی کار دارم که در ده سال اخیر خلق شده‌اند مثل دتبورک، قهرمان‌هایی که ده سال پیش وجود نداشتند حتی در کتاب‌های کمیک هم نبودند ولی الان یهویی در ده سال این‌ها نه تنها خلق شدند که آمدند کنار مرد عنکبوتی و دیگران ایستادند؛ چرا؟ چون از روز اول کتاب مصور، انیمیشین، فیلم سینمایی، عروسک‌ها و بازی‌های کامپیوتری‌شان وجود دارد یعنی نوجوان هر جایی که سر برمی‌گرداند به یکی از محصولات مرتبط با آن‌ها مواجه می‌شود. کلی هم هزینه‌ی تبلیغاتش انجام می‌شود. در کشور ما برای کدام پروژه یک چنین اتفاقی افتاده؟ یک بار ما خیلی کوچک این را تجربه کردیم. در قصه‌های مجید آقای مرادی کرمانی آن هم ناخواسته سال‌های بعد کیومرث پوراحمد هوس کرد مجید را از کرمان به اصفهان بیاورد. همین الان قصه‌های مجید نسبت به سایر آثار نوجوان ما ده هیچ از بقیه جلوتر است. یعنی ما هیچ‌وقت نیامدیم از یک شخصیت داستانی سوای از آن استفاده کنیم.

می‌دانید بی‌خودی این بی‌خودی که می‌گویم من‌باب توهین نیست ولی بی‌خودی از کتاب یک کالای مقدسی می‌سازیم در صورتی که عمیقا اعتقاد نداریم که این مقدس است یعنی می‌دانید یک باور زائد است یعنی با کتاب یک طوری برخورد می‌کنیم که با قهوه و سیگار برخورد می‌کنیم داشتنش با کلاسی است. کتاب در وهله اول قرار است بیاید حال من را خوب بکند اصلا با کلاسی و بی کلاسی این چیزها نیست. یک مسئله‌ی دیگر گسست است. یعنی آن طرف دنیا هم کسی که دارد کتاب مصور می‌نویسد کتاب مصور می‌نویسد کسی که دارد فیلم‌نامه می‌نویسد، فیلم‌نامه می‌نویسد کسی هم که دارد داستان کوتاه و رمان می‌نویسد داستان کوتاه و رمان می‌نویسد اما اینجا همه سراغ نویسنده می‌آیند. یعنی کتاب مصورنویسی وجود ندارد می‌آیند به من نویسنده‌ای می‌گویند که سنت‌های نویسندگی را با داستایوسکی، چخوف، تولستوی و دیگران یاد گرفتم، خوب معلوم است من نمی‌توانم یک چنین کاری را خلق بکنم. در همان هالیوودش که در کورس رقابت هستند آقای اسکورسیزی که خیلی هم هنرمند است و راننده تاکسی و آثار بزرگ دیگری ساخته، می‌گوید فیلم‌های ابرقهرمانی سینما نیستند یعنی او هم هنوز نتوانسته برتابد.

یعنی چه اشتباهی می‌شود اگر یک روزی به آقای اسکورسیزی بگویند تو بیا مثلا سوپرمن بساز، چون اصلا آن منطق آن دنیا را درک نمی‌کند سنت‌هایش را نمی‌شناسد. حالا شما می‌آیید اینجا سفارش می‌دهید به نویسنده‌ای که مثلا کتاب بالینیش وداع با اسلحه است می‌گویید بیا برای من یک مرد عنکبوتی خلق کن، خوب اصلا دو جنس روایت جداست. این گسست به این خاطر است که ما تا به امروز هیچ تلاشی در این زمینه نکردیم یعنی اصلا کاری نکردیم، ما نجنگیدیم شکست خوردیم، صادقانه بگوییم اگر جنگیده بودیم شکست خورده بودیم می‌گفتم جنگیدیم شکست خوردیم اصلا نجنگیدیم و شکست خوردیم.

■ یک چیزی داخل پرانتز بگویم، غرب تلاش کرد ابرقهرمان بیافریند ما داشتیم ولی چرا نتوانستیم؟

یک جایی غرب فهمید که رسانه بزرگ‌ترین سلاح است و هیچ‌کس این را جدی نگرفت چرا الان علی‌رغم اینکه من به شخصه می‌دانم که آمریکا یک دولتی است سراسر دروغ وقتی که دارم فیلم آمریکایی می‌بینم فکر می‌کنم آمریکایی یک آدم خوبی است؛ چون از این رسانه آن استفاده را کرده است. ببینید این دروغ این‌قدر برای من تکرار شده که دیگر باورپذیر شده است و ما اصلا برای این کار تلاشی نکردیم.

ببینید یک سیر تحول دیگری را بهتان نشان بدهم. یک بتمنی بود که در مقابل این بتمن یک شرورهایی وجود داشتند؛ مثلا زن گربه‌ای، جوکر، آقای پنگوئن و... کم کم این‌ها هرکدام یک پروژه مستقل شدند. بیشترین جوایز دنیا را سینمای جوکر از آن خودش کرد. چرا؟ چون

در برحـه‌ای بودیم که مـردم دنیا ناامید بودند. دیگر مردم از قهرمان‌ها بریده بودند یعنی اعتماد دنیا بیشـتر از اینکه به نیروی خیر باشـد به نیروی شـر رفته بود و این‌ها آمدند آن شـرّ اعظم را از جنس خیر درسـت کردند یعنی آمدند با گفتـن داسـتان زندگی جوکر گفتنـد این آدمی نبـوده که از روز اول با همه پدرکشتگی داشته باشد، یک بدبختی بوده اسـت که جامعه ازش یک هیولا سـاخته و بـرای مردم این خیلـی چیـز جذابی بـود. ولی هنوز ما کـه راجع به ضحاک صحبت می‌کنیم می گوییم از روز اول شـیطان آمده اسـت سـر شـانه‌هایش را بوسـیده اسـت و چاره‌ای جز بـد بودن وجـود نداشـته اسـت در صورتـی کـه الان وقت این اسـت کـه ضحاک را بازنویسـی کنیم. همان ضحاک چی شـد که اسیر شد بخاطر عشقش برگشت که اسیر شد یعنی آن هم حتی توی شـاهنامه فردوسی یک موجود سراسر شر نبود. مـن اصلا کاری به هیچ کدام از شـخصیت‌های کهن‌الگوها نـدارم، ولـی این اعتقـاد را دارم که حداقـل ضحاک لیاقت ایـن را دارد کـه امـروز کنار جوکر و زن گربـه‌ای و خیلی‌های دیگر بیاید.

باید شخصیتش کامل‌تر بشود

بله شـخصیت کاریزماتیک بسـیار بسـیار جذابی است. به طور مثال، خرده‌روایتی است که می‌گویند یک کوه دماوند است با یک گرگی که منتظر پایان دنیاست که بیرون بیاید. ایـن خودش یکی از جذاب‌ترین خـورده روایت‌های پایان دنیایی اسـت ولی اصلا کسـی جرأت نکرده اسـت سـمتش برود.

چرا؟ چه اتفاقی ممکن است که بیافتد با رفتن سراغ این نوع داستان‌ها که به شرارت می‌شناسیم‌شان؟

ببینید یک بخشـیش هم فرهنگ هسـت. یعنـی مثلا آنجا می‌بینید که وقتی که یک اتفاقی می‌افتد و یک قاتلی پیدا می‌شود در اخبار عکسش را نشان می‌دهند می‌گویند این قاتل است حواستون باشد اگر دیدیدش به ما بگویید ولی مـا معمولا این خبرهـا را کلا نادیده می‌گیریـم انگار که اصلا وجود ندارد به همین خاطر خلق و خوی ما این شکلی بار نیامده اسـت که در کنار جرم و جنایت زندگی بکنیم یعنی هنـوز که هنوز هسـت با اینکه خبرهای مربـوط به قتل کم نیسـت ولی همچنان قتل برای ما یک چیز عجیب وغریبی اسـت یعنی یک تلاشـی اول باید بشـود بـرای اینکه این‌ها روی یـک الگـو بشـینند یعنی من کـه در خانـه دارم زندگی می‌کنـم خیلی از چیزها برایم قبیح هسـتند. این‌ها باید به زبان من ترجمه شـود. بگوید اگر کسـی که بد شـده اسـت چنـد مـدل بدی دیده که به سـمت بدی رفته اسـت. یک بخشـی از این ماجرا به شـناخت برمی‌گردد. الان سه چهار سـال اسـت که آن سـینمای ابرقهرمانی که ما می‌شناسیم شـکلش را عوض کرده اسـت یعنی دیگر مردم در سـرتا سـر دنیـا منتظـر قهرمـان عضلانـی کـه شـورتش را روی شـلوار بپوشـد، شـنل داشته باشد، نقاب داشـته باشد، شب‌ها از پشـت بام ظاهر شود نیسـتند احتمالا فیلم های جانویک را دیدید؟

بله همه قسمت‌هایش را.

این ابرقهرمان‌ها تبدیل شدند به آدم‌های معمولی که هیچ ویژگی خاصی ندارند فقط سر نترسی دارند و زیادی بی‌کله هسـتند مثل جانویک که به بهانه سگش می‌رود می‌زند به دل یک مافیا، حالا اگر که امروز شـما به من بگویید که من برای مثلا شش ماه دیگر یک اثر ابرقهرمان می‌خواهم من اگر بیایم یک قهرمانی خلق بکنم هیکلی باشـد پلک چشمش لیزر می‌زند خوب معلوم اسـت خنده‌دار می‌شود چون الان آن‌ها هم رسیدند به جانویک بعد من اگر بخواهم جانویک را خلق کنم دوباره جانویک من باید تفنگ دسـتش بگیرد. او (نویسـنده و کارگردان) جلـوی جانویـک یک شـرورهایی گذاشت. این شرورها را بال و پر داد. تجارت اصلا این شکلی نیسـت کـه من این را کتاب کنم. تجـارت عددهای چند ده میلیـاردی اسـت. فروختن کپی‌رایت شخصیت‌هاسـت. کار مـن هـم به‌عنوان تولیـد محتـوا کار خلق این شـخصیت‌ها است، شـخصیت‌هایی که شناسنامه دارند. آدم‌ها می‌روند شخصیت‌های من را بخرند وگرنه اینکه کتابم بخواهد هزارتا

بفروشد دو هزارتا بفروشد تهش من پنج میلیون بردارم، نمی‌دانم ناشر پنج میلیون بردارد، هرکس برود سی خودش که معلوم است این بازار هیچ‌وقت بازار جذابی نخواهد بود. الان چرا فیلیمو می‌آید مثلا از فلانی شش تا کتاب می‌خرد که اقتباس بکند بعد می‌بینند که این پروژه یک پروژه شکست خورده است چون منِ ادبیاتی می‌نشینم در خانه بدون تجربه زیستی گوشه خانه‌ام می‌نویسم، آدمی که گوشه خانه است مگر چه دیده است؟ داستانی می‌نویسم که تصویر ندارد، همه‌اش ناظر به درون من است بعد کارگردان بنده خدا می‌آید این کتاب را باز می‌کند و می‌گوید خوب من این را چه کارش بکنم؟ این صد و بیست صفحه است ۸۰ صفحه‌اش ذهنیات توست من در تصویر چه خروجی می‌توانم از آن بگیرم؟ نهایت این است که آقای نویسنده من چون اعتبار تو را می‌خواهم از اسم رمانت استفاده می‌کنم ولی اجازه بده خودم از نو بنویسمش. یعنی من موقع نوشتن رمان اصلا حواسم به این نبوده که شاید این یک روزی فیلم بشود یعنی حالا همه می‌گویند که تقصیر سینماگران است که ادبیات نمی خوانند ولی تقصیر ادبیاتی‌ها هم هست که برای سینما نمی‌نویسند. یعنی می‌دانید حس می‌کنم یک بار باید این اتفاق از اول بیافتد یعنی آن لحظه که دارد کلنگ محتوا می‌خورد بدانیم این قرار است انیمیشن، فیلم و سریال بشود. از الگوهایی که غربی‌ها استفاده کردند و مردم به آن عادت دارند، آن الگوها بیاید بنشیند در ساختار یک داستان سراسر ایرانی و با همه‌ی این جنبه‌ها ساخته بشود بعد اگر نشد یعنی آن‌وقت هر چی بگوییم درست است ولی ما هنوز این کار را حتی یکبار هم به‌صورت نظری انجام ندادیم، هیچ کاری نکردیم. مخاطب دیگر مخاطب داستان کلاسیک نیست که بگوییم یک شرّ اعظمی است، یک خیر اعظمی است، این‌ها با هم می‌جنگند. نه می‌داند در این خیر هم یک شرّی است و نه می‌داند در شر هم یک خیری است. یک جاهایی حتی شاید دلش شر بخواهد، چون شر به او نزدیکتر است و ما در داستان که این‌قدر واقع‌بینانه به این منابع انرژی نگاه نمی‌کنیم به مخاطب هم حق می‌دهم این را پس بزند. ما رویکردمان خیلی رویکرد قدیمی است.

یک جایی غرب فهمید که رسانه بزرگ‌ترین سلاح است و هیچ‌کس این را جدی نگرفت چرا الان علی‌رغم اینکه من به شخصه می‌دانم که آمریکا یک دولتی است سراسر دروغ وقتی که دارم فیلم آمریکایی می‌بینم فکر می‌کنم آمریکایی یک آدم خوبی است؛ چون از این رسانه آن استفاده را کرده است

ببینید من دارم نگاه می‌کنم مثلا بزرگانی مثل فردوسی، عطار، مولانا بالای هزار تا داستان دارند. نظامی مثلا به عشق می‌پردازد. ببینید با اینکه آن‌ها خیلی از این بازی‌های امروزی را ندارند ولی هنوز جذاب هستند. البته این را هم بگویم که یکی از خصوصیات جذاب ادبیات ما، زبان فارسی ماست یعنی خود زبان، فارغ از اینکه چه دارد می‌گوید، جذاب است و یک شیرینی خاصی دارد که برای مخاطب دلپذیر است. یکی از دغدغه‌هایم این است که بدون اینکه مراجعه کنم به ادبیات کهن خودم یک چیزی خلق کنم. گرچه خیلی باید بدسلیقه باشم چون این همه منابع و این همه انباشت سوژه آنجاست.

ببینید یکی از عجیب‌ترین داستاهای عاشقانه‌ی ما در کهن الگوهایمان که داریم و هنوز کامل‌ترین داستان عاشقانه‌ی دنیاست داستان شیخ صنعان است، همین الان اگر که این داستان بخواهد بازنویسی بشود شما یک چیز را دو، سه تا چیز را کنارش در نظر بگیرید، شیخ صنعان خانه‌اش مثلا بلوار میرداماد باشد. همین چقدر قصه را می‌آورد روی زمین تا اینکه توی بازنویسی دوباره شیخ صنعان باشد.

اگر این منابع بیایند وارد این داستان بشوند که شیخ صنعان به این دلیل و به این دلیل که از جنس زندگی امروز است از عشقش دور می‌افتد بعد یک جایی آن سفر را بیخیال می‌شود و برمی‌گردد اصلا قصه عوض می‌شود. می‌دانید یعنی وفاداری به قصه این است که کلیت حفظ بشود حرف پشت قصه حفظ بشود اما می‌آید تبدیل به داستان زندگی امروز می‌شود. بگذارید اصلا از خود غرب مثال بزنم. یکی از ژانرهایی که خیلی ژانر پر مخاطبی است و مردم در دنیا خیلی دوستش دارند ژانر جنایی معمایی است. طبیعتا هم تا اسم جنایی معمایی می‌آید همه یاد آگاتا کریستی و کارن لیل و خدمت شما عرض کنم هانت می‌افتند. یک بررسی اگر بکنیم می‌بینیم که در

قصه‌های آگاتا کریستی همیشه پلات یکی است در یک ویلای ییلاقی خارج شهر یک قتلی در آن اتفاق افتاده، کارآگاه وارد این ویلا می‌شود. آدم‌ها خورده‌روایت‌هایشان را می‌آورند و این خورده‌روایت‌ها می‌جنگند تا روایت اصلی را تصاحب کنند. چیزی که این داستان‌ها را نسبت به داستان‌های دیگر برجسته می‌کند این انگیزه‌هایی است که آدم‌ها برای خورده‌روایت‌هایشان دارند. در داستان‌های آگاتا کریستی انگیزه‌ها خیلی انگیزه‌های دم دستی است یا بحث پول و ارث و میراث است یا بحث عشقی است. یعنی می‌دانید اصلا لازم نیست بازش بکند چون در ظرف ذهنیت آن را دارید. بعد چرا مثلا آن دوره بین آن همه داستان هنوز منتقدها به بازتولید کارن لیل یک جور دیگر نگاه می‌کنند چون دغدغه و جنس پرداخت اصلا خیلی مدرن‌تر از الان خودش است که یک سگی بیاید توی یک خاندانی شروع به کشتن مردهای یک خاندان بکند. بعد می‌رسیم به الانی که همه‌ی دنیا برای جنایی معمایی دارند به کشورهای حوزه‌ی اسکاندیناوی نگاه می‌کنند یعنی شاید الان بیست سال است موفق ترین آثار جنایی معمایی دنیا را سوئد، دانمارک، نروژ و ایسلند دارند می‌نویسند دلیلش چیست؟ اگر این‌ها را نگاه بکنید می‌بینید دغدغه‌ی قتل خیلی عوض شده است یعنی قتل به چه علتی اتفاق افتاده بخاطر اینکه در یک جامعه‌ی تکنولوژی‌زده‌ای هستند که آدم‌ها دیگر به ارزش‌های اخلاقی وفادار نیستند یعنی نه عشق است نه پول. در بهترین حالت می‌آییم زبان و شخصیت و همه چیز را حفظ می‌کنیم و آن زبان آرکائیک را تبدیل به یک نثر معیاری می‌کنیم که مخاطب امروزی بفهمد. حالا اینکه مثلا آن خانم اسمش مکبث است یا ثریا چه فرقی می‌کند مهم این است که آن قصه را بشناسد و آن قصه‌ها هنوز خیلی جا دارند مگر زخم کاری مکبث نبود؟

■ پس شما اعتقاد دارید که در دوره‌ی معاصر نویسندگان‌مان نتوانسته‌اند داستان‌های خوش‌روایت گذشته‌ی ما را امروزی کنند.

نه نتواستیم امروزی کنیم. ببینید مثلا سراغ کهن‌الگوهای وحشت برویم. در وحشت هم دوباره این اتفاق می‌افتد. غربی‌ها خون‌آشام دارند، زامبی دارند، این خون‌آشام در کتاب مقدس هم هست؛ بعد می‌آید روی زمین تبدیل می‌شود به یک مرتع‌دار رمانیایی که چون به کارگرهایش خیلی زور می‌گفته، شلاق می‌زده است همه فکر می‌کردند خون این‌ها را می‌مکیده یعنی روایت می‌آید روی زمین بعد دوباره چه می‌شود؟ این خون‌آشام یکی دیگر را مثلا خون‌آشام می‌کند بعد این خون‌آشام‌ها اصولا آدم‌های جذابی می‌شوند عمر طولانی دارند حالا این عمر طولانی یک سری خورده‌روایت‌های دیگر می‌آورد قدرت دارند یک سری خورده‌روایت‌های دیگر می‌آورد می‌آید مثلا می‌رسید به این داستان‌ها که خونشان جنبه روان‌گردانی پیدا می‌کند چون این قدرت در آن نهفته است. پس این یعنی از یک جایی به بعد آدم‌ها می‌افتند دنبال شکار خون‌آشام‌ها که این خون را به‌عنوان مواد روانگردان مصرف کنند. بعد این جنگ است که یک جنگ دو طرفه می‌شود یک سری صلح‌نامه بین آدم‌ها و خون‌آشام‌ها نوشته می‌شود بعد آدم‌ها خون‌آشام‌ها را قبول می‌کنند. با هم اصلا یک مرام‌نامه‌ای می‌نویسند که ما به تو کار نداریم خون مصنوعی برایت تولید می‌کنیم. آن‌ها توی مجلس سنا صاحب کرسی می‌شوند و الی آخر. درحالیکه ما خودمان کهن الگوی وحشت داریم مثل آل مثل جن که کلی خرده‌روایت دارند در همان بدو پیدایش اما هنوز وقتی می‌خواهیم داستان جنی تعریف بکنیم مجبوریم برویم به روستای دویست سال پیش. مجبوریم آیا جن نمی‌تواند در یک آپارتمان میدان ونک وجود داشته باشد؟ مگر هنوز هم خیلی از آدم‌ها شب موقع خواب از یک سرو صدایی مثلا سر و صدای قلنج خانه است نمی‌ترسند؟ بعد مگر ما نمی‌گوییم که جن همین الان اینجا هست؟ فقط مسئله اینجاست که آن‌ور یک مدار زمانی دیگری سوار است من بر مدار زمان دیگری و هروقت این مدارها برای یک لحظه روی هم بیافتد من در یک حالت خواب بیداری را می‌بینم. خود این مدارهای زمانی مگر ویژگی‌های داستان علمی تخیلی نیست؟ وقتی که من

یک بار یک تلاش کوچولو در "سرطان جن" کردم ۲۰ سال در زندگی‌ام جلو افتادم فقط جن را از روستا برداشتم آوردم کف شهر هیچ کار دیگری هم نکردم یعنی شدیدا معتقد هستم که هیچ کاری نکردم. شدیدا معتقدم اگر آن خرده‌روایت‌ها را تبدیل کنیم به آن چیزی که مخاطب امروز دوست دارد کار بسیار موفقی بیرون خواهد آمد. ببینید مثلا در سریال بازی تاج و تخت. خوب این از همان جنس روایت فانتزی شمشیر حماسی است که مال چند قرن پیش است دیگر چه می‌شود که ناگهان مردم این‌قدر دوستش دارند؟ فکر کنید شما براساس کهن‌الگوهای شاهنامه بیایید یک داستان روایی خلق بکنید یک سری شخصیت جدیدی بیاورید که به آن دم قهرمانی بدهید و این همان اوایل کار از داستان برود بیرون و مخاطب ببیند من با یک داستان غیرقابل اعتماد سرکار دارم که مثلاً نکند رستم هم از قصه برود بیرون!

هر کسی راکه فکر می‌کنید شخصیت اصلی بخواهد روی این شاخه بخواهد بچرخد می‌میرد یعنی انگار کارگردان می خواهد ببینید تو که را در ذهنت داری و همان را می‌کشد ازت و تو عمرا بفهمی که چی به چی است و همین‌طور تو را می‌کشد و تعلیق ایجاد می‌کند و جلو می‌رود.

بر عکس همه هدفمان از روز اول این بوده که مردم حتما رستم را دوست داشته باشند. مردم حتما از ضحاک بدشان بیاید. مردم حتما از دیو سفید بدشان بیاید. چرا بدشان بیایید؟ چرا دیو سفید نمی‌تواند موجود کاریزماتیک باشد؟ چرا اصلا دیو سفید باید لزوما یک دیو باشد؟ چرا نمی‌تواند یک پسر خوش قیافه زال مثلا رو سفید باشد که به دیوسفید معروف است؟ اصلش که می‌دانید به پهلوان‌های مازندرانی که پیشانی‌بند خاصی داشتند دیو سفید می‌گفتند.

اصلا هیچ کسی هم او را ندیده فقط چون سفید است و ازش وحشت دارند بهش می‌گویند دیو سفید، ولی دیو سفید کاملا یک آدم است یا مثلا یک خرده‌روایتی در هفت خان رستم خان پنجم است و آن ساحره‌ای که ساز می‌زند و آواز می‌خواند و رستم از خود بی‌خود می‌شود.

این خیلی روایت قدرتمندی است. همانی که مثلا توی روایت‌های نوآر داریمش ولی ما هنوز تصویرمون از آن زن همین الانی که داریم صحبت می‌کنیم یک تصویر مینیاتوری مثلا برای ۴۰۰، ۵۰۰ سال پیش است.

چون تصویر دیگری در ذهنمان نیست.

بله دقیقا. من به مخاطب حق می‌دهم. مخاطب باید یک تصویر امروزی از این‌ها در ذهنش داشته باشد.

خوب این غرب و حالا می‌گویم غرب شاید این کار را کرده باشد البته شرق مثل ما نیست و دستش در این زمینه‌ها پر است. چند سال پیش ما یک رفیقی داشتیم اهل چین بود. یک سری رمان به ما داده بود که ما کار بکنیم. بعد دیدم داستان‌هایشان خیلی شبیه داستان‌های ماست و خیلی جذاب. رمان‌هایی که پیشنهاد داده بود البته اسطوره‌ای و تاریخی بود ولی خیلی جذاب بود. کسانیکه در شرکت بزرگی مثل والت دیزنی یا شرکت‌های دیگر هستند احساس می‌کنم یک اتاق فکر دارند. یک سری آدم‌هایی دارند که به ادبیات داستانی دنیا اشراف دارند یعنی فضای داستانی آفریقا، آسیا واروپا را می‌شناسند. بخصوص این چند سال اخیر که اصلا خیلی تمرکز کردند روی آسیا و دارند نتیجه می‌گیرند. من می‌گویم آقای فیلم‌ساز آقای نویسنده آقای نمی‌دانم انیمیشن‌ساز هنوز تو چشمت فقط روی فرم است. فرم خیلی مهم است ولی محتوا آن قصه‌ای که دارد تعریف می‌کند این خیلی مهم است. من چندوقت پیش داشتم شاهزاده پارسی ایرانی را نگاه می‌کردم. خیلی بدم آمد به لحاظ اینکه خیلی ناشیانه اقتباس کرده بود بعد گفتم حالا بخواهم به یکی بگویم که این چه دارد که جذاب است که مثلا ۱۵۰میلیون خرجش کردند ۳۰۰،۴۰۰میلیون فروخته باز هم ۱۵۰میلیون سود داشته است.

۱۵۰میلیون دلار در این فضای فرهنگی خیلی است. بعد دیدیم این آمده فقط اسامی شاهنامه را استفاده کرده و از این اسامی قصه الموت را ساخته که همیشه جذاب است. گفتم خوب این‌ها خیلی طبیعی است آمدم دیدم یک حرکتی کرده که شاید در داستان‌هایمان

نداریم و آن هم خنجر است که با فشار دادن بالای خنجر یک شن‌هایی روی خنجر می‌ریزد و بعد زمان به عقب برمی‌گردد. پادشاهی از اینکه برادرش پادشاه شده پشیمان است و می‌خواهد خودش پادشاه بشود و می‌خواهد زمان کلا به عقب برگردد تا خودش پادشاه شود. دیدم این جذابش کرده است.

یا مثلا در مجموعه‌ی چرخ زمان. همه امپراطوری‌ها باهم درحال جنگ هستند. یک گروه کولی هستند. این‌ها در دنیا دارند می‌چرخند. به دنبال نغمه صلح یعنی این اعتقاد را دارند که یک نغمه ای است که اسمش نغمه صلح است و وقتی ما آن نغمه را یاد بگیریم و شروع کنیم به خواندنش همه جنگ‌ها تمام می‌شود. سر دسته آن گروه اسمش مهدی است!

ببینید اگر که الان همان ضحاک بخواهد بازسازی بشود دیگر واقعا لازم نیست از سر شانه‌هایش مار در بیاید. ضحاک می‌تواند یک آدم معمولی باشد که دائم جامعه سوقش بدهد به سمت خلاف کردن و یک جایی آن اخلاق در این آدم بشکند و همان جا یکی مثل امیرتتلو برود به سر دوتا شانه‌اش دوتا مار خال‌کوبی بکند. می‌بینید این را دیگر یک نوجوان امروزی خیلی راحت قبول می‌کند.

من بیشتر از اینکه بخواهم مثلا با وداع با اسلحه بزرگ بشوم با همان کمیک استیرپ‌های انیمیشن های‌بتمن و تن‌تن و اینها بزرگ می‌شوم یعنی من بیشتر آن ادبیات را دارم می‌خوانم اصلا آن ادبیات خیلی ساده می‌گیرد. رامبدِ نویسنده که رمان می‌نویسد وقتی می خواهد این را تبدیل بکند به این، هزار تا منطق در خودش دارد. می‌دانید یک چیز ساده را هم این‌قدر پیچیده‌اش می‌کند که خودش نمی‌تواند بلندش بکند ولی رامبدی که توی کمیک بزرگ شده می‌گوید این خیلی راحت است، حتما راه ساده‌تری وجود دارد که این تبدیل به این می‌شود یعنی برای ضحاک لازم نیست مار از سرشانه هایش دربیاید که من بگویم وای یا خدا من چه کار کنم مخاطب امروزی این را باور کند؟ نه این تتو که خیلی بیشتر جواب می‌دهد.

یادم است چندسال پیش فیلم اگه می‌تونی منو بگیر رو داشتم می دیدم. فیلم که تمام شد دیدم در یک صفحه کاغذی به انگلیسی نوشته با تشکر از احمد محمود و درخت انجیر معابد! من آن موقع تازه این رمان را خوانده بودم. دیدم که از یک رمان معاصر ما اقتباس کرده اند. و این برایم جالب بود.

خیلی از اتفاقات عجیب و غریبی که در داستان‌های خودمان داریم ممکن است به یک صورتی در غرب هم اتفاق بیافتد ولی آن‌ها باورش می‌کنند ولی در جامعه‌مان اگر ما بخواهیم به یک جوان امروزی یا نوجوان امروزی انتقال بدهیم خرابش می‌کنیم می گوید بابا برو خیلی غلو شده چرا چون عین آن را روایت می‌کنیم.

ببینید اگر که الان همان ضحاک بخواهد بازسازی بشود دیگر واقعا لازم نیست از سر شانه‌هایش مار در بیاید. ضحاک می‌تواند یک آدم معمولی باشد که دائم جامعه سوقش بدهد به سمت خلاف کردن و یک جایی آن اخلاق در این آدم بشکند و همان‌جا یکی مثل امیرتتلو برود به سر دوتا شانه‌اش دوتا مار خال‌کوبی بکند. می‌بینید این را دیگر یک نوجوان امروزی خیلی راحت قبول می‌کند

ببینید هزار و یک شب قصه‌ای دارد که می‌گوید، "یک جوانی در بازار دنبال کار می‌گشته می‌رود در یک عطاری. یک پیر مردی خرید می‌کرده، پیرمرد به جوان می‌گوید دنبال کار می‌گردی؟ می‌گوید بله. پیرمرد جوان را با خود به دیری می برد که یازده پیرمرد دیگر آنجا بودند که دور میزی نشسته و گریه می‌کردند. پیرمرد به جوان می‌گوید اینجا محیط کار توست. اینجا را تمیز می‌کنی، برای ما غذا درست می‌کنی، امور اینجا را می‌گردانی، دیگر این کارت است، پول خوبی هم بهت می‌دهیم فقط دوتا شرط دارد؛ یک در، زیر پله‌هاست

هیچ‌وقت آن در را باز نکن هیچ‌وقت هم از ما نپرس چرا گریه می‌کنیم و بعد می‌رود می‌نشیند کنار آن یازده پیرمرد دیگر شروع به گریه کردن می‌کند. این جوان سال‌ها آنجا کار می‌کند و پیرمردها یکی یکی به مرگ طبیعی می‌میرند تا پیرمرد دوازدهم هم می‌میرد. جوان می‌ماند و دیری که دیگر برای خودش است، می‌گوید خوب این لامصب‌ها که به من نگفتند چرا گریه می‌کردند من هم هیچ‌وقت نفهمیدم چرا این‌ها گریه می‌کردند بروم حداقل آن در را باز کنم ببینم پشت در چه خبر هست. می‌رود در را باز می‌کند می‌بیند پشت در یک بیابان است، راه می‌افتد می‌رود توی بیابان و یک جماعتی هل‌هله‌کنان می‌آیند به سمتش می‌گوید ماجرا چیست؟ می‌گویند ما مثلا از فلان ملک آمدیم و آنجا حاکم ما مُرد امروز پیش‌گوی اعظم گفت از سرزمینتان دور بشوید اولین غریبه‌ای که در بیابان برخورد کردید حاکم شماست. تو الان حاکم ما هستی و این بانوی وجیهه هم که ملکه‌ی ماست، از الان به بعد ملکه‌ی توست. جوان می‌رود حاکم آنجا می‌شود و ملکه روز اول به او می‌گوید تو حاکم اینجا هستی هر کاری دوست داری می‌توانی بکنی فقط در قصر دری است زیر پله آن در را هیچ‌وقت باز نکن. جوان بعد از آن حاکم شده و هر کاری دلش می‌خواسته می‌کند، صاحب مملکت و صاحب این بانوی زیبا شده است. یک روزی می‌زند به سرش از شدت قدرت می‌گوید غلط کردند اصلا آن در را هم می‌روم باز می‌کنم بفهمند اینجا رئیس کیست. در را باز می‌کند و داخل می‌رود و در را پشت سرش می‌بندد؛ در را که دوباره باز می کند دوباره به دیر برمی‌گردد، پشت میز می‌رود و شروع به گریه کردن می‌کند."

شما این روایت تو در تو را ببینید یعنی از همان جا که شروع می‌شود مدام تمام می‌شود هی می‌چرخد این روایت خیلی قشنگ است. یعنی همه آدم‌ها این سرنوشت را داشتند.

من بیشتر از اینکه بخواهم مثلا با وداع با اسلحه بزرگ بشوم با همان کمیک استیرپ‌های انیمیشن های‌بتمن و تن‌تن و اینها بزرگ می‌شوم یعنی من بیشتر آن ادبیات را دارم می‌خوانم اصلا آن ادبیات خیلی ساده می‌گیرد

■ شاید یک روزی از علی بابا یا سندباد در قصه‌های ایرانی به صورت امروزی استفاده کنیم. هنوز احساس می‌کنم روایت کهن خصوصا برای قشر کودک ونوجوان جذابیت دارد. با کمی تلفیق با موضوعات روز آثار جذاب‌تری خلق خواهند شد. الان خود غرب دارد این کار را می‌کند. شخصیت‌ها را با هم در یک داستان می‌آورند. اتفاق‌های جدید در قصه رخ می‌دهد. خوب این‌ها هم یکی از شیوه‌های روایت است که باعث می‌شود خود اصل قصه کهن زنده بماند.

اینجا سرمایه‌گذاری روی محتوا شکل نمی‌گیرد، یعنی چی؟ مثلا همین سریال‌های تلویزیونی که می‌بینید دو دسته هستند. یک دسته که می‌آیند سراغ من و شما به‌عنوان نویسنده می‌گویند که می‌خواهیم یک چنین سریالی درست کنیم و شما قصه‌اش را بنویس. شما می‌نویسید یک پیش پرداختی هم می‌گیرید ولی آن پروژه هیچ وقت از پیش‌پرداخت جلوتر نمی‌رود. خوب، یک دسته سریال‌هایی هستند که از قبل پولشون هست یعنی آقای فلانی، خانم فلانی این‌قدر پول دارد این سریال را بسازد متن هم اصلا مهم نیست به هر حال چهار نفر هستند که دو شبه متن را در بیاورند و نتیجه هم این فجایعی است که می‌بینیم. خیلی از سریال‌هایی که من و شما می‌بینیم این سریال‌هایی است که از روز اول پولشان بوده بازیگرش هم مشخص بوده، کارگردانشان

مشخص بوده متن هم مهم نبوده است. سرمایه‌گذاری روی محتوا، اصلا به نظر هیچ کس سرمایه‌گذاری نیست.

طبیعتا بعد از اینکه مثلا فیلم‌های ابرقهرمان طی دهه گذشته پرفروش‌ترین فیلم‌ها در دنیا بودند خیلی‌ها نظرشان این بوده است که بیاییم یک فیلم ابرقهرمانی بسازیم ولی مسئله اینجاست که آنجا مثلا یک چیزی نزدیک به ۸ دهه کمیک استریپ پشت سر این سینما بوده است، هشتاد سال داشته روی این کار می‌شده که برسد به اینجایی که ما الان رسیدیم. الان هم اگر که قرار است ابرقهرمانی ایرانی داشته باشیم حداقل باید یک دهه سرمایه و فرصت بدهند بعد به هرحال این به سینما می‌رسد به بازی می‌رسد ما هم که دستمان پر است این همه الگو و اسطوره وجود دارد ولی کسی این اعتماد را نکرد. اصلا کسی نظرش نیامده است که روایت می‌تواند یک منبع سرمایه‌گذاری باشد من سرمایه‌گذاری کنم که فلان روایت امروز زنده بشود.

■ خود سرمایه‌گذار دیده که در غرب سیرش چگونه است!

بله ولی کار حاضر و آماده می‌خواهد. می‌گوید یک شبه تو بیا به من یک سناریوی سینمایی ابرقهرمان بده!

■ در کل به‌نظر شما یعنی امروز ما لنگ سرمایه‌گذار هستیم؟ بالاخره من می‌خواهم به این نتیجه برسم که یک اتفاق بهجت‌اثری بیافتد.

در شرایطی که محتوا وجود ندارد فقط طنز است که جواب می‌دهد یعنی طنز هم نیست حتی، این لودگی است. ما کلی طنزنویس خوب داریم که آن‌ها هم حتی دستشان از نوشتن این متن‌ها کوتاه است متن‌های طنز را اکثرا دو سه نفر دارند می‌نویسند. طنزهایی که خیلی حرفشان را رو می‌زنند. می‌دانید مثلا جملات پر طرفداری توییتر و اینستاگرام و فلان و این‌ها می‌آیند در دیالوگ ریخته می‌شوند. چون محتوا نیست محکوم به تماشای این فیلم‌ها هستیم. تا وقتی که این ساختار درست بشود محکوم به تماشای همین ها هستیم.

■ در حوزه‌ی طنز و البته فیلم اجتماعی طنازانه ما "پایتخت" را هم داریم.

شما مثال پایتخت را زدید، پایتخت تنها کار درست و درمانی بوده است که در این سال‌ها شده است. یعنی عین سریال‌های خارجی که مثلا فصل هفتم داشته باشد. همین الان هم مردم بفهمند هی فصل جدید پایتخت هست ذوق می‌کنند.

عاشق شخصیت‌هایش هستند. عاشق داستانش هستند حتی ندانند داستان چه قرار است بشود. حتی

اگر در چهار فصل یک پیرمرد لب گوری زنده بماند باز هم دوستش دارند. بالاخره آدم‌هایی مثل خدا رحمت کند آقای الوند و خود آقای تنابنده به طریقی ذائقه‌سازی کردند.

■ البته یک اتفاق دیگری هم دارد می‌افتد. حالا آن هم به ابتذال کشیده نشود خیلی خوب است این بحث سریال‌سازی به اصطلاح پلت‌فورم‌هایی که هست این‌ها دارند ثابت می‌کنند که می‌شود فیلم خوب ساخت. مثل "زخم کاری" تقریبا خوب بود از نظر من یا همین "قورباغه" و "یاغی" که اصلا یک کار اقتباسی خوب ایرانی است که مردم این‌ها را دوست دارند و حاضر هستند پول بدهند برای تماشایش. مردم حاضر هستند برای یک کار خوب پول بدهند و تماشا کنند، شما در تلویزیون یا یک جای دیگر رایگان سریال نشان می دهید ولی بعضا مردم حاضر نیستند ببینند و این بیت‌المال است که دارد هدر می‌رود.

ببینید همین بلایی که سر ادبیات داستانی آمد قطعا سر تلویزیون‌مان هم می‌آید. ما در ادبیات داستانی به چه چیزی برمی‌خوریم؟ به یک مدل داستانی که یا شبیه داستان‌های ما و طراحی داستان‌نویس‌های ما نیست مثل آثار احمد محمود و صادقی و دیگران. این قصه‌ها مربوط به ۴۰، ۵۰ سال پیش است یعنی همین الان هنوز داستان‌های ایرانی را باز می‌کنید اصلا خبری از سطح زندگی نوستالوژیک نیست هنوز راجع به کدخدا و نمی‌دانم ده و این قصه‌هاست یا قصه‌هایی که خیلی شبیه قصه‌های ترجمه است نمی‌دانم مثل مونا و اشکان کنار رود نیل قدم می‌زدند و نمی‌دانم اشکان گفت فلان... اصلا زبان، زبان ترجمه است انگار، موقعیت، موقعیت ترجمه است قصه‌ای نداریم که برای امروز خودمان باشد و وقتی که خودمان این را برنمی‌تابیم طبیعی است که آن طرف دنیا هم برنتابد. نه آن قصه قدیمی را دوست دارد نه آن قصه‌ای که تو دست چندم از کارهای خودش است حالا تو این سریال هم همین اتفاق می‌افتد.

چیزی را که مخاطب ایرانی نمی‌تواند تحمل بکند چرا مخاطب خارجی باید تحمل بکند؟ یعنی این اتفاق خواه ناخواه می‌افتد اگر که به این فکر نیافتیم که از امروز زندگی خودمان را قصه بسازیم، قصه‌ای که مال خودمان است قطعا این هم زمین می‌خورد، کما اینکه زمین هم خوردیم.

■ ذائقه‌مان را پایین آوردیم یعنی ما آن ذائقه‌ای که مولانا می‌خواند و نمی‌دانم شاهنامه می‌خواند منطق‌الطیر و نمی‌دانم تذکره الاولیا می خواند رسیدیم به امثال "نیسان آبی" و خیلی الان پایین‌تر اسم نبرم چیزهایی که روی پرده سینماست که به معنای واقعی کلمه سخیف است. چه از دیالوگ‌ها، فضاها، صحنه‌سازی‌ها؛ همه چیزش که در برخی مواقع به صورت خیلی ناپاک حتی دست به دامان مسائل جنسی می‌برند. این دردی است که حالا نمی‌دانم تا کی ادامه دارد و کی به پایان می‌رسد. ما یکی از هدف‌هایی که داریم حالا خیلی جمع و جور کنیم صحبتمان را و وقت شما را زیاد نگیرم این است که روایت ایرانی اول چه بود؟ به کجا رسیدیم که هنوز هم در آن هستیم؟ این کهن‌روایت‌های ما که برگرفته از کهن‌الگوها و اسطوره‌ها، افسانه‌ها و واقعیت‌هاست چطور می‌شود از آن‌ها در روایت امروز ایرانی استفاده کرد؟ به گونه‌ای که برای نوجوان امروز از جذابیت بالایی برخوردار باشد؟ ان‌شاءالله با کمک اهالی ادبیات داستانی و سایر اهالی فن به این هدف برسیم.

ان‌شاءالله یک روزی در تاکسی بودم یک دختر خانم امروزی دست بچه‌اش را گرفته بود داشت از روی خط‌کشی عابر پیاده رد می‌شد راننده تاکسی به من گفت آقا به نظرت این مادر شب برای بچه‌اش چه قصه‌ای تعریف می‌کند اصلا قصه‌ای دارد تعریف بکند؟ و من از آن روز تا حالا دارم به حرف این آقای راننده فکر می‌کنم...●

سخنرانی دکتر محمد رودگر

در جست‌وجوی روایت ایرانی

مطلب زیر سخنرانی جناب دکتر "محمد رودگر" است که در تاریخ هفتم تیرماه ۱۴۰۱ در سالن مرحومه "طاهره صفارزاده" حوزه‌ی هنری انقلاب اسلامی ایراد شد. ایشان که سال‌ها پیش‌تر از تأسیس دفتر روایت ایرانی به دنبال روایت ایرانی خویش بوده‌اند مباحثی را در این زمینه مطرح کردند که خواندنی است.
دکتر محمد رودگر عضو هیئت علمی پژوهشکده امام خمینی ره است.

بسم‌الله الرحمن الرحیم. با دوست عزیزمان آقای "میرشمس الدین فلاح هاشمی" در مورد عنوان جلسه صحبت می‌کردیم مثل چند جلسه‌ی پیش و از من خواستند در موضوع روایت ایرانی صحبتی داشته باشم. به این نتیجه رسیدیم که در یک جلسه نمی‌توان تمام مطالب راجع به روایت ایرانی را بیان کرد. امروز می‌خواهیم در مورد یک سیر مطالعاتی خیلی مفصل و زمان‌بر که من سال‌ها پیش شروع کردم و نتیجه‌اش حدودا نه مقاله‌ی علمی-

پژوهشی و دو کتاب "رئالیسم عرفانی" و "کیمیای کرامت" شده است؛ صحبت کنیم.

یک روایت ایرانی بنده رمانی است به نام "دیلمزاد" که هفت عنوان کشوری گرفته است. داریم درباره‌ی یک چنین موضوعی بحث می‌کنیم که خیلی مفصل است یعنی شاخه‌های زیادی دارد که هرکدام از این فروعات این موضوع ، خودش می‌تواند موضوع یک جلسه باشد. ارجاعاتی هم بعضی‌ها به این موضوع داده‌اند، مثل کتاب "بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران" دکتر حنیف که جایزه جلال را گرفته و نقدهایی که تا به حال درباره‌ی این موضوع یا بخشی از فروعات این موضوع انجام شده است؛ مثل " تفاوت راه از کجاست تا به کجا" نوشته مهرناز شیرازی که نقد جدی داشته است و نقد دکتر حنیف "گذار از رئالیسم جادویی" که نقد مثبتی داشته است یا یک مقاله علمی-پژوهشی به نام "واکاوی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان دخیل هفتم اثر محمد رودگر" نوشته‌ی خانم یزدان پناه.

می‌خواهیم راجع به چنین موضوعی صحبت کنیم که خیلی متشتت است و موضوعات مختلف ادبی، عرفانی، نظری و حتی سلوکی و تاریخی را شامل می‌شود و بخش‌های مختلف آن مثل زنجیر به هم وابسته هستند. اگر یک بخش کوچکی را بگویی و رها بکنی ، مخاطب می‌گوید خب که چه؟ به چه دردی خورد این حرف‌ها، به چه درد نوشتن امروز من می‌خورد، من الان می‌خواهم بنویسم، چیزی که تو می‌گویی خب کجای کار من به درد می‌خورد؟ به نظر بنده راهش این است که یک گارگاهی باشد، مثلا به طور مستمر هفته‌ای یک جلسه بگذاریم و جلو برویم؛ هرکدام از این مقالات و هرکدام از این کتاب‌ها دست‌مایه‌ی سخن گفتن، بحث کردن و اختراع در این کارگاه‌ها باشد تا ببینیم در چند جلسه می‌شود این موضوع را به یک جمع نویسنده که واقعا کارشان فقط خواندن نیست بلکه نوشتن در ادبیات داستانی است انتقال داد. مخاطب جدی این صحبت‌ها کسی است که واقعا دست به قلم است و (دارد) ادبیات داستانی می‌نویسد. این را گفتم به خاطر اینکه مشخص شود من که آمدم موضوع را انتخاب کنم گفتم همان "درجست‌وجوی روایت ایرانی " است. چرا؟ زیرا که من فقط اینجا می‌توانم گزارش بدهم این تلاشی که در این سال‌ها داشتم و اتفاقا این‌طور جذاب‌تر هم می‌شود؛ برای اینکه بیان می‌کنم این کار را کردم، این‌گونه شد و بعد رفتم سراغ چیز دیگری که خودش روایتی می‌شود.

