بسم الله الرحمن الرحیم

گاهنامه‌ی روایت ایرانی
سال اول | پیش‌شماره اول | اسفند ۱۴۰۰

صاحب امتیاز : حوزه هنری
رئیس شورای سیاستگذاری : محسن مؤمنی شریف
سردبیر : میرشمس‌الدین فلاح هاشمی
ویراستار : صائب هاشم‌پور
مدیرهنری : حسین کریم‌زاده
چاپ و صحافی : واژه‌پرداز اندیشه

نشانی:
خیابان سمیه، قبل از تقاطع نجات الهی، پلاک ۲۴۱، واحد ۲، کدپستی: ۱۵۹۹۸۱۶۶۱۵
شماره‌ی تماس
۰۲۱۸۸۳۸۳۳۷۲
صفحه‌ی اینستاگرام:
@revayeteirani

روایت ایرانی؛ در تداوم اعتلای زبان و ادب فارسی | ۴
چرا باید به روایت ایرانی برگردیم؛ گفت‌وگو با دکتر محمدرضا سنگری | ۶
در جستجوی روایت ایرانی؛ گفت‌وگو با دکتر محمد رودگر | ۱۵
باید به شیوهٔ خود روایت‌پردازی کنیم؛ دکتر مجید آقائی، استاد دانشگاه یورک کانادا | ۲۴
روایت ایرانی؛ هویت و چیستی؛ با اشاره به رئالیسم جادویی و رئالیسم عرفانی | ۳۳
نشست هم اندیشی داستان و رمان؛ توجه ویژه به انعکاس زیست‌بومی در داستان‌های کشور | ۴۱
از تبار حماسه بود و داستان ؛ نگاهی مجمل به آثار و جهاد ادبی و هنری سعید تشکری؛ نویسنده فقید کشور | ۴۷
معرفی کتاب: رئالیسم عرفانی؛ دکتر محمد رودگر | ۵۱
تأملی کوتاه در احوال رُمان محصول مدرنیته غرب؛ بخشی از مقاله «رمان، سینما، تلویزیون» شهید سید مرتضی آوینی
که در کتاب «آینه جادو» آمده است | ۵۲
تکیه مولوی؛ بریده‌ای از فصل پانزدهم رمان در دست انتشار «ماه و بلوط» اثر: محسن مؤمنی‌شریف | ۵۵
بروید طبقه چهارم این ساختمان، یک نفر شبیه من آنجاست!؛ گفت‌وگو با جهانگیر خسروشاهی | ۶۴
مردی که برای رفتن بی‌تاب بود؛ زندگی‌نامه استاد خسروشاهی | ۶۸
مـن مهـدی باکـری هسـتم | ۷۵
پرونده‌ی ویژه: نـادر ابـراهیـمی؛ بررسی آثار و تلاش‌های نادر ابراهیمی در حفظ زبان و ادبیات فارسی | ۷۷
پاسبانِ زبان و ادب فارسی؛ معرفی نادر ابراهیمی | ۷۹
نگاهی اجمالی به آثار نادر ابراهیمی | ۸۱
معرفی کتاب: مروری بر کتاب ابن مشغله | ۸۴
عناصر هویتی و فرهنگ عامه در آثار نادر ابراهیمی | ۸۷
غوطه در داستان؛ گزیده‌ای از گفت‌وگوی یوسف علیخانی با نادر ابراهیمی | ۸۸
باد آن‌ها را با خود خواهد برد؛ گزیده‌ای از گفت‌وگوی محمدعلی علومی با نادر ابراهیمی | ۸۹
اهمیت نادر ابراهیمی در میان داستان نویسان معاصر فارسی | ۹۱
ما بر سر بزرگترین گنجینه‌ی ادبیات داستانی جهان نشسته‌ایم؛ گزیده‌ای از گفت‌وگوی
نشریه‌ی ادبیات داستانی با نادر ابراهیمی | ۹۳
معرفی کتاب: مردی در تبعید ابدی | ۹۴
معرفی کتاب: بر جاده‌های آبی سرخ | ۹۶
معرفی کتاب: سـه‌دیـدار «بـا مردی که از فراسوی باور ما می‌آمد» | ۹۹
برای اهل کتاب می‌نوشت، نه اهل قلم؛ گزیده‌ای از گفت‌وگوهای خانم فرزانه منصوری‌مقدم، همسر نادر ابراهیمی | ۱۰۰

روایت ایرانی

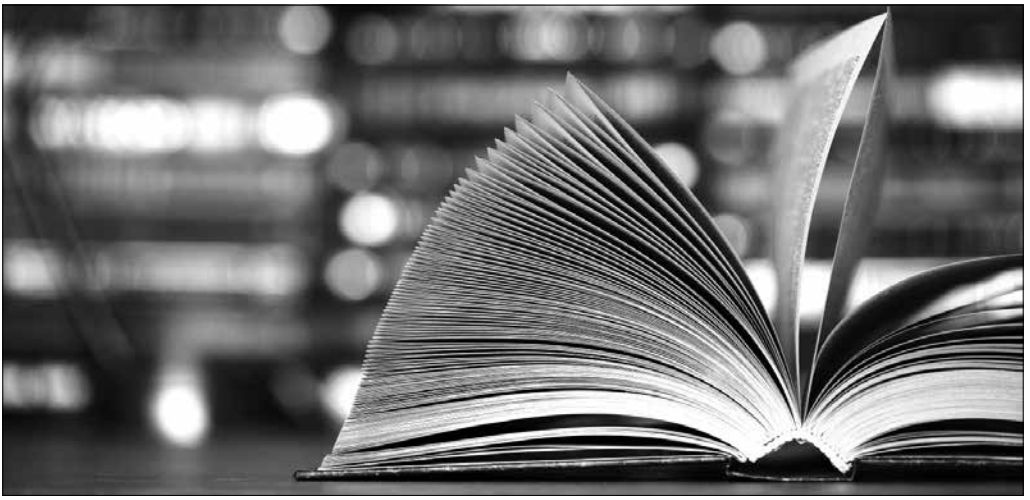
در تداوم اعتلای زبان و ادب فارسی

سخن سردبیر

روایت ایرانی در ساده‌ترین تعریف خود گونه‌ای از روایت است که نشانه‌ها و معناهای تولیدشده از آن روایت با دلالت‌های صریح یا ضمنی؛ با اندیشه، اخلاق، فرهنگ، هنر، خانواده، معماری و ارزش‌های اجتماعی و تاریخی و ... مرتبط باشد و از حکمت و معرفت ایرانی نشأت بگیرد. به دیگر سخن اینکه کلیه وجوه روایی اثر تولیدشده با این مفاهیم رابطه نهادینه داشته باشد.

در مورد شکل و محتوای روایت ایرانی منظور این نیست که تمام روایت‌ها و کلیه‌ی متون تولید شده در عصر حاضر، همان داستان‌ها و روایت‌هایی را دنبال کند که در ادبیات قدیم بوده است و به نوعی به بازگشت به گذشته و تقلید از متون قدما و ادبای قرون پیش‌تر برسیم، بلکه مراد این است که روح داستان‌گویی و نقل و روایت را به سرچشمه‌های روایت ایرانی که خیر و نیکی و صلاح و امیدواری و صلح و دوستی ارزش‌های انسانی و اجتماعی و ... است، سوق دهیم. مرادمان این نیست به یک فضای افسانه‌ای و دور از واقعیت به روایت‌گری بپردازیم، بلکه روایت امروزین را به تناسب شکل و محتوای خود با مفاهیم و مضامین ایرانی که در متن روایت ایرانی نهفته است، نزدیک کنیم و آثار غنی ایرانی را که طی قرن‌ها ارائه شده مطمح نظر داشته باشیم؛ به طور مثال در شاهنامه‌ی حکیم ابوالقاسم فردوسی از زیباترین خصائل انسانی مانند: خرد و تعقل، عدالت، عشق، نوع‌دوستی، وطن‌دوستی، مبارزه و ... مکرر نام برده شده و مقصد و مأوای نهایی داستان‌های شاهنامه هم به سمت و سوی همین ارزش‌هاست. حال می‌توان در درام‌های اجتماعی یا انیمیشن‌ها و حتی رمان‌های پلیسی امروزی به انحای مختلف و به ضرورت طرح و داستان روایت، چه در شکل و چه در مضمون، نشانه‌ها و معناهایی از روح و شخصیت ایرانی را روایت کرد و آنچه را پیش از این در متون روایی ایرانی به کثرت و در گستره‌های وسیع به درازای تاریخ ایران ساخته و پرداخته شده با ضرورت و نیاز امروز همساز کرد.

دانش روایت‌شناسی و گسترش آن به علوم و هنرها به ویژه رمان و سینما که در چند دهه‌ی اخیر رو به تزاید گذاشته، موجب می‌شود که ضمن مطالعه و بررسی روش‌ها و اسلوب روایت‌شناسی موجود که عمدتا منشأ غربی دارند، به روایت و روایت‌گری و میراث مکتوب ایرانی مراجعه شود و به جستجویی برای یافتن راهکارهایی برای تبیین و تعریف روایت و روایت‌گری براساس داشته‌های ادبی و هنری از فرهنگ و تمدن



خویش و همچنین یافته های روزآمد و کارآمد در این حوزه منجر شود. چرا که الگوها و اصول ارائه شده در روایت شناسی موجود کاملا قابل انطباق با پیشینه روایت‌گری در منابع ادبی فارسی زبان نیست و در ماهیت با اصول فکری و فلسفی ایرانی تفاوت هایی دارد. لذا فرهنگ و سنت های روایی ایرانی که از دل ادبیات و فرهنگ کهن ایرانی مایه می‌گیرد و در جامعه ما تعریف می شود، در داستان امروز ما بسیار کمرنگ است و در بسیاری از آثار به آن توجه چندانی نشده است. این معضل علل مختلفی دارد که یکی از این دلایل ناشی از غافل ماندن نویسندگان مان از منابع ادبی، حکمی و عرفانی فرهنگ و تمدن دیرینه ی ایرانی است و اینان بالطبع نتوانسته‌اند براساس ماهیت و هستی شناسی ایرانی که برخاسته از فرهنگ کهن و حکمت ایرانی است، وارد شوند و داستان ایرانی را با ویژگی های ملی، قومی و دینی با ابعاد مختلف و شاخصه های ویژه به جهان عرضه کنند.

بنابراین بهتر است ابتدا مواریث و سنن ادبی و روایی موجود در متن ادبیات و روایت ایرانی شناسایی شود و برای درک ماهیت وجودی و سنجش توانایی های بالقوه ی روایت ایرانی به ارائه ی الگوهای خاص خود در این زمینه پرداخته شود تا مخاطبین، بهتر و عمیق تر شناخته شوند و با این پیش زمینه ها در جهت روایت ایرانی حرکت شود.

روایت های ایرانی را بایستی در داستان پردازی های ایرانی که دارای پیشینه ای طولانی است جستجو کرد؛ این پیشینه آن قدر مطوّل است و آن قدر هنرمندانه و ظریف که جهانیان داستان پردازی را هنر ویژه ایرانیان دانسته‌اند. ریشه های این داستان پردازی را می توان در پیش از اسلام در میان نقل قصه‌گویان و راویان گمنام کوچه و بازار جست وجو کرد که در گذرگاه ها، شنوندگان خویش را یافته و دل های آنان را برای دمی، با روایت پرکشش خود مشغول می داشتند.

در این نوشتار مجمل بنا ندارم به تفصیل مصادیق بیشتری از تاریخچه ادبیات فارسی تحت عنوان روایت ایرانی بیاورم چرا که در ادامه (در قالب مصاحبه و گفتگو، مقاله و یادداشت) به طور مشروح به این موضوع می‌پردازیم.

سعی نگارنده و پژوهش‌گران و نویسندگانی که ما را در غنای علمی و ادبی این نشریه یاری می دهند این است که به مرور؛ ضمن بیان سیر اعتلای ادبیات کهن فارسی، راهکارهای احیای روایت ایرانی آشکار شود. ●

چرا باید به روایت ایرانی برگردیم

گفت‌وگو با دکتر محمدرضا سنگری

دکتر محمدرضا سنگری بیش از چند دهه است که درباره زبان و ادبیات فارسی پژوهش می‌کند. او همواره به این نکته توجه داشته که ظرف رمان غرب برای مظروف و محتوای ایرانی و اسلامی ما هیچگاه مناسب نبوده است. او ضمن بررسی قصص قرآنی در این گفت‌و گو، چرایی ادعای خود را شرح می‌دهند. گفت‌و گوی زیر حاصل دو گفت‌و گوست که خود جناب دکتر سنگری آن را به یک مطلب واحد تبدیل کرده‌اند.

■ روایت ایرانی چقدر اهمیت دارد؟ و اینکه بفرمائید چقدر هویت ایرانی در روایت ایرانی مستتر است؟

بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم. در این مجال و فرصت کوتاهی که خدمت‌تان هستیم مقدماتی را می‌شود مطرح کرد: نخست اینکه چرا باید به روایت ایرانی بپردازیم، و روایت ایرانی می‌تواند پشتوانه ی چه مسائل و پاسخ‌دهنده ی به چه نیاز و عطشی باشد که ما داریم؟ همیشه بازگشت به هویت، قدرت‌آفرین است. یعنی هر وقت ما هویت خود را بشناسیم و هویت خودمان را تقویت کنیم، قدرت برای خودمان خلق کرده‌ایم. این نکته‌ی اول. نکته‌ی دوم اینکه ما به جای تکیه به بیگانه از خود بهره گرفته‌ایم. ما حتماً سراغ فرهنگ بیگانه خواهیم رفت و فرهنگ دیگران را مرور و بررسی می‌کنیم و از آن استفاده می‌کنیم، اما اینکه در چاله ی تفکر و اندیشه ی او بیافتیم باعث می‌شود که هویت‌مان گم شود. گم شدن هویت معادل از دست رفتن همه ی توان‌ها و سرمایه‌هاست.

نکته ی بعد آن است که پرداختن به روایت ایرانی گذشته را به امروز احضارکردن است، نه رفتن به گذشته. گذشته را به امروز آوردن، ظرفیت‌های موجود ما را تقویت می‌کند. یعنی ما می‌توانیم موجودیتی را که امروز داریم بهره‌گیری کنیم و رهاوردهایی را که محصول جوشش و کوشش خودمان هست دریابیم و آن‌ها که از دیگران بهره گرفتیم صبغه رنگ خودمان را به آن‌ها بزنیم، یا به زبان دیگر بومی‌سازی کنیم. این حداقل توضیحی است که مطرح می‌کنم که چرا باید ما به روایت ایرانی برگردیم. نکته ی آخری که در این زمینه باید گفت این است که همیشه گسستگان از میراث فرهنگی آدم‌های معلقی شده‌اند، آدم‌های آونگند، آدهایی که چون به جایی بند نیستند و تکیه‌گاه‌های استوار ندارند خیلی راحت ربوده می‌شوند.

بهترین و زیباترین تعبیر را در این زمینه در قرآن داریم. خداوند در قرآن می‌فرماید کسانی که حالت تعلیق دارند به چیزی می‌مانند که از بالا سقوط می‌کنند و درحال سقوط پرندگان آنها را می‌ربایند . یعنی اگر ما تکیه‌گاه‌های خودمان را از دست بدهیم و تکیه‌گاه‌های خودمان را نشناسیم به سادگی در دام دیگران خواهیم افتاد و گم

خواهیم شد. و این گم‌شدگی و از دست‌رفتگی نتیجه‌ی بی‌هویتی یا بریدن از گذشته است.

خوشبختانه یکی از خصوصیات و ویژگی‌های انقلاب اسلامی و عصر ما این است که این پیوندها حفظ شده و ما از گذشته نبریده‌ایم. شما ببینید تا یک خیزش، انقلاب یا یک حرکت اجتماعی اتفاق می‌افتد در تقابل با گذشته قرار می‌گیرد، مثلاً ما در عصر مشروطه می‌بینیم مقابل گذشته قرار گرفته‌ایم. سعدی را نفی می‌کردند، نظامی را نفی می‌کردند، حتی حافظ را. شما مصادیق و نمونه‌هایش را می‌توانید در آثار چهره‌های بزرگ ببینید. اما انقلاب در مقابل گذشته نایستاد، دچار گسست نشد. در پیوست با گذشته و بهره‌گیری از گذشته این کار را کرد. بنابراین اتفاقاً یک کار انقلابی الآن همین است که ما به گذشته‌مان برگردیم، گذشته‌های خودمان را بررسی کنیم و ببینیم از آن‌ها برای امروز خود چه بهره‌گیری‌ها و چه استفاده‌هایی می‌توانیم بکنیم.

با این توضیحات می‌آیم سراغ روایت ایرانی و ویژگی‌های روایت ایرانی را اندکی تحلیل و بحث و بررسی می‌کنم. اولین خصوصیت و ویژگی که در روایت ایرانی می‌بینیم تنوع نام و ژانر است، این تنوع نام خودش خیلی قابل تأمل و تفکر است که اصولاً در فرهنگ داستانی غرب وجود ندارد. مثلاً قصه، حکایت، مَتل، مَثَل، تمثیل، افسانه، خودداستان، حکایت. ببینید چقدر تنوع نام داریم و بعضی همه‌ی اینها را معادل هم می‌گیرند. در حالی که همه این‌ها با همدیگر بسیار متفاوتند. مثلاً در فرهنگ ادبی ما تمثیل زیاد داریم. در کتاب مثنوی مولانا ۳۱۹ تمثیل می‌بینید که اتفاقاً خاستگاه اصلی آن قرآن است. قرآن هم تمثیل دارد یعنی شما می‌بینید یک شبه‌قصه آورده می‌شود و در این شبه‌قصه که گاهی وقت‌ها از عناصر طبیعی بهره‌گیری می‌کند و نوعی Personification (جان‌بخشی) به پدیده‌های طبیعت است. جان‌بخشی یا انسان‌انگاری موجودات است. مثلاً در کلیله و دمنه؛ گاو، شغال، میمون، لاک‌پشت، موش، کبوتر، این گونه است. همه‌ی این‌ها را شما به خاطر دارید.

قصه‌های قرآنی در هیأت تمثیل هستند. مثلاً میگوید وَ ضَرَبَ لَنَا مَثَلاً. گاهی وقت‌ها این را به عنوان مثل می‌آورد. طبیعتاً اینجا مَثل با مفهوم و مشهور امروزین مَثل متفاوت است. امروز وقتی صحبت از مَثل می‌کنیم یک سخن کوتاه و معمولاً آهنگین است که پیامی برای زندگی دارد. ولی مَثل در آن‌جا مفهوم ساختار داستانی دارد، یعنی کاملاً یک ساختار روایی شما در آنجا می‌توانید ببینید. خود این فهم تفاوت‌ها نیازمند بحث‌های خیلی مفصل است تا ما تفاوت تمثیل و داستان را بدانیم، تفاوت قصه و حکایت را بدانیم، تفاوت قصه و داستان را بدانیم. شما وقتی می‌گویید قصه قطعاً در قصه بحث این است که سلسله‌رویدادها پشت سرهم بیایند، چون اصلاً خود قَص و قُصّی که در قرآن هم داریم به معنی پی‌گرفتن است. وقتی مادر حضرت موسی(ع)، موسی را به آب می‌اندازد به دخترش می‌گوید که حرکت کن برو و از حاشیه آب، پی بگیر صندوق شناور بر آب را. یعنی لحظه به لحظه دنبال کن و ببین تا کجا می‌رسد.

ما وقتی قصه می‌شنویم همیشه پرسش بزرگی داریم بعدش چی؟ این بعدش چی یعنی همان قصه، مفهوم قصه دقیقاً همین است. یعنی پی در پی حادثه است. حادثه‌هایی که پی در پی می‌آیند. البته در فرهنگ روایت

پرداختن به روایت ایرانی گذشته را به امروز احضارکردن است، نه رفتن به گذشته. گذشته را به امروز آوردن، ظرفیت‌های موجود ما را تقویت می‌کند. یعنی ما می‌توانیم موجودیتی را که امروز داریم بهره‌گیری کنیم و رهاوردهایی را که محصول جوشش و کوشش خودمان هست دریابیم و آن‌ها که از دیگران بهره گرفتیم صبغه رنگ خودمان را به آن‌ها بزنیم، یا به زبان دیگر بومی‌سازی کنیم

ایرانی صحبت از واقعه می‌شود. واقعه با حادثه خیلی متفاوت است. واقعه مفهوم حادثه را هم در خویش دارد. تفاوت این واژه‌ها را باید ما مفصل‌تر در یک موقعیتی بحث و بررسی کنیم. اما عنوان داستان مشهورتر شده، به خاطر خلاقیت و نقش پررنگ عنصر تخیل است. چون دا به معنی خلق هست، مادر هم به معنی خلقت است. دادار یکی از صفات خداست که نامش را در ایران گذشته می‌گفتند، دادار به معنی همین آفریننده و آفرینندگی است. یعنی داستان کاملاً از ذهن خلق می‌شود و ممکن هست با یک واقعیتِ بیرونی که کاملاً در بیرون است پیوندی نداشته باشد. این تفاوت بین قصه و داستان را برای ما معلوم می‌کند.

تمام قصه‌های قرآن وقوع داشته‌اند، یعنی در بیرون اتفاق افتاده‌اند. کاملاً مابه‌ازای بیرونی داشته‌اند. فقط پرداخت اینجا ممکن است تفاوت داشته باشد و از ظرفیت‌های زبانی و پرداخت استفاده کرده باشند. والّا قصه یوسف ریز به ریزش و جزء به جزئش اتفاق افتاده. یعنی آنچه خداوند در قرآن مطرح کرده مانند قصه حضرت مریم(س) یا حضرت موسی(ع) کاملاً واقعی است .

به هر حال این چهره‌هایی که مطرح شدند اجزاء و سازه‌های کلی هر کدام از این قصه‌ها کاملاً مابه‌ازای بیرونی و واقعی داشته‌اند. و اینجاست که تفاوتش با داستان هم معلوم و مشخص خواهد شد.

بنابراین تنوع نام و ژانر داریم و هر کدام از این عنوان‌ها یک ژانر هستند. باید دقت کنیم که مَثل یک ژانر است، افسانه یک ژانر دیگر است، حکایت یک چیز دیگری است. هرچند همه این‌ها را زیرمجموعه‌ی قصه یا داستان تعریف و معنا می‌کنیم.

نکته‌ی دوم تنوع اندازه است، یعنی روایت ایرانی از نظر کمّی کوتاه و بلند دارد. منظور از این کوتاه و بلندی این است که ما گاهی وقت‌ها داریم دو خط، سه خط حتی اگر در حوزه شعر است ممکن است در ضمن یک غزل قصه‌ای آورده شود. مثلاً مولانا در غزل که معمولاً ساختار آن قصه را برنمی‌تابد، گاهی وقت‌ها کل یک غزل ساختار روایی دارد . یا حافظ که می‌فرماید: "دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند"، بعد چی شد؟ "گِل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند." عمدتاً غزل‌ها با شروع دوش همینجور است، "دوش در حلقه‌ی ما قصه‌ی گیسوی تو بود"... "دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود/ تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود. یعنی شما تأثیر ساختار روایت و روایت را در شعر می‌بینید که عرصه‌ی شعر حتی غزل ما را کاملاً زیر چتر خودش کشانده. حالا بماند که ما مثنوی‌ها داریم، داستان‌های منظوم داریم که نمونه‌های داستان در شعر بسیار زیاد است.

قصه راهی است برای تنزیل یک مفهوم، مفهومی که ممکن است درک و فهمش دشوار باشد. در حقیقت مفاهیم در روایت داستانی، روایت ایرانی، در دوران کودکی، حتی کودکان، تبدیل همین مفاهیم به فضای عینی و محسوس بوده است

خصوصیت این روایت ایرانی چیست؟

به دیگر زبان باید بگویم: چنان روایت با جان ایرانی آمیخته که در تمام عرصه‌ها ظهور پیدا کرده است. ما روایت را از یک خط و دو خط و یکی دو بیت داریم. گاهی وقت‌ها شاعر یکی دو بیت یک قصه را در ضمن غزل می‌آورد و تمامش می‌کند. این خصوصیت روایت ایرانی است. گاهی اوقات ممکن است بسط یافته باشد و یا کتابی به آن اختصاص پیدا کند. نمونه‌های خیلی روشن آن را می‌توانیم در هزار و یک شب ببینیم و یا در بعضی از داستان‌های بلند و طولانی که واقعاً رمانند. گر چه من با این عنوان‌ها خیلی کار ندارم یعنی معتقدم یک روزی به جای واژه‌ی رمان هم ما باید عنوان خودمان را به‌کار ببریم.

نکته‌ی سوم یا ویژگی سومی که در روایت ایرانی می‌توانیم بیابیم، هدفمندی و جهت‌مندی است. یعنی جهت‌گیری روشن و مشخص معمولاً در تمام روایت‌های ایرانی وجود دارد. این هدف‌مندی و این جهت‌مندی را گاهی وقت‌ها وعظ یا عبرت می‌گویند یا قرآن می‌گوید: تبیاناً لِکُلّ شیء. مثلاً داستان حضرت یوسف(ع) را که می‌گوید، انتهای قصه حضرت یوسف آخرین آیه به همین مسئله اشاره دارد، اما من این هدف‌مندی را در روایت ایرانی، به گونه‌ی دیگری تعبیر می‌کنم. اول تنزیل معناست. منظور از تنزیل معنا یعنی داستان یا روایت در خدمت فهم است. وقتی که یک مفهوم دشوار و سنگین و معقول باید محسوس شود، شما راهی جز این ندارید یا باید مَثل بزنید یا باید قصه بیاورید. قصه راهی است برای تنزیل یک مفهوم، مفهومی که ممکن است درک و فهمش دشوار باشد. در حقیقت مفاهیم در روایت داستانی، روایت ایرانی، در دوران کودکی، حتی کودکان، تبدیل همین مفاهیم به فضای عینی و محسوس بوده است.

اگر قرار باشد روزی رصد کنیم روایت ایرانی را در ادبیات داستانی جهان، آن‌وقت معلوم خواهد شد ما چه داشته‌ایم که دیگران فَتَخطَفُهُ الطَیر آن‌ها را ربوده‌اند و به نام خویش ثبت کرده‌اند و امروز «برند» آن‌هاست ولی مالِ ماست

نکته‌ی دوم عینیت‌بخشی به مفهوم است. پس اول تنزیل است، دوم عینیت‌بخشی، که برای عینیت‌بخشی از همه‌ی عناصر و سازه‌های ممکن استفاده می‌کنند، به طوری که شما می‌توانید همه‌ی آن‌ها را حتی برای کودکان مطرح کنید. داستان‌های هزار و یک شب، کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه را توانستیم در کتاب‌های درسی برای بچه‌ها مطرح کنیم و سایه‌اش در ذهن همه‌ی شماهاکه این کتاب‌ها را خوانده‌اید هست. هیچ کدام از شما قصه کبوتران طوق‌دار را فراموش نمی‌کنید. آن‌هایی که یک مقدار قدیم‌تر خوانده‌اند مثلاً عبدالله برّی یا عبدالله بحری را که برگرفته از هزار و یک شب است خوانده‌اید. داستان قبل از انقلاب بود. بعد از انقلاب هم در کتاب درسی استفاده می‌شد. در هزار و یک شب خواندیم یک ماهیگیر کنار دریا می‌رود و تور می‌اندازد. ولی یک ماهی شکار می‌کند که نیم‌تنه شبیه ماهی و نیم‌تنه دیگر شبیه انسان است. با او دوست می‌شود و به اعماق دریاها می‌رود.

فرض کن «بیست هزار فرسنگ زیر دریا» ژول ورن نمی‌تواند با زمینه و الهام‌گیری از این داستان باشد؟ به هر حال منظورم این است که این نمونه‌ها قابل تلطیف و قابل عرضه کردن حتی به کودکان هستند. یعنی یک کودک هم می‌تواند این فضا را درک و احساس بکند.

نکته‌ی سومی که در این هدف‌مندی و جهت‌مندی وجود دارد جذب است. جذب، ایجاد فضای جذابیت و رُبایش. منظورم از این ربایش این است که وقتی کسی این روایات را می‌خواند سریع در فضای آن قرار می‌گیرد. حالا شما می‌خواهید اسمش را همذات‌پنداری بگذارید یا هر چیز دیگر. من اسمش را می‌گذارم استغراق. یعنی از همه اطراف کَنده می‌شود و در این فضا قرار می‌گیرد.

شما یک کلاس را مدیریت کنید. وقتی از کلاس بیرون می‌آیید اگر از بچه‌ها سوال کنید معلّم چی گفت، مطمئن باشید قصه‌های آن فرد در حافظه‌شان مانده و آن را خواهند گفت. ممکن است بقیه بخش‌ها را به حافظه نسپرده باشند و فراموش بکنند ولی قطعاً آن بخش که قصه گفته شده حالا به هر شکلی گفته شده، در حافظه‌ها باقی می‌ماند. بنابراین برای رسوب در حافظه و برای جذب مخاطب ما از روایت ایرانی بهره‌گیری و استفاده می‌کنیم.

نکته‌ی بعدی که خیلی نکته‌ی مهمی است، ضمنی‌گویی است یا پرهیز از تصریح و پرداختن به تلویح. یعنی معمولاً داستان‌های ایرانی تلاش کردند یک مسئله را ضمنی بگویند. یا من می‌خواهم به شما مستقیم نگویم

که آقا سر سفره مثلاً فلان کار را بکن، یا مثلاً به بابا و مادرت احترام بگذار، من می‌خواهم این را به شما مستقیم نگویم، تا در شما مقاومت ایجاد نشود. چون معمولاً در مقابل نصیحت و موعظه نوعی موضع‌گیری است. موضع در مقابل موعظه. متأسفانه امروزه عنوانش تغییر کرده و «گیر دادن» را مثلاً جای موعظه و نصیحت قرار دادند و در نتیجه منفی کرده‌اند. گیر دادن همین مفهوم موعظه و نصیحت است.

خب اگر قرار باشد من موعظه و نصیحت نکنم، می‌توانم در ضمن یک روایت، حالا از شکل‌های گوناگون روایت، بهره‌گیری کرده و منظور را منتقل کنم. در فرهنگ قرآنی صحبت از وعظ، عبرت، تنبّه، هدایت و تفصیل، تَفْصِیلًا لِکُلِّ شَیْءٍ است که همه در آخرین آیه سوره یوسف(ع) آمده است.

ویژگی چهارمی که برای روایت ایرانی می‌شود مطرح کرد تنوع موضوعی است. روایت ایرانی تنوع موضوعی و فلسفی دارد. حَیّ بْن یَقْظان از ابوعلی سینا، کاملاً یک تمثیل است. و ما را با کل فلسفه‌ی حیات و زندگی آشنا می‌کند. اگر قرار باشد روزی رصد کنیم روایت ایرانی را در ادبیات داستانی جهان، آن‌وقت معلوم خواهد شد ما چه داشته‌ایم که دیگران فَتَخطَفُهُ الطَیر آن‌ها را ربوده‌اند و به نام خویش ثبت کرده‌اند و امروز «برند» آن‌هاست ولی مالِ ماست. ما اگر خوب بلد باشیم دقت کنیم جست‌وجو کنیم می‌توانیم آن را بیابیم.

«کمدی الهی» دانته را شما اگر بخوانید کاملاً همان چیزی است که در «ارداویراف نامه» بهرام پژدو می بینید. سیر و سفر را می‌توانید ببینید یا «سیرالعباده الی‌المعاد» سنایی را ببینید، خیلی عجیب است که ادبیات اروپا با بهره‌گیری از ادبیات داستانی ما بارور می‌شود و از حدود قرن شانزدهم این تأثیرپذیری شدیدتر می‌شود. پیش از آن نیز شعر سعدی را ملاحان در دریاها می‌خواندند و غزل حافظ تا بنگاله رفته بود.

شکرشکن شوند همه طوطیان هند
زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود

خب معلوم می‌شود در عصر صفویه که مثلاً ارتباط ما با هند قوی می‌شود و بسیاری از شاعران به هند می‌روند، در عصر حافظ شعر حافظ در هند رسوخ و نفوذ داشته. یعنی این زبان توانسته است فتح کند. پیشتر از آن‌که فتح جغرافیایی اتفاق افتاد، فتح قلب‌ها و فتح ذهن‌ها و زبان‌ها اتفاق افتاده و به آنجاها رفته است.

آن‌ها چه جوری داستان‌ها را بومی کردند. یعنی فرهنگ خودمان را به فرهنگ خودشان درآورده و قابل پذیرش کرده‌اند. باید در حوزه مطالعاتی و پژوهشی ما نحوه بهره‌گیری دیگران از روایت ایرانی روشن شود

چند سال پیش که به چین رفته بودم، یک روز جمعه‌ای بود. رفتم که در نماز جمعه آنجا شرکت کنم. من را بردند سر مزاری، مزار یک بازرگان ایرانی بود، به خط فارسی بر مزارش نوشته شده بود. روزگاری مثلا معلوم می‌شود به تجارت که می‌رفتند ـ می‌دانید که سفرهای گذشته سفرهای طولانی بوده ـ مثلاً شبانگاه که متوقف می‌شدند یا نزدیک غروب چادر می‌زدند فرصتی بود دور هم جمع شوند و قصه بگویند. در حقیقت، باید بگویم خلق دکامرون خیلی پیش از دکامرونی که در اروپا داریم در ایران ما اتفاق افتاده که در سفرها دور هم جمع می‌شدند یا مثلا قصه برای همدیگر می‌گفتند و این قصه‌ها زبان را منتقل می‌کرد. فرهنگ را منتقل می‌کرد، یعنی اگر روزی قرار باشد بخشی از فرهنگ خودمان را ضمنی بگوییم، یا تلویحی به جهان منتقل بکنیم، از قصه ناگزیریم. داستان بهترین محمل برای ضمنی‌گویی یا انتقال ارزش‌ها به شکل ضمنی و تلویحی است.

همین قصه‌ی کمدی الهی دانته که به بیش از ۳۰ زبان ترجمه شده و چند میلیون فروش داشته و چند سال پیش هم فیلمی از آن ساخته شد (آن فیلم هم تقریباً

رکورد فروش داشت) باز از ما اقتباس کرده یعنی می‌خواهم بگویم قابلیت حتی سینمایی شدن روایات ایرانی هست.

■ سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
وان چه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد
امروزه انیمیشن‌های خوبی از بعضی قصه‌های ایرانی ساخته شده.

بله اگر ما می‌رفتیم این انیمیشن‌هایی که ساخته می‌شود، این علی باباها؛ چهل دزد بغداد. همین چیزهایی که دارند درست می‌کنند خودمان برای بچه‌هایمان می‌گفتیم چنین نمی‌شد که به نام دیگران ثبت شود. باید صدا و سیمای ما برای این نمونه‌ها کار تصویری بکند، یعنی روایت ایرانی در ساخت هنری خودنمایی کند.

در کنار این موضوع نیاز هست تکنیک بهره‌گیری آن‌ها را از داستان‌های خودمان هم تحلیل کنیم. یعنی مثلاً غربی‌ها چه جوری گرفتند؟ کجا را گرفتند، برش دادند بعد پروردند و بعد در یک ساختاری تولید کردند که ما ممکن است لحظه‌های اول تصور کنیم مال خودشان بوده. اما اگر درنگ دقیقی داشته باشیم می‌توانیم بفهمیم کجاها را گرفتند. نکته دیگر زبان است اینکه آن‌ها چه جوری داستان‌ها را بومی کردند. یعنی فرهنگ خودمان را به فرهنگ خودشان درآورده و قابل پذیرش کرده‌اند. باید در حوزه مطالعاتی و پژوهشی ما نحوه بهره‌گیری دیگران از روایت ایرانی روشن شود.

خود این می‌تواند به ما بگوید ما چه جوری می‌توانیم ادبیات آن‌ها را بگیریم و بومی کنیم؟ یعنی دو سویه موضوع را ببینید. قصه‌های ما را گرفتند و چه بخش‌هایی از ما گرفتند چه تغییراتی دادند؟ حتی در روزگار خودمان. مثلا ببینید کیمیاگر کاملا برگرفته از مثنوی معنوی مولاناست. پائولو کوئیلو تقریباً باید بگویم همه کارهایش از ما گرفته شده. «والدین؛ فرزندان و نوه‌ها» کتاب خواندنی کوچکی است از پائولو کوئیلو که کاملا از سعدی و متون عرفانی ما گرفته شده. اصلا عمده قصه‌هایش مال سعدی است. اما به زبان امروزی درآورده. یا مثلا از اسرار التوحید استفاده کرده. بعضی جاها برش‌های خیلی کوچکی از تذکره الاولیا دارد. اینها را که دارم می‌گویم چون خودم تعقیب کردم بعضی از اینها را و البته هیچوقت مجالی پیش نیامده که اینها را مطرح بکنم الان در این فرصت دارم طرح می‌کنم. بنابراین ما تنوع موضوع داریم در حوزه روایت ایرانی و انواع روایت داستانی داریم. فلسفی داریم، اجتماعی داریم، سیاسی داریم. به نظر شما کلیله و دمنه سیاسی نیست؟

یکی از سازه‌های مهم و یکی دیگر از ویژگی‌های دیگر روایت ایرانی توجه به سازه‌های فطرت انسان و عناصر ضدفطرت است. و این یکی از درخشان‌ترین بخش‌ها و ویژگی‌های روایت ایرانی است

کسی گفته بود اگر این را ناصرالدین شاه خوانده بود امیرکبیر را نمی‌کشت. شما آنجا ببینید که این دمنه چه دسیسه‌هایی دارد به کار می‌برد تا بالاخره آن گاو کشته شود و سرانجام موفق هم می‌شود. بعد وقتی در زندان است چه استدلال‌هایی طرح می‌کند. کاملاً استدلال‌هایش امروزی است. به هر حال می‌دانید ممکن است پدیده‌های اطراف انسان در زمان عوض شود اما آن اصل وجودی انسان که تغییر نمی‌کند. آن آزمندی انسان همیشه هست، بخل‌ورزی انسان همیشه هست، عجول بودنش هست، ضعیف بودنش که هست. یعنی شما ببینید کرونا اتفاق افتاد ضعف انسان را به رخش کشید. خدا می‌فرماید: "خُلِقَ الْإِنْسانُ ضَعِيفاً." انسان ضعیف است. می‌گوید: :خلق الانسان هلوعا"، انسان آزمند و حریص است. اینها را ما همه می‌دانیم. کفر می‌ورزد و کفران می‌کند. نعمت‌ها را نادیده می‌گیرد. "قُتِلَ الْإِنْسانُ ما أَكْفَرَهُ". خدا بکشد این انسان را. چقدر کفر می‌ورزد، یعنی چقدر واقعاً ناشکر است و ناسپاس در مقابل نعمت‌ها. خوب اینها که زمان برنمی‌دارد. انسان تا انسان

است این ویژگی‌ها با او هست. و اتفاقاً یکی از سازه‌های مهم و یکی دیگر از ویژگی‌های دیگر روایت ایرانی توجه به سازه‌های فطرت انسان و عناصر ضدفطرت است. و این یکی از درخشان‌ترین بخش‌ها و ویژگی‌های روایت ایرانی است.

ببینید الان ادبیات داستانی غرب بیشتر به همین رویه‌های زندگی انسان توجه دارد نه به ژرفا و به اصل وجود انسان، یعنی آن چیزهایی که باید توجه کرد. و آنها خاستگاه خیلی از این رفتارها هستند. یعنی به تظاهرات رفتاری توجه نمی‌کند. روایت ایرانی به ژرف‌ترین و بنیادی‌ترین مسائل سرشتین انسان توجه دارد.

اصحاب حضرت اباعبدالله(ع) وقتی رجز می‌خوانند، در این رجزهای خودشان انگشت روی اساسی‌ترین مسائل انسانی می‌گذارند. می‌گوید اینها شما را بدبخت کرده است. مثلاً وقتی اسلم بن عمرو ایرانی وقتی به میدان می‌رود و رجز می‌خواند، می‌گوید:

اَلْبَحرُ مِنْ طَعنی وَ ضَربی یَصْطَلی
وَالْجوُّ مِنْ سَهمی وَنَبلی یَمْتلی
اذا حُسامی فِی یَمینی یَنْجَلی
یَنشَقُّ قَلْبُ الْحاسِدِ المُبَجَّلِ

می‌گوید خاستگاه تمام رفتارهای شما دو چیز هست: یکی حسد که اگر کسی تاریخ اسلام را بررسی کند می‌بیند از اول جریان هاشم و عبدالشمس با یک حسد شده است. چندین امام ما قربانی حسدند. حتی دو امام ما که همسرانشان قاتلشان می‌شوند عنصر، عنصر حسد هست. در کربلا عنصر حسد وجود دارد. مثلا یزید حسود بود، کسی خوب تحلیل بکند بررسی بکند می‌بیند وقتی سر امام حسین(ع) را که می‌آورند، گفت و گویی که می‌کند کاملاً این حسد خودش را نشان می‌دهد. یا عمر سعد کاملاً حسود بود. و بخل یا مبجّل بودن یعنی خودستا بودن در رفتار آن هاست، مبجّل یعنی کسی که فکر می‌کند همه باید در خدمتش باشند. به قول بچه‌های امروز برای خودش نوشابه باز می‌کند. یا برای خودش کلاس می‌گذارد. روایت ایرانی به بنیادهای تباهی و رهایی یا رشد و سقوط انسان توجه دارد.

یکی از ویژگی‌های روایت ایرانی پرداختن به مسائل سرشتین انسان است و این شاخص بسیار مهمی است. می‌توانند به ما کمک بکند که ما هم در ساختارهای داستانی خودمان به این بپردازیم. بگذارید یک مثالی از خانم قدسیه پائینی بزنم. ببینید مثلا در کتاب سنگ وقتی می خواهد یک چهره منفی را مطرح کند، این چهره منفی شخصیتی است بنام زرعه‌ی بن ابان که در کربلا جنایاتی دارد. به‌خصوص در قتلگاه. وقتی او را می‌خواهد مطرح کند می‌گوید که این راه می‌رود مثلا یک جوجه اردک کوچک را زیر پاهایش له می‌کند. ببینید قصاوت و بیرحمی این را الان بتدریج به من القا می‌کند. در یک فرایند داستانی قرار است دریابید این آدم کیست. ببینید که این جوجه اردک را و بعد مثلاً این دختربچه گازش می‌گیرد، اردک‌ها دارند نوکش می‌زنند و بعد تا بازار هم که می‌رود، یک ظرفی گذاشته‌اند جلوی چند تا سگ، وقتی زرعه می‌رسد لگد می‌زند به این، می‌خواهد این خباثت و زشتی رفتار این شخصیت را بتدریج به شما معرفی کند. آن‌وقت نقطه ی مقابلش حرّ است که حر دوباره این ظرف را جلوی سگ می‌گذارد، در ظرف آب می‌ریزد و باقی ماجرا؛ دقت می‌کنید؟ این تقابل‌ها را می‌خواهد نشان بدهد و ما در یک صیرورتی، به یک نفرتی نسبت به این شخصیت منفی می‌رسیم. حالا هر چه پیش‌تر می‌رویم خیلی خوب در پیرنگ داستان،

نحوه مشاهده و زاویه‌ی مشاهده که شما اسمش را بگذارید زاویه دید. زاویه دید چگونه است؟ مشاهده است، از کدام افق دارد نگاه می‌کند. و تجربه. تجربه چگونه خودش را در داستان‌ها نشان می‌دهد؟ خیلی قابل تأمل هست

پلیدی زرعه این را پیش می‌برد، یعنی از خصوصیات ارزنده داستانهای ایرانی یکی هم همین است. توجه به سرشت انسانی و نیازهای سرشتین انسانی. به عبارت دیگر عطش‌های عمیق روح انسان را پاسخ می‌دهد.

بنابراین یک تنوع موضوع در روایت ایرانی است، فلسفی است، اجتماعی است، سیاسی است، اخلاقی است، تفنّنی است، سرگرمی است، همه اینهاست. دوم وجه سرشتین دارد یعنی پیوند با سرشت انسانی دارد. و ویژگی ششمی که در روایت ایرانی می‌توانم بگویم، تلفیقی است از چند سازه و عنصر. یک: تجربه. دو: مکاشفه. این مکاشفه در حوزه داستان‌های ایرانی و روایت ایرانی خیلی مهم است. مشاهده و تخیل. یعنی چهار تا عنصر با همدیگر گره می‌خورند. عنصر تخیل را خیلی استفاده می‌کنند. حتی در افسانه‌هایمان، مثلا افسانه‌های مازندران را جمع کردند، من چند جلدش را خواندم. یک کاری زمانی در کانون پرورش فکری اتفاق افتاد، داستان‌های محلی ایرانی را با همان گویش جمع کردند و به فارسی هم درآوردند. چهارمحال، اصفهان، ایلام و ... به همان گویش خاص آنها، این افسانه‌ها را آوردند بعد هم شکل فارسی‌اش را هم آوردند. اینها یک مقدار کمک می‌کند به ما که روایت ایرانی را بهتر بشناسیم.

انجوی شیرازی قبلاً مشابه این کار را در رادیو عرضه و اجرا کرده بود و مشخص کرده بود که یک قصه ایرانی گاه در پنجاه کشور جهان سرایت و روایت یافته است.

■ با این تفصیل و تحلیل پس به نظر شما قالب رمان نمی تواند برای مفاهیم ما مفید باشد!

ببینید یکی از چیزهایی که اتفاق افتاده این است که غلبه‌ی فرهنگ غرب باعث شده که وقتی مثلاً پیرنگ در داستان نبینیم بگذاریم کنار، بگوییم این دیگر داستان نیست. یکی از مسائل همین است. می‌گویم تحلیل نیست. مگر قرار است همیشه برای هر چیزی تحلیل صوری و ظاهری انجام بگیرد. معجزه را شما چطور می‌توانید تحلیل بکنید. معجزه قابل تحلیل نیست. حداقل در حوزه تحلیل‌های معمولی و عادی نمی‌توانید تحلیل بکنید. ولی خوب آن ساختار علت و معلولی خاص خودش را دارد و شما این را باید در ساختار علت و معلولی مناطق ایران و فرهنگ ایرانی ببینید، داستان‌هایی که پیرنگ ندارند اما مقبول افتاده و روایت شده‌اند.

پس ششمین ویژگی روایت ایرانی با چهار عنصر همراه است؛ تجربه، مشاهده، مکاشفه و تخیل. یعنی این عناصر با همدیگر گره می خورند. حالا نحوه‌ی کاربرد تخیل در روایت ایرانی چطور است؟ این یک بابی است که باید باز کنیم. مکاشفه در روایت ایرانی چگونه است؟ این را می‌شود مفصل بحث کرد. نحوه مشاهده و زاویه‌ی مشاهده که شما اسمش را بگذارید زاویه دید. زاویه دید چگونه است؟ مشاهده است، از کدام افق دارد نگاه می‌کند. و تجربه. تجربه چگونه خودش را در داستان‌ها نشان می‌دهد؟ خیلی قابل تأمل هست. به‌خصوص در سعدی. اشاره کوتاهی بکنم و بحث را ببندم. مثلا در گلستان سعدی آمده: "توانگرزاده‌ای را دیدم، بزرگی را پرسیدم، یکی را در محفلی دیدم، اعرابی‌ای را دیدم، که پسر را همی گفت. طفل بودم که بزرگی را پرسیدم." ببینید این شروع داستان هاست، شروع حکایت‌های سعدی است. اعرابی را دیدم، در حکایت شانزده. در حکایت هشت. گدایی را حکایت کنند. بازرگانی را دیدم، یکی از پادشاهان عابدی را پرسید. خیلی عجیب است. این نحوه‌ی ورود حضرت سعدی به حکایات خودش یا به روایت خودش از مسائل، خیلی قابل تأمل و توجه و شیرین است. در این ساختارهای سعدی "آورده‌اند" نمی بینید. اما وقتی می‌آیید در ساختارهای قرون بعدی‌مان، یک مقدار قبلش می‌بینید بحث "آورده‌اند که" دیده می‌شود. خود این آورده‌اند یعنی چه؟ چرا من را نمی‌گوید، این منِ محذوف در همه‌ی روایت‌هاست. اینها خیلی قابل تأمل و توجه است که به همان بحث‌های باورها و مسائل سرشتین بازمی‌گردد... ●

در جستجوی روایت ایرانی

گفت‌وگو با دکتر محمد رودگر

عضو هیئت علمی پژوهشکده امام خمینی (ره) و انقلاب اسلامی

بعد از فراگیر شدن رئالیسم جادویی در سراسر دنیا که خاستگاهش در آمریکای لاتین توسط گابریل گارسیا مارکز در صد سال تنهایی رقم خورد، می‌گوید رفتم دنبال امر واقع. او که رمان‌نویس چیره‌دستی است سال‌هاست در حوزه رمان و داستان پژوهش می‌کند. دکتر محمد رودگر "کرامت" را همان عنصر اصلی رئالیسم ایرانی می‌داند که خود نامش را "رئالیسم عرفانی" گذاشته است. گفت‌وگوی زیر پاسخ‌گوی بسیاری از سوالات نویسندگان ماست که دنبال اصالت ایرانی آثار خویش می‌گردند.

■ آقای رودگر می‌توانیم ادعا کنیم که ما اصلاً چیزی بنام روایت ایرانی داریم؟ وقتی می‌گویم روایت ایرانی یعنی دارم از چندصد سال پیش صحبت می‌کنم. خب ما دارای ادبیات کهن و فاخری هستیم. نمی‌خواهم حرف کلیشه‌ای بزنم و بگویم می‌نازیم بدان‌ها و چه و چه. الان چه داریم؟ ادبیات کهن ما زبانزد همه مستشرقین دنیاست. روزی اِتِه یکی از اندیشمندان آلمانی می‌گفت: "اگر ایرانی‌ها فقط جامی را داشتند ما این کشور را بعنوان یک کشور فرهنگی و دارای ادبیات می‌شناختیم." حالا آقای میرشکاک می‌گفت:"

که جامی در کشور ما نه سر پیاز هست نه تهِ پیاز و ما اینقدر آدم‌های بزرگ داریم در ادبیات که هر کدام برای خودشان بزرگی می‌کنند." حال بحثم این است که چه شده که ما مدهوش رمان غرب شدیم؟ ساختار رمان غرب شاید نتواند همه موضع‌های ما را و همه مضامین ما را دربر بگیرد. شما چندسالی است در این فضا زحمت کشیدید، پژوهش کردید، خودتان رمان می‌نویسید. کمی برای ما از روایت ایرانی و این اصطلاح بگویید.

حدود یک سالی می‌شود که دارم درباره‌ی روایت ایرانی کار می‌کنم!

حالا این اسم‌گذاری که شما نام بردید شاید به بهانه‌ی دیگری بوده که می‌خواستند که به حساب عام‌تر باشد و مثلا تمام هنرهای روایی را شامل شود.

در جستجوی روایت ایرانی محتوایش فرق می‌کند با این قضیه که شما گفتید. بله ما یک چنین اتفاق‌هایی زیاد داریم در دنیا که از هزار و یک شب ما استفاده کردند، از داستان‌های عطار استفاده کردند، از شعرهای مولانا استفاده کردند. شخصیت‌های قدیم و جدید، از شکسپیر بگیر تا مثلاً بُرخس و مارکز و اینها. خب من باید چه کار بکنم به عنوان یک نویسنده ایرانی؟ باید دید این‌ها از کدام نقطه اوج فرهنگی و نقطه عطف فرهنگی ما استفاده کرده‌اند؟ من چه طور می‌توانم آن را ادامه بدهم یا مثلا بهترش را ادامه بدهم؛ الان من کجا ایستاده‌ام؟ این‌ها سوالاتی است که برای خیلی از هنرمندان در همه‌ی رشته‌ها نه تنها ایران، در کل خاورمیانه به‌خصوص هنرمندان مسلمان وجود دارد. سوالاتی که همان اول هدایت امر هنر برای هر هنرمندی مطرح می‌شود و بعد فراموشش می‌کند و می‌رود می‌چسبد به ساختارها، می‌رود می‌چسبد به فرم‌ها، عناصر، می‌رود دنبال تکنیک‌های مختلف. ولی کسی نرفته واقعا پیگیر بشود از این قضیه که چه هست؟ باید چه‌کار کرد؟ ما الان کجا هستیم؟ من هنرمند داستان‌نویس از کجا باید شروع بکنم؟ من باید به یک روایت اصیل خاص خودم برسم، این را می‌دانم ولی چگونه؟ الان کجا هستیم؟ روایت اصیل کجاست؟ این‌ها سوالاتی است که همیشه مطرح بوده، بعد یا از زیرش در رفتیم یا سمبَل‌کاری کردیم. یک چیز مثلا نپخته‌ای را ارائه دادیم بدون مطالعه. مشکل اصلی ما همین عدم مطالعه است. چون که ما هنرمند داستان‌نویس را در این حد قبول داریم که بتواند کتابی را چاپ بکند. کاری نداریم که مثلا رسالت یک داستان‌نویس واقعا فقط چاپ کردن کتابش است یا باید یک اتفاق فرهنگی بزرگی در آن رخ دهد. اینها بحث‌هایی است که خیلی کلی است اما برای بنده مهم بوده است. در این تحقیق "در جستجوی روایت ایرانی" یک دوره‌های مختلفی را گذراندم که دوست داشتم ارائه بدهم و تجربه‌ای هستند. خود این "در جستجوی روایت ایرانی" را سعی کردم به سبک داستانی و روایت‌گونه روایت کنم، نه اینکه فقط در قالب یک متن پژوهشی. سعی کردم که این تجربه‌ای که سالیان سال با آن دم‌خور بودم و از سر گذراندم، یعنی در واقع فراز و نشیب‌هایی هم داشته، نقاط عطفی داشته، نقاط فطرتی داشته؛ اینها را به طور کاملا راویی مکتوب کنم و اسمش را گذاشتم در جستجوی روایت ایرانی.

من هنرمند داستان‌نویس از کجا باید شروع بکنم؟ من باید به یک روایت اصیل خاص خودم برسم، این را می‌دانم ولی چگونه؟ الان کجا هستیم؟ روایت اصیل کجاست؟ این‌ها سوالاتی است که همیشه مطرح بوده، بعد یا از زیرش در رفتیم یا سمبَل‌کاری کردیم

حالا چرا روایت؟ این خیلی مهم است که کلمه روایت را من از کجا آوردم و چه طور به این روایت رسیدم؟ اول برای من روایت اصلا اصالت نداشت. مثل خیلی از داستان‌نویس‌های ایرانی، مثل خیلی از هنرمندان ایرانی. تا اینکه یک اتفاقی افتاد، از ساختار شروع شد.

چون که ما در داستان دنبال ساختار هستیم معمولا، ما داستان نویس ها به‌خصوص در ایران. به ما نمی‌گویند بروید دنبال محتوای خوب. می‌گویند آقا این تکنیک هست این ساختار هست این عناصر داستان هست شروع کن به نوشتن. در کارگاه های داستان نویسی اتفاقی که می افتد این است. کسی نمی‌گوید آقا محتوا چه باید باشد و داستان ایرانی چه و چه است. من آمدم این سوالی که اصلا جایگاه من نویسنده ایرانی کجاست را خیلی در موردش مطالعه کردم و از لحاظ ساختاری رفتم جلو. گرچه ممکن است کار اشتباهی بوده باشد. شروع کردم به مقایسه ساختار داستان ایرانی با ساختار داستان کلاسیک و اصلا داستان پست مدرن و این چیزها را گذاشتم کنار و گفتم آقا ما داستان کلاسیک داریم. همان چیزی که جمال میرصادقی در «عناصر داستان» آورده. مقایسه کردم و دیدم که یک برابری هایی وجود دارد، یک نقاط افتراقی هم وجود دارد که از همه مهم‌تر برای من آن نقاط افتراق است. اوج نقطه افتراق داستان ایرانی، داستان اصیل ایرانی با داستان های معاصر کلاسیک در روایت شان است و در نوع روایت. در داستان های امروزی که بعنوان یک سبک مکتب ادبی ازش یاد می شود جستجو کردم خصوصیت ویژه‌ای که این روایت دارد چیست؟ این روایت با کدام یک از این مکتب های مختلف مثل رئالیسم، سورئالیسم انواع و اقسام زیرشاخه های رئالیسم و انواع ایسم‌های هنری و ادبی قرابت بیشتری دارد؟ یک داستان نویس ایرانی و یک خواننده قَدَر ایرانی اگر یک کتابی از مثلا مارکز خوانده باشد متوجه قرابت های فرهنگی و ساختاری بین مارکز و ادبیات آمریکای لاتین در سبک رئالیسم جادویی با روایت های ایرانی خواهد شد. کار شاقی نبود.

یعنی رسیدم به این نقطه‌ای که تا الان برایتان تعریف کردم. کاری نداشت زیاد انرژی از کسی نمی‌گرفت فقط کافی است که یک نویسنده یا یک خواننده قَدَر باشید.

یک خوره به جانتان باید بیفتد که بروید مقایسه کنید. خوب این مقایسه در من اتفاق افتاد. اما من یک نویسنده هستم و اینکه مثلا داستان ایرانی و روایت ایرانی چقدر قرابت دارد با یکی از این ایسم های ادبیات داستانی؛ این اول کار است، من باید چه کار کنم بعدش؟ این خیلی مهم است.

نویسنده غربی با یک آیه از قرآن اصلا داستانش را شروع می‌کند اما یک چیز دیگری دارد می‌گوید، خیالت راحت شد این قرابت وجود دارد. حالا من چه کار بکنم؟ آن چیزی که خیلی مهم است تفاوت است. کسی که دنبال روایت ایرانی است باید دنبال تفاوت های خودش با سایر روایت ها باشد

نویسنده غربی با یک آیه از قرآن اصلا داستانش را شروع می‌کند اما یک چیز دیگری دارد می‌گوید، خیالت راحت شد این قرابت وجود دارد حالا من چه کار بکنم؟ آن چیزی که خیلی مهم است تفاوت است.

کسی که دنبال روایت ایرانی است باید دنبال تفاوت های خودش با سایر روایت ها باشد. یک چیز جالبی که در مورد رئالیسم جادویی وجود دارد این است که خود ماکز می‌گوید من سبک خاصی ندارم! خود مارکز قائل به این نیست که من دارم مثلا در سبکی به نام رئالیسم جادویی قلم می زنم. اینکه ما اینجوری فکر می‌کنیم، ما در منطقه آمریکای لاتین اینجوری زندگی می‌کنیم فقط هم فکر نه، اینجوری داریم زندگی می‌کنیم.

حالا چیزی که مهم است این است که نویسنده برود این ایسم ها را واقعا به قول شما شخم بزند و در این کندوکاو در ایسم های مختلف هنری و ادبی است آدم به این نتیجه می رسد که همه ی اینها برمی‌گردد به رئالیسم، تمام رمانتیسم و نمی‌دانم سورئالیسم و تمام ایسم های ادبی و هنری. بنیان اولش چیست؟ خود رئالیسم است، اینکه کسی رئالیسم خاص خودش را داشته باشد.

یعنی از یک واقعیتی گرفته شده باشد.

احسنت! یعنی از هنرمند برای این‌که بفهمید چه نوع روایتی را به آن قائل است باید بپرسید نظرت در مورد واقعیت چیست؟ وقتی که واقع‌گرایی خاص خودش را تعریف کرد باید گفت که خوب حالا که نظرت در مورد امر واقع این است باید عناصرت اینطوری باشد، باید تکنیکت این باشد، باید ساختارت این شکلی باشد. وقتی متوجه شدی حالا شروع کن به نوشتن. حالا اگر کسی بخواهد سورئال بنویسد و در ساحت رئال به این پاسخ نرسیده باشد نمی‌تواند. ببینید قضیه چقدر جدی است. عرب‌ها مثلی دارند که می‌گوید: "ثبت العرش ثم انقش" یعنی اول پایه ساختمانت را بریز، اول دیوارها را بالا بکش بعد شروع کن به نقاشی ساختمان. هنر معاصر به ما این حکم را می‌کند که باید به محتوا برگردیم. شما باید اول امر رئال را برای هنرمند خودت تعریف کنید. خیلی اهمیت دارد تعریف، یک تعریف منطقی، تعریف علمی؛ نه تعریف همین‌طوری توصیفی صرف. رئالیسم جادویی را این‌طوری تعریف کردند که شیوه‌ای است از روایت، یک شیوه روایت خاص است. در بوم فرهنگی آمریکای لاتین این جواب داده است مثلا. البته قبلش در جای دیگری مطرح بوده است. از نقاشی شروع شده، حالا در بوم فرهنگی خودمان باید دنبال این قضیه باشیم. در بوم فرهنگی خاص هنرمند ایرانی امر رئال چیست؟ این را اگر کسی توانست جواب بدهد. ما نه تنها در ایران، نه تنها در خاورمیانه، در کل جهان اسلام یک مکتب هنری به من معرفی کنید آقای هاشمی؛ نداریم. مکتب خیلی دم و دستگاهش گسترده‌تر است. یک جریان ادبی به من معرفی کنید که یک جریانی یک مانیفست ادبی خاص خودشان را داشته باشند. یک تعریف مشخصی از امر رئال داشته باشند و بگویند که طبق تعریف مشخص ما از امر رئال، یک شاخه کوچک کنار رئالیسم ایجاد کردیم که طبق این باورهای فرهنگی بومی ما اقتضاء می‌کند این ساختار را داشته باشیم. ما این‌طوری باید بنویسیم این‌طوری باید نقاشی کنیم این‌طوری باید فیلم بسازیم. در هنرهای روایی این اتفاق واقعا لازم و ضروری است بخاطر همین است که بعد از چهل سال از انقلاب مثلا دوستان می‌آیند می‌گویند که خوب ما مکتب داستان انقلاب داریم، مکتب فیلم انقلاب داریم مثلا فیلم سازی انقلابی داریم... من می‌گویم حتی مکتب داستان ایرانی هم نداریم. چرا؟ چون حد تعریف نکردند برای کسی. هنوز به این پاسخ درست نرسیدیم، ما هنوز در روایت رئال خاص خودمان درگیریم. بخاطر همین هم هست که باید از اول شروع بکنیم و بعد برسیم به آن روایت اصلی.

ما روایت خاص خودمان، روایت ایرانی خاص خودمان را داریم من اسمش را گذاشتم رئالیسم عرفانی شما اسمش را هر چه که می خواهید بگذارید

من می‌گویم شاید شخصی مثل شما نیامده رئالیسم عرفانی را سوا کند. بالاخره همین‌طور که مارکز می‌گوید که ما طبق باورهای خودمان این شیوه روایت را در آمریکای لاتین نوشتیم حالا شما اسمش را می‌گذارید رئالیسم جادویی. شاید ما هم یک رئالیسمی داریم مثلا با توجه به اقلیم و بوم خودمان و فرهنگ خودمان ولی کسی نرفته آن را سوا کند و به اصطلاح تمرکز کند در وجه افتراق.

دقیقا همین‌طور هست. یعنی فقط هم ما نیستیم. رئالیسم جادویی کاری کرد کسی که می‌رود رئالیسم جادویی را؛ حتی سیر تطوراتش را مطالعه بکند یک ثمره‌ای برای تمام داستان‌نویس‌ها و تمام رشته‌های هنری ممکن است داشته باشد، یکی از ثمراتش این بوده که ثابت کرد که آقا شما هنرمند هر اقلیم و بوم خاصی که هستید باید بروید دنبال تعریف خاص خودتان از واقعیت طبق همان بوم و اقلیم و فرهنگی که به آن تعلق دارید. ما روایت خاص خودمان، روایت ایرانی خاص خودمان

را داریم من اسمش را گذاشتم رئالیسم عرفانی شما اسمش را هر چه که می خواهید بگذارید.

■ این رئالیسم عرفانی شما حماسه را هم شامل می‌شود؟

حالا قصه‌اش فرق می‌کند. من خیلی از عقب شروع کردم. وارد حماسه که بشویم دیگر خیلی وارد شاخه‌های فرعی می‌شود.

شما اگر توانستید تعریف خودتان را از امر واقع ارائه بدهید آن وقت است که می‌رسید مثلا به اینکه خوب حالا که من توانستم جایگاه خودم را در روایت رئال مبتنی بر فرهنگ ایرانی پیدا بکنم، حالا بروم ببینم با این جایگاهی که دارم، جایگاهی که از آن برخوردار هستم چطور می‌توانم در قالب سوررئال بنویسم؟ چطور می‌توانم در مثلا با گرایش حماسی یک متن حماسی خلق کنم؟ یک روایت حماسی داشته باشم؟ متن نه می‌گویم روایت، یک روایت حماسی یعنی گونه‌های مختلف روایت. این سوالاتی که ایجاد شده برای من یک سیر تطوارتی داشته چون که ذهنم کاملا ساختارمند بود. من هم یک جوانی بودم که رفته بودم کارگاه‌های داستان نویسی و مدام متن نوشتم. با خودم گفتم این عنصرش بد است، این فضا در نمی‌آید، دیالوگ اینطوری باید باشد، همه‌اش بحث ساختار بود و من چیزی در حوزه‌ی محتوا و قدرتی که باعث بشود یک محتوا بر ساختار تاثیر بگذارد نمی‌دانستم اصلا. تا حالا به این قضیه فکر کردید که آیا یک محتوا می‌تواند بر ساختار تاثیر بگذارد؟ مسلما بله، خب این حد و حدودش کجاست؟ شما می‌توانید خط‌کش دست بگیرید و بگویید بله، مثلا در فلان ایسم ادبی محتوا اینقدر بر ساختار تاثیر گذاشته و بعد بیایید بگوید خودش یک فرضیه یک دنیای دیگری شده است، یک مجهول دیگری است و همین طور جلوتر برویم بر مجهولات اضافه می‌شود و مثلا در ایسم ایرانی ما یا روایت بومی ما، محتوای خاص فرهنگی و اقلیمی و بومی ما اینقدر بر ساختار تاثیر گذاشته. این را می‌توانید به آن برسید خیلی کار سختی است ولی شدنی است.

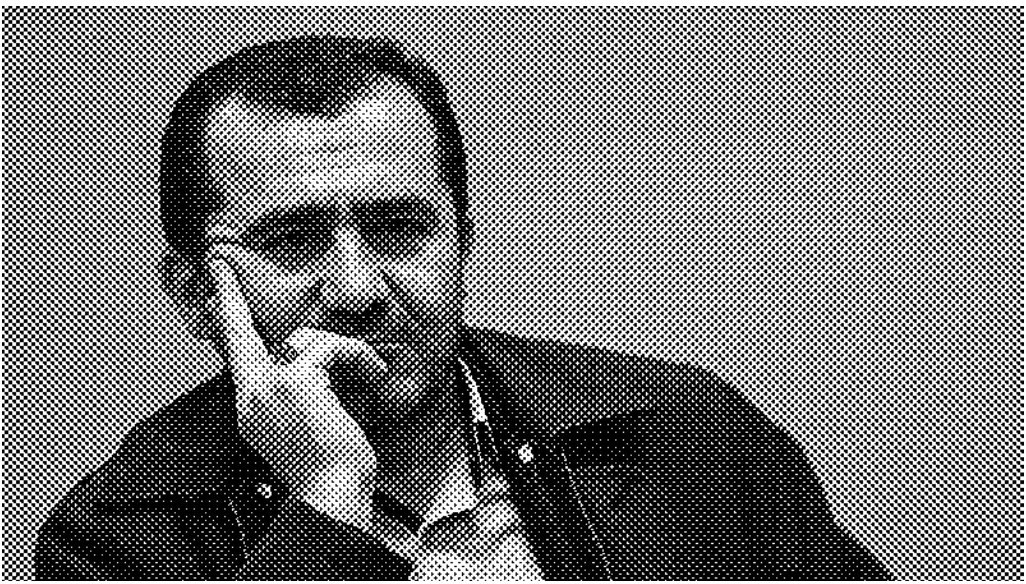
پس من با ساختار رسیدم به محتوا؛ چطوری؟ اما یک اتفاقی افتاد، اتفاق به این شکل افتاد که در ساختار داستان نویسی به ما می‌گویند که ما سه محور کشمکش داریم. (بعضی‌ها می‌گویند ۵ محور) یکی عشق است که جذابترین محور کشمکش است، دوم پول و ثروت است و سوم جاه و مقام. این‌ها یعنی موتور محرک داستان. و بعد آمدم سراغ روایت‌های ایرانی و گفتم خوب محور کشمکش ما در روایت‌های ایرانی چیست؟ سوال خیلی ساده است. ولی من جدی رفتم در موردش مطالعه کردم و متوجه یک قضیه‌ای شدم. اولا که رفتم سراغ متون ایرانی، متون روایی ایرانی طبیعتا متن‌هایی که درشان روایت اتفاق می‌افتد. روایت‌هایی که رئال بوده باشد نه سوررئال، نه کلیله و دمنه، نه سیمرغ عطار، چرا؟ چون که من دنبال امر رئال هستم. خیلی از متون را گذاشتم کنار چون که سوال من این اقتضاء را داشت؛ من دنبال امر رئال هستم، ببینید سوال من این است؛ من دنبال امر رئال هستم دنبال واقعیت موجود در متون روایی ایرانی هستم. آن واقعیت چیست و محور کشمکش متون روایی ایرانی طبق آن واقعیت چه چیزایی است؟ کدام یک از آن محورهای سه‌گانه‌ای است که در داستان کلاسیک برای ما تعریف شده است؟ سوال مشخص است. دیگر کاملا واضح است که دنبال چه بودم. بنابراین من کتاب‌های سوررئال را گذاشتم کنار.

به نظر من جناب عطار داستان‌پردازترین نویسنده‌ی ادبیات عرفانی بوده است و جناب فروزان‌فر اگر اشتباه نکنم هزار و هشتصد، نهصد داستان در مجموعه آثار جناب عطار ذکر کرده

■ بنابراین بخش عظیمی از شاهنامه هم می‌رود کنار.

بله، بله، ممکن است که شما بگویید این دیگر اسطوره

است مثلا ریشه در واقعیت دارد اما بالاخره رئال را باید پیدا کنیم و آنجایی که نویسنده دارد می‌گوید که من دارم گزارش از امر واقع می‌دهم آن برای من مهم است. سوال این است که در این متون محور کشمکش چیست؟ من سیره های مختلف، سنت های مختلف نوشتاری را رفتم بررسی کردم که همه شان وفادار به واقع هستند. طبیعتا تاریخ خیلی اهمیت دارد چون که تاریخ مدعی است که دارم حکایت از واقع می‌کنم و یک کلمه الان از دهانم در رفت؛ "حکایت" از واقع می‌کنم، حکایت یعنی اصلش این



است که باید از واقع حاکی باشد.

با این کلیدواژه یعنی "حکایت" من منتقل شدم به حکایت هایی که گزارش می‌کند از واقعیت و به یک سنت نوشتاری خیلی معروف رسیدم در میان متون ادبی و عرفانی خودمان و این سنت روایی تذکره نویسی است. کسی که تذکره می‌نویسد در واقع دارد حکایت از واقعه می‌کند. شخصیت ها واقعی هستند. آدم ها کاملا در تاریخ وجود داشتند و ادعای نویسنده هم این است که به من دارم در مورد شخصیت های واقعی؛ قول، فعل، رفتار و کردارشان حرف می‌زنم. بعد می‌آییم وارد می شویم می‌بینم که وای چقدر هم جذاب هست این تذکره‌ها! به‌خصوص اوج تمام تذکره ها، تذکره های مختلف داریم، تذکره فردی داریم، تذکره های جمعی داریم. فردی مثل اسرار التوحید، مثل تذکره پیر ژنده پیل، مقامات فلان داریم، نفهات الانس جناب جامی را داریم.

همین عطار در شعر خودش در مورد سیمرغ می‌آید حرف می‌زند. آن موضوع بحث من نیست چرا چون که امر واقع را نمی خواهد روایت بکند. مثلا پرنده‌ای که حرف می‌زند دیگر موضوع بحث من نیست آنجا. داستان من دنبال امر واقع است. بخاطر همین آن سیمرغ منطق الطیر را می‌گذارم کنار و سراغ یک کتاب دیگری از عطار می‌روم که کتاب زیر سرش بوده از ابتدا تا انتها تا روزهای آخر عمرش و مدام داشته آن را می‌نوشته. اسمش تذکره الاولیای جناب عطار است که قله تمام تذکره هاست و به نظر من جناب عطار داستان پردازترین نویسنده ی ادبیات عرفانی بوده است و جناب فروزان فر اگر اشتباه نکنم هزار و هشتصد، نهصد داستان در مجموعه آثار

جناب عطار ذکر کرده. بنابراین خیلی لازم بود که من بروم متوجه در کتاب عطار بشوم آن هم یک کتابش آن هم تذکره الاولیا که قله تمام تذکره هاست، گل سرسبد تمام تذکره های عرفانی است و بعد من رفتم دنبال چی؟ دنبال امر رئال و محور کشمکش. جذابترین نقطه تذکره الاولیا به اذعان خیلی ها یکی بایزد بسطامی است و دیگری حکایت سرگذشت جناب حلاج که نقطه اوج کتاب تذکره الاولیاست. خوب در اینجا محور کشمکش چیست؟

اثر تذکر می دهد که یک عشق بالاتری وجود دارد اما آن عشق که نمی تواند بیایید محور کشمکش بشود که، تعارف نداریم، در مورد استوری داریم صحبت می‌کنیم نه از حکایت، نه قصه. نوع روایت‌مان را می خواهیم از حکایت بگیریم ولی وفادار به استوری هستیم. می خواهیم استوری بنویسیم محصول ما چیست؟ رمان است، محصول ما داستان کوتاه است و ...

این سوالِ خیلی اساسیِ ماست که می‌گوییم امروز چه بهره‌ای می‌شود از این روایت و امر واقع کرد و داستان خلق کرد؟

خوب وقتی به اینجا می‌رسید می بینید که کاری نمی‌شود کرد. می بینید که این محور کشمکش انگار در حکایت تذکرالاولیا اصلا وجود ندارد.

من پیش خودم فکر کردم که از چه چیزِ تذکره دارم لذت می برم؟ و چرا این تذکره این قدر دارد استنساخ می‌شود؟ اینقدر دارد چاپ می‌شود؟ متوجه یک قضیه‌ای شدم و آن هم اینکه برای کشمکش "کرامت" است امر "خارق العاده" است و بعد متوجه شدم که انگار آن طرفی ها هم بیکار ننشستند و خیلی زودتر از ما متوجه این قضیه شدند. بخاطر همین است که مدت هاست آن کارتونی که دهه ی شصت می دیدیم دیگر از آن کارتون خبری نیست. از آن فیلم هایی که ما دهه ی شصت می دیدیم و عاشقش بودیم دیگر خبری نیست. همه اش دارد در فیلم ها سکانس به سکانسش تصویر به تصویر دارد یک امر خارق العاده ای اتفاق می افتد یک چیزی تبدیل به یک چیز دیگری می شود.

من به عنوان داستان نویس امروزی بعنوان هنرمند، فیلم‌ساز امروزی چه صنمی دارم با شخصیت های مثلا هشتصد سال پیش؟ اصلا ممکن است بگوییم که آقا من چه کار به صوفی ها دارم؟ من چه کار به عرفا دارم؟ من هنرمند امروزی هستم، من تعلقم مثلا به موزه لوور پاریس هست نهایت. چه کار به ایران باستان آن هم در سطح عرفا دارم؟ ببینید ما تا قبل از این‌که عرفان وارد ادبیات بشود در واقع چیزی بنام ادبیات فارسی نداشتیم. فقط رودکی داشتیم. این (عطار) آمد عرفان را یعنی مضمون عرفانی با تعریف خاص از واقعیت در عرفان و فلسفه و فرهنگ منسجم ایرانی را که قبل از اسلام شروع می شود مطرح می‌کند. این باعث ایجاد یک پاساژ جذاب می شود و روایت را پیش می برد در این داستان، مثلا هنوز هم که هنوز است شما داستان هایی که در مورد عرفا و نمی دانم شخصیت‌های معاصر امروز می‌شنوید و می‌خوانید جذابیت ایجاد می‌کنند. مثلا مطرح می شود که ناگهان دیدم طرف طی الارض کرد. اینها جذاب اند چون پر از خَرَق عادت اند.

این‌که منِ نویسنده به این قضیه باور داشته باشم یا نداشته باشم اصلا مهم نیست؛ مهم این است که یک عده آدم هستند در یک گوشه از دنیا که اعتقاداتشان این است، نوع نگرش شان به واقعیت ها این است و قرن ها این بوده. بلکه دو هزار سال ممکن است تاریخ داشته باشد برای نوع نگرش ایرانی ها به امر واقع و کرامت و تاریخ مکتوب.

شما باید این را بتوانید دربیاورید آن را تثبیت کنید، عناصرش را، ساختارهایش را، شگردهای مختلف روایی اش را، جذابیت هایش را، باورپذیری کراماتش را، باورپذیری خرق عادات را. باید به این بپردازیم که بهانه ی روایت من چیست؟ روایت از یک جایی باید شروع شود، چه بهانه‌ای برای شروع روایت دارید؟ یک جایی باید نقطه عطف داشته باشد، بهانه ی شما برای رسیدن به این قله ی نقطه عطف چیست؟ یک جایی باید تمام شود، بهانه ی شما برای اتمام آن چیست؟ و اصلا صفحه به صفحه روایت شما

چطوری بهم‌دیگر زنجیر می‌شود و تعلیق ایجاد می‌کند؟ بهانه‌ی روایت منجر به تعلیق می‌شود، این تعلیق دوباره در این روایت در یک جایگاه مستقل باید بهانه‌ی روایت داشته باشد. این روایت خیلی امر پیچیده‌ای است.

روایت کلمه‌ی کاملا پیچیده‌ای است و بحث‌های خیلی مختلفی از کنارش درمی‌آید. وقتی که رسیدم به اینجا که عطار چه ساختار منسجمی در روایت خودش و در عین حال منعطفی داشته، چرا؟ چون که می‌دانید که مضمون تکراری در حکایت عرفانی چیست؟ وحدت است و وحدت مثل عمود خیمه است. ولش کنید همه چیز می‌ریزد. یعنی تمام عناصر در خدمت نشان دادن این وحدت است. آن وقت یک ساختار جدیدی برای من کشف شد. متوجه شدم که در روایت ایرانی باید ساختار جدید باشد وگرنه اگر ما به سمت این عرفا و روایت عرفانی نرویم در واقع سراغ متون خودمان نرفتیم، سراغ متون اصلی خودمان نرفتیم، سراغ ادبیات فارسی نرفتیم.

مستشرقین در واقع دارند می‌گویند که ادبیات فارسی یک قله‌ای است که در هیچ کجای دنیا تکرار نشده، این بخاطر چیست؟ من جوابم این است: بخاطر اینکه نوع روایت خاص خودش را دارد، تعریف خاص خودش را از امر واقع دارد. این یک الگو شده است برای همه، ما چاره‌ای نداریم جز این که برویم سراغ این قله.

مستشرقین در واقع دارند می‌گویند که ادبیات فارسی یک قله‌ای است که در هیچ‌کجای دنیا تکرار نشده، به‌خاطر اینکه نوع روایت خاص خودش را دارد، تعریف خاص خودش را از امر واقع دارد

یعنی می‌گویید این الان هم جواب می‌دهد؟

دقیقا! جواب می‌دهد، دارند این کار را انجام می‌دهند. خیلی واضح دارند می‌گویند، شواهد بسیار وجود دارد، خودتان هم مستحضرید که می‌گویند ما برگرفته از الگو روایی شما داریم این‌ها را می‌نویسیم. خودشان دارند می‌گویند که ما از هزار و یک شب داریم می‌گیریم، از عطار داریم می‌گیریم، از مولانا داریم می‌گیریم؛ وقتی مولانا پرفروش ترین کتاب می‌شود سال‌های متمادی در غرب...

خوب این یک مهارت و تبحر می‌خواهد. من احساس می‌کنم آن‌ها بهتر بلدند از این گنجینه‌ها گوهر استخراج کنند. می‌دانند الان چه استفاده‌ای می‌شود از این‌ها کرد. شما ببینید همین دن براون که کارهایش به چندین زبان دنیا ترجمه می‌شود مثل برزخ و دوزخ، خودش می‌گوید من از کمدی الهی دارم اقتباس می‌کنم، بعد کمدی الهی از آثار ما برداشت شده، این چند دست چرخیده و بعد ما محو تماشای روایت آن‌ها هستیم. من احساس می‌کنم نویسنده ما این را عمیق پی نبرده و بخاطر همین ناآگاهانه دارد تبعیت می‌کند از غرب.

خوب به‌خاطر اینکه اولاً ما خیلی غرب چشم‌مان را پر کرده. چه‌طور پر کرده؟ خوب این را رسانه‌های ما دارند پر می‌کنند. یعنی شما ببینید در تلویزیون ما سینمای ما و همه‌ی رسانه‌های ما تقریبا دچار یک نوع غرب‌زدگی هستیم.

منتظر هستیم که آن طرفی‌ها یک کاری بکنند و ما بشینیم به به و چه چه کنیم. اگر اینجا یک کاری حتی خیلی درخشان هم انجام شود، می‌گوییم که نه خوب نبود، تشویقش هم نمی‌کنیم بلکه یک جاهایی لازم می‌دانیم که سرکوبش هم بکنیم. یک عده باید یک عمر بروند دنبالش، ببینند حداقل هزار سال متون مکتوب داریم. ما فلسفه و عرفان خاص خودمان را داریم. در کل جهان اسلام فقط ایران است که صاحب فلسفه است. فقط ایران است که صاحب عرفان است. در کل جهان اسلام ما عرفان نظری نداریم. عرفان نظری در حوزه‌های علوم دانشگاهی‌مان هنوز دارد تدریس می‌شود.

خوب ما از این فلسفه و عرفان نباید استفاده کنیم؟ وقتی که می‌گوییم بیایید استفاده کنید می‌گویند که این صوفی بازی‌ها را رها بکنید. چه‌طور باید از آن طرف بیایند استفاده کنند ولی خودمان ابا داریم از این، سخیف می‌دانیم که مثلا این‌ها یک مشت صوفی هستند، یک مشت عارف هستند و هم اینکه کار سختی است و این همه متن داریم و یک اشرافی می‌خواهد و فلان.

داستان‌نویس ایرانی هیچ راهی ندارد هیچ گزیری وجود ندارد جز اینکه وارد این قضیه بشود، هیچ راه دیگری وجود ندارد کجا می‌خواهد برود؟ جز اینجا کجا می‌خواهد برود؟ تا کی می‌خواهد مثلا عاشق فرمالیست‌های روس باشد؟

■ من یک سوالی برایم پیش آمد. گفتید که من رفتم سراغ امر واقع و بنابراین خیلی از آثار را گذاشتم کنار که در آن فضای سوررئال یا غیررئال بود. خوب ما یک سری آثار دیگر داریم مثل تاریخ بیهقی، یک جورایی هم روایت است هم داستانی است. ولی آن خرق عادت در آن نیست. چه‌طوری با این گونه آثار مواجه شدید؟

در تاریخ بیهقی کشمکش بر سر مقام است، این دیگر متفاوت می‌شود.

■ آنهایی که مشترک بودند هم نرفتید سراغشان؟

چرا بعضی داستان‌ها مثل داستان لیلی و مجنون، داستان‌های حماسی، عاشقانه، این‌ها بالاخره به آن جاها می‌رسد. بالاخره خودش را کج‌دار و مریز به آن جاها می‌رساند ولی چیزی که خیلی مهم است نفس مکرم است. ما متون روایی‌ای داریم که در آن‌ها کرامت اصالت دارد؛ امر خرق عادت. من به آن‌ها می‌گویم حکایت کرامات چه به نثر باشد چه به نظم و چه یک کتاب مستقل باشد، کلا حکایات کرامات باشد چه نُه پاره باشد در مضامین مختلف در صفحات مختلف.

■ مثل مقامات حمیدی بدیع الزمان؟

مقامات؛ تمام مقامات نویسی‌ها، تذکره نویسی‌ها، طبقات نویسی‌ها، طبقات صوفیه، طبقات فلان.

ببینید هر روایت جذابی کشمکش داشته است و مخاطب را درگیر خودش کرده‌است در متون ادبی ما، باید نویسنده امروز و هنرمند امروز برود دنبالش. ببیند آن روایت چه کشمکشی داشته؟ محور کشمکش چه بوده که الان از آن می‌توانم الگو بگیرم یا نه و حتما هم می‌شود الگو گرفت؟ کما این‌که خیلی‌ها گرفتند. خوب این کشمکش ممکن هست که در نثرهای عرفانی بوده‌باشد یا غیرعرفانی، تاریخی بوده‌باشد یا غیرتاریخی، هر چه بوده و در هر قالبی.

هر روایت جذابی کشمکش داشته است و مخاطب را درگیر خودش کرده‌است. در متون ادبی ما، باید نویسنده امروز و هنرمند امروز برود دنبالش. ببیند آن روایت چه کشمکشی داشته؟ محور کشمکش چه بوده که الان از آن می‌توانم الگو بگیرم یا نه

یک مقاله علمی ـ پژوهشی دارم به نام شگردهای باورپذیری در حکایت عطار در مقایسه با داستان‌های مارکز که دانشگاه تربیت مدرس این را چاپ کرده، اصلا شگردهایی که عطار مثلا بعنوان یک استاد روایت ایرانی و روایت بومی که ما از آن یاد می‌کنیم استفاده می‌کند کسی نرفت اینها را احصاء کند. که مثلا شما می‌خواهید یک امر غیر واقع به قول امروزی و خرق عادت به قول عطار و مکتب عطار در حکایت خودتان در روایت خودتان بیاورید. یک داستان‌نویس باید برود آن‌ها را پیدا بکند.

■ به نظرم گفت و گوی خیلی خوبی بود. سپاس از وقتی که در اختیار دفتر روایت ایرانی گذاشتید.

خواهش می‌کنم، زنده باشید. ●

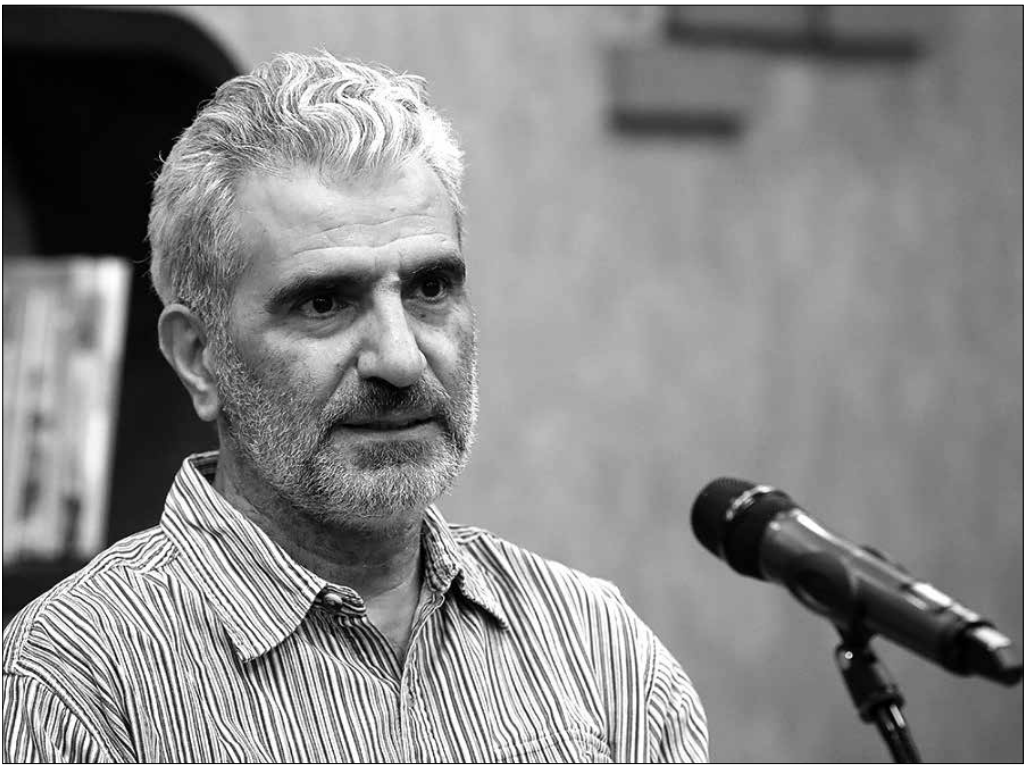
باید به شیوهٔ خود روایت پردازی کنیم

دکتر مجید آقائی، استاد دانشگاه یورک کانادا

دکتر مجید آقائی که سال‌هاست در حوزه "روایت شناسی" تحقیق و پژوهش می‌کند، سعی دارد که با تبیین چگونگی ادراک واقعیت در فرایند روایت‌گری و داستان‌گویی ـ که از نظر او اساسا ماهیتی هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی دارند ـ به ارتباط زبان به مثابه عامل پیوند اجتماعی و انتقال مفاهیم، با روایت و داستان بپردازد. گفت‌وگوی زیر در واقع مجملی از نظر و دیدگاه ایشان ، که در کتاب "تماشای روایت" به تفصیل آمده است.

به نام خداوند نازنین. صادقانه و صمیمانه عرض می‌کنم که قطعاً حاضرین در این جلسه همچون جناب آقای مؤمنی و جناب آقای هاشمی راجع به آنچه در ادامه مطرح خواهم کرد اطلاع و شناخت کافی دارند ولی از آنجایی‌که آقای هاشمی لطف کردند و با وجود مدت کوتاهی که من اینجا (ایران) هستم، دعوت کردند که درخدمتتان باشم، مطالبی را عرض خواهم کرد.

معمولا وقتی صحبت از مباحث روایت‌شناسی می‌شود در حوزه‌های نظری، خیلی از دوستان و بزرگوارانی که در کار نگارش هستند؛ حالا چه داستان‌نویسی، چه فیلمنامه‌نویسی و چه نمایشنامه‌نویسی و حتی شعر؛ انتقادی که حالا مستقیم از خودِ من هم کردند یا از مجموعه دوستان دیگری که در حوزه مباحث روایت‌شناسی پژوهش نظری می‌کنند این است که شما با مباحثی که مطرح می‌کنید کار نگارش را سخت می‌کنید. یعنی درواقع صحبتی که می‌کنند این است که آقا فرآیند داستان‌نویسی یک فرآیندی است که بیشتر با تخیل و مشاهده سروکار دارد و این تخیل و مشاهده اگر به همراه یک استعدادی باشد درواقع می‌رود به سمت خلق یک اثرِ آفرینشی و یک اثر ادبی. دیگر



نیـازی به ایـن پیچیدگی‌هـا و بحث‌های نظـری پیچیده نیسـت کـه مـا مقدمـه‌ای فراهـم کنیم بـرای یک سـری دوسـتان نویسـنده که با لحـاظ کردن ایـن مقدمات وارد بحـث نـگارش شـوند. ولـی درواقع جـواب این اسـت که جایـگاه غرب در زمینهٔ مباحـث و نظریه‌های ادبی و آنچه مـا امـروزه از آن با عنـوان تئوری‌های ادبی نـام می‌بریم و براسـاس آن‌ها شـیوهٔ نگارش متون ادبی و داستانی خود را شـکل می‌دهیـم، محصـول فرآینـدی طولانـی و نتیجهٔ زحمـات فـراوان وتلاش‌هـایِ متفکریـن مغـرب زمیـن اسـت که با اتکاء به پیـش زمینه‌های ادراکی و شـناختیِ برآمـده از تاریـخ تفکـر در آن وادی حاصل شـده اسـت و چنانچـه ما در پی بومی‌سـازیِ آن‌ها هسـتیم باید مبانی نظریه‌هـا را از آن‌هـا گرفتـه ولـی بـر روی سـاختار آن‌هـا کار کنیم.

پس علـت اینکـه مـن خـودم شـخصاً تاکیـد دارم به تقویـت مباحث نظری در حوزه روایت‌شناسـی این اسـت کـه زمینه‌هـای ذهنی مـا را راجع به کاری کـه می‌خواهیم بکنیم آماده می‌کند. مثلا چه کار می‌خواهیم بکنیم و قرار است چه گونه بنویسیم. اولین چیزی که طبیعتا می‌شود از دوسـتانی کـه وارد بحـث نـگارش می‌شـوند سـوال کرد دو سـوال سـاده اسـت. می‌توانیم به آن‌ها بگوییم روایت چیست؟ یا داستان چیست؟ اصلا داستان را تعریف کن؟ اساساً انسان این طوری است که وقتی می‌خواهد با یک پدیده‌ای مواجه شـود از آن یک درک ذهنی پیدا می‌کند و به واسـطه آن درک ذهنی، کارکرد از آن بیرون می‌کشـد. حـالا بحـث سـرِ این اسـت کـه داسـتان اصلا چیسـت؟ یا روایت چیست؟

واژهٔ روایـت در زبـان فارسـی یـک اسـم واحد اسـت،

یعنی روایت‌کردن مصدری است که از آن مشتقات دیگری استخراج می‌شود. روایت به‌عنوان اسم و فاعلش می‌شود راوی. ولی در زبان انگلیسی برای خودِ واژهٔ روایت از دو لغت استفاده می‌شود. برای روایت‌کردن اصطلاحی است به اسم نَرِیتیو (narrative) به معنی روایت. واژه دیگری است به اسم نَرِیشِن (narration) باز دوباره به معنی روایت. ولی نریتیو به معنی روایت یعنی امر واقعی که اتفاق افتاده یعنی خودِ آن ماجرایی که اتفاق افتاده، نریشن یعنی بازگو کردن آن اتفاقی که افتاده است.

ما به عمل نقل و به عمل انتقال هم می‌گوئیم روایت، خودِ این مقداری ایجاد اِشکال می‌کند و حالا این اِشکال از کجا ایجاد می‌شود؟ این اشکال از آنجایی ایجاد می‌شود که وقتی ما صحبت از روایت می‌کنیم به معنی اتفاقی است که افتاده. ما ناگزیر از فهمِ زمینه‌های آن اتفاق هستیم که افتاده. زمینه‌های آن اتفاق معمولا در یک اتمسفری برای ما اتفاق می‌افتد که به آن می‌گوئیم واقعیت. حالا این واقعیت تعریفش چیست؟ و واقعیت اساساً چیست؟ این ما را برمی‌گرداند به مبانی نظری روایت، یعنی اینکه اساساً روایت از کجا تولید می‌شود؟ چه طوری شکل می‌گیرد و چه طوری منتقل می‌شود؟ یکی از دلایلی که درواقع و اساساً مباحث روایت‌شناسی پیوند خیلی عمیقی با مباحث فلسفه دارد و روایت‌شناسی از طریق خیلی از فیلسوفان مثل ارسطو و افلاطون پرداخته می‌شود این است که روایت‌کردن شیوه‌ای است که ما از طریقش واقعیت را منتقل می‌کنیم و واقعیت را بیان می‌کنیم.

یک‌سری نظریه‌پردازان و فیلسوفانی بودند پیش از سقراط مثل هراکیتوس، این‌ها که پیش از سقراط بودند یه چیزی نزدیک ۶۰۰ سال قبل میلاد. این‌ها بحثشان این بود که اساساً هستی چیست؟ و این هستی چه طوری به وجود می‌آید و چه گونه موجود می‌شود؟ این دو مسئله ایجاد می‌کرد؛ یکی بحث هستی‌شناسی یا اونتولوژی و دیگری شناخت‌شناسی یا اپیستمولوژی. منتها جالب اینجاست تا قبل از آن‌ها، تا قبل از اینکه مثلا زنون بخواهد بحث را تعریف کند که واقعیت چیست و هستی چه‌گونه درست می‌شود و ما چه طوری آن را می‌شناسیم یک دیدگاه دیگری در یونان مثل بقیه‌ی کشورها حاکم بود که اساساً جهان را زاییده‌ی فعالیت اساطیر می‌دانستند. فعالیت یک‌سری خدایان که آن خدایان تصمیم می‌گیرند جهان چه‌گونه آفریده بشود و این چگونگی آفریده‌شدن جهان و سازو کارش دست خدایانِ ما به آن کاری نمی‌توانیم بکنیم. ما فقط می‌توانیم خدایان را بشناسیم. ما فقط می‌توانیم از طریق فهم فعالیت خدایان بفهمیم که چه کاره‌ایم.

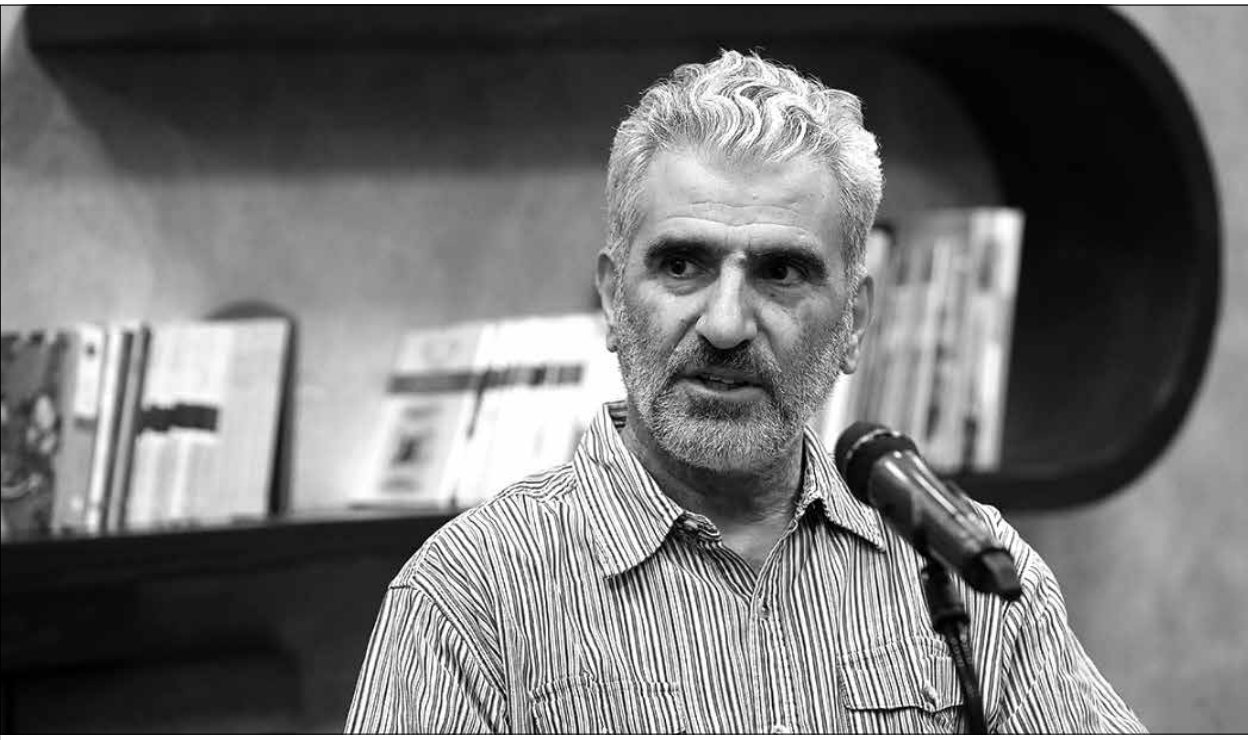
در زبان انگلیسی دو لغت متفاوت است. برای روایت کردن اصطلاحی است به اسم نَرِیتیو (narrative) به معنی روایت. واژه دیگری است به اسم نَرِیشِن (narration) باز دوباره به معنی روایت. ولی نریتیو به معنی روایت یعنی امر واقعی که اتفاق افتاده یعنی خودِ آن ماجرایی که اتفاق افتاده، نریشن یعنی بازگو کردن آن اتفاقی که افتاده است

جالب اینجاست آن‌هایی‌که در این حوزه مثل هومر فعالیت می‌کردند بیانشان راجع به شناخت، اساطیر را در قالب منظومه‌های اساطیری که همان شکل داستانی داشت ادا می‌کردند. این هستی‌شناسان و هستی‌شناسانی که بعد از دوره اساطیری آمدند و فلسفه را شکل دادند که مدارش عقل بود بیایند این‌طوری فکر کنند که بگویند خُب، آن‌ها در بیان ماهیت هستی دچار اشتباه می‌شدند چون خدایانی نمی‌توانند وجود داشته باشند که این خدایان هم مثل انسان رفتار کند، با یکدیگر بجنگند و این جهان را شکل بدهند. رفتند به سمت اینکه یک نیروی واحدی باید باشد که این جهان را شکل دهد که این نیروی واحد

را متصل کردند به عقل و خرد، یعنی گفتند همان‌طوری که ما از طریق خرد می‌توانیم جهان را بشناسیم یک عقل کلی است که آن عقل کل حاکم بر این جهان است، منتها حالا ما این عقل کل را چه جوری بتوانیم بفهمیم؟ پیش از آن یکی از شیوه‌های پاسخ، داستان‌گویی و روایت‌پردازیِ در شکلِ اساطیری خودش بود. رفته‌رفته این اتفاق افتاد که خُب ما این هستی را حالا شناختیم، بحث اصلی‌مان چیست؟ بحث اصلی‌مان آن است که در این دنیا چه اتفاقی دارد می‌افتد؟ یعنی ما باید در این دنیا زیست کنیم و بیشترین تمرکزمان را روی این دنیا بگذاریم. از سقراط به آن طرف همه آمدند گفتند این واقعیت که با آن مواجه هستیم چیست؟ حالا بیخیال شویم که اصلا هستی از کجا شکل می‌گیرد؟ سقراط اولین چیزی که بر رویش تاکید کرد، تعریف بود یعنی گفت ما چه جوری پدیده‌ها را تعریف کنیم. وقتی پدیده‌ها را تعریف کنیم می‌توانم بشناسیم‌شان، رفته‌رفته این تکامل پیدا کرد و ارسطو گفت ما از طریق خردمان جهان را می‌شناسیم ولی این خرد ما یک خرد صوری و ایده‌آلیستی نیست، خردیِ که متصل به مجموعه‌ای از شناخت ما راجع به مسائل مادی یعنی واقعیت مادی وجود دارد و من همان را می‌شناسم و این شناختی که ایجاد می‌کنم و منتقل می‌کنم از چه طریق منتقل می‌کنم؟ از طریق روایت، یعنی مباحث نظری روایت اصلا از ارسطو رفته‌رفته شکل می‌گیرد و ارسطو می‌گوید به فرض که روایت‌پردازی کردیم، روایت‌ها را در چه قالب‌هایی می‌توانیم بیان کنیم، یعنی شیوه بیانِ روایت ما چه می‌تواند باشد؟ فهم ما چه جوری می‌تواند باشد؟ این ادامه پیدا می‌کند تا کم‌کم مباحثِ شیوه‌های فلسفی در غرب رشد می‌کند. یکی از چیزهایی که به شدت جامعه را تحت تاثیر قرار می‌دهد این است که حالا ما روایت را فهمیدیم، روایت از چه عاملی منتقل می‌شود؟ این است که همه توجهات می‌رود به سمت زبان، یعنی درواقع آن‌ها می‌رسند به اینکه روایت برای بیان، نیاز به یک ابزار زبانی دارد، این ابزار زبانی می‌تواند ابزار شفاهی باشد، ابزار مکتوب باشد، می‌تواند تصویری باشد یا ابزار نمایشی باشد. منتها بحث زبان یک بحث لازم است برای انتقال روایت، مباحث زبان‌شناسی به واسطه این قضیه شکل می‌گیرد. مباحث زبان‌شناسی برای راحت شدن در پیوند با یکدیگر الگوهایی درست می‌کنند که آن الگوها ما را می‌رساند به اینکه چگونه ما می‌توانیم از طریق روایت‌پردازیِ مناسب به واسطه اندیشیدن به واقعیت و بعد نقل درستش از طریق زبان همسان با آن روایت، جهان را دوباره‌سازی کنیم، در چه قالبی؟ درقالب داستان، درقالب نمایشنامه و در قالب فیلم‌نامه. یکی از مباحثی که به تازگی یعنی از دهه ۶۰ میلادی قرن بیست و یک یا قرن بیستم مطرح شده مباحث شناختی حوزه روایت و زبان است. تا قبل از آن عملاً بحث فلسفه‌ورزی یک بحث ذهنی و یک فعالیت عقلانی بود راجع به پدیده‌هایی که این پدیده‌ها به شکلی جهان ما را شکل می‌دهند.