در حال نوشتن کتابی هستم که سرگذشت و سیر مطالعاتی خود را با زبانی روایی واگویه می‌کنم، نام کتاب هم "درجست‌وجوی روایت ایرانی" است. قولش را به آقای فلاح هاشمی داده‌ام که در دفتر روایت ایرانی ان‌شاءالله منتشر شود.

روایت، به چند دلیل موضوع خیلی مهمی است، روایت حوادث خیلی علمی و دودوتا چهارتای منطقی را یک روحی می‌بخشد و همراه با احساس می‌شود، این احساس ممکن است شاعرانه، درام یا تراژیک باشد.

روایت یعنی چینش هنرمندانه‌ی حوادث، حالا خیلی تعریف ابتری است. در تاریخ، آن‌ها که رشته‌شان تاریخ است به ما این‌طور یاد می‌دهند که شما دلیل بیاور برای فلان حادثه‌ی تاریخی، مدرک بیاور برای فلان حادثه‌ی تاریخی که فلان حادثه‌ی تاریخی عوامل و دلایلی داشته است. بعد این تحلیل‌ها و این مدارک و این اسناد تاریخی را کنار هم می‌گذاریم و یک کار علمی انجام می‌دهیم و دیگر بیشتر از این از دانشجو و استاد علم تاریخ کسی چیزی نمی‌خواهد، تاریخ یعنی همین. پژوهشگر تاریخی یعنی همین اما روایت بالاتر از این‌ها است. کلمه‌ی روایت در تعریف تاریخ و تعریف امروزی و حتی غربی‌ها که می‌آیند تاریخ را تعریف می‌کنند کلمه‌ی روایت را نداریم ولی برای کسی که می‌خواهد یک کار هنری انجام دهد، چینش آن و سلسله‌ی حوادث در کنار همدیگر محتاجِ به امر روایت است. یعنی چاره‌ای نیست جز اینکه نگاه جدی داشته باشید که چطور حوادث تاریخی را در یک بستر جذاب روایت کنید تا بشود از دلش یک کارخواندنی درآورد و از آن کارهای تعلیقی که مخاطب را تا آخر با خودش ببرد. ما

نویسنده‌هایی داشتیم که اصلا جزِ نویسنده‌های ادبیات داستانی‌مان نبوده‌اند، اما از شیوه‌ی روایت داستانی بهره برده‌اند مثل عبدالحسین زرین کوب مثلا در پله پله تا ملاقات خدا. چرا این‌قدرکتاب‌های عرفانی جناب زرین کوب خواندنی است؟ ایشان تاریخ عرفان را بیشتر به سمت گزاره‌های تاریخی برده است. روایت کرده و درواقع بازتعریف کرده است، واگویه کرده است، یک واگویه خیلی جالب توجهی داشته است و زبان و نثر، که یکی از عناصر روایت هستند را خیلی به آن توجه داشته است، زبان و نثرش نسبتا شسته و رفته‌تر از دیگران بوده است.

کسی که یک شناخت حتی اجمالی نسبت به روایت داشته باشد در هر رشته‌ای می‌تواند از روایت استفاده کند. واقعا کارش درخشان‌تر و متمایزتر از رشته‌های دیگر می‌شود. یا مثلا یک کتابی داریم "خواجه‌ی تاجدار"، که درباره‌ی آقا محمدخان قاجار نوشته شده است و نویسنده‌ی خارجی آن آمده از تخیل به‌وفور استفاده کرده است. البته مترجم اثر، جناب ذبیح الله منصوری هم بی‌تأثیر نیستند در جذابیت متن! مورخین تاریخ ایراد می‌گیرند و می‌گویند این کتاب این جایش مطابق تاریخ نیست و نویسنده از تخیل خودش استفاده کرده است ، ولی این‌قدر قشنگ روایت کرده است که ما را درگیرخودش کرده است. خب این به‌خاطر چیست؟ به‌خاطر این است که نویسنده شناخت داشته است نسبت به امر داستان‌نویسی که بخشی از داستان‌نویسی همین روایت است. روایت خیلی مهم است نه فقط در داستان، نه فقط در هنر بلکه حتی در مباحث جامعه‌شناسی هم اهمیت دارد. حتی در سیاست هم روایت می‌تواند اهمیت داشته باشد، حتی روایت می‌تواند در حکمرانی ما اهمیت داشته باشد. ببینید ما هرروز درگیر یک مشکلی در کشورمان هستیم، کوچک‌ترین مشکلی که در کشور به وجود می‌آید تبدیل می‌شود به یک مشکل امنیتی. به ناگه فضا امنیتی می‌شود، چرا؟ زیرا بعضی از کارگزاران ما حکمرانی خوب را بلد نیستند. حکمرانی یک هنر است. حکمرانی خوب یعنی چه؟ یعنی من روایت درستی از مشکلات خودم ارائه بدهم که مردم با آن همزاد پنداری کنند، حکمرانی درست درواقع این است، بتوانی مردم را با خود همراه کنی.

خیلی از بزرگان داستان‌نویسی جهان به‌طور مستقیم داستان خودشان را به متون ادبیات عرفانی ما ارجاع می‌دهند، خیلی‌ها با یک بیتی از مولانا شروع می‌کنند
خیلی‌ها از داستان‌های ایرانی «هزارویک شب» اسم می‌برند، برخی حتی یک آیه از قرآن را ابتدای کار خودشان می‌گذارند

روایت خالی از منطق، روایت نیست اگر منطق روایت نداشته باشی آن روایت قابلیت باورپذیری ندارد. حداقل در هنر حد و حدودش مشخص است که شما خودت در داستان خودت اگر راوی خوبی نباشی یک جای کار بیرون می‌زند و دیگر داستانت باورپذیر نیست نمی‌توانی ارتباط درستی با مخاطب برقرار کنی.

ببینید ما در عالم داستان و رمان نویسنده کم نداریم. ما در ایران خودمان الحمدالله کارگاه‌های داستان‌نویسی فراوان داریم. حداقل در تهران زیاد است. نویسندگان دست به قلم هم فراوان داریم، کسانی که واقعا برای دل خودشان داستان می‌نویسند و تمام زندگی خودشان را وقف نوشتن داستان کردند. ما از این تیپ هنرمندان جوان زیاد داریم الحمدالله. از این جهت اوضاع‌مان خوب است منتهای مراتب چیزی که هست این است که بعضی مسائل ریشه‌ای و مبنایی هست که همه دارند اعتراض می‌کنند از اینکه نزدیک شوند حتی به آن، همین مسئله‌ی روایت است. یک وقتی که من شروع کردم رفتم به کلاس عناصر داستان تا نسبت به داستان فهم درستی داشته باشم، ناخودآگاه به متون ادبیات عرفانی کشیده می‌شدم، می‌گفتم کسانی که در

عرفـان برای ما قصه تعریف می‌کنند بـا چیزی که در کلاس عناصر داسـتان بـه ما یاد می‌دهند چه نسـبتی با همدیگر دارد؟ بعـد کـه رفتیـم جلوتـر متوجـه شـدم کـه خیلـی از بـزرگان داستان‌نویسـی جهـان به‌طور مسـتقیم داسـتان خودشـان را به متون ادبیـات عرفانی ما ارجـاع می‌دهند، خیلی‌هـا بـا یک بیتـی از مولانا شـروع می‌کننـد خیلی‌ها از داسـتان‌های ایرانی "هزارویک شـب" اسـم می‌برند، برخی حتی یک آیه از قرآن را ابتدای کار خودشان می‌گذارند.

مارکـز در دیـداری کـه بـا یکـی از بـزرگان ایرانـی داشـته، گفتـه اسـت که :" شـماها همیـن چیزهایـی کـه در هـزار شـب می‌خواهیـد بگوییـد، مـا هـم همین‌هـا را می‌خواهیـم بگوییـم، مـا چیـزی بالاتـر از هزارویـک شـب نداریـم". اگر یک مقـدار پژوهش کنیم نشـانه‌های خیلـی قـرص و محکم‌تری هـم در ایـن قضیه هسـت کـه آدم را به فکـر وا می‌دارد که مگر در روایت ایرانی چـه چیـزی وجـود دارد کـه ایـن همـه طرفـدار دارد؟ حتـی یکی مثـل مارکز از آمریـکای جنوبی و یکی مثل برخس در آرژانتیـن این‌قدر شـیفته‌ی نوع روایت ایرانی می‌شـوند؟ پـس اینکه یکی مثل مـن پژوهشـگر بیایـد سـمت روایـت ایرانـی این اسـت که اصـلا اولین نقطه شروع و عزیمت من برای این بحث می‌تواند همین باشد. اصلا این‌ها در داسـتان‌ها و روایت‌های ما چه دیدند؟ نوع روایـت ما چـه دارد؟ این موضوع را کسـی نرفتـه درباره‌اش کار کنـد. بعـد رفتـم جلوتـر و گفتـم خـب چـه خوب اسـت مـن بیایـم یـک مقایسـه‌ای صورت بدهـم بین نـوع روایت داسـتان به معنای story نه بـه معنای قصه و حکایت، در ادبیات امروز جهان و بین روایت ایرانی. بیایم روایتی را که مـا از قدیم در روایت کهن خودمان داریم یک مقایسـه‌ای صـورت بدهـم. تصمیـم گرفتـم ایـن کار را انجـام بدهـم.

اگر بفهمم که بین مثلا فلان داستان رئال یا سوررئال یا رئالیسم جادویی یا فلان قالب با داستانی که در قالب حکایت و در قالب شعر و در قالب هر متن روایی دیگر از قدیم به دست ما رسیده که آن داستان و روایت ایرانی هست بالاخره متوجه می‌شوم که شباهت‌ها و تفاوت‌ها کجاست. می‌فهمم منِ نویسنده باید به کدام سمت و سو بروم

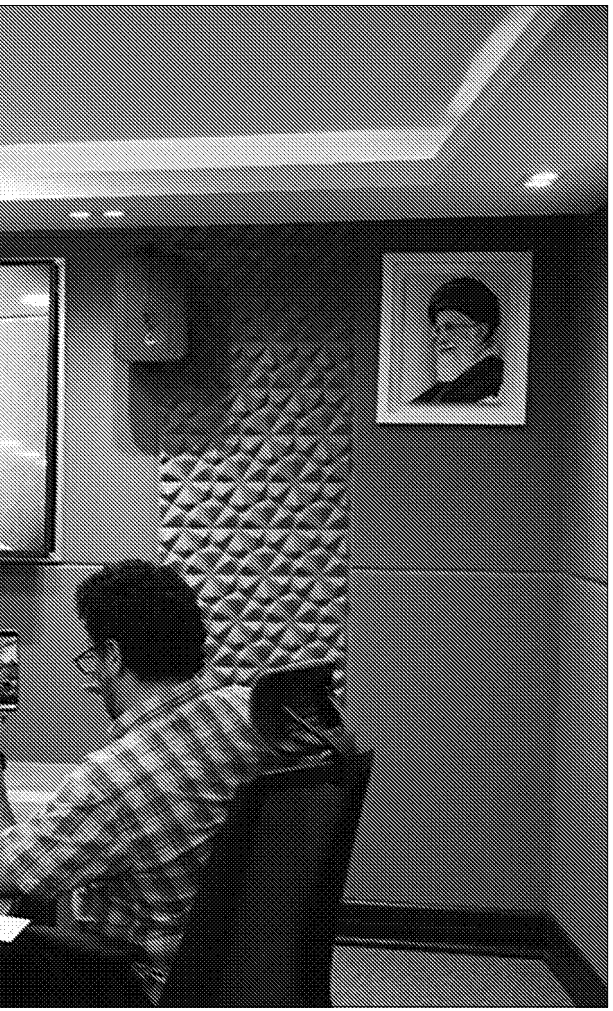
گفتـم کـه بالاخـره یـک شـباهت‌هایی وجـود دارد و یـک تفاوت‌هایی هم هست. اصل کار آن تفاوت‌ها است.

اگـر بفهمم که بین مثلا فلان داسـتان رئال یا سـوررئال یـا رئالیسـم جادویـی یا فلان قالب با داسـتانی کـه در قالب حکایـت و در قالـب شـعر و در قالـب هـر متن روایـی دیگر از قدیـم بـه دسـت ما رسـیده کـه آن داسـتان و روایـت ایرانی هسـت بالاخـره متوجه می‌شـوم کـه شـباهت‌ها و تفاوت‌ها کجاسـت. می‌فهمم منِ نویسـنده باید به کدام سمت و سو بـروم. اولیـن کاری که بایسـتی می‌کردم ایـن بـود سـراغ کـدام داسـتان، کـدام بخش از داسـتان، کدام حکایت و کدام متنِ حکایت ایرانی بـروم؟ این خودش یـک معضلـی بـرای مـن بـود. کاری کـه کـردم ایـن بـود، اول سـراغ گـم شـده‌ی خودم رفتم. چه بود؟ روایت ایرانی بود، بایـد در متون ایرانی متمرکز می‌شـدم. حـالا کـدام متـن ایرانـی محـور کار مـن باشد؟ بالاخره به یک کتابی باید برسم. کـدام متـن ایرانـی محـور کار من باشـد کـه آن را بـا یک متن مقایسـه کنم؟ یک جریـان ادبی یا مکتب ادبـی امروزی که مـن بتوانـم تفاوت‌هـا و شـباهت‌ها را احصـاء کنـم؟ ما شـاهنامه‌ی فردوسـی را داریـم. متـون روایـت ایرانـی بسـیار فراوان است. حکایات صوفیه، حکایات تذکره‌های صوفیه، متون منظوم حماسـه‌های عاشـقانه‌ی عرفانـی، لیلـی و مجنون و متون سـوررئال را داریـم، که اصلا از همان ابتدا کاملا قضیه معلوم است که از واقعیت منتزح است.

رفتـم جلوتر دیدم که مـا حقیقت مطلب روایت را باید بـرای خودمـان مشـخص کنیـم. روایـت درباره‌ی چـه؟ در مـورد امـر واقع یـا امـر غیرواقع. متوجـه شـدم امرغیرواقع، یک پله جلوتر از واقع اسـت تا ما نتوانیم واقعیت خودمان را بشناسـیم. درواقـع مـا بایـد واقعیـت فرهنگـی و ایرانـی

خودمان را بشناسیم. فهمیدم که من باید بروم سراغ امرواقع یا همان چیزی که در فرهنگ غربی اتفاق افتاده است و اسمش را می‌گذارند "رئالیسم". داستان‌های رئال مطابقت با واقع دارد. گفتم هر چیزی که اتفاق افتاد می‌خواهم روایت کنم. پس انبوهی از متون ادبیات عرفانی‌مان کنار می‌رود. فهمیدم دیگر منطق‌الطیر برای من اصالت ندارد. چرا؟ زیرا بالاتر از یک واقعیت و به فراواقعیت می‌پردازد، صحبت از سیمرغ است، سیمرغ یک چیز افسانه‌ای است، برابر واقع نیست. باید دنبال متنی می‌رفتم که همان ابتدا نویسنده درمورد کتابش، اذعان کند که آنچه می‌خوانید برابر با واقع است، دقیقا اتفاق افتاده است.

بیشتر که جست‌وجو کردم دریافتم که عطار، مؤلف منطق‌الطیر، کتابی دارد که از همان ابتدا زیر سرش بوده است تا وقتی که از دنیا می‌رود یعنی تا آخر عمر مشغول نوشتن این کتاب بوده است! به شعر هم نیست به نثر است و در مورد امور تخیلی و افسانه‌ای ، غیرواقعی و فراواقعی هم نیست بلکه در مورد عین واقعیت است. ابتدای دیباچه‌ی عطار را که نگاه می‌کنید واقعا متحیر می‌شوید. (یا واقعا با این اتفاقاتی که در این کتاب دارد روایت می‌کند یا عقلش را از دست داده است و یا این که آدم ساده‌لوح و زودباوری است و ما نباید به این فکر بکنیم،) دیباچه‌ی کتابش می‌گوید به آنچه که می‌خوانید شک نکنید این شخصیت‌ها تاریخی هستند. اصلا نام کتاب تذکره است، "تذکره الاولیا". بعد متوجه شدم "تذکره الاولیا" تنها نیست خیلی از تذکره‌های عرفانی که داریم به اتفاقاتی اشاره می‌کنند که برای عرفا اتفاق می‌افتد و زندگی‌نامه‌ی عرفا را بیان می‌کند؛ اما در اوج تمام تذکره‌های عرفانی، عطار است. متوجه شدم دست بر قضا داستان‌پردازترین، قصه‌پردازترین، حکایت‌پردازترین تذکره‌نویس و شخصیت قدیمی ما ایرانی‌ها کسی نیست جز عطار نیشابوری. چرا؟ زیرا در کارهایش علاوه بر تذکره، بالای ۱۸۰۰ حکایت، داستان و قصه دارد. وقتی یک چنین شخصیتی را پیدا کردم خیالم راحت شد.



من این طرف عطار را دارم که گزارش از واقع می‌کند و من هم دنبال واقعیت ایرانی هستم روایت از چه؟ از واقعیت، من تا روایت را از واقعیت نفهمم، نمی‌توانم سراغ روایت سوررئال و غیرواقع و فراواقع و از این قبیل بروم. بنابراین فهمیدم گمشده‌ی من همان "تذکره الاولیاء" عطار است. حالا از طرفی گفتم که خب ما اگر کتاب تذکره الاولیا را بگذاریم یک کفه‌ی ترازو و بخواهیم یک چیزی هم وزن آن ـ هم وزن که می‌گویم از نظر نگرش واقعیت

است ـ بگذاریم چیست؟ چیزی که وقتی من دنبال روایت امر رئال و واقعی و عینی و بیرونی خودم هستم، دنبال یک کتاب امروزی داستان یا رمان معاصر باید باشم که آن هم ادعای روایت از امرواقع بکند. خب مثلا انبوه داستان‌نویس‌های سبک رئال بودند، مکتب رئال بوده‌اند که آن‌ها هم قائل به این هستند ما داریم روایت از واقع می‌کنیم اما وقتی مکاتب ادبی و داستانی را می‌خوانیم، متوجه می‌شویم از یک جایی به بعد مکتب‌های ادبی به‌خصوص در داستان و رمان به یک بن‌بستی می‌رسند. این چیزی است که گزارش شده است در متون فارسی و متون انگلیسی که ما از این جا به بعد دیگه مطمئن باشید که هرکسی هرچیزی که می‌خواسته بگوید گفته است. به یک جایی می رسند تا قبل از مارکز تا قبل از صد سال تنهایی مارکز. به خاطر همین وقتی صدسال تنهایی را مارکز نوشت و منتشر کرد بعضی ها آمدند ادعا کردند که این کتاب مقدس ماست، یک تعریف‌ها و یک تمجیدهای

عجیب و غریب کردند. چرا؟ زیرا این ما را از بن بست نجات داد. ما گفتیم که در سوررئال هرچه که بود نوشتیم، در رئال هرچه که بود نوشتیم، انواع ایسم‌های ادبی و هنری را مطرح کردیم وحداقل در ادبیات دیگر مطلب نگفته‌ای باقی نمانده است، قالب امتحان نشده‌ای دیگر نمانده که ما درباره‌اش تست نکرده باشیم و کاری انجام نداده باشیم. وقتی به یک کسی مثل مارکز رسیدیم، متوجه شدیم ایشان دارد امر رئال را گزارش می‌دهد اما یک گزارش جالب توجه و خیلی خاص به خودش، پس من متوجه شدم که یک طرف کار من باید رئالیسم جادویی باشد. چرا؟ زیرا در رئالیسم جادویی، جادوست که اصالت دارد. دیدم هم می‌خواهم واقعیت بیرونی را گزارش کنم و هم یک چیزهایی مثل خرافه و جادو و چیزهایی که نمی‌شود زیاد به آن بهاء داد، هر دو را دارم گزارش می‌کنم. بعد رفتم سراغ نویسنده‌های رئالیسم جادویی و آن‌ها را یکی یکی بررسی کردم، گفتم رئالیسم جادویی از کجا آمد؟ دیدم از نقاشی آمد از آلمان آمده. همه‌ی این‌ها را بررسی کردم رسیدم به قله‌ی رئالیسم جادویی که مارکز است و قله‌ی کارهای مارکز که "صدسال تنهایی" است. خود مارکز یک صحبت جالبی دارد و می‌گوید:" شما چرا یک چنین اسمی برای کار من می‌گذارید؟ من رئالیسم جادویی نمی‌نویسم من دارم رئال می‌نویسم." اتفاقا عطار هم همین حرف را می‌زند و این دو دقیقا دارند یک حرف را می‌زنند. با خود گفتم جناب عطار نیشابوری! اگر داری واقعا گزارش از واقعیت بیرونی می‌کنی آیا در واقعیت بیرونی که مثلا فلان آدم درست درمانی که خیلی آدم پاکی هست وقتی سطل می‌اندازد که یک آبی از ته چاه در بیاورد تا نمازشب بخواند به جای آب مثلا طلا در می‌آید یا مثلا اراده می‌کند کسی که از این جا برود مکه چشم به همزدنی خودش را در مکه پیدا می‌کند داری واقعا گزارش از واقعیت می‌کنی؟! یا جناب آقای گابریل گارسیا مارکز! آیا شما گزارش از واقعیت می‌کنید وقتی می‌گویید که رئالیسم جادویی نگویید به من بگویید فقط رئالیسم. چرا؟ دلیل هم می‌آورد می‌گوید :"به‌خاطر اینکه آن چیزی که من دارم از آن گزارش می‌کنم واقعیت بیرونی جامعه و مردمی است که یک چنین اعتقادی دارند و این‌ها را واقعیت می‌پندارند وقتی که آن‌ها به این قضیه اعتقاد دارند و به آن باور دارند خب من هم جزوه همان جامعه هستم". بعد متوجه شدم چه گسستی بین نویسنده‌های ما و مردم جامعه اتفاق افتاده است که باور ندارند جامعه‌ی خودشان را و تو از جامعه‌ی خودت اگر هستی این چیزها را باید باور داشته باشی. بالاخره داستان هست و هنر هست و یک جاهایی تکنیک هست. همیشه که هرچیزی در داستان و هنر برابر با واقع نیست حتی اگر کسی ادعای رئال بودن بکند. منتهای مراتب حداقلش این است که از یک جایی به بعد تو باید منطق باورپذیری جامعه‌ی خودت را منعکس بکنی یعنی بگویی ببینید مخاطب من! ببینید جناب آقا یا خانمی که داری کتاب من را می‌خوانی می‌شود یک چنین اعتقاداتی و باورهایی داشت و چنین روایت‌هایی را از زندگی آدم‌های این جامعه تحت این بستر رئال خاص به وجود آورد.

با خود گفتم جناب عطار نیشابوری! اگر داری واقعا گزارش از واقعیت بیرونی می‌کنی آیا در واقعیت بیرونی که مثلا فلان آدم درست درمانی که خیلی آدم پاکی هست وقتی سطل می‌اندازد که یک آبی از ته چاه در بیاورد تا نمازشب بخواند به جای آب مثلا طلا در می‌آید یا مثلا اراده می‌کند کسی که از این جا برود مکه چشم به همزدنی خودش را در مکه پیدا می‌کند داری واقعا گزارش از واقعیت می‌کنی؟!

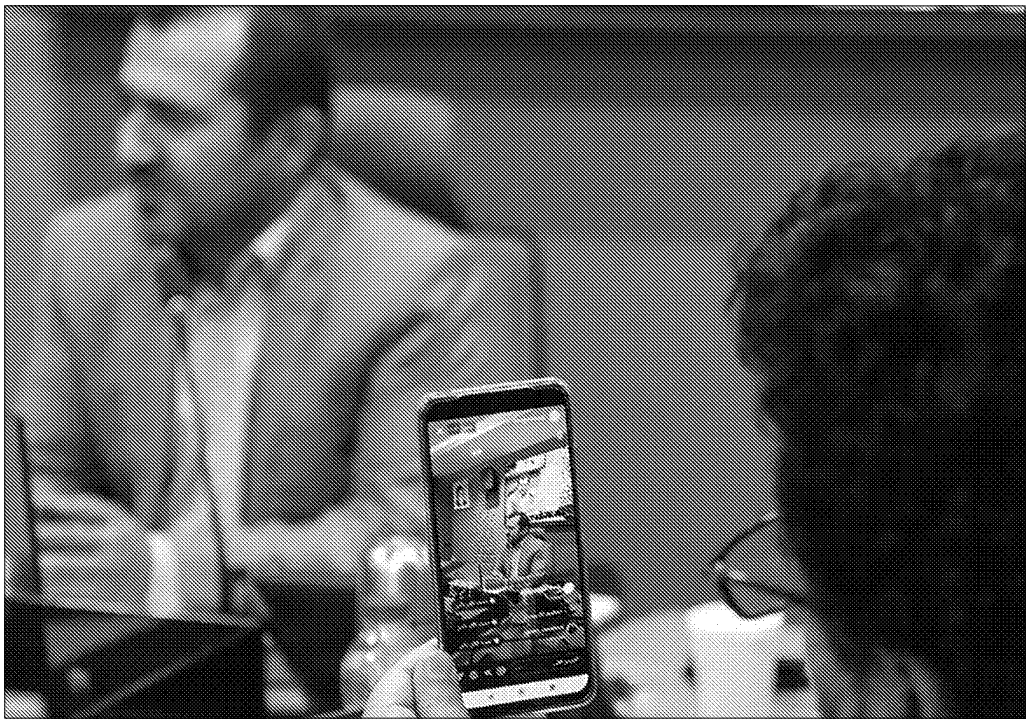
این چیزی بود که مرا خیلی حساس کرد به این که من انگار یک سرنخی را دارم پیدا می‌کنم که در روایت ایرانی من امر رئالی که مردم جامعه‌ی من دربست آن را می‌پذیرند؛ حتی اگر عجیب‌ترین، کرامات و معجزات اولیاء باشد، آن‌ها چیست؟ بعد رفتم سراغ قرآن، قرآن کتاب مقدس ماست،

نگاه کردم دیدم که این همه داستان هست، این همه متون روایی هست و انبوهی از روایت در قرآن نهفته است. بحث قرآن واقعا بحث جذاب و شیرینی است. روایت‌ها و داستان‌هایی که در قرآن هست و نگرش خاصی که آنجا به امر واقع وجود دارد که خیلی خیلی جذاب است که بزرگانی مثل عطار به صراحت می‌گویند ما از این جا آمدیم و قضیه را برداشت کردیم. روایت ایرانی از قرآن آمده است. هیچ داستان قرآنی را شما سراغ دارید که در آن یک امر فراواقعی اتفاق نیفتاده باشد. سراغ دارید؟ حتی در داستان حضرت یوسف مثلا آنجایی که تعبیر خواب، یک امر فراواقعی‌ای است یا آنجایی که از پیراهن یوسف بوی یوسف استشمام می‌شود. امری فراواقعی است. واقعیت که نمی‌تواند به این راحتی اتفاق بیفتد آن‌ها فراواقعیت هستند. این ما را متوجه یک سری شباهت‌های بسیار درگیرکننده‌ای می‌کند و آدم تازه متوجه می‌شود که چرا مثلا فلان نویسنده اروپایی، آمریکایی و آمریکای لاتینی آمده در اول داستانش مثلا یک آیه از قرآن گذاشته است. آن‌ها قرآن را می‌خوانند دنبال روایت قرآن هستند، روایت که می‌گویم بحث علوم حدیث پیش نیاید، بحث روایت داستانی منظور است، دنبال آن نوع روایتش هستند و متوجه یک سری قضایای بیشتری شدند که آن مرا ترغیب کرد بروم اصول نظری و اصول ساختاری جدیدی برای امر روایت و نوع نگرش به واقعیت پیدا بکنم. به یک تفاوت‌هایی رسیدم که یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های داستان‌های روایی سنتی ایرانی با داستان‌های امروزی مثلا در سبک رئالیسم و در مکتب رئالیسم در چیست؟ در تقلید عناصر است.

کلمات خیلی تأثیرگذار هستند. کسی‌که تعریفی ارائه می‌دهد، باید بار معنایی کلمات را متوجه باشد. اولین کلمه‌ای که استفاده می‌کنند می‌گویند رئالیسم جادویی یک شیوه‌ی روایی است این حکم می‌کند که هر ملتی باید برای خودش یک شیوه‌ی روایی پیدا بکند، مارکز این را پیدا کرد و نوشت. ما هم به‌عنوان یک ایرانی مسلمان باید این شیوه‌ی روایی که منطبق بر فرهنگ بومی اسلامی و عرفانی خودمان است را پیدا بکنیم و این منوط به این است که بگردیم ببینیم که امر واقع ما چه چیزی است؟ تعریف ما از واقعیت چیست؟

اولین کلمه‌ای که استفاده می‌کنند می‌گویند رئالیسم جادویی یک شیوه‌ی روایی است این حکم می‌کند که هر ملتی باید برای خودش یک شیوه‌ی روایی پیدا بکند، مارکز این را پیدا کرد و نوشت. ما هم به‌عنوان یک ایرانی مسلمان باید این شیوه‌ی روایی که منطبق بر فرهنگ بومی اسلامی و عرفانی خودمان است را پیدا بکنیم

در مقام مقایسه مجبور هستی بروی سراغ عناصر یعنی کار باید کاملا جزءنگرانه انجام شود. خب عناصر داستان هم مشخص است، شخصیت هست، صحنه، زمان و مکان و دیالوگ هست همه‌ی این ها هستند، شمای راوی هم من فکر می‌کنم جزوه عناصر باید باشد، پیرنگ هست، موضوع کشمکش هست. اولین چیزی که به چشم می‌آید خیلی واضح همین تقلیل عناصر است. من اسمش را تقلیل عناصر گذاشتم. این اتفاقی که در متون ادبیات داستانی ما اتفاق افتاده است در خیلی از رمان‌های امروز جهان دارد اتفاق می‌افتد ولی خب کسی نیامده است احصاء بکند و یک اسمی برای آن بگذارد. تقلیل عناصر به چیست؟ به این است که شما در خیلی جاها نمی‌خواهد زمان و مکان را توصیف جزءنگرانه بدهید. با خودم گفتم مثلا اصول دیالوگ‌نویسی در داستان‌نویسی امروزی که خیلی به آن بهاء می دهند، تو زیاد به آن بهاء نده یا شخصیت‌پردازی مثلا لازم نیست بنویسی بله فلانی آمد پایش می‌شلید اینجایش یک خال داشت. این‌قدر جزءنگرانه اکسپرسیونیسمی (Expressionism، هیجان‌نمایی) صحنه‌ها را نیازی نیست توصیف کند. اگر این‌طور باشد که کار خراب می‌شود، چرا نیازی نیست؟



منِ داستان‌نویس امروزی رفتم در کلاس عناصر این‌ها را به من یاد دادند، یکی مثل بالزاک، استاد نوشتن است و در چند صفحه شخصیتی را توصیف می‌کند، چند صفحه درباره‌ی یک اتاق توضیح می‌دهد، که میزش این رنگی بود، دکورش نمی‌دانم مال فلان قرن بود، خب من چرا این کارها را بکنم؟ این چه توصیه‌ای است؟ این را ادبیات کلاسیک داستان‌نویسی می‌گوید منتهای مراتب خیلی جاها و خیلی از بزرگان دیگر رعایت نمی‌کنند. ثانیا این‌طور هم نیست که به طور فلّه‌ای این اتفاق بیافتد.

در حکایت عرفانی یک قاعده وجود دارد باید تا می‌توانی از عناصر خودت بکاهی، به نفع چه؟ یعنی اگر از تو پرسیدند چرا این جا صحنه‌ات را قشنگ مشخص نکردی؟ جواب داشته باشی و بگویی به نفع درون‌مایه وحدت عرفانی که آن برجسته شود که آن تقویت شود به نفع مثلا باورپذیری. رابعه عدویه داشت به مکه می‌رفت خرش افتاد مُرد رو کرد به آسمان گفت:" این ضعیفه دارد راه می رود به سمت خانه‌ی تو، تو باید بزنی خرش را بیاندازی یک وری؟" یک هو خرش بلند شد و سوار شد و رفت. ببینید این کلماتی را که من می‌گویم " یک هو خرش بلند شد و سوار شد و رفت ". دیگر عطار هیچ توضیحی نمی‌دهد. توجه کردید، مگر می‌شود؟ از قبل یک تمهیداتی چیده است. قابل توجه است به نفع یک چیز دیگر که الان به شما می‌گویم. امر خارق‌العاده. کشمکش یکی از عناصر داستان است. عنصر کشمکش یک عنصر خیلی مهم است. موتور محرکه داستان، عنصر کشمکش است.

اگر عنصر کشمکش نباشد همین اتفاقی می‌افتد که در سینمای مثلا دینی ما می‌افتد، در ادبیات دینی ما و هنر دینی ما می‌افتد. اتفاقی که می‌افتد چیست؟ ما می‌خواهیم فیلم بسازیم، رمان بنویسیم، یک کار

روایی ارائه دهیم در مورد فلان شخصیت مقدس و دینی خودمان که همه دوستش داریم ولی وقتی کار تمام می‌شود و به مخاطب ارائه می‌دهیم، متوجه می‌شویم این بیشتر از اینکه امام علی باشد، قطام است، ولید است، معاویه است، آن‌ها خیلی قشنگ درخشیدند، امام علی‌اش کجاست؟ چهل و چند سال از انقلاب گذشته است و ما یک فیلم درست و درمان که محور مرکزی‌اش امام خمینی باشد نداریم، "فرزند سرخ" داریم، ببینید در آن چه اتفاقاتی افتاده است؟ یک چند تا رمان داریم که به موضوعات حاشیه‌ای مثلا کودکی امام خمینی پرداختند یا مثلا مستندی داریم به نام "قدس ایران". چرا این اتفاق می‌افتد؟ کسی آمده فکر بکند؟ کسی آمده کار مبنایی انجام دهد؟ الحمدالله ما از نوشتن و پژوهش کردن به شدت اِبا داریم! فقط به دنبال این هستیم بدون نوشتن بدون پژوهش کردن سریع کار ساخته شود سریع ارائه شود نه سناریو داشته باشد نه فیلم‌نامه داشته باشد. حتی سریال‌هایمان هم باید یک متنی داشته باشد. سریال‌هایمان هم دارد این‌طور ساخته می‌شود. حتی تولیدات تلویزیونی ما هم دارد این شکلی می‌شود که هرکس جذاب‌تر بود فیلمش را می‌گیریم امشب در برنامه‌ای پخش می‌کنیم، پر بشود برود. خب دلیلش چیست؟ یک پژوهشگر باید بیاید به شما بگوید که ما یک چیزی داریم به نام محور کشمکش در داستان کلاسیک، محور کشمکش چه چیزهایی می‌تواند باشد؟ یکی عشق است، عشق دختر و پسر، عشق دو تا انسان به یکدیگر که عموما بیشتر رمان‌ها در مورد عشق است مثلا طرف می‌آید می‌گوید رمان می‌خواهی؟ می‌گوید یک رمان عشقی می‌خواهم خیلی جذاب باشد درگیر بکند، رمان عشقی معروف است. محور بعدی کشمکش چیست؟ پول است، سرِ پول دعوا می‌شود، می روند بانک را بزنند. محور بعدی کشمکش چیست؟ جاه و مقام است، سرِ این که من مثلا پادشاه بودم بچه‌هایم سرِ پادشاهی رقابت دارند، سرِ این چیزهاست یا دعوا سرِ ریاست جمهوری است، محورهای کشمکش این‌طور است.

حالا بیاییم سراغ حکایات عطار و مقایسه کنیم. در حکایات عطار آنجایی که می‌گوید حلاج را این‌طور کشتند، حلاج یک چنین آدمی بود یا بایزید یک چنین آدمی بود در بسطام این‌طور زندگی کرد و مستجاب‌الدعوه بود واین کرامات و این اتفاقات در زندگی‌اش اتفاق افتاد، خب محور این کشمکش و حکایت عطار چیست؟ مشخص است دیگر، دختر نیست، من می‌گویم عطار و زندگی‌نامه عرفا، شما تعمیم بده به هر قدیسی، شما بگو امام خمینی حتی، شما بگو امام علی(ع)، فلان امام معصوم یا فاطمه زهرا(س)، شما هر شخصیت مذهبی را بگذار جای ایشان، خب محور کشمکش زندگی این بزرگان، چه چیزی می‌تواند باشد؟ عشق دختر و پسری است؟ نه والله. شما مثلا مقتل را روایت امروزی از آن ارائه بدهید، هر عالِمی سعی کرده در انتهای عمرش یک مقتلی از خودش به یادگار بگذارد و یک روایت واحد، یک حادثه واحد تاریخی

به زبان‌های مختلف از سوی آدم‌های مختلفی که یکی فقیه بوده است یکی کلامی بوده است یکی ادیب بوده است و غیره به دست ما رسیده است. خب این محور کشمکشش چیست؟ عشق است؟ پول است؟ جاه و مقام است؟ ما که اعتقاد نداریم هیچ کدام از این‌ها باشد، اصلا اصل داستان هم سرِ این چیزها نیست. آن چه چیزی است که این حوادث را جذاب کرده است؟ کرامات است. این اتفاقات خارق‌العاده است. دقیقا همان اتفاقی است که در رئالیسم جادویی افتاده است. آنجایی که یک بادی می‌وزد و شخصیت داستانی به همراه ملافه‌ها پرواز می‌کند در آسمان‌ها، مگر داستان رئال نبود؟ چطور شد این پرواز کرد؟ ناگهان پرید رفت و انگار به قول بعضی از این منتقدها، انگار جناب مارکز سلسله‌ی حوادث را طوری چیده است که شخصیت داستانی ما در آن صفحه با ملافه‌ها باید پرواز می‌کرده است. وقتی ما کرامات را داریم باید برویم سراغ آن، اینکه ما نمی‌توانیم روایت جذاب و یقه‌گیری که مخاطب را یقه‌گیر بکند تا آخر و ببرد با خودش به‌خاطر همین قضیه است که ما محور کشمکش را گم کرده‌ایم، البته مقاومت‌هایی هم می‌شود که اصلا محور کشمکش این نباشد حالا آن هم بحث جدایی است، وقتی محور کشمکش این باشد آن وقت کلا همه چیز عوض می‌شود، آن وقت است که ما باید یک اصولی برای روایت خودمان معرفی کنیم. اولا در روایت ایرانی اصل بر تقلیل عناصر هست، شخصیت، صحنه، زمان، دیالوگ، این‌ها همه‌اش تقلیل پیدا می‌کند به نفع درون‌مایه به نفع باورپذیری، به نفع باورپذیری چه چیزی؟ امرخارق‌العاده. البته در پرانتز بگویم داستان‌های فانتزی با این خیلی متفاوت است، آن یک چیزِ دیگر است. امر خارق‌العاده و روایت ایرانی متفاوت از داستان فانتزی است، آن را اصلا بگذارید کنار چون که ریشه‌های مبنایی دارد.

دوم متوجه می‌شویم که محور کشمکش متفاوت است. بزرگترین فرقی که این‌ها با هم دارند این است که محورهای کشمکش متفاوت است و یک محور کشمکش جدیدی را باید معرفی بکنیم و آن هم کشمکش در امر خارق‌العاده است و سوم یک شِمای روایی خاص روایت ایرانی دارد. ما وقتی که می‌خواهیم یک چیزی را روایت بکنیم باید یک استراتژی داشته باشیم یا به قول بعضی‌ها شِمای روایی داشته باشیم. شِمای روایی ما یعنی چه؟ یعنی من چطور باید روایت بکنم؟ حوادث را چطور باید بچینم برای شما؟ شِمای روایی داستان‌های در قالب روایت ایرانی یعنی روایت‌های ایرانی یک ویژگی خیلی جالبی دارند و آن هم این است، شِمای روایی ما باید در خدمت آفرینش شگفتی باشد یعنی هر چه قدر که شما بتوانی شگفتی مخاطب را بیشتر بالا ببری.

وقتی ما کرامات را داریم باید برویم سراغ آن، اینکه ما نمی‌توانیم روایت جذاب و یقه‌گیری که مخاطب را یقه‌گیر بکند تا آخر و ببرد با خودش به‌خاطر همین قضیه است که ما محور کشمکش را گم کرده‌ایم

داستان حلاج، اوج داستان‌های "تذکره الاولیاء" است. که خیلی هم مبسوط آمده است و داستان حیرت‌آور و تراژدی عجیب و غریبی هم هست، وقتی به حلاج می‌رسد تمام همّ و غمش را می‌گذارد که تو از این آدم تعجب بکنی ـ آفرینش شگفتی ـ اگر تو از یک آدم تعجب نکنی کرامات و امور خارق‌العاده و معجزه‌ای اتفاق بیافتد از آن قبول نمی‌کنی. پس این شد که ما شِمای روایی خاصی داریم که در خدمت آفرینش شگفتی از طریق کرامت است.

در ایجادِ تحول شخصیتی، تیپ‌ها تبدیل به شخصیت می‌شوند. شِمای روایت ایرانی حکم می‌کند که در خدمت

تحول شخصیت باشد و دومین هدفی که روایت ایرانی ما از یک الگوی روایی خاص که دنبال آن هست این است که دستگیری بکند از یک فرد. این هم خیلی در شِمای روایی دیده شده است یعنی من سلسله حوادثم را جوری می‌چینم که در انتها دست یک نفر را بگیرم یا در انتها یک کرامت اتفاق بیافتد یا در انتها یک شخصیتی متحول بشود. این شِمای روایی در داستان‌های عطار مختلف است و اهداف متغیری هم خواهد داشت.

چهارمین اصل ساختاری این است که من چون که قائلِ به کشمکش خاصی در روایت ایرانی خودم هستم بنابراین مجبورم که از یک تکنیک‌ها و شگردهای خاصی تبعیت بکنم که اتفاقا درادبیات داستانی ما یک چندتایی از آن وجود دارد و جالب توجه اینکه در ادبیات قدیم ما هم وجود دارد و کسی نرفته است سراغش. چرا؟ متن من متنِ رئال است. من دارم مثلا حکایت فلان آدم را می‌کنم که در قرن فلان وجود خارجی داشته است وجود بیرونی داشته است یک کسی مثل حلاج یک کسی مثل بایزید، حارث محاسبی، فلان ابن فلان. خب یک جایی هم در روایت ایرانی خودم باید برسم به امر فراواقع یا امر خارق‌العاده که مثلا باید به واسطه او یقه‌ی مخاطب را بگیرم و ایجاد کشمکش بکنم و او را درگیر داستان خودم بکنم. خب اگر یک امر خارق‌العاده باورپذیر نباشد و من فکری برای باورپذیری آن نکنم که خیلی بد است. اصلا روایت من می‌رود زیر سوال. به قول امروزی‌ها منطق روایی حکم می‌کند که تمام اجزای روایت من در خدمت باورپذیری باشد. به‌خاطر همین متن و نثر در اوج اهمیت است. به‌خاطر همین کسی که بخواهد روایت ایرانی داشته باشد اگر متن خوبی، نثر خوبی نداشته باشد او را باید مرخصش کرد.

به هرحال ما باید در روایت ایرانی خودمان یک شگردی برای باورپذیری داشته باشیم، چرا؟ چون محور کشمکش را عوض کردیم. یک نفر باید برود شگردهای باورپذیری را برای ما احصاء کند. پس روایت ایرانی به‌عنوان یک شیوه‌ی روایی خاصِ ما ایرانی‌ها یک منطق روایی خاصی در قبال امور خارق‌العاده دارد، ما همین طوری نمی‌توانیم بگوییم، بله اینجا بود که امام علی درِ خیبر را از جا کَند و تمام شد. قصه‌ی ما تمام شد. نه، باید توضیح بدهید، باید مبنا داشته باشید، باید شگرد داشته باشید. خب منطق روایی عطار چه بوده است؟ یک منطق روایی خاصی داشته است برای باورپذیرکردن کرامات اولیاء. من در یک مقاله‌ای سعی کردم این شگردهای باورپذیری در داستان‌های مارکز را جمع بکنم. شگردهای باورپذیری عطار را هم در یک مقاله‌ی دیگری سعی کردم که مهم‌ترین‌هایش را احصاء کنم و مقایسه شگردهای باورپذیری عطار با شگردهای باورپذیری مارکز هم یک مقاله‌ی دیگری هست و بعد من کشیده شدم به بحث کرامات. چرا؟ زیرا محور کشمکش من در روایت ایرانی چه شد؟ امور خارق‌العاده و کرامات.

ما باید در روایت ایرانی خودمان یک شگردی برای باورپذیری داشته باشیم، چرا؟ چون محور کشمکش را عوض کردیم. یک نفر باید برود شگردهای باورپذیری را برای ما احصاء کند. پس روایت ایرانی به‌عنوان یک شیوه‌ی روایی خاصِ ما ایرانی‌ها یک منطق روایی خاصی در قبال امور خارق‌العاده دارد

مارکز نمی‌گوید ، بسم الله الرحمن الرحیم، من مارکزم و می خواهم در رئالیسم جادویی برای شما یک چیزیی بنویسم، اصلا تکذیب می‌کند این قضیه را، می‌گوید من دارم رئال می‌نویسم، آن چیزی که اتفاق می‌افتد در جامعه و فرهنگی که من در آن به سر می‌برم همین اتفاقات جادویی و گرچه خرافه باشد، گرچه افسانه باشد، گرچه به نیهیلیسم بکشد این‌ها اتفاقات جامعه‌ی من است و من هم همین‌ها را می‌نویسم. سوررئالیسم دیگر خیلی متفاوت می‌شود. داستان‌های سنتی خودمان را هم بخواهی نگاه کنی از همان اول کلیله و دمنه، آهو

دارد صحبت می‌کند، قورباغه ابوعطا می‌خواند خب خیلی متفاوت است ولی در داستان‌های رئالیسم جادویی، متجدد باز خیلی متفاوت شده است و آن‌ها وارد یک فضاهای جالب‌تری شده‌اند مثلا پدر و مادر رفته‌اند سینما و بچه‌ها در خانه تنها هستند، در داستان بچه‌ها تنبیه شده بودند. بعد بچه‌ای می‌رود برق را روشن می‌کند و آبشاری ازنور از داخل لامپ می‌ریزد وسط خانه بعد خانه پر از نور می‌شود و بچه‌ها در آن مایع نورانی شروع می‌کنند به شنا کردن. بستر رئال است، تفاوتش به این است. اصلا ادعای نویسنده این است که من از واقعیت گزارش می‌کنم. حالا بین واقعیت رئالیسم جادویی با واقعیت روایت ایرانی تفاوت‌هایی وجود دارد.