مباحث نظری روایت اصلا از ارسطو رفته رفته شکل می‌گیرد و ارسطو می‌گوید به فرض که روایت‌پردازی کردیم روایت‌ها را در چه قالب‌هایی می‌توانیم بیان کنیم. یعنی شیوه بیان روایت ما چه می‌تواند باشد؟

از اواخر قرن نوزدهم یک شکلی از فلسفه وارد حوزه نظری شد به اسم فلسفه تحلیلی. فلسفه تحلیلی اساساً بحثش سرِ این است که ما اگر هم بخواهیم اندیشه‌ورزی کنیم از چه طریقی می‌توانیم؟ فیلسوفانی مثل ویتگنشتاین و راسل و دیگران آمدند گفتند ما باید تاکیدمان حتی در فلسفه روی زبان باشد، حالا این زبان از چه طریقی اِعمال می‌شود؟ از طریق گزاره‌ها. گزاره‌های ما باید گزاره‌های معنا داری باشند. یعنی چیزی که به غیراز آن معنای دیگری ایجاد نکند. زبان‌شناسان شناختی و روایت‌شناسان شناختی آمدند با تکیه بر چنین مباحث فلسفی گفتند که اگر ما بخواهیم روایت‌گری کنیم باید امر رِوایی را به شکلی در قالب زبان بیان کنیم که بیننده دچار شبهه نشود و



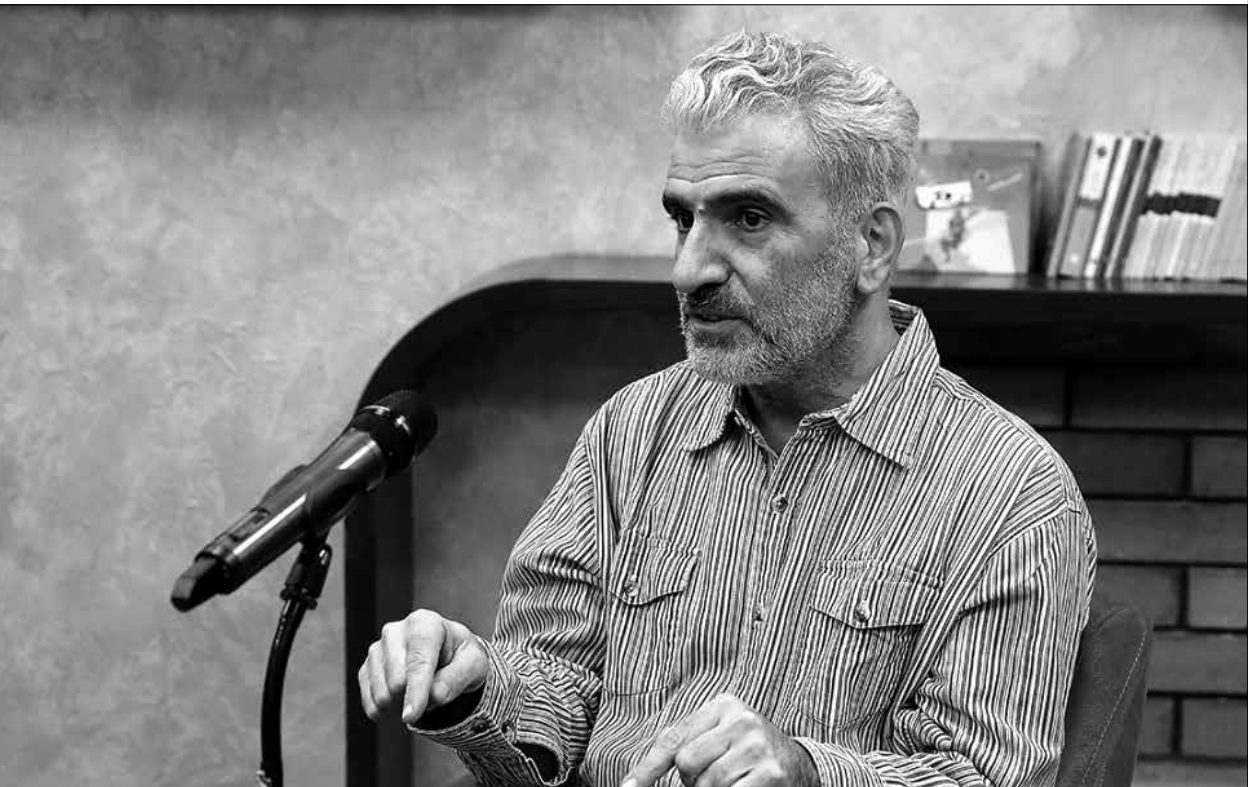
همین مسئله وارد مباحث داستان‌نویسی و روایت‌شناسی شد. مثلا در حوزه فیلم‌نامه می‌گویند وقتی موقعیتی را می‌خواهید طرح کنید یا برای داستان‌نویسی می‌خواهید موقعیتی را مطرح کنید این موقعیت را از کجا می‌گیرید؟ از روایتی که از واقعیت می‌گیرید. چه جوری منتقلش می‌کنید؟ از طریق زبان. در حوزه نگارش از چه زبانی؟ از زبان مکتوب. می‌خواهید یک گزاره معنادار وارد فیلم‌نامتان کنید که کارگردانی که می‌خواهد از روی آن فیلم‌نامه فیلم بسازد بدون هیچ ابهامی بتواند آن را اجرا کند چه کار باید کند؟

روایت‌شناسی شناختی این را می‌گوید و این توصیه را می‌کند به داستان نویس‌ها و فیلمنامه‌نویس‌ها که شما با توجه به مباحث شناختی یعنی با پایه مباحث شناختی دقت کنید در تعیین گزاره‌هایی که برای فیلم‌نامه و داستانتان استفاده می‌کنید دقت کنید که بتواند بهترین معنا را منتقل کند به آن نفر بعدی، نفر بعدی کیست؟ کارگردان یا خوانشگر فیلمنامه. الان در حوزه مباحث داستان‌نویسی این قضیه خیلی شکل گرفته که ما چه‌طوری بتوانیم از مباحث نظری روایت‌شناسی در نگارشمان استفاده کنیم، چرا؟ چون حوزه و تنوع دریافت روایی ما، و به تبعش زبانی که می‌خواهیم داستان را از طریقش بسازیم متنوع است، ما می‌توانیم روایت را به اَشکال مختلف نقل کنیم. قصه‌ای دارد سهروردی به اسم عقل سرخ، عقل سرخ داستان یک جماعتیِ است که دارند با همدیگر گفتگو می‌کنند و بعد یک نفر از این جماعت شروع می‌کند به نقل مشاهدات و مباحث شهودی. می‌گوید (نقل به مضمون) در جماعتی از دوستان نشسته بودیم که یک تن از آنها مرا پرسشی آورد که آیا بود که ما روزگاری پرنده‌ای بودیم و من جواب دادم که بلی. کما اینکه من روزگاری بازی بودم (پرندهٔ

باز) و الی آخر، بعد حکایت اینکه چه جوری باز بوده و چی شده آدم شده را نقل می‌کند. ببینید اینم یه گونه مواجهه است با جهان. ما برای این شیوه‌ی مواجهه با جهان باید یک اتمسفر روایی انتخاب کنیم، یعنی ما از طریق یک خوانشی جهان را واکاویی می‌کنیم. آن کسی که عارف است به یک شکلی می‌کاود، آن که عاقل است به شکلی، کسی که کاسب است به شکلی دیگر. همه‌ی ما یک جهان واحد داریم و روایت متعدد از آن می‌گیریم. این روایات متعدد را داریم در قالب زبانی متناسب با آن بیانش می‌کنیم.

چیزی که من همواره آن را آرزو داشتم این بوده که بتونیم یک جریان پژوهشی فراهم کنیم که پایه شناختیِ اندیشه ایرانی را اول از طریق اندیشمندان ایرانی واکاوی کنیم، یعنی از طریق غور در حوزه فعالیت اندیشمندان ایرانی، جنسِ و نوع نگاهِ اندیشمندان ایرانی را واکاوی کنیم و بعد با مراجعه به آثارشان و به‌خصوص آن دسته از آثاری که شکل داستانی دارند، اَشکالِ قصه پردازانه دارند، ببینیم در حوزه زبانی آن جنس خوانششان از واقعیت که در حوزه روایت داستانی بیان کردند چیست و ببینیم چه‌گونه این قضیه را می‌توانیم اقتباس کنیم، چه‌طوری می‌توانیم سازگارش کنیم به یک متن دیگه‌ای که در عین حالی که آن جوهره‌ی معرفتی آن‌ها در باب روایتی داشته بتواند متنی درست کند که این متن همسان با آن متون قبلی ولی روزآمد ادامه داشته باشد. احساس می‌کنم برای این قضیه ما باید فرایند دشواری را تجربه کنیم و این فرآیند مسئولانه اتفاق نمی افتد مگر اینکه آدم عشق داشته باشد به فرهنگ مملکتش، عشق داشته باشد به ماندگاری مباحث فرهنگی مملکتش.

ما فکر می‌کنیم که مثلا سینمای هالیوود با این ید و بیضای صنعتی که دارد یعنی این ساختار عجیب، منفعت و زیان و سودآوری و این برنامه‌ها همین‌طور یک سری آدم نشستند آن جا دور هم و داستان‌های جذابی را پیدا کردند و این داستان‌های جذاب را پرورش دادند بعد آن



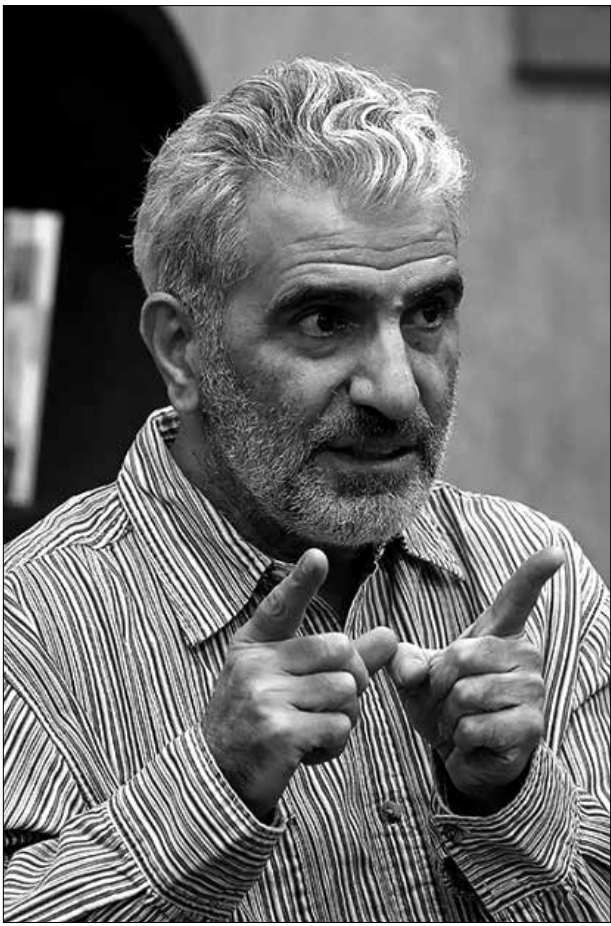
داستان‌های جذابی که پرورش دادند را در ساختاری دراماتیک، به فیلم تبدیل کردند. حالا ما هم از این شکل داستانگویی خوشمان آمده و سعی می‌کنیم از فرم و اتفاقات داستانی آن فیلم‌ها استفاده کنیم که مردم جذب نمونه‌های ایرانیش هم بشوند. ولی آن‌چه در آن فیلم‌ها با آن مواجهیم شیوه‌ای از جهان‌بینی است نسبت به کلیّت جهان. این شیوه جهان‌بینی چی می‌گوید؟ می‌گوید آقاجان، ای انسان، این جهان انبانی است که تو از آن بهره و استفاده کنی و در کنارش لذت ببری، حالا بهره ببر و استفاده کن و لذت ببر. این درکی است که این‌گونه ما هم خیلی خوشمان می‌آید. این نوع نگاه در حوزه زیست انسان یک فجایعی را به بار آورده، نمونه آخریش همین کروناست ولی در حوزه ذهن انسان فجایع بیشتری ایجاد کرده، چیزی که ما را از طبیعت دور کرده است. ما را از جهان اطرافمان دور کرده. و این باعث شده ما پدیده‌ها را آن‌گونه که باید نمی‌شناسیم. درصورتیکه در نگاه اندیشمندان ایرانی این‌گونه نیست. مثلا مولوی می‌گوید: نطق خاک و نطق آب و نطق گِل/ هست محسوس حواس اهل دل. می‌گوید که ما از این جهان می‌توانیم دریافت کنیم به شرط اینکه اهل دل باشیم نه اهل عقل. حالا این اهل دل بودن در برابر عقل نه اینکه عقل را بگذاریم کنار. همین که ما الان در همین وانفسا هرچند به شکل صوری و ظاهری به محض اینکه یک عکس می‌بینیم از یک روستایی که مثلا پیرمردی دارد چپق می‌کشد یا خروسی آن جا در یک بلندی ایستاده می‌خواند میگوئیم به به یادش بخیر، این نشان دهنده این است که در ضمیر همه‌ی آدم‌هایی که در این فضای صنعتی زندگی می‌کنند هنوز مایه‌هایی هست که آقا ما دنبال آرامش می‌گردیم، دنبال یک زندگی آرام. دنبال این می‌گردیم به گونه‌ای با این جهان مواجهه شویم که به ما آرامش بدهد نه اضطراب، این در روایت ایرانی به شکل اخص که متاثر از نوع نگاه اندیشمندان ایرانی است دیده می‌شود. حالا اینکه چه‌گونه ما بتونیم در قالب یک متن روایی مثل داستان این فرآیند شناختِ از واقعیت را، آن چیزی که بزرگان‌مان از جهان دریافت کردند و در قالب مباحث روایی‌شان مطرح کردند بیان کنیم نیاز به تامل بیشتری دارد.

اگر ما بتونیم روند درستی را در روایت شکل بدهیم آن وقت نوع و جنس اندیشه ایرانی را (که برای بازتابش الحمدالله متون متعدد داریم)، دریافت می‌کنیم. به فرض می‌گویند از شاهنامه نمی‌شود امر نمایش درآورد، چرا؟ چون ساختار و قالب و حوزه عمل شاهنامه، حوزه اساطیری است و حوزه اسطوره‌ها، با ذهنِ شهودی ما سروکار دارد. اگه بخواهیم این را به شکل شئی جزیی و عقل جزیی تبیینش کنیم می‌شود چیزی که اگر بخواهی رستم را نشان بدید دیگر رستم نیست. اگر مثلا سیاوش را نشان دادی مادیش کردی جزئیش کردی، دیگر آن سیاوش در شاهنامه نیست. ولی من معتقدم می‌شود با توجه به یک سری تکنیک‌ها، این کار را کرد که در عین حالی که همان تفکر فردوسی در دل آن متن نمایش است و آن نمایش است در عین حال قابل نمایش هم باشد. فقط مسئله اینجاست که ما چه جوری ذهنیت‌مان را تبیین کنیم.

زبان‌شناسان شناختی و روایت‌شناسان شناختی آمدند با تکیه بر چنین مباحث فلسفی گفتند که اگر ما بخواهیم روایت‌گری کنیم باید امر رِوایی را به شکلی در قالب زبان بیان کنیم که بیننده دچار شبهه نشود و همین مسئله وارد مباحث داستان‌نویسی و روایت‌شناسی شد.

پشت ساختار روایی غالب فیلم‌های هالیوودی که می‌بینیم و می‌پسندیم یک لیبرالیزم کاملا افسارگسیخته است. لیبرالیزمی که بر کلیّت فرهنگ غرب حاکم است و فیلم‌های هالیوودی، بخش دیداریِ آن هستند. اگر ما به آن نوع جهان‌بینی انتقاد داریم باید درمقابلِ این شیوهٔ روایتگری، شیوهٔ روایی خودمان را پیدا کنیم.

آن‌ها از اینکه شما ایده‌پردازی کنید و حرف نو بزنید



واهمه دارند. ولی اگر گفته‌های آن‌ها را تقلید کنید و دوباره بازسازی کنید تشویق‌تان هم می‌کنند، تحسین‌تان هم می‌کنند. می‌گویند خیلی هم عالی.

مثلا ببینید آن چیزی که در قالب شیوه روایت مرحوم کیارستمی پیش آمد و جهانی شد این است که ایشان یک شیوه جدید متصل به یک نوع نگاه و اندیشه ایرانی درآورد ولی به غیر از او، در هیچ کدام از فیلم‌های متاخر ما چنین چیزیی نمی بینیم، یعنی شما نظریه‌پردازی نداری در حوزه سینمای ایران.

متون داستانی ما چه دراماتیک، چه داستانی عمرشان بیشتر از ۵ سال نیست بعد از ۵ سال دیگر حوصله نداریم به آن‌ها مراجعه کنیم. اما چه گونه‌است که ما هنوز مراجعه می‌کنیم به مولوی. یک اتفاقی در این متن و اثر هست که ما هنوز مراجعه می‌کنیم به آن‌ها. ولی الان متن می‌نویسیم جایزه هم می‌برد، ولی ۳ سال بعد دیگر کسی به آن‌ها مراجعه نمی کند. ماندگاری ندارند، چرا؟ چون بنیاد فکری در آن نیست، یعنی نوع نگاه در آن نیست، نوع تبیین هستی شناختی و معرفت‌شناختی ندارند.

سیستم آموزشی ما درست نیست. عِرق ملی نسبت به متون ادبی ما ایجاد نمی کند برای بچه‌ها. از آن طرف بچه‌ها علاقه ای ندارند اصلا یه بیت رو بخوانند. بحث ادبیات فارسی یک بحث طفیلی شده است در فضای آموزشی.

غرب متوجه شد که تفکر در نظریه‌پردازی باید پیوسته باشد. دوره ای توقف داشتند در قرون وسطی در حوزه نظریه‌پردازی از باب خردورزی اصطلاحاً ویزدُم (wisdom) یه دوره‌ای توقف داشتند ولی بعد فهمیدند باید سنت‌های قبلی خودشان را ادامه بدهند و گسترش دهند.

اگر می‌خواهیم موقعیت‌های جدید ایجاد کنیم در جهان اساسش را داریم. فقط این اساس و بنیاد اندیشه ایرانی در حوزه نظریه‌پردازی متوقف شده است یعنی دیگر ما در حوزه نظریه‌پردازی، نظریه‌پردازانی نداشتیم که این را قوام بدهند، استعلا بدهند و ادامه بدهند. رفتیم منوط شدیم به مجموعه تلاش‌هایی که جهان غرب کرده است. غرب الگویی درست کرد برای شیوه داستان‌گویی و روایت‌پردازی خودش. آن الگو چیست؟ این است که ما اول واقعیت را باید بشناسیم. نوع فهم‌مان از واقعیت را در قالب زبان متناسب، شکل بدهیم. آن زبان متناسب را ببریم در قالب‌های مختلف عرضه کنیم. حالا این قالب نمایش است، سینماست، داستان است یا هرچیزی، باید این قالبِ و این شیوه را به مَشربِ فکری خودمان متصل کنیم. اول بفهمیم اندیشه خودمان را بعد زبان متناسب با آن اندیشه را انتخاب کنیم. بعد ببینیم این زبان که متناسب با آن اندیشه انتخاب شده چه گونه قابلیت

تبدیل به داستان را دارد. فهم آن اندیشه اولیه مهم است. ما این گسست را داریم.

در این فهم اندیشه اولیه کمی گسست داریم یعنی این اتفاق به طور مستمر نیافتاده است که مدام متصل به آن نوع جهان‌بینی که ما را هویت‌مند می‌کند کار کنیم.

خدا رحمت کند جناب آوینی را، وقتی می‌گوییم روایت فتح، منظور خودِ آن فیلم یا مجموعه نیست، بلکه خوانشی که آقای آوینی از جنگ داشته، روایت فتح است. این مهم است ما چه طوری خوانش می‌کنیم و واقعیت را چه‌گونه می‌بینیم.

وقتی این صحبت‌ها پیش می‌آید شما می‌گوئید پس بخاطر این بود که فیلسوف‌ها آمدند مباحث داستان را مطرح کردند. چرا؟ چون می‌گفتند ما چه جوری واقعیت را ببینیم. حالا شما از آن دریچه ای که واقعیت را نگاه می‌کنید بیان‌تان را تعیین می‌کند. مثلا به عنوان نمونه، ما می‌توانیم واقعیت را در قالب یک روایت شاعرانه ببینیم. می‌توانم آسمان را یک دریای زیبا ببینم. من دارم واقعیت را می‌بینم ولی از این روزنه می‌بینم.

گاهی برای روایت محتوایی کهن نمی‌توانیم از زبان رئال استفاده کنیم. به طور مثال از انیمیشن استفاده می‌کنیم. کاری که غرب خیلی وقت است شروع کرده.

وقتی می‌پرسند مولوی کیست؟ می‌گوئیم مولوی شاعر است. خُب بعد هراکیتوس در یونان شعر گفته ولی به او می‌گویند فیلسوف. ما نمی‌گوئیم مولوی فیلسوف است. بعد فکر می‌کنیم که این بیان شاعرانه‌اش است که به او هویت داده. درصورتیکه او شعر را انتخاب کرده که اندیشه اش را بگوید. تمام فیلسوفان متقدم یونان همه‌شان شاعرند. بخاطر اینکه اندیشه امکان عرضه داشته باشد یک زبان باید پیدا کند. این زبان دو نوع بیشتر نیست. یا زبان نظری خشک یا مجاز. این مجاز چیست؟ مجاز شعر است، سینماست، داستان است...، این تاثیرش بیشتر است. سارتر مثلا نمایشنامه دارد، چرا؟ چون می‌خواهد اندیشه خودش را در یک حوزه مجازی بیان کند که قابل فهم تر باشد. آن قالب مجازی همیشه داستانی است. این اندیشه روایت و زبان در داستان را اگر پیدا کنید یک دفعه یک گشایشی می‌شود که می‌فهمید آقا من این زبان را پیدا کردم که این را بگویم. نیاز به این دارد که فکر کنید، راهکار بدهید، تجربه کنید، شکست بخورید و دوباره شروع کنید. منتها در جهت ادامه و صعود... مثلا مثنوی مولوی اکثراً قالب‌های داستانی دارد ولی چه کار می‌کند؟ وقتی دارد قصه‌ای رو می‌گوید یک دفعه وسطش کات میزند و شروع می‌کند به مباحث خودش. دوباره کات میزند و دوباره بر می‌گردد.

ما فکر می‌کنیم که مثلاً سینمای هالیوود با این بد و بیضای صنعتی که دارد منفعت و زیان و سودآور و این برنامه‌ها همین‌طور یک سری آدم نشستند آن‌جا دور هم و داستان‌های جذابی را پیدا کردند و این داستان‌های جذاب را پرورش دادند بعد در ساختار مباحث دراماتیک آمدند فیلمش کردند. و حالا ما هم خوشمان آمد و سعی می‌کنیم از صورت و فرم اتفاقِ داستانی استفاده کنیم و یک نمونه‌هایی بسازیم که مردم جذب نمونه ایرانیش هم شوند

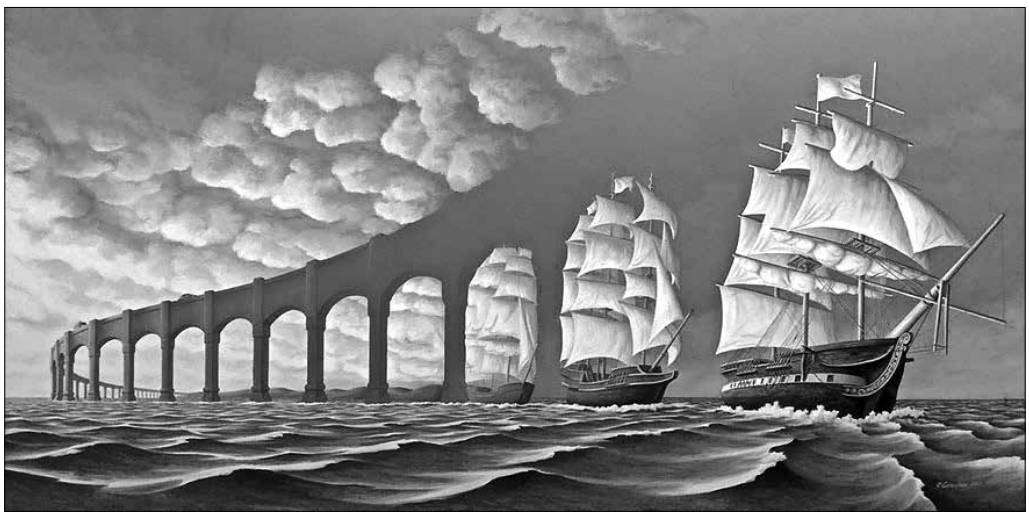
اندیشه راهش را پیدا میکند. مثلا فیلسوفان اگزیستانسیالیست (Existentialism) می‌گویند آقاجان جهان را باید به شکلی شناخت که وجود در آن متبلور شود. درصورتیکه این اندیشه لیبرالیستی است. می‌گوید تو متوجه داستان شو. چرا؟ چون قرار است لذت ببری. تو قرار نیست اندیشه‌ورزی کنی. حالا ما بتونیم این کارا را بکنیم می‌گویند فصاحت، فرهیختگی یا فیلم فاخر. خُب فاخری یعنی چه؟ یعنی تو یک داستانی میگی که طرف رو تکانی بدهد که فکر کنه که ماجرا چیست...

بنده خواستم بیشتر طرح بحثی کرده باشم. ●

روایت ایرانی؛ هویت و چیستی

با اشاره به رئالیسم جادویی و رئالیسم عرفانی

میرشمس الدین فلاح هاشمی



مقدمه

در باب روایت ایرانی و چیستی و لزوم پرداخت به آن و ایضاً وجوه افتراق آن با روایت غربی (آن دسته از روایت هایی که بن مایه و آبشخور آن از فرهنگ و تمدن غرب نشأت می‌گیرد) علی رغم اهمیت آن، پژوهش های اندکی صورت گرفته است. مقالات و تألیفاتی انجام شده است و می توان اذعان کرد که در تفحص این موضوع، در آغاز راه هستیم.

طراحی و معرفی الگوهای مورد نظر برای تبیین، تفسیر و تحلیل روایت ها مستلزم پژوهش های دامنه دار و همه جانبه ای است که امید است با شکل‌گیری حلقه های پژوهشی و تحلیل و بررسی موضوع مطروحه به این الگوها دست یابیم.

«پس از دهه های طولانی تقلید از غرب [به خصوص

رمان]، سال‌هاست که پژوهش‌گران در پی تبیین هنر و ادبیات دینی، برگرفته از فرهنگ ملی و بومی برآمده اند. بی‌گمان برترین منبع موجود برای دست یابی به این هدف، آثار به جای مانده از اهل تصوف و عرفان اسلامی است که به نظر می رسد بیگانگان در بهره‌گرفتن از آن، از ما پیشی گرفته اند» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۴).

■ هویت انسان ایرانی و جایگاه خیال در روایت ایرانی

در حکمت و فرهنگ ایرانی ـ اسلامی؛ هویت، هستی و سبک زندگی، فردگرایی و ارزش هایی که متکی بر فرد انسان و در چهارچوب فردیت صرفاً زمینی و مادی انسان هستند، آنچنان که در فلسفه غرب اصل تلقی شده، مصداق کاملی ندارند. به عبارتی فرد، عنصر پیوسته و وابسته اجتماعی است که اعضای آن پیوند عاطفی ـ عقیدتی و انسانی با هم دارند و تفاوت های سطح زندگی و اقتصادی و نژادی هم مانع این پیوستگی نیست. این پیوستگی و عُلقه انسانی در جامعه ایرانی خود از مبدأ و منشأیی است که کتب دینی و فرهنگ کهن و عرفان ایرانی ـ اسلامی آن را تعریف کرده اند.

«در عرفان اسلامی، انسان در جریان تاریخ ظهور می یابد. بنا بر این نگاه، تعریف بسته ارسطویی از انسان به حیوان ناطق، مفهومی انتزاعی و میان تهی از انسان است اما از منظر عارفانی چون ابن عربی؛ منطق، ویژگی عمومی اشیای عالم است؛ لذا انسان نه به حیوان ناطق که به صورت الهی شناخته می شود و در عرفان، صورت الهی، مظهری از اسمای نامتناهی است.

انسان ایرانی در عالی‌ترین شکل، مراحل رشد و تعالی خود را با هدف الهی و آرمانی می‌گذراند و همواره جوهر وجود او رو به تکامل است. این حرکت وجودی تکاملی به هیچ روی مانع ارتباطات و پیوندهای اجتماعی و سیاسی و خانوادگی او نیست. به عبارتی شاکله وجود انسان ایرانی از دیرباز تا کنون و در طول تاریخ، کمال‌طلبی و هدف نهایی او سعادت خود و جامعه است و جهان و جهان شناسی او نیز از همین مبنا معنا می یابد» (زارعی، بنی اردلان و نامجو ۱۳۹۸: ۶).

عقیده کلی و عمومی انسان ایرانی نسبت به جهان مادی و منزلت حیات دنیوی در افکار عامه این است که دنیا محل گذر است و آنچه از آدمی برجای می ماند نام نیک است و کار خیر. در واقع هدف نهایی حیات دنیوی؛ سعادت معنوی است.

اما در این میان «جهان بینی غربی مبتنی بر عقل و حس، ناقص و محدود است. هنر غرب نیز که بر این نوع نگرش بنا شده، به همین صورت است. در مقایسه با هستی شناسی عرفان اسلامی، آنچه امثال کانت به آن رسیده اند، اصولا یک جهان بینی به حساب نمی آید زیرا آنان جهان را غیرقابل شناخت می دانند و هرگونه بینش و معرفت یقینی را تعطیل کرده اند. به همین خاطر است که کانت هستی ها را به دو قسم: آن گونه که هستند و آن گونه که بر انسان پدیدار می شوند دانسته است. ویلر، کانت و دیگرانی چون لاک، هابز و ... اگرچه تلاش کردند که بر ثنویت غلبه کنند و به وحدت برسند ولی نه تنها

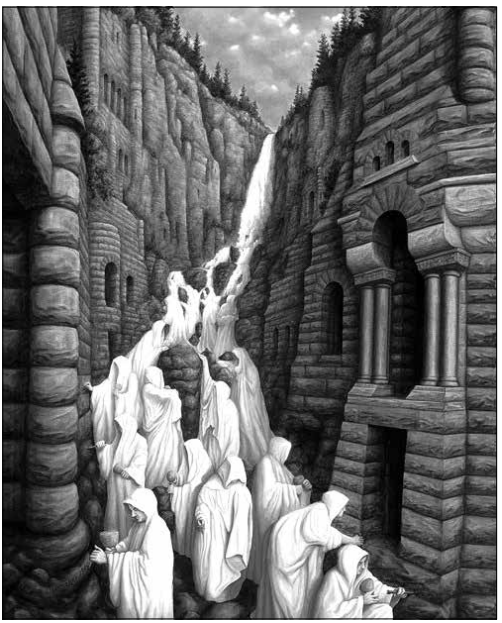
موفق نشدند بلکه در ثنویتی خطرناک‌تر گرفتار آمدند.

این گونه تفکر، تبعاتی را دربر دارد، از جمله تحقیر جایگاه خیال. تصاویر خیال، لزوما انسان را به واقعیت و یقین نمی‌رساند بلکه عمدتا امر را بر همه مشتبه می‌سازد. هر معرفتی که با حس و عقل تایید نشود، پوچ و خیالی است. خیال بی‌ارزش‌ترین ابزار معرفت بوده، واهی و بی اساس است. از این بالاتر، خیال یک قوه تکنیکال بیرونی است برای تشخیص ویژگی و اعراض اشیای مادی، رده‌بندی آن‌ها و تمایز ایشان از یکدیگر. پس کارکردی عملی و بیرونی داشته، سهم چندانی در معارف نظری و شناختی نخواهد داشت.

همچنین بر اثر گرایش به علم یا عینیت، اعتقاد به وجود عالم ماورا و از جمله عالم مثال و خیال، یا بالکل منتفی می‌شود و یا محدود به تایید داده‌های حسی می‌گردد. به همین خاطر داده‌ها و تجارب دینی، کشف و شهودات عرفانی و معارف شهودی، همگی از اعتبار می‌افتند. تمام این تبعات فاسد، خود ریشه در مفسده بزرگ‌تری دارد که عبارت باشد از جدایی، عدم اشتراک و ثنویت و به طریق اولی، بی‌ارزش دانستن مسئله‌ی مهم معاد. در عرصه‌ی هنر نیز کمترین بازتاب این تفکر، کمرنگ و یا تهی نمودن هنر از عنصر احساس بود.