رئالیسم عرفانی می‌خواهد واقعیت گرایی‌اش را ببیند. روایت از آن واقع‌گرایی می‌شود روایت. من می‌خواهم آن واقع‌گرایی رئال خاص خودم را داشته باشم خب آن می‌شود روایت ایرانی.

ما در کلیت داستان‌های عطار به این نتیجه رسیدیم و پله پله خواستیم برویم جلو یعنی برای خودمان چندتا پله در نظر گرفتیم، گفتیم اول باید ببینیم روایت از واقع چه چیزی است؟ اگر یک امر واقعی بیرونی برایمان اتفاق بیفتد به‌عنوان یک راوی ایرانی چگونه می‌توانم آن را روایت بکنم؟ چه ممیزاتی باید داشته باشد در ساختار در محتوا و این‌ها؟

یکی از ایرادهایی که به ما وارد می‌شود این است که می‌گویند می‌خواهند ژانرهای مختلف را طبع‌آزمایی بکنیم. ما هنوز تعریف درستی از امر واقع ایرانی نداریم. ما در کل جهان اسلام هیچ جریان و هیچ مکتب هنری نداریم. در داستان حداقل می‌توانم این ادعا را بکنم، هیچ مکتبی نداریم، جریان، یک شاخه از مکتب است مثلا رئالیسم جادویی یک شاخه‌ای از مکتب رئالیسم است. خب ما وقتی که هیچ جریانی در کنار رئالیسم برای خودمان نداشتیم و نداریم هنوز، چطور می‌خواهیم ادعا کنیم که در مکتب سوررئال می‌خواهیم یک جریان یا مکتب یا یک چیز ادبی داشته باشیم؟ نه تنها در ایران در کل جهان اسلام من این ادعا را دارم اگر کسی سراغ دارد اگر کسی می‌تواند نقضش را بیاورد بسم الله، نداریم. به‌خاطر همین من تأکیدم به این است که ما تعریفمان را از امر رئال چه از لحاظ ساختاری و چه از لحاظ محتوا ارائه دهیم آن وقت است که ما می‌فهمیم منظورمان از واقع این است حالا بگو فراواقع چیست؟ حالا بگو سوررئال چیست؟ حالا بگو مثلا داستان سوررئال بنویس، در قالب مینیمال بنویس، فیلم در قالب فلان بساز، آن وقت که در بیس (base) اول کار وقتی هنوز درش ماندیم، چه جوری می شود که به همین راحتی بروی سراغش؟ به‌خاطر همین است درگیرخودمان هستیم و نمی‌دانیم داریم از کجا می‌خوریم و نمی‌دانیم برای چه کارمان نمی‌گیرد به آن صورت و نمی‌دانیم چرا ما در جهان اسلام جریان ساز نیستیم. بله ما کارهایی که می‌کنیم به زبان فارسی است و جهان اسلام زبانشان عربی است خب این یک مانع ولی مانع اصلی این نیست.

برگردیم سر اصل مطلب. شگردهای باورپذیری چه چیزهایی هستند؟ زبان جادویی، لحن، زبان. نثر و لحن عناصر متفاوت از همدیگر هستند و چه خوب است که همان اول در کلاس عناصر داستان طلبه‌ی این کار را بفرستند دنبال این که لحنش را پیدا بکند و زبانش را پیدا بکند و تمایز این‌ها را از همدیگر بازشناسی بکند و نثرش را قوت ببخشد. داستان نویس‌های مطرحی داریم که نثرشان ایرادهای زیادی دارد.

برویم سراغ اصول مبنایی. چرا می‌رویم سراغ اصول مبنایی؟ مجبور شدم بروم سراغ بحث‌های مبنایی برای اینکه متوجه شدم که یکی مثل مارکز که محور مقایسه‌ی میانِ روایت ایرانی و روایت داستانی امروز هست اصلا توجهی به اصول مبنایی ندارد. یکی مثل مارکز اصلا اصل مبنایی ندارد می‌گوید که من رئال می‌نویسم و رئالیسم هستم و در مکتب رئال قلم می‌زنم. ولی تعریف من از امر رئال همان چیزی است که دیگران گفته‌اند. اصلا در فرهنگ آن‌ها یک چنین اتفاقی نیفتاده است که تو داری بر محور امر رئال و بر محور کشمکش امور خارق‌العاده می‌خواهی داستان بنویسی، خیل خب، تعریف تو از کرامت چیست؟ تعریف تو از جادو چیست؟ تعریف تو از واقعیت و امر رئال بیرونی چیست؟ این‌ها بحث‌های مبنایی می‌شود. کار مهمی است. داستان‌نویس ما، هنرمند ما تا وقتی که نیاید فلسفه‌ی هنر و تعریف بومی و فرهنگی و ایرانی خودمان را از واقعیت و امر رئال درک بکند، تا وقتی نرویم سراغ ابن‌عربی ، نرویم سراغ ابن‌سینا، نرویم سراغ شیخ اشراق و نرویم فلسفه ایرانی را کَند و کاو بکنیم نمی‌توانم بگویم من چیزی که می‌نویسم مطابق امر رئال و واقع هست. منظورت کدام واقع است؟ به‌طور مستقل ما هیچ کار پژوهشی در مورد کرامت نداشتیم آن‌هایی هم که داشتیم کار درخور اعتنایی نبود و اگر هم داشتیم تازه اتفاقا این پدیده را کوبیدند ومسخره کردند. بزرگان ما وقتی که رسیدند به موضوع کرامت

شروع کردند به دست انداختن، نهایت چیزی که از امر فراواقعی و کرامت در فرهنگ ما پژوهشگرهای امروزی ـ بزرگان و مفاخر گذشته را کار ندارم، پژوهشگرِ امروزی را دارم می گویم ـ به آن اعتنا کردند کرامت اِشرافِ بر ضمائر بوده است. چرا؟ چون می‌گفتند زیاد غیرمعقول نیست. اشرافِ بر ضمائر چیست؟ یعنی بر ضمیر ایشان مثلا اشراف دارم، می‌دانم مثلا آقای فلان الان در چه فکری است، برخاطرش کاملا واقفم. خب استاد اشرافِ بر ضمائر، جناب ابوسعیدابوالخیر است. در اسرارالتوحید انبوهی از کرامات اشراف ضمائر از ایشان نقل شده است.

می‌گویند که همان اسرار التوحید را بخوانید دنبال تذکره نروید، در تذکره محملات زیاد است خُزعبلات زیاد است، تذکرةالاولیاء عطار را می‌گویند. چرا؟ چون که در اسرارالتوحید بیشتر کرامات باورپذیرند. چرا باورپذیرند؟ چون که از نوع اشراف بر ضمیر هستند. اشراف بر ضمیر ممکن است به‌خاطر تسلط روانی بر افراد و به خاطر زرنگی و زبلی کسی باشد. مثلا متوجه شده این فرد می‌خواهد این حرف را بزند یک همچین چیزی مثلا از خاطرش گذشته است، این که کرامت نشد. منِ داستان‌نویس اگر بخواهم منطق روایی خاصی داشته باشم و به آن تکیه بدهم باید بروم دنبال اینکه آن آدمی که در دوره‌ی عطارنیشابوری زیست می‌کرده و این کتاب عطار را می‌خوانده و تا قرن‌ها آن کتاب سرِ دست می‌رفته است و چقدر هم لذت می‌بردند، چه باوری داشته است؟ چه منطقی در ذهنش شکل گرفته بوده که من همان را بتوانم گزارش کنم. لازمه‌اش این است که اولا بدانم کرامت چیست؟ تعریف ما از کرامت چیست؟ تعریف ما از امرواقع چیست؟ واقعیت چیست؟ دوم تعریف ما از امر خارق‌العاده مثل کرامت و معجزه چیست؟ فرق کرامت با معجزه چه چیزی است؟ فرق کرامت با جادو چه چیزی است؟ من مجبور شدم یک کتاب قطوری را بنویسم، اسمش هست "کیمیای کرامت" کرامات اولیاء از مبانی عرفانی، تحلیل واقع‌نمایی تا واقع‌گرایی ادبی و هنری که در دست چاپ است و انبوهی از مقالات درباره‌ی کرامت. همین طور رفتم سراغ خاستگاه کرامات اولیاء.

محور قرآن خودمان امور خارق‌العاده است. کتاب مقدس من بر محور کرامات و معجزات و امور خارق‌العاده است حتی کرامت هم هست. یکی از کرامت‌هایی که قرآن به صراحت از آن اسم می‌برد همان کرامت احضار تخت ملکه‌ی صبا بلقیس است. این از طرف پیامبر اتفاق نیفتاد. اتفاقا پیغمبر خدا آنجا اصحاب خودش را تشویق کرد به اینکه مسابقه کرامت راه بیندازید. آنی که عفریت من الجن بود او مسابقه را باخت، این کرامت است دیگر. شما می‌خواهید جوان امروزی را بکشانید مثلا به سمت قرآن، همچین چیزی می‌شود؟ به سمت قرآنی که این همه اتفاقات عجیب و غریب درش افتاده است؟ طرف ۳۰۰ سال خوابیده بعد ۳۰۰ سال بیدار شد! این همه اتفاقات خارق‌العاده افتاده است شما چه منطقی باید داشته باشید؟ همان‌طور که شما در باورپذیر کردن این اتفاقات برای جوان امروز خودت مشکل خواهی داشت آن مشکل را در ادبیات خودت هم خواهی داشت. تا وقتی که به روایت ایرانی خاص خودت نرسی این مشکل همچنان برقرار است. به‌خاطر همین است که در فیلم‌هایمان به مشکل برمی‌خوریم به بن بست برمی‌خوریم به‌خاطر چه چیزی است؟ به‌خاطر اصول مبنایی است. اصلش اینجا است. آنجا

در فیلم‌هایمان به مشکل برمی‌خوریم به بن بست برمی‌خوریم به‌خاطر چه چیزی است؟ به‌خاطر اصول مبنایی است. اصلش اینجا است. آنجا که استخوان آدم را می‌شکاند و درد می‌آورد این است که نویسنده‌ی ما حوصله ندارد برود سراغ متون اولیه که آقا تعریف ما از واقعیت باید چه چیزی باشد که من بخواهم در بستر واقع‌گرایانه چیزی را ارائه بدهم من منِ ایرانی چه کار باید بکنم

که استخوان آدم را می‌شکاند و درد می‌آورد این است که نویسنده‌ی ما حوصله ندارد برود سراغ متون اولیه که آقا تعریف ما از واقعیت باید چه چیزی باشد که من بخواهم در بستر واقع‌گرایانه چیزی را ارائه بدهم من منِ ایرانی چه کار باید بکنم، خب معلوم است دیگر. اوضاعمان همینی است که هست.

ما یک واقع‌گرایی خاصی در منطق روایی خودمان داریم که برخاسته از هستی شناسی عرفانی است. نگاه ما به هستی در فرهنگ ایرانی بسیار متفاوت از نگاه دیگران است. جهان بینی خیلی مهم است، منِ داستان نویس هم وقتی که دست به قلم می‌برم و شروع می‌کنم روایت خاص خودم را ارائه می‌دهم بالاخره یک جایی این جهان بینیِ بیرون می‌زند. و اتفاقا خوبی هنر به این است که شما به‌طور غیرملموس، داری آن جهان بینی خاص خودت را به مخاطب القاء می‌کنی، اصلا هنر همین است. ببینید ما یک هستی‌شناسی خاصی داریم که در بستر آن هستی‌شناسی است که واقعیت شکل می‌گیرد. ما تا این هستی‌شناسی را نشناسیم فایده ندارد؛ یعنی چه؟ یعنی نمی‌توانیم تصویر درستی از خود واقعیت داشته باشیم. عرفای ما، فلاسفه‌ی ما، بزرگان ما آمدند توضیح دادند. به زبان‌های مختلف توضیح دادند. عارف به زبان عرفانی آمده است توضیح داده است، فیلسوف به زبان فلسفی ، فقیه به زبان دین و شریعت. خب کسی که دنبال واقعیت است باید برود اول هستی‌شناسی عرفانی بخواند بعد از اینکه هستی‌شناسی عرفانی را فهمید برود سراغ انسان‌شناسی که مثلا جایگاه من در این هستی چیست؟

ما عوالم متوالی داریم، قائل به عوالم متوالی هستیم، این دنیا ، یک دنیای دیگر، بعد می‌رویم یک دنیای دیگر بعد دنیای بالاتر می‌رود. ما ز بالاییم و بالا می‌رویم، ما ز آنجاییم و آنجا می‌رویم، ما یک دنیای موازی هم داریم که اتفاقا آن‌هایی که قائل به معاد نیستند روی این دنیای موازی متمرکز شده‌اند، فیلم‌هایی که هالیوود می‌سازد روی این دنیای موازی متمرکز می‌شود. دنیای موازی چیست؟ همین جاست، این دنیاست. می‌گوید هرچه که اینجا بیشتر بهت خوش بگذرد و بتوانی بیشتر لذت ببری و بتوانی بیشتر از مواهب این دنیا برخوردار بشوی و خیالِ زیباتری از هستی و تصور لذت‌بخش‌تری حداقل داشته باشی آن دنیا در همان تصوراتت محشور می‌شود و تمام می‌شود می‌رود. فیلم "تلقین" را دیدید؟ "conception"، در آن چه اتفاقی می‌افتد؟ همه فیلم‌های این کارگردان را ببینید، آن‌قدر قشنگ درباره‌ی دین بد می‌گوید که بیا و ببین. خیلی زیبا بدون اینکه ماها مثلا بدانیم بچه ما این فیلم را می‌بینند. هستی‌شناسی غیردینی را تلقین می‌کند. آدم لذت می‌برد ولی، چقدر هنرمندانه این کار را می‌کند، برای نشان دادن این قضیه، چه تخیل قوی‌ای داشته است. خب شما به کدام عالم بند هستید؟ به همان عالمی که خودت ساختی؟ به آن عالمی که به‌طور معکوس در ذهن خودت در آن دنیا ساختی؟ دعوا سر چیست؟ سرِ این است که من بخواهم ذهنیت یک نفر را تغییر بدهم که آقا بیاید شرکتش را بفروشد ارث و میراث پدرش را بفروشد، تمام. خب آنجا هستی‌شناسی‌اش مبتنی بر این است که اصلا ما معادی نداریم حساب و کتاب چه می‌شود؟ هیچ. معاد چه می‌شود؟ آن چیزی که در انجیل آمده است چه می‌شود؟ فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ چه

نگاه ما به هستی در فرهنگ ایرانی بسیار متفاوت از نگاه دیگران است. جهان بینی خیلی مهم است، منِ داستان نویس هم وقتی که دست به قلم می‌برم و شروع می‌کنم روایت خاص خودم را ارائه می‌دهم بالاخره یک جایی این جهان بینی بیرون می‌زند

می‌شود؟ هیچ. این موضوعات از نظر او بی‌اهمیت است. فیلم‌های دیگر این آقا هم همینطور. بعضی فیلم‌های دیگر هم همینطور، تعریفشان از امر واقع مبتنی بر این جهان بینی است. حالا ببینید در فرهنگ خودمان چه خبر است؟ هستی‌شناسی فلسفه عرفانی ما اصلا غوغاست، خب اگر ندانند معلوم است مثل آن‌ها می‌نویسند، مثل آن‌ها فکر می‌کنند، کاملا دنیای متفاوتی را ارائه می‌دهند. این که گفتید "ایرانی"، "ایرانی" است یا نه؟

از قدیم یک جایی را در فرهنگ ایرانی داریم به نام "قله‌ی قاف"، "جابلقا"، "جابلسا" این‌ها را جناب سهروردی خیلی کار کرده است ـ شیخ اشراق ـ این شیخ شهید یک عالَمی را در توالی با این عالَم تصویرکرده است که یک جهان واسط بین ما و عالَم مجردات است که به آن "عالَم مثال" می‌گویند، "جهان"، نه، "عالَم"، "عالَم مثال"، ارجاع می‌دهم شما را به کتاب‌های هانری کُربَن، هانری کربن خیلی همدلانه نوشته است، این عالم کاملا ایرانی است حتی اسامی مثلا سلسله جبالی که آنجاست، "قله‌ی قاف"، حالا ادبیاتی‌ها می‌گویند "قله‌ی قاف" منظور دماوند است، نخیر، یک قله‌ای است در آن عالم، به آن می‌گویند "عالم صور معلقه"، بزرگ‌ترین عالمی که وجود دارد. نه جهان صورت است نه جهان ماده و نه جهان مجرد تام و جهانی بین ماده است و جهان مجردات، این عالَم عجیب و غریب را خیلی جالب به آن پرداخته‌اند و بلافاصله بعد از این که مثلا آدم منخلع می‌شود از عالم مادی وارد آن عالَم می‌شود، طبق جهان بینی روایی ما. خب تو اگر چنین اعتقادی و یک چنین باوری را از لحاظ فلسفی و کلامی، از لحاظ عرفانی داشته باشی خب معلوم است که تعریفت از امر واقع یک چیز دیگری می‌شود.

گفتم یکی از کارهایی که ما در روایت ایرانی باید انجام دهیم این است که محور کشمکش متمایز بشود و ایجاد شگفتی بشود، از چه چیزی؟ یکی کرامت است. مشخص است گفتیم یکی نفس مکرمه، کسی است که به این توانایی رسیده است. ما باید در داستان روایی خودمان قهرمان داشته باشیم و ما از قِبَلِ نداشتن قهرمان در این قضیه چقدر داریم لطمه می‌بینیم؟ در هنر خودمان در ادبیات خودمان در جامعه‌ی خودمان در سینمای خودمان در کوچک‌ترین اجزای خانواده خودمان. در خانواده خودمان به‌خاطر نداشتن قهرمان داریم لطمه می‌خوریم و این چقدر به درد آدم می‌خورد.

الان وظیفه‌ی ماهاست بدانیم چطور می‌توانیم منطق روایی خاصی را در متن یا فیلم یا اثرِ هنری روایی خودمان ایجاد کنیم که منطبق با این مفاهیم باشد. آن وقت است که معجزه معنا می‌دهد کرامت معنا می‌دهد امر خارق‌العاده جایگاهش مشخص می‌شود

اصل دوم مبنایی ما در روایت ایرانی این است که ما امر خارق‌العاده خودمان را بشناسیم. در فرهنگ ما ایرانی‌ها کرامت است امور کرامت‌آمیز است معجزه است و ما اصلا باید ماهیت این قضیه را بشناسیم.

تو ایرانی باشی، فرهنگت ایرانی باشد و به باورهای اسلامی به خصوص شیعی وفادار باشی و بخواهی کار هنری بکنی مبتنی بر همین باورها مجبوری به این راه بروی. این تلاشی است که من سال ها به این سمت کشیده شدم. شهید آوینی نمی‌توانست برود بنشیند تو کتابخانه. او بایستی دوربین را می‌گذاشته روی کولش یا شهید مطهری اصلا فرصتش را نداشته است ولی الان وظیفه‌ی ماهاست بدانیم چطور می‌توانیم منطق روایی خاصی را در متن یا فیلم یا اثرِ هنری روایی خودمان ایجاد کنیم که منطبق با این مفاهیم باشد. آن وقت است که معجزه معنا می‌دهد کرامت معنا می‌دهد امر خارق‌العاده جایگاهش مشخص می‌شود.

کارکرد روایت در

«ذکر بر دار کردن حسنک وزیر» از تاریخ بیهقی

علی عباسی، استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی
حجت رسولی، استاد زبان و ادبیات عرب دانشگاه شهید بهشتی

مقدمه

آغاز تغییرات و تحولات مرتبط با نقد که به نقد نو معروف است، به نخستین سال‌های قرن بیستم برمی‌گردد. در این زمان نظریه‌های ادبی در حال تغییر و تحول بودند و نظریه‌پردازان می‌کوشیدند مبنایی علمی برای نقد ادبی پیدا کنند. صورت‌گرایان روس از کسانی بودند که نقش بسیار مهمی را در این تحولات به عهده داشتند. یکی از موضوعاتی که شکل‌گرایان و بعدها ساخت‌گرایان روی آن پژوهش‌های گسترده‌ای را انجام دادند، بحث مربوط به روایت‌شناسی است. روایت‌شناسی همچون یک علم تلاش دارد تا به الگوهای روایتی روشنی دست یابد. نظریه‌پردازان در گستره‌ی روایت‌شناسی بر این باورند که «اولین بار، تودوروف در کتاب دستور زبان دکامرون واژه‌ی روایت‌شناسی (Narratology) را به‌عنوان «علم مطالعه قصه به کار می‌برد». (اخوت ۷) و مقصود او شامل رمان، قصه‌های پریان، اسطوره و ...است. پروپ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان سعی کرد تعریف روشنی از روایت ارائه دهد. درواقع، پروپ مطالعاتش را بر اساس قواعد صوری انجام داد به همین خاطر اثرش را "ریخت‌شناسی" خواند. نزد او واژه‌ی ریخت‌شناسی به معنای توصیف حکایت‌ها "بر اساس واحدهای تشکیل دهنده‌ی آن‌ها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت است" (احمدی ۱۴۴-۱۴۵) نقطه‌ی شروع بررسی‌های پروپ تعریفی است که او از روایت می‌دهد:

تغییر از یک پاره به پاره درست شده‌ی دیگر. او این تغییر پاره‌ها را رخداد می‌نامد. به نظر او "رخداد" (اخوت ۱۸) اساس هر روایتی است. به همین منظور پروپ سعی کرد رخدادهای اساسی هر روایت را بیابد و آنگاه از آن‌ها فهرستی تهیه کند. وانگهی، او این رخدادهای پایه را کارکرد نامید. در حقیقت، او براین اعتقاد است که قصه‌های مورد مطالعه‌ی او علی‌رغم شکل متفاوت، دارای ساختار مشترکی‌اند. از نظر او کارکرد ساده‌ترین و کوچک‌ترین واحد روایتی است. به عبارتی دیگر کارکردها سلسله‌ای از کنش‌های شخصیت‌های داستان و قصه‌اند که ازکل آن‌ها قسمت‌های متفاوت قصه تشکیل می‌شود. از نظر شکل‌گرایان، روایت دارای ساختاری است و

«اصطلاح ادبی که برای ساختار روایت به کار می رود "پیرنگ" است». (والاس ۵۷) از زمان باستان به عنصر پیرنگ اهمیت فراوانی داده‌اند، حتی ارسطو پیرنگ را یکی از عناصر اصلی و شش‌گانه‌ی تراژدی به شمار می‌آورد. در نگاه او پیرنگ روح تراژدی است. پیرنگ تقلید حرکت‌های تراژدی و انتظام ماجراهای آن است. از نظر ارسطو پیرنگ باید ابتدا، وسط و انتها داشته باشد. او بر این باور است که اگر عنصری از پیرنگ کاسته شود، اساس داستان به هم می‌ریزد.

در این مقاله سعی می‌شود به عنصر طرح یا پیرنگ در «حسنک وزیر» از تاریخ بیهقی پرداخته شود تا بدین وسیله نگارندگان مقاله بتوانند برای پرسش زیر پاسخ مناسبی بیابند: چرا راوی در «حسنک وزیر» برای روایت داستانش از راویان متعددی استفاده کرده است؟ برای پاسخ به این پرسش نگارندگان کار خود را با این فرض آغاز خواهند کرد:

۱. راوی از راویان متعددی سود جسته است تا بتواند عنصر واقعیت‌پذیری این اثر ادبی را بیشتر کند (زیرا زبان مورد استفاده در این روایت بیشتر «زبانی ارجاعی» (کلین کنبرگ ۴۱) (صفوی ۳۲) است تا عاطفی، به همین خاطر این روایت بیشتر میل به مصداق نشانه‌ها دارد تا به خود زبان)

۲. راوی سعی دارد نسبت به کنش‌های صورت گرفته بی‌طرف باشد و قصد دارد به‌عنوان یک تاریخ‌نگار با فاصله به حوادث نگاه کند.

■ بحث

قبل از آغاز بحث لازم دیدیم که خلاصه‌ای تاریخی از روایت حسنک وزیر بیاوریم و آنگاه به تحلیل متن بپردازیم. البته این خلاصه از پیکره‌ی اصلی روایت حسنک وزیر آورده نشده است. اما نگارندگان برای بررسی روایت از پیکره‌ی اصلی استفاده خواهند کرد، تا تحلیل علمی قابل قبولی از این اثر داشته باشند.

داستان حسنک وزیر: وی وزیر دربار سلطان محمود غزنوی بود و از این روی به حسنک وزیر ملقب بود. وی دردوران وزارت ضمن وفاداری به سلطان محمود، به امیرمحمد، فرزند سلطان متمایل بود و با مسعود، فرزند دیگر سلطان محمود، سر ناسازگاری داشت و به تعبیر راوی داستان (بیهقی) «برهوای امیرمحمد و نگاهداشت دل وفرمان محمود، این خداوندزاده را بیازرد». حسنک در این کار تا آنجا پیش رفت که به عبدوس گفت «امیرت (مسعود) را بگوی که من آنچه کنم به فرمان خداوند خود (محمود) می‌کنم، اگر وقتی تخت ملک به تو رسد، حسنک را بردار باید کرد». از قضا پس از سلطان محمود، مسعود بر تخت پادشاهی نشست و اوضاع بر زیان حسنک و به کام مخالفانش دگرگون شد. دراین میان بوسهل زوزنی که مردی شرور و بدخوی بود از همان زمان سلطان محمود کینه‌ی حسنک را به دل داشت. گویا روزی به خانه‌ی حسنک رفته بود و یکی از حاجبان با وی به تندی رفتار کرده بود. با مرگ سلطان محمود، حسنک از وزارت برکنار شد و بوسهل فرصت را غنیمت شمرده؛ علیه وی به سخن‌چینی و بدگویی نزد سلطان مسعود پرداخت تا سرانجام او را دستگیرکرده، به بوسهل سپردند و به تعبیر راوی (بیهقی) «(بوسهل) به بلخ در امیر(مسعود) می‌دمید که ناچار حسنک را بر دار باید کرد». اما برای بردار کردن حسنک، باید دلیلی قانع کننده می‌یافتند و تنها چیزی که می‌توانست حسنک را به سر دار ببرد، اتهام انحراف در عقیده یعنی گرایش به قرمطیان بود: "معتمد عبدوس گفت روزی پس از مرگ حسنک از استادم شنودم که امیر بوسهل را گفت حجتی و عذری باید کشتن این مرد را. بوسهل گفت چه حجتی بزرگتر که مرد قرمطی است" (بیهقی ۱۹۱.)

زمینه‌های این اتهام را سابقا حسنک خود فراهم آورده بود، زیرا سالی که به همراه جماعتی به حج رفته بود، در بازگشت برای پرهیز از خطرات راه بیابان از مدینه به وادی‌القری در راه شام رفته، در آنجا به ناچار خلعت فاطمیان مصر را قبول کرد و از موصل بدون اینکه به بغداد برود به ایران بازگشت. این امر خشم

خلیفه‌ی عباسی را برانگیخت، زیرا تصور کرد که قبول خلقت مصریان و از بغداد راه گردانیدن به اشاره سلطان محمود بوده است و با اینکه سلطان محمود به حسنک اعتماد داشت دستور داد خلعت را به بغداد بازگردانیدند تا بسوزانند، ولی نگرانی خلیفه برطرف نشد. این رفتار، زمینه‌ی اتهام حسنک به قرمطی بودن را فراهم ساخت و به رغم تلاش‌های خواجه حسن میمندی، وزیر سلطان مسعود و بونصر مشکان، رئیس دیوان رسائل برای حفظ خون حسنک بدگویی‌های بوسهل کارخود را کرد و امیر مسعود به اتهام قرمطی موافقت کرد که حسنک را بردار کنند. به این منظور دو نفر را با ظاهر اینکه مأموران خلیفه‌اند مهیا ساختند و اعلام کردند که خلیفه نامه و پیک فرستاده که حسنک قرمطی است و باید کشته شود و این چنین بود که ترتیب برداركردن او را دادند.

"و حسنک را به پای دار درآورند [...] و دو پیک ایستانیده بودند که از بغداد آمده‌اند و قرآن‌خوانان قرآن می‌خواندند. حسنک را فرمودند که جامه بیرون کش. [...] و درین بین احمد جامه‌دار بیامد و روی به حسنک کرد و پیغامی گفت که خداوند سلطان می‌گوید: "این آرزوی تست که خواسته بودی و گفته که "چون تو پادشاه شوی ما را بردار کن." ما برتو رحمت خواستیم کرد اما امیرالمؤمنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای، و به فرمان او بردار می‌کنند" (همان ۱۹۷-۱۹۸.)

و سرانجام «حسنک را سوی دار بردند و به جایگاه رسانیدند، بر مرکبی که هرگز ننشسته بود، بنشاندند و جلادش استوار ببست و رسن‌ها فرود آورد» (همان ۱۹۸.)

■ تحلیل متن

نوع ادبی‌ای را که راوی تخیلی برای روایت این حادثه‌ی تاریخی انتخاب کرده، روایت است.

راوی برای نقل روایت حسنک وزیر، بر اساس اصول ساختاری، روایت تشکیل شده از یک پاره‌ی ابتدایی و انتهایی است. با مقایسه‌ی پاره‌ی ابتدایی و انتهایی می‌توان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را مشاهده نمود که این امر تولید معنا در هنگام خوانش کتاب می‌کند.

با انتخاب یک نوع ادبی برای بیان یک حادثه‌ی

ابتدای روایت	انتهای روایت
و بوسهل با جاه و نعمت و مردمش در جنب امیر حسنک یک قطره آب بود از رودی ـ فضل جای دیگر نشیند ـ اما چون تعدی‌ها رفت از وی که پیش از این در تاریخ بیاورده‌ام، یکی آن بود که عبدوس را گفت:"امیرت را بگوی که من آنچه کنم به فرمان خداوند خود می‌کنم، اگر وقتی تخت ملک به تو رسد حسنک را بردار باید کرد"- لاجرم چون سلطان پادشاه شد این مرد بر مرکب چوبین نشست و بوسهل و غیر بوسهل درین کیستند؟ که حسنک عاقبت تهور و تعدی خود کشید" (بیهقی،۱۳۸۳، ۱۹۰-۱۹۱)	و حسنک را به پای دار آوردند [...]و حسنک را همچنان می‌داشتند، و او لب می جنبانید و چیزی می‌خواند، تا خودی فراخ‌تر آوردند، و درین میان احمد جامه‌دار را بیامد سوار، و روی به حسنک کرد و پیغامی گفت که خداوند سلطان می‌گوید: "این آرزوی تست که خواسته بودی و گفته که "چون تو پادشاه شوی ما را بردار کن." ما بر تو رحمت خواستیم کرد، اما امیرالمؤمنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای، و به فرمان او بردار می‌کنند" (بیهقی،۱۳۸۳، ۱۹۷-۱۹۸)

تاریخی، راوی مجبور می‌شود از زبان عادی فاصله بگیرد و به زبان ادبی پناهنده شود. با این کار او مجبور است که از فنون ادبی سود جوید. یکی از فنونی که راوی در این روایت از آن سود جسته است، بیان انتهای روایت در همان آغاز روایت است. راوی از همان ابتدا مرگ حسنک را روایت می‌کند و آنگاه با حرکتی به عقب شروع به آغاز روایت حسنک دارد. با مقایسه‌ی ابتدا و انتهای روایت حسنک وزیر، می‌توان این فن را مشاهده نمود.

راوی، کل روایت را در همان ابتدا و در چند خط روایت می‌کند، در حالی‌که موضوع زندانی کردن و اذیت و آزار حسنک را در چندین صفحه روایت می‌کند، به نوعی که خواننده با این پرسش روبروست که آیا تاریخ‌نگار می‌تواند صحنه‌ای را پررنگ‌تر از صحنه‌ای دیگر کند؟ این عمل به فن «سرعت» در ادبیات باز می‌گردد که از دیگر ویژگی‌های این روایت است. وانگهی، راوی بیشتر اهمیت را به زمانی می‌دهد که حسنک را از «بُست» به «هرات» می‌آورند. با خوانش این روایت، خواننده نوعی سیّالیّت و حرکت در تمام طول روایت می‌بیند. این سیّالیّت نه فقط در کنش‌ها دیده می‌شود، بلکه در ساختار روایی این روایت هم قابل مشاهده است. روای، نخست پایانِ روایت را بیان می‌کند و سپس با یک حرکت به عقب و با پس و پیش کردن کنش‌ها، نوعی سیّالیّت در ساختار روایی به وجود می‌آورد که این امر به ویژگی دیگر این متن برمی‌گردد و با این عمل راوی سعی در القاء چیزی در خواننده دارد.

در شاهد مثال زیر می‌توان مشاهده نمود که چگونه راوی تمام داستان را از زبان «امیر» در یک پاراگراف بیان می‌کند.

"و پس از این مجلسی کرد با استادم. او حکایت کرد که در آن خلوت چه رفت، گفت امیر پرسید مرا از حدیث حسنک، پس از آن از حدیث خلیفه، و گفت چه گویی در دین و اعتقاد این مرد و خلعت ستدن از مصریان؟ من در ایستادم و حال حسنک و رفتن به حج تا آنگاه که از مدینه به وادی‌القری بازگشت بر راه شام، و خلعت مصری بگرفت، و ضرورت ستدن و از موصل راه گردانیدن و به بغداد باز نشدن و خلیفه را به دل‌آمدن که مگر امیر محمود فرموده است؛ همه به تمامی شرح کردم. امیر گفت پس از حسنک در این باب چه گناه بوده است که اگر راه بادیه آمدی در خون آن هم خلق شدی؟ گفتم چنین بود ولیکن خلیفه را چندگونه صورت کردند تا نیک آزار گرفت و از جای بشد و حسنک را قرمطی خواند، و در این معنی مکاتبات و آمد و شد بوده است، و امیر ماضی چنانکه لجوجی و ضُجرَت وی بود یک روز گفت : [...]» (بیهقی ۱۹۳.)

این سیّالیّت روایی به صورت دیگری هم به نمایش گذاشته شده است. راوی به تنهایی روایت را نقل نمی‌کند، بلکه او روایت را از زبان دیگران بیان می‌کند. به همین خاطر بین گفتار مستقیم و غیر مستقیم، و همین‌طور عمل روایت کردن، حرکت رفت و آمدی بوجود می‌آید که این کنش در متن تولید حرکت می‌کند. البته نگارندگان با این پرسش روبرویند که علاوه بر این حرکت، چرا راوی می‌خواهد کنش‌ها از زبان‌های گوناگون بیان شود؟

به هنگام روایت، راوی تخیلی موضوع حسنک وزیر را با شخصیت‌های تاریخی دیگری مقایسه می‌کند که باز می‌توان گفت که راوی تخیلی از فن «داستان در داستان» استفاده برده است و مسئله‌ی بینامتنی را مطرح می‌سازد که در مقاله‌ای دیگر می‌توان به آن پرداخت. "و دیگر که بونصر مردی بود عاقبت‌نگر، در روزگار امیر محمود رضی‌الله‌عنه بی‌آنکه مخدوم خود ار خیانتی کرد دل این سلطان مسعود را رحمة‌الله‌علیه نگاه داشت به همه چیزها، که دانست تخت و ملک پس از پدر وی را خواهد بود، و حال حسنک دیگر بود، که بر هوای امیر محمد و نگاهداشت دل و فرمان محمود این خداوندزاده را بیازرد و چیزها کرد و گفت که اکفاء آن را احتمال نکنند تا به پادشاه چه رسد، همچنان که جعفر برمکی و این طبقه وزیری کند به روزگار هرون‌الرشید و عاقبت کار ایشان همان بود که از آنِ این وزیر آمد. و

چاکران و بندگان را زبان نگاه باید داشت با خداوندان که محال است روباهان را با شیران چخیدن. و بوسهل با جاه و نعمت و مردمش در جنب امیر حسنک یک قطره آب بود از رودی ـ فضل جای دیگر نشیند ـ [...]. چون حسنک را از بست به هرات آوردند بوسهل زوزنی او را به علی چاکر خویش سپرد، و رسید به او از انواع استخفاف آنچه رسید، که [...] (همان ۱۹۰.)"

همان‌طور که اشاره شد، از دیگر ویژگی‌های این روایت روایت کردن از زبان دیگران است که راوی تخیلی برای این کار از فن نقل قول‌های مستقیم و به ویژه نقل قول‌های غیر مستقیم استفاده کرده که در زیر به‌عنوان شاهد مثال تعدادی از آن‌ها را نشان می‌دهیم. وانگهی، راوی تخیلی در بیان این روایت، بیشتر کنش گفتار شخصیت‌ها را نشان می‌دهد تا عمل آن‌ها را.

• "هر چند می‌شنودم از علی ـ پوشیده وقتی مراگفت ـ که از هر چه بوسهل مثال داد از کردار زشت در باب این مرد، از ده یکی کرده آمدی و بسیار محابا رفتی، و به بلخ در ایستاد و در امیر دمید که ناچار حسنک را بردار باید کرد، و امیر بس حلیم و کریم بود" (همان ۱۹۱.)

به هنگام روایت، راوی تخیلی موضوع حسنک وزیر را با شخصیت‌های تاریخی دیگری مقایسه می‌کند که باز می‌توان گفت که راوی تخیلی از فن «داستان در داستان» استفاده برده است و مسئله‌ی بینامتنی را مطرح می‌سازد

• "و معتمد عبدوس گفت روزی پس از مرگ حسنک از استادم شنودم که امیر بوسهل را گفت حجتی و عذری باید کشتن این مرد را، بوسهل گفت [...]" (همان).

• "پس از این هم استادم حکایت کرد از عبدوس ـ که با بوسهل سخت بد بود ـ که چون بوسهل درین باب بسیار بگفت، یک روز خواجه احمد حسن را، چون از بار باز می‌گشت، امیر گفت که خواجه تنها به طارم بنشیند که سوی او پیغامی است بر زبان عبدوس [...]" (همان ۱۹۲.)

• پس مراگفت بوسهل زوزنی را با حسنک چه افتاده است که چنین مبالغت‌ها در خون ریختن او گرفته است؟ گفتم نیکو نتوانم دانست، این مقدار شنوده‌ام که یک روز به سرای حسنک [...]

• "چون ازین فارغ شدند بوسهل و قوم از پای دار بازگشتند و حسنک تنها ماند چنانکه تنها آمده بود از شکم مادر. و پس از آن شنیدم از بوالحسن خربلی که دوست من بود و از مختصّان بوسهل، که یک روز شراب می خورد و با وی بودم، [...]» (همان ۱۹۹.)

• و مادر حسنک زنی بود سخت جگرآور، چنان شنیدم که دو سه ماه ازو این حدیث نهان داشتند، چون بشنید جزعی نکرد، چنان‌که زنان کنند، بلکه گریست بدرد، چنان‌که حاضران از درد وی خون گریستند [...]" (همان).

همان‌طور که در شاهدمثال‌های بالا می‌بینیم، این راوی تخیلی نیست که روایت حسنک وزیر را روایت می‌کند، بلکه شاهدهایند که این عمل را انجام می‌دهند. علت چیست؟ چرا راوی تخیلی از چنین فنی استفاده کرده است؟ شاید راوی تخیلی با این عمل می‌خواهد "خوانندگان" را مجاب کند که گفته‌های او عین حقیقت است و او اصلا دخالتی در کنش‌ها ندارد و سعی دارد کنش‌ها را همچنان که روی داده بیان کند. وی با این عمل فاصله‌ی خود را با کنش‌ها حفظ می‌کند و می‌گوید «خواننده خود قضاوت کن!». برای پاسخ به این پرسش که در مقدمه هم مطرح شد، نگارندگان محبور کنند مسئله‌ی «راوی کیست؟» و «مخاطب کیست؟» را در این روایت مطرح سازند و بررسی قرار دهند، تا بتوانند به پرسش خود پاسخ دهند.

تابلو ۱: موقعیت‌های متن روایتی ادبی

■ راوی کیست؟ مخاطب کیست؟

معمولا هر داستانی از یک زاویه‌ی خاص روایت می‌شود. راوی یکی از عناصر تشکیل دهنده‌ی «دنیای داستان» است. «نویسنده مجازی» زاویه‌ی راوی را مشخص می‌کند. زیرا این نویسنده مجازی است که دنیای روایت را می‌سازد. بنابراین پشت هر راوی نویسنده مجازی و پشت هر نویسنده‌ی مجازی یک «نویسنده‌ی ملموس» مخفی شده است. ساختار دنیای روایت به گونه‌ای است که حضور نویسنده‌ی مجازی و نویسنده‌ی ملموس را در خود نمی‌پذیرد.

"ساختارداستان" یک مدار بسته است. ورود به این مدار بسته، حتی برای شخص نویسنده نیز، غیر ممکن است (محمدی ۲۴۹) تنوع در زاویه‌های روایت، شگردهای گوناگونی است که نویسنده با کاربرد آن‌ها، زاویه‌ی ارتباطش را با مخاطبان تعیین می‌کند. هر نویسنده‌ای این نکته را به خوبی می‌داند که داستانش را نه برای خود که برای دیگران می‌نویسد. و با این کار بار امانتی را که بر دوش دارد زمین می‌گذارد. هر داستان، گفتگویی است بین نویسنده و مخاطبان او. بر مبنای این اصل، نیاز است رابطه بین نویسنده و مخاطبانش، در طبیعی‌ترین و کاراترین صورت انجام پذیرد. راوی به‌عنوان عنصری داستانی، شگردها و ابزاری برای رسیدن به این هدف در اختیار دارد» (محمدی ۲۴۹-۲۵۰.)

روایت حسنک وزیر بوسیلهٔ (راوی تخیلی (Narrateur fictif) (لینت ولت۳۰)) روایت می‌شود. راوی این روایت در زمان عمل روایت شصت و پنج سال دارد و در زمان سلطنت پسر سلطان مسعود اول است.

"فصلی خواهم نبشت در ابتدای این، حال بردار کردن این مرد و پس به شرح قصه شد" (بیهقی ۱۸۹.)

"امروز که من این قصه آغاز می‌کنم، در ذی‌الحجه‌ی سنه‌ی خمسین و اربع‌مائه، در فرخ روزگار سلطان معظم ابوشجاع فرخ زادین ناصر دین‌الله اصال‌الله بقاءه [...] هر چند مرا از وی بد آید ـ به هیچ حال، چه عمر من به شست و پنج آمده و بر اثر وی می بباید رفت" (همان).

احتمالا راوی تخیلی در زمان سلطان محمود در حیات بوده است و تمام این حوادث را دیده یا شنیده است. پس گونه‌ی روایتی، «روایت دنیای داستان همسان» (ژنت ۲۵۶)است. زاویه دیدی که راوی تخیلی

برای نقل حوادث انتخاب نموده است، احتمالا زاویه دید "بی‌طرف و خنثی" است. او برای اینکه این بی‌طرفی را حفظ کرده باشد، سعی کرده است که فقط آنچه را که دیگران بیان کرده‌اند روایت کند. او سعی کرده است، همچون دوربینی حوادث را به همان صورتی که رخ داده است نقل کند. راوی تخیلی بر این نکته اشاره دارد که می‌خواهد بی‌طرف باقی بماند، تا آیندگان او را زیر سؤال نبرند.

"و در تاریخی که می کنم سخنی نرانم که آن به تعصبی و تَربّدی کشد و خوانندگان این تصنیف گویند شرم باد این پیر را، بلکه آن گویم که تا خوانندگان با من اندرین موافقت کنند و طعنی نزنند" (بیهقی ۱۸۹.)

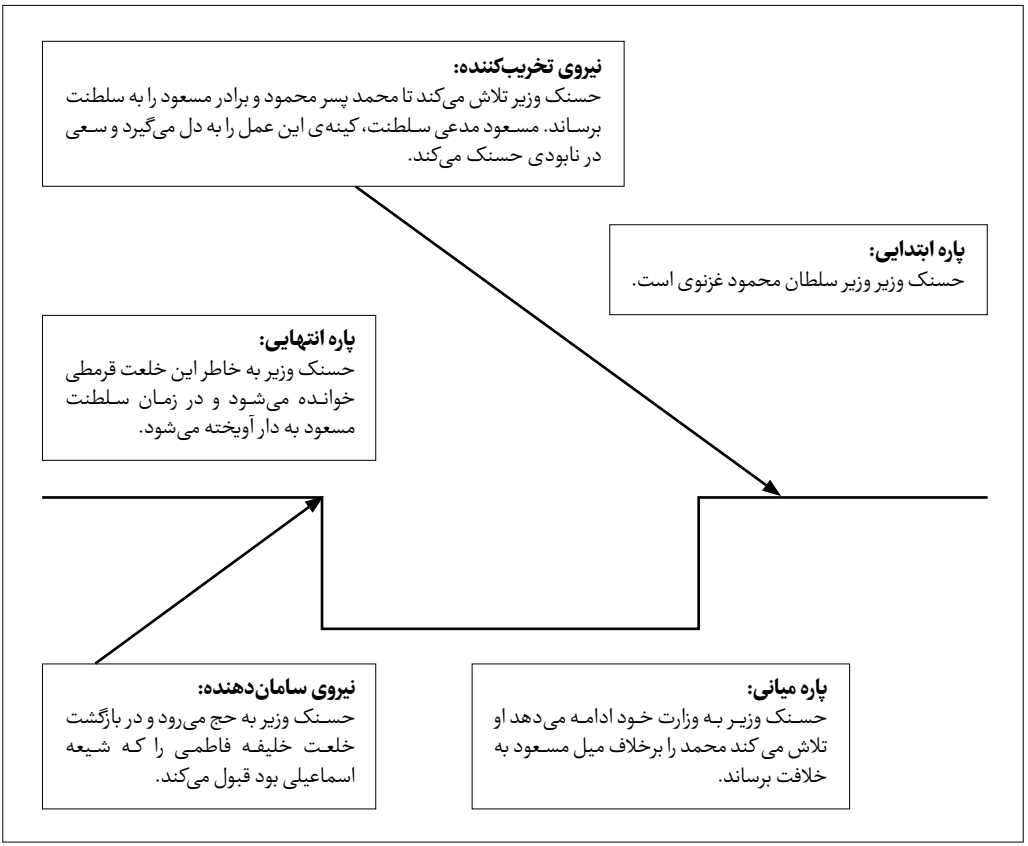
به منظور اینکه این بی‌طرفی را حفظ کرده باشد، راوی از نقل قول‌ها فراوان در این روایت استفاده کرده است. حضور این نقل قول‌ها، این حس را القاء می‌کند که روایت با زاویه‌ی دید خنثی روایت شده است. اما در این بی‌طرفی ابهامی باقی است: اگر راوی برای نقل روایت بی‌طرف است، چرا اهمیت را بیشتر به زمانی داده است که حسنک را از "بُست" به "هرات" آورده‌اند؟ آیا با این عمل انتخابی صورت نگرفته است؟ آیا این انتخاب یک نوع برجسته‌سازی در روایت حسنک نیست؟ آیا با این عمل راوی توانسته است بی‌طرفی خود را حفظ کند؟ پاسخ به این پرسش با بررسی دقیق‌تر مشخص خواهد شد! قبل از هر چیز بهتر آن است که نگارندگان مقاله موقعیت‌های این متن روایی را نشان دهند. این روایت یک راوی تخیلی دارد که برای یک مخاطب تخیلی روایت می‌شود. این راوی تخیلی در ابتدای روایت تقریبا تمام کنشگران اصلی را معرفی می‌کند که در تابلوی صفحه قبل نمایان است.