اما در فرهنگ و عرفان اسلامی، خیال هرگز به معنای هیچ و پوچ و واهی نبوده و از جایگاه رفیعی برخوردار است. خیال محل حصول معارف شهودی، علم ناب حضوری و در مقامی بالاتر از ابزارهای شناخت و از جمله عقل است. عرفای مسلمان فلسفه‌های عقل‌گرای محض را همیشه تقبیح کرده‌اند و عقل را در خدمت قوه‌ی خیال و این هر دو را، ابزار قلب دانسته‌اند. انسان تنها از راه خیال به حقیقت می‌رسد. حتی حقیقت عذاب جهنم و نعم بهشتی، از منظر عرفان اسلامی در خیال تعریف شده‌است» (رودگر، ۱۳۹۶: ۲۹۲ و ۲۹۳).

«خلاقیت هنری، نشأت گرفته از قوه‌ی خیال هنرمند است. کشف و شهود، عامل تجلی صوَر خیال



بر نفس سالک بوده، هنرمند با بهره‌گیری از قوه‌ی خیال خویش، این تصاویر را تجسم می‌بخشد و به شکلی محسوس در عالم ماده عرضه می‌دارد. بدیهی است که در اینجا مراد از خیال، خیال فلسفی است. رابطه تنگاتنگی بین قوه‌ی خلاقه هنرمند اصیل و کشف و شهود برقرار است تا جایی که ملاصدرا یکی از ویژگی‌های بارز پیامبران را همین برخورداری از قوه‌ی خیال بسیار پیشرفته می‌داند، به طوری که در بیداری هم می‌توانند از عالم غیب، اصوات و صور مثالی برخوردار گردند» (رودگر، ۱۳۹۶: ۳۰۰ و ۳۰۱).

بنابراین «هنر و ادبیات، چیزی جز نقب زدن به عوالم والا به وسیله قوه‌ی خیال نیست. برای هنر دو چیز بسیار ضروری است: عالم واسط مثال و قوه‌ی واسط خیال. اصولا یکی از بزرگترین براهین وجود «عوالم موازی و متوالی غیرمحسوس». (رودگر، ۱۳۹۶: ۳۰۴).

در این بین عمده‌ترین مضامین و مفاهیمی که در ادبیات روایی ایرانی به آنها پرداخته شده‌است عبارتند از: عدالت، عشق، انسان‌دوستی، ایمان، اخلاق، عرفان،

میهن‌پرستی، خردمندی و مبارزه با شر و پلیدی. بنابراین هدف غایی این ادبیات بی‌شک معرفت‌زایی، تهذیب نفوس و قلوب، حکمت‌آموزی، ترویج خیر و نیکی و نفی شر و ظلمت است. به طور مثال وقتی حکایت‌های مرزبان‌نامه یا قصه‌های کلیله و دمنه، شاهنامه‌ی فردوسی، خمسه‌ی نظامی، مثنویِ مولانا، گلستانِ سعدی و سایر آثار گران‌سنگ بزرگان ادب فارسی را مطالعه می‌کنیم، آنچه ماهیت ما ایرانی‌ها را تشکیل می‌دهد در این روایت‌ها درک می‌کنیم. یعنی ماهیت یک ایرانی، تعقل و اندیشه و کنش‌های او و نسبت و جایگاهش در هستی به خوبی بیان می‌شود. خردگرایی محض انسان غربی و اشراقی بودن انسان ایرانی مهم‌ترین وجه افتراق انسان ایرانی با انسان غربی است. انسان ایرانی حالتی از هستی و وجود را باور دارد که در آن و در ورای تمام ارتباطات جهان مادی، نیرو یا نیروهایی غالب‌اند که چرخه‌ی هستی را به سوی خیر و نیکی سوق می‌دهد. همین ساحت است که ما را مانوس و همراه می‌کند در هنگام مطالعه ادبیات کهن فارسی که این روایت‌ها برای انسان ایرانی نوشته شده‌اند. روایت‌هایی که نشانه‌ها و معناهای تولیدشده از آن با دلالت‌های صریح یا ضمنی با اندیشه، اخلاق، فرهنگ، هنر، خانواده، معماری و ارزش‌های اجتماعی و تاریخی ایرانی مرتبط باشد و از حکمت و معرفت ایرانی نشأت بگیرد. در واقع کلیه وجوه روایی اثر تولید شده با این مفاهیم رابطه نهادینه داشته باشد. در این راستا، ویژگی‌ها و غنای فکری و هستی شناسانه‌ی مستتر در فرهنگ و ادبیات و هنر ایرانی، استعداد و ظرفیت آن را دارد که الگوها و سرمشق‌های ویژه و متفاوت خود را که در لابه‌لای آثار ادبی نهفته دارد، به مثابه اسلوب و روش‌های تبیین و تولید روایت ایرانی مطرح کند.

در حکمت و فرهنگ ایرانی ـ اسلامی؛ هویت، هستی و سبک زندگی، فردگرایی و ارزش‌هایی که متکی بر فرد انسان و در چهارچوب فردیت صرفاً زمینی و مادی انسان هستند، آنچنان که در فلسفه غرب اصل تلقی شده، مصداق کاملی ندارند

بر این اساس «یکی از مرکزی‌ترین موضوع‌هایی که در بافت روایی داستان‌های کهن فارسی نقش تعیین‌کننده داشته‌اند موضوع "ستیز نیک و بد" است که بر طرح، محتوا و درون‌مایه داستان‌ها تاثیر بسزا داشته است. دیگر موضوع‌هایی که بر محتوا و درون‌مایه داستان‌های فارسی سایه افکنده‌اند؛ یکی معمابودگی جهان هستی و دیگری نقش زمانه است که در شاخ و برگ‌ها و موتیف‌های داستان‌ها عمل می‌کنند.» (حداد، ۱۳۸۷: ۱۰۶).

حال که غرب بر این باور است که همه‌ی مسایل زندگی بشری بایستی در داستان بیاید. بنابراین اگر رسالت داستان رئال ایجاب می‌کند که تمام ناهنجاری‌های اخلاقی غیرقابل دفاع در جامعه انسانی را نیز منعکس کنیم، یکی از ابعاد بسیار مهم زندگی بشر، معنویت‌گرایی و عرفان است. پس چرا نتوان از گرایش رئال عرفانی دفاع نمود؟ مساله‌ای که فقدان آن در زندگی بشری و در قالب آثار هنری و ادبی، به‌خصوص در دنیای معاصر بسیار احساس می‌شود.

■ شاخصه‌های رئالیسم عرفانی

اما این رئالیسم عرفانی دارای شاخصه‌هایی است:

۱. رئالیسم عرفانی یک شیوه‌ی روایی است. بی‌گمان، یکی از موفق‌ترین متون عرفانی که مخاطب را به یک رئالیسم بومی خاص رهنمون می‌سازد، تذکره الاولیا است. اولین ویژگی رئالیسم عرفانی آن است که همانند رئالیسم جادویی، یک شیوه‌ی روایی است.

۲. برخورداری از مبانی مستحکم نظری در عالم مثال و خیال و کرامت.

۳. نظر به برخورداری رئالیسم عرفانی از مبانی مستحکم نظری، این شیوه روایی را می‌توان به یک مکتب ادبی ارتقا داد.

۴. اگر رئالیسم در صدد روایت در بستر واقعیت عینی و تجربی است، رئالیسم صوفیانه در صدد روایت در بستر واقعیت شهودی مبتنی بر تجربه عرفانی است. رئالیسم صوفیانه بر آن است که جهان آن چنان که هست، با شهود رخ می‌نماید و عینیت صرف ارزش ندارد.

۵. اگر از منظر رئالیست‌ها "الهام" نوعی طرفداری و هیجان ساختگی بوده، از موانع اساسی یک نگرش واقع‌بینانه است و در یک اثر ادبی نویسنده را از "مشاهده" باز می‌دارد، از منظر رئالیسم صوفیانه، الهام، شهود و علم حضوری، برترین ابزار حقیقت‌یاب است.

۶. شخصیت‌ها به جای منطق و یا نشانه‌های منطقی، کاملا پذیرای کرامات و خوارق عادات هستند زیرا به درهم‌تنیدگی عوالم واسط با این جهان، ایمان دارند. آن‌ها به راحتی می‌توانند در هر دو عالم غیب و شهادت، به زندگی خود ادامه دهند و خوارق عادات را منطبق بر طبیعت و عادات بدانند.

۷. شاعرانگی و ایجاد صمیمیت از طریق لحن.

۸. عینیت‌بخشی به کرامات و خوارق عادات: نویسنده رئالیست عارفانه، غرابت ناشناخته و آنچه را که برای همه مألوف نیست، می‌گیرد و آن‌ها را به پاره‌ای از زندگی روزمره تبدیل می‌کند. کرامات اولیا گرچه عجیب و غریب‌اند ولی پیش چشم همگان جریان می‌یابند. بنابراین یکی از شاخصه‌های این شیوه، ملموس و عینی کردن فراواقعیت است.

۹. کمرنگ ساختن، تقلیل و محو نمودن عناصر به نفع درونمایه (وحدت).

۱۰. استفاده‌ی گسترده از عنصر لحن برای نیل به شگرد باورپذیری» (رودگر، ۱۳۹۶: ۳۹۳ الی ۳۹۵).

■ در اهمیت قصه‌های عامیانه

یکی از مهم‌ترین مفاهیم و مضامینی که با غور و تعمق بدان می‌توان به مفهوم روایت ایرانی نزدیک شد داستان‌های کهن و عامیانه‌ی فارسی است که طی قرون متمادی از گذشتگان‌مان به ما رسیده است. آنان که بر سفره‌ی ادبیات کهن ایران نشسته‌اند یا از آن در داستان‌های معاصر بهره‌مند شده‌اند یا همانند بسیاری

دیگر، بدین ظرفیت گرانقدر اذعان دارند.

محمد میرکیائی می‌گوید: «بحث استفاده از عناصر داستان‌های کهن و عامیانه برای نگارش یا آفرینش داستان‌های نوین بحث تازه‌ای نیست. بسیار پیش‌تر از این‌ها نویسندگانی به این نکته و اهمیت روش یادشده پی برده و در آثارشان به این نکته توجه داشته‌اند. آن‌ها اهل قلم را نیز به بهره‌گیری از این عناصر غنی ترغیب و سفارش کرده‌اند. از جمله کسانی که به استفاده از داستان‌های کهن در خلق داستان‌های نوین اشاره کرده‌اند، استاد محمدرضا حکیمی است. او در بخشی از کتاب «ادبیات و تعهد در اسلام» داستان «رابینسن کروزوئه» را تحت تاثیر ساختار داستانی کتاب «بچه آدم» اثر ابن طفیل آندلسی دانسته است. آقای زرین‌کوب در یکی از آثار [خود] این نکته را سفارش کرده‌اند که یکی از منابع خوب و مورد استفاده‌ی نویسندگان جوان، استفاده از عناصر داستانی قصه‌های کهن و عامیانه است. ایشان اشاره کرده‌اند بعضی از داستان‌های تخیلی بکر که شهرت زیادی در غرب دارند و بسیار هم درباره‌شان تبلیغ می‌شود تحت تاثیر داستان‌های عامیانه ایرانی نوشته شده‌اند؛ از جمله داستان‌های «گالیور» (حداد، ۱۳۸۷: ۴۳ و ۴۴).

به عنوان مثال: «گرچه هزار و یک شب ارتباطی با تصوف ندارد اما نباید از یاد برد که مارکز، ایزابل آلنده و ایتالو کالوینو از این اثر به عنوان مجموعه‌ای تاثیرگذار بر سبک نویسندگی و آفرینش‌های ادبی خود یاد کرده‌اند. سید حسن خمینی در روایت دیدار خود با مارکز که در پایگاه اطلاع‌رسانی و خبری جماران منتشر شده آورده است که: مارکز گفت: "هزار و یک شب و قالیچه‌ی پرنده پیشتاز این سبک (رئالیسم جادویی) است." قالیچه پرنده در صد سال تنهایی حاکی از پیچیدگی بینامتنی جادوست که این متن را به هزار و یک شب پیوند می‌زند» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۱۵).

نویسنده معاصر ایرانی نباید فکر کند گنجینه کهن فارسی قابلیت دراماتیک ندارد و به درد داستان اکنون نمی‌خورد. «هرمان هسه، نویسنده تاریخ ادبیات ایران می‌گوید: هنگام مطالعه‌ی تاریخ ادبیات ایران دریافتم با توجه به ژانرهایی که یونانیان می‌شناختند همه چیز از یونان آغاز می‌شود؛ حتی رنسانس اروپا که بازگشتی بود به یونانیّت؛ ایرانیان در زمینه شعر اپیک (حماسی)، فردوسی را دارند که اگر بزرگ‌تر از هومر نباشد کوچک‌تر از او نیست.» (حداد، ۱۳۸۷: ۶۶).

در فرهنگ و عرفان اسلامی، خیال هرگز به معنای هیچ و پوچ و واهی نبوده و از جایگاه رفیعی برخوردار است. خیال محل حصول معارف شهودی، علم ناب حضوری و در مقامی بالاتر از ابزارهای شناخت و از جمله عقل است

■ ویژگی‌های قصه‌های عامیانه

حال این قصه‌های عامیانه بایستی ویژگی‌هایی داشته باشد که بدان تاکید می‌کنیم.

«یکی از خصوصیات قصه‌های عامیانه، خودکوچی و خودپیرایی است. آن‌ها در واقع در هر سرزمین و هر نوع دخل و تصرفی زنده می‌مانند و اصل خود را حفظ می‌کنند. ادبیات شفاهی یا عامیانه فی‌البداهه هستند و شدیدا با اتفاقات روزمره پیوند دارند. این نوع ادبیات با تکیه بر آداب و رسوم، دانش، تجربه، اخلاق، دین، هنر و اصول تمامی پایه‌های فرهنگی جوامع خلق می‌شوند و حوادث را با تخیل، آرمان‌ها، نیازها، ترس‌ها، امیدها و تمامی دانسته‌های خود درمی‌آمیزند و حاصل آن را بازگو می‌کنند. سپس از نسلی به نسلی دیگر منتقل می‌شوند. یکی از تعاریف و خصوصیات این نوع ادبیات، انطباق آن با محیط و فرهنگ است.

خصوصیت دیگر ادبیات عامه، بی‌زمان و مکان بودن آن‌هاست. ویژگی بعدی، تازگی ادبیات شفاهی است. ویژگی پنجم، قابل تفسیر بودن آن‌ها و خصوصیت ششم، سادگی اثر است. این نوع ادبیات، عموما دارای

پند و حکمت و عبرت است، بر پیام تاکید زیادی دارد، پرماجراست، از شخصیت‌پردازی نوین در آن خبری نیست و در مورد چرایی و چگونگی اندیشه‌ها بحث نمی‌کند. در ادبیات عامه سلسله روابط رعایت نمی‌شود و راویان حکایات که معمولا زبانی شیرین‌تر از دیگران دارند برای اندیشه‌ها دلیل خاصی نمی‌تراشند.» (حداد، ۱۳۸۷: ۲۳۶ ، ۲۳۷).

قهرمان‌سازی: قصه‌های عامیانه عمدتا از قهرمان استفاده می‌کنند، برخلاف داستان‌های امروزی که از شخصیت استفاده می‌کنند. قهرمان سیاه و سفید یعنی یا خوب است یا بد. درحالی که شخصیت‌ها در داستان‌های امروزی بیشتر خاکستری‌اند، یعنی آمیزه‌ای هستند از خوبی‌ها و بدی‌ها. قهرمان قادر است کارهای خارق‌العاده انجام دهد در حالی که شخصیت چنین نیست. در بسیاری از داستان‌ها، قهرمان قصه‌های عامیانه قادر است پیروزمندانه با دیوها بجنگد، مسافت‌های طولانی را در چشم برهم زدنی طی کند و گاه به تنهایی لشکری را از پای درآورد.

پیام: پیام داستان‌های امروزی به صورت نهفته ارائه می‌شود. در حالی که قصه‌های کهن و به ویژه حکایات که بخشی از ادب کهن‌اند آفرینش خود را در ارائه اخلاقی بنا نهاده‌اند، مثلا:

رئیس دهی با پسر در رهی
گذشتند بر قلب شاهنشهی (آغاز داستان)
بلی، گفت سالار و فرماندهم
ولی عزتم هست تا در رهم (بخشی از تنه داستان)
تو ای بی‌خبر، همچنان در رهی
که بر خویشتن منصبی می‌نهی (نتیجه)
نگفتند حرفی زبان‌آوران
که سعدی نگوید مثالی بر آن.

گفت و گو: گفت و گو در قصه‌های عامیانه‌ی فارسی معمولا یکسان است؛ فقیر و غنی، شاه و کدخدا، و حتی راوی همه با یک زبان سخن می‌گویند.

حوادث: در قصه‌های عامیانه حوادث خارق‌العاده آن هم به صورت خلق‌الساعه رخ می‌دهد، یعنی برای این رخدادها زمینه‌چینی مناسبی نمی‌شود. در حالی که در داستان‌های امروزی، جز در آثار سورئالیستی و رئالیسم جادویی، به واقعیات حاکم بر روند وقوع حوادث توجه می‌شود.

زبان: قصه‌های عامیانه‌ای چون امیرارسلان و سمک عیار که مکتوب شده‌اند، اغلب با زبان ادبی عصر مورد نظر و سطح دانش شاعر یا قصه‌نویس در ارتباط‌اند. اگرچه زبان اصلی روایت در طی قرون متمادی دچار تغییراتی اساسی شده است، همواره می‌توان میان زبان هر عصر و زبان قصه‌های عامیانه رابطه‌ای برقرار کرد.» (گرجی، ۱۳۹۶: ۳۲ و ۳۳).

■ عناصر جادویی در ادبیات عامیانه

یکی از سبک‌های مشهور در دوران معاصر مطرح شدن رئالیسم جادویی است، به‌خصوص در آمریکای لاتین و در آثار مارکز. اما با «نگاهی گذرا به ادبیات عامه و کهن فارسی نشان می‌دهد که عناصر جادویی در تار و پود بسیاری از این آثار تنیده شده است. دیو، آل، مردآزما، دوالپا، جن، پری، پری دریایی، ابوسلامه، نسناس، رویین تنان، قهرمانان پرنده، قهرمانان دوزیست، قهرمانانی که توانایی پنهان کردن خود یا دیگران را دارند یا قادر به طی طریق جادویی اند، تنها بخشی از موجودات جادویی این آثار ارزشمند محسوب می‌شوند.» (حنیف، ۱۳۹۷: چهارده).

«عنصرباورپذیری در پارادوکس واقعیت و فراواقعیت در شیوه‌ی رئالیسم جادویی، ریشه در نهادینه شدن باور به سحر و جادو و خوارق عادات در جوامع آمریکای لاتین دارد و در تصوف نیز ریشه در ایمان به غیب و کرامات.» (رودگر، ۱۳۹۶: ۳۸۹).

اما «نویسندگان ایرانی، همچون نویسندگان دیگر کشورها، عناصر جادویی آثار خود را از باورها، آیین‌ها و ادبیات کهن و اسطوره‌های سرزمین خود گرفته‌اند. علاوه بر این، از برخی ویژگی‌هایی همچون زبان شاعرانه، پیرنگ پیچیده، تلفیق شخصیت و قهرمان، درهم‌ریختگی زمان داستانی و عنصر علیت، رازگونگی در روایت، از بین بردن

فاصله میان نویسنده، مخاطب و شخصیت های داستانی، بی‌طرفی نویسنده در طرح شگفتی و غیره بهره‌مندند. همه داستان نویسان ایرانی به یک اندازه به تمامی عناصر خاص جادویی یا عناصر عمومی داستان های رئالیسم جادویی علاقه نشان نداده اند. به عنوان مثال، رضا براهنی در رمان «رازهای سرزمین من»، از تقدیرگرایی، پیشگویی شخصیت هایی با داشتن ویژگی های جادویی و باور وجود گرگ اجنبی‌کش استفاده کرده است. شهرنوش پارسی پور در رمان «طوبا و معنای شب»، از باور خوش قدم یا بدقدم بودن برخی نوزادان سود برده است...» (حنیف، ۱۳۹۷: ۲۳۵ ، ۲۳۶).

■ آیین های فولکلوریک و رئالیسم جادویی

«برخی آیین‌های فرهنگ عامه این ویژگی را دارند که به عنوان نماد یا عناصری از زمان و مکان داستانی در خدمت داستان‌نویس رئالیسم جادویی در آیند. این عناصر گرچه ماهیت صریح جادویی ندارند اما از این ویژگی برخوردارند که در خدمت بومی‌سازی فضای داستانی درآیند. به عنوان مثال پیک های نوروزی از جمله آیین‌هایی محسوب می‌شوند که می‌توانند به داستان رئالیسم جادویی فارسی رنگ و بویی ایرانی و در عین حال شبه جادویی و جذاب ببخشند. نوروزخوان ها، آتش‌افروزها، غول‌بیابانی ها، عروسی گولی ها، میرنوروزی ها، کوسه ها، آنوروزها (عمونوروزها) و رابچره[1] یا رابچرک ها تنها اسامی مراسم آیینی ملی و فولکلوریک ایرانی اند که معمولا در ماه یا هفته آخر سال برگزار می‌شود.» (حنیف، ۱۳۹۷: ۲۴۱).

۱. رابچره از آیین‌های نمایشی پیش از نوروز در شرق گیلان است که با اندک تفاوت‌هایی در دیلمان، سیاهکل و آبادی‌های کوهپایه‌ای و کوهستانی لنگرود و رودسر اجرا می‌شود. پاره‌ای از محققان آن را از مراسم شب یلدا و یا آداب نوروزی گالشی نیمه‌ی تابستان دانسته‌اند. م. فلاح هاشمی

برخی آیین‌های فرهنگ عامه این ویژگی را دارند که به عنوان نماد یا عناصری از زمان و مکان داستانی در خدمت داستان‌نویس رئالیسم جادویی در آیند. این عناصر گرچه ماهیت صریح جادویی ندارند اما از این ویژگی برخوردارند که در خدمت بومی‌سازی فضای داستانی درآیند

■ خاصیت عناصر رئالیسم جادویی

«به نظر ایوا آلدیا اگر نویسنده متون رئالیسم جادویی به عناصر اصلی رئالیسم جادویی توجه کند احتمال این که متون رئالیسم جادویی در رسیدن به اهداف اجتماعی- سیاسی‌شان ناموفق باشند کم است؛ چرا که رئالیسم و لحن حقیقت پندار نویسنده در عناصر جادویی می‌تواند از تقویت پندارهای فانتزی و کلیشه‌ای مخاطبان نسبت به فرهنگ های حاشیه‌ای جلوگیری کند. به عبارت دیگر عناصر طبیعی و غیرطبیعی شانه به شانه یکدیگر و بدون ایجاد هرگونه تناقض و تضادی در این متون حاضرند ولی آنچه باعث چنین پیوستگی و نبود تناقض در رئالیسم جادویی می‌شود روایت رئالیستی از تمام حوادث است.» (حنیف، ۱۳۹۷: ۳۸۴).

بنای بنده در این مقاله، تأکید بر ارائه نمونه موفق اقتباس از ادبیات کهن و فرهنگ عامه یعنی رئالیسم جادویی است که جایگاه خود را در دنیا تثبیت کرده است. و ایضاً اشاره به رئالیسم عرفانی و اذعان به ظرفیت این شیوه (رئالیسم عرفانی) در ایران است که بسیار غنی‌تر با ظرفیت اقتباسی بالاتری است.

■ منابع

- حداد حسین، بررسی عناصر داستان ایرانی، سوره مهر ۱۳۸۷، چاپ اول
- رودگر محمد، رئالیسم عرفانی، سوره مهر ۱۳۹۶، چاپ اول
- گرجی منصوره، دیار عیاران، سوره مهر ۱۳۹۶، چاپ اول
- حنیف محمد، بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران، علمی فرهنگی ۱۳۹۷، چاپ نخست
- زارعی اسداله، بنی اردلان اسماعیل، نامجو عباس؛ روایت ایرانی و تقلید از روایت غربی در سینمای ایران (نشریه علمی باغ نظر، تیر ۱۳۹۸)

نشست هم‌اندیشی داستان و رمان

توجه ویژه به انعکاس زیست‌بومی در داستان‌های کشور

در جلسه‌ای که ۲۴ آذرماه ۱۴۰۰ با حضور مسئولان آفرینش‌های ادبی کشور و مدرسان داستان، در محل حوزه هنری (مرکز) تشکیل شد، رویکرد و محور مباحث؛ تاکید بر موضوعات و مضامین بومی بود. ماحصل مهم این جلسه این بود که آثار آینده با این نگاه تولید شوند. موضوعی که از جمله اهداف دفتر روایت ایرانی نیز می‌باشد. نگاه و توجه ویژه به زیست‌بوم و ادبیات عامه ما را در حصول به روایت ایرانی نزدیک‌تر می‌کند.
لازم به ذکر است آنچه در ادامه می‌آید کلام مختصر و مهم شرکت‌کنندگان در این جلسه می‌باشد. طبیعتا از بسیاری صحبت‌هایی که ارتباط چندانی با موضوع بحث ما نداشته‌اند صرف نظر کرده‌ایم.

■ **میثم مرادی بیناباج (معاون راهبری امور استان‌های حوزه هنری)**

(ایشان در این جلسه؛ نکات، مسائل و سوالاتی را مطرح کردند که دغدغه و چشم‌انداز معاونت مربوطه و خود حوزه هنری است)

• رویکرد در معاونت تاکید بر پرداخت مزیت‌های بومی و تولید آثار ادبی است.

• ما در تولیدات خود به وجه هنری و انقلابی داستان توجه می‌کنیم. در وجه انقلابی این پارامترها مفروض است: مردم باوری، استکبارستیزی، دین باوری، نگاه به آینده، روایت مثبت از مردم.

• برای مخاطب با فرهنگ عمومی ناگزیریم به بوم و زیست‌بوم خودمان توجه کنیم و به داستان‌ها و سوژه‌های بوم‌مان بپردازیم. ما در روایت‌ها به تک

صدایی دچاریم. روایت یک قشر خاص از شهری خاص.
• برخی سوژه ها بکر و دست نخورده اند.
• مزیت حوزه ی هنری در تاریخ شفاهی است. می توان در تاریخ شفاهی سراغ سوژه های جذاب بوم مان برویم.
• تاریخ شفاهی رویکرد گفتمانی دارد و روایت یک ملت در مقابل یک تهاجم است. از طرفی تاریخ شفاهی در استان ها زنده است.
• سه رکن (مرحله) در بومی نویسی:
برای رسیدن به این موضوع چند سوال مطرح است:
الف) شاخص های یک نویسنده ی بومی چیست؟
ب) ویژگی های سوژه در یک زیست بوم کدامند؟
ج) سبک بومی چگونه سبکی است؟
• تجربه ها و چالش های بومی نویسی چیست؟
• تجربه ها و چالش های بومی نویسی در گفتمان انقلاب چیست؟
• کیفیت آثار بومی از منظر هنر انقلاب بررسی شود.
• چه کنیم شاخصه های هنری در آثار حفظ شود؟
• چه‌طور یک اثر بومی در سطح ملی و فراملی ضریب می‌گیرد؟

■ عباس محمدی (مدیر مرکز آفرینش‌های ادبی)
• قرار است به تربیت نیروی انسانی بپردازیم.
• بین پنج تا دَه استعداد، قرار است در هر استان کشف شود. استعداد احتیاج به آموزش و پشتیبانی دارد.
• مقصود ما از تربیت نیرو، چهره‌سازی و شبکه سازی است. نیرویی که بتواند مبانی انقلاب را بنویسد.

■ محسن مومنی شریف (نویسنده)
• جایگاه ما در ادبیات داستانی جهان کجاست؟ سنجش با شاخص‌های بین المللی سنجیده می‌شود. مثل جایزه ی نوبل. متاسفانه ما جایگاه مناسبی در جهان نداریم. در خارج ما تقریبا هیچ جایزه‌ای نداریم حتی در سطح مهاجران. در داخل هم رمان جزیی از زندگی مردم نیست.
• حرف و اندیشه جدید جایزه هم می‌گیرد.
• باید کاری کنیم که در جهان به جایگاه درخور خودمان برسیم. ما در داستان نوین تنها تکنیک نگرفتیم بلکه نگاه و اندیشه هم گرفتیم.

• رمان نسبت به تاریخ شفاهی عقب است. چرا؟ ما در تاریخ شفاهی به ادبیات خودمان رسیدیم. اما داستان امروزی ما در بیان معارف دینی و حماسه ناتوان است.
• ما باید به یک روایت برسیم که برای خودمان باشد. اول باید ملت خودمان را بشناسیم.
• ما باید به مولفه های انسان ایرانی آشنا شویم. انسان ایرانی با آسمان پیوند دارد.
• شاگردان شما اساتید به مولفه های انسان ایرانی و با سابقه ی تاریخی و متون کهن آشنا نیستند.
• عرفان، گم شده ی ادبیات داستانی ماست.
• در ادبیات آینده باید به زیر ساخت های فکری توجه کرد.
• شکاف بین ما و نسبت های هنری مان باعث شده تا بین ما و ادبیات کهن فاصله بیفتد و در جهان و در داخل جایگاهی نداشته باشیم.
• از لحاظ داستان‌گویی، از گویش و روایت خودمان بهره‌مند نیستیم و تسلط نداریم.
• خدا در ادبیات امروز ما نیست یا خیلی کم است.
• ما ملت تقدیری و غیب‌باوریم و یک ملت مادی نیستیم.
• اعتقادات و ارزش های مردم در داستان ها یا نیست و یا به عنوان خرافات مطرح می شود.
• راز در کارهای ما نیست و یکی از ویژگی های انسان ایرانی راز است.
• باید همه تلاش کنیم تا داستان ها از اینکه هست یک گام جلوتر برود و راه آن این است که باید بازگشتی به گذشته و ارزش های خودمان داشته باشیم.
• ضمن اینکه از تجارب دنیا استفاده می‌کنیم باید از تجارب گذشتگان نیز استفاده کرد و باید بتوانیم بگوییم این قصه یک قصه ی ایرانی است.

■ مرحوم سعید تشکری (مدرس فقید داستان حوزه هنری خراسان رضوی)

• ما به تعریف جدید مکتب رمان و و داستان خراسان رسیدیم.
• برای آن‌که بتوانیم در حوزه ی هنری تأثیرگذار باشیم:

الف) باید رویکردهای حوزه‌ی هنری را کاملا به هنرجویان بگوییم.
ب) نگذاریم هنرجویان از تیترهای موجود در روزگار معاصر رد شوند.
ج) یک سری کتاب تاریخ شفاهی را به عنوان منبع اقتباسی در اختیار هنرجویان قرار دهیم.
ه) دوستان را به سمت فضاهای روشنفکری و آموزش غربی نبریم. ما در مشهد به شکل شرقی و خراسانی آموزش دادیم و قصه گفتیم.

• پاسخ تمام سوالات این است: به ما آزادی بدهید. به ما فرصت بدهید. بگذارید آزمون و خطا برای هنرجویان انجام شود. ارزیابی هنرجویان با دیگران متفاوت باشد. نظر استان و کارگاه درباره‌ی آن اثر دیده شود.
• باید به تکثر و زیاد نوشتن برسیم تا به کمیت و کیفیت خوب برسیم. مثل اوایل تشکیل حوزه که ما غلط هایمان را با زیاد نوشتن پاک کردیم و یک عده خودشان، خودشان را حذف کردند که به یک وضعیت درستی رسیدیم.
• برای هر استان یک تکلیف و اندازه‌ی تولید مشخص شود و برای آن هزینه‌ای مشخص شود تا نویسندگان استان کار را انجام دهند.
• آزمون و خطا در جایزه‌ی داستان‌های حماسی مشهد جواب داده است. کمک کنید دوستان شهرهای دیگر را وارد این جایزه کنیم و این جایزه را تبیین کنیم. از طریق این جایزه می‌توان به بخش ادبیات بومی رسید.

■ تیمور آقا محمدی (همدان)

• خانه‌ی رمان از سال ۱۳۹۳در حوزه‌ی هنری همدان و با حمایت شهرستان ادب شکل گرفت. ما الان میانگین دوازده نفر را داریم که مرتب در دوره‌ها شرکت می‌کنند و هفت نفر از آن‌ها رمان‌های مختلفی در همین دوره‌ها نوشتند.
• پیش‌نیاز رسیدن به داستان‌های بومی این است که ما ابتدا به خود داستان ایرانی توجه کنیم و به صورت عام

ببینیم جایگاه آن نسبت به ترجمه کجاست و مخاطب چه‌قدر از آن استقبال می‌کند.
• دغدغه‌های انسان ایرانی امروز را بدانیم و شاخص‌های آن و گذشته‌ی آن را بدانیم و اینکه کجای جهان حضور دارد هدف آن چیست و دنبال چیست؟ این‌ها می‌تواند کمک کند تا آدمِ داستان خود را بشناسیم و از او برای مخاطب امروز بنویسیم. باید اول به مسائل هویت‌ساز انسان امروز ایرانی و اینکه چه‌طور به آن تبدیل شده برسم.
• ابتدا باید به هویت و سپس به جغرافیای انسان ایرانی پرداخت.
• اگر می‌خواهیم ثبات داشته باشیم و پای در سرزمین خودمان داشته باشیم، باید توجه کنیم به اینکه در چه اقلیمی زندگی می‌کنیم و در پناه سرزمین خود باشیم.
• ما ابتدا باید جلسات هم‌اندیشی جهت تعریف انسان ایرانی داشته باشیم و برویم سراغ این‌که چه چیزی باعث هویت این انسان می‌شود. سپس برسیم به اقلیم آن.

■ مهدی زارع (سمنان)

• برنامه‌ها به صورت نمایشی نباید به اجرا برسد. تعداد

و تکرار داشته باشد، کارشناسی‌تر شود. باید ارزیابی شود، اصلاح مسیر شود.

• بزرگترین آسیب در برنامه‌های موضوعی، علاوه بر آن‌که موضوع را تعیین می‌کنیم به نویسنده هم می‌گوییم که با چه نگاهی ببین!

• نویسنده با اتکا به شخصیت برآمده از رویکرد بوم‌گرایانه، این شخصیت بومی را در همه‌ی موضوعات قرار دهد که نتیجه‌ی آن تصویری‌ست که از جهات فرهنگی، اعتقادی، آداب و رسوم و... سازگار با بوم است.