همان‌طور که در تابلوی صفحه قبل مشاهده می‌شود، تمام کنشگران اصلی در تابلو دیده می‌شوند به جز سلطان مسعود. مگر نه این است که حسنک با سلطان مسعود مسئله داشت؟ پس چرا نقش سلطان مسعود این‌قدر کمرنگ است و اصلا در کنش‌های روایتی دیده نمی‌شود؟ آیا راوی توانسته است با این عمل بی‌طرفی خود را حفظ نماید؟ چرا راوی نقش بوسهل را که عاملی بیشی نیست این‌قدر پررنگ کرده است؟ آیا با این پررنگ‌سازی او توانسته است بی‌طرفی خود را حفظ کند؟ مگر خود راوی در جایی نگفته است که بوسهل و غیر "در ین کیستند" (بیهقی ۱۹۱.)

پشت هر راوی نویسنده مجازی و پشت هر نویسنده‌ی مجازی یک «نویسنده‌ی ملموس» مخفی شده است. ساختار دنیای روایت به گونه‌ای است که حضور نویسنده‌ی مجازی و نویسنده‌ی ملموس را در خود نمی‌پذیرد.

جدول موقعیت‌های روایی نشان می‌دهد که آیا راوی توانسته است نقش بی‌طرفی خود را حفظ کند یا نه؟ حال، برای اثبات فرضیه خود مبنی اینکه راوی کاملا بی‌طرف نیست، می‌کوشیم که پیرنگ روایتی را مورد بررسی قرار دهیم. برای بررسی پیرنگ لازم است چکیده‌ی روایت آورده شود: حسنک وزیر، آخرین وزیر سلطان محمود غزنوی بود که به دستور مسعود غزنوی به خاطر قرمطی بودن به دار آویخته شد. این چکیده تمام داستان را در دو خط نشان می‌دهد. اما راوی برای بیان این روایت زاویه دید خاصی را انتخاب کرده است (زاویه بیرونی)

تا بتواند این بی‌طرفی را نشان دهد. در یک کلام، تمام فشار داستان باید روی حسنک وزیر و سلطان مسعود باشد و نمی‌تواند این اهمیت به بوسهل داده شود، زیرا بوسهل فقط یک عامل است و دشمنی واقعی بین سلطان مسعود و حسنک است، به نوعی که خود راوی هم بر این مسئله تأکید دارد یعنی زمانی



که می‌گوید: «بوسهل و غیر بوسهل درین کیستند؟ که حسنک عاقبت تهور و تعدی خود کشید. (همان) اکنون برای اینکه ادعای نگارندگان مبنی بر اینکه اهمیت و فشار روایت بیشتر روی بوسهل است و نه روی سلطان مسعود سعی می‌کنیم که این روایت را به صورت یک الگو نشان دهیم. با این کار، نویسندگان می‌توانند با دلایل منطقی ادعای خود را ثابت کنند. برای اینکه روایت را به پاره‌های اصلی خود تقسیم می‌کنیم:

• **پاره ابتدایی (ایو رویتر۴۶ /ریفو ۶۵ :)**حسنک وزیر وزیر سلطان محمود غزنوی است.

• **نیروی تخریب کننده:** حسنک وزیر تلاش دارد تا محمد، پسر محمود و برادر مسعود، به سلطنت رسد. مسعود کینه به دل می‌گیرد و سعی در نابودی حسنک می‌کند (نگارندگان مقاله به خوبی آگاهند که چنین سخن روشنی در متن نیامده است و نگارندگان بر مراجعه به کتاب‌های تاریخی و بر اساس این شاهد مثال «و حسنک را به پای دار در آورند [...]» (بیهقی۱۹۷-۱۹۸) به چنین نتیجه ای رسیده‌اند.

• **پاره‌ی میانی:** حسنک وزیر به وزارت خود ادامه می‌دهد. او تلاش می‌کند محمد را برخلاف میل مسعود به خلافت برساند.

• **نیروی سامان دهنده:** حسنک وزیر به حج می‌رود و در بازگشت به دلیل ناامنی راه‌ها از راه موصل به غزنی برگشت. خلعت خلیفه‌ی فاطمی را که شیعه‌ی

اسماعیلی بود، قبول کرد. خلیفه‌ی عباسی، حسنک را به قرمطی‌گری متهم کرده و از محمود خواست وی را تسلیم کند. سلطان محمود که به وزیرش اعتماد داشت و مطمئن بود که وی قرمطی نیست به خواست خلیفه جواب رد داد. اما با روی کار آمدن مسعود، توطئه بر علیه او افزایش می‌یابد.

• **پاره‌ی انتهایی:** حسنک در زمان پادشاهی مسعود به دار آویخته می‌شود.

همان‌طور که در طرح روایتی صفحه قبل می‌بینیم، راوی عامدا دو پاره «نیروی سامان دهنده» و "پاره انتهایی" را بیشتر از پاره‌های دیگر برجسته کرده است. حال پرسش این است اگر راوی ادعا دارد که برای نقل روایت سعی دارد که بی‌طرف باقی بماند، پس چرا این دو قسمت آخر را بیشتر از قسمت‌های دیگر برجسته کرده؟ مگر نه این است که برای نقل وقایع تاریخی باید راوی بی‌طرف باقی بماند؟ آیا با این برجسته‌سازی انتخابی صورت نگرفته است؟ آیا برای کسی که مدعی است روایتی را بدون «تعصب» روایت کند، این انتخاب بی‌دلیل نیست؟ چرا راوی برای روایت این حادثه تاریخی بیشتر روی شخصیت بوسهل و کنش‌های او تکیه دارد تا کنش‌های سلطان مسعود؟ راوی بر این باور است که افرادی چون بوسهل وقتی قوی می‌شوند که کسی زمین بخورد! و بنا بر گفته‌های خود راوی، دشمن اصلی حسنک بوسهل نبوده است، بلکه دشمن واقعی او خلیفه و سلطان مسعود بود، پس چرا کنش‌های سلطان مسعود پررنگ نشده است؟ آیا راوی توانسته است نسبت به شخصیت‌های روایت فاصله را حفظ کند و حالتی بی‌طرف بگیرد؟

"و در تاریخی که می‌کنم سخنی نرانم که «به تعصبی و تَربّدی کشد و خوانندگان این تصنیف گویند شرم باد این را، بلکه آن گویم که تا خوانندگان با من اندرین موافقت کنند و طعنی نزنند" (بیهقی ۱۸۹.)

راوی با انتخاب یک نوع ادبی سعی دارد، یک حادثه‌ی تاریخی را روایت کند. او مجبور است زاویه دیدی را در این روایت انتخاب کند. این زاویه‌ی دید زاویه دید بیرونی است. اما با انتخاب این پیرنگ داستانی و برجسته‌سازی قسمت‌هایی از آن که قبلا اشاره کردیم، نتوانسته است این بی‌طرفی یا زاویه دید بیرونی را کاملا انجام دهد:

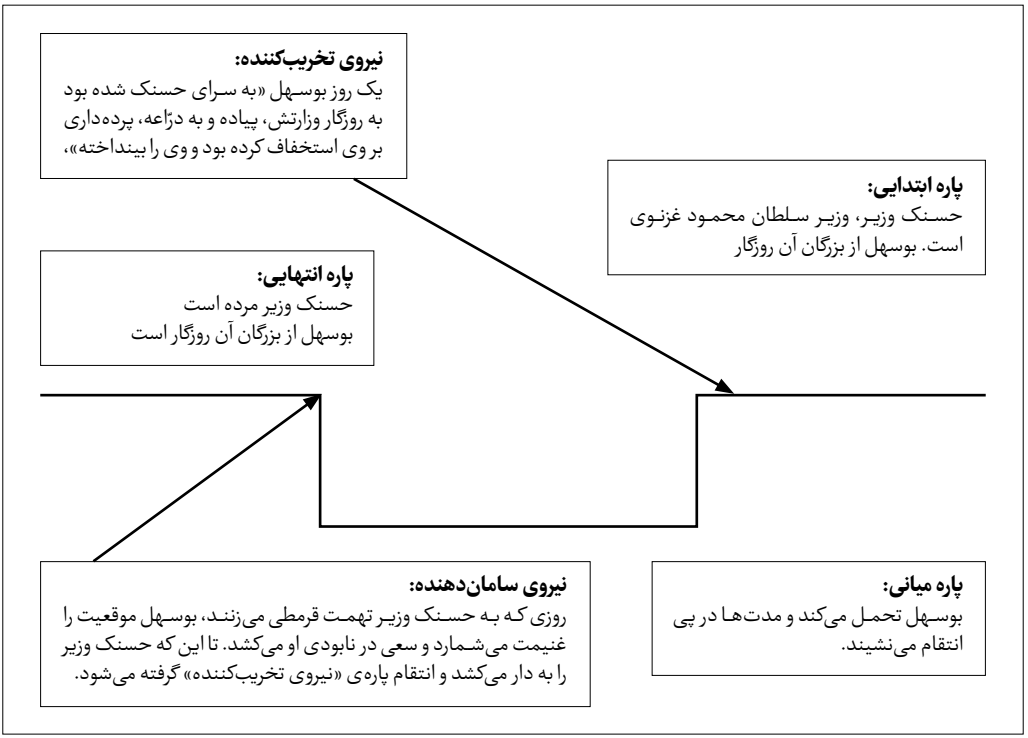
تنوع در زاویه‌های روایت، شگردهای گوناگونی است که نویسنده با کاربرد آن‌ها، زاویه‌ی ارتباطش را با مخاطبان تعیین می‌کند. هر نویسنده‌ای این نکته را به خوبی می‌داند که داستانش را نه برای خود که برای دیگران می‌نویسد.

فراموش نکنیم که هسته‌ای پیرنگ داستانی دیگری که مربوط به حسنک وزیر است، در این روایت وجود دارد، ولی راوی به دلایلی این کار را نکرده است. راوی اگر می‌خواست نقش بوسهل را پر رنگ‌تر کند، می‌توانست از طرح دیگری که ریشه‌های آن در خود این روایت وجود داشت استفاده می‌کرد:

"پس مرا گفت بوسهل زوزنی را با حسنک چه افتاده است که چنین مبالغت‌ها در خون ریختن او گرفته است؟ گفتم نیکو نتوانم دانست، این مقدار شنوده‌ام که یک روز به سرای حسنک شده بود به روزگار وزارتش، پیاده و به درّاعه، پرده‌داری بر وی استخفاف کرده بود و وی را بینداخته، گفت ای سبحان الله! این مقدار شغل را چه در دل باید داشت [...]" (همان (۱۹۲.

اگر بخواهیم این پیرنگ را روی نمودار نشان دهیم به صورت نمودار صفحه بعد خواهد بود.

همانطور که در نمودار می‌بینیم، راوی می‌توانست این طرح را برجسته کند. آنگاه، این روایت نمی‌توانست



از لحاظ نقل تاریخ به اهمیت طرح ابتدایی باشد، زیرا دشمنی بین دو نفر برای تاریخ‌نگار نمی‌تواند تعیین کننده باشد. راوی طرح شماره یک را برای این روایت انتخاب کرد تا حداقل این را بگوید: وقتی بزرگی برکسی قهر بگیرد دیگر ... در صورتی‌که با این طرح فرضی که در انتها آمد نمی‌توانست چنین چیزی را بگوید!

با بررسی عنصر پیرنگ و فنون نقل مستقیم و غیر مستقیم و با در نظر گرفتن موقعیت روایی در روایت «ذکر بر دار کردن حسنک وزیر»، نگارندگان مقاله به نتایج قابل توجهی رسیدند. درواقع، این بررسی به نگارندگان مقاله کمک کرد تا برای پرسش مطرح شده در مقدمه (چرا راوی در «حسنک وزیر» برای روایت داستانش از راویان گوناگون استفاده کرده است؟) پاسخی علمی بیابند. نگارندگان بعد از بررسی به این نتیجه رسیدند:

۱. راوی از راویان گوناگون سود جسته است تا بتواند واقعیت‌پذیری این واقعیت تاریخی و اثر ادبی را بیشتر کند

۲. تا به‌عنوان تاریخ‌نگار حالت بی‌طرفی خود را حفظ کند.

در حقیقت، از همان ابتدا تناقضی در این اثر دیده می‌شود. نویسنده «ذکر بر دار کردن امیر حسنک وزیر»، برای نقل یک حادثه‌ی تاریخی از یک نوع ادبی به نام روایت استفاده کرده است. اما نقل این حادثه‌ی تاریخی مستلزم استفاده از زبانی است به نام زبان ارجاعی و از طرفی دیگر انتخاب روایت به گونه‌ای ادبی برمی‌گردد که در آن زبان، زبان عاطفی و هنری است. پس، راوی چگونه توانسته است بر این تناقض غلبه کند؟ راوی برای حل این مشکل راوی برای نقل حوادث خیلی کم از زبان ادبی سود جسته است. به ندرت می‌توان در متن واژگان زیر را پیدا نمود: «قضا در کمین بود و کار خویش می‌کرد» (بیهقی ۱۹۲). (در واقع،

استعاره، تشبیه و ... که یکی از ارکان ادبی کردن یک متن است در این نوشته خیلی کم دیده می‌شود). اندك بودن واژگان ادبی خود دلیلی است که راوی سعی کرده است علی رغم گونه‌ی ادبی روایت به حوادث با فاصله نگاه کند و احساسات درونی خود را دخیل نکند. در ضمن، تأکید راوی مبنی بر اینکه قصد دارد حوادث را آن‌گونه بیان کند که اتفاق افتاده‌اند، دلیل دیگری بر این بی‌طرفی است. برای حفظ و تقویت این بی‌طرفی راوی سعی کرد از فن نقل مستقیم و نقل قول غیر مستقیم استفاده کند به نوعی که رد پای راوی به‌ندرت در روایت دیده می‌شد. پس در پاسخ به این پرسش که آیا راوی توانست به خواسته‌ی خود مبنی بر بی‌طرفی در نقل حوادث برسد، باید گفت: به دلیل شاهد مثال‌هایی که در بخش بحث آوردیم، راوی توانست تا حد بسیار بالایی حوادث را آن‌چنان‌که رخ داده بودند روایت کند و حداقل در آنها داوری نداشته باشد. اما حضور بعضی از واژگان و همچنین پیرنگ روایت خلاف این امر را نشان می‌داد:

۱. چطور کسی می‌تواند بگوید بی‌طرف است، درحالی‌که برای بعضی‌ها از واژه‌ی «رحمه‌الله علیه» استفاده کند و برای بوسهل اصلا از این واژه استفاده نکند! این است حسنک و روزگارش و گفتارش رحمه‌الله‌علیه این بود که مرا دعای نشابوریان بسازد، و نساخت (همان ۱۹۹.)

۲. آیا دشمن اصلی حسنک وزیر سلطان مسعود نبود؟ پس چرا راوی وقتی از امیر مسعود نام می‌برد او را به‌صورت زیر خطاب می‌کند : «امیر مسعود رضی‌الله‌عنه»؟ (بیهقی۱۹۰ (مگر راوی بر این سخن خود اعتقاد ندارد: "بوسهل و غیر بوسهل درین کیستند؟ [...]"(همان ۱۹۲.)

۳. مگر دشمن اصلی حسنک وزیر سلطان مسعود نیست؟ پس چرا راوی سعی در بزرگ نمودن دشمنی بوسهل نسبت به حسنک وزیر می‌نماید؟ (نگاه شود به پیرنگ روایت.) آیا این موارد نشان از بی‌طرفی راوی دارند؟ حال در انتها و به‌عنوان باید گفت که استفاده از نقل قول‌های مستقیم و نقل قول‌های آزاد برای روایت کردن یک حادثه و انتخاب زاویه بیرونی انتخاب مناسبی است، زیرا در این روایت به خوبی پاسخ داد. اما برای نشان دادن این بی‌طرفی عناصر روایتی دیگری هم وجود دارد که راوی می‌بایست به آن‌ها توجه می‌کرد که به‌عنوان شاهد می‌توان از پیرنگ نام برد. در انتها و به‌عنوان دورنما، پرسش‌های زیر مطرح است : هدف روایت‌شناسی چیست؟

آیا روایت‌شناسی می‌تواند در علوم بینارشته‌ای شرکت کند و به آن کمک رساند. روایت‌شناسی مربوط به حوزه‌ی ادبیات است، آیا می‌تواند برای مثال به گرایش تاریخ کمک کند؟...

از همان ابتدا تناقضی در این اثر دیده می‌شود. نویسنده «ذکر بر دار کردن امیر حسنک وزیر»، برای نقل یک حادثه‌ی تاریخی از یک نوع ادبی به نام روایت استفاده کرده است. اما نقل این حادثه‌ی تاریخی مستلزم استفاده از زبانی است به نام زبان ارجاعی و از طرفی دیگر انتخاب روایت به گونه‌ای ادبی برمی‌گردد که در آن زبان، زبان عاطفی و هنری است. پس، راوی چگونه توانسته است بر این تناقض غلبه کند؟

کتابشناسی

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۰ .) ساختار و تأویل متن ـ نشانه‌شناسی و ساختارگرایی. تهران: نشر مرکز. اخوت، احمد. (۱۳۷۱ .) دستور زبان داستان. تهران: نشر فردا. بیهقی دبیر. ابوالفضل. (۱۳۸۳) تاریخ بیهقی. تصحیح دکتر علی اکبر فیاض به اهتمام دکتر محمد جعفر یاحقی. چاپ چهارم. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
۲. صفوی، کوروش. (۱۳۸۳) از زبانشناسی به ادبیات. جلد اول نظم. چاپ اول. سوره مهر وابسته به حوزه هنری. محمدی، محمد هادی. (۱۳۷۸)روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان. تهران: سروش. والاس، مارتین. (۱۳۸۲ .) نظریه‌های روایت. مترجم: محمد شهبا. هرمس.
3. Genett. Gerard. 1972. Figures III. Editions du Seuil, Paris. Lintvelt. Jaap. (1989). Essai de Typologie narrative Le «point de vue». Paris: Jose Corti. Klinkenberg. Jean-Marie. (1996). Précis de Sémiotique générale. De Boeck & Larcier s.a. Bruxelles. Riffaud. Alain. (2002). Le Texte littéraire au collège. Les élèves à l'œuvre, CNDP. Yves. Reuter. (1991). Introduction à l'analyse du Roman. Paris: Bordas.

باورهای عامیانه ایران

زیرساخت های مهم داستان بومی ایران

برای رسیدن به یک روایت ریشه‌دار و بومی، باورهای عامیانه از مهم‌ترین و اصلی‌ترین منابع داستان بومی است. زیرا که باورهای هر قوم با فرهنگ آن قوم ارتباط مستقیم دارد. با تحول باورها، فرهنگ نیز گرایش و سمت و سوی دیگری به خود می‌گیرد؛ بنابراین با شناخت تحولات رخ داده در باورهای اقوام، به فرهنگ آن قوم می توان پی برد. این شناخت ما را به دیگر تحولات اجتماعی، اعتقادی، سیاسی و فکری رهنمون خواهد کرد. باورداشت‌های اقوام با توجه به شیوه زندگی، برخاسته از عمق فکر و ذهن آن قوم است. مطالعه و اِمعان نظر در این باورها به ما کمک می‌کند تا ببینیم کدام یک از این باورها حاوی دستوری بهداشتی، اخلاقی و انسانی است. مطالعه دقیق‌تر این باورها به ما می‌گوید حتی در افراطی‌ترین این باورها، رمز و رازی نهفته است که شاید به دلیل فراموشی فلسفه‌ی وجودی آن‌ها، اکنون آن باورها را جزء خرافات به شمار می‌آوریم. آن چه امروز آن را خرافات و موهومات می‌دانیم، جزئی از مسلّمات و اعتقادات نیاکان ما بوده است. این باورها طی زمان‌های دراز دگرگون شده و شکل‌های تحریف شده‌ای از آن به دست ما رسیده است. بیشتر آن‌ها نیز برخاسته از فقدان دانش و بینش کافی مردمان گذشته بوده است. شاید قدیمی‌ترین کتاب درباره اخلاق و رسوم و عادات و باورهای زنان در ایران «عقایدالنساء» معروف به کلثوم‌ننه نوشته آقاجمال خوانساری (فوت ۱۱۲۵ ق) باشد. کلثوم‌ننه اثری طنزآمیز و انتقادی است که به شیوه‌ی رساله‌های عملیه در نقد آداب و عقاید و رفتار زنان خرافی نوشته شده است. این

کتاب قدیمی‌ترین سند مکتوب درباره اخلاق و آداب و رسوم و باورهای زنان عامی ایران است که در دوره صفویه و در زمان شاه‌سلیمان صفوی نوشته شده است. جز این در کتب تاریخ و متون ادبی و دیوان شاعران به ده‌ها باور دیگر بر می‌خوریم. بر این‌ها باید متون مربوط به نجوم و طب و کانی‌شناسی و کتب عجایب و غرایب و تاریخ و جغرافیا و سفرنامه‌ها و خواب‌نامه‌ها و کتب ادویه و گیاه‌شناسی را افزود که در لابلای مطالب خود به باورهای مختلف مردم اشاره کرده‌اند.

باورهای عامه زیرمجموعه فولکلور و در حوزه مردم‌شناسی است. فولکلور ناظر بر پژوهش‌هایی در زمینه عادات، آداب و مشاهدات، خرافات و ترانه‌هایی است که از دوره‌های قدیم باقی مانده‌اند. مؤلف فرهنگ استاندارد فولکلور، اسطوره‌شناسی و افسانه (ولادیمیر پراپ) نزدیک به بیست و یک تعریف از اصطلاح فولکلور ارائه کرده است. در تعریفی می‌گوید: «ادبیات عامه یا ادبیات توده یا فرهنگ عوام یا فولکلور در مقابل ادبیات رسمی قرار می گیرد. این ادبیات مخلوق ذهن مردم باسواد و تحصیل کرده است و مجموعه‌ای است از ترانه‌ها و قصه‌های عامیانه، نمایشنامه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، سحر و جادو و طب عامیانه که میان مردم ابتدایی و بی‌سواد رواج دارد.»

موضوع‌های مورد بررسی فولکلور بسیار متنوع است؛ از اساطیر و افسانه‌ها تا آوازها، ترانه‌ها، تصنیف‌ها، دوبیتی‌ها، تک‌بیتی‌ها، نوحه‌ها، شعرهای سوگواری‌ها و لالایی‌ها، امثال، چیستان‌ها، لُغزها، زبانزدها، بازی‌های

زبانی، زبان‌های مخفی، دیوارنوشته‌ها، ماشین‌نوشته‌ها، نفرین‌ها، حاضرجوابی‌ها و از آداب و رسوم مذهبی مانند انواع گوناگون سفره‌ها، سوگواری‌ها، جشن‌های مذهبی تا جشن‌های آیینی مثل چهارشنبه‌سوری، نوروز، سفره‌ی نوروز، حاجی‌فیروز، دید و بازدیدها، عیدی دادن و عیدی گرفتن، سیزده‌به‌در، از مراسم عروسی و آداب زیارت اماکن مقدس، چشمه‌ها و درخت‌های نظر کرده، قدمگاه‌های اولیا، غذاهای نذری، تا آداب مرگ و تشییع جنازه و جادو و جنبل، فال‌گیری، شیوه‌های جلب محبت و از باورها و عقاید عامه تا خوراک و پوشاک و زندگی مادی و صدها مقوله دیگر. این‌همه مواد فرهنگ عامه زمینه‌ی بسیار مناسبی برای بررسی‌های جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، ادبیات عامه، دین‌پژوهی، زبان‌شناسی و رشته‌های دیگر علوم است. طبیعی است که این موارد و موضوعات آمده، بستر بسیار مناسب و کاملی است برای نویسندگانی که می‌خواهند از قوم خود، محل خود و کشور خود، بر اساس عقاید بومی خود، داستان ایرانی خود را بنویسند.

پدید آمدن فرهنگ عامه دلایل متعدد دارد. گاه آداب و رسوم اجتماعی مردم و گاه تعبیرها و تفسیرهای پیشینیان از وقایع طبیعی یا حوادث زندگی باعث پدید آمدن آن‌ها شده است. باورهای عامیانه جلوه‌ای از فرهنگ عامه یا فولکلور است که در متن زندگی و فرهنگ اقوام و ملت‌ها جریان دارد و به شکل‌های گوناگون خود را نمایان می‌سازد. جنبه‌های مهمی از زندگی انسان‌ها به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه با فرهنگ عامه پیوند دارد. رواج فرهنگ عامه میان اقوام و ملت‌هایی که پیشینه تاریخی طولانی‌تری دارند به مراتب بیشتر از ملت‌هایی است که سابقه اندک دارند.

باورها بیانگر شیوه‌های زندگی و چگونگی تفکر و مهمترین منشاء بایدها و نبایدهای انسان است. چرا و چگونه یک چیز را درست و شایسته یا یک چیز را نادرست می دانیم؟ باورهای ما هستند که راه و رسم و شیوه زندگی ما را تعیین می‌کنند. عقاید و باورهای انسان‌ها، درست و نادرست، علمی و خرافه، تازه و کهنه، تلخ یا شیرین، زشت یا زیبا، خنده‌دار یا ملال‌انگیز، همه و همه ریشه در فرهنگ چندهزارساله یک تمدن دارد که به مرور زمان، یا به همان شیوه نخستین باقی مانده یا دستخوش تغییراتی شده است.

باورها بیانگر شیوه‌های زندگی و چگونگی تفکر و مهمترین منشاء بایدها و نبایدهای انسان است. چرا و چگونه یک چیز را درست و شایسته یا یک چیز را نادرست می‌دانیم؟ باورهای ما هستند که راه و رسم و شیوه زندگی ما را تعیین می‌کنند

درهرحال برای برقراری ارتباط با افراد هر جامعه (چه عالم چه بی‌سواد) ناگزیر از رسوخ به لایه‌های فرهنگی، روش خاص زندگی، عقاید، نمادها و اساطیر آن جامعه هستیم.

باور عقیده‌ای درست یا نادرست است. باورها عقاید پیشینیان در تمامی جنبه‌های زندگی از تولد تا مرگ بوده است. باورها گاه خرافی است گاه نه. درستی و نادرستی و خرافه‌بودن و نبودن آن به نوع بینش و تفکر باورگذار و باورپذیر و اعتقادات شخصی آنان بستگی دارد. باوری برای کسی چنان با روح و زندگی پیوند خورده که عین حقیقت است و برای گروهی دیگر خرافه می‌نماید. یکی‌دانستن باور با خرافه نوعی جهت‌دادن و دخالت نگرش شخصی به باورهاست. از همین‌جا تفاوت باور و خرافه معلوم می‌شود. خرافه، واژه‌ای عربی و جمع آن خرافات است. ریشه آن «خرف» به معنای «چیدن میوه» یا «پیر و فرتوتی» است. نام پاییز هم در عربی «خریف» است که شاید از همین ریشه باشد. «خرافه» مصدر این فعل است و در اصطلاح بر «حکایت ساختگی و خنده‌آور» یا «عقیده فاسد و

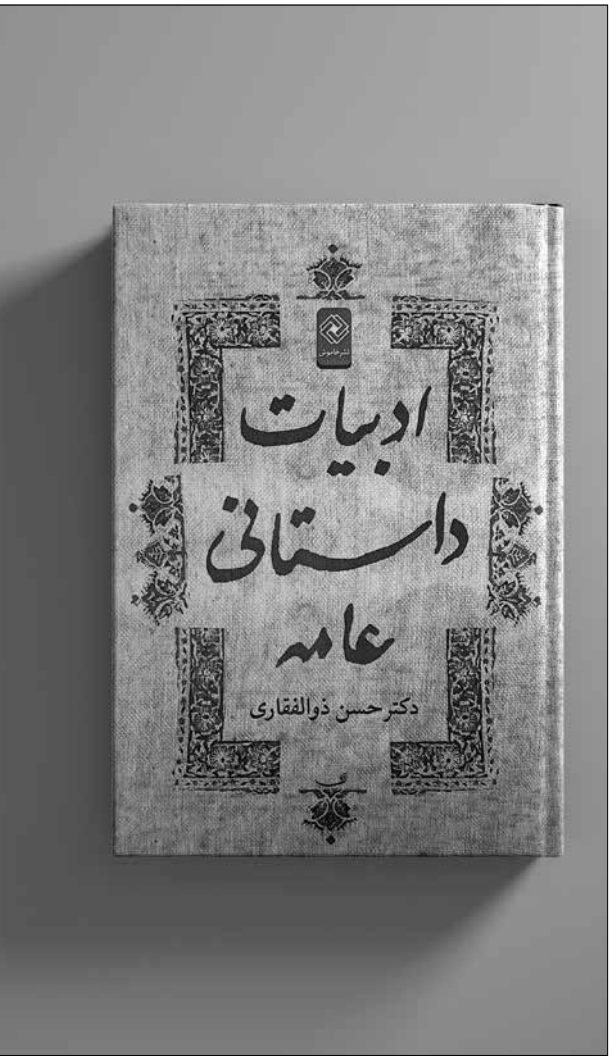
رأی باطـل»، «حدیـث باطـل، سـخن بیهـوده و یـاوه»، «حکایت‌هـای شـب»، «سـخنان پریشـان و نامربـوط که خوش‌آینـد باشـند و سـخنان خـوش پریشـان» اطـلاق می‌شـود. خرافـه بـه عـادت و عقیدتـی بیـرون از مبنای عقـل و ناسـازگار با آموزه‌هـا و موازین شـرعی و حتی عرف می‌گویند.

بـا توجه به مرز نزدیـک و لغزنده‌ی باور و خرافات و نیز دشـواری تفکیک آن‌ها از یکدیگر، پاسخ به این پرسش که خرافه چیسـت و خرافاتی کیسـت، بر اساس گرایش دینی، سطح سواد و نوع فرهنگ و برخی از جزئیات دیگر متفاوت خواهد بود؛ هیـچ تعریفی نمی‌توان برای این مفهوم یافت کـه مورد وفاق تمام مردم، با ادیان و فرهنگ‌های متفاوت باشد. بی‌دینان دینداران را خرافاتی می‌دانند؛ درحالی که دیـن‌داران یقیـن دارنـد بی‌دینـان باکوته‌فکریی کـه دارند از دیـدن حقایـق بسـیار مهمـی در جهـان هسـتی ناتـوان مانده‌اند.

باورها نسبت به درجه فهم و بصیرت بشر، معنا می‌یابند. بسیاری از مسائل که به نظر ما خرافه می‌رسند، در گذشته به دلیل محدود بودن علم بشر، پذیرفته شده بودند. برای نمونه آینه بازتاب حقیقت، صمیمیت، درون قلب و گاهی است. به همین دلیل مردم باور دارند آینه را همیشه باید پاک نگه داشت. اگر غبار بگیرد غم می‌آورد. اگر آینه خانه کسی بشکند شگون ندارد. این عقیده به نظر ما بی‌اساس و خرافات است؛ اما در گذشته، به باور مردم، شکل و سایه و عکس انسان، قرین یا جزو روح اوست و با شکسته شدن آینه، نقش انسان باطل می‌شود و روح او آسیب می‌بیند. پس بدشگونی شکستن آینه بنابر باور پیشینیان، خرافه نبوده؛ بلکه بخشی از عقیده آنان بوده است. امروزه می دانیم قرینه دانستن عکس انسان با روح، خطاست. در بسیاری از کتب علمی گذشته بر درستی علمی این باورها صحه گذاشته شده و به‌عنوان اصلی علمی در شعر شاعران انعکاس یافته است. بر این باور؛ وقتی می‌توان باوری را کاملا خرافه دانست که علم زمانه و دانشمندان نیز آن را رد کنند.

باورها از اقلیمی به اقلیم دیگر را می‌یابند، با آیین‌ها و عقاید اساطیری آنان در می‌آمیزند و صورتی تازه به خود می‌گیرد یا به همان شکل رواج می‌یابند. بعضی از باورها دامنه‌ی گسترده‌ای دارند و در اغلب فرهنگ‌ها دیده می‌شوند و ریشه در حقایقی دارند که میان ملل به اسطوره مبدل شده‌اند.

ادبیات داستانی عامه



معرفی کتاب

ادبیات داستانی عامه‌ی ما شامل قصه‌ها و افسانه‌های خیالی مکتوب و شفاهی است که اغلب ابعاد ادبی و هنری این‌گونه متون داستانی عامه ناشناخته و پوشیده مانده است. این ادبیات دارای غنایی است که همواره چشم شرق‌شناسان و ایران‌شناسان را به خود خیره کرده و آنان را به مطالعه و پژوهش واداشته است.

مرحوم دکتر "حسن ذوالفقاری" (۱۴۰۱ - ۱۳۴۵) نویسنده‌ی اثر فوق‌الذکر که یکی از دغدغه‌مندان و پژوهشگران بزرگ ادبیات عامه ایران بودند بعد از تلاش‌های بسیار موفق به ایجاد "گرایش ادبیات عامه" شدند و این گرایش نوپا به‌خصوص در دانشگاه تربیت مدرس که دکتر ذوالفقاری عضو هیأت علمی این دانشگاه بودند می‌رود تا جایگاه علمی و ادبی‌اش را پیدا کند.

کتاب «ادبیات داستانی عامه» دارای دو فصل است: در فصل اول بررسی و معرفی چهل اثر مکتوب ادبیات داستانی عامه به همراه نمونه متن و در فصل دوم معرفی ۱۵ داستان معروف از ادبیات داستانی شفاهی شامل خلاصه و داستان‌ها و معرفی روایت‌های مختلف و تحلیل کوتاهی از هر کدام.

دکتر ذوالفقاری هدف خود را از نوشتن این اثر که از ۳۰۰ منبع متون کهن استفاده شده است؛ آشنایی با انواع، گونه‌ها و شیوه‌های داستان‌پردازی عامه، معرفی و شناخت مهم‌ترین منابع ادبیات داستانی عامه، نقد و تحلیل و بررسی محتوای گونه‌ها و انواع ادبیات داستانی عامه و آشنایی با شیوه‌های جمع‌آوری و تدوین روایات شفاهی ادب داستانی عامه عنوان کرده است.

"ادبیات داستانی عامه" در سال ۱۳۹۷ و توسط نشر "خاموش" منتشر شده است.

داستان آهو و موش و عقاب

برگی از متون کهن

در این بخش سراغ کتاب ارجمند "مرزبان نامه" رفتیم. اثری تعلیمی و تمثیلی از "سعدالدین وراوینی" که در ۹ باب نوشته شده است. کتابی که هم به کلیله و دمنه شبیه است و هم به هزار و یک شب. همچون کلیله و دمنه، حیوانات حضوری پررنگ در آن دارند و شخصیت‌های اصلی اغلب هم‌آنانند و هم به لحاظ فرمی و روایی و تو در تو بودن روایتش؛ شبیه هزار و یک شب است. به همان اندازه جذاب و خواندنی، پندآموز و عبرت‌افزاست.

«ملک‌زاده گفت: شنیدم که وقتی صیادی به طلب صیدی بیرون شد دام آهو بنهاد. آهویی در آن افتاد. بیچاره در دام می‌تپید و بر خود می‌پیچید و از هر جانب نگاه می‌کرد تا چشمش بر موشی افتاد که از سوراخ بیرون آمده بود و حال او مشاهدت می‌کرد. موش را آواز داد و گفت: اگرچه میان ما سابقه‌ی صحبتی و رابطه‌ی الفتی نرفته است و هیچ حقی از حقوق، بر تو متوجه ندارم که بدان وجه تو را لازم شود به تدارک حال من ایستادگی نمودن، لیکن آثار حُسن سیرت باطن از نکوخویی و تازه‌رویی، بر تو ظاهر می‌بینم. توقّع می‌کنم که این افتاده‌ی صدمه نوایب[۱] را دستگیری و عقده‌ی این محنت، از پای من به دندان برگشایی تا چون خلاصی باشد، از بن دندان، خدمت تو، همه عمر لازم دانم و طوق طاعت تو در گردن نهم و رقم رِقّیّت[۲] ابد، بر ناصیه‌ی حال خود کشم و تو را ذخیره‌ای بزرگ از بلندنامی و والامنشی مقتنی[۳] شود و بر صحیفه حسنات ثبت گردد.

موش، از آنجا که دنائت خیم[۴] و خُلق لئیم او بود گفت: سر ناشکسته را به دارو بردن، نه از دانایی باشد. من حقارت خویش و جسارت صیاد می‌شناسم. اگر از عمل من آگاهی یابد، خانه‌ی من ویران کند و من از زمره‌ی آن جُهال باشم که گفت قوله تعالی « يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ [و ایدی المومنین]»[۵] و من همیشه از پدر خویش، این وصیّت یاد می آرم که: مَثَل: «لاتَکُن اَجهَل مِن فَراشَه[۶]» شعر:

---

۱. سختی‌های زمانه
۲. بندگی و غلامی
۳. به دست آمده
۴. طبیعت پست
۵. آنجا که اراده خدا باشد، دوست و دشمن دست به یک کار می‌زنند. (سوره مبارکه حشر، آیه ۲)
۶. نادان از پروانه مباش (خودت را نابود نکن)

کاری که نه کار توست، مسپار
راهی که نه راه توست، مَسپَر

پس روی از آهو بگردانید و او را همچنان مقیّد و مسلسل در بند بلا بگذاشت. چون گامی دو سه برگرفت، خواست که در سوراخی خَزَد، عقابی از عُقبه‌ی[1] پرواز درآمد و موش را در مِخلَب[2] گرفت و از روی زمین درربود. صیاد فراز آمد. غزالی را که به هزار غزل و نسیب، تشبیب عشق جمال لحظات و دلال خطرات او نتوان کرد. بسته دام خویش یافت. گاه در چشمش خیال غمزه‌ی خوبان دیدی، گاه بر گردنش زیور حُسن دلبران بستی. با خود اندیشید که: خاک این جنس حیوان، از خون هزار سفله از نوع انسان، بهتر. من خاک در شکم آز کنم و خون او نریزم. آهو را بر دوش نهاد و آهنگ بازار کرد.

۱. گردنه
۲. چنگال

در راه نیکمردی او را پیش آمد و چشمش بر آن آهوی خوش‌چشم کشیده‌گردن افتاد. اندیشید که چنین گردنی را در چنبر بلا گذاشتن و چنین چشمی را از چشم‌زخم آفت نگه نداشتن، از مذهب مروّت دور می‌نماید. و اگرچه رخصت شریعت است، کدام طبیعت سلیم و سجیّت کریم، خون جانوری ریختن فرماید؛ فخاصّه که در معرض تعدّی هیچ شرری و ضرری نتواند بود. آهو را از صیاد به دیناری بخرید و رها کرد و از مضیق هلاک آزاد شد و گفت: آنکه بی‌گناهی را از کشتن برهاند، بی‌گناه کشته نشود.

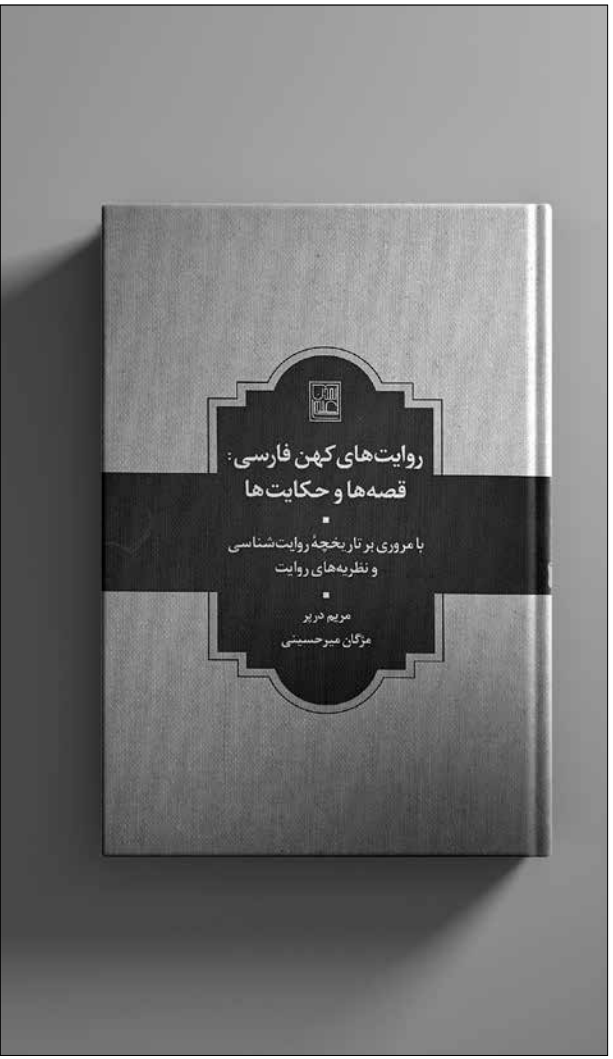
این افسانه، از بهر آن گفتم تا ملک پیش از فوت فرصت، کار مرا دریابد و مصالح احوال من بعد از خود به دوستی کار آمده، منوط گرداند؛ تا مضبوط بماند و میان برادران، حبایل موالات و برادری و روابط مؤاخات و همزادی، در کشاکش منازعت گسسته نگردد. ملک گفت: مرا از گردن‌کشان ملوک و خسروان تاجدار، دوستان بسیارند که در مضایق حاجت و مصارع آفت، در انتعاش[3] و ارتیاش[4] حال تو تقصیر روا ندارند و مدد اعانت به وقت فروماندگی باز نگیرند؛ لیکن، به زمین خراسان مرا دوستی است جهان‌گردیده و جهانیان را دیده، آزموده‌کار و ستوده اخلاق، پسندیده‌خصال و نیکوعهد و مهربان؛ به اصناف دانش موصوف و به اوصاف هنر موسوم. اگر خواهی تو را بدو سپارم و در حوادث مهمّات و عوارض ملمّات، کار تو را به کفایت او بازگذارم.

ملک زاده گفت: اقسام دوستی متشعّب[5] است و دوستان، متنوع. بعضی آن بُوَد کز تو طلب کند تا او را به مطلوب رسانی. چون نرسانی، آن دوستی برخیزد و یمکن که به دشمنی ادا کند.

منبع: مرزبان‌نامه، سعدالدین وراوینی، عفّت کرباسی و دکتر محمدرضا برزگر خالقی، انتشارات زوّار، چاپ اول ۱۳۹۸، صص ۴۱ تا ۴۳

۳. برخاستن
۴. نیکو شدن حال
۵. شاخه شاخه

روایت‌های کهن فارسی: قصه‌ها و حکایت‌ها



معرفی کتاب

"والاس مارتین" نویسنده‌ی «نظریه‌های روایت» معتقد است فهم روایت، طرحی است معطوف به آینده که نه فقط اهالی رشته‌ی ادبیات، بلکه تاریخ‌نگاران و فیلسوفان هم باید بدانند که از نظریه‌های روایت چه مایه می‌توانند آموخت.

بیش از پنجاه سال است که واژه مرکب «روایت‌شناسی» مطرح شده است و نظریه‌پردازان روایت، دیدگاه‌ها و نظریه‌های بسیاری در این زمینه مطرح کرده‌اند که در نوع، گونه‌گونی و رشد نظریه‌ها، چشمگیر بوده است.

اثر «روایت‌های کهن فارسی: قصه‌ها و حکایت‌ها» نوشته‌ی خانم‌ها: "مریم درپر" و "مژگان میرحسینی" سعی کرده است در کنار بررسی روایت‌های کهن فارسی، مروری نیز بر تاریخچه‌ی روایت‌شناسی و نظریه‌های روایت داشته باشد؛ از صورت‌گرایی گرفته تا شکل‌گرایی و ریخت‌شناسی و ساختارگرایی تا پساساختارگرایی.

این اثر که در سه فصل تألیف شده در فصل اول به چیستی روایت، تاریخچه‌ی روایت و انواع روایت پرداخته است. در فصل دوم تعریف قصه و حکایت، خصوصیات قصه و اصطلاحات خاص ادبیات روایی را آورده است. در فصل سوم نیز که بیشترین مطالب این کتاب را شامل می‌شود به بخشی از قصه‌های مشهور و کهن از قبیل سندبادنامه، سمک عیار، مرزبان‌نامه و غیره اشاره کرده است.

یکی از ویژگی‌های بارز این اثر، ذکر مقاله‌ها، پایان‌نامه‌ها و کُتبی است که در ارتباط با قصه‌های آمده نوشته شده است.

"روایت‌های کهن فارسی: قصه‌ها و حکایت‌ها" توسط انتشارات "تمدن علمی" منتشر شده است.

خـــورآیـــان

**"خورآیان" رمان منتشر نشده‌ای است از "محمد قائم‌خانی" که این روزها درباره آثار او بیشتر صحبت می‌شود.
تاکنون از ایشان مجموعه داستان «حوای سرگردان» و رمان «صور سکوت» توسط انتشارات شهرستان ادب، «انسان در رمان» در انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، «جنبش ناراضیان» از نشر آرما، «سور سوریه» و «سیمرغ سی مرغ» توسط نشر بین الملل، رمان «کافه پیپ» از نشر معارف و «عاصف و اِلدار» توسط نشر صاد منتشر شده است.
رمان «صور سکوت» امسال (۱۴۰۱) توسط انجمن قلم زرین تقدیر شده است.
متن زیر؛ فصل دوم رمان خورآیان است.**

عموناصر نگاهش به بیرون است و در این ده دقیقه، از «بهنام بهنام» همیشگی خبری نبوده. چه انتظاری از من دارد و چه توی ذهنش می‌گذرد، نمی‌خواهم بدانم. من باید خانه می‌بودم و به کارهای تلنبارشده‌ام می‌رسیدم. به بابانادر گفتم خیلی کار دارم، یک جوری عمو را راضی بکند از من صرف نظر بکند. گفت «چه غلطا. دیگه چی؟» نتوانستم توضیح بدهم این‌طوری برای خود دخترعموسحر هم بهتر است. حکَمیت ظاهرش قانون است و حقوق و دودوتا چهارتا، اما فی‌الواقع برای رفع کدورت و سوءتفاهم با فرار از حقوق قانونی درست شده است. دو طرف می‌آیند مو را از ماست بکشند، ولی حکَم می‌داند که باید چشم ببندد روی همه حرف و حدیث‌ها و آخر کار دست دوطرف را یک جایی به هم برساند. خب عموناصر می‌گوید «حقوق خوانده‌ای سره را از ناسره جدا

کن.» خودمانی‌اش یعنی تیغ بکش. اگر واقعا بخواهم دقت قضایی به خرج بدهم، تیغ تیزی می‌شوم در دست عموناصر. آن وقت رابطه ده‌ساله من و دکتر به هم می‌خورد. منتها بابا فقط عموناصر را می‌بیند و خواست او را می‌شنود. از اولی که دکتر شرفی عضو این خانواده شده، بابا همین طوری تا کرده تا حساب کار دستش بیاید داماد چه کسی شده. من اما سعی می‌کردم با همه اختلاف سنی، یک جایی بایستم که یخ ارتباط‌ها بشکند.