■ سرکارخانم سلطان پور (قم)

• صد و پنجاه تا دویست مجله‌ی جهانی در زمینه‌ی داستان دارند کار می‌کنند که باید برای مدرسان و دبیران انجمن داستان ارسال شود.

• توزیع کتاب‌ها کم است. در سینما و تلوزیون کتاب نمی‌بینیم. در فیلم‌ها کتاب وجود ندارد. در دکورها و دست شخصیت‌ها هم همین طور.

• برای ناشر ترجمه سود بیشتری دارد زیرا بیشتر هزینه‌ی تبلیغ را ناشر خارجی انجام داده‌است.

• ناشر بلد نیست و نمی‌تواند کتاب و نویسنده را بشناساند. ناشران بازاریاب و مشاوره‌های تبلیغاتی ندارند.

• نویسنده هم کسانی را ندارد تا برایشان تبلیغ کند.

• باید ابتدا مشکلات صنعت نشر حل شود تا جامعه‌ی ایرانی به سمت کتاب برود.

• نویسنده‌ها از جامعه‌ی حال حاضر ایران دورند و قشرهای مذهبی و روشنفکر تعامل ندارند.

■ سجاد خالقی (شهرکرد)

• مشکل این است که با کسانی که می‌خواهیم کار کنیم زیست‌شان محدود است. بسیاری زیست شهری دارند.

■ محمود مهدوی (اردبیل)

• عطش آموزش در شهرستان‌های ما زیاد است. (لزوم توجه بیشتر به امر آموزش)

■ مهدی کفاش (قم)

• جهت مالی حوزه‌ی نشر مدیر برنامه نداریم. چندسالی است که تمرکز ما در قم بر اقتصاد نشر است.

• یک سری مشاغل ادبی تعریف شود که این مشاغل درآمدزا باشد.

■ آقای کریمی (زنجان)

• نباید اصرار داشته باشیم که هرکسی آئینی یا برای دفاع مقدس بنویسد. ناگفته نماند که تقریبا همه ادبیات دفاع مقدس زنجان را بچه‌های داستان حوزه زنجان نوشتند. داستان‌نویس باید خودش موضوع را از جامعه بگیرد.

■ قربان‌زاده (تبریز)

• پروسه‌ی تربیت نویسنده ۱۰ ساله است که از ۱۰ سالگی تا ۲۰ سالگی خوب است و حفظ آن‌ها البته سخت.

• یکی از راه‌های حفظ بچه‌ها شادابی کارگاه‌های داستان‌نویسی، استفاده از نویسندگان بومی و کشوری است.

• جلسات نقد، شادابی را بیشتر می‌کند و بچه‌ها را ماندگار.

■ باهنر (اصفهان)

• رمان بومی با سبک‌های بومی دو مطلب متفاوت است. مثل مکتب جنوب، مکتب اصفهان، مکتب خراسان که جمع‌آوری اینها نه به درد نویسنده می‌خورد و نه کار نویسنده است بلکه کار پژوهش‌گر است که بعد از نوشتن برخی آثار جمع‌آوری می‌کند.

• برای داشتن ادبیات جهانی نباید خود را مقابل جهان دید. باید مفاهیم ذاتی، اصل نوشتارمان باشد و سپس بومی‌سازی را مانند لباس بر تن آن بپوشانیم.

■ محمداسماعیل حاجی علیان (اصفهان)

• وقتی این عنوان‌ها را می‌گذاریم باید توضیح دهیم که منظورمان از بوم چیست.

• تعریف بوم در استان: زمان و مکان و اتمسفر همه در کنار شخصیتی که دارد رفتاری یا حرفی را می‌زند. (آیا تعریف‌مان از بوم، تعریف بالاست یا تعریف‌مان از بوم دغدغه‌های هویت است؟)

• در آموزش تداوم است که تأثیرگذاری را ایجاد می‌کند.

• چه تعداد از افرادی را که آموزش می‌دهیم در عرصه‌ی ادبیات باقی می‌مانند؟

• در این جلسه تلاش کردیم برای ندیدن تلاش‌های قبلی‌مان! برای ندیدن نویسندگان پولی، برای ندیدن داستان و رمان ایرانی، برای ندیدن موفقیت بزرگ برخی از بچه‌های شهرستانی و بزرگ‌کردن خرده اتفاقات برای جلوی آن‌ها قرار دادن، برای ندیدن داستان ایرانی برای ترجمه.

• جلسه بگذارند برای پی‌گیری ادبیات ایران. تازه‌های نثر ایران را بررسی کنند. جایزه گرفته‌های نثر ایران را بررسی کنند نه اینکه ادبیات خارجی را بررسی کنند.

• برای داشتن رمان خوبِ بومی دو ساز و کار باید دید و این با حوزه است و نه مدرس و هنرمند:

الف) حمایت از نویسنده‌ی تولید رمان در استان‌ها

ب) حمایت از محصول ادبی. تلاش زمانی معنا پیدا می‌کند که ساز و کار حمایتی مشخص باشد.

■ میرشمس الدین فلاح هاشمی (تهران)

• به جای واژه‌ی آسیب‌شناسی باید قوت‌شناسی را مطرح کنیم. اینکه داشته‌های ما چه قدر غنی بوده است.

• اگر می‌خواهیم نمود انسان با هویت ایرانی را بیان کنیم به ناچار بهترین وسیله داستان است.

• اگر بخواهیم هر مفهومی را انتقال دهیم داستان بهترین وسیله است و متأسفانه کمترین توجه به آن شده است.

• رمان بومی به لحاظ آداب و رسوم، زبان محلی، خرده فرهنگ‌ها همیشه برای غرب جذاب است. نمی‌گویم رمانی بنویسیم که برای غرب جذاب باشد. داریم فرزندانی را تربیت می‌کنیم که باید آن‌ها را تغذیه کنیم و پوشش دهیم.

• رمان بومی همان داستان ملی ماست که خُردش می‌کنیم و هرکس از بوم خودش می‌نویسد.

• شاخص‌های زبان بومی: مردم ما باورش کنند، ارتباط بگیرند، صمیمی باشد، تصاویری که خلق می‌کند بتواند الگودار باشد. قهرمان توسط مخاطب لمس شود. ذهن مخاطب درگیر شود. قهرمان غرب تداعی نشود.

• بایستی بنگاه ادبی یا آژانس ادبی داشته باشیم.

■ داوود ضامنی (تهران)

• بلوغ در مراکز استانی شکل گرفته و درباره‌ی مفاهیم بنیادی ادبیات صحبت می‌کنیم.

• از این صحبت می‌کنیم که چه تجربه‌های ارزشمندی در استان‌ها شکل گرفته و این تجربه‌ها می‌تواند تکثیر شود.

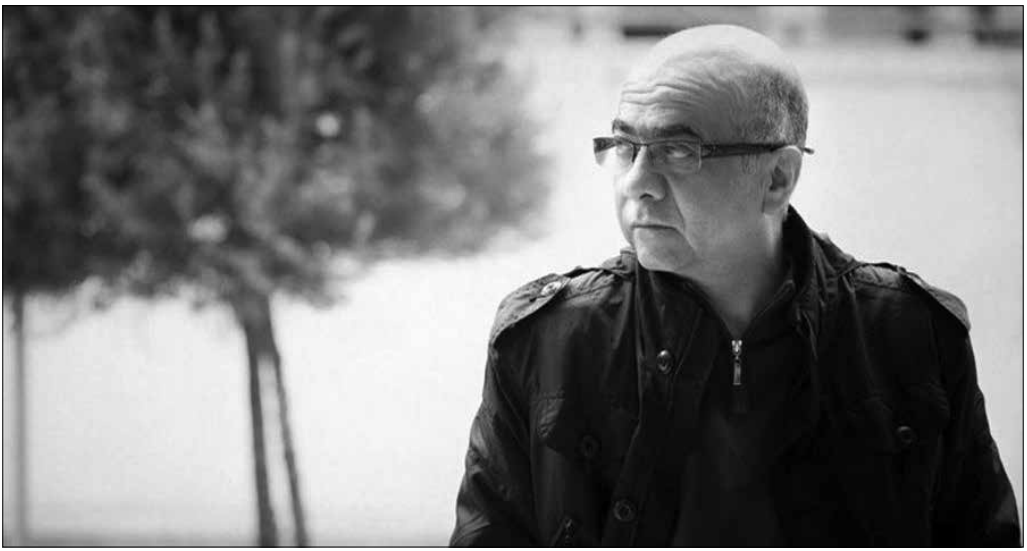
• کشورهایی که فلسفه دارند ادبیت دارند. فلسفه را در کارگاه‌ها جدی بگیرید و خودتان با فلسفه انس داشته باشید.

• آبشخور اصلی مبانی ادبیات، فلسفه است. ●

از تبار حماسه بود و داستان

نگاهی مجمل به آثار و جهاد ادبی و هنری سعید تشکری؛ نویسنده فقید کشور

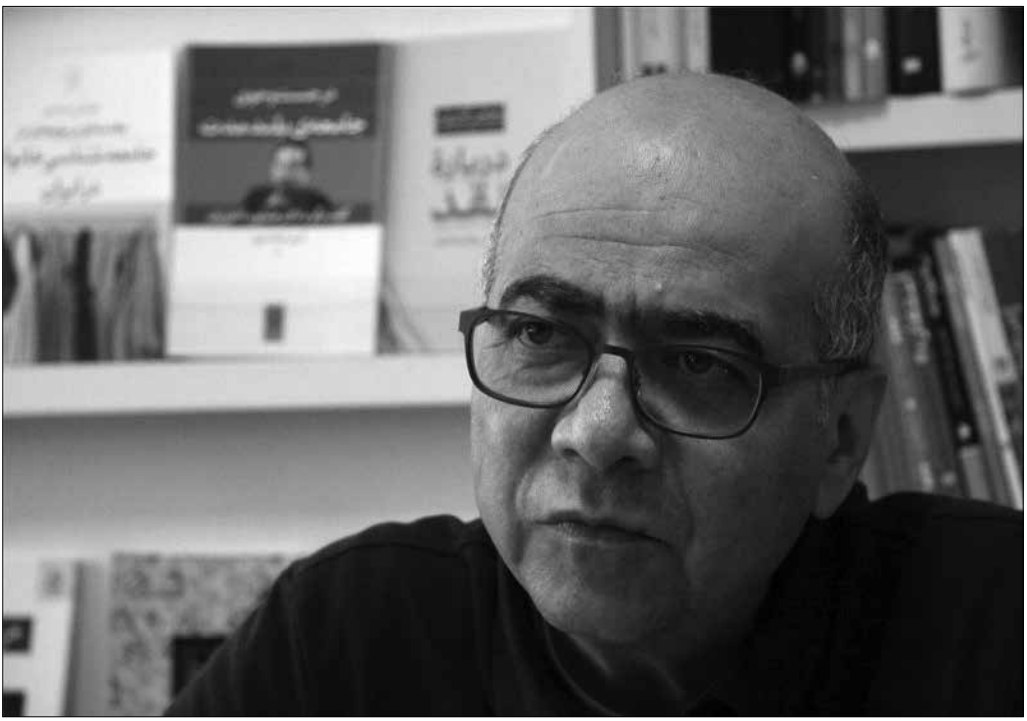
رضا وحید



سعید تشکری یکی از نویسندگان خبره و متعهد کشور بود که متاسفانه خیلی زود از میان ما رفت. او از بانیان و دبیر جشنواره حماسی خراسان بود که در عرصه داستان ایران و در همان راستای روایت ایرانی بسیار ارجمند است و قابل تقدیر و حتما با عنایت حضرت حق ماندگار خواهد بود. روحش قرین رحمت حضرت سبحان.

در هر رشته و هنر و فنّی، تنها ناتوانی‌ها و کمبودها را ذکر کردن نمی‌تواند ایجاد انگیزه و حرکت کند. هنرمندی می‌تواند حرکت و تحرکی ایجاد کند که در آثار، نه در گفتارهای خود به طرف ساخت رفته باشد. امور فرهنگی نیز همچون امور اقتصادی، نیاز ویژه‌ای به حرکت دارد و این حرکت در پی ایجاد نمونه‌های عینی و تاریخی و روایی پدید می‌آید. مرحوم سعید تشکری، هنرمندِ حرکت و نمونه‌آوردن بود. شخصی که اگر می‌گفت انقلاب اسلامی می‌تواند حرکت آفرین و انسان‌ساز باشد بدان ایمان داشت.

او در رمان دوجلدی خود "مفتون و فیروزه" بر اساس ساختاری روایت‌مند و در عین حال مستند، به وقایعی



برخواسته از دل مردم پرداخت. ظلم به صورت عادی و روزمره شده، توسط مأمورهایی که نشان از نظام پهلوی و شاهنشاهی داشتند، تداعی کننده‌ی همین موضوع است. اگر دین است و عبادتی صورت می‌گیرد حتی در عبارت‌پردازی، پس از اعلامیه می‌آید، مانند این عبارت در رمان مفتون و فیروزه: «یادش آمد چند بار مفتون، اعلامیه‌های آقای خمینی و آقا سیدعلی و علمای دیگر را در خانه‌ی ابوالقاسم، لابه‌لای زیارت‌نامه‌های حضرت که در حرم آن‌ها را می‌فروخت دیده بود...»

زیارت با اعلامیه همراه است و این خود به خوبی می‌رساند که نویسنده دین را خارج از حرکت و تلاش و تکاپو نمی‌بیند.

مرحوم سعید تشکری ضمن تبحر و تخصص در روایت‌پردازی؛ آشنایی بسیار خوبی نیز با تاریخ داشت، در همین رمان شاهد گفتگویی میان خبرنگار با هژبر؛ یکی از سرمایه‌داران وابسته به رژیم پهلوی هستیم، خبرنگار می‌گوید:

«آقای هژبر، اصل چهار ترومن در خراسان زیاد نتونسته موفق باشه؛ چه در کشاورزی و چه در بهداشت. جناب لُرد بیچاره بِرنهارت، با واکنش‌های تند در مشهد روبه‌رو شدند. مستشاران فرنگی آمریکایی اصل چهار، حتی با حضور لیدن‌هایم هم با احداث دانشرای کشاورزی طُرُق در مشهد و کارخانه‌ی کمپوت‌سازی در فریمان، نتونستند صدای دشمنان اصلاحات ارضی را خاموش کنن. اما واگذاری زمین‌های اصلاحات ارضی به جنابعالی...»

نویسنده‌ی مفتون و فیروزه در جای دیگر همین رمان از رسیدگی به محرومان می‌گوید و نگاه منفعت طلبانه‌ای که حکام وقت به مصیبت‌های وارده بر مردم داشتند. ولیان؛ استاندار وقت خراسان با هژبر بعد از سیل

ویرانگر قوچان برای بازدید سوار بر هلیکوپتر می‌شوند:
«ولیان داد زد:
ـ باید برای این مردم پول خرج کنی. این‌ها خونه و نون می‌خوان. شهر باید زود خیلی زود سرپا بشه. اونایی که زنده‌ان، از ما طلب‌کار و به دنیا بدهکار... هر قدر خرج کنی، چند برابرش رو می‌بَری. تو که عادت داری؛ بساز و اساسی لِفت و لیس کن.
هژبر سر جُنباند.»

تشکری در کتاب "کافه داش‌آقا" مردمانی را روایت می‌کند که به اجبار توسط حکومت پهلوی تحت ظلم هستند و حکومت می‌خواهد به صورت نمایشی و ظاهری برای خود محبوبیت کسب کند. زمان این رمان به روزهایی برمی‌گردد که می‌خواهند مشهد را به بهانه‌ی جشن‌های ملی در فحشا فرو ببرند. برای ایجاد محبوبیت و اینکه نشان دهند مردم از صمیم قلب با حکومت همراه شده‌اند می‌خواهند عکس‌های شاه، در پشت شیشه‌های مغازه‌ها چسبانده شود. تمام این وقایع را می‌توان در همین چند خط کوتاه به خوبی مشاهده کرد. زمانی که گروهی دانشجو برای کسب درآمد می‌خواهند عکس‌ها را پخش کنند اما شخص بدنامی که در رمان خباثتش به خوبی نشان داده شده است، جلوی آن‌ها را می‌گیرد و نویسنده نشان می‌دهد که حتی همان کارهای تبلیغاتی نیز فایده‌ای برای نیازمندان نداشته است:

«چند دختر و پسر خنده‌کنان از استانداری بیرون آمدند. از زبان آن‌ها شنید که هر کس عکس شاه را پشت شیشه‌ی مغازه‌ای بچسباند، یک ده تومنی کاغذی دستمزد می‌گیرد. یکی‌شان گفت باید برویم اداره‌ی فرهنگ و هنر و به سمت کوچه‌ی رادیو راه افتادند. خیلی زودتر از آنکه فکرش را می‌کرد هوشی با یک دسته عکس لوله‌شده آمد و پیاده به همان جایی رفت که دختر و پسرها آدرسش را داده بودند؛ اداره‌ی فرهنگ و هنر.

... هوشی یکی از دخترها را کشاند بیرون، دختر بیچاره از ترس می‌لرزید.

هوشی گفت: دفعه‌ی دیگه اینجا پیدات بشه جلوی چشم همه بلا سرت میارم. عکس اعلی‌حضرت و مُشتلقش مال شاه‌دوستاست نه شما عنترا، هرِّی!»

در قسمت دیگری از رمان کافه داش‌آقا او نحوه‌ی تحول یکی از شخصیت‌های اصلی خودش را به این شکل با استفاده از اسناد و اطلاعات تاریخی روایت می‌کند:

«تا اینکه برای اولین بار به مسجدی رفتم که آقای قدسی مرا به منبر آقا سیدعلی کشاند. بعد از نماز دیدم جسمم چقدر درد گرفته و روحم آرام شده، آرام.»

این شخصیت گرچه به کافه می‌رفت و صحبت‌های روشنفکرنماها را می‌شنید اما تحولش در مسجد واقع می‌شود و می‌فهمد محل اصلی تحول او آنجاست نه کافه.

او نویسنده‌ای بود که انقلاب و مبارزه علیه حکومت‌های ظالم مغول تا پهلوی در تمام آثارش به وفور یافت می‌شود و این به خوبی نشان از گونه‌ی فکری و نگرشی این نویسنده‌ی برجسته دارد.

مشخصه‌ی دیگری که آثار استاد تشکری را با دیگر نویسندگان هم‌عصر خویش با موضوع تحولات انقلابی متمایز می‌کند، مکان‌مند و به اصطلاح «شناسنامه‌دار بودن هر موقعیت و مکانی» است. تا جایی که به وضوح می‌بینیم تمام فصل‌های کتاب کافه‌داش‌آقا در ابتدایش «آلبومه‌ی مکانی» نوشده شده است. فصل ۲۲ آلبومه‌ی مکانی‌اش اینگونه است: «آلبومه‌ی مکانی: {خیابان بهار- بعد از چهارراه لشکر- استانداری}»

او در کتاب "بارِباران" قدرت و ثروت را در خدمت ائمه اطهار(ع) به ویژه حضرت رضا (ع) به نمایش می‌گذارد. تمام تمکّنی که اگر در خدمت و حرکت به سوی مردمی شدن نباشد ارزشی ندارد به همین دلیل روایت ساخت مسجد گوهرشاد را بیان می‌کند. گوهرشاد بیگم هنگامی که با پریزاد برای خریداری زمینش صحبت می‌کند اینگونه به نمایش در آمده:

ـ مادر جان، من گوهرشادم.
ـ من گوهرشاد را نمی‌شناسم!

ـ من می‌خواهم تکه‌ی زمین تو را، این خانه‌ات را برای ساخت مسجد بخرم.

ـ دخترجان، شومت را بخور و بخواب. من نه گوهرشاد را می‌شناسم، نه این زمین را صاحبم. صبح که صاحب‌خانه آمد از او بخواه. من حالا کُلفَت مهمانِ این خانه‌ام.

گفت و رفت و گوشه‌ای نشست.

گوهرشاد، عادت به نه شنیدن نداشت. عادت چنین بازیچه بودن را هم نداشت. خشمگین برخاست و فریاد کشید:

ـ می‌توانم خانه‌ات را خراب کنم. می‌توانم...

ـ نمی‌توانی دخترجان. نمی‌توانی. او نمی‌گذارد. هم‌چنان‌که من نتوانستم در را به رویت باز نکنم و جلویت آب و نان مگذارم. پس قدری خودداری باش. این‌قدر هم، هیاهو نکن. منّت هم سرم نگذار. می‌خواهی فرصت بدهم تا باورت شود که نمی‌توانی!

گوهرشاد حالا دیگر نمی‌توانست بر پایش بایستد.

بانوِ هزار سلام، در برابر پیرزن اهل سناباد کم آورده بود، تا شده بود، کوچک شده بود.

نشست و با خود مویه کرد.

ـ روزه‌ام را نمی‌گشایم تا به جواب برسم.

ـ شومت را بخور.

ـ لقمه‌ای از این نان را نمی‌خورم، تا تو پاسخم را بدهی.

ـ من حرفی ندارم. مهمانم هستی و حبیب اوی. شرط مگذار که آن وقت هزار شرط برایت می‌آورم.

ـ تو چه شرطی برای من داری؟ بگو تا انجام دهم.

ـ فکر کرده‌ای همه‌ی شرط‌ها سکه‌های حکومت است که به جایش بدهی. من گوهرشادآغارا نمی‌شناسم. گوهرشاد بیگم را هم نمی‌شناسم. اما می‌گویند بخشنده است. خوی تاتاری ندارد. اخلاق مغولان خون‌ریز را هم ترک گفته است. پس صاحب‌خانه، خودش جواب تو را می‌دهد...»

آثار بسیار ارزشمندی نیز این نویسنده‌ی محترم در دست انتشار داشتند که متأسفانه نتوانستند صفحات چاپ شده‌ی آن را در زمان حیات پُرثمر خود لمس کنند از جمله:

کتاب «بِکّه» خاطرات مربوط به گروه‌های تئاتری که در مشهد وجود داشتند با محوریت مشخصات تربیتی شهید کاظم تدیّن و نقش بی‌بدیل ایشان.

کتاب «رفیق» برشی از زندگی و ارتباط مرحوم تشکری با شهید میرزایی؛ فرمانده تخریب لشکر پنج‌نصر و مربی تخریب.

کتاب «شاه را بکش» اشاره به جریان ترور ناصرالدین شاه توسط میرزا رضا کرمانی. برای گروه نوجوان.

کتاب «چپ پا» که این کتاب نیز برای گروه نوجوان نوشته شده است و اشاره دارد به بازی فوتبال ایران و اسرائیل.

کتابی با موضوعیت «اقبال لاهوری» و ...

با توجه به این نمونه‌هایی که تنها به دلیل «کم‌گویی و گزیده‌گویی» به اختصار بیان شده‌اند و بسیار بیش از این می‌توان ذکر کرد، نمی‌توان مرحوم سعید تشکری را صرفا نویسنده‌ای دینی یا حتی مردمی صِرف به شمار آورد. او نویسنده‌ای بود که انقلاب و مبارزه علیه حکومت‌های ظالم مغول تا پهلوی در تمام آثارش به وفور یافت می‌شود و این به خوبی نشان از گونه‌ی فکری و نگرشی این نویسنده‌ی برجسته دارد، نویسنده‌ای که خادم بودن را نه تنها در گرفتن چوب‌پَر مقابل زائر می‌دانست بلکه قلم و کتابت را اولویت اول خدمت خود به آستان حضرت رضا (ع) می‌شناخت.

در عرض ارادتی می‌نویسد:

«از صحنه‌ی تئاتر تا داستان‌نویسی و روزنامه‌نگاری و نقد و پژوهش و نمایشنامه‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسی و کارگردانی در حوزه هنرهای نمایشی و تلویزیون و سینما.

اما فقط یک تصور با من همواره همراه بوده است که در همین حوالی نزدیک، کسی نفس‌زدن مداوم و بی‌خستگی کار کردن و آسوده نخوابیدن و عرق‌ریزان روح و جسم مرا به خوبی می‌بیند و می‌شناسد و می‌سازد و می‌خواهد.» ●

رئالیسم عرفانی

دکتر محمد رودگر

معرفی کتاب

این اثر که حاصل سال‌ها تلاش و تحقیق محمد رودگر است، مسأله‌ی مهمی را مطرح می‌کند که حتما نه تنها دغدغه‌ی نویسندگان کشور بلکه تمام نویسندگان زبان و ادب فارسی است.

رودگر در این اثر معتقد است که در مقابل اصطلاح و سبک "رئالیسم جادویی" که توسط گابریل گارسیا مارکز و در اثر "صد سال تنهایی" مطرح شده است، ما در فرهنگ خود اصطلاح "رئالیسم عرفانی" را داریم.

جادوگری در زندگی مردم آمریکای لاتین نمود بسیاری دارد و بر این اساس و باور؛ مارکز آن را در رمان خود نمایانده است. در عوض با توجه به زیست صوفیانه طولانی مردم ایران در قرون گذشته و تنیده شدن مفاهیم آن در زندگی مردم ایران حتی تا به اکنون، می‌توان قائل بود که ما نیز رئالیسم عرفانی داریم که پایه و بنیان روایتش "کرامت" است.

رودگر ضمن مقایسه علمی و ادبی این دو شاخه از سبک رئالیسم؛ شاخصه‌های هر دو را برمی شمارد. دکتر محمد رودگر در این کتاب معتقد است که می‌توان مضامین و محتوای غنی‌ای را که در آثار بزرگان ما به‌خصوص تذکره الاولیای شیخ فریدالدین عطار نیشابوری است در داستان معاصر و در روایت ایرانی منعکس کرد.

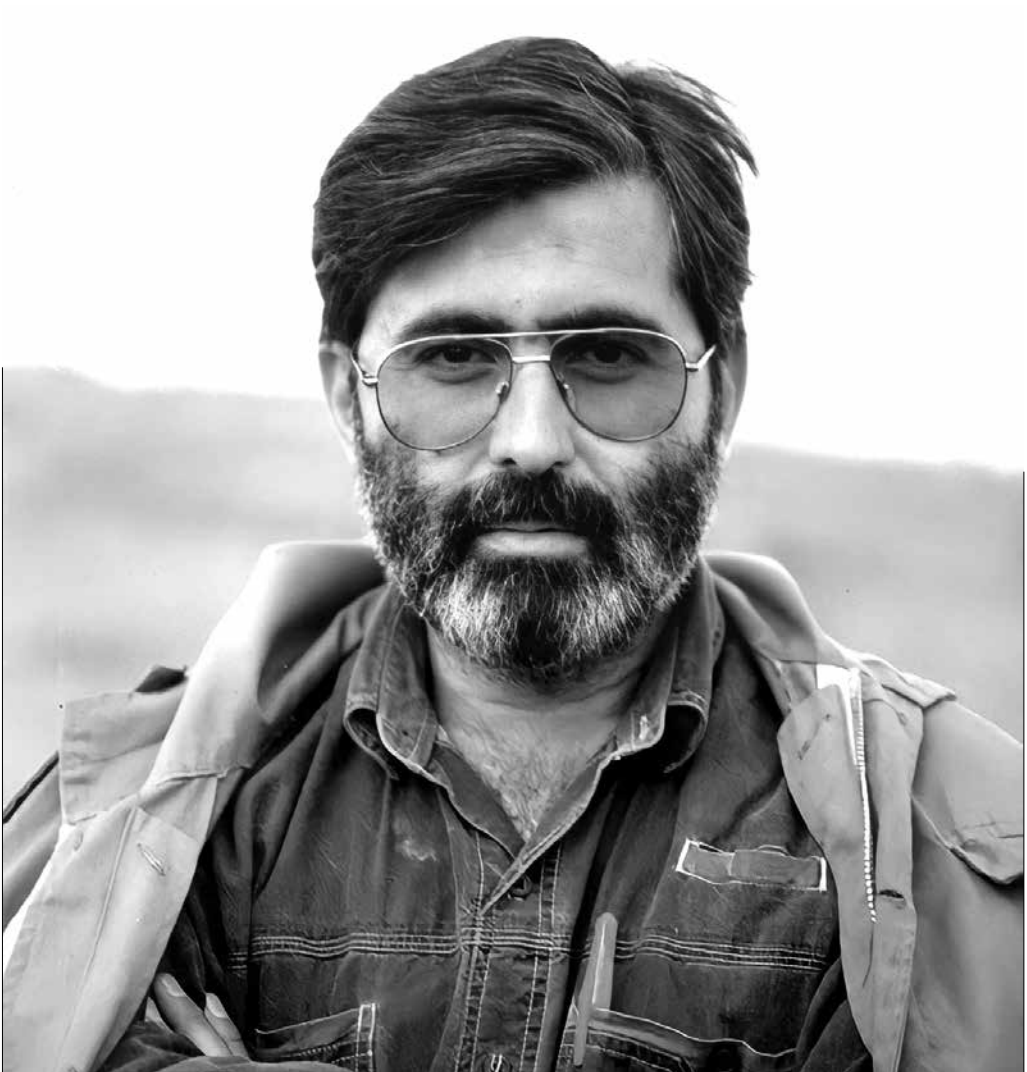
او در این اثر به "خوارق عادات" و "کرامات" ملاحظه‌ی ویژه‌ای دارد.

کتاب رئالیسم عرفانی؛ توسط انتشارات سوره مهر منتشر شده است.

تأملی کوتاه در احوال رُمان
محصول مدرنیته غرب

بخشی از مقاله «رمان، سینما، تلویزیون» شهید سید مرتضی آوینی
که در کتاب «آینه جادو» آمده است

استخراج و تنظیم: رستا مولوی



این متن به مناسبت سالروز شهادت سیدشهیدان اهل قلم (بیست فروردین) نوشته شده است. مطالبی که شهید آوینی در این مقاله عنوان می‌کند همان نگاهی است که در روایت ایرانی مطرح است.

پیش از آن‌که سینما متولد شود، بشر غربی در رمان استعداد وسیع خویش را برای خیال‌پردازی به ظهور رسانده بود. "رمان نویسی" را هرگز نمی توان با "اسطوره پردازی" و یا حتی "قصه پردازی" بشر در گذشته ها قیاس کرد؛ رمان ماهیتاً پایداری متمایز از اسطوره و یا قصه های کهن است. "خودبنیادی یا سوبژکتیویسم" یکی از خصوصیاتی است که رمان را از اسطوره و یا قصه های کهن متمایز می دارد و این، تفاوت عَرَضی کوچکی نیست؛ یک "تمایز جوهری ذاتی" است.

در این جا فرصت بحث درباره ی این "خودبنیادی" وجود ندارد، اما همین بس که رمان یک "مونولوگ[1] خیالی و توهمی" است که "صورتی مکتوب" یافته و از پذیرش فطری انسان نسبت به قصه نیز سوءاستفاده کرده است. نه آن‌که بشر تا این روزگار "مونولوگ درونی" نداشته و "خیال پردازی" نمی‌کرده است، نه؛ اما این هست که بشر تا پیش از این هرگز به فکر نمی افتاده که "حدیث نفس" خویش را بنویسد و به دیگران عرضه کند. انسان قدیم نه برای "انسان" و نه برای "هنر" شأنیتی چنین قائل نبوده است که او را بدین تصور برساند. خیلی چیزها می بایست تغییر کند تا تصویری این چنین ایجاد شود که هر خیال پردازی به خود جرأت نوشتن بدهد و یا در خیال پردازی های دیگران جذابیتی ببیند. رمان فقط در ظاهر شبیه به قصه های کهن است و در باطن اصلا شباهتی با آنها ندارد ـ نه در نیّت قصه پرداز، نه در غایت پرداخت، نه در نحوه ی پرداخت و نه در نسبت قصه با واقعیت خارج از انسان و حقیقت وجود او... و مهم‌تر از همه، همین آخری است که تکلیف کار را معین می دارد.

"خودبنیادی" لازمه تفکر جدید است و در ذیل اومانیسم واقع می شود و اومانیسم را نباید آن سان که بعضی روشنفکران مسلمان پنداشته اند به همان معنایی گرفت که ما از لفظ "انسان‌گرایی" می فهمیم. این باور غلط صرفا از ترجمه لفظ اومانیسم نتیجه نشده، اما بلاتردید این ترجمه در ایجاد چنین تصوری بی تاثیر نبوده است...

در نزد آن ها انسان حیوانی است نتیجه ی تطور حیوانات که بعد از جهش های متواتر ژنتیکی، تصادفاً صاحب فکر و عقل شده است، و در نزد ما انسان خلیفه ی خدا و مظهر علم و قدرت و اراده و حیات اوست و لذا اثبات انسان با نفی علم و قدرت و اراده ی خدا ملازم نیست؛ اما در نزد آن ها اثبات انسان با نفی خدا و مشیت او همراه است. در تفکر جدید، "طبیعت" جانشین "خدا"ست و "انسان" به مثابه ی "عالی‌ترین محصول طبیعت" رب الارباب و قدرت مطلقه کائنات است و لذا اومانیسم با نفی مطلق باورهای دینی در باب انسان محقق می شود. در نزد ما "توبه" یا توجه به خدا عین "بازگشت به خویشتن" است، چراکه وجود انسان مظهر تام و تمام وجود خداست؛ اما در نزد آن ها، روی آوردن به خدا "بی خویشتنی و از خودبیگانگی" است و لذا "آزادی انسان" مساوی است با عبودیت حق و اثبات مقیّدات دینی.

اومانیسم و خودبنیادی ـ سوبژکتیویسم ـ لازم و ملزوم هستند، چراکه در آن جا انسان طبیعی بنیاد عالم است و دائرمدار آن. این تفکر از یک راه به اندیویدوالیسم[2] منتهی می شود و از راه دیگر به سوسیالیسم، چراکه انسان هم دارای مصداق فردی است و هم مصداق اجتماعی. در این جا انسان خود را به مثابه ی "حق" اختیار می‌کند و به تعداد "مصادیق" مختلفی که انسان می‌تواند به خود بگیرد، این خودبنیادی صورت های متعددی پیدا می‌کند. نفی مطلق امتیازات، اعمّ از مادی یا معنوی، لازمه ی چنین باوری است. هر کس خود را و تفکرات و باورهای خود را به مثابه ی حق اختیار می‌کند و دیگر معیار و مقیاسی هم برای ارزیابی در دست نیست.