سال اول دومی بود که ازدواج کرده بودند. آمدند فریدونکنار سری به ما بزنند که مامان اصرار کرد شام نگهشان دارد. سحر هرچه تلاش کرد حرف دکتر به کرسی بنشیند، نشد که نشد و ماندگار شدند. یکی دو تا آدرس دادم به دکتر که دوری بزنند توی شهر تا شب. آن موقع سنش دوبرابر سن من بود. وقتی رفتند به مادر گفتم چرا اذیشان می‌کنی؟ از برادرخواهرها هیچ کدام خانه نبودند. گفت بد نیست سال دوازده‌ماه یک شام نمی‌آیند به این سرا؟ نادر جانش برای سحر نمی‌رود؟ گفتم شما که می‌دانید مسئله چیست. بابا احترامم را داشت که نگفت تو کار بزرگترها دخالت نکن. پرسید مسئله چیست مثلا؟ گفتم این عکس‌ها. اشاره کردم به عکس بزرگ شاه که در قابِ چوب‌گردوی سلطانی نشسته بود روی دیوار هال. دیوار مقابل هم فرح. بابا گفت خیلی هم دلش بخواهد. به مامان گفتم تو مگر امشب نمی‌خواهی برنامه موسیقی ایرانی را ببینی؟ امشب نوبت گوگوش است. آهی کشید و گفت فدا سر مهمان. گوشی دست بابا آمد و آن شب اصلا ماهواره را روشن نکرد. اولش خوشحال شدم که گرا داده‌ام ملاحظه دکتر را بکنند، در عوض توی مهمانی تلویزیون جمهوری اسلامی که روشن بود، بابا انگار داس بیخ گلوش باشد، از همان اول شروع کرد به غر زدن و مسخره کردن. ما بچه‌ها ساکت بودیم ولی بابا یکه‌تازی می‌کرد. سریال‌ها همه تکراری است. دو تا موسیقی درست درمان نمی‌گذارد بنده‌های خدا حال بکنند. لحن اخبار مثل صاحب‌عزای دم مجلس ختم است. دکتر تا اینجا چیزی نگفت. اما کار رسید به معامله ما با اروپایی‌ها، تهمت بار کردن‌شان به این و آن، زورگویی به ملت؛ دیگر زبان دکتر باز شد. توی خانه ما تا آخر سال ۸۹ حرف از انتخابات و دروغ و تقلب و اعتراض و این حرف‌ها پیش می‌آمد اما یکی‌بگو یکی بشنو نمی‌شد. بیش از نصف موارد منحصر بود به گپ بابا و عموناصر. آن شب ولی حرف بابا و دکتر شرفی کش

پیدا کرد تا دعوای آخوندها با پهلوی؛ بعد یک دور رفتند تا هزاره‌های قبل و خلاصه بحثی نماند که جارو نزنند. سحر داخل بحث نمی‌شد ولی نمی‌گذاشت دکتر دست پایین را داشته باشد. بابانادر باور نمی‌کرد سحرجانش تمام‌قد پشت دکتر که هیچ، پشت نظام در بیاید. من ولی سر سفره حواسم به سحر بود که فقط کمی سالاد خورد و همان تکه گوشتی که کند، گوشه بشقابش ماند.

بعد از شام و رفتن‌شان، بابا تا نیم پاکت همدم تنهایی و یک بطری آرام جان را خالی نکرد و شبانه دو ساعت راه نرفت توی ایوان، نخوابید. به وینستون می‌گوید «همدم تنهایی» و به عرق‌های عمو «آرام جان».

بابا یک هفته پکر بود. نه به خاطر دکتر، به خاطر سحر. سحر چشم و چراغ همه فامیل بود. توی مهمانی‌ها خانم‌ها دوره‌اش می‌کردند. تا هفت سالگی را خودم یادم هست که هنوز راهم می‌دادند در جمع زنانه. من که نمی‌فهمیدم چرا این قدر خواستنی است اما می‌دیدم همه دوست دارند گرم بگیرند باهاش. خیلی مبهم یکی دو باری را یادم هست که در شلوغی مهمانی آمد طرف من و چرخاندم و بازی‌ام گرفت. اگر هم یک موقع نبود، حرفش را باد توی دهان‌ها می‌انداخت. مامان هنوز هم گاهی یادی از سحرِ قدیمی می‌کند و «اگر دستم رسد بر چرخ گردون» می‌خواند. مادر «سحر قدیمی» صدایش می‌زند. پدر می‌گوید «سحر قبل از چرخش». من یادم هست دوازده‌سیزده سال پیش، دگرگونی دخترعمو یا به قول بابا چرخشِ صدوهشتاددرجه‌ای‌ش شده بود نقل محافل. باز هم باد حرفش را می‌انداخت توی دهان‌ها منتها این بار از آن طرف بام. می‌دیدندش با چادر مشکی که رو می‌گیرد و خبری از گپ و شوخی و چه و چه نیست. هنوز بالغ نشده بودم اما سحر طور دیگری با من تا می‌کرد چون ممیّز شده بودم. ته دلم بدم نمی‌آمد که «ممیّز» باشم چون لغتش حالت خاصی داشت. ولی درواقع چه را از چه تمیز می‌دادم؟

سرسخت شده بود ولی این بار جور دیگری توی دل همه جا می‌کرد. کمک‌کار همه شده بود. بعدها مامان تعریف کرد چه گره‌ها که از آدم‌های مختلف باز نکرده. ماجرای ۸۸ که پیش آمد، باد حرف جدیدی از سحر انداخت روی زبان‌ها. بابا هنوز هم افتخار می‌کند که حتی ۸۸ هم نرفته رأی بدهد، ولی دفاع سحر از نظام، برای نیک‌پندارها قابل هضم نبود. انگار تا قبل از آن باور نکرده بودند که این راه را خودش انتخاب کرده و زیر آن چادرِ سیاه، فکر جدیدی جا گرفته. بعد از گام نهایی یعنی «بله» گفتن به دکتر شرفی، بابانادر رسما جلوی ما گفت «سحر از دست رفت.»

گلدسته‌های مسجد توی چشمم پدیدار می‌شود. امیدوارم جلسه کش پیدا نکند و زود خلاص شویم بعد از ظهر بروم تهران. فردا سر کلاس نباشم، استاد بی‌تبصره حذفم می‌کند. به قول خودش ماده اول قرادادِ نانوشته استاد و دانشجو، پذیرش کلاس به‌عنوان خانه علم‌آموزی است. جلسه اول هر ترم، می‌گوید که اگر استاد کاتوزیان هم با او درس بردارد، باید قبل از ورود خودش به کلاس، پشت صندلی‌ها حاضر باشد. ولی نمی‌توانم جیک بزنم که عمو را وادارم زودتر جلسه را جمع کند. زیر بار حکمیت نمی‌رفت، مگر اینکه حَکَم

حاج‌آقای زندی باشد. دکتر شرفی برای مختومه شدن بحث کش‌دارشان قبول کرد.

حاج‌آقا زندی چهل سالی دارد و پسر حاج‌آقا زندی بزرگ است که تا دو سال پیش صاحب حوزه علمیه شهر بود. پسر دو سال است از قم برگشته و مسئولیت اداره حوزه و امامت مسجد را بر عهده گرفته.

می‌رسیم به ورودی. عمو بوق می‌زند. خادم مسجد معلوم نیست از کجا ظاهر می‌شود و در حیاط را باز می‌کند. انگار کشیک می‌کشیده. داد می‌زند «قربانِ ناصرخان». عمو به رسم تشکر بوقی حواله‌اش می‌کند و نیسان را می‌جهاند. ماشین مثل اسبی که کپلش از داغ حرکت ترکه آلبالویی بسوزد، می‌پرد و غرّان می‌رود تا پای سکوی وضونشینی دور حوض. سپر کیپ به کیپ پایه تیر چراغ جنب سکو می‌ایستد. خبری از ماشین دکتر شرفی نیست. بیرون توی خیابان هم نبود.

می‌روم پایین و آهسته در را می‌بندم. قفل نمی‌شود و برمی‌گردد سمت خودم. عمو می‌پرسد مگر قرار است عروس ببری که این قدر شل و وارفته‌ای؟ محکم‌تر می‌بندمش. باز هم برمی‌گردد. «اَه»ی می‌گوید و دماغه نیسان را دور می‌زند سمتم.

– آورده‌امات باری برداری، نه اینکه...

در را محکم می‌کوبد. قفل نمی‌شود و برمی‌گردد سمت‌مان. عمو خم می‌شود و از سوراخ پایین در، نگاهی به زبانه قفل می‌اندازد. انگشت تو می‌برد. بعد سعی می‌کند در را آرام ببندد اما زبانه جا نمی‌رود: «لاکردار. چته؟»

با لگد می‌کوبدش. در با شتاب می‌خورد به بدنه اما خونسرد با صدای قیژ کش‌داری، باز می‌گردد. «حیف بنزین.»

تا حالا به ماشینش فحش ناموسی نداده. می‌گوید عین اهل و عیال آدم است. به مردم چرا، عین نقل و نبات هدیه می‌دهد. مگر آنها که قداست تار سبیل را بفهمند. تا حالا ده بار بهم گفته معنی تار سبیل را نمی‌فهمی.

از ورودی کناری ساختمان می‌رویم سمت دفتر حاج‌آقا. در می‌زنیم و وارد می‌شویم. منشی پسری ریش‌دار است با لباس سفید. جلومان نیم‌خیز می‌شود و برای نشستن، به صندلی‌های قهوه‌ای‌رنگ روبه‌رویش اشاره می‌کند. چند جمله‌ای به تعارف می‌گویم و کناردست عمو می‌نشینم. نگاهش به قفسه‌های کمد نزدیک میز و تقدیرنامه‌ها و یادنامه‌های بالا دوخته شده.

سر صحبت را با جوانک منشی باز می‌کند. در عوض یک کلمه از پسر در نمی‌آید جز «بله» و «عجب» و این چیزها. عمو آن‌قدر خوش‌تعریف هست که گوشم را برای حرف‌های تکراری‌اش بسپارم بهش: «شکر خدا هیچ وقت زیر بار دین کسی نبودم. هر کاری کردم فکر خودم بوده، تصمیم خودم بوده، عقل خودم بوده. دکانم چنان راست و درست بوده که تمام محل به زلف‌های شهره قسم می‌خورند. شهره نقاشی روی دیوار دکان بود. همان سال اول یک پسری صدایش کرد شهره. ما هم پسندیدیم. چشمک‌زن و یک‌وری مشتری را می‌پاید. به مژه و مویش قسم می‌خورند ملت. همین طوری گتره‌ای و خرکی کار نمی‌کنم. نمی‌تانستم خرکی کار هاکنم؟ چرا نتانستم؟ این همه دکه این‌طوری، من هم مثلشان. برای دو لقمه نون حلال باید سگ‌دو زد. برای شهرام دیوونه، خدا بیامرزد رفتگان شما رِ، بنده‌خدا آدم‌حسابی بی، از اون آدم‌حسابی‌های درجه یک ها؛ یک شب رفت خانه و دید زنش نیست. برگه گذاشت که خداحافظ، رفتم پاریس و لندن رِ بگردم. با یک الدنگی ریخته بود روی هم. مرد نازنین ۱۵۰ پوندی، شهرام‌خان را گویم، زد به سرش. من نبودم مرده بود. تا آخر عمرش، شنبه به شنبه شراب شیراز می‌فرستادم سه خانه‌اش، چیز دیگه‌ای به معده‌اش نمی‌ساخت قدرتی خدا. بگو یک پاپاسی گرفتم؟ نچ.»

مجله‌ای از روی میز برمی‌دارم که عکس یک آخوند و یک خانم چادری را بزرگ روی صفحه اول انداخته است. ای کاش قبلش با دخترعموسحر صحبت کرده بودم.

عمو گفت این چیزهاش دخلی به تو ندارد. پرسیدم پس چرا داری مرا با خودت به جلسه می‌بری؟ گفت نگذار سر دخترعموت کلاه برود. نباید بچه‌دار بشود. گفتم نباید بدانم مسئله دقیقا چیست؟ گفت حافظه‌ات را جارو بزن قانونی تبصره‌ای بهانه‌ای پیدا کنی پشت سحر درآییم. بدون جزئیات چطور خوشبین باشم؟ مگر اینکه از لابه‌لای حرف‌های توی جلسه حفره‌ای گیر بیاورم. نکند عمو آش را بی‌خودی شور کرده و اطلاعات غلط داده باشد؟

از مجله خسته می‌شوم. عمو هنوز هم دارد از گذشته درخشانش صحبت می‌کند: «نمی‌گذاشتم کسی بی‌نصیب بماند. نه رعیت و ارباب سرم می‌شد، نه گدا و پادشاه. برایم کاری نداشت دم پنج تا پولدار را ببینم و مردم را فراموش کنم، ولی یک شب هم این‌طی زندگی نکردم. پولدار قدمش روی چشم، بدبخت بیچاره‌ها هم بالای سر. هفت‌هشت‌تایی مارک فرانسه، ردیف چیده بودم. فقط یک دوره کوتاه نتانستم کنیاک ناپلئون تهیه کنم. از این طرف شرق اروپا و لهستان تا ارمنستان و ترکیه. مهم‌تر از همه ویسکی. نَدونم خبر داری یا نه، سنت که قد نمی‌ده شاید شنیده باشی، این ور دماوند هر کی هر زهرماری داشت، به اسم ویسکی و ودکای روسیه می‌فروخت. از بازارمشترک می‌آوردند و به اسم شوروی قالب می‌کردند. آن موقع این کشورها همه مال شوروی بود. خبر دارنی یا نا؟ اسمش روشانه، سرزمین برف و ویسکی. حتی بعضی‌ها چمدان چمدان مارک پترپورت می‌آوردند و می‌چسبوندند روی بطری خودشان. من ودکا داشتم واسه ناف مسکو. اسم جای کارخانه‌اش یادم رفته. سخته اسم‌هاشان. ماتیسمی‌ها دائم پای مغازه بودند. خودم ولی هیچ وقت لب به عرق اجنبی نزدم. انگوری که اینجا در میاد، زمین تا آسمون با انگور بقیه دنیا توفیر دارنه. ریشه‌اش تو این خاکه. آدم با خیال راحت، می‌فرسته تو رگش. به اکثر مشتری‌هام می‌گفتم ایرانی بخرن. می‌خواستند اروپایی ببرند داشتم، ولی می‌گفتم ودکا خاویار خرمشهر ببرند. عرق گرگان داشتم عسل‌بو. «میکده» ببرند کشمش اصل قزوین. شراب شیراز هم که معرکه‌ایه. اونایی که برنجی‌اش رو دوست داشتند، از محلی‌های خودم می‌بردند. انگور و سیب محلی‌ام، از کار ترک و مجار گران‌تر بی. چون اصل بی، خالص خالص.»

پسر جوان گاهی چیزی می‌پراند این وسط. عمو انگار نه انگار که آمده دفتر حاج‌آقا زندی، جوانک بدبخت را رها نمی‌کند برای حرف و سخن پای قلیانی. از همین بی‌ملاحظگی‌اش خوف دارم. می‌ترسم در جلسه هم بی‌گدار به آب بزند. چشمم آب نمی‌خورد سحر هم دل خوشی از حرف زدن عمو داشته باشد. شاید اختلافشان چیزی نباشد و با دوتا نصیحت حاج‌آقا رفع شود. ولی خب، عمو حتما چیزی می‌داند که مرا صدا زده.

از همان کوچکی پدر و دختر برای هم می‌مردند. مامان می‌گوید هر پسر فامیل دست‌کم یکی دوبار شانسش را امتحان کرده دل سحر را به دست بیاورد. عمو به زنش گفته بود یک طوری حالیِ همه بکند قبل از کنکور، کسی پای خواستگاری توی آن خانه نگذارد. سحر تهران پزشکی قبول شد. دو سال با جوابِ رد به یکی دو نفر گذشت تا اینکه آن‌طوری شد، یعنی این‌طوری که الآن هست.

یک دفعه خبر می‌رسید مرداد هم نمی‌آید مازندران. با دانشجوها دوره می‌افتادند سیستان، مردم روستاها را معاینه کنند. تا اینکه سر و کله دکتر شرفی پیدا شد. عمو سریع گفت نه. منتها زن‌عمو پایش نشست که بگذار دختر سامان بگیرد. از دربه‌دری توی کوه و بیابان که بهتر است. عمو گفت آویزان مسجد بودن دکتر شرفی هیچ، راهپیمایی ۲۲ بهمن و قدس و بقیه به کنار، از دم به دم مشهد رفتنش بگذرد، نمی‌تواند از تحریم مهمانی‌ها چشم بپوشد. می‌گفت زیر نیسان می‌روم ولی دختر به حزب‌اللهی جماعت نمی‌دهم. اما این وسط سحر دکتر را دوست داشت. دخترعمو موفق شد بقیه را متقاعد کند همان‌طوری که هستند بپذیرندشان. بعد از سه چهار سال، عمو یک بار از زیر زبان دختر بیرون

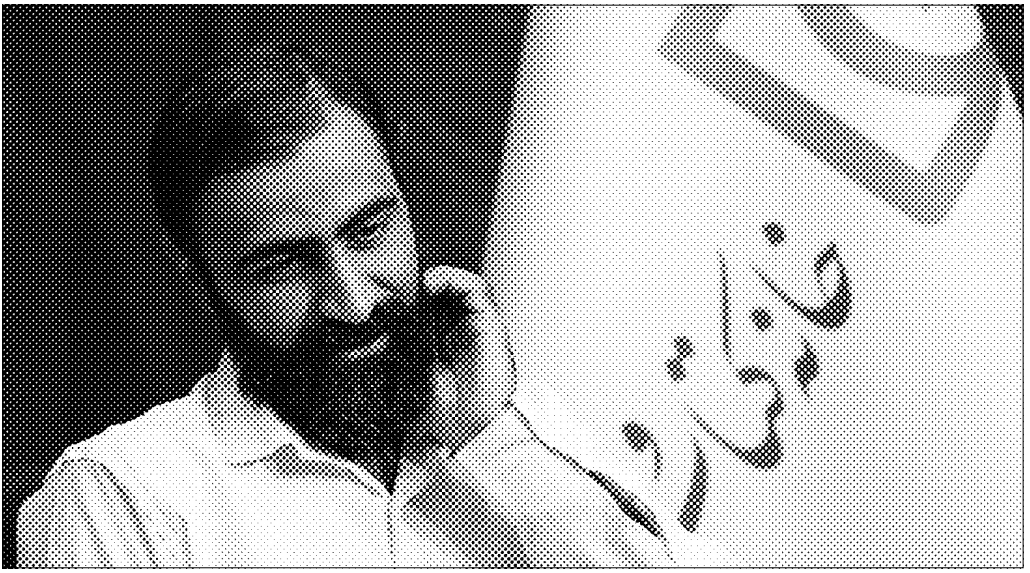
کشید که مشکلِ بچه‌نداری از کیست. اگر قدیم‌ترها امکانات بود و عمو می‌توانست درسِ دانشگاه بخواند، وکیل درجه یکی می‌شد.

حلال‌زاده‌ها خودشان می‌آیند. عمو سلامی قرقره می‌کند و در عوض دختر را تحویل می‌گیرد. من بلند می‌شوم پیش پای دکتر با سلام و احوال، تا جبران کرده باشم. دخترعمو پکر است و لبه چادر را تا زیر دماغش بالا برده. بلند می‌شوم و از منشی می‌پرسم کی می‌توانیم پیش حاج‌آقا برویم؟ گوشی را بر می‌دارد و صحبتی با حاج‌آقا می‌کند. برمی‌گردم روی صندلی و دوباره مجله را دست می‌گیرم. ریش‌های حاج‌آقای خندانِ روی جلد، سفید است و صورت خانمِ کنار دستش چین و چروک دارد.

مردی از اتاق بیرون می‌آید. منشی می‌گوید می‌توانیم داخل شویم. من پشت همه داخل می‌روم. عمو با حاج‌آقا روبوسی می‌کند. آقای دکتر منتظر دیده‌بوسی با حاج‌آقا می‌ماند. تاج مبل‌های اتاق آدم را یاد گچ‌بری‌های مدارس قاجاری می‌اندازد. میز هم برای خودش حکایتی است. از دست راست میز پنج مبل تا لب پنجره چیده شده‌اند که دخترعمو دقیقا روی مبل وسط می‌نشیند. دکتر شرفی تنها یک مبل با میز حاج‌آقا فاصله دارد. این طرف عمو در گودی مبل یک‌تکه‌ای نشسته که یک سرش به میز حاج‌آقا نزدیک می‌شود و سر دیگرش می‌چسبد به گلدان‌های کنار پنجره. من با کمی فاصله از عمو و نزدیک گلدان‌ها می‌نشینم.

حاج‌آقا می‌گوید از استاد مکلفی هم خواسته تا ساعت ده و نیم به جمع ما بپیوندند. دکتر مکلفی؟ پا بگذارد تو اتاق، من باید جُل و پلاسم را جمع کنم و بروم بیرون. حاج‌آقا کمی درباره بغرنج بودن این طور مسئله‌ها صحبت می‌کند. قلم و کاغذی از جیب پیراهنم بیرون می‌آورم و مشغول یادداشت صحبت‌ها می‌شوم: «الحمد لله آقای دکتر و خانم‌شان، هردو اهل دیانت‌اند. من با دفاتر هر دو مرجع تقلید مفصل صحبت کرده‌ام. ظاهرا مرجع آقای دکتر شروطی دارند که در صورت احراز آن‌ها و حفظ حدود در عمل، با مسئله‌ی انتقال اسپرم موافقت می‌کنند. مرجع خانم محترمه موافقتشان مشروط است اما مالکیت فرزند را برای زوجین نمی‌داند، که بحثش به ارث و این‌ها ربط پیدا می‌کند. البته آن‌طور که من پیگیری کردم؛ چون می‌دانید که، این مسئله در رساله‌ها و سایت‌های مراجع محترم مبهم مکتوب شده، نیاز بود بنده گفتگوی مفصلی با دفاتر داشته باشم؛ آن‌طور که من متوجه شدم، ایشان در بخشی از فتوا احتیاط واجب کرده‌اند. بنابراین آنجا امکان رجوع به مرجع دیگر وجود دارد.»

ابروهای عمو درهم و سبیلش آویزان است. دکتر شرفی ابتدا از عمو و بعد حاج‌آقا اجازه می‌گیرد برای صحبت: «خدا را شکر حاج‌آقا با تمام ریزه‌کاری‌ها این مسئله پیچیده را دنبال کرده‌اند. من هم تا بیخ کارهای اجرایی را در آورده‌ام. اولا، این جوانی که قرار است اسپرم اهدا کند، توجه کنید نمی‌فروشد هدیه می‌دهد بی‌چشم‌داشت، مرد خدا و طلبه حوزه علمیه است. من زیارتشان کرده‌ام. ماشاءالله خوش‌برورو و سرزنده. چکاپ کامل شده. آن همه نماز شب، نماز مستحبی، قضا؛ آن



همه روزه و تهجد، اصلا خود منبر چقدر در آینده بچه اثر دارد! ببخشید که من راحت و رک صحبت می‌کنم. فرموده‌اند در فهم مسائل دین، نباید حیا به خرج داد. نادان فکر می‌کند حیاست، ولی فی‌الواقع حماقت است. از آن طرف با آشنای قدیمی استادم که مسئول کار است صحبت کرده‌ام. ذره‌ای شک در اعتقادات و تقوایش نیست. اهل حلال و حرام، اطمینان داد طبق فتاوای مراجع، نه لمس نه رویت هرگز رخ نخواهد داد. زیر نظر مستقیم خود ایشان در شرایط استریل، کار انجام خواهد شد.»

عمو هنوز توی لاک خودش است که سحر از حاج‌آقا و پدر و شوهرش اجازه می‌گیرد نکته‌ای بگوید: «مرجع بنده احتیاط هم کرده باشد، بنده نمی‌توانم به مرجع دیگری رجوع کنم. به شخصه قائل به جمع شرایطی هستم که در کسی دیگر سراغ ندارم. نمی‌توانم به‌عنوان گیرنده تن به عمل بدهم.»

حاج‌آقا می‌گوید در رجوع به مرجع دیگر، جامعیت شرط نیست: «در مواردی که حکم مراجع زن و شوهر کاملا متضاد باشد، چاره‌ای جز مصالحه نمی‌ماند. آخرِ جلسه را گذاشته‌ام برای آن. اول بحث‌های فنی را بکنیم تا اگر لازم شد برسیم به آنجا. منتها همین الآن بگویم اگر مصالحه هم نشود، ما چاره‌ای نداریم جز آنکه به قرآن رجوع کنیم که می‌فرماید الرجال قوّامون علی النساء. یعنی اگر کار به بن‌بست رسید، شما با وجود آنکه فقط مرجع خودتان را قبول دارید، باید تمکین کنید.»

هنوز دکتر مکلفی نیامده و وقت ابراز وجود دارم تا درباره وسعت دایره تمکین صحبت کنم اما معلوم نیست عمو از کجا می‌فهمد و انگشت اشاره را جلوی بینی‌اش می‌گذارد. بهم بر می‌خورد. نمی‌داند اگر دکتر مکلفی بیاید، با سوادی که او دارد، باید دستمال یزدی پهن کنیم زمین. دخترعموسحر می‌پرسد در صورت اختلاف فتوا، پدر بچه چه کسی است؟ حاج‌آقا جواب می‌دهد: «ببینید همشیره! بعضی از فقها مطلب شما را قبول دارند، برخی هم نه. شما ذهنتان را درگیر مسائل پیچیده استخراج حکم نکنید. وقتی مرجع تقلید حکم به تجویز می‌دهد، فکر اینجایش را هم کرده است. بابای بچه ماشاءالله، سُر و مُر و سرحال کنارتان نشسته.»

سحر شروع می‌کند به سخن درباره تقسیم میتوز

و کروماتیدها، کار پروتئین، مواجهه آنزیم‌های زن با زیرواحد ژنی اسپرم مهمان و از این چیزها. این واحدها از خصوصیات جد اندرجد اهداکننده تا چیزهای دیگر را در خودش دارد. چرا بچه زیر دست پدری بزرگ شود که ژن‌هایش در تن او نیست؟ حاج‌آقا می‌گوید: «همه احکام فقهی، پشتوانه فلسفی دارد. جایش نیست اینجا، فقط به اختصار عرض کنم که مرحوم علامه، احکام را دو دسته می‌کنند. اول احکام حقیقی که به وجود و ماهیت بماهو ماهیت برمی‌گردد؛ مثل همین مسئله لقاح و ترکیب ژن‌ها. دوم احکام اعتباری که انسان جاعل آن‌هاست؛ مثل همین مسئله ابوت. متوجه منظورم می‌شوید؟ حکم هر دسته سر جای خودش است، نباید با هم خلط شوند. ما مثل غربی‌ها نیستیم که اعتباریات را صرفا بر اساس قرارداد اجتماعی تعیین کنیم. جهت استخراج احکام اعتباری، سراغ خداوند متعال می‌رویم. حضرت حق می‌گوید کدام رابطه زناشویی نکاح است

کدام سفاح. ما نباید کاسه داغ‌تر از آش بشویم. حکم مسائل علمی هم جداست. همان‌طور که شما گفتید خصوصیات اهداکننده به‌عنوان علت مادی، البته به قدرت الهی، در بچه اثر می‌گذارد. ولی نباید مرز علیت‌ها جابه‌جا شود. در ذهن شما بی‌خود گرهی شکل گرفته...»

سحر می‌گوید: «قرار است این بچه نه ماه توی شکم من باشد. دلم را چطور آرام کنم؟ روزی چند بار تکرار کنم دهنده آدم خوبی بوده، خوب بوده بوده؟»

عمو قرمز شده ولی حرفی نمی‌زند. حاج‌آقا می‌گوید: «اگر ما واداده نباشیم، شرق‌وغرب‌زده نباشیم، می‌توانیم از علم کمک بگیریم تا اتفاقا دین حاکم بشود. احکام علم، احکام حقیقی است سر جای خودش؛ در بخش اعتباری ماجرا، یک زوجِ متدین شریعت‌باور بدون ذره‌ای گناه به واسطه علم بچه‌دار می‌شوند. چه از این بهتر؟»

با صدای تلفن روی میز، کلام حاج‌آقا قطع می‌شود. عمو که لام تا کام حرف نزد، نگذاشت من هم وارد بحث بشوم. اگر آلمان یا فرانسه بود اینجا، می‌شد با عدم رضایت زن کار را جلو برد، چون اختلاف فتاوا به حدی نیست که بشود قاضی را به سمت اصول کلی هل داد. تازه در دادگاه خانواده شهرستان‌ها، قصد قاضی فیصله دادن مشاجرات است. باز اگر موضوع اقتصادی و تجاری بود، یا دادگاه در تهران بود، می‌شد امیدی به متون روز جهانی داشت.

حاج‌آقا که گوشی را می‌گذارد، از افکار مغشوش می‌آیم بیرون. بالاخره عمو قفل دهان را می‌شکند.

- خدا بیامرزد حاج‌آقا زندی بزرگ را. آخوند بود ولی مرد شریفی بود. شما هم انشاءالله به ایشان رفته باشی. حرف حق سرش می‌شد. تومنش دو زار با بقیه فرق داشت. بعد از آن ماجرای تصاحب مغازه بنده، زمستون ۵۷، حاج‌آقا محکم ایستاد مغازه را برایم پس بگیرد. من تا آخر عمر نوکر خودش و بچه‌هایش هستم. بعدش هم به خیال خامِ هدایت کردن یا هر چی، یک نیمروز در هفته می‌آمد در دکان. بعضی هفته‌ها نمی‌آمد. چایی‌نباتی چیزی می‌گذاشتم جلو روی ماهش. از هر دری سخنی گپ می‌زدیم تا ظهر که حاجی برود مسجد. یک روز، خدا بیامرزدش، یادم نمی‌رود چطور دستش را به ریش می‌کشید، یک روز رفت توی بحر بطری بانونشان، یادگاری زمان اعلی حضرت، خیره شده بود. گفت ناصر یک چیزی بگویم قبول می‌کنی؟ گفتم تا چه باشد. مَرده و دودو تا چهارتاش.

صدای در عمو را ساکت می‌کند. قد رشید دکتر

مکلفی با سینه کشیده‌ای که توی کت لیمویی با کراوات گل‌بهی خوش نشسته، توی چهارچوب ظاهر می‌شود. حاج‌آقا بلند می‌شود سمتش. ما هم برمی‌خیزیم. یک تارِ موی دکتر از راستی شانه در نرفته. سرحال مثل همان باری که تو بابلسر دیدمش، مستقیم می‌آید تا مبل‌ها. بین ما و دکتر شرفی، روبه‌روی حاج‌آقا می‌نشیند. قلبم عین گنجشک می‌زند. عمو مهلت نمی‌دهد حاج‌آقا دکتر مکلفی را وارد گود بکند: «داشتم عرض می‌کردم، حرف پدر حاج‌آقا بود. ظاهرا می‌شناسیدشان. خلاصه یک روز آمد دم دکان و گفت بیا و چهل روز لب به نجسی نزن. گفتم نجسی کدومه حاج‌آقا. گفت دارم جدی صحبت می‌کنم ناصرخان. ماه مبارک نزدیکه. منظورش همین رمضون خودمون بود. گفت بیشتر از یک ماه مانده، بیا و چهل روز لب به شراب نزن. می‌دانست رمضان عرق را می‌فرستم مرخصی. گفت شب‌های مبارک را برای مجامعه قدر بدان. پرسیدم چی؟ گفت مُجامِعه. پرسیدم یعنی چی؟ معلوم شد همان زن‌خوابی خودمان است. گفتم ده روز باقیمانده رجب و کلِ شعبان و رمضون هم تنگش، آمدیم و بچه‌ای نشد که بشود. سه ماه سال از کف رفته. گفت بیا و یک بار حرف آخوندجماعت را گوش کن. گفتم قربان خدا بروم، چهل و سی روز آن ور، دق می‌کنم. گفت تضمین می‌دهم نمیری. بیا و خونت را سگی نکن. البت به حرمت هم‌صحبتی نمی‌گفت سگی، ولی مغز حرفش همین بود. گفت از خونت می‌رود توی تـ... همان جا. بعد زنت نه ماه باهاش زندگی می‌کند. دم‌خورش می‌شود. همدم روز و شبش می‌شود. یک جمله‌ای هم گفت که سرّش را نفهمیدم. بماند. نمی‌دانم چه مغناطیسی داشت که حرفش را گوش گرفتم؛ خدا سحرخانم را داد به‌مان. گلاب به قبرش، اگر یک گوشم در بود و گوش دیگرم دروازه، امروز خدمت شما نبودیم.»

تمام تنم خیس شده. دوست دارم اجازه بگیرم بروم بیرون. دکتر شرفی زیرچشمی حاج‌آقا را می‌پاید. امیدوارم دکتر مکلفی بحثی حقوقی را شروع کند. حاج‌آقا با منّ و من می‌گوید خوشحال است که عمو به حرف حکیمانه پدرش گوش کرده و خودش حالا در خدمت چنین خانواده محترمی است.

ـ ببینید آقای نیک‌پندار! طبق نظر مرحوم صدرا، برخلاف حکمای یونانی و اسلامی قبل، نفس ناطقه مرحله‌ای از تحول همین ماده است. اسپرم و تخمک می‌شوند یک سلول. رشد می‌کند تا بالاخره از هیئت ماده خارج شود و روح الهی در آن دمیده شود. ما اگر به قانون خدا و عقل عمل کنیم، تکوین که در ید قدرت حضرت باری است، سر جایش درست عمل می‌کند.

ـ ببین آقای زندی! شما صاف و پوست‌کنده بگو من چطور زیر بار این بی‌ناموسی برم که نوه من دو تا پدر داشته باشه؟

ـ این چه طرز حرف زدنه مرد حسابی؟ حتی لفظش هم نحسه.

دکتر مکلفی با لحن سنگین استادی وارد بحث می‌شود. انگار که صدایش از ورای ساختمان می‌آید داخل: «نمی‌دانم در جلسه چه گذشته. همین جا هم عذر می‌خواهم بابت تأخیر. تاکسی پنچر شد و آمدن طول کشید. خدمت حاج‌آقا و دیگر اعضای جلسه عارضم، در کشور ما هنوز متن تدوین شده‌ای در باب مناقشات مرتبط با بارداری و ناباروری وجود ندارد. چون مسئله‌ای بین‌رشته‌ایست، نیازمند تشکیل جمع‌های تخصصی چندجانبه است. چند منظر باید با هم به نتیجه برسند. یک طرف نظر علمای محترم است با اختلاف فتاوا. یکی ترجمه قوانین دول دیگر است. دیشب سه مقاله را که قبلا جدا کرده بودم خواندم. وقت نشد نظامات Common law را بررسی کنم، ولی یک مقاله از آکسفورد در کنفرانس بین‌المللی ناباروری زوریخ را دیدم.» انگار سر کلاس درس نشسته باشم، از بیان دکتر لذت می‌برم. «بحث بعدی نظر کمیته پزشکی است. همه این‌ها البته با رجوع به اصول کلی قضا مثل برائت و تناسب و باقی موارد جمع می‌شود. پیش‌شرط همه این مباحثه‌ها این است که کار با رضایت سه طرف انجام شود.»

عمو با سینه دست می‌کوبد روی ران خودش و سرخ‌رو داد می‌زند: «من به حرمت جمع زبون به کام می‌گیرم، شما سوزنت گیر کرده رو سه طرف سه طرف. شرم و حیا هم خوب چیزیه والا.»

من جای دکتر مکلفی بودم بهم بر می‌خورد. حاج‌آقا می‌گوید: «آقای نیک‌پندار! احترام مهمان را نگه دارید. برادرانه صحبت کنیم نتیجه‌ای حاصل بشود.»

عمو از پارچ روی میز برای خودش آب می‌ریزد. دکترشرفی می‌گوید از این حرف‌ها بگذریم تا بی‌خودی بحث منحرف نشود. سحر شده عین گچ سمنان. وقتش است بروم داخل گود. از همه اجازه صحبت می‌گیرم. بین بحث حاج‌آقا و دکتر مکلفی پاساژی باز می‌کنم بر سر مسئله رضایت زن. دکتر مکلفی ملحق می‌شود به تأیید. ادامه می‌دهم.

بحث در فضایی آرام بین همه در می‌گیرد، جز عمو. حاج‌آقا گاهی با دکتر شرفی همراه می‌شود. ناگهان عمو با دو انگشت می‌کوبد روی میز: «حاج‌آقا بگذار روشنت کنم. شما هم گوش کن آق‌دکتر. تو هم ملتفت باش پسر. من کاری به حقوق و پزشکی و شرعیات و این چیزها ندارم. حرفم رِ می‌زنم، شما مغزتانِ کار بندازید و اینی که می‌گم رِ راست‌وریست در بیاورید.»

نکن عمو، خراب نکن همه چیز را.

ـ وسط نطق آدم هم فرمایش نکنید. یک خاطره می‌گویم و خلاص. قبل از آشنایی با پدر شما، اون موقع که عرق ناب جلوی تقلبی‌ش تو این کشور شأنیتی داشت، تو جنس فروختن حواسم به همه قشری بود. پولدارش، بی‌پولش. کشته‌مرده غرب، وطن‌پرست. همه‌جوره هوای همه رو داشتم. شما می‌اومدی می‌فروختم، حمال راسته پایین‌بازار می‌اومد می‌دادم. همه آزاد. ولی به دو جماعت شراب نمی‌دادم. اول اهل نظام. حتی یک بار نوکر یه بنده ابلیسی دو ساعت اصرار کرد پول یک سال را پیش‌پیش بگیرم و آقایش را بسازم. گفتم تو که تخم نداری تف کنی تو صورتش، لااقل زل بزن بگو حیف این چشم‌های قورقوری که بیفته به برق عرق ناصر. افسرِ بی‌شرف جمعه‌ها می‌افتاد دنبال دخترای مردم بی‌سیرتشون کنه. دوم جماعتِ ممنوع کارچاق‌کن‌ها بودند. اگه دست من بود، چشم‌هاشون رِ از کاسه در می‌آوردم تا دنبال زن مردم نباشند. یک انبار داشتم، نمی‌گم کجا، از سرخ‌آباد تا لَفور نمونه نداشت. آدرسش رِ فقط اهل و محرم میز و پیاله می‌دانستند. ویلا وسط جنگل بود، بالاسدِ رودخونه. پنج تا اتاق داشت با ده تا میز. از تخته‌نرد وقت‌تلف‌کنی گرفته تا حکم ده‌ساعته. به این روشنی آفتاب، سر میز تو کار هیچ‌کی دخالت نمی‌کردم. اعتقادم اینه که حرمت میز رو باست دستِ به‌کارت نگه داره. ولی همیشه گفتم اینجا هم می‌گم یک نفر از این دو طایفه رو یک روز راه ندادم به بهشتم. الآن هم هر چی دارم، دکان، خونه، ماشین؛ هر چی دارم از صدقه‌سر حرمت‌داری دارم. یتیم بودم ولی یک شب پای میز کج ننشستم. پول همین مغازه رو از یه آمریکایی بردم که تو دانشگاهِ رضاشاه کاره‌ای بود. تو هزار و بیشتر اجنبی، تنها موبوری بود که تو ویلا راهش می‌دادم، چون تور نمی‌زد. تو اسمش فِرید مِرید داشت. اجنبی چشم‌ودل‌سیری بود. مثل بقیه‌ی صدبدتر از افسر، مثل گرگ نمی‌زد به گله. چه دخترهای نازنینی، بی از سحرم نباشه، که تو این خطه ندریدند. جرگه ما جای نامردها نبود و نیست.»

حاج‌آقا خیلی جدی‌تر از قبل عمو را باز می‌دارد از حرف‌های نیش و کنایه‌دار. از دکتر مکلفی و دکتر شرفی هم عذر می‌خواهد. عمو می‌گوید: «قربون کلاهت برم پسر. چه نیشی چه کنایه‌ای؟ گیم اینه شفاف عین چشمه؛ نمی‌ذارم تخم و ترکه نیک‌پندارها آلوده بشه.»

حاج‌آقا با اخم شدیدش می‌گوید: «منِ بی‌سواد هیچ، ایشان درس حقوق خوانده، ایشان پزشکی می‌دونه. اگر حَکَم منم، کار باید اصولی انجام بشه.»

دکتر مکلفی می‌گوید: «من ادبیات حقوقی بحث را گفتم. فکر نمی‌کردم مسئله‌ای پیش بیاره. در هر صورت عذر می‌خوام اگر حس ناخوشایندی ایجاد شد.»

به عمو می‌گویم: «ایشون با هزار مشغله و جلسه و دردسر، لطف کردند دعوت حاج‌آقا رو پذیرفته‌اند، قدم‌رنجه کرده‌اند اینجا برای...»

عمو می‌پرد سمتم: «خط‌روخط ننداز. اومدی حق نوه من رو بستانی مثلا.»

حاج‌آقا می‌گوید: «اگر مدیریت بنده رو قبول نداشتین، پس واسه چی اومدین اینجا؟»

دکتر مکلفی کمی گره کراواتش را شل می‌کند و بعد از صاف کردن گلو می‌گوید: «حاج‌آقای زندی فرمودند پرونده پیچیده‌ای هست که نیاز به مشورت داره. بنای دو طرف بر حل و فصل مسئله است. توی همین اتاق تمام شود. الآن هم اگر...»

دکتر شرفی بلافاصله از پشتی مبل جدا می‌شود و آرنج راست را روی دسته مبل می‌گذارد و می‌گوید: «این چه حرفیه آقای دکتر؟ منظور آقای نیک‌پندار چیز بدی نبود. خدای نکرده قصد اسائه ادب نداشتند.»

رو می‌کند به حاج‌آقا: «حق بدید، نگران نوه‌شون هستند. همه‌اش پشت فرمان و توی جاده، با فضای کارهای جدید آشنا نیستند خب. یک بحث فنی داریم، که به نیابت از اساتید خدمتتان عرض کردم. بحث شرعی را در خدمت حاج‌آقا هستیم. آقای دکتر هم استاد حقوق حاضرند.»

عمو نفس عمیقی می‌کشد و بلند می‌شود. رو به سحر هم می‌گوید: «بلند شو دختر. بلند شو بریم.»

حاج‌آقا می‌گوید: «کجا آقای نیک‌پندار؟ تحمل کنید، تشریف داشته باشید؛ خدا بخواد، تا اذان ظهر حل میشه.»

عمو از محوطه مبل‌ها می‌رود بیرون: «بریم سحرم. بریم جایی که حرمت سبیل شصت‌ساله سرشون بشه.»

از قیافه حاج‌آقا معلوم است خیلی بهش برخورده، اما سر پا می‌ایستد: «مثل اینکه شما اصلا سر حل شدن مسئله رو ندارید.»

اگر عمو بی‌خودی شلوغش نمی‌کرد، با وجود دکتر مکلفی می‌شد کار را به نفع سحر جمع کرد.

عمو برمی‌گردد رو به دکتر شرفی: «ببین پسر! اگه راهت دادم سر سفره‌ام، واسه اینه که دلواپس خونت نبودم. با سحر عقلتون رِ بذارید رو هم و هر غلطی خواستید بکنید. اما به ذوالفقاری که شوری این دریا از هیبتشه، به علی که تمام این ماهی‌ها و جونِورهای چهارپا و دوپا سر سفره‌اش نشستند، اگه کسی بخواد یه قطره نجسی داخل خونه من بکنه، به چهل سوی خورشید قسم، مادرش رو به عزاش می‌نشونم. چه پاره جگرم سحرم باشه، چه داماد سرای بی‌قفل وکلیدم، چه جماعت کلاه‌به‌سر لفظِ قلم، چه حاجی که به روح باباش پیشم عزیزه. هر کی باشه، از بار پهنی که فردا می‌زنم کمترم اگه به دیار فرشته‌ها نفرستمش.»

سحر به اشاره پدر، قبل از او می‌رود بیرون. عمو چسبیده به در برمی‌گردد سمت ما و سبیلش را صاف می‌کند: «ببین حاجی! گرده نده به ابلیس لاکردار. یه حرف خوبی همیشه سر زبون پدرت بود، می‌گفت اوس کریم همه جا هست.»

حاج‌آقا نفس عمیقی می‌کشد و نگاهی به عکس قاب شده روی میز می‌اندازد: «جمله حضرت امام را تکرار می‌فرمودند. عالم محضر خداست.»

عمو از حس و حال بیرونش می‌کشد: «همونه که گفتی. پس این پنبه رو از گوشت در بیار که من سحرم رو بدم دست نامحرم؛ چه آخوند چه آژان. مگر اینکه زبونم لال یا اون بی‌خیال خدایی‌ش بشه، یا من سر به لحد بذارم.»

بیرون. چه فکر می‌کردم و چه شد؟ تا نیمه راه‌پله، صدای پاشنه کفش سحر شنیده می‌شود. می‌نشینیم. نیسان عمو می‌غرّد و با دوگاز پشت سر هم، صدای موتور را می‌فرستد بالا. بعدش صدای خش‌خش گیربکسش می‌پیچد. دوست دارم بروم لب پنجره و ببینم در سمت سحر بسته شده یا نه.

دکتر مکلفی روی مبل جابه‌جا می‌شود و خیلی خونسرد می‌گوید: «یادش خوش. ذکر خیر دکتر فریدم‌رِیس شد. می‌شناختمش...»

پرونده‌ی ویژه

محمدرضا سرشار

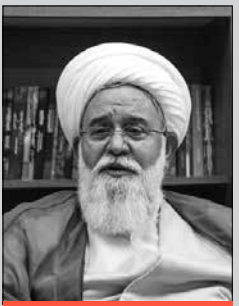
زهرا قمی کردی

از رهگذر تا سرشار

نگاهی مجمل به زندگی هنری استاد محمدرضا سرشار

محمدرضا سرشار در ۲۳ خرداد سال ۱۳۳۲ در کازرون به دنیا آمد. اصالتا شیرازی است امّا به‌خاطر شغل پدرش دوران تحصیل را در مدارس شیراز، تبریز، بوشهر، ارومیه، اصفهان و جهرم گذرانده است. او این دوران را این‌گونه توصیف می‌کند: «پدرم تکنسین درجه یک بی‌سیم سازمان هلال احمر بود. بنا به ماهیت حرفه‌ی وی، ما در شهرهای مختلف زندگی می‌کردیم؛ و هر یکی دو سال یک‌بار منزلمان از شهری به شهر و از استانی به استان دیگر تغییر می‌یافت. این جابجایی‌های مکرر باعث شده بود تا دوست صمیمی چندانی پیدا نکنم. تا می‌آمدیم با بچّه‌ها آشنا شویم، به شهر دیگری می‌رفتیم؛ به‌خصوص اینکه بچّه‌ها افراد جدید را به راحتی قبول نمی‌کردند و نمی‌کنند.»

آن روزها به نویسندگی فکر نمی‌کرد و دوست داشت بقّال شود. می‌گوید: «دلیلش این بود که خوراکی در مغازه زیاد بود و فکر می‌کردم اگر بقّال شوم می‌توانم مرتّب از



آیت‌الله علی‌اکبر صادقی‌رشاد

تمحض بر حوزه‌ی ادبیات داستانی، بسیارخوانی، وسعت اطلاعات، معناشناسی و منطق‌دانی، برخورداری از توان و تجربه‌ی درخور و فراخور در سبک‌شناسی، جریان‌شناسی و چهره‌شناسی قلمرو فرهنگی این حوزه، همچنین پرکاری، پشتکار و نستوهی، پیوسته‌پویی و مداومت، صلابت و ثبات‌قدم، صراحت لهجه و عدم مداهنه در عین نگه داشتن جانب ادب و پرهیختن از آوازه‌خواهی و غوغاگری و ... از جمله خصایل و خصایص آفاقی اکتسابی سرشار در کار علمی و قلمی است؛ کما اینکه جرئت در رویارویی با بت‌های تراشیده و ساخته‌ی زمانه و شهامت روحی بالا و اعتماد به نفس عالی برای آنچه درانداختن با قوی‌پنجگان عرصه‌ی ادب، که عافیت‌جویان و عاقبت‌اندیشان از مواجهه با آنان می‌پرهیزند، همچنین ریزبینی و تیزبینی، ذکاوت و زیرکی، نکته‌سنجی و نکته‌شکاری، استقامت فکر و سلامت و صرافت اندیشه، ایمان عمیق و استوار و نیز تزلزل‌ناپذیری و تذبذب‌ناشناسی، انگیزه‌مندی و التزام متزاید دینی و ملی و ... گوشه‌ای از صفات و صلاحیت‌های انفسی و درونی این منتقد موفق به شمار است. احراز این اوصاف و احوال به آقای سرشار امکان داده است که هرگاه به قصد نقد و نقض متن و ماتنی، قلم بگرداند و به انگیزه‌ی عیاری اندیشه و اثری توسن تفکر بدواند، فاتح و فایز از عرصه برون آید. تجربه‌ی انباشته‌ی پدیدآوری یکصد اثر مکتوب و حضور سی ساله در چالش‌گاه‌ها و صحنه‌های کارزار فکری او را به استادی کارآزموده و کم بدیل بدل ساخته است که هیچ منصفی را یارای انکار منزلت و مرتبت فکری و فنی او نیست. و اینک سرشار در عرصه‌ی ادب و قلم روزگار ما، به یک حقیقت انکارناپذیر بدل شده است که هر آن‌کو به انکار این حقیقت دست یازد جز حقانیت خویش را نبازد!

در پایان نکته‌ای را متذکر شوم؛ بی‌آنکه قصد کاستن از قدر هنر قصه‌گویی سرشار را داشته باشم و هرچند قریب به ربع قرن قصه گفت، شأن او، قصه‌گویی او نیست، او یک قصه‌پرداز است و باز می‌گویم شأن او قصه‌پردازی هم نیست، که او خود قصه‌ای است ماندگار به عمر قرون؛ چون یک شخصیت الگوست برای نسل ما.

خوراکی‌های مغازه بخورم. یک مدت هم دوست داشتم افسر شوم.»

از کودکی علاقه‌ی شدیدی به مطالعه داشت. خود علّت این علاقه را این‌چنین بیان می‌کند: «من و خواهر و برادرم خیلی دوست بودیم و رابطه‌مان فراتر از خواهر و برادری معمول بود. چون دوستی صمیمی، بیرون خانه نداشتیم همیشه در خانه بودیم و اصلا اهل بازی در کوچه و خیابان نبودیم. برای همین همیشه دنبال سرگرمی و مشغول کردن خودمان بودیم. به اضافه اینکه پدرم اهل ادبیات بود. نه آنکه اهل نوشتن باشد. بلکه بیشتر اهل خواندن داستان بود. شب‌های دراز زمستان کتابی به دست می‌گرفت و برای ما می‌خواند و سرگرممان می‌کرد. در آن زمان سرگرمی مثل امروز به هیچ عنوان موجود نبود. اما همین در خانه ماندن و کتاب خواندن باعث علاقه‌ی من به داستان و ادبیات شد؛ هرچه سنّم بالاتر رفت این علاقه بیشتر و شدیدتر شد.»

از زمان‌های قدیم تا یکی دو نسل قبل برخلاف امروزه که روز جهانی چپ دست داریم، چپ دست بودن جرم بزرگی به حساب می‌آمد. و بالطبع با چپ‌دست‌ها مثل مجرم برخورد می‌شد. سرشار نیز از این قاعده مستثنی نبود و خاطره‌ای در خور توجّه دارد: «وقتی وارد کلاس اول دبستان شدم، به طور غریزی با دست چپ می‌نوشتم. یادم هست همان روزهای اول مدرسه بود و من با ناشیگری و تلاش بسیار روی میز و دفترم خم شده بودم و داشتم تمرینم را می‌نوشتم و چنان غرق این کار بودم که اصلا توجهی به اطرافم نداشتم؛ که ناگهان با ضربه‌ی چوبی ناغافل به پشت دستم از جا پریدم. ضربه چنان شدید بود که احساس کردم صدای برخورد چوب با استخوان دستم را شنیدم. بعد هم گریه بود و بهت و حیرت؛ که مگر چه کرده‌ام که مستوجب چنین تنبیه خشن و بی‌رحمانه‌ای شده‌ام؟ تازه معلوم شد که نوشتن با دست چپ! از آن به بعد به اجبار و از سر ترس، با زحمت با دست راست نوشتم. اما همچنان کارهای اصلی دیگرم را با دست چپ انجام می‌دهم.»

در دوره‌ی دبیرستان جذب برنامه‌های مذهبی و فرهنگی یک مسجد شد. یکی از روحانیان جوان، برنامه‌هایی در مسجد تدارک دیده بود که تشنگی عمیق او را نسبت به دین و یافتن فلسفه‌ای محکم برای زندگی سیراب می‌کرد. مطالعه‌ی فراوان کتاب‌های مذهبی و بهره‌گیری از برنامه‌ها و سخنرانی‌های دلنشین مسجد، پایه‌های اعتقادی او را محکم‌تر ساخت.

دوره‌ی متوسطه را در هنرستان فنی رشته‌ی تراش فلزات تحصیل کرد. دیپلم ریاضی را نیز به صورت متفرقه گرفت. وارد دانشگاه علم و صنعت در رشته‌ی مهندسی صنایع شد. خود می‌گوید: «هیچ‌گاه به ریاضی و مسائل فنی علاقه‌ی ویژه‌ای نداشتم؛ بلکه به من تحمیل شده بود.»

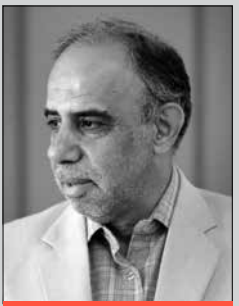
تجربه‌ی انباشته‌ی پدیدآوری یکصد اثر مکتوب و حضور سی ساله در چالش‌گاه‌ها و صحنه‌های کارزار فکری او را به استادی کارآزموده و کم بدیل بدل ساخته است که هیچ منصفی را یارای انکار منزلت و مرتبت فکری و فنی او نیست

سال دوم دانشگاه یکی از دوستانش کتابی به او داد و گفت: «بخون. خیلی جالبه. یه دانشجوی ایرانی مقیم آمریکا اونو نوشته.» او با خواندن کتاب و پی بردن به نثر ضعیف آن جرأتی یافت و گفت: «اگه نویسندگی اینه، من که خیلی نویسنده‌ترم!»

سال ۱۳۵۱ عازم خدمت سربازی شد. قرار بر این بود که پس از شش ماه آموزش نظامی و معلمی با عنوان سپاهی دانش به مدارس روستاها برود. آموزش نظامی به عهده‌ی افسران ارتش بود و تعلیمات معلمی‌شان مانند دانش‌سراها توسط مدرسان وزارت آموزش و پرورش انجام می‌شد.

زمستان همان سال در کلاسی پنجاه نفره در پادگان گرگان ادبیات کودک و نوجوان را زیر نظر علی‌اکبر کسایی‌یان می‌گذراند. از آن‌ها خواست به‌عنوان کار عملی یک یا چند داستان کوتاه برای مخاطب کودک بنویسند. سپس از همه می‌خواهد داستان‌هایشان را بخوانند تا مورد نقد و بررسی قرار بگیرد.

علی‌اکبر کسایی‌یان آن روز را چنین به تصویر کشیده است: «در یک روز سرد زمستانی جوانی بلندبالا و گندمگون با سیمایی جدی‌تر از سایران، داستانکی را در کلاس قرائت کرد که به دلم نشست. اثرش را ستودم و بی‌مبالغه گفتم که این داستان از برخی کتاب‌های چاپ‌شده‌ی بازاری بهتر است.» کسایی‌یان از او پرسید: «آیا رشته‌ی تحصیلی‌ات ادبی است؟» و با شنیدن پاسخ او که: «خیر! فنی و ریاضی است.» با دلسوزی پدرانه گفته بود: «درونت سرشار از استعداد نویسندگی است. من این



محمد میرکیانی

در سال ۱۳۶۰ ناگهان در برنامه‌ی «قصه‌گو قصه می‌گوید» صدایی به گوش رسید؛ صدایی که گفت: «دوستان سلام! ظهر جمعه‌تون به خیر!» این صدا تا سال‌ها ماند؛ تا بیست و چهار سال بعد. این صدا با خود قصه‌های بسیاری به ارمغان آورد؛ قصه‌های امروزی و دیروزی، افسانه‌ها، حکایت‌ها، مَثَل‌ها، پهلوانی‌ها و طنزها و گاه قصه‌های غمگین. این صدا گاه از حلقوم پهلوان پوریای ولی شنیده می‌شد، گاه از دهان نوجوانی گم شده در کوچه‌های جنوب شهر، گاه بر زبان بازرگانی جاری می‌شد که در توفان دریاها گرفتار شده بود، گاه پیرمرد روشن‌ضمیری را به سخن گفتن وامی‌داشت که با خود پندها و اندرزهای بسیاری داشت. من این صدا را بر پشت رخش از زبان رستم دستان شنیده‌ام؛ همان‌گونه که این صدا همراه آخرین نفس‌های سهراب هم به گوش این و آن رسیده.

این فقط یک صدا بود؛ صدای قصه‌گو. و از یک رادیو به گوش می‌رسید؛ صدایی که از میان شهرها و روستاهای دور و نزدیک بال گشوده بود و در سال‌های نبرد حق و باطل به آهنگی خوش، از زبان رزمندگان نیز شنیده شده بود، یعنی در قصه‌هایی از جنگ.

در رادیو هیچ صدایی تا این اندازه بی‌کران به گوش مردم این سرزمین نرسیده است. چه در قصه‌های خیالی و چه در داستان‌های امروزی. این صدای ماندگار استاد محمدرضا سرشار است. کدام گوش این صدا را نشنیده؟! خدایا سپاس که ما این صدا را شنیدیم!

معدن و ذوق نهانی‌ات را نمایاندم. استخراجش با خود توست!»

دوران سربازی را سپاهی دانش در شهرهای جهرم، گرگان و میاندوآب گذراند. و اولین اثر خود را که یک طرح بود در مجله‌ی فردوسی به چاپ رساند.

پس از پایان دوران سربازی به شیراز بازگشت و کارمند امور دفتری یک مدرسه‌ی راهنمایی شد. گرایش به نوشتن در او به شکل گسترده‌ای ریشه دوانده بود.

در سال ۱۳۵۴ در رشته‌ی مهندسی صنایع دانشگاه علم و صنعت پذیرفته و برای ادامه‌ی تحصیل به تهران آمد. این هجرت آغاز نوینی برای بروز استعدادهای بالقوه‌ی او بود.

هم‌زمان با حضور در دانشگاه به تدریس در مدارس پرداخت.

در این دهه چند مطلب از او در مجله‌ی مذهبی ویژه‌ی کودکان به نام پیام شادی به چاپ رسید. پس از آشنایی با شهید دکتر محمدجواد باهنر اولین کتاب خود را در سال ۱۳۵۶ به نام «خرگوش‌ها» و با نام مستعار «رضا رهگذر» منتشر کرد.

دلیل انتخاب نام مستعار وجود حساسیت رژیم وقت به موضوعات سیاسی روز بود.

داستان‌های سرشار هم درون‌مایه‌ی سیاسی داشت. برای اینکه شناخته نشود و از تعرض رژیم در امان باشد حتی در قراردادها هم اسم و نشانی واقعی‌اش را نمی‌نوشت.

و اما دلایلش برای انتخاب نام «رضا رهگذر» را این چنین بیان می‌کند: «تصورم این بود که یک نام زیبا و هنری و بدیع، بهتر و سریع‌تر در ذهن‌ها می‌نشیند. و

نوعی تواضع و البته نگاه عرفانی هم در آن وجود دارد. جهان جای قرار و ماندن نیست و همه‌ی ما در آن رهگذرانی بیش نیستیم.»

سال ۱۳۵۷ در دوران اوج‌گیری انقلاب و اواخر دوره‌ی صدارت تیمسار ازهاری دستگیر و اوایل نخست وزیری شاهپور بختیار، همراه با خیل زندانیان سیاسی کشور، آزاد شد.

خود سفرهای کودکی یا به قول معروف تجربه‌ی زیستی غنی‌اش را موثر در داستان‌هایش می‌داند: «سفر، آن هم در سرزمین متنوع ایران، خاصه در سنین کودکی و نوجوانی، که انسان حواس تیزتر و دقیق‌تری دارد، آثاری عمیق و ماندگار در روحیه، احساسات و اندیشه می‌گذارد. احساس همبستگی ملی را تقویت می‌کند. به تجارب شخص عمق و وسعت بسیاری می‌بخشد. در عین حال، غم غربتش برای این سنین بسیار سنگین است.

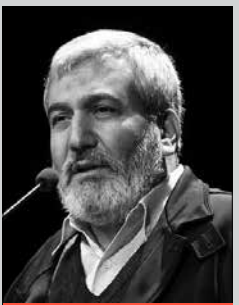
من از همه‌ی این وجوه برخوردار شدم. تأثیر این سفرها در بعضی کارهایم مشهود است. به طور مثال دو سال در بوشهر کنار دریا زندگی کرده‌ام. بعضی از بنادر دیگر را به طور کوتاه مدت دیده‌ام. و نزدیک به دو ماه را در بندر چابهار بوده‌ام. بندرعباس، چابهار و لنگه را دیده‌ام. حتی یک سفر ساحلی کامل در جنوب کشور نیز داشته‌ام. مانند همه‌ی کسانی که ساکن تهران هستند بنادر شمال را نیز دیده‌ام. داستان گرداب سکندر درباره‌ی همین قضیه است.»

دغدغه‌ی نوشتن راجع به رسول اکرم(ص) اولین بار در سال ۱۳۵۸در او به وجود آمد. سرشار چندین علت را بیان می‌کند: «از مهم‌ترین آن‌ها رمانی بود که من در دوره‌ی نوجوانی درباره‌ی زندگی رسول اکرم خوانده بودم. البته این کتاب به لحاظ سندیتی چندان مورد قبول علمای شیعه نبود؛ ولی به این دلیل که خیلی به شخصیت پیامبر نزدیک شده بود روی من اثر گذاشت. نتیجه‌ی این مطالعه احساس قرابت و عشق عمیق‌تر به پیامبر اکرم بود.»

با شروع انقلاب در کشور و تعطیلی دانشگاه‌ها، سال‌های تحصیلی به درازا کشید. پس از پیروزی انقلاب به همکاری با انتشارات کمک‌آموزشی آموزش و پرورش دعوت شد و در کنار آن سردبیری مجلّه‌ی رشد دانش‌آموز را پذیرفت.

با توجّه به هم‌سو بودن دیدگاه‌هایش با انقلاب و جمهوری اسلامی، درباره‌ی حذف اسم مستعارش این‌طور می‌گوید: «نظرم راجع به نام شناسنامه‌ای خودم برگشت و دیدم که آن هم کمتر از اسم مستعار انتخابی‌ام نیست.»

در سال ۱۳۵۹ در شهر شیراز ازدواج کرد. زندگی مشترک را در شهر تهران آغاز نمود. اولین ثمره‌ی ازدواج پسری به نام «محمد» بود که در سال ۱۳۶۰ در شهر شیراز به دنیا آمد.



جهانگیر خسروشاهی

برای من، نام استاد رضا رهگذر، یا محمّدرضا سرشار، یادآور مردی است خوش‌نام و قوی‌دست در عرصه‌ی ادب و تعهّد ادبی. یادآور انسانی است که عمر خویش را صرف کرده است برای تبلیغ و بیان راه و روش مکتب پاک حضرت محمّدبن‌عبدالله (ص) و اهل بیت گران‌قدر او که سلام و صلوات خاصّه‌ی خداوند نثار جمیع آنان باد.

یاد و نام این عزیز نشانه‌ی سر پرشوری است که همچنان با عزمی استوار در مسیر ادیبان متعهّد شیعی از تکنیک قصّه‌نویسی و نقد ادبی بهره می‌برد تا چیزی را بگوید که بدان وظیفه‌مند است. کلامی اگر درباره‌ی ایشان می‌نویسم از سر افتخار است و از بن اعتقاد.

خداوند ایشان را عمری طولانی دهاد و بر ثمر ثمرهایشان بیافزاید، ان‌شاءالله.

در مهرماه همان سال به پیشنهاد مستقیم آقای مهدی ارگانی مدیر وقت رادیو برای سردبیری هم‌زمان برنامه‌های خردسالان، کودک و قصه ظهر جمعه مشغول به کار شد. با توجه به اینکه گوینده‌ی وقت قصه ظهر جمعه حاضر به ادامه‌ی همکاری با برنامه نشده و عملا هشت هفته برنامه به همین علت تعطیل شده بود؛ آقای ارگانی از سرشار خواست تا خود آزمایش صدا بدهد. در صورت قبولی گویندگی برنامه را به عهده بگیرد. بنابراین از ۲۲ بهمن سال ۱۳۶۰ گویندگی قصه ظهر جمعه به مدت ۲۴ سال به مسئولیت‌هایش اضافه شد.

در سال ۱۳۶۱ با ناتمام گذاشتن رشته‌اش به اخذ مدرک فوق دیپلم اکتفا کرد. سپس به تحصیل در رشته‌ی نمایشنامه‌نویسی دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران پرداخت.

«یوسف» دومین فرزندشان در سال ۱۳۶۲ به دنیا آمد.

در سال ۱۳۶۳ دو اثرش در مراسم کتاب سال وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برگزیده شد و موجبات سفری روحانی به سرزمین نور را برایش فراهم کرد.

در همان سال و در چهارمین ترم تحصیلی، آن را هم ناتمام رها کرد. چندی بعد به جرگه‌ی هنرمندان حوزه‌ی هنری پیوست و به‌عنوان مسئول بخش قصه انتخاب شد. طرح آموزش مکاتبه‌ای قصه‌نویسی و تشکیل کلاس‌های حضوری آموزش قصه‌نویسی از کارهای بسیار مهم او بود که نویسندگان زیادی را به دنیای ادبیات معرفی کرد و استعدادهای ناشناخته را تحت آموزش گرفت.

در سال ۱۳۶۵ با عده‌ای از نویسندگان و شاعران دفتر ادب و هنر کودک و نوجوان را پی‌ریزی کرد و از طرف اعضای آن به‌عنوان یکی از سه عضو هیئت مدیره انتخاب شد. گاهنامه‌ی قلمرو که مخصوص مباحث ادبیات کودک و نوجوان بود با سردبیری او شروع به کار کرد.

در سال ۱۳۶۷ مسئولیت واحد ادبیات (شعر و قصه) را در حوزه‌ی هنری پذیرفت و در همین سال از طرف شورای فرهنگ عمومی به عضویت هیئت عالی شش نفره‌ی نظارت بر کتاب‌های کودکان در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی انتخاب شد.

در این سال سومین فرزند او با نام «مهدی‌یار» چشم به جهان گشود.

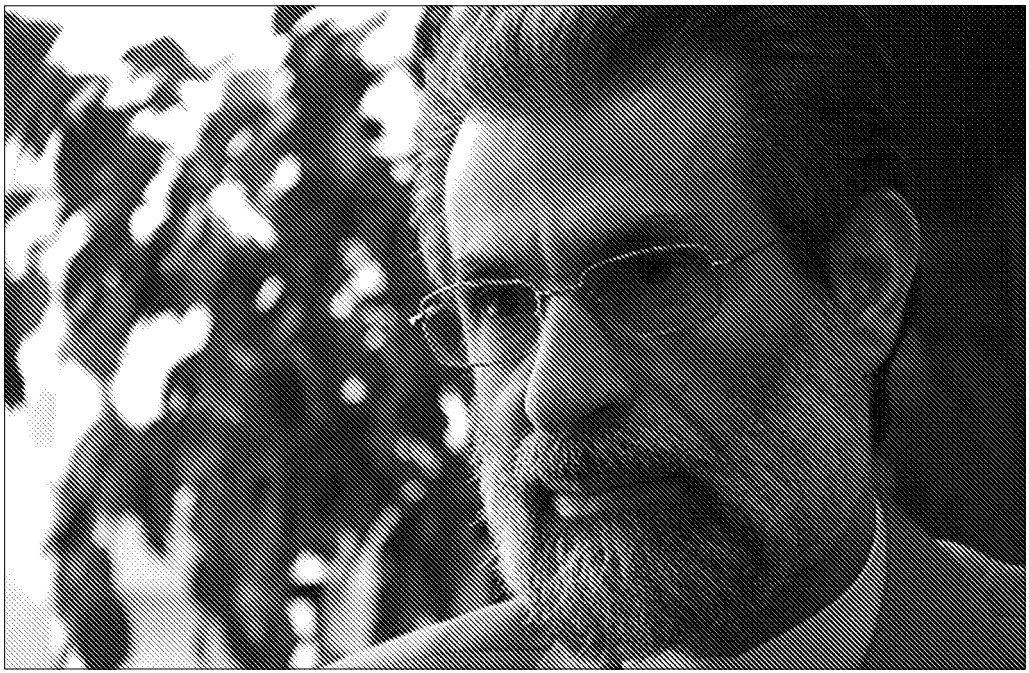
در سال ۱۳۶۹ از سردبیری گاهنامه‌ی قلمرو استعفا داد و مجله‌ی سوره‌ی نوجوانان را پایه گذارد و خود اولین سردبیر آن شد.

یاد و نام این عزیز نشانه‌ی سر پرشوری است که همچنان با عزمی استوار در مسیر ادیبان متعهّد شیعی از تکنیک قصّه‌نویسی و نقد ادبی بهره می‌برد تا چیزی را بگوید که بدان وظیفه‌مند است. کلامی اگر درباره‌ی ایشان می‌نویسم از سر افتخار است و از بن اعتقاد

در این سال‌ها به ترجمه و بازنویسی متون تاریخی نیز پرداخت. او از کسوت نویسنده‌ی خلاق بیرون آمد و به بازنویسی و بازآفرینی قصه‌های تاریخی رو آورد. او با انتشار «یثرب، شهر یادها و یادگارها» خبر ورود خود به عرصه‌ای خطرآفرین و جسورانه را داد. مجموعه‌ی «از سرزمین نور» ۷۷ نمایش رادیویی و یک دایره‌المعارف تاریخی درباره‌ی پیامبر اکرم(ص) است.

در سال ۱۳۸۱ در رشته ی نمایش دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه آزاد تهران مرکز به تحصیل مشغول شد. اما پس از مدت کوتاهی، آن را نیز رها کرد. سرانجام نیز در سال ۱۳۸۵ به سبب مجموعه‌ی فعالیت‌های ادبی و فرهنگی سی ساله‌ی خود از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به دریافت نشان درجه‌ی یک ادبی (معادل دکتری) نایل آمد.

از سال ۱۳۹۰ وارد کار در حوزه‌ی فیلم‌نامه‌نویسی برای انیمیشن شد. برای انیمیشن‌های «بچه‌های ساختمان گل‌ها»، «شهرزاد دختر مشرقی» و «قصه‌های عمو رحمان» که درباره‌ی کودکی و زندگی امام حسین (ع) است فیلم‌نامه نوشته است.



سایه‌روشن‌های ادبی

محمدعلی گودینی

از دستاوردهای ملموس انقلاب اسلامی، تأثیرات گسترده‌ی فرهنگی می‌باشد. به‌گونه‌ای که طبق آمار موثق، در شش‌ماهه اول پیروزی انقلاب به اندازه تمام دوران پنجاه‌ساله حکومت پهلوی، کتاب به چاپ رسیده!

درسایه‌روشن‌های فرهنگی انقلاب، کتاب جایگاه ویژه‌ای داشته و دارد. کتاب‌های داستانی و رمان در کنار آثار دینی، به نسبت و به لحاظ عناوین، تقریبا رتبه‌ی اول را به خود اختصاص داده است. اگرچه داستان‌نویسان غیر دینی و غیر انقلابی، از نظر سابقه‌ی ادبی و تجربه‌ی نویسندگی و توانایی قلمشان در خلق داستان و رمان، در سال‌های پیش از پیروزی انقلاب موفقیت بیشتری داشته‌اند، ولی این قشر از قلم به‌دستان با پیروزی انقلاب

اسلامی، اعتنای چندانی به عموم مردم نداشتند! در مقابل، نویسندگانی کم‌سابقه ولی انقلابی با احساس مسئولیت در قبال انقلاب ومردم، پا به عرصه گذاشتند و با وجود کمی تجربه، شجاعانه کارهای اجرایی را به‌دست گرفتند. در این میان یکی از افراد شاخص و تأثیرگذار وادی ادبیات ایران استاد "محمدرضا سرشار" بود که بی‌توجه به مشکلات سر راه از همان ابتدای کار آستین همت را بالا زد.

در همان سال اول، با ایجاد "حوزه اندیشه و هنر اسلامی"، و با حضور جمعی از نویسندگان نه‌چندان با سابقه و نوقلمان مستعد و شاعران و هنرمندانی که دغدغه‌ی انقلاب و مردم را داشتند، بارقه‌های امید در ادبیات ایران اسلامی دمیده شد. حوزه اندیشه و هنر اسلامی که در همان سال‌های ابتدایی به حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی(حوزه هنری) تغییر نام یافت، محفل و مکانی شد برای دسته‌ای از اهل قلم که تا آنجای کار حجم آثار چاپ شده‌شان بسیار نازک و محدود بود!

اگرچه از همان ماه‌های ابتدایی گشایش حوزه هنری، افرادی بودند که به طمع‌ای وارد شده بودند، ولی پس از چندی با کناره‌گیری از حوزه به محفل‌های محدود و غیر رسمی دیگر پیوستند و تعداد اندکی صاحب موفقیت‌هایی هم شدند.

در چنین حال و هوایی که حوزه هنری نوپا چندان منسجم هم نشده بود، در ادبیات شنیداری، با تغییر مجری و گویندگی "قصه ظهر جمعه" رادیو، شخصیتی با صدایی گیراتر به اجرای داستان ظهر جمعه پرداخت. این شخصیت کسی نبود مگر "رضا رهگذر" (استاد محمدرضا سرشار) که از سایر افراد حاضر در صحنه، برای ادبیات انقلاب اسلامی دغدغه بیشتری نشان می‌داد.

با رونق گرفتن جلسات داستان‌خوانی و نقد داستان در حوزه هنری، دو اتفاق مطلوب در وادی ادبیات رخ داد. اولین اتفاق مثبت، کشف استعداد، تعدادی از نوقلمان بود که استاد سرشار با خواندن داستان‌های قابل قبول آن‌ها از برنامه رادیویی قصه ظهر جمعه به آن‌ها پروبال داد و با معرفی آنان در حوزه هنری و چاپ آثارشان در جُنگ‌ها و گاهنامه‌های سوره و بچه‌های مسجد و مجله‌های تخصصی سوره، به شخصیت ادبی این افراد اعتماد به نفس و خودباوری را تزریق نمود و این اشخاص مستعدد با همت استاد در ادبیات ایران مطرح شدند!

استاد سرشار که شخصیتی سالم وقابل اعتماد و مورد احترام جامعه ادبی ایران می‌باشد و ویژگی بارز و مشهود ایشان صراحت لحن به‌دور از مصلحت‌اندیشی‌های رایج و دارای روراستی و صداقت درگفتار و رفتار است؛ استاد با چنین رفتار عاقلانه و البته تدبیر و دوراندیشی، در دورانی که برخی افراد جا افتاده در حوزه هنری، به هر دلیلی قصد تندروی و ایجاد دودستگی و تغییراتی در حوزه هنری را در سر می‌پروراندند، مقابل تندروی‌ها و بداخلاقی‌های آگاهانه و یا غافلانه این جماعت ایستادگی نمود و در آن شرایط ویژه به‌تنهایی مانع از انحراف فعالیت‌های حوزه هنری از اهداف اسلامی و انقلابی تعریف شده‌اش گردید. هرچند درآن مقطع تعدادی از نویسندگان و شاعران توانمند، شاید تحت‌تأثیر احساسات زودگذر و یا اعتماد ناصواب به افرادی، خواسته و ناخواسته از حوزه هنری منفک شدند و البته این قهر کردن،

بیشتر از آنکه به بدنه حوزه هنری لطمه وارد کند، به موقعیت ادبی در حال شکوفائی خودشان خسارت وارد نمود!

استاد سرشار با توان ذاتی و تدبیر و مدارای با ناملایمات بوجود آمده با صداقت و صراحت لحن به مسئولیت خود ادامه داده و در این موقعیت همزمان با صدای آشنای خود به اجرای رادیویی (از سرزمین نور) و پرداختن به نمایی از زندگی پیامبر اسلام حضرت محمد صلی الله علیه و آله و سلم پرداخت که به‌نوبه خود بسیاری از نوجوانان و حتی بزرگسالان را با زبانی داستانی، زوایایی ناگفته و عیان نشده و خارج از روال سخنرانی‌های عموما تکراری و کلیشه‌ای منبری‌ها، آشنا نمودو چه‌بسا این برنامه رادیویی تأثیری به مراتب فراتر از گفتارهای عموما عامه‌پسند و ساده محافل مذهبی و حتی برخی سخنرانان برجسته کشور داشته است!

از زاویه‌ای دیگر، از نگاه داستان‌نویسی اگرچه استاد سرشار به‌طور جدی به مقوله داستان و رمان بزرگسال ورود نداشته است و تقریبا تمامی آثار چاپ شده ایشان در حوزه ادبیات کودک و نوجوان و گاها ترجمه بوده است، ولی از کتاب "آنک آن یتیم نظرکرده" (بخشی از زندگی پیامبر گرامی اسلام) برای بزرگسالان،کاری پر ارزش و ماندگار می‌باشد. با این حال استاد در زمینه نقد آثار داستانی، چه نوجوان و یا بزرگسال، حرف‌های بسیار دارد و بی‌گمان از سر آمدان منتقدان ادبی کشور می‌باشد و به جرئت می‌توان گفت ایشان یکی از چند منتقد برجسته و انگشت‌شمار ادبی ایران است.

نقدهای موشکافانه و منصفانه استاد سرشار، تنها یک نقد معمولی کتاب و اثرداستانی نیست. زیرا با نگاهی عمیق‌تر، در آثار دیگران، از منظری می‌توان گفت نقدهای ایشان به‌واقع، یک نوع آموزش داستانی نیز می‌باشد! چون نوقلمان و حتی برخی از نویسندگان صاحب چند کتاب هم قادرند با ژرف‌نگری در خواندن نقدهای اصولی ایشان، به‌وضوح می‌توانند به نقاط ضعف احتمالی داستان خود پی ببرند و در وقت مقتضی به اصلاح آن اقدام نمایند! به روایتی دیگر نوقلمان می‌توانند علاوه بر مطالعه یک نقد ادبی منصفانه، با کمی کیاست آموزش داستان‌نویسی را هم تجربه کنند!

نقدهای موشکافانه و منصفانه استاد سرشار، تنها یک نقد معمولی کتاب و اثرداستانی نیست. زیرا با نگاهی عمیق‌تر، در آثار دیگران، از منظری می‌توان گفت نقدهای ایشان به‌واقع، یک نوع آموزش داستانی نیز می‌باشد!

نقدهای منطقی و عموما به‌دور از برخی تنگ‌نظری‌ها و بی‌انصافی‌ها و تخریب‌های معمول برخی منتقدین، در مجموع می‌تواند تأثیر غیرمستقیم در رشد خلاقیت افرادی هم داشته باشد! اگرچه همان لحن صریح و بدون تعارف استاد در نقدها و دیگر مسائل ادبی، گاه به مزاق کسانی خوش نمی‌آید و شاید باعث رنجش کسانی هم باشد!

البته ایشان در زمینه پژوهش نیز صاحب آثار ارزشمندی هم هستند ولی من به خاطر فقر اطلاعات لازم و کافی در این مقوله، آن را وامی‌گذارم به اهل فن.

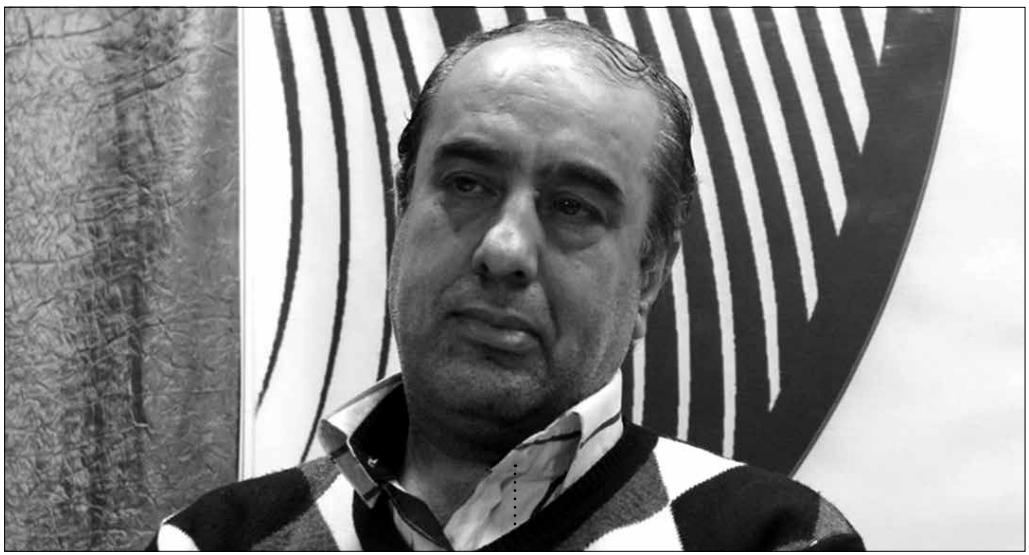
از دیگر فعالیت‌های مؤثر و کارهای اجرائی و موفق استاد سرشار ریاست و مدیریت طولانی‌مدت و چندین دوره‌ای ایشان در سال‌های متمادی در انجمن قلم ایران به‌عنوان ریاست هیئت‌مدیره انجمن قلم با بیش از دویست و چند ده عضو از نویسندگان و شاعران و پژوهشگران و سینماگران فعال و مطرح کشور است که با وجود برخی نامهربانی‌ها و مسئله‌های پیش‌آمده بسیار قابل اعتناست.

جناب استاد سرشار که خود از اعضای هیئت مؤسس انجمن قلم ایران نیز می‌باشد، همواره از دور و نزدیک با

دلسوزی‌ها و خیرخواهی‌های مداوم و پیگیری‌ها، کار انسجام بخشیدن به امور انجمن قلم ایران را دارد. یکی از این موارد تداوم برگزاری موفق جشنواره ادبی قلم زرین، به‌عنوان یک جشنواره ادبی مستمر و موفق غیردولتی بوده است. به‌گونه‌ای که با یک مقایسه ظاهری در این چهل وچند سال پس از انقلاب اسلامی جشنواره‌هایی هم راه‌اندازی و برگزار شده است که حتی از حمایت نویسندگان و شاعران توانمند و نامداری هم برخوردار بوده است، ولی تداوم برگزاری آن‌ها هر یک به تعداد انگشت‌های یک دست هم نرسیده است و یکی بعد از دیگری و پس از هیاهویی، به‌ناگاه فروکش و دچار افول شده است! با این حال جشنواره ادبی غیر دولتی "قلم زرین" با تمام مشکلات سر راه، با اعتماد به هیئت‌مدیره و هیئت مؤسسین و با مدیریت اجرایی و پیگیری‌های پیدا و پنهان استاد سرشار و همراهان، نزدیک به دو دهه است که بدون وقفه تداوم دارد!

مرد خستگی‌ناپذیر

در گفت‌وگو با احمد عرب‌لو



"احمد عرب‌لو" نویسنده و داستان‌نویس در حوزه‌های کودک و نوجوان، دفاع مقدس و انقلاب اسلامی است. او حدود ۱۷ سال سردبیر مجله‌ی رشد نوجوان بوده است و تاکنون با صدا و سیما، روزنامه‌ی جام جم، سوره نوجوان، سروش نوجوان و مجلات رشد همکاری داشته است. کتاب‌های زیادی تاکنون به قلم احمد عرب‌لو منتشر شده است.

■ ویژگی قلم جناب سرشار را به‌خصوص در ادبیات کودک و نوجوان در چه می‌بینید؟

من آثار استاد سرشار را از دوره‌ی نوجوانی که می‌خواندم یک سادگی خیلی خاصی داشته و دارد؛ که خب، دست خودشان است. پیچیدگی ندارد. اطاله‌ی کلام ندارد و خیلی با زبان ساده و خیلی ملموس کارهایشان را انجام می‌دهند؛ یعنی مخاطب نوجوان ما با خواندن آثار ایشان این سادگی و روانی را کاملا حس می‌کند. این به‌خاطر این است که آقای سرشار، مخاطب را می‌شناسد. در طول این سال‌ها که آقای سرشار از پرچم‌داران ادبیات بودند، کامل مخاطب را شناختند و خیلی راحت برای مخاطب می‌نویسند.

■ چقدر ایشان در ادبیات داستانی انقلاب اسلامی ایران تأثیرگذارند؟

والا، من خیلی بدون تعارف عرض می‌کنم. چون در ارتباط با این قضیه نمی‌شود تعارف کرد. آقای سرشار تأثیر زیادی در ادبیات کودک و نوجوان‌مان دارند. ایشان با ممارست و با پشتکار و با یک علاقه‌ی عجیبی، ادبیات را تدوین می‌کنند و برای بچّه‌ها می‌نویسند. یکی از ویژگی‌های کارشان این است که خیلی عقب نَنشستند در طول این سال‌ها و روی حرف‌هایشان خیلی ایستادند. من می‌خواستم این را خدمت شما عرض کنم که آقای سرشار خیلی ثابت قدم بودند. هم در قلمشان هم در ارتباطاتشان؛ و اصلا تکان نخوردند. متأسفانه بعضی‌ها حزب باد هستند. آقای سرشار یکی از بزرگ‌ترین خصوصیاتش این ثابت قدم بودنشان است و آنچه که عقیده دارند همه جا بیان می‌کنند؛ می‌گویند؛ و در نوشته‌هایشان هم همین‌طور. کمتر داریم وزنه‌ی سنگینی که با زمان تغییر نمی‌کنند و خیلی ممارست دارند.

چه نقشی ایشان در پا گرفتن مؤسسات و نهادهای داستانی پس از انقلاب داشتند؟

خیلی در جریان نیستم. فقط می‌دانم که در انجمن قلم را ایشان خیلی با علاقه و شوق و ذوق سرپا نگه داشتند با تمام مشکلاتش؛ و این حس خیلی خوبی به آدم دست می‌دهد که آقای سرشار، مثلا انجمن قلم را خیلی با دقّت و علاقه سرپا نگه داشتند. در انتخاباتشان، در جلساتشان، همه جا آقای سرشار حضور دارند.

نسل داستان‌نویسی انقلاب چقدر مدیون ایشان هستند؟

عرض کنم که آقای سرشار، سردمدار ادبیات انقلاب اسلامی بعد از انقلاب هستند. این را بدون تعارف عرض می‌کنم خدمتتان. آقای سرشار بدون هیچ تعارفی در تولید و هدایت ادبیات ما به سمت و سویی که علاقه دارد و انقلاب ما نیاز دارد خیلی تلاش کرد و عرض می‌کنم اینکه آقای سرشار، اصلا با بادهایی که می‌وزد تکان نمی‌خورند. یکی از حسن‌های خیلی خوبشان است. یعنی آقای سرشارِ بیست سال پیش، سی سال پیش، با آقای سرشار همین امروز هیچ فرقی به لحاظ خط مشی و دیدگاه‌های سیاسی، در رفتار و تولید ادبیاتشان ندارد. این قابل تحسین است و ما هم افتخار می‌کنیم که شاگرد ایشان هستیم.

به‌نظرتان ایشان چه تأثیری در تربیت داستان‌نویسان پس از انقلاب داشتند؟

ببینید؛ من تقریبا دوره‌ی نوجوانی و به اصطلاح پختگی کارهایم زمانی بود که تازه انقلاب اسلامی شکل گرفته بود، سال ۵۷-۵۸. یک کار خیلی مهمی که آقای سرشار انجام دادند و من مدیون ایشان هستم این بود که خیلی به نویسندگان تازه‌کار انقلاب بها و شخصیت می‌داد. مثلا از ما دعوت می‌کرد در نشست‌هایی که اصلا باورم نمی‌شد همچنین نشستی را بتوانند مارا دعوت کنند؛ مارا دعوت می‌کردند در رادیو با اینکه سن و سال کمی داشتیم. خیلی اعتماد به نفس می‌دادند به نویسنده‌ها؛ و از این کارشان واقعا خود من درس می‌گرفتم. باورم نمی‌شد، سال چهارم ما را دعوت می‌کردند؛ کاملا مثل نویسنده‌ی حرفه‌ای با ما برخورد می‌کردند. خیلی خوب بود و البته از طریق همین انجمن قلم، و جاهای دیگر، خیلی‌ها را به اصطلاح راه انداختند و به سمت و سویی که انقلاب اسلامی نیاز داشته کشیدند. من واقعا خودم را مدیون ایشان می‌دانم و فکر می‌کنم ادبیات انقلاب اسلامی ما هم خودش را مدیون آقای سرشار بدون تعارف بداند.

هنوز که هنوز است یک حس خوب و شوق و ذوق خوبی برای نوشتن به من دست می‌دهد. آقای سرشار ویژگی‌شان این است که این حس را به آدم منتقل می‌کنند. همواره باید نوشت، باید خواند، باید ممارست کرد. هنوز که هنوز است این خاصیت را دارند آقای سرشار. ان‌شاءالله که ایشان سال‌های سال قلمشان بچرخد برای ادبیات ما و کارهای جدید تولید کنند.

مؤلفه‌های «ایده اولیه» در روایت بهین

با نگاهی به «سلول بنیادین داستان» نوشته محمد رضا سرشار

احمد شاکری

اشاره

متعلق، مراتب، ساحت‌ها و صدق و کذب مسئله‌مندی کنونی ادبیات داستانی ایران در دوره‌ی پس از پیروزی انقلاب اسلامی مقوله‌ای زمان‌زاد و زمینه‌زاد است.

گام نخست و محکم در مسئله‌مندی که خود مسبب هر گونه عمل و اندیشه‌ای در این زمینه است، ارتباط صحیح و بهین و شناخت این زمینه‌ها است. بر این اساس، ادبیات داستانی در چهار دهه‌ی گذشته به‌صورت مشخصی به دوره‌ای از تغییرات وارد شده که مصدر یا آشکارترین عنصر مؤثر بر آن "انقلاب اسلامی در بهمن ۱۳۵۷" بوده است. فهم این زمینه کمک خواهد کرد تا مسائل را به تناسب ادوار خود فهم کرده و معادلاتی که در آن مسائل سهم ایفا می‌کنند را فهم کنیم. در نتیجه این دوره که باید از آن به "گذار" یاد کرد، ادبیات داستانی از مرحله پیشین گذر کرده و با فهم اجمالی از صورت بهین یا مطلوب ادبیات داستانی در حال صیرورت به نوع و قوالب متناسب با آن است. با این فرض، هر گونه ارجاع یا رجوعی به ادبیات داستانی کهن برای ترسیم صورت بهین لازم است در پارادایم انقلاب اسلامی تعریف شده، تبدیل به جزیی از "مسئله" شده و به پاسخ نایل شود.

زمانی ادبیات کهن و همه‌ی گنجینه‌های ارزشمندش نسبتی با مسئله‌ی کنونی ادبیات داستانی برقرار می‌کند که در پارادایم جدید تعریف شود. یعنی بخشی از مسئله‌ی کنونی ادبیات قرار گیرد.

اما صیرورت ادبیات داستانی دوران گذار به‌صورت بهین، در دو ساحت حرکت فردی و جمعی (جریانی) قابل تصور است. تحقق اهداف کلان در این حوزه جز با حرکت

جریانی محقق نمی‌شود. مراد ما از حرکت جریانی صرفا شکل‌گیری جریان ادبی بر پایه تولیدات ادبی (داستانی) نیست. بلکه جریان‌شدگی جریان به حرکت جمعی و متوازن و متناسب در تمامی ارکان هندسه معرفتی ادبیات داستانی وابسته است.