هنر جدید، و به تبع آن رمان‌نویسی، بر این خودبنیادی قرار دارد و لازمه ی آن همین "تعمیم حقانیتی" است که از اومانیسم نتیجه می‌شود. رمان‌نویس در قالب قصه به توصیف تفصیلی جهان از نطرگاه اعتقادی و باورهای خویش

۱. Monologue تک‌گوی، سخن گفتن با خود.

۲. Individualism فردگرایی، مذهب اصالت فرد.

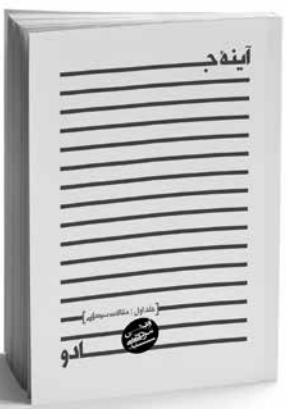
می‌پردازد و تنها با چشم پوشیدن از آبروی روشنفکری است که می‌توان پرسید: "اگر این توصیف تفصیلی از جهان با حقیقت امر انطباق نداشت، چه؟" حقیر آبروی روشنفکری کسب نکرده‌ام و بنابراین، بدون ملاحظه می‌توانم این سوال را طرح کنم که "آیا به راستی هر کسی باید حق بیان داشته باشد و برای هر سخنی باید زمینه طرح فراهم شود، هرچند مطابقت با واقع نداشته باشد؟"

در رمان‌نویسی، از آنجا که موضوع رمان "زندگی" است و در زندگی واقعی "خیر و زیبایی" منفصل از یکدیگر وجود ندارند، هرگز امکان ندارد که سخن فوق به تمامی محقق شود. هنر جلوه روح هنرمند است و او لاجرم درباره‌ی جهان اطراف خویش می‌اندیشد. هنرمند چگونه می‌تواند از ظهور و بروز اندیشه‌ها و تعهدات خویش در آثارش جلوگیری کند؟ بنابراین "انفصال زیبایی از خیر" در هنر جدید با رویکرد فرمالیسم[1] محقق می‌شود. آنها از زیبایی تصوری کاملا حسی و ظاهری دارند و با زیبایی معنوی بیگانه‌اند.

اما رمان، همان‌طور که گفتیم، نمی‌تواند تماماً به "هنر برای زیبایی و زیبایی منهای فایده" ایمان بیاورد، چرا که موضوعش "زندگی" است. سبک‌های ادبی که بعد از جنگ جهانی اول، در آغاز قرن بیستم به وجود آمد ـ کوبیسم[2] و دادائیسم[3] و سوررئالیسم و ... ـ در حد شعر توقف کردند و هرگز به صورت جریان‌هایی ماندگار در رمان‌نویسی درنیامدند.

از میان هنرهای جدید، قبل از ظهور سینما، مردم بیش از همه به قصه و رمان روی آورده‌اند و آن هم رمان‌هایی قبل از دوران "رمان نو" نگاشته شده‌اند. و صادقانه باید اذعان کنیم که رمان‌نویسی به دلایل بسیار نمی‌تواند آن‌سان که در شعر و نقاشی و مجسمه‌سازی اتفاق افتاد، روی به "تخیل آزاد" بیاورد و از "مردم" ـ که روی خطابش با آنهاست ـ غفلت کند.

رمان‌نویسی ناچار است که به "واقعیت" وفادار بماند و از فرمالیسم بپرهیزد. "وفادار ماندن به واقعیت" لزوما به همان معنایی نیست که در تاریخ ادبیات تحت عنوان "رئالیسم" بدان پرداخته‌اند. اگر در این جا "فرمالیسم" را در مقابل وفادار ماندن به واقعیت و با معنایی متضاد با آن به کار برده‌ایم، بدین سبب است که در رمان‌نویسی، فرمالیسم صورتی کاملا متمایز از سایر هنرها می‌یابد.



علت آن‌که در رمان‌نویسی فرم نمی‌تواند یکسره جانشین محتوا شود این است که از یک سو رمان و قصه به واسطه الفاظ خلق می‌شوند و "الفاظ موضوعُ له روح معانی" هستند. اما این سبب نمی‌تواند کافی باشد، چنان که شعر نیز اگرچه مخلوق به واسطه الفاظ است، اما راهی را پیموده که به "شعر سپید" منتهی گشته است. از سوی دیگر، رمان‌نویس به ناچار باید به یک "طرح منسجم داستانی" وفادار باشد.

موضوع رمان زندگی است، اما نه زندگی آن چنان که هست و یا باید باشد؛ زندگی آن‌سان که نویسندگان می‌بینند. خلاف آنان که رئالیسم را سبکی "اُبژکتیو" می‌دانند، هنر جدید هرگز نمی‌تواند خود را از سوبژکتیو برهاند، چرا که حتی رمان‌نویسی قصد دارد سوبژکتیویته را انکار کند و جهان اطرافش را بدون مداخلات نفسانی خویش بنگرد، باز هم به ناگزیر با چشم‌های "شخصیت روانی خویش" می‌بیند و این شخصیت، آفریده مجموعه اعتبارات و ارزش‌هایی است که در واقعیت نفس الامر یا حقیقت را انکار می‌کنند و برای مصادیق فردی و جمعی بشر شأنیت خدایی قائل هستند.

منبع: آینه جادو، جلد اول[مقالات سینمایی]، مرتضی آوینی، نشر واحه، چاپ اول ۱۳۹۰، ص ۱۲۳ الی ۱۳۳

۱. Formalism اصالت دادن به فرم یا صورت ظاهر و بی‌توجهی به معنا و محتوا.

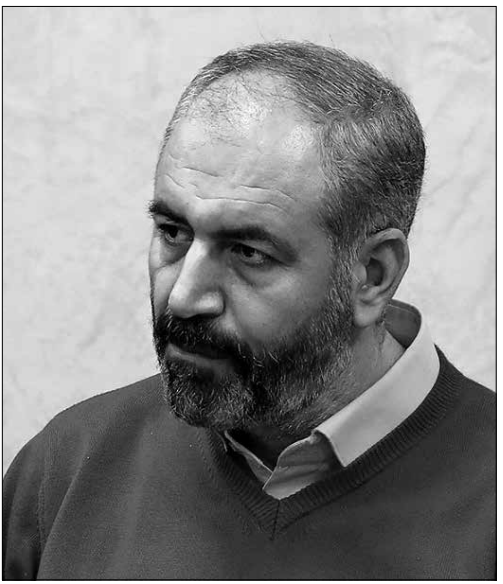
۲. Cubism سبکی غیر تمثیلی خصوصا در نقاشی و مجسمه‌سازی که در اوایل قرن بیستم در پاریس به وجود آمد و مشخصه اصلی آن تجزیه فرم‌های طبیعی به صُوَر و ساختارهای انتزاعی و غالبا هندسی است.

۳. Dadaism جنبشی هنری و ادبی در اروپای غربی (۲۳ ـ ۱۹۱۶ .م) که با نسخ فرم‌های فرهنگی و زیبایی شناختی سنتی به شیوه‌ای مضحک و طعنه‌آمیز و با تکیه بر عناصر غیرعقلانی و تصادفی واقعیت اصیل را جست و جو می‌کرد.

تکیه‌مولوی

بریده‌ای از فصل پانزدهم رمان در دست انتشار «ماه و بلوط»

اثر: محسن مؤمنی شریف



بازجو خواندنش که تمام شد، برگه‌های بازجویی را روی میز رها کرد و لحظاتی به او زل زد. بعد گفت: «آقای خاوری، خیالت را تخت کنم، بیهوده داری خودت را این‌ور و آن‌ور می‌زنی، من هنوز قانع نشدم که چطور دستیار ویژه ی سرگرد عباسی، مغز متفکر نظامی حزب دموکرات، ناگهان سر از سپاه درمی‌آورد و می شود چشم و گوش تیپ ویژه شهدا؟»

جلال گفت: «واللهی برادر، خیلی هم ناگهانی نبود. به عرایض بنده اگر توجه می‌کردید من از همان روزهای اول که ماجرای دارلیک را دیدم فهمیدم راه را اشتباه آمده‌ام و انتهای این جاده سقوط و نابودی است. تصمیم گرفتم دیگر ادامه ندهم و هر طور شده برگردم به ارتش سر خدمتم. اما نشد. یعنی سرگرد رأیم را زد و نگذاشت برگردم. من همیشه پیش او کم می‌آوردم،

شاید اگر بود باز سرگذشتم چیز دیگری می‌شد و من غیر از اینی بودم که هستم.»

ـ یعنی پشیمانی؟

ـ منظور من این نبود؛ بلکه می‌گویم خداوند باری‌تعالی مقدمات را یک جوری فراهم می‌کند که انسان در دوراهی تصمیم قرارگیرد و هر راهی انسان را به یک سویی می‌برد و سرنوشت متفاوتی برایش رقم می‌زند. اگر در این بزنگاه‌ها...

ـ داشتی از سرگرد عباسی می‌گفتی!

حرف در دهانش ماسید. خشمش را فروخورد. از داغیِ خونی که در زیر پوستش دوید، فهمید صورتش سرخ شده‌است اما سعی کرد آرام باشد. لحظاتی هیچ نگفت و بعد ادامه داد:

«پیش از او، پدرم بهترین دوستم بود اما سرگرد او را از من گرفت. در میان همه‌ی خانواده پدر بیشتر از بقیه با من جور بود. گاهی که با هم در صحرا بودیم، دوست داشت برایم سفره‌ی دلش را باز کند و همه آن چیزهایی را که در سالیان طولانی در سینه‌اش تلنبار شده‌است بیرون بریزد. اما حیف که من خام‌تر از آن بودم که قدر این حرف‌ها را بدانم و با اشتیاق، نه بی‌میلی، آن‌ها را بشنوم؛ تجارب گران‌قیمتی که به نقد جوانی حاصل کرده بود. از وقتی که در عنفوان جوانی در هواخواهی قاضی محمد شب و روز نمی‌شناخته و سرانجام در میان همه‌ی جوانان کردستانی او یکی از پنجاه نفری بوده که برای دوره افسری ارتش جمهوری کردستان انتخاب می‌شود و برای آموزش به باکو می‌رود، اما پیش از اینکه دوره‌شان تمام شود خبر سرنگونی جمهوری کردستان و به‌دارکشیدن قاضی همه‌ی آرزوهایش را نقش بر آب می‌کند. به ناچار به چریک‌های ملامصطفی بارزانی می‌پیوندد و بعدها در شورش کردهای عراق علیه عبدالکریم قاسم، از فرماندهان بارزانی می‌شود و در همان جا زندگی تشکیل می‌دهد. بعد از بازی‌های سیاسی و وجه‌المصالحه شدن‌های مکرر قوم کُرد، دیگر طاقتش طاق می‌شود و به قول خودش به خود می‌آید و دست زن و دو بچه‌اش را می‌گیرد و برمی‌گردد به ولایت خودش. زندگی دوباره‌ای شروع می‌کند و همه هویت سابقش را از بین می‌برد و می‌شود مأمور ساده و گمنام شکاربانی مهاباد. او ملول از هم‌شهریانش، گویی انتخاب کرده بود بقیه عمرش را در کوه و بیابان بگذراند. اتفاقاً در همین صحرا و دشت بود که به تور یک پیر شگفت‌انگیز خراسانی خورد و دوباره دوره‌ی دیگری از زندگی‌اش شروع شد و باز هم در کوه و صحرا و جنگل‌های ایران و یا در تنهایی کارگاه معرق‌کاری‌اش در کنج حیاط خانه.»

جلال یادش آمد فقط پدر یا نامزدش ستاره نبود که سرگرد آن‌ها را ازش گرفت؛ بلکه کسان دیگری هم بودند. یکی از آنان دبیر ادبیات‌شان بود. مردی میان‌سال، آراسته و باوقار که وقتی گام برمی‌داشت همه دانش‌آموزان چشم می‌شدند و به تماشایش می‌ایستادند. مهرش تنها بر دل جلال و هم‌کلاسی‌هایش ننشسته بود، بلکه محبوب یک شهر بود.

جلال، فکر کرد اگر دوستی‌شان ادامه می‌یافت، سرنوشتش چیز دیگری می‌شد اما وقتی به دام سرگرد افتاد رابطه‌اش با خیلی‌ها قطع شد، یکی هم او بود. مردی میان‌بالا که وقتی وارد دبیرستان می‌شد عده‌ای برای سلام دادن و ابراز ارادت به او از هم سبقت می‌گرفتند. همیشه لبخندی در چهره‌ی استخوانی‌اش بود که او را دوست‌داشتنی‌تر می‌کرد. هرچند دبیر ادبیات فارسی بود، اما در ادبیات عرب و تاریخ ایران و کردستان حرف‌های جذابی برای گفتن داشت. همیشه برای همه سؤال‌های بچه‌ها پاسخ‌های مناسب داشت. جلال یکی از آنانی بود که هر روز او را از در ورودی تا رسیدن به دفتر دبیران همراهی می‌کردند. این فاصله حیاط تا دفتر آن قدر طول می‌کشید که صدای معاون درمی‌آمد:" دانش‌آموزان عزیز، استاد را راحت بگذارید، بفرمایید سر صف.»

در همین فاصله بود که سؤالات گوناگون دانش‌آموزان یکی پس از دیگری سرازیر می‌شد. یکی از فرضیه‌ی تکامل داروین می‌پرسید، دیگری از مارکس، یکی دیگر از

تاریخ، و آن یکی از سفر قریب‌الوقوع شاه به شهرشان. اما پاسخ‌های استاد معمولاً رندانه و گاه طنزآمیز بود:

ـ تو پسر کی هستی؟

ـ کاک سراج

ـ کدام کاک سراج؟

ـ کاک سراج خاوری، آقا.

ـ خدا را شکر! پدرت را می‌شناسم. ببین پسر، ممکن است جد و آبای جناب آقای داروین میمون باشند اما من به تو قول می‌دهم ریشه کاک سراج به حضرت آدم و حوا می‌رسد. برو خیالت راحت باشد کاکاجان!

خنده‌ی بچه‌ها که تمام می‌شد، می‌گفت: «بچه‌ها، این ادعای آقای داروین، تنها یک فرضیه است. فرضیه همان‌طور که از اسمش پیداست یک احتمال است تا تبدیل شدن به یک نظریه مسلم علمی مسیری طولانی در پیش دارد. چه‌بسا فرضیه‌هایی که با مرگ صاحبان‌شان فراموش شده‌اند... تو چیزی می‌خواستی بپرسی؟»

ـ شما در مراسم استقبال شاهنشاه شرکت می‌کنید؟

ـ کی تشریف‌فرما می‌شوند؟

ـ چهارشنبه، آقا.

ـ نمی دانم، ممکنه ناخوش باشم!

او وقتی از مولوی می‌خواند کلاس به‌وجد می‌آمد. وقتی غزلیات حافظ را می‌خواند حال خودش منقلب می‌شد اما به سعدی که می‌رسید سراپا احترام می‌شد و ارادت. می‌گفت: «به‌راستی شیخ مصلح‌الدین سعدی، گنجینه‌ی حکمت انسانی است. درست است که او یک ایرانی شریف است و حتی به نظر من، هیچ یک از بزرگان دیگر، نتوانسته‌اند مانند او، آیینه‌ی تمام‌نمای انسان ایرانی باشند، اما با این همه، پیامش فراتر از ایران و ایرانی است. دوستان، اخیراً در یک جای معتبر خواندم، وقتی که گلستان سعدی به لاتین ترجمه شد، یک کشیش اروپایی با تعجب گفته بود: «من نمی‌دانم سعدی کیست و شیراز کجاست؟ اما می‌دانم این کتاب متعلق به یکی از پیامبران بنی‌اسرائیل است که تازه پیدا شده. بنابراین جای آن در کنار انجیل است!" عده‌ای می‌خندند.

ـ بچه‌ها، نخندید، به جان خودم او درست فهمیده. گلستان و بوستان از جنس حکمت‌های انبیاست. می‌دانید چرا؟

کسی پاسخی درخور نداشت. تا اینکه خودش گویی که به کشفی دست یافته باشد، با هیجان می‌گفت: «شیخ سعدی و کسانی مانند او، گویی دستی در لوح ازلی دارند. آنان نیز مانند رسولان از ژرفای عالم و پشت پرده‌ی غیب با ما صحبت می‌کنند. لطایفی را می‌گیرند و در این عالم برای ما عرضه می‌کنند. آن‌گاه است که می‌گوید: «به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست/ عاشقم برهمه عالم که همه عالم از اوست...» یا اینکه: «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند/ که در آفرینش زیک گوهرند/ چو عضوی به درد آورد روزگار/ دگر عضوها را نماند قرار...» به جان خودم، این، ترجمه آیات قرآن است. ترجمه سخن رسول‌الله است و کلام جاودانه‌ی مولانا علی بن ابیطالب است که به استاندارش می‌نویسد: «با مردم مهربان باش. فأنهم صنفان، اما أخ لک فی الدین أو نضیر لک فی الخلق. یا باتو در دین برادرند و یا در آفرینش برابر»

گاهی می‌گفت: «شاعران بزرگ خدا باور و نیکوکردار، رسولان الهی‌اند. آنان گزارش‌گران حقیقت‌اند. برای همین با آنان احساس آشنایی می‌کنیم. روح‌مان از سخنان‌شان شاد می‌شود. آنان به زندگی معنا می‌بخشند. رازهای آسمان را در گوش زمینیان نجوا می‌کنند. دریچه‌ای می‌شوند تا تبعیدیان در خاک را به تماشای گوشه‌ای از افلاک میهمان کنند. اگر آنان نبودند زندگی دشوار و تحمل‌ناپذیر می‌شد و امیدی برای ادامه حیات نبود. به قول نویسنده عرب، میخائیل نعیمه:" در برابر سیاهی و یأس پرچم‌های سفید تسلیم را بالای سر می‌بردیم و خطاب به مرگ می‌گفتیم: نحن أسراک و عبیدک یا موت. فافعل بنا ماتشاء!»

جلال روی برگه بازجویی نوشت: «استاد شهریکندی فقط معلم دانش‌آموزان رشته ریاضی دبیرستان محمدرضا

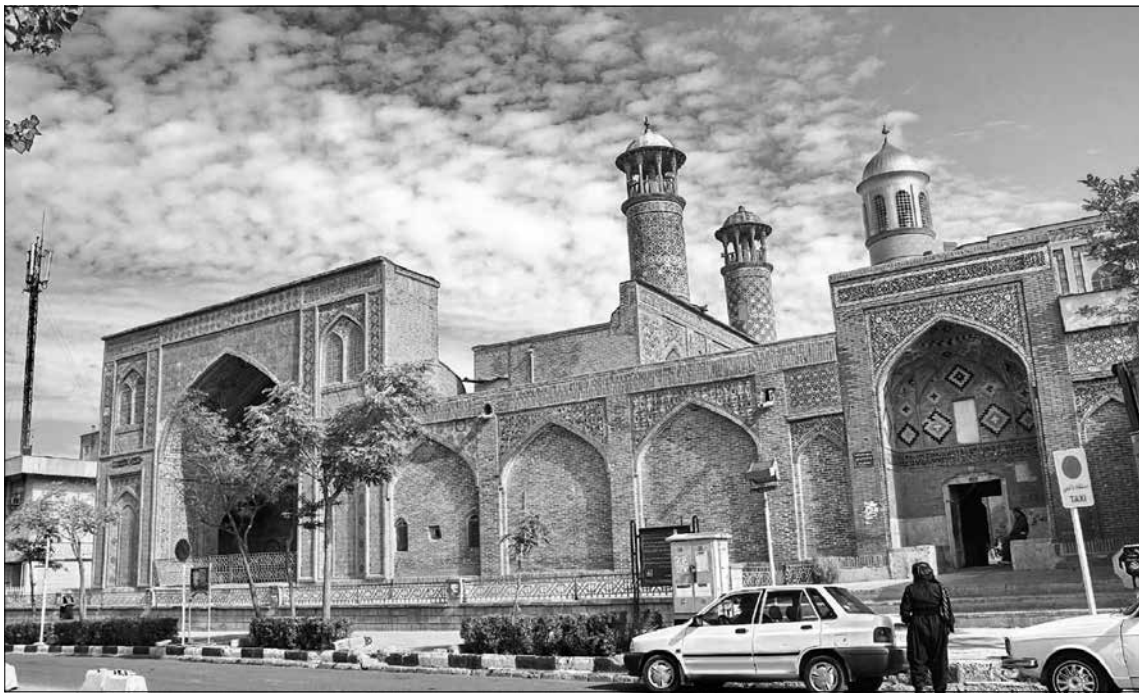
پهلوی، یا استاد طلبه‌های مسجد جامع نبود؛ بلکه محبوب دل همه‌ی مردم شهر بود. مسجدش، مسجد مولوی، همیشه موقع نماز پر از جمعیت می‌شد. به یادم دارم نماز که تمام می‌شد به طرف جمعیت برمی‌گشت. سرجایش روی دوزانو می‌نشست و تا مدتی طولانی آیات قرآن و مدح نبی و اوراد رایج را با صدای خوش می‌خواند و در پایان هر فراز، مردم هم همراهی‌اش می‌کردند. به یاد ندارم در آن مدت کوتاهی که من به آن جا رفت‌وآمد داشتم، دیده باشم کسی بعد از نماز مسجد را ترک کند. هیچ کس از جایش تکان نمی‌خورد. همه می‌ماندند تا وقتی اذکارش تمام شد او را تا خانه‌اش که همان نزدیکی‌ها بود، همراهی کنند. اما نمی‌دانم در روز آن واقعه این جمعیت کجا بودند؟»

ـ تنها مسجدی که پدرم می‌رفت، همین مسجد بود و تنها ماموستایی که به او ارادت داشت، امام همین مسجد بود.

ـ چرا؟ دلیل خاصی داشت؟

ـ بله، بی‌دلیل نبود. او هم، مانند بعضی‌ها این مسجد را نظرکرده می‌دانست و همیشه به مادرم می‌گفت: «مسجد مولوی ورای مسجدهای دیگر است.» این باور، بی‌مایه و بی‌پایه نبود؛ می‌گویند از خیلی قدیم، تا جایی که پیرمردان مهاباد به یاد داشتند، در آنجا تکیه‌ای بوده به همین نام. چاردیواری کوچکی، کمی بزرگتر از خانه‌های کوچک دوروبرش. پدرم که از همان کودکی و نوجوانی علاقه‌مند این‌طور چیزها بوده، تعریف می‌کرد یک پیرزن غریبه‌ای هم بود که صبح‌ها آنجا را آب‌وجارو می‌کرد و شب‌ها چراغش را روشن می‌کرد و درش را می‌بست. از لهجه و لباس پوشیدنش معلوم بود مال این ولایت نیست. مردم "کچی شیخی" صدایش می‌زدند؛ به زبان ما، یعنی دختر شیخ.

پدرم می‌گفت غیر از این، یک شخصیت مقدس و باوقاری هم بود به نام خلیفه سید سعید که از خارج شهر



می‌آمد و بعضی شب‌ها، مخصوصاً شب‌های جمعه در آنجا مجلس می‌گرفت و تا پاسی از شب صدای دف‌نوازی و ذکر و سماع خود و مریدانش به گوش می‌رسید.

پدرم خیلی تحت تأثیر او بود. یادم است یک وقت‌هایی که در کوه بودیم و حال خوشی داشت، یادی از او می‌کرد و بعضی ذکرهای او را زمزمه می‌کرد. می‌گفت:" همیشه حسن ختام مجلس‌شان نوای جدالحسین بود که سید خودش می‌خواند و با حالِ خوب هم می‌خواند. برای همین آخر شب، کوچه پر از مردمی می‌شد که برای شنیدن ذکر جدالحسین آمده بودند. آن‌ها هریک حاجتی داشتند و امیدوار بودند با شنیدن و هم‌نوایی این ذکر، حاجت‌شان برآورده شود. سید با صدای خسته اما پرسوز ابتدا چند بیتی در مدح پیامبر و آلش می‌خواند و اشک می‌ریخت. می‌گفت:" بلسان الحال قد قال الحسین: أنا ذالخیر و ابن الخیرین." آن‌گاه صدای دف‌ها بلند می‌شد و شوری در مردم ایجاد می‌شد. در میان نوای دف‌نوازان، صدای بم و محزون او می‌پیچید:

«یا رسول الله، یا جد الحسین! کن شفیعی یا امام الحرمین»

نه فقط آنانی که در داخل بودند، بلکه کسانی هم که در کوچه و خیابان بودند دم می‌گرفتند و فریاد می‌زدند: «یا رسول الله یا جد الحسین، کن شفیعی یا امام الحرمین!»

پدرم می‌گفت: «نوای ذکر جدالحسین او مشهور بود. مریدانش داستان‌هایی از کرامات او می‌گفتند. حتی می‌گفتند یک بار که در کوهستان داشته جدالحسین می‌خوانده، دیده بودند کوه به نوای او می‌لرزد.»

یادم است پرسیدم: «پدر، تو این را باور می‌کنی؟»

گفت: «کاری به راست و دروغ آن ندارم؛ مهم‌تر از کوه، دل است که ما در هنگام خواندن او بارها لرزیدن آن را دیده بودیم و از چشم‌هایمان اشک سرازیر شده بود. پیرمرد صاحب نفس بود، جلال. وقتی جدالحسین می‌خواند ما دیگر در مهاباد نبودیم، بلکه در یک روز گرم و در میدان جنگ بودیم. در جایی که می‌گویند اسمش کربلاست..."

پدر به اینجا که می‌رسید، ذوق هنری‌اش گل می‌کرد. گویی روبه روی بوم نقاشی ایستاده و قلم در دست طراحی می‌کند:"سواری را بر اسب سفید تصور کن که رو به میدانی ایستاده است که عرض و طولش ناپیداست. خورشید در حال غروب است و در نگاه سوارِ تنها، افق، گویی در خون نشسته‌است و رنگ سرخ مرزی است بین زمین و آسمان. او اما اگر سرش را پایین بیاورد در برابرش تا چشم کار می‌کند سیاهی لشگریانی است که پرچم‌های سرخ و سیاه‌شان آنها را از سیاهی نخلستان‌ها و درختان پشت سر متمایز می‌کند. همگی سواره و پیاده، شمشیر به دست برای کشتن تک سوار تنهای سفیدپوش بی‌قراری می‌کنند. اما آسمان بالای سر او آبی است و در آن آبی نامنتها طرح مبهمی از فرشتگان به چشم می‌آید که بال‌زنان رو به آسمان می‌خوانند ولی او گویی هنوز هم دلش برای انبوه سیاهی که به زمین چسبیده است، می‌سوزد و می‌کوشد در آخرین لحظات آنها را از غفلت مستانه‌شان بیرون بکشد. برای همین است که خودش را معرفی می‌کند:

«من له جد کجدي المصطفی، احمد المختار نور الظلمتین؟

خیرة الله من الخلق أبی، بعد جدی و أنا ابن خیرتین

عَبَدَالله غلاماً یافعا، و قریشٌ یعبدون الوثنین»

به اینجا که می‌رسید، چشم‌های پدر پراشک می‌شد و در صحرا دم می‌گرفت:

«من له أب کأبی حیدر؟ قاتل الکفار فی بدر و حنین

من له أم کأمی فاطمه؟ بضعه المختار قرة کل عین

والدِی شمسٌ و أمی قمرٌ فأنا الکوکب و ابن النیرین»

جلال نوشت: «دلیل این‌که، چرا این اذکار یادم مانده است همان‌طور که عرض شد، پدرم مدتی شکاربان بود، و نوجوان که بودم گاهی مرا هم با خودش به کوه می‌برد. پدر به یاد جوانی‌اش گاهی وقت‌ها آن را زمزمه می‌کرد. من هم بدون این‌که، آن‌طور که باید و شاید معانی‌اش را بفهمم، با او دم می‌گرفتم. البته این

حکایت‌هایی که پدر می‌گفت برمی‌گردد به زمان‌های خیلی دور. یعنی زمانی که او نوجوان یا جوان بوده است. وقتی که ما از کردستان عراق برگشتیم، نه تکیه ی مولوی بود و نه کچی‌شیخی. بلکه یک مسجدی بود به نام مولوی. پدرم از محله خودمان که تپه قاضی بود برای نماز می‌کوبید می‌رفت آن جا. به مادرم می‌گفت: «این مسجد ورای مساجد دیگر است، و این ملاعبدالکریم ورای ماموستاهای دیگر.»

***

حق با پدرِ جلال بود. اینکه چه شد ناگهان حاج امینیان نامی، به‌همراه چند نفر دیگر از بازاریان تصمیم گرفت آنجا را مسجد کند، تا مدت‌ها کسی چیزی نمی‌دانست. آن‌ها به‌سختی کچی شیخی را راضی کردند تکیه را رها کند و به خانه‌ای که برایش خریده بودند برود. مردم کوچه و خیابان دیدند که آن چاردیواری و چند خانه اطرافش خراب شدند و به جایش اسکلت ساختمانی بالا رفت که بعدها معلوم شد مسجد است. وقتی کار بنای مسجد به اتمام رسید اوایل سال ۱۳۴۱ بود. اما تا در مسجد باز شود و چشم نمازگزاران به آن روشن گردد، مدتی طول کشید. متولی، در انتخاب امام جماعت سخت‌گیری می‌کرد و رضایت به هر ماموستایی نمی‌داد. می‌گفت: «هر کسی که نمی‌تواند امام جماعت اینجا باشد.» می‌گفت: « دنبال یکی‌ام که شایسته ی نام و حرمت مسجد مولوی باشد.»

وقتی از یافتن آن کسی که آرزویش را داشت ناامید شد، دست به دامن مدرس بزرگ شهرشان، ملاحسین مجدی شد. استاد پیر که سخت‌گیری متولی را شنیده بود، به او تاخت که: «این چه بساطی است که راه انداخته‌اید؟ اگر می‌خواستید مسجدی بسازید تا ماموستاها را تحقیر کنید، ای کاش نساخته بودید.»

حاجی چشم‌هایش پر اشک شد. گفت: «خدا خیر به راهم نیاورَد، اگر قصد بی‌احترامی به علما را داشته باشم.»

وقتی عتاب و ملامت دوباره ملا را دید ناچار شد پرده از رازی بردارد. از جیبش دستمالی ابریشمی درآورد اشک چشم‌هایش را گرفت. گفت همه چیز برمی‌گردد به یک خواب.

خواب دیده بود در تکیه مولوی است. تکیه در عالم خواب آن‌قدر بزرگ و پهناور شده بود حتی وسیع‌تر از مسجد جامع. تا چشم کار می‌کرد جمعیتی بود ایستاده به نماز. نمازی باشکوه در سحرگاهی سحرانگیز و رؤیایی. تکیه، سقف داشت و نداشت. طوری که ستاره‌ها از آن بالا پیدا بودند. حاجی خودش را به صف اول رساند. همه عالمان و ملایان شهر و دیارشان اقتدا کرده بودند به امامی که در محراب بود و با صدایی خوش قرآن می‌خواند. سرک کشید ببیند کیست. نتوانست. پشتش به آنان بود و صورتش به سوی محراب. از آن زاویه و از آن صدا، تنها می‌شد فهمید جوان است. جوان‌تر از همه ی آنان. گوش به قرآن سپرد:

ـ یا ایها الناس أنتم الفقراء إلی الله و الله هو الغنی الحمید...

بار دیگر که سرک کشید صحنه عوض شده بود. او در تابوت بود، روی دوش مردم. تابوت کم‌کم از دستان مردم فاصله گرفت و در میان تکبیر و تهلیل جمعیت به سوی ستارگان اوج گرفت و در هاله‌ای از نور دور شد و دورتر تا اینکه در دل آسمان در پیشواز ستارگان درخشان ناپدید گشت.

حاجی وقتی هق‌هق گریه‌اش آرام گرفت، گفت: «بعد از آن خواب بود که تکیه مولوی را گرفتیم و تبدیل به مسجد کردیم. اما هنوز من آن جوان را پیدا نکرده‌ام. شما می‌فرمایید من چه کار کنم؟»

ملای پیر بعد از مدتی که لب‌هایش از تسبیح گفتن ایستاد، پرسید: «چیزی از چهره‌اش به یاد دارید؟»

ـ نه، من اصلاً صورتش را ندیدم.

استاد دوباره به فکر فرورفت. درحالی‌که لب‌هایش می‌جنبید و سبحان‌الله می‌گفت، چشم‌هایش را بست. بعد از مدتی که برای حاجی خیلی طولانی بود، آن‌ها را گشود و لب‌هایش دوباره جنبید: «کسی به خاطرم نمی‌رسد... فردا بیایید.»

فردا که دوباره به خدمتش رسید، در حیاط مسجد در کنار حوض بزرگ نشسته بود. خوش‌اخلاق‌تر از روز پیش بود. گفت برای حاجی امینیان هم صندلی آوردند. تقاضا کرد حاجی یک بار دیگر خوابش را تعریف کند. به‌دقت آن را گوش داد. بعد گفت: «این که این امام‌جماعت کی بوده و چه سرنوشتی خواهد داشت، من چیزی نمی‌دانم... بله. نه، من چیزی نمی‌دانم والله أعلم. شاید هرگز او را پیدا نکنید. اما مسجد که نمی‌تواند بی‌امام باشد. می‌تواند؟»

حاجی پاسخی نداد. تا اینکه دوباره لب‌هایش جنبید: «یکی را می‌شناسم. شاید همانی باشد که شما دنبالش هستید، شاید هم نباشد. گفتم که من چیزی نمی‌دانم. الله أعلم!»

حاجی بااشتیاق از جایش برخاست و پرسید: «او کیست؟ هر طور که باشد...»

با دست اشاره کرد ساکت باشد. ادامه داد: «سال‌ها پیش، جوانی برای تکمیل تحصیلاتش به اینجا آمد و مدتی ماند. اهل روستای سیوالدین بوکان بود. از همان جوانی ارادت‌برانگیز بود و آثار تقوا و معرفت از ناصیه‌اش نمایان. چه‌قدر دلم می‌خواست بماند و جانشینم باشد. وقتی با دختر یکی از سادات محترم شهر ازدواج کرد خوشحال شدم که دیگر ماندگار خواهد شد. اما نماند. همین‌که اجازه‌ی تدریس فقه و تفسیر گرفت رخصت خواست برود. عزمش جزم بود و نمی‌شد مانعش شد. دست همسرش را گرفت و رفت به روستای گمنام و دورافتاده‌ای. البته هیچ وقت از حالش بی‌خبر نبوده‌ام. می‌دانم که سخت مشغول مطالعه و خودسازی است. او شاید آن کسی باشد که شما به دنبالش هستید. اما فکر نمی‌کنم این جوان مقدس و خوش‌ذوق، زرق و برق و جلوت شهر را به خلوت خودش ترجیح دهد و به اینجا بیاید.»