تا زمانی که جریان نقد و پژوهش یا جریان نشر و تبلیغ و آموزش همسو با جریان تولید و هم‌افق با آن قرار نگیرند جریانی پدید نخواهد آمد و تعامل سازنده‌ای که شکل دهنده‌ی سنت ادبی جمعی باشد صورت نخواهد گرفت. این بیش از هر چیز گویای دامنه‌ی وسیع برای رسیدن به ادبیات داستانی مطلوب است. این حرکت مستمر و در حال انجام میان دو نقطه مبدأ و مقصد قرار گرفته است. نقطه مبدأ این حرکت که از وقوع انقلاب اسلامی مایه گرفته است همواره نگاهی پر وسواس و نامطمئن به گذشته دارد. هم گذشته ادبیات داستانی نوین به‌عنوان قالب ترجمه‌ای و وارداتی و هم نوع ادبیات منثور کهن فارسی به‌عنوان نوعی که با نیازها و مطالبات امروزی تناسب ندارد. هر دوی این نگاه‌های تردیدآمیز همواره در قیاس با ادبیات مطلوب که در دوران گذار به نحو اجمالی فهم می‌شود قرار می‌گیرد.

پرسش از اینکه چرا نه می‌توان بر میراث ادبیات داستانی جهانی تکیه کامل کرد و نه می‌توان ادبیات روایی کهن را به تمامه برای امروز نسخه گرفت، تصوری است که از ادبیات مطلوب و چیستی و کارکردهای آن به نحو اجمال داریم. چگونگی، مراتب و منازل صیر از نقطه ابتدایی تا نقطه انتهایی فرایندی است که ارکان هندسه معرفتی هر یک به سهم خود آن را محقق می کنند. پاسخی که نویسنده ادبیات داستانی معاصر به این

فرایند می‌دهد و آن را در اثر داستانی خود برمی‌گزیند با نحوه پاسخ‌گویی منتقد ادبی در مواجهه با آثار داستانی و تعیین ضریب توفیق آن‌ها در نیل به صورت مطلوب متفاوت است. همان‌طور که پاسخ پژوهشگر ادبی در مواجهه با چیستی و مراحل این حرکت از جنس تئوری‌پردازی خواهد بود.

اما پژوهش از مبنایی‌ترین و البته مغفول‌ترین ساحت‌های مواجهه‌ای ادبیات داستانی پس از پیروزی انقلاب اسلامی با این صیرورت است. با وجود انباشت مطالب نظری ترجمه‌ای و سیطره‌ی همین مطالب و مبانی در فضای دانشگاهی، کمتر پژوهشگری به صورت مسئله‌مند به این حوزه ورود می‌کند.

از جمله موضوعات مهم که کارکرد متنوعی در ارکانی چون داستان‌نویسی، نقد و پژوهش داشته و انواع مختلف روایت مخیل از جمله روایت تصویری در سینما، روایت نمایشی در تئاتر و روایت کلامی در ادبیات داستانی از آن بهره می‌برند صورت کمینه روایت است که با تعابیر مختلفی چون: ایده‌ی اولیه، فکر اولیه، الهام اولیه، احساس اولیه و جرقه‌ی اولیه و حتی سلول بنیادین از آن یاد می‌شود. با وجود اهمیت این موضوع آثار بسیار معدودی به صورت مستقل درباره‌ی آن پدید آمده‌اند و خوشبختانه یکی از این آثار که در نوع خود ابداعات و توجهات قابل تأملی داشته "سلول بنیادین داستان" اثر آقای "محمدرضا سرشار" است.

آنچه خواهد آمد، گزیده‌ای از کتابی با عنوان "فلسفه ایده اولیه"[1] از نگارنده است که ضمن طرح بحث و برشماری برخی مؤلفه‌های ایده‌ی اولیه نگاه و تأملات آقای سرشار را نیز به‌عنوان پژوهشگری مبدأ در این‌باره مورد مطالعه قرار داده است.

■ جایگاه بحث از ایده اولیه

بحث از ایده‌ی اولیه از آنجا که به‌صورت کمینه‌ی روایت می‌پردازد، نقش مهمی در شناخت روایت و خاستگاه‌های آن و خوانش آن در ذهن مخاطب دارد. در مجموعه آثار تألیفی در حوزه روایت‌شناسی و ادبیات داستانی، اساسا تولید درخور فکر و اندیشه بومی محقق نشده و تنها منابع موجود آثار ترجمه‌ای هستند که دراین‌باره بحث کرده‌اند. در این میان، اثر ترجمه شده مستقلی درباره‌ی این موضوع دیده نمی‌شود. تنها کتب موجود تألیفی نیز بحث از ایده اولیه را به صورتی سطحی و با توجه به نیازهای تولیدی با محوریت نیاز داستان‌نویسان ارائه کرده‌اند و از بحث‌های فلسفی و عمیق دراین‌باره خبری نیست.

زمانی ادبیات کهن و همه‌ی گنجینه‌های ارزشمندش نسبتی با مسئله‌ی کنونی ادبیات داستانی برقرار می‌کند که در پارادایم جدید تعریف شود. یعنی بخشی از مسئله‌ی کنونی ادبیات قرار گیرد.

منابع نظری و آموزشی، هر یک با نظر داشت پیش‌فرض‌هایی به این مقوله پرداخته یا از آن سر باز زده‌اند. مروری بر کتاب‌های نظری تألیف شده در این زمینه گویای دو رویکرد عمده است. برخی منابع نظری در حوزه فیلم‌نامه‌نویسی از مرحله ایده‌یابی و ایده‌پردازی به‌عنوان گام‌های نخستین نگارش فیلم‌نامه و تکوین فیلم‌نامه داستانی یاد کرده‌اند، کتاب‌های نظری داستان‌نویسی غالبا ذکری از ایده‌ی اولیه نکرده و برخی تنها در ضمن عناصر دیگر ـ بدون آنکه بخشی مستقل را به ایده اختصاص دهند ـ از کنار آن گذشته‌اند.[2] پراکندگی

۱. ۲۰-۹ این کتاب مراحل اماده‌سازی چاپ را در انتشارات سوره مهر سپری می کند.

۲. حسین سناپور در "یک شیوه برای رمان نویسی"، فصلی را به "موضوع" اختصاص می دهد که در برگیرنده برخی خصوصیات "ایده اولیه" است.

ذکر شده در مقوله "آفرینش" به مراتب از این نیز بیشتر است. زیرا همواره بخش کوچکی از روش‌هایی که با آن روایت داستانی تولید شده در ضمن کتاب‌های نظری تدوین می‌شود. اسلوب‌های آفرینش داستان در طول قرن‌ها تأمل نظری در حوزه روایت، همچنان سهمی از نوآوری را برای خود محفوظ داشته‌اند و نویسندگان و هنرمندان کمتر به آنچه کتاب‌های نظری بدان اصرار دارند کاملا تمکین کرده‌اند. این امر در تمامی جوانب ساختاری از جمله ایده‌ی اولیه نیز دیده می‌شود. شاید به دلیل همین تکثر آراء است که کتاب‌های نظری داستان‌نویسی عملا بخش مستقلی را به ایده‌ی اولیه اختصاص نداده‌اند. در این دیدگاه، ایده اولیه کاملا امری شخصی است که ماهیتی به شدت منعطف دارد. از این رو نمی‌توان برای ایده اولیه شاخصه‌ای متقن معرفی نمود و روش‌های ذوقی و شخصی نویسندگان را با آن تحدید نمود.

گفتنی است حوزه‌ی داستان‌نویسی در مقایسه با فیلم‌نامه‌نویسی، هویتی انزواطلب دارد. از این رو، حرکت از داستان به سمت ایده اولیه در این حوزه به معنای ورود به سرچشمه‌های به شدت شخصی روایت به حساب می‌آید و حوزه داستان‌نویسی در مقابل آن مقاومت می‌کند. این مقاومت به دو دلیل صورت می‌گیرد. نخست آنکه حوزه داستان‌نویسی به این باور پایبند است که این بخش از خلاقیت روایت به واسطه شخصی بودن‌اش از قواعد نوعی تبعیت نمی‌کند. امر شخصی منحصر به خود آفرینش‌گر یا نویسنده است و قاعده‌مند سازی، آن را از ماهیت فردی و شخصی و غیر قابل تکرارش خارج می‌سازد. از سوی دیگر، این مقوله شخصی در روند و سلوک شخص هنرمند برایش حاصل می‌شود از این رو، حتی با وجود قاعده‌مند بودن نیل به این هدف، این قواعد از نویسنده‌ای به نویسنده دیگر و از سلوکی به سلوک دیگر متفاوت خواهد بود. اما به نظر می‌رسد این امر، بیش از آنکه تأمین کننده فرصت‌های خلاقانه برای داستان‌نویسان کنونی باشد، فرصت‌های آفرینش، ساختاربندی و حتی تدوین تئوری داستان را از این گروه سلب نموده است. مشخصا دو کتاب مستقل در این موضوع به نگارش در آمده‌اند: "مایه داستان"[1] نوشته‌ی مهدی حجوانی و "سلول بنیادین داستان"[2] نوشته‌ی محمد رضا سرشار.

در مجموعه آثار تألیفی در حوزه روایت‌شناسی و ادبیات داستانی، اساسا تولید درخور فکر و اندیشه بومی محقق نشده و تنها منابع موجود آثار ترجمه‌ای هستند که دراین‌باره بحث کرده‌اند

خصوصیت اصلی این دو کتاب را باید در مخاطب و رویکردگزینی آن‌ها دانست. مخاطب این آثار داستان‌نویسانی هستند که برای نوشتن داستان خود به دنبال یافت سوژه خواهند بود. لذا مسئله اصلی این دو کتاب سوژه‌یابی یا ایده‌یابی است. اما از آنجاکه تا خود ایده روشن نشود، ایده‌یابی نیز مشخص نخواهد شد به این مقوله نیز به نحو مختصری پرداخته‌اند. نکته دیگر آن است که این دو کتاب رویکردی تحلیلی و روشی عقلی ـ آن‌گونه‌که در مباحث فلسفه مضاف مطرح است ـ به موضوع خود نداشته‌اند. به‌جز این دو کتاب که به‌عنوان تنها منابع موجود که مستقلا درباره این موضوع به رشته تحریر در آمده‌اند، کتاب‌های متعددی به این موضوع در حوزه‌های "فیلم‌نامه‌نویسی"، "داستان‌نویسی" و "روایت‌شناسی" ورود کرده‌اند. البته همچنان اصطلاحات

۱. مهدی حجوانی؛ انتشارات برگ؛ چاپ اول:۱۳۷۲. مخلصی از این کتاب در تجمیع با جزوات موضوعی دیگر از همین نویسنده در قالب کتابی با عنوان "پیک قصه نویسی" بازنشر شده است. سوره مهر؛ چاپ دوم:۱۳۹۳؛ صص ۳۵-۳۸.

۲. انتشارات کانون اندیشه جوان؛ چاپ اول: ۱۳۹۲؛

در این حوزه متعدد و مستعمل‌فیه نیز متنوع است. گستره اصطلاحاتی که درباره خصوص این مفهوم یا مشترک میان این مفهوم و مفاهیم دیگر استفاده می‌شده است گویای توجه ضمنی منابع روایی و داستانی به این مقوله است.

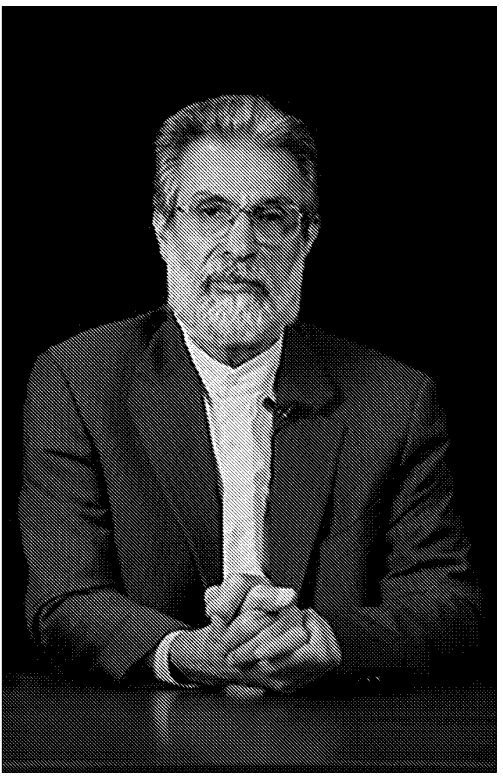
■ لابشرطیت نسبت به الهام‌پذیری ایده اولیه

از جمله موضوعات مرتبط با "چیستی" و "از کجایی" ایده‌ی اولیه، منبع صدور آن است. گرچه به نظر می‌رسد این موضوع از آنجا که درباره منشأ و منبع صدور ایده توضیح می‌دهد، مستقیما با چیستی و ماهیت ایده‌ی اولیه در ارتباط نیست. اما به‌نظر می‌رسد این دو پرسش در یک زمینه‌ی مشترک، بر پاسخ‌های در نظر گرفته شده در هر بخش تأثیر گذار بوده‌اند. صورتی بسیط و غیر قابل ترکیب و تعریف از ایده‌ی اولیه، ارتباط مستقیمی با ورود و لحاظ منشأ الهامی برای آن داشته است. پیش از این نیز گفته شد که تبدیل صورت ترکیبی ایده‌ی اولیه به شکل بسیط، و جایگزینی آن به‌عنوان جنبه‌ای مشخص و مفهومی معین از گفتمان با مفاهیم اجمالی و انتزاعی، منشأ ظهور و سرچشمه پیدایش آن را نیز راز آلود و غیر قابل تبیین و توضیح خواهد ساخت.

در توضیح منشأ و منبع ایده‌ی اولیه و اینکه از کجا می‌آید، دو نظر کلی، قابل احصاء است. کسانی که برای ایده‌ی اولیه منشأ غیرمادی قائل‌اند و گروهی که بر جنبه مادی آن تأکید دارند. طبعا دیدگاهی که منشأ فرامادی برای ایده‌ی اولیه قائل است، چندان قادر به توضیح چگونگی شکل‌گیری و پیدایش آن نیست. چه‌بسا در طول دوره‌ای از تاریخچه هنر روایی، مجهول بودن این فرایند، برخی را به تصور منشأ غیر مادی برای آن سوق داده باشد. اما طرفداران منشأ مادی تلاش دارند با تحلیل و شناخت این فرایند به بازسازی و به‌سازی آن کمک کرده و امکان هدایت و تکرار آن را فراهم آورند.

زمانی که از "منشأ الهام" یاد می‌شود باید متعلق آن را نیز در نظر آوریم. نقصان و ابهام[1] در ایده‌ی اولیه آن را به سرحد غیر قابل توضیح بودن فرو می‌کاهد. برخی کسان در توضیح "نقطه آغاز" فرایند آثار خلاقه، بر ادامه "تقصیر" روایت یا تسلسل پرسش از آغاز آغازها به مرحله‌ای غیر قابل توضیح می‌رسند. این مرحله آن‌چنان مبهم ـ اما واجد جرقه و ابداع ـ است که اساسا نه به نویسنده تعلق داشته نه اختصاصی به متن روایی چون داستان دارد. این نقطه اولیه می‌تواند بزنگاه اولیه هر برون‌داد بشری باشد. حتی افتادن سیبی از درخت می‌تواند در پیدایش یک فکر در ذهن نیوتون نقش ایده‌ی اولیه را ایفا کند. اما اگر اصراری بر تسلسل پرسش از آغازها نداشته باشیم

۱. «صورت اولیه آن ابداع ویژه اغلب ناقص و مبهم است.» سلول بنیادین داستان، ص۱۱.



می‌توانیم این فرایند را تا جایی ادامه دهیم که همچنان اختصاصی میان آن فکر نخستین و متعلق روایی آن (گفتمان) باقی بماند. بنابراین، تسلسل پرسش از آغازها نه تنها ایده را به مقوله‌ای غیر قابل توضیح بدل می‌کند و منشأ یا محل انتزاع آن را دچار ابهام می‌سازد و طبعا زمینه را برای روایت‌های مغلوط فراهم می‌آورد، بلکه قادر نیست پیدایش روایت داستانی را توضیح دهد. چراکه ایده با همان نقصان و ابهام پیش گفته ـ حتی اگر حاصل شود ـ تا رسیدن به درجه‌ای که ماهیت روایی به خود گیرد، نیازمند مراحل تکاملی متعدد است. بنابراین چنان تقریر نقصان محور و ابهام بنیان، عملا کارکردهای واقعی ایده‌ی اولیه را نیز دارا نخواهد بود.

با این وجود، نمی‌توان منکر الهام، وحی و القاء چه در جنبه الهی و چه در نوع شیطانی شد.[1] گرچه به میزانی که ایده‌ی اولیه از کوچه پس کوچه‌های ابهام و بساطت خارج می‌شود و پا به عرصه ایضاح و ترکیب می‌گذارد از نفوذ طرفداران الهام کاسته می‌شود. به بیان دیگر، گرچه بسیاری، بروز احساس یا اندیشه‌ای گذرا یا غیر قابل توضیح را که دفعتا و بدون مقدمه برایشان حاصل شده نتیجه الهام می‌دانند. اما همین عده، قائل به الهامی بودن طراحی پیرنگی پیچیده برای داستان نیستند و سهم قابل توجه مهارت، تجربه، تفکر و خلاقیت را در چنین موضوعی کاملا قابل اعتنا می‌دانند.

اما طرح مسئله الهام و نقد آراء طرفداران آن، همواره با چالش‌هایی جدی مواجه بوده است. محمدرضا سرشار در "سلول بنیادین داستان" به صراحت با طرفداران الهامی بودن ایده‌ی اولیه مخالفت می‌کند. اما این مخالفت، بیش از انکه به اصل الهام متوجه باشد درصدد دفع تالی فاسدهایی است که به‌واسطه‌ی قبول الهام و دخالت آن در آفرینش، دامن‌گیر ادبیات و هنر می‌شود. سرشار پذیرش الهامی بودن هنر را ملازم با پذیرش سرشت و استعدادی ویژه در هنرمندان و نویسندگان می‌داند. پذیرش سرشتی بودن هنر بدین معنی است که خداوند در نهاد فردی قدرت جذب الهامات را قرار می‌دهد و دیگران را از آن محروم می‌سازد. این برخورداری و محرومیت، امری اختیاری و اکتسابی نیست. به همین دلیل، هنر را در عده مشخصی منحصر می‌نماید. دلیل دوم سرشار در مخالفت با مبادی الهامی، آن است که اعتقاد به تأثیر انحصاری الهام در پیدایش هنر، بدان معنی خواهد بود که هنرمند و نویسنده دست از تلاش و خلاقیت برداشته و روش‌های علمی را کنار می‌گذارد. او منتظر است تا الهام بر او وارد شود و این الهام، نیازمند مقدماتی در او نیست. بلکه کاملا

۱. علامه طباطبایی ره معتقد است گاهی قرآن آنچه از ناحیه شیطان به دل‌های آدمیان می افتد کلام، قول، امر، وسوسه، وحی و غیره خوانده است.«الهامات قدسی و القائات شیطانی از دیدگاه ملاصدرا» سید صدرالدین طاهری، حنا فریدی خورشیدی،پژوهش‌های معرفت شناختی، بهار و تابستان ۱۳۹۱، شماره ۱؛ ص ۹۸. به نقل از سید محمد حسین طباطبایی؛ المیزان فی تفسیر القران؛ ج ۳؛ ص ۱۹۷.

غیر اختیاری و انتخابی است. چنین تلقی‌ای نویسنده را دچار بلاتکلیفی، رخوت و اتلاف وقت خواهد کرد.[۱] تالی فاسد دیگرِ اعتقاد به الهام، تصحیح و تأیید استفاده از مسکرات و مواد مخدر برای ارتباط با عالم فراماده و حتی فراتر از آن، ادعای "رسالت الهی" از سوی عده‌ای از نویسندگان و هنرمندان است.[۲] در تحلیل آنچه از "سلول بنیادین داستان" آمد، روشن خواهد شد، سرشار نه به‌واقع منکر هر گونه الهام که نگران نفی قواعد علمی و آموزه‌های مهارتی اکتسابی در فرایند داستان‌نویسی است. زیرا پذیرش الهام در اولین گام از شکل‌گیری اثر هنری می‌تواند به روندی مستمر تبدیل شود و اصل آموزش و بالاتر از آن قاعده‌پذیری و صناعت هنر را مخدوش نماید. گرچه طرح این نگرانی جدی به صورت طردا للباب صحیح است، اما تردیدهای سرشار از نظر قائلین به الهام قابل تخطئه است. سرشار بدون تفکیک الهام ربانی و قدسی و القائات شیطانی، کلیت الهام را مخدوش می‌سازد. این درحالی است که اصل الهام جزء معارف قطعیه قرآنی[۳] و روایی است و فلسفه اسلامی و عرفان، انباشته از مفاهیم شهودی و تصحیح مجاری درک و دریافت آن است. اما بیان لازمه انسداد علمی و عملی برای داستان‌نویسی و توقف امور به الهام از سوی سرشار نیز محل اشکال است. زیرا حتی کسانی که تنها مجرای رسیدن به ایده‌ی اولیه را الهام می‌دانند معتقد به "دست روی دست گذاشتن" نیستند. بلکه مجرای الهام را تصفیه درون و تزکیه می‌دانند. چنین نویسنده‌ای راهی بس دشوار برای صیقل بخشیدن به روح و در معرض الهام قرار گرفتن پیش‌رو دارد. همچنان که متهم ساختن هنرمندان به استفاده از مسکرات و مواد مخدر یا ادعای رسالت الهی و برابری با پیامبران قطعا ملازمه‌ای با پذیرش اصل الهام و حتی انحصار دست یابی به ایده‌ی اولیه بدان واسطه ندارد.

محمدرضا سرشار در تشریح فرایند نویسندگی تلاش دارد این فرایند مرحله‌مند را با اولویت بخشی به برخی عوامل و علل مؤثر بر توانمندسازی داستان‌نویس قانونمند سازد.

در مجموع به نظر می‌رسد ایده‌ی اولیه نه مشروط و منحصر به الهام بوده و نه مقید به عدم الهام است. بر مبنای این پژوهش، که شکل ترکیبی و هیئت مخصوص انشایی را به‌عنوان ایده‌ی اولیه مفروض داشته است، اعتقاد به انحصار دست‌یابی به ایده‌ی اولیه تا حدود زیادی رنگ می‌بازد. گرچه نمی‌توان ظهور الهام در دست‌یابی به این هیئت از ایده اولیه را نیز غیر ممکن دانست.

اما مسئله مهم دیگر که این موضوع را به "درون‌مایه" داستان پیوند می‌زند تأثیر الهامات رحمانی و القائات شیطانی یا تبادرات شهوانی در ظهور ایده‌ی اولیه است. آیا خروج از دایره شرع و عقل به معنای درغلتیدن داستان در مجرای غیر شرعی است؟ آیا در صورتی‌که ایده‌ی اولیه ـ چه با تلقی نقصان و ابهام اولی یا هیئت ترکیبیه استفهامی دومی- به‌واسطه القائات شیاطین

۱. «اعتقاد به این موضوع سبب شده است که این نویسندگان به جای کشف و به کارگیری روشهای علمی و تجربی مفید برای تحریک ذهن و ضمیر خود در جهت دستیابی هر چه بیشتر به فکرها و جرقه های اولیه نو قابل تبدیل به داستان، دست روی دست بگذارند و تواناییها و استعدادهای ادبی خود را تعطیل کنند و عمر عزیز را بر باد دهند.»ص۱۴. همان.

۲. «شاعرانی که آلودگی آنان به مسکرات و مواد مخدر و برخی دیگر از رذایل اخلاقی اظهر من الشمس است مدعی آن اند که اشعارشان از عالم قدسی و ملکوت به آنان "الهام" می شود و بر اساس همین ادعای واهی شاعر را حامل رسالت الهی می دانند و مقام شاعران را تا حد نزدیک به پیامبران بالا می برند و شعر را چیزی در عرض کتاب و کلام آسمانی خداوند معرفی می‌کنند!»ص۱۴-۱۵. همان

۳. إِنَّ الَّذينَ قالوا رَبُّنَا اللَّهُ ثُمَّ استَقاموا تَتَنَزَّلُ عَلَيهِمُ المَلائِكَةُ أَلّا تَخافوا وَلا تَحزَنوا وَأَبشِروا بِالجَنَّةِ الَّتي كُنتُم توعَدونَ(۳۰) (سوره مبارکه فصلت آیه ۳۰) به یقین کسانی که گفتند: «پروردگار ما خداوند یگانه است!» سپس استقامت کردند، فرشتگان بر آنان نازل می‌شوند که: «نترسید و غمگین مباشید، و بشارت باد بر شما به آن بهشتی که به شما وعده داده شده است!

به نویسنده حمل شد یا تحت تأثیر شرب مسکرات یا استعمال مواد مخدر بر نویسنده عارض شد بدین معنی است که اثر داستانی مترتب بر آن نیز شیطانی یا خارج از حدود شرعی است؟[۱]

به نظر می‌رسد در هیچ یک از دو مبنای پیش گفته، نمی‌توان حکم به غیر شرعی بودن ایده‌ی اولیه داد. پاسخ به این شبهه در فرض نخست بسیار روشن است. زیرا در صورتی‌که ایده‌ی اولیه فکر گذرنده، ناقص، مبهم و غیر قابل توضیحی باشد، این ماهیت آن‌قدر کلی است که اساسا نمی‌تواند حامل مضمونی باشد چه رسد به درون‌مایه. اما در فرض شکل ترکیبی و استفهامی مختار این پژوهش از ایده‌ی اولیه نیز آن‌گونه که پس از این خواهد آمد، درون‌مایه کاملا قابل انعطاف است. درون‌مایه در مراحل طراحی قصه، پیرنگ و پرداخت شکل می‌گیرد و لابشرطیت ایده‌ی اولیه نسبت به درون‌مایه بدان معنی است که احتمالا حتی ایده‌های اولیه نتیجه القائات غیر قدسی نیز لزوما به داستانی با درون‌مایه غیر قدسی ختم نمی‌شوند. گرچه در تحلیل پذیرنده القائات شیطانی و فاعل هنرمند می‌توان به این اصل معتقد بود که چنین فاعل خلاقی اساسا روایت دینی و هنر قدسی تدارک نخواهد دید و در ادامه فرایند هنری خود نیز تحت این القائات خواهد بود.

آنچه باعث می‌شود در برخورد با یک عامل یا شرایط مؤثر خارجی واحد، نویسندگان مختلف تأثیرهای متفاوت بگیرند همان تفاوت دانش عمومی علایق و تجارب ـ حسی عاطفی اندیشه‌ای و اشراقی ـ و جهان بینی و عقاید ایشان است

■ ایده اولیه واجد رویکرد است

رویکرد جهت توجه شخصیت در حل مسئله بر پایه موقعیت داستانی است. جهان‌بینی و انسان‌شناسی نویسنده کاملا بر کنش‌گری شخصیت و پی‌رفت ایده‌ی اولیه تأثیر می‌گذارد و آن را معنی‌دار می‌کند.

اولین پرسشی که در این‌باره مطرح می‌شود اینکه آیا رویکرد، خصوصیتی در نفس ایده است یا خصوصیتی در نفس کاشف یا یابنده آن و در صورت دوم رویکرد مقوله‌ای پیشاایده‌ای یا پساایده‌ای است. محمدرضا سرشار معتقد است ایده‌ها سمت و سوی ارزشی دارند و خنثی نیستند. از این جهت که یابنده و کاشف ایده‌ی اولیه با جهان‌بینی و نگرش و باورهای خود، ایده‌ی اولیه را اصطیاد می‌کند و معرفت نویسنده و تمایلات او، خود بخشی از علل یافتن ایده‌ی اولیه است. بنابراین ایده اولیه هم‌سو و هم‌جهت با این نگرش زاده می‌شود لذا نسبت به رویکرد، بی‌جهت و بی‌طرف نیست. «آنچه باعث می‌شود در برخورد با یک عامل یا شرایط مؤثر خارجی واحد، نویسندگان مختلف تأثیرهای متفاوت بگیرند همان تفاوت دانش عمومی علایق و تجارب ـ حسی عاطفی اندیشه‌ای و اشراقی- و جهان بینی و عقاید ایشان است.»[۲]

رویکرد با سعه‌ی خود چگونه در ایده‌ی اولیه ظاهر می‌شود؟ درمقدمه پاسخ به این پرسش، لازم است دو خصوصیت ایده‌ی اولیه را بنابر ضرورت‌های پژوهشی در کنار یکدیگر تصور نماییم. ایده‌ی اولیه فاقد "درون‌مایه" اما واجد "رویکرد" است. تحلیل فقدان درون‌مایه در ایده‌ی اولیه ما را به مجاری و مناشی رویکرد خواهد رساند. در صورتی‌که ایده‌ی اولیه را گزاره‌ای استفهامی

۱. محدودیت های بیانی ایده اولیه و کمیت حداقلی آن اجازه ظهور درون مایه ـ که دغدغه اصلی این بحث در قرار گرفتن ایده در چارچوب شرع است ـ را نمی‌دهد. با این وجود حتی در سطوح عالی تر روایت چون جنبه داستان و پیرنگ و حتی گفتمان نمی توان التزام قطعی میان مقدمات پیش گفته (شرب مسکرات و استعمال مخدرات) و درونمایه قطعی باطل روایت برقرار کرد. بلکه این دو فعل باید به صورت مجزا مورد قضاوت قرار گیرند. چه بسا اشعار و داستاهایی در برهه‌هایی توسط شاعران و نویسندگانی بیان و تولید شده اند که تحت تأثیر عوامل پیش گفته بوده اند. اما محصول هنری تولیدشده تشمل بر حکمت ها و اندرزهایی بوده است.

۲. سلول بنیادین داستان؛ص ۴۱.

بدانیم می‌توانیم به قطع، از فقدان درون‌مایه در آن سخن بگوییم. اما این حکم، تصویر دقیقی از مباشرت نویسنده با ایده بدست نمی‌دهد. به تعبیر دقیق‌تر، باید میان ایده جدای از مدرک آن (نویسنده) و ایده‌ای که توسط نویسنده درک شده و با آن یگانه شده تفاوت قائل شد. فرض ایده خارج از ذهن نویسنده یا فارغ از هرگونه اختصاصی برای نویسنده آن فاقد درون‌مایه است. اما یگانگی ایده با نویسنده که از جنس یگانگی علم با عالم است مولود جدیدی را متولد می‌کند که دیگر نسبت به درون‌مایه لابشرط نیست.[1] بلکه در کنه خود متمایل به درون‌مایه‌ای خاص است. این بیان دیگری از حقیقتی است که نویسنده با تمام وجود، آن را درک می‌کند. نویسنده زمانی که با ایده خود مواجه می‌شود تأثیر احساسی و عقلی ناشی از این مواجهه را شناخته و ارزش‌های آن را درک می‌کند. نویسنده با جهان‌بینی، هستی‌شناسی، انسان‌شناسی و معرفت‌شناسی خود با ارکان ایده‌ی اولیه و هیئت آن مواجه می‌شود و بر اساس این مبانی به ایده واکنش نشان داده جنبه‌های گرایشی و بینشی آن را درک می‌کند. بنابراین نویسنده با وجدان این مبادی که تعیین‌کننده رویکرد او هستند، عملا زمینه‌های باروری این رویکرد به درون‌مایه نهایی را فراهم آورده است.

■ ایده اولیه واجد «پیش آگاهی»، «میان آگاهی» و «پس آگاهی» است

ایده‌ی اولیه، چه پیش از پیدایش، چه در هنگام نضج و نطفه‌بندی و چه پس از آن، ملازم با مراتبی از آگاهی است. پیش‌انگاشته‌ها و پیش‌داشته‌ها از جمله علل پیدایش (کشف یا صناعت) ایده‌ی اولیه‌اند. پرداخت به این موضوع که چه عواملی به پیدایش ایده منجر می‌شوند از جمله

۱. مطالعه ایده‌ی اولیه به صورت فی نفسه، البته لازم اما ناکافی است. به نظر می‌رسد برای تحلیل برون‌داد ظهور ایده‌ی اولیه در ذهن نویسنده و تحلیل کامل فرایند شکل‌گیری داستان در این مقطع باید مُدرک ایده‌ی اولیه نیز به‌دقت تحلیل شود. این امری غیر قابل انکار است که ایده‌ی اولیه در پیوند با نویسنده است که معنی پیدا کرده و مولود داستان را می سازد. اما ممشای این پژوهش تمرکز بر نفس ایده‌ی اولیه است.

شهریار زرشناس

محمدرضا سرشار، معروف به رضا رهگذر، را به جرئت می‌توان از بانیان و بنیان‌گذاران ادبیات واقع‌گرای آرمان‌طلب شیعی دانست. تلاش‌های ایشان در زمینه‌ی آفرینش ادبی و نگارش داستان کوتاه، که از قبل از پیروزی انقلاب آغاز شده بود، در سال‌های پس از آن با گستردگی و پی‌گیری و خلاقیت بسیار دنبال گردید؛ و در هر دو قلمرو آفرینش و نگارش داستان و رمان و نقد ادبی به خلق تجربه‌های بزرگ و گاه بی‌بدیلی انجامید.

اگر صادقانه و منصفانه نظر کنیم و مروری بر کارنامه‌ی فعالیت‌های ادبی و آموزشی رهگذر داشته باشیم، باید متواضعانه اقرار کنیم که طیف گسترده‌ای از نویسندگان و حتی منتقدان ادبیات متعهد انقلابی امروز کشور ما از شاگردان و دست‌پروردگان کلاس‌های آموزشی و کتاب‌های تئوریک نقد ادبی و داستان‌نویسی او هستند.

این واقعیتی انکارناپذیر است که بخش بزرگی از نسل جوان امروزی کشور، که سال‌های دهه‌ی بیست عمر خود را تجربه می‌کنند، کودکی و نوجوانی خود را با داستان‌های رهگذر گذرانده‌اند و صدای گرم، آرام‌بخش و بیان متین او در «قصه‌ی ظهر جمعه»، همراه دلنشین غم‌ها و شادی‌هایشان بوده است.

یکی دیگر از توان‌مندی‌های او، پرکاری و انگیزه‌ی قوی برای فعالیت و خلق و آفرینش

مسائل "ایده‌یابی" است. برخی منابع نظری با رویکرد کاربردی برای آفرینندگان داستان از این پیش‌انگاشته‌ها و پیش‌داشته‌ها به‌عنوان مجاری ظنی کشف و پیدایش ایده سخن گفته‌اند. طبعا غرض چنین رویکردی، دست‌یابی به ایده‌ی اولیه و نه بررسی معرفت‌شناسانه و مجاری هدایت‌گر آن به‌عنوان معرفت داستانی است. پیدایش ایده‌ی اولیه، معلول علل متعددی است که برخی از آن‌ها اختیاری و برخی دیگر غیر اختیاری است. به نظر می‌رسد بحث درباره پیشاآگاهی‌های ایده‌ی اولیه نه‌تنها به ایده‌ی اولیه که به معرفت ایده‌ی اولیه خواهد انجامید. همچنان که معرفت به ایده‌ی اولیه به درک مقدمات معرفتی پیشاایده رهنمون می‌شود.

محمدرضا سرشار در تشریح فرایند نویسندگی تلاش دارد این فرایند مرحله‌مند را با اولویت بخشی به برخی عوامل و علل مؤثر بر توانمندسازی داستان‌نویس قانونمند سازد. او با محوریت بخشی به تجربه زیستی (مستقیم و غیر مستقیم)، از هنرجویان داستان‌نویسی می‌خواهد پس از احراز استعداد داستان‌نویسی و علاقه به داستان، خود را با مطالعه داستان‌های خوب "إشباع" کنند.[1] این بخشی از پیشاآگاهی‌ها است که هنرجو را برای ورود به فرایندی آماده می‌کند که با یافت ایده‌ی اولیه آغاز خواهد شد. اما سرشار به این امر بسنده نکرده و در پاسخ به این پرسش که "آیا برای قصه‌نویس شدن تنها باید قصه خواند؟" حوزه مطالعات داستان‌نویس را تا حدود همه آگاهی‌های بشری توسعه می‌دهد. به نحوی که می‌توان گفت چیزی باقی نمی‌ماند مگر آنکه نویسنده باید درباره آن اطلاعاتی داشته باشد![2] اما این معرفت مقدم بر تمامی جوانب روایی است و طبعا در تمامی مراحل آن دخیل

۱. « شما باید در وهله اول تا می‌توانید قصه بخوانید قصه‌هایی که از نظر محتوایی سالم و از نظر فنی قوی هستند... باید آن‌قدر داستان بخوانید که از این نظر اشباع شوید به طوری که در نهایت کار به جایی برسد که هیچ داستانی(با آن ویژگی‌هایی که اشاره کردیم) وجود نداشته باشد مگر آن‌که شما آن را خوانده باشید.» الفبای قصه‌نویسی؛ج۱؛ ص۵۲.

۲. «بکوشید اطلاعات خود را در زمینه‌های مذهبی، سیاسی، تاریخی، اجتماعی، علمی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی، گیاه‌شناسی، جانورشناسی، زیبایی‌شناسی، جغرافیا، ریاضی، پزشکی،...، بالا ببرید.» ص۵۶.

ادبی است. مطالعه‌ی برخی از آثار رهگذر این بنده را از میزان شناخت سرشار از مقوله‌ی شخصیت‌پردازی در داستان و رمان حیرت‌زده کرده است.

درواقع در توصیف جایگاه رضا رهگذر در ساحت ادبیات رئالیستی آرمان‌طلب شیعی نکته صرفا در پیشکسوتان و پیش‌آهنگی او نیست. بلکه آنچه قدر و جایگاه او را بیش از پیش برجسته می‌سازد شناخت عمیق تئوریک او از مقوله‌ی داستان و نیز نقد ادبی است.

به‌راستی اقرار می‌کنم در مدت زمان آشنایی‌ام با آقای سرشار و به‌ویژه در فرصت‌هایی که در سال‌های اخیر و اغلب در جلسات حلقه‌ی نقد ادبیات اندیشه‌ی پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی نصیبم گردیده است هیچ منتقدی را به لحاظ دقت نظر در بررسی جزءجزء یک اثر ادبی و کاوش دقیق و کشف رمز از ریزه‌کاری‌های دیگر داستان و سنجش منصفانه و موشکافانه و تسلیم قدرت رعب‌آور تبلیغات و مشهورات رسانه‌ای نشدند همچون رهگذری نیافته و ندیده‌ام؛ و از این زاویه و برخی زوایای دیگر، از ایشان بسیاری نکته‌ها آموخته‌ام.

یکی دیگر از ویژگی‌های برجسته و قابل توجه محمدرضا سرشار، در مقام داستان‌نویس، نیز در جایگاه منتقد موشکاف ادبی، اعتقاد و ایمان عمیق خالص دینی و تعهد تحسین برانگیز انقلابی اوست که در سطرسطر اغلب نوشته‌ها و تمامی نقدهای ادبی او حضور دارد و به رویکرد کلی ادبی وی چهره‌ای برجسته، متمایز و معنوی می‌بخشد. رضا رهگذر انسانی سلیم‌النفس و بسیار متواضع و شاید خجول در عین حال در اعتقادات دینی خود به نحو تحسین‌برانگیزی محکم و صریح و استوار است.

است. گرچه باید آن را ـ به لحاظ کیفی ـ معرفتی حداقلی دانست.[۱]

با رجوع به مبنای سرشار در "سلول بنیادین داستان" می‌توانیم علت گسترش بی اندازه پیش‌آگاهی‌های ایده را دریابیم. مؤلف این کتاب با طرح دو مجرای "الهام" و "ناخوداگاه" به‌عنوان اصلی‌ترین مجرای یافت ایده و نقد و طرد الهامی بودن ایده‌ی اولیه به واسطه برخی لوازم باطل‌اش، بر تأثیر ناخوداگاه بر کشف ایده‌ی اولیه اصرار می‌ورزد. در این فرض زمان پیدایش ایده‌ی اولیه، چگونگی آن و حتی چیستی آن بر نویسنده روشن نیست. او تنها گیرنده ایده‌ی اولیه است نه صانع و تولید کننده آن. بنابراین پیش‌آگاهی‌های فراوان در تمثیلی با توسعه آینه وجودی نویسنده امکان بازتاب ایده‌ای در یکی از

۱. تبیین سرشار با نوعی پارادوکس میان تجمیع کمی و کیفی اطلاعات و آگاهی‌ها مواجه است. او در بحث نگاه هنرمند به هستی، تلاش دارد هنرجوی داستان‌نویسی را برای ژرف‌نگری به وقایع ترغیب کند به نحوی که تجربیات را از دریچه‌ای درک و احساس کند که مردم عادتا قادر به یافت و دید آن نیستند. او در همین بخش افرادی که از هر چیزی مقداری می‌دانند را "دایرةالمعارف" سیار می داند که به قول دکتر شریعتی اقیانوس‌هایی به عمق یک بند انگشت هستند. اما در ادامه با تاکید بر زیادخوانی و بلکه همه چیزخوانی عملا این مقدمه را به چالش می‌کشد.

محمود حکیمی

آثار رهگذر، خیلی زود جای خود را در میان کودکان و نوجوانان باز کرد. سرشار جوانی است؛ محجوب و سرشار از آرمان‌های اسلامی و انسانی. دست‌اندرکاران کتاب‌های کودکان و نوجوانان به او امید زیاد دارند و عقیده دارند که وی با تلاش و مطالعه‌ی بیشتر امیدی ارزنده برای جامعه‌ی ما خواهد بود.

محمّدرضا سرشار، گذشته از آنکه نویسنده‌ای نام‌آور و گوینده‌ای تواناست، چند ویژگی اخلاقی خوب دارد که من آن‌ها را خیلی می‌پسندم و یکی از عللی که موجب شده او را خیلی دوست داشته باشم همین ویژگی‌های اخلاقی اوست.

نخستین ویژگی اخلاقی، که بدون تردید از دیانت و اخلاص او سرچشمه می‌گیرد، این است که وی به دنبال گردآوردن مرید نیست. چه بسیار آدم‌هایی که مطلبی را ناحق می‌دانند، امّا با خود می‌گویند: «اگر فلان مطلب را بنویسم از طرفدارانم کم می‌شود. پس بهتر است فعلا سکوت کنم تا ببینم چه می‌شود.» امّا جناب سرشار این‌گونه نیست.

ویژگی دوم سرشار عشق عمیقی است که به اسلام، رسول اکرم(صلّی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلّم) و اهل بیت(علیه‌السّلام) دارد. این آگاهی و محبّت در تمام کتاب‌هایی که تحت عنوان «از سرزمین نور» منتشر ساخته به خوبی آشکار است.

ویژگی سوم سرشار روحیه‌ی پژوهشگری اوست که در شیوه‌ی داستان‌نویسی و نقّادی و تألیف آثارش به خوبی هویداست. او در نگارش شرح زندگانی اشخاص، به‌ویژه کسی که در سرزمینی خاص به‌سر می‌برده، در حدّ توان خود به تحقیقات مردم‌شناسی، بوم‌شناختی، باستان‌شناختی و زیست‌شناختی آن سرزمین می‌پردازد.

ویژگی چهارم محمّدرضا سرشار که موجب شده او را دوست داشته باشم این است که در نقد و بررسی آثار نویسندگان، حتّی نویسندگان معروف، تحت تأثیر محبوبیت یا شهرت نویسندگان قرار نمی‌گیرد.

گوشه‌های این آینه را تقویت می‌کند. به تعبیری تنها کارکرد عزیمت فوق طاقت نویسنده برای دانستن چیزهایی از همه چیز، دست‌یابی به ایده است. زیرا کاملا واضح است که با ظهور ایده و تحدیدی که در حوزه شخصیت، مسئله و موقعیت دارد، کاملا در جهت این ارکان باید تحقیقات خود را صورت دهد. بنابراین کسی که داستانش در موقعیت دفاع مقدس رخ می‌دهد نیازمند تحقیق درباره سیر دادرسی در دادگاه خانواده نیست. به همین منوال با میزان پیشرفت ایده به داستان و پیرنگ، طبعا دامنه تحقیقاتی که باید نویسنده را به اطلاعات لازم درباره موضوع یا شرایط داستانی‌اش سوق دهد، تنگ‌تر خواهد شد. در نتیجه در صورتی‌که بتوان با صناعت به تولید ایده‌ی اولیه رسید، چنین سعه‌ای از مطالعات و آگاهی‌ها ضروری نیست.

اما میان آگاهی‌ها، اطلاعاتی هستند که ایده‌ی اولیه به خودی خود بر آن‌ها تصریح نمی‌کند. اما این آگاهی‌ها، ادراکات، دریافت‌های حسی و عاطفی که در ذهن و دل یا خواطر و حتی ناخودآگاه نویسنده موجودند کمک خواهند کرد تا نویسنده به عزم جدی‌ای برای حرکت آفرینشی دست پیدا کند. و می‌دانیم که چنین عزم جدی‌ای از نتایج ظهور ایده‌ی اولیه و مؤلفه‌های آن است.

پس آگاهی‌ها، آگاهی‌های برآمده از ایده‌ی اولیه‌اند. بنابراین باید آن‌ها را از اطلاعات منفصل ایده‌ی اولیه که گرچه پس از ایده‌ی اولیه ظهور می‌کنند، اما از آنجا که متعلق به بخش داستان‌اند نمی‌توان ارتباط آن‌ها را با ایده‌ی اولیه مورد تأکید قرار داد، تمایز بخشید. پس‌آگاهی‌ها پس از ظهور ترتیبی پیش‌آگاهی‌ها و میان‌آگاهی‌ها ظاهر می‌شوند و در حقیقت مولود این دو آگاهی‌اند. آگاهی‌ها نوعا پس از مرحله تصدیق نویسنده به ایده‌بودن ایده و انهاض نویسنده توسط ایده‌ی اولیه ظاهر می‌شوند.

قصه‌گوی عزیز ما

دلنوشته‌ی محمد حمزه‌زاده

استاد عزیزم جناب آقای سرشار. این اولین نامه‌ای است که برایت می‌نویسم. برای تویی که روزهای کشدار نوجوانی‌ام آغشته به عطر صدایت است و برای تویی که مدت‌ها پیش از اینکه نامت را بدانم، با صدایت دوست بودم. راستش روزهای اولی که به جای حمید عاملی قصه‌گوی ما شدی، خیلی زود به دلم نشستی. اولینش به‌خاطر این بود که اسمت را نمی‌گفتی و تو را به نام قصه‌گو می‌شناختم. و این برایم جذابیت زیادی داشت. قصه‌گو برای من کسی بود که ظهرهای جمعه، رادیو را تمام و کمال از آن من می‌کرد و مادر را مانند یک فرشته نگهبان به سراغم می‌فرستاد تا یادآوری کند که: «قصه شروع شد!» و چنان این خبر را بدهد که گویی به پدرم زمان اداره رفتن‌اش را یادآوری می‌کند.

راستش دوره نوجوانی من و ما، دوره‌ای نبود که چیزهای زیادی برای خودمان داشته باشیم. تقریبا هیچ چیز شخصی یا حریم مشخصی نداشتیم و کسی در خانه یا محله، ما را صاحب مال و اموالی نمی‌دانست. از دار و ندار دنیا هرچه داشتم، همین حق گوش دادن به قصه ظهر جمعه بود که مادر برایم حفظ می‌کرد و گویی خوب می‌دانست لازم است احساس مالکیت، اگر شده در حد نیم ساعت از برنامه‌ای در رادیو، در من نوجوان از بین نرود. صدای مهربان و پدرانه و لحن قاطع تو، همه آن چیزی بود که حکایت‌ها و داستان‌ها را برایم دلنشین و شنیدنی می‌کرد.

یادم نیست که کی فهمیدم «رضا رهگذر» هستی، اما اول بار که تصویرت را در تلویزیون سیاه و سفیدمان دیدم، تمام تصوراتم به هم ریخت: آن صدای پدرانه از آن جوانی لاغر اندام بود که هیچ شباهتی به تصاویر ذهنی‌ام نداشت اما حجم و لحن صدا همچنان گیرا و موثر بود.

برای تو و کسانی که قصه ظهر جمعه را تولید می‌کردند شاید پیام و محتوای قصه‌ها بود که مهم می‌نمود. اما برای من شخصیتی که قصه می‌گفت مهم‌تر بود. شخصیتی که در قصه‌گویی‌اش نوعی حق‌طلبی و حق‌گویی را درک می‌کردم. شخصیتی که آشکارا وقتی به جای آدم‌های خوب حرف می‌زد، گویی حرف خود و برادرانش را می‌گوید و وقتی به جای آدم‌های بد قصه سخن می‌گفت به هزار و یک ظرافت می‌شد فهمید که

با آن‌ها همدل نیست و دلش با راستی و حقیقت است. قصه‌گویی که نمی‌توانست بی‌طرف باشد و خوب می‌شد از لحنش فهمید که حالا حق با کیست. این حس غریب برای من جذاب‌تر از خود قصه‌ها بود.

سال‌ها بعد، غیرمنتظره و اتفاقی، در همین کتاب‌فروشی خیابان ۱۶ آذر سوره، خود را در چند قدمی تو دیدم و همین‌طور که خود را مشغول دیدن کتاب‌ها نشان می‌دادم، فالگوش ایستادم تا حرف‌هایت را درباره‌ی بعضی از کتاب‌هایی که می‌دیدی به «بابک نیک‌طلب» بگویی و من صدایت را بشنوم؛ با همان صدای حق‌طلب و لحن محکم و همان ظرافت‌های گفتاری.

حالا شاید هفت هشت سالی می‌شد که می‌شناختمت و خودم را در جمع مجلات «رشد»، جا کرده بودم و «سوره نوجوانان»ی را که راه انداخته بودی، سطر به سطر می‌خواندم و دنبال می‌کردم. گمان نکنم بدانی که پیشنهاد هدیه هشت صفحه مطلب آماده و صفحه‌آرایی‌شده از طرف «رشد نوجوان» به سوره نوجوانان را من به سردبیرمان داده بودم، به این نیت که مقدمه‌ای شود برای دیدار و همکاری.

و گمان نکنم که بدانی همکار ثابت آقای عربلو در صفحات طنز «تلنگر» من بودم و «نیشقلی» و «نوشقلی». در حد اسم. پیشنهاد من به او بود. بالاخره طرح‌هایم برای ورود به تحریریه سوره نوجوانان به ثمر نشست ونمی‌دانم به چه مناسبت از طرف محسن مؤمنی دعوت کردی که به سوره نوجوانان بیایم. بعدها نمی‌دانستی و حتما نمی‌دانستی که من چقدر مشتاق‌تر از تو و محسن آقا هستم!

تا همین چند روز پیش هم به تو نگفته بودم که همه یادداشت‌ها و نامه‌های کوتاه و بلند و حتی حاشیه‌هایی که به مطالبم می‌زدی، نگه داشته‌ام و همچون اسنادی عزیز، از استادی عزیزتر، مراقبتشان می‌کنم.

در طول این آشنایی بیست و چند ساله، هیچ‌گاه محبت تو از اعماق قلبم تکان نخورده و هیچ‌گاه اوج عواطف ارادتمندانه‌ام نسبت به شخصیت و منش تو رو به افول نگذاشته است. هرچند نیازی به شنیدن و خواندنش نداری اما در قلب من هم‌چنانی که سال‌های پیش بودی و در دوست‌داشتنت، هم‌چنانم که در نوجوانی بودم.●

آنکه به تمامی برکت بود

برشی از کتاب «آنک آن یتیم نظرکرده»

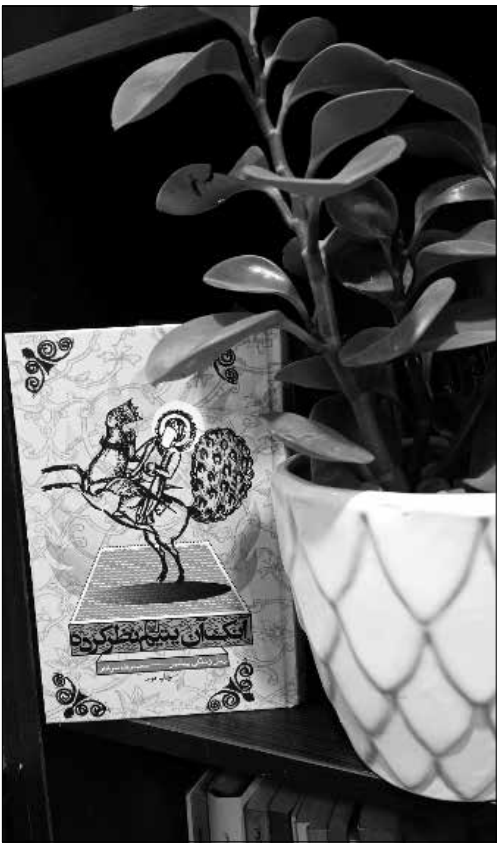
«قبیله‌ی ما به شیوا سخنی و دلیری، زبانزد عرب است. ازهمین‌رو، بزرگان قریش دوست می‌داشتند که فرزندان خود را در خردی به ما بسپارند. این، برای ما نیز گشایشی در روزی بود.

آن سال آسمان تنگ‌چشمی نموده بود و بارانی نباریده بود. طایفه در محلی کنار طایف ـ جایگاه هرساله‌ی بهار و تابستانش ـ بار افکنده بود. هر پگاه، رَمه به امید یافتن علفی به چراگاه‌های قبیله می‌رفت و شباهنگام، کف‌کرده‌دهان و برپشت‌چسبیده‌شکم و خشکیده‌پستان، سوی طایفه باز می‌آمد. سرانجام، از آن‌ها برخی وَرَم کردند و مردند، و بسیاری را نیز خود، از بیم آنکه بمیرند، کشتیم.

سالی سیاه بود. اَنبان‌ها از گندم و جو و دیگر دانه‌های خوراکی تهی مانده بود. روزانی بسیار، دودی از اجاقی در طایفه فراز نشد. بسیاری از خُردان بیمار، و گروهی از پیران نزدیک به مرگ بودند. دیگران نیز جز پوستی بر استخوان نبودند.

ضَمره ما شیرخواره بود. لیک، من شیری در پستان نداشتم تا خوراک او سازم. پس، او را برداشتیم و با زنانی چند از قبیله، عزم مکه کردیم. شویم، حارث، نیز همراه ما شد.»

حلیمه و ضمره، بر درازگوش سپیدمان نشسته بودند و من بر ماده شتر سالخورده‌مان سوار بودم تا از بزرگان قریش نوزادی بگیریم، رهسپار مکه شده بودیم.



در پی آن خشکسالی، حلیمه سخت رنجور و لاغر شده بود. درازگوشی که او بر آن نشسته بود نیز جز پوستی و استخوانی نبود. چندان که از بسیاری لاغری، استخوان‌های اندامش از زیر پوست، آشکار بود. به راه اندر، حیوان از شدت ناتوانی، پیوسته سوی چپ و راست می‌رفت. گاه نیز پاهایش در هم می‌پیچید و سِکندری می‌خورد و نزدیک بود نقش زمین شود.

حکایت ما این بود. آنک، با چنان حال و روزگار، چسان می‌خواستیم نوزادی نازپرورد را نیز شیر دهیم و بپروریم، خود نیز نمی‌دانستیم. تنها اندیشه‌ی آن روزمان را داشتیم که بگذرد... .

بهارگاه بود و هوای شبانگاه لطیف بود. چون شب پیش کشید، بر کرانه‌ی راه بَیتوته کردیم.

درازشامی تیره و تلخ بر ما سپری شد. گرسنگی ضمره به نهایت رسیده بود. چندان که گریه را به ضجه پیوسته بود. لیک، سینه‌ی حلیمه خشکیده و کم‌بار بود، و سیرش نمی‌ساخت.

ضمره که یک‌دو روز بود نه آرام روز داشت و نه خفت شام، آن شب چندان زار زد که نخست حلیمه، آنگاه من، و سپس جمله زنان همراه را به گریه درآورد.

تا پگاه، خواب و ما، دو دشمن از دو قبیله‌ی خونی بودیم. ضمره در فریاد و گریه بود، و من، درمانده، اشک‌ریزان گرد او و حلیمه می‌چرخیدم و آه می‌کشیدم.

پگاه، بار بسته، روی سوی راه نهادیم. اینک ضمره در آغوش مادرش، به خواب اندر بود. لیک، درازگوش حلیمه نافرمانی می‌کرد. چه، چندی بود که چون می‌خفت، از بسیاری گرسنگی نای برخاستنش نبود. هنگامی که برمی‌خاست نیز، راه رفتن نمی‌توانست. از این‌رو، ما پیوسته از دیگران پس می‌ماندیم. سرانجام نیز، جمله همراهان رفتند، و ما ماندیم.»

«از حرم راهی سرایم بودم که بر گذر بازار سوی در بنی‌هاشم، تنی چند از زنان صحرا را دیدم. بازاریان می‌گفتند که ایشان از طایفه‌ی بَنی‌سَعدبَکر هَوازِن‌اند، که به یافتن نوزادی برای پرستاری آمده‌اند. چون چنین شنیدم به اندیشه نواده‌ام، محمد، اندر شدم.

بهار روی سوی پایان داشت، و با سخت شدن گرما، هوای مکه میل به فساد می‌کرد. از دیگر سو، پیوستگی با طایفه‌ای همچون بنی‌سعد در بزرگی، محمد را از پشتیبانانی دلیر بهره‌مند می‌ساخت.

سوی آن زنان رفتم و گفتم: من نواده‌ای دارم پدرمرده. از شما کدامیک پذیرای اوست؟

جمله پلک فرو خوابانیدند؛ و از ایشان یکی گفت: ما از پدر کودک امید مال و بخشش داریم. در پدرمرده چه خیری هست؟!

در این‌گاه زنی بلندبالا و باریک‌قامت را دیدم که رویی گندم‌گون داشت. هرچند جامه‌هایی فرسوده بر تنش

بود، لیک، در سیمای او نشانه‌های پاکی و بزرگ‌منشی دیده می‌شد. به والا تبارانی می‌مانست که دست روزگار ایشان را بر زمین کوفته و کم‌مقدارشان ساخته باشد. خوش‌مزاج و خوش‌خو می‌نمود. با دیدگانی زلال، که در آن‌ها مهر و نرم‌دلی موج می‌زد.

او بر درازگوشی سپید سوار بود و کودکی خرد در آغوش داشت.

چون نزدیک‌تر رسید، وی را نیز همان سخنان گفتم. او هم همان را گفت که دیگر زنان گفته بودند. پس افزود: ای بزرگ‌مرد، برای من درویشی خویش بس!»

«همین‌گونه بود. لیک سرنوشت چنین بود که او به من رسد، و بر ما آشکار گردد که بر خطا بوده‌ایم.

تا ما با درازگوشِ مانده و بی‌رمق خویش به مکه رسیم، از نیمروز نیز ساعتی گذشته بود. تا آن ساعت، زنان قبیله، نوزادی یافته و به نوایی رسیده بودند.

چون ساعتی دیگر سپری شد و سایه‌ها دراز شدن گرفتند، به هریک از ایشان نوزادی رسیده بود جز من؛ که هم‌چنان تهی‌دست مانده بودم.

از نوشیدن باور ما آمد که او راست می گوید.

زنان قبیله مهیای بازگشت می‌شدند که شویم را گفتم: بوضمره، این آیا برای ما ننگ نیست که جمله زنان با فرزندی سوی محله بازگردند و دست ما تهی باشد؟ مردمان قبیله آیا نخواهند گفت: چه شد که هیچ‌کس به حلیمه نوزادی نداد؟

حارث گفت: چنین باشد! لیک، چه چاره توان کرد؟

گفتم: چه می‌گویی که همان پدرمرده را بگیریم؟

حارث همدلی کرد و گفت: به هر رو، از هیچ بهتر است.

پُرسان، سرای نوزاد را یافتیم. آنجا، ضمره را در جعبه‌ای چوبین در بارجای درازگوش نهادم و افسار حیوان را بشویم سپردم. پس، دو دل، کوبه‌ی در کوفتم.

کنیزکی درشت قواره، در را بر من گشود. خواسته‌ی خویش را باز گفتم. به سرا اندر شد. لختی دیگر باز آمد و گفت: به درون آی!

چنان کردم. پس، در برابر خود، سرایی زیبا و پاکیزه دیدم.» سرایی که از عبدالله به آمنه رسیده بود چندان بزرگ نبود: نزدیک بیست و چهار گز درازا و دوازده گز پهنا داشت. حیاط آن با سنگ‌های هموار سیاه و خاکستری فرش بود، و دیوارهایش به گچی تازه، اندود شده بود.

سرا، دو اتاق داشت؛ هر دو در برابر در آن، و رو سوی کعبه. آنکه در جانب چپ در سرا بود بزرگ‌تر بود و سقفی گنبدوار داشت، و سقف آن دیگر که به جانب راست بود، تیرهایی چوبین داشت. هر دو، پنجره‌هایی چوبین، گشوده سوی حیاط داشتند. بزرگ‌تر سه در دو لنگه، و آن دیگر دو در به همان‌گونه داشت. درها و پنجره‌ها، رنگی سبز، چون برگ نخل‌ها داشتند.

حلیمه، از دو پله‌ی سنگی کوتاه فراز شد و به اتاق کوچک‌تر ورود کرد. درون اتاق، از بیرون آن زیباتر بود: دو

حسین حداد

او (سرشار) از جمله نویسندگان متعهد و پُرتلاشی است که در همه‌ی عرصه‌های گوناگون ادبی از داستان گرفته تا نقد و مقاله‌های آموزشی و تحقیقی مهارت خود را آزموده است. در عرصه‌ی نوجوانان، نگاهی جدی و موشکافانه دارد؛ و در بخش نقد ادبی و بررسی داستان‌های کودکان و نوجوانان و رمان‌های بزرگ‌سالان دقت نظری پُرعمق و قابل توجه.

پرداخت قوی داستانی، داشتن سوژه‌های بکر و ارزشمند اسلامی، تیزبینی و هوشمندی در جنبه‌های گوناگون نقد، قدرت و استحکامات برجسته بعضی از داستان‌ها، شناخت عمیق و گسترده از قصه‌های تمثیلی و رمزی و نمادین، آشنایی با مبادی و مبانی اصول روان‌شناسی کودک و نوجوان، انعکاس اوضاع و افکار و مشکلات کودکان و نوجوانان جامعه معاصر در آثار داستانی خود، اطلاعات وسیع و عمیق از مباحث نظری داستان‌نویسی، داشتن نثری روان و بسیار شیوا، آگاهی و اطلاع جامع از وضعیت کلی ادبیات و نوجوانان در قبل و بعد از انقلاب، داشتن شیوه‌های هنری خاص در ارائه‌ی داستان‌های ویژه‌ی کودکان و نوجوانان، کوشش برای کسب یک نگاه قوی در حیطه‌ی نقد بزرگ‌سالان، توجّه لازم به عنصر ایجاز در آثار داستانی، ثبت چند داستان قوی در تاریخ ادبیات کودک قبل و بعد از انقلاب، برخوردار بودن از صدایی گرم، دلنشین بودن تعداد زیادی از داستان‌های وی و قابلیت آن‌ها در تبدیل شدن به فیلم و تسلط بر عوامل دستوری زبان وادبیات فارسی، از جمله ویژگی‌ها و خصایص ادبی این نویسنده ادبیات کودک و نوجوانان است.

فرش عربی با نقش‌های درشت به رنگ‌های زرد، سرخ و سیاه در کَفَش گسترده، و دیوارها، با گچ، سپید شده بود. در گوشه‌ای از اتاق، چرمین‌گاهواره‌ای به رنگ زعفران، بر دو سوی دیوار، به میخ آویخته بود. گاهواره، با جیرجیری ملایم، آرام، می‌جنبید. بر فراز آن، تشکچه‌ای گل‌دار، از سقف آویزان بود. با هرجنبش، تشکچه، چونان بادبیزنی نوزاد خفته در گاهواره را باد می‌زد.

زنی میانه‌بالا، لبخند بر لب، به پیشواز حلیمه آمد. قواره‌ی او متناسب، و پیشانی‌اش روشن بود. گونه‌هایی اندک برجسته، و لبانی نازک داشت؛ با پوستی سپید و لطیف. در دیدگان میشیِ درشت و مهربانش، غمی کهنه، لانه داشت. وقت نیکو گفتم، و پاسخ شنیدم.

پس، نشستم؛ و آن نوجوان کنیز، برایم جامی شربت خنک آورد.

چون شربت را نوشیدم، زن مرا بر سر گاهواره برد. نوزادی پوشیده به تن‌پوشی سپیدتر از شیر، بر سینه خفته بود، و نیمی از رخسارش نمایان بود. گونه‌هایی پُر، و موهایی سیاه و انبوه داشت.

او را به رو چرخانیدم. رویی دیدم چنان خورشیدی که در پی بارانی تند، از پس تیره ابرانی انبوه رخ نموده باشد. به دیدار آن، ناگاه تپش قلبم تندی گرفت و هر رگ که در تنم بود، به جنبش درآمد.

سمتی از چهره‌ی نوزاد که بر بالش بود چین‌هایی ریز برداشته، و سرخی گرفته بود. پوست او، همچون پوست مادرش به سپیدی می‌زد؛ لیک، از آن گلگون‌تر بود. هم، لبانی به نازکی لبان مادرش داشت.

دلم در هوای در آغوش کشیدن و بوسیدنش پرکشید. بر خویش اما، روا ندیدم که بیدارش سازم.

دست بر سینه‌اش نهادم. شیرین لبخندی نمکین بر لب آورد و دیدگان درشت خویش را گشود. نوری، همچون برقی که از خلال ابری بتابد از دیدگان گیرایش جستن کرد. با این نگاه او، دلم گرمی گرفت و از مهرش لبریز شد. او نیز گویی به این حالت من پی برده باشد، با صدا خندید، و دستان و پاهای کوچک خویش را سوی من جنبانید.

بوسه‌ای بر میان ابروانش زدم و پرسیدم: تاکنون از که شیر می‌خورد؟

حسین فتاحی

«آنک آن یتیم نظر کرده» کتابی است که نویسنده‌ی آن سعی کرده همه‌ی ابعاد یک کتاب امروزی را در اثرش لحاظ کند. نثر این کتاب نثری فاخر است. نثر عادی نمی‌توانست جلال و شکوه پیامبر را برساند. متأسفانه نویسندگان سعی کرده‌اند بیشتر کتاب‌های داستانی تاریخی در مورد پیامبر (ص) را روایت کنند. اما در این کتاب نویسنده در مقام واسطه‌ای قرار گرفته که خواسته وقایع را تصویر کند تا خواننده خود اتفاقات زمان پیامبر (ص) را ببیند.

ماجرای حمله‌ی ابرهه به مکّه و مسائل قبل از آن [در ماجرای سپاه پیل] با زبان ساده و با نگاهی تازه بیان شده است. بنده که خود بارها این داستان را از جنبه‌های مختلف و در منابع مختلف خوانده بودم، این روایت را کاری تازه و شیرین یافتم.

زن، با صدایی دلنشین گفت: هفت روز نخست، از من. اینک چندی است که ثُویبه، کنیز عمویش، بولهب، به او شیر می‌دهد.

(و چندی بعد، کنیز آمنه، بَرَکه، مرا حکایت کرد که این ثویبه، دیگرعموی محمد ـ حمزه ـ را نیز شیر می‌داده است. لیک اُم‌جمیل، زن بولهب، این کارها را خوش نمی‌داشته، و از آن بازش داشته است.)

او را از گاهواره بر گرفتم و در آغوش کشیدم.»

«با آنچه که نیای نوزاد از دِرهم و دینار به ما داده بود روانه‌ی بازار شدیم و اندکی گندم و خرما و برخی دیگر از آنچه که نیازمان بود خریدیم. پس، عصرگاه، با دیگر زنان قبیله، راه محله را در پیش گرفتیم.» راه مکه تا طایف، در آغاز در دشت است؛ با پیچ‌هایی چند. آنگاه کوه‌ها، یک‌یک و چند چند رخ می‌نمایند. دیگر، جاده، سنگ‌گزاری می‌شود پیچ در پیچ و شیب‌ناک، رو سوی بلندی‌ها. چندان که، پیمودن آن بس دشوار است. شگفتا اما، با آنکه ما چهارپایان خویش خوراکی چندان نداده بودیم، در همین راه، درازگوش حلیمه چنان تند راه می‌سپرد که فریاد دیگر زنان طایفه را به سوی آسمان فراز ساخت. از ایشان، یکی گفت: "های حلیمه؛ این آیا نه همان مادینه‌ی دراز گوشی است که هنگام آمدن، نای راه پیمودن نداشت!"

آن دیگر گفت: "ای دختر اَبی‌ذُوئَیب، لختی آهسته‌تر! چنان بتاز که چهارپایان ما نیز توان همراهی تو را داشته باشند!" از آن غریب‌تر، شام آن روز بود.

ما خویش را مهیای آن ساخته بودیم که آن‌شب، افزون بر گرسنگی و ضجه‌ی ضمره، اشک و آه آن نوزاد مکی را نیز تحمل کنیم.

با این گمان، شباهنگام بر کرانه‌ی راه اتراق کردیم.

ساعتی سپری نگشته بود که صدای ضمره، به گریه فراز شد. پستان در دهانش نهادم؛ باشد که فریب خورد و آرام گیرد. لیک، با شگفتی دیدم که شیر چنان در آن می‌جوشید که نفس ضمره تنگی گرفت.

بهت‌زده بر آن شدم تا حارث را آگاه سازم. لیک، فریاد او، پیش از صدای من برخاست، که می‌گفت: "حلیمه، معجزه...! پستان‌های شترمان مالامال شیر شده است!"

با این رو، تنها آنگاه که با پیاله‌ای لبریز از شیر همچون عاج به نزد من آمد و از آن نوشیدم. باورم آمد که او راست می‌گوید.

مجتبی شاکری

بازنمایی یادهای دیرین، آیینه‌ی ذهن را تصویرگر عبور رویدادها و شخصیت‌هایی می‌کند که هر یک نقشی در آفرینش این یادها ایفا کرده‌اند. در واکاوی گذشته‌ها وجود چهره‌هایی که سهمی قابل‌تر در شکوفایی جنبه‌های فرهنگی و هنری جامعه داشته‌اند بیش و پیش از دیگران خود را نشان می‌دهد.

شایسته است وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی با همکاری صداوسیما سریال مستندی را برای نمایاندن برجستگی‌های چهره‌هایی از این دست تدارک ببینند تا جوهره‌ی ماندگاری چهره‌های هنری و ملی کشور ما در فراز و فرود رویدادها و رمز پایداری دین‌باورشان در چرخش‌های فکری و کج‌راهه‌های اعتقادی بر نسل جوان پوشیده نماند. بی‌تردید الگوپذیری نسل جوان آرمان‌خواه و طالب صعود به قلّه‌های بلند انسانیت با دیدن کاستی‌ها و برجستگی‌های شخصیت‌ها و چگونگی فراز آمدن آنان بر ضعف‌ها و نقص‌هاست که می‌تواند صعود از نقص به کمال را شاهد باشد و چهره‌های ماندگار را آغازی برای کمال بخشیدن شخصیت خود بیابد.

نگاهی به آثار محمدرضا سرشار

محمدرضا سرشار نویسنده‌ای پرکار است که در زمینه‌های متنوعی کار کرده است از جمله داستان کودک، داستان نوجوان، رمان، نقد و پژوهش. طبیعی است که نمی‌توان نام تک‌تک آن‌ها را آورد. اما در یک نگاه تعداد کتب او به ۱۵۰ عنوان می‌رسد. شمارگان کل آثارش بیش از ۵ میلیون نسخه است که ۳۶ جایزه ملی و کشوری را از آن خود کرده است.
۷ عنوان کتاب به او تقدیم‌شده و ۵ عنوان کتاب درباره‌ی او نوشته شده است. ۴عنوان فیلم نیز از آثار او اقتباس شده است. همچنین ۹ عنوان از کتاب‌هایش به زبان‌های انگلیسی، ترکمنی، ترکی استانبولی، عربی و اردو ترجمه شده است. اما برخی از آثار او.

■ اصیل‌آباد
داستان/نوجوان/۱۳۵۶

اصیل‌آباد در ردیف قصه‌های محتمل‌الوقوع است ولی به شکل نمادین نگارش یافته است. این داستان سرگذشت مردم دهکده‌ای است با یک دشت حاصلخیز. همه چیز این دهکده خوب است تا اینکه یک روز پیله‌وری از راه می‌رسد با یک دستگاه به اسم شهر فرنگ و تصمیم می‌گیرد در این ده خوش آب و هوا ساکن شود تا فکرهای شیطانی خود را پیاده کند. ملای ده و علی‌آقا معلم ده از روز اولِ ورود پیله‌ور به ده احساس خطر می‌کنند و نه تنها گول او را نمی‌خورند بلکه تا آنجا که می‌توانند به مردم گوشزد می‌کنند که فریب این آدم حیله‌گر را نخورند. مردم ده اگرچه به این دو نفر احترام زیادی می‌گذارند اما نمی‌توانند لذت دیدن شهر فرنگ را هم فراموش کنند. پیله‌ور کم کم صاحب اموال، زمین و رعیت می‌شود. به همین‌ها رضایت نداشته کارخانه‌ای می‌سازد که علاوه بر سود بردن از بزرگترها از حاصل کار بچّه‌ها هم استفاده ببرد. قادر اولین جوانی است که صبرش لبریز می‌شود و به پیله‌ور پشت می‌کند. علی‌آقا، ملا و قادر تصمیم می‌گیرند باز هم به مردم تذکر بدهند. در مسجد ده همه‌ی مردم تصمیم می‌گیرند کار پیله‌ور را یکسره کنند و موفق می‌شوند. در پی این کوشش علی‌آقا شهید می‌شود و همه را متأثر می‌کند.

■ اگر بابا بمیرد
داستان/نوجوان/۱۳۵۷

این کتاب حدیث رنج و درد محرومیت‌هاست. با نثری روان و پخته. فیلم «جاده‌های سرد» بر اساس این داستان ساخته شده است.

■ گرداب سکندر
داستان/نوجوان/۱۳۵۸

نویسنده درباره‌ی این کتاب می‌گوید: «این قصه را البته در شکل به مراتب ابتدایی و خام‌تر از اینکه شما خواندید پیری از اهالی دزفول، به نام آقای هوشمند برای من تعریف کرد.»

فیلم «گرداب سکندر» و سریال سیزده قسمتی تلویزیونی که بر اساس ماجرای این داستان ساخته شده است، به خاطر موضوع تربیتی مناسب توسط هیئت داوران فیلم‌های برگزیده وزارت آموزش و پرورش در دهمین جشنواره‌ی بین‌المللی فجر در بخش کودکان انتخاب شد.

نرگس آبیار

استاد محمدرضا سرشار را اولین بار در حوزه‌ی هنری ملاقات کردم. رمان «جنگ و صلح» تولستوی را در جلسات بعدازظهرهای سه‌شنبه نقد می‌کرد. یادم می‌آید اولین چیزی که در آن نقد توجهم را جلب کرد عنایت و علاقه‌ی خاص آقای سرشار به شخصیت آندره بود. شخصیتی که ویژگی‌های خاصش وی را از شخصیت‌های دیگر رمان متمایز می‌کرد. من با همان ذهنیت بیست و چند سالگی‌ام قرابت خاصی بین شخصیت آقای سرشار و قهرمان رمان می‌دیدم. آرامش و حزن عرفانی و اخلاقی‌ای که در شخصیت آندره حس کرده بودم در آقای سرشار نیز حس می‌شد.
بعدها، در مدت کوتاهی که به‌عنوان ویراستار در «سروش نوجوان» خدمتشان بودم، از ایشان بسیار آموختم؛ نه فقط در چارچوب تئوری‌های داستان، بلکه شجاعت و صداقت ایشان همیشه برای من مثال‌زدنی بود.

■ مهاجر کوچک
داستان/نوجوان/۱۳۶۰

به‌عنوان یکی از ده کتاب برگزیده سال توسط هیئت داوران مشترک سروش نوجوان و کیهان بچه‌ها، از میان تمام کتاب‌های منتشر شده از سال ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۶.

این کتاب به‌عنوان بهترین تألیف برگزیده درباره‌ی جنگ در مقطع نوجوانان، تا آن سال، نایل به دریافت لوح زرین و دیپلم افتخار گردید.

در کتاب‌نامه‌ی ویژه‌ی گزارش نخستین جشنواره‌ی کانون آمده است: «اعطای لوح زرین و دیپلم افتخار به آقای رضا رهگذر، نویسنده‌ی کتاب مهاجر کوچک، به‌خاطر طراحی داستانی زیبا و محکم و متکی بر واقعیت‌های جنگ و هم‌دلی با کودکان لطمه‌دیده از جنگ تحمیلی؛ با توجه به این نکته که این کتاب آغازی بوده است در نگارش قصه‌های مناسب در زمینه‌ی دفاع مقدس.»

فضای داستان مهاجر کوچک پرعاطفه و صمیمی است. داستان زندگی یکی از هزاران نوجوان مسلمان ایرانی است که خانه و زندگی‌شان با فرمان صدام مزدور در آتش کینه‌ی آمریکا سوخته است. به عقیده‌ی جعفر ابراهیمی کاربرد زمان حال خواننده را متوجه این موضوع می‌کند که هنوز و در همین حال هم عباس‌های دیگری وجود دارند که باید به یادشان باشیم و خود را شریک غم‌هایشان بدانیم.

■ جایزه
مجموعه سه داستان کوچک
نوجوان/۱۳۶۱

قصه‌ی دوستان از مجموعه داستان جایزه، این قصه با صدای گرم و دلنشین قصه‌گو در بعدازظهر جمعه ۱۸ اسفندماه ۱۳۶۸ از صدای جمهوری اسلامی پخش گردید و از طرف رهبر انقلاب اسلامی، حضرت آیت الله خامنه‌ای، یک جلد بوستان سعدی، مزّین به دست‌خط ایشان، به گوینده‌ی این قصه اهداء گردید.

این مجموعه دارای سه قصه‌ی کوتاه به نام‌های «ساعت طلا» «جایزه» و «دوستان» است.

داستان‌های اول و دوم این مجموعه چند مرتبه به شکل فیلم از سیمای جمهوری اسلامی پخش شده است.

طرح قصه‌ی «ساعت طلا» از قصه‌ی بسیار مشهور و عامیانه آجیل مشکل‌گشا اقتباس شده است.

■ غیر از خدا هیچکس نبود
مجموعه ۴ داستان کوتاه
نوجوان/۱۳۶۶

• «هوش ثروت است» بازنویسی قصه‌ای است که از عربی به فارسی ترجمه شده است.
• «ایثار» بازنویسی ماجرایی از جنگ یرموک است.
• «سود تجارت» بازنویسی قصه‌ی «بازار سیاه» از کتاب داستان راستان استاد شهید مطهری است.
• «حامد پسر ایوب» بازآفرینی قصه‌ی «سکه‌های طلا» از کتاب داستان‌های اسلامی تألیف مصطفی زمانی است.

■ گنجشکک و پنبه‌دانه
داستان/کودک/۱۳۷۰

کتاب ماجرای افسانه‌ی عامیانه‌ای را برای مخاطبان خودش تعریف می‌کند: «آقاگنجشک دانه‌ای را از زمین پیدا می‌کند ولی نمی‌داند که دانه‌ی چیست. آن را به مادرش نشان می‌دهد. مادر می‌گوید غوزه است؛ یعنی گل پنبه. گنجشکک به ترتیب آن غوزه را به نخ‌ریس، بافنده، رنگرز و دوزنده می‌دهد و بدین ترتیب سیر به وجود آمدن لباس را برای مخاطبان گروه سنی «ج» آموزش می‌دهد.

■ خروسک و پادشاه
داستان/کودک/۱۳۷۰

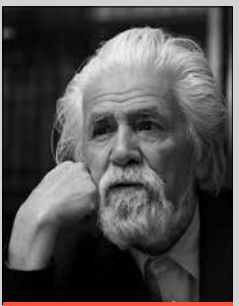
این قصه براساس چند روایت مختلف از یک قصه‌ی عامیانه بازپردازی شده است.

■ فیل و ابرهه
عبدالودود امین
ترجمه/داستان/کودک/۱۳۷۳

ماجرای شگفت‌انگیز حمله‌ی ابرهه با فیل‌های بزرگ حبشی به کعبه موضوع کار عبدالودود امین در این کتاب است. روای کتاب فیلی است به نام محمود که سواری‌دهنده‌ی ابرهه پادشاه ستمگر کشور یمن است.

■ گاو بنی‌اسرائیل
عبدالودود امین
ترجمه/داستان/کودک/۱۳۷۳

این کتاب ماجرای گاو بنی‌اسرائیل را از زاویه‌ی دید گاو بیان می‌کند. چگونگی انتخاب این گاو، نحوه‌ی فروش،



حمید سبزواری

ایشان را یک فرهنگ‌مدار معتقد به اسلام و حساس در اجرای واجبات و پرهیز از آنچه مایه‌ی تضعیف شریعت محمّدیه گردد دریافتم؛ که خود عامل به دستورات و قوانین شرع مقدّس و امر به معروف و نهی از منکرات‌اند.
داستان‌پردازی و خدمات فرهنگی را از آن پیشه کرده‌اند که معتقدند با آثار ادبی و طرح داستان و قصص اعتقادی دین مقدّس اسلام می‌توان در اعتلای اعتقادات دین‌مدارانه‌ی جامعه مؤثّر و مفید بود.
توجّه به سیره و رفتار پیامبر گرامی اسلام و اهل‌البیت (علیهم‌السلام)، در آثار قلمی آن گرامی، چشمگیر و قابل تقدیر است.
معظّم‌له، ضمن آنکه یک نویسنده‌ی بزرگ اسلامی‌اند، با جاذبه‌ای که میان اهل قلم دارند، به آسانی می‌توانند در پیشبرد اهداف ملّی و مکتبی مؤثّر باشند. صفای باطن و سخت‌کوشی از سرمایه‌های معنوی آن بزرگوار است.

میزان رقم فروش و معلوم شدن قاتل ماجرای داستان را تشکیل می‌دهد. دو آیه از سوره‌ی بقره بر اساس ترجمه‌ی عبدالحمید آیتی زینت‌بخش پایان کتاب است.

■ مورچه و حضرت سلیمان
عبدالودود امین
ترجمه/داستان/کودک/۱۳۷۳

«مانا فورا به طرف مورچه‌ها برگشت و فریاد زد: ای مورچه‌ها، وارد خانه‌هایتان شوید! مبادا سلیمان و سپاهیانش، ندانسته شما را درهم بکوبند.»

این کتاب ماجرای برخورد مانا نام یکی از مورچگان ملکه با حضرت سلیمان را بیان می‌کند. در پایان کتاب ترجمه‌ی ساده شده‌ی سه آیه از سوره‌ی نمل براساس ترجمه‌ی عبدالحمید آیتی آمده است.

■ آنک آن یتیم نظر کرده
داستان/مذهبی/
نوجوان/۱۳۷۶

برنده‌ی اولین رمان دومین جشنواره‌ی انتخاب کتاب سال قصه‌های قرآنی سازمان اوقاف و امور خیریه.

نویسنده‌ی برگزیده دومین جشنواره‌ی انتخاب کتاب سال قصه‌های قرآنی سازمان اوقاف و امور خیریه.

این کتاب از خواب عبدالمطلب شروع می‌شود که در آن به او فرمان داده می‌شود چاه زمزم را حفر کند. و او دنبال نشانه‌ای برای پیدا کردن محل زمزم می‌گردد.

در قسمت‌های مختلف کتاب وعده‌ای درباره‌ی آمدن پیامبر آخرالزمان داده شده است و نهایتا با برانگیخته شدن آن حضرت به پیامبری خاتمه می‌یابد.

از خصوصیت‌های ویژه‌ی کتاب می‌توان از زاویه‌ی دید جدید آن و نثر متفاوت کتاب که به فارسی دَری نزدیک شده است نام برد.

■ شب گرفتن ماه
ساتم الوغزاده
ترجمه/داستان/نوجوان/۱۳۷۷

رمان زندگی حکیم ابوالقاسم فردوسی است که محمدرضا سرشار آن را به فارسی گردانیده، تلخیص و ویرایش کرده است. حکیمی عزم جزم آن کرد تا تاریخ گذشته‌ی ملت خود را زنده گرداند و زبان مادری‌اش را چنان قوت و پایندگی بخشد که تا ابد هیچ نیروی خارجی نتواند خللی به آن وارد کند.

■ نگاهی تازه به جنگ و صلح
پژوهش نقد ادبی/بزرگسال/۱۳۷۷

در این کتاب حجیم محمدرضا سرشار در قالب منتقد با موشکافی خاص خود مواردی را بررسی کرده است.

■ با من سخن بگو مادر
داستان/مذهبی/نوجوان/۱۳۸۰

در این کتاب چهار داستان کوتاه درباره‌ی زندگی مادر پیامبر(ص)، آمنه به شیوه‌ای نو برای مخاطبان گروه سنی «د» نگارش یافته است.

■ ورود نویسنده به ساحت داستان
و خروج شخصیت‌ها از آن
پژوهش نقد ادبی/بزرگسال/۱۳۸۰

این کتاب حاوی یک مقاله‌ی مفصل و یازده نقد از آثار نویسندگان داخلی و خارجی است. از جمله داستان بلند پائولو کوئیلو، رمان سال‌های بنفش، نقد داستان جای خالی سلوچ و ...

■ آن پدربزرگ دوست‌داشتنی
داستان/مذهبی/نوجوان/۱۳۸۰

در این اثر پایان کار عبدالمطلب و ماجرای وفاتش بازگو شده است. در حالی‌که محمد(ص) علاقه‌ی شدیدی به او دارد. و جدایی از پدربزرگ دوست‌داشتنی و مهربان برای او بسیار سخت و ناگوار است.

■ روزگار دراز رنج
داستان/مذهبی/نوجوان/۱۳۸۰

کتاب برگزیده‌ی سال مجلات پوپک و سلام بچّه‌ها.

این کتاب به زندگی پیامبر از زمان دعوت آشکار تا آغاز هجرت به حبشه می‌پردازد. برای گروه سنی «د» و «ه» نوشته شده است.

■ داستان انقلاب در ایران و جهان

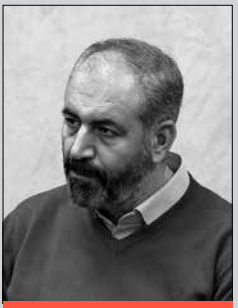
این کتاب آخرین اثر سرشار است که سرانجام پس از حدود هفت سال آمد و رفت و تماس و پیگیری از طرف ناشر، ماکت آن برای آخرین بازبینی برای وی فرستاده شد.

این نقد و پژوهش به گفته‌ی محمدرضا سرشار در نوع خود تاکنون در کشور ما منحصر به فرد است.

این کتاب می‌تواند یک منبع درسی برای دانشجویان مقطع کارشناسی ارشد و بالاتر گرایش ادبیات داستانی انقلاب اسلامی در دانشگاه‌ها استفاده شود. کتاب شامل چهار فصل به نام‌های کلیات، مروری بر دوازده داستان در ارتباط با انقلاب‌های فرانسه و روسیه، بررسی چهارده داستان بلند و رمان درباره انقلاب اسلامی ایران، برخی مختصات داستان‌هایی درباره انقلاب‌های فرانسه و روسیه است.

بعضی عناوین فرعی کتاب عبارتند از: رمان چیست؟ رمان انقلاب چیست؟ ماهیت رمان، سیر تحولات رمان در طول زمان، رمان انقلاب کدام است؟

این کتاب در ۳۱۲ صفحه قطع رقعی، قرار است توسط پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، حداکثر تا پایان امسال منتشر شود.



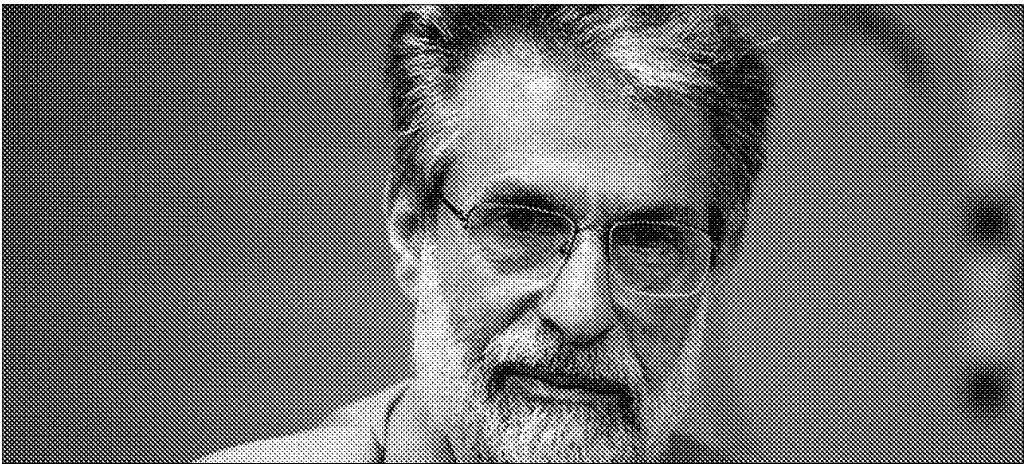
محسن مؤمنی شریف

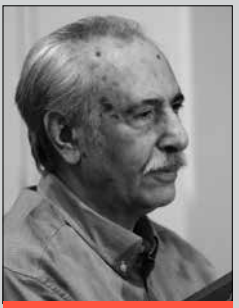
از گرفتاری‌های هنرمندان به ویژه آنانی که به نامی و شهرتی دست می‌یابند، نگاه‌داشتن این موقعیت و خیل طرفداران و ارادتمندان است. کار به جایی می‌رسد که آنان مواضع خود را بر حسب میل و دل مخاطب تنظیم می‌کنند و براساس پسند و دلخواه او سخن می‌گویند و قلم می‌زنند. مخصوصاً در بزنگاه‌ها اگر خیلی هنر کنند میانه را می‌گیرند که نه سیخ بسوزد و نه کباب! در حالیکه توقع این بود که اهالی فکر و اندیشه در فرازی باشند که راه صواب و خطا را آنان نشان دهند نه اینکه به قول سعدی:" شد غلامی که آب جوی آرد، آبجوی آمد و غلام ببرد!"

اما جناب آقای سرشار از این بابت هم سرافراز است. از آن گونه نویسندگانی است که به مخاطب خود باج نمی‌دهد و اهل مراد و مریدبازی نیست. با اینکه در جهان مجازی نسبتاً فعال است اما رها از بندگی "لایک" و "فالو" است. به جای سوار بر موج احساسات خلایق تلاش می‌کند حق بگوید و موضع و پیام خود را با منطق و استدلال بگوید. از آنجایی که عزت دست خداست، خوشبختانه در تمام سالهای حرفهای خود از نویسندگان پرمخاطب بوده است. این غیر از اجر اخروی است که آن را فقط خدا داند و بس!

کامران پارسی‌نژاد

بسیاری از صاحبان اندیشه و قلم او را مردی اخلاق‌گرا، اصول‌گرا، آرمان‌گرا می‌پندارند. شاید بهترین راه، رجوع به آثار مکتوب او باشد. خاصه متن‌های انتقادی او که در نشریات و ستون‌های روزنامه‌ها درج شد؛ و دیدیم و شاهد بودیم متونی از این دست آن‌چنان حساب‌شده نگاشته شده بود و حوضش مملو بود از ماهی‌های دلیل و استدلال و مدرک که مخاطبان ترجیح می‌دادند آش پخته‌شده را هم نزنند.
شاید بهترین راه شناخت رجوع به مصاحبه‌ها باشد؛ و شاید هم از روی عملکردش بهتر می‌توان او را شناخت.





بهاءالدین خرمشاهی

قصّه‌گویان و نقّال‌ها در سراسر ایران بسیارند و حتّی ره بردن رسانه‌های نوین تا ژرفای روستاها و قصبه‌های دوردست ایران هم نتوانسته است این سنت دیرینه و نقل گفتن شبانه یا نقّالی را مهجور گرداند. از کوشش‌های دو قهرمان ادبیات کودکان و نوجوانان، استادان مهدی آذریزدی و مصطفی رحماندوست باید سپاسگزار بود، نیز آقای رضا رهگذر؛ که چه بسیار قصّه در روزهای جمعه در رادیو نقل کرده.

«منشـأ حرکت میرزا کوچک‌خان یک منشـأ صددرصد دینی و اعتقادی اسـت. رفتار او هم یک رفتار دینی و اعتقادی اسـت ... و حرکت، یک حرکت صددرصد اسـلامی و ایرانی اسـت ... این مرد، هم به‌خاطر پایبندی‌اش به اسـلام جذب تفکر مارکسیسـتی نشـد و رد کـرد به‌طـور صریـح و قاطع آن نظریه را ... هم با اجنبی مخالف بود؛ یعنی چون سیاسـتی بـود که از طرف اجانب بود، با اینکه این‌ها مقابله‌شان با دستگاه‌های حاکم مثل انگلیس و روس‌های قزاق و مانند این‌ها بود، اما در عین حال به آن طرف هم جذب نشد؛ استقلال را حفظ کرد.»

منبع: بیانات مقام معظم رهبری در سال ۱۳۹۱
خطاب به کنگره بزرگداشت شهید میرزا کوچک‌خان جنگلی