همان روز حاج امینیان به اتفاق چند نفر دیگر از امنای مسجد به روستای خلیفه‌لو رفتند. پرسان‌پرسان ماموستای روستا را در دامنه‌ی کوه میان یونجه‌زاری یافتند. از دور مردی را دیدند که در کنار نهر آب نشسته‌است و توجهی به سر و صدای آنان ندارد. نزدیک‌تر که شدند صدای تلاوت قرآنش واضح‌تر شد. حاجی پاهایش سست شد و به همراهانش اشاره کرد لحظاتی همانجا کنار جوی آب بنشینند.

حق با استاد بود. زمان برد تا بزرگان شهر توانستند او را راضی کنند به شهر بیاید. نمی‌پذیرفت و می‌گفت: «من را به شهر چه کار؟ کرده‌ایم از ملک هستی کنج عزلت اختیار/ وین دل ویرانه گنج و نیستی گنجور ماست!»

اما این‌ها کوتاه نیامدند. بارها به روستایش رفتند و آن‌قدر اصرار کردند که سرانجام کوتاه آمد و گفت: «لامرد لقضاءالله!»

می‌گویند آن روز که قرار بود او بیاید، گروهی از مردم برای پیشوازش تا ورودی شهر رفته بودند و در آنجا در انتظار رسیدن کاروان حامل او لحظه‌شماری می‌کردند. وقتی رسیده بود، در همان جا از پیکان زیتونی‌رنگ حاجی پیاده شده‌بود و با همه آنان خوش و بش کرده‌بود. آن‌گاه در میان مولودی‌خوانی دف‌نوازان و سلام و صلوات و تکبیر مردم، پیاده به سوی مسجد راه افتاده بود.

و درست بیست سال بعد هم، در یک روز زیبای بهاری، دوباره در میان نوای دف صدها دف‌نواز و روی دستان همه‌ی شهر از آنجا بیرون آمده بود. شاید اگر حاج امینیان زنده بود، دوباره تابوتی را می‌دید که در هاله‌ای از نور به سوی ستارگان درخشان در پرواز است!

***

بازجو دوباره وقتی از مطالعه بازایستاد، این بار به موضوع علاقه‌مندی نشان داد و اجازه داد متهم ادامه دهد. گفت: «خلاصه کنید و بدون هیچ حاشیه‌پردازی، هرچه درباره‌ی شهادت استاد شهریکندی می‌دانید بنویسید.»

جلال نوشت: «بازهم تکرار می‌کنم او خیلی محبوب بود. پدرم همیشه می‌گفت: «خدا همه چیز را به این ملا یک‌جا داده است!»

راست می‌گفت. مرتبه و جایگاه دانش دینی و فقهی استاد شهریکندی در حدی بود که مدام با دانشگاه

الأزهر مصر به عنوان بزرگ‌ترین مرکز اهل تسنن جهان، در ارتباط بود. بارها مفتی اعظم آنجا از او تجلیل کرده بود و بعضی نظرات فقهی‌اش در مجله رسمی دانشگاه منتشر شده بود. کتابخانه‌ی او در مسجد مولوی جایی بود که دانشجویان و محققان کُرد را از جاهای دور به آنجا می‌کشاند و از نظرات استاد در پایان‌نامه و کتاب‌هایشان استفاده می‌کردند. او علاوه بر عربی و انگلیسی که همان وقت که ما در دبیرستان بودیم، گاهی در کلاس روان و سلیس حرف می‌زد، با بعضی از زبان‌های دیگر هم آشنایی داشت. او فقط یک روحانی و دانشمند در مسجد و مدرسه نبود؛ بلکه وقتی در کوچه و بازار راه می‌رفت با همه گرم می‌گرفت. احوال‌شان را می‌پرسید. گاهی جلوی مغازه‌ای لحظاتی می‌ایستاد و از صاحبش سراغ پدر و مادر و یا قوم و خویش‌هایشان را می‌گرفت. وقتی به شهر آمد دیگر آن طلبه‌ی منزوی روستای خلیفه‌لو نبود. حالا او یک شخصیت اجتماعی مردم‌دار شده بود. عرض کردم، او فقط دبیر ما در دبیرستان یا استاد طلبه‌ها در مسجد جامع نبود بلکه محبوب یک شهر بود. به خاطر همین وقتی انقلاب شد گروه‌های مسلح ضدانقلاب، چشم طمع به او داشتند و خیال می‌کردند اگر بتوانند تأیید او را بگیرند، دنیا بر وفق مرادشان خواهد بود. اما او در مسائل سیاسی انگار بی‌طرف بود و گویی به هیچ سویی تمایل نشان نمی‌داد. در عین حال در مقابل تبلیغات و انحرافات کمونیست‌ها کوتاه نمی‌آمد و با صدای بلند اعتراضش را اعلام می‌کرد. اما آن روزهایی که این اتفاقات افتاد من در اینجا نبودم بلکه فرمانده‌ی سد قشلاق در نزدیکی بوکان بودم. یادم است ناگهان در رادیوهای کومله و دموکرات و حتی بی‌بی‌سی، شروع کردند علیه او جوسازی کردن و حتی دشنام و ناسزا گفتن.

ـ این کی بود؟

ـ حدود یک ماه الی چهل روز قبل از شهادتش. این‌طور که شنیدم ماجرا برمی‌گشت به هفته‌ی وحدت. آن سال از طرف آقای خمینی یا یکی دیگر از بزرگان جمهوری اسلامی، به مناسبت میلاد پیامبر(ص) هفته وحدت بین شیعه و سنی اعلام شده بود. استاد شهریکندی که یک عالم روشنفکر بود وشهرتش فراتر از کردستان و ایران رفته بود، طبیعی بود که از این ابتکار خوشش بیاید. در مصاحبه‌ای با تلویزیون مهاباد یا ارومیه، گفته بود: «بین تسنن و تشیع در ارکان اختلافی وجود ندارد. ما همگی شاخه‌های مختلف یک درخت تنومند هستیم. اختلافات جزئی در بعضی موارد و ازجمله در بعضی احکام، طبیعی است. مگر مذاهب مختلف اهل تسنن در این موارد باهم کم اختلاف دارند؟ مهم این است که به قول اقبال لاهوری: دل به محبوب حجازی بسته‌ایم/ زین جهت با یکدگر پیوسته‌ایم.»

***

خبر حمایت استاد شهریکندی از هفته وحدت و شرکتش در کنفرانس بین‌المللی وحدت در تهران فرصت مناسبی شد برای انتقام ضد انقلاب از او. اما او در برابر همه‌ی تهمت‌ها و ناسزاها هیچ نگفت تا اینکه سال شصت به پایان رسید. زمستان رفت و بهار آمد.

آن روز دوم عید بود و طبیعی بود که مسجد خلوت باشد و مردم برای تفریح به کوه، و یا دیدوبازدید به شهرها و روستاهای اطراف رفته باشند. آن روز برخلاف روزهای قبل مسجد مولوی تنها یک صف نمازگزار داشت. نماز که تمام شد امام‌جماعت به سمت آنان برگشت و پیش از این‌که اذکار معمولش را شروع کند از آنان خواست منتظر او نباشند، برگردند به خانه‌هایشان. گفت:«عید است، خانواده‌ها چشم‌انتظارتان‌اند تا باهم ناهار بخورید. بفرمایید.»

عده‌ای بلند شدند و تنها سه نفر پیرمرد همچنان ماندند. ناگهان چشمش به جوانی افتاد که در کفش‌کنی چمباتمه زده‌است. جوانی که همه‌ی لباسش زرد بود. زردی که به سرخی می‌زد. اشاره کرد به خادم. پیرمرد به سویش آمد. دهانش را نزدیک گوشش برد و پرسید: «کایزه، این جوان را می‌شناسید؟»

انگشت اشاره‌اش به کفش‌کنی بود. گفت: «نه واللهی.»

گفت: «بی‌قرار به نظر میاد. ببین چه‌کار دارد.»

او رفت و این مشغول ذکر شد. پیرمرد برگشت و ذکر او را قطع کرد و گفت: «واللهی چی ذانم، می‌گوید مسافر است. مادرش در اینجا در مریض خانه است. جایی ندارد آمده این جا خستگی درکند.»

ذکرش که تمام شد از جا برخاست و به همراه همان چندنفر به کفش‌داری رفت. جوان زردپوش هراسان برخاست و یک دستش روی شال کمرش بود. به ملا سلام داد. استاد پرسید: «از کجایی کاکاجان؟»

اسم روستایی را گفت که استاد نمی‌شناخت اما ناگهان سگرمه‌هایش تو هم رفت و لحظاتی روی چهره جوان خیره شد. هراس و بی‌قراری در چشم‌های آبی جوان موج می‌زد. استاد چیزی زیر لب گفت. آیه قرآن بود یا ذکر، دیگر کسی نفهمید. بعد سرش را برگرداند و بلندتر گفت: «دیر نمی‌شود. حالا با من بیایید برویم یک لقمه نان دوغی با هم بخوریم و بعد ببینیم چه‌کار می‌شود کرد.»

خم که شد کفش‌هایش را بپوشد، جوان به‌سرعت از زیر شال کمرش هفت‌تیری را بیرون کشید و از همان فاصله ی نزدیک، مغز او را نشانه‌گرفت و شلیک کرد. استاد به پشت افتاد. پیرمردها هنوز در بهت بودند. جوان زردپوش درحالی که پایش به‌طرف بیرون بود، دوباره برگشت. لبخند محوی در چهره ی ماموستا بود. جوان فکر کرد هنوز زنده است و دو بار دیگر شلیک کرد؛ یکی بر سر و دیگری بر قلب. چیزی گفت و به طرف درِ حیاط دوید. پایش به چارچوب در خروجی گیر کرد و با سرعت افتاد زمین. اما جلدی بلند شد و خودش را انداخت بیرون و صدای پرگاز موتوری سکوت بعدازظهر بهاری شهر را شکست.

***

آن روز به ساعت نکشید که ابتدا رادیو کومله از برلن و سپس رادیو دموکرات از عراق خبر کشته‌شدن ملاعبدالکریم شهریکندی را با شور و شعف اعلام‌کردند. اما خوشحالی آن ها خیلی نپایید. خبر ترور روحانی محبوب شهر مردم را به بهت برد. عیدشان را نیمه‌تمام گذاشتند و سرآسیمه و خشمگین به شهر برگشتند. عده‌ای به خیابان ها ریختند. جلوی بیمارستان طالقانی پر از جمعیتی شد که علیه قاتلان او شعار می‌دادند. و فردا روز سوم عید خیابان‌های شهر مملو از جمعیت سوگواری بود که تا آن روز شهر به خود ندیده بود. تابوت او در میان دستان جمعیت به پرواز درآمده بود و به سوی بلندترین قله ی شهر می‌رفت.

وقتی در کنار آرامگاه استادش ملاحسین مجدی فرود آمد، ساعتی از ظهر گذشته بود و نم‌نم باران بهاری نرم و لطیف می‌بارید. تا روحانیان اعمال کفن و دفن را انجام دهند، صدها دف‌نواز، حلقه‌ای درست کرده بودند و ذکر لااله الا الله می‌گفتند و نرم و غمگین می‌نواختند. ناگهان از میان جمعیت مردی سیاه‌پوش و مسن، اما رشید و بلندبالا بیرون آمد. شمرده گام برمی‌داشت و باوقار پیش می‌رفت. او خودش را به آن‌ها رساند و در میان‌شان قرارگرفت. با دست اشاره کرد ساکت باشند. دف‌ها از صدا افتادند و جمعیت هم. رو به قبله ایستاد. دستش را روی گوشش گذاشت. صدای نافذ اما محزونش در فضا پیچید: «صلی ربی علی سیدنا جد الحسین!»

ناگهان گویی قیامتی شد. صدای شور دف‌ها و ولوله ی جمعیت درهم آمیخته‌شد و غوغایی به تن کوهستان افتاد:

«یا رسول الله، یا جد الحسین! کن شفیعی یا امام الحرمین»

طنین صدا در کوه‌ها می‌پیچید و از آن سو پرطنین‌تر به سوی جمعیت برمی‌گشت: «یا رسول الله، یا جدالحسین...»

آن روز آخرین بیتی که آن مرد ناشناس خواند این بود:

عصبة المختار، قرّوا اعینا

فی غدٍ تُسقون من کف الحسین!

ای گروه برگزیده، چشم‌تان روشن که فردا از دست حسین سیراب خواهید شد!

برود طبقه چهارم این ساختمان، **یک نفر شبیه من آنجاست!**

گفت‌وگو با جهانگیر خسروشاهی

این گفت‌وگو در تاریخ ۲۱ فروردین ۱۳۹۶ در خبرگزاری فارس انجام شده است که به تلخیص می‌آید. این گفت‌وگو به دو دلیل انتخاب شده است. یک اینکه او از دوستان و همکاران نزدیک شهید آوینی بود و دیگر اینکه در ایام توزیع مجله سالگرد شهید سید مرتضی آوینی است.

اواخر سال ۱۳۶۵ با یکی از دوستانش به گروه جهاد تلویزیون رفت، گروه جهاد تلویزیون همان گروهی بود که با همین نام برنامه هایش هفته ای یک بار پخش می‌شد و در گذر زمان نامش به «روایت فتح» تغییر یافت، زمانی که به حضور شهید آوینی رسید، تقریباً یک ساعتی صحبت کردند و بعد شهید آوینی گفت: شما باید دیگر اینجا بمانید، از اینجا نروید. همین سرآغاز فعالیتی شش ساله شد که تا شهادت شهید آوینی ادامه داشت، وی علت این مسأله را نوع تحصیلاتش می‌داند، چرا که

تحصیلاتش از طریق آموزش و پرورش نبود، سید شهیدان اهل قلم معتقد بود بیشتر افرادی که در سیستم آموزش و پرورش تحصیل می‌کنند تحت تأثیر آن جریانی که در گذشته آموزش و پرورش را هدایت می‌کرد قرار می‌گیرند و خواه ناخواه آموزش‌ها آن‌ها را به سمتی می‌برد که گرایشات غربی دارد، البته این رمان‌نویس انقلاب در ادامه صحبت‌هایش این گونه ابراز می‌دارد: اینطور نبود که بخواهم خودم را مبرا کنم، ولی قبل از آن مکتب خانه رفته بودم، قرآن یاد گرفته بودم و با دیوان حافظ آشنا شده بودم، بعد از طریق روزنامه و مجله پیش آمده بودم تا رسیده بودم به اینکه نوشتن را آغاز کنم، اولین قصه‌ی کوتاه را سال ۵۷ نوشتم و اولین کار جنگ را سال ۶۷ چاپ کردم، البته قبل از آن نوشته بودم، به شهید آوینی دادم، نگاه کردند و این‌گونه بود که در کنار میز شهید آوینی در گروه جهاد تلویزیون، یک صندلی دیگر اضافه شد...

بعد از پذیرش قطعنامه روال کارتان تغییر نکرد؟

مدتی را با هم در این فضا کار کردیم تا اینکه قطعنامه پذیرفته شد و بعد از «سراب»، شهید آوینی به من گفت: به خیابان سمیه بروید، ساختمان سمعی و بصری حوزه آنجا بود که الان دانشگاه سازمان تبلیغات روبروی آنجا شده‌است. گفتند بروید طبقه چهارم این ساختمان، یک نفر شبیه من آنجاست، برادر ایشان سیدمحمد واقعاً خیلی شبیه ایشان بود، زمانی که ما وارد شدیم هنوز شماره یک سوره چاپ نشده بود، باز ما اینجا رفتیم خدمت سیدمرتضی آوینی و تا پایان اینکه سوره تعطیل و قفل شد؛ یعنی سال ۱۳۷۲ که ایشان شهید شد و هفت شماره بعد از آن با آقای سیدمحمد چاپ شد، آن جا بود، بعد از آن درِ سوره قفل شد و تمام؛ این نوع آشنایی من با ایشان بود یعنی حدود سال ۱۳۶۶ تا سال ۱۳۷۲، حدود ۶ سال خدمت ایشان بودم.

چه عاملی باعث اشتراک شما و شهید آوینی شد که شما وارد کار شدید؟ ویژگی‌های شخصیتی و کاری شهید آوینی را چگونه دیدید؟

قبل از انقلاب، شهید آوینی یک انسانی است که کاملاً ادبیات و هنر قبل از انقلاب را خوب می‌شناسد، خودش هنرمند است، در میان کسانی که قبل از انقلاب نام و نشانی در ادبیات و هنر داشتند، آوینی کاملاً شناخته شده است، ایشان در دانشکده‌ی هنرهای زیبا تحصیل کردند، در مجامع شعری و ادبی حضور پیدا کرده است، سیدمرتضی وقتی در جبهه انقلاب اسلامی وارد شد و فعالیت کرد، کسی نبود که آشنا با ویژگی‌های هنر نباشد. با آغاز انقلاب، چهره مبارک حضرت امام خمینی(قدس سره) در حقیقت نقطه تحول سیدمرتضی آوینی محسوب می‌شود. یعنی ایشان در نامه‌ای که اوایل انقلاب به برادرش نوشت ـ برادر ایشان در آمریکا مقیم بود ـ و توضیحاتی که در آن نامه دادند، در حقیقت علل تحول خودش را شرح داد، مرتضی در حقیقت با عنایت اهل بیت(ع) به سمت انقلاب آمد و از همان آغاز هم مسئولیتش را اینطور احساس کرد که دوربین بردارد و برود نقاطی که ممکن است انقلاب از آن جا ضربه بخورد و مورد هجوم واقع شود، برود آنجا را تصویربرداری کند.

بنابراین سیدمرتضی در آغاز انقلاب سراغ غائله‌ی فارس رفت که خوانینی ایجاد کرده بودند و «خان گزیده‌ها» را گرفت و کار کرد، اگر این مستند را ببینید، درمی‌یابید شهید آوینی دقیقاً جایی رفته که انقلاب مورد هجوم قرار گرفته‌است، فقرا، مستمندان و مستضعفین مورد ستم از طرف خوانین و کسانی که خودشان را به اصطلاح بالاتر و برتر از مردم معمولی می‌دیدند، قرار گرفته‌اند، آن جا می‌رود و شروع به تصویربرداری این مسائل می‌کند، یعنی وقتی کسانی که تحت ستم قرار گرفته‌اند، برای شما توضیح می‌دهند که خان، ما را مثلاً با سگ داخل گونی قرار می‌داد و کتک می‌زد، برای این‌که ما بپذیریم هر چه آن‌ها می‌گویند، این نشان می‌دهد شهید آوینی نقاطی که از آن جا انقلاب مورد هدف واقع می‌شد و ضربه می‌خورد را می‌شناخته و با هنر این را می‌خواست منتقل کند. به تعبیر دیگر آوینی قاصد انقلاب بود، برای رهبران و مردمی که پای انقلاب ایستاده بودند، می‌خواست ضرورت‌هایی را که مردم باید از آن مطلع باشند به آن‌ها منتقل کند. پس از آن شهید آوینی به سیستان و بلوچستان رفت و مستند «هفت قصه از بلوچستان» را ساخت، در حقیقت همان

داستان خوانین فارس است؛ اما به نوع دیگری، قبرهایی که در آن کشته شده‌گان از ستم را دفن کرده‌اند، شهید آوینی تصویربرداری می‌کند، می‌رود پیرمردی را پیدا می‌کند که آن پیرمرد باور نمی‌کرده در طول عمر، یک متر زمین نصیبش شود، الان که پیر شده و به واسطه انقلاب صاحب زمین شده است، می‌گوید: من به همه چیز رسیده‌ام، این پیرمرد زیر آفتاب برهنه است؛ نه از این جهت که می‌خواهد برهنه باشد بلکه تن‌پوشی ندارد که بپوشد، آوینی کنار فقرا و مستضعفین با ایمان ژرف و یقین کامل ایستاد. من فکر می‌کنم دشمنی با یقین و ایمان آوینی مسأله‌ای است که الان عده‌ای را برانگیخته که علیه آوینی کار کنند تا بلکه بتوانند راه او را که راه شهدا و انقلاب اسلامی است، تحریف کنند.

آوینی وقتی هیچ اِبایی ندارد که با هنرش از ولایت‌فقیه دفاع کند، با کاری که شائبه‌ای در آن نیست، وقتی این اعتقاد را دارد، الان مورد هجوم واقع می‌شود، برای این‌که آوینی را خرابش کنند و تحریفش کنند، آوینی‌ای که رهبر معظم انقلاب برای تشییع جنازه ایشان می‌آید و در حوزه‌ی هنری می‌گوید "دلم گرفته بود (به نقل می‌گوییم) به همین خاطر برای تشییع جنازه آوینی آمدم،" یعنی این قدر رهبر معظم انقلاب غصه‌دار از شهادت شهید آوینی بودند که بلند شدند و برای تشییع جنازه آمدند، مع الذالک امروز این حرف‌هایی که درباره شهید آوینی مطرح شده است را می‌بینید.

ما در صدر اسلام شهیدی داریم که صبح ایمان آورده، قبل از ظهر به جهاد رفته و شهید شده است و این شهید یک بار نماز در دوران مسلمان بودنش نخوانده است، الان اگر کسی بیاید نسبت به این شهید عیب و ایراد بگیرد نشان می‌دهد نسبت به این شهید حسادت دارد، من می‌خواهم بگویم حتی از مذهبی‌ها و متدینان ممکن است کسانی باشند که با نگاه سطحی نتوانند به آن عمقی که آوینی داشت برسند، بنابراین فکر می‌کنند که باید با انتشار اسم او برخورد کرد، یعنی بچه‌هایی هستند که ممکن است اهل دیانت باشند، اما نگاه سطحی داشته باشند، آن کاری که آوینی در عمق انجام داد، یعنی این‌که آوینی سراغ باطن اسلام رفت. سراغ مطالبی درباره‌ی اسلام رفت که از علامه طباطبایی وجود دارد، به دیدار علما مانند آیت‌الله حسن‌زاده آملی و آیت‌الله جوادی‌آملی رفت، خواندن درس‌های حوزه علمیه را شروع کرد تا جایی بتواند تا حدودی مسائل را بداند اما در مسائل اجتهادی ایشان مقلد امام و رهبر معظم انقلاب بود، پس آوینی می‌دانست کجا باید برود، وقتی این ماجراها را داشت انجام می‌داد، جنگ شروع شد. آوینی با همان دوربین و با همان بچه‌ها در خرمشهر حاضر شد، یعنی دوباره در همان جبهه‌ای که انقلاب داشت می‌جنگید، آوینی در آن جبهه حاضر شد و «حقیقت»ها را ساخت.

شهید آوینی نقاطی که از آن جا انقلاب مورد هدف واقع می‌شد و ضربه می‌خورد را می‌شناخته و با هنر این را می‌خواست منتقل کند. به تعبیر دیگر آوینی قاصد انقلاب بود، برای رهبران و مردمی که پای انقلاب ایستاده بودند، می‌خواست ضرورت‌هایی را که مردم باید از آن مطلع باشند به آن‌ها منتقل کند.

بعد از جنگ هم آوینی در همان جبهه‌ای که انقلاب داشت می‌جنگید به «سوره» رفت؟

اصلاً شهید آوینی عمرش را در جبهه، در جایی که درگیری با دشمن و ضدانقلاب بود، حضور داشت، چه قبل از جنگ و چه بعد از جنگ، ایشان ۸۰ برنامه برای جنگ ساخت که ۱۳۴ قسمت تلویزیونی است، این ۱۳۴ قسمت از تلویزیون پخش شده است، شاید مهم‌تر از کارهایی که آوینی در زمینه مستند انجام داد، مسائل فوق‌العاده اساسی از طرف ایشان در مجله سوره مطرح شد، یعنی این‌که وقتی ایشان دید انقلاب نیاز به این نوع سربازی فرهنگی دارد، در جبهه فرهنگ در مقابله با روشنفکری و غرب‌زدگی ورود کرد.

الان بحث تحریف آوینی مطرح است که وی را به آوینی مستندساز جبهه تقلیل داده‌اند و آوینی سال ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۲ به فراموشی سپرده شده، یعنی آوینی‌ای که در جدال شدید با مدرنیته است، به شدت سیاست‌های فرهنگی وقت را نقد می‌کند، دیگر نمی‌خواهند باشد، آوینی‌ای که اگر الان مطرح کنیم می‌گویند این تندور و افراطی است، منشأ این سخنان چیست؟

باید توجه کرد که متفکر بودن شهید آوینی مهم است. این‌که شما فرمودید می‌خواهند آوینی را تقلیل دهند به یک مستندساز جنگ، ما در زمان جنگ چند گروه مستندساز در تلویزیون داشتیم؟ فقط روایت فتح نبود، ما «ایران در جنگ» را داشتیم که چهارشنبه‌ها از ابتدای جنگ پخش شد تا پایان جنگ، آقای آشتیانی مجری آن بود و بچه‌ها خیلی زحمت می‌کشیدند، برنامه سپاه بود که به طور مرتب در زمان جنگ پخش می‌شد و دربرگیرنده‌ی تصاویر جنگ بود و زحمت کشیده بودند، برنامه‌های فوق‌العاده‌ی دیگری هم داشتیم، مثلاً گزارش‌های خبری که آن زمان در دوران جنگ پخش می‌شد. مثلاً وقتی بگویند فلان قرارگاه عملیات انجام داده است، گزارش پخش می‌شد، به نظر شما چرا کارهایی که گروه‌های دیگر انجام دادند، خیلی باقی نماند و مطرح نشد؟ مثلاً گزارش‌های ایران در جنگ مثل "روایت فتح" را به صورت سی‌دی بفروشیم، نه به این معنا که کار آن بچه‌ها کم‌ارزش باشد، اصلاً اینگونه نیست، من می‌خواهم بگویم جنس کار آوینی متفاوت بود.

یک زمانی در کلاس‌های آقای آوینی در همان گروه جهاد، ایشان از بچه‌ها می‌پرسد روایت فتح چه تفاوتی با دیگر برنامه‌های جنگ تلویزیون دارد؟ یکی از بچه‌های

مردی که برای رفتن بی‌تاب بود

زندگی‌نامه استاد خسروشاهی

جهانگیر خسروشاهی نویسنده نام آشنای انقلاب پس از یک عمر مجاهدت در عرصه‌ی ادب و هنر انقلاب اسلامی در ۱۳ بهمن ۱۴۰۰ به دیدار معبود شتافت.
مطلب زیر زندگی‌نامه اوست به قلم خود استاد خسروشاهی که از سایت ایشان استخراج شده‌است.

"من از ابتدای انقلاب اسلامی، به طور عمده و حتی در کار موظف نیز، در امور فرهنگی عمر گذرانده‌ام. با حوزه‌ی هنری از سال ۱۳۶۸ تا امروز به طور مستمر، همکاری می‌کنم. در مجله‌ی سوره، از شماره‌ی اول تا شماره‌ی پایانی حضور داشتم. دو دوره عضو شورای بررسی کارگاه قصه و رمان حوزه‌ی هنری بوده و در حال حاضر نیز، به عنوان عضوی از پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، در حوزه‌ی هنری تردد دارم.

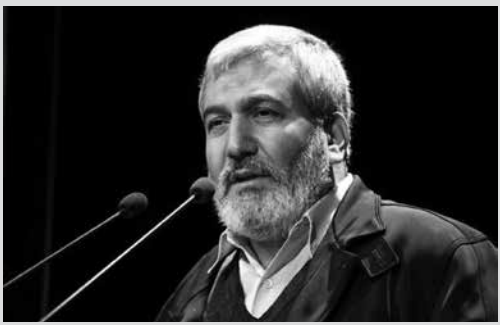
علاوه بر این، افتخار همکاری یکی دو ساله‌ی پایانی با گروه تلویزیونی جهاد سازندگی و «روایت فتح» زمان جنگ را داشتم و هم اکنون نیز، با گروه تلویزیون روایت فتح، ارتباط دارم.

در سال ۱۳۷۷، به عنوان داور جشنواره‌ی فیلم

کلاس، آقای مصطفی دالایی که از افراد برجسته روایت فتح دوران دفاع مقدس است می‌گوید: ببخشید آقا مرتضی‌اش کم است. یعنی آن برنامه هایی که دارد ساخته می‌شود آقا مرتضی‌اش کم است، یعنی در آن‌ها آقا مرتضی وجود ندارد.

ببینید مستندهای آوینی یک کار غریب در دوران مدرنیته است، اینکه دوربین با فیلم بردار یکی می‌شود و اتفاقاتی که می‌افتد و سیدمرتضی با تعبیر «مستند اشراقی» از آن یاد می‌کرد، مستندسازان متفکر از آن الهام می‌گیرند و استاد مددپور در این باره کتابی با نام «سینمای اشراقی» نوشته‌اند، من می خواهم بگویم مستند روایت فتح در دوران دفاع مقدس در حقیقت ذات دفاع مقدس را از طریق غلبه بر تکنولوژی فیلم مستند به مردم منتقل کرد و بین دفاع مقدس و کربلا پیوند گسست‌ناپذیر ایجاد کرد، شما گفتارمتن‌های ایشان را ببینید، در کنار اروند بچه‌های رزمنده دارند حرکت می‌کنند، آوینی می‌گوید اینجا کنارِ اروند است، اینها بچه‌های قرن ۱۴ هجری قمری هستند و بعد می‌گوید جهان منتظر این‌ها بوده، زمین بلا انحصار در کربلا ندارد، بلکه تمام زمان و زمین در حقیقت از آبشخور کربلا دارد سیراب می‌شود؛ البته این‌ها مضامینی است و از این دست بسیار در گفتارمتن‌ها موجود است، آوینیِ مستندسازِ جنگ تحلیل نشده است تا بگوییم آوینی را از آوینی متفکر به آوینی مستندساز تقلیل دادند، البته مقالات آوینی، بُعد دیگری از مبارزه آوینی با روشنفکران غرب زده است.

■ بالاخره یک نفر روایت‌گر جنگ بوده و زحمت کشیده!



دفاع مقدس، انجام وظیفه کردم. از سال ۱۳۷۷ تاکنون به عنوان داور جشنواره‌ی انتخاب کتاب دفاع مقدس، حضور داشتم و نیز در سال ۱۳۸۳، داور انتخابی کتاب دفاع مقدس دفتر ادبیات داستانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بودم.

فضای خانواده‌ی ما، فضای شعر و محبت نسبت به اهل بیت عصمت و طهارت علیهم السلام بوده و مرثیه‌خوانی در رثای آنان بوده و هست. پدربزرگ و برادر مادرم، روحانی بودند. پدرم تعزیه خوان بود. من نیز در دوران کودکی و نوجوانی، برای مدت کوتاهی توفیق داشتم تا در مجالس نورانی تعزیه، نسخه خوانی کنم. در همان سال‌ها، دیوان حافظ، شاهنامه‌ی حکیم طوس و گلستان و بوستان سعدی را شناختم. توفیق اجباری استنساخ نسخه‌های تعزیه نیز، برکتی بود تا بیشتر، با زیر و بم کلمات و اوزان مختلف، آشنا بشوم.

نام و نام خانوادگی: جهانگیر خسروشاهی

نام‌های مستعار: تاکنون هیچ گاه، با نام مستعار، چیزی ننوشته‌ام.

تاریخ تولد: اول آذرماه هزار و سیصدو چهل هـ.ش. در روستای دهق متولد شده‌ام که حالا شهری شده است، واقع در حدود هشتاد و چهار کیلومتری شمال غرب اصفهان.

مادرم در سال ۱۳۴۴، در دهق مرا به مکتب خانه «ملا خلیل» سپرد. به ملا خلیل می‌گفتیم دایی و به همسرش، زن دایی. خواندن قرآن را در آن جا فرا گرفتم و اضافه بر آن، خواندن و نوشتن را نیز، در مکتب خانه، آموختم. سال ۱۳۴۷، در دهق به

اگر شما «گنجینه آسمانی» را ببینید، گنجینه آسمانی گفتارمتن های سیدمرتضی آوینی در مستندهای جنگ است، شما گفتارمتن ها را ورق بزنید و ببینید، ببینید اصلاً غیر از اینکه نوع فیلم برداری روایت فتح، نوع مونتاژی که آقای آوینی انجام دادند، خود گفتارمتن می آید اضافه می شود، مثلاً «شب عاشورایی»، «پاتک روز چهارم» یا فیلم هایی از این دست را ببینید، این فیلم ها متفاوت است با فیلم مستندی که الان ساخته می‌شود، مثلاً راجع به درمان بیماری ها با زالو، الان ببینید چه کارهای سخیف و سطح پایینی دارد انجام می شود. در خیلی از جاهایی که کار مستندسازی انجام می دهند فقط برای اینکه کاری انجام داده باشند، صرف انجام یک کار، یک شغل، یک مأموریت معمولی، در واقع روایت فتح نیست و خود آن تفکری که شما به آن اشاره می‌کنید اگر کسی بتواند به باطن مستندهای روایت فتح آقا مرتضی برسد، در حقیقت آن تفکر را می‌تواند درک کند، کتابی نوشته‌ام به نام «بر ستیغ جبال فتح» که انتشارات روایت فتح این کتاب را منتشر کرده است و درباره‌ی هر کدام از فیلم های سیدمرتضی آوینی بعد از ۹۰۰ صفحه یادداشت‌برداری خصوصی که خودم از این کارها برداشتم یعنی حدود سه سال مستندهای روایت فتح را دیدم و از آن‌ها یادداشت‌برداری کردم، بعد از آن ۹۰۰ صفحه، ۱۸۰ صفحه کار منتشر شده است که سعی کردم بعضی از این نکات را در آنجا ذکر کنم.

حالا آوینی‌ای که در مجله «سوره» آمد، آوینی‌ای است که از دوران جنگ آمده و قلم به دست گرفته و اعجابی را در مقالات و مسائل ادبی، در مسائل گفتمانی روز مطرح می‌کند، در مقابل آن، آن زمان مجله «آدینه»،

دبستان رفتم. کلاس اول ابتدایی. شش ماه بیشتر دوام نیاوردم. ترک تحصیل کردم. در سال ۱۳۵۴، تنها در پانزده روز آخر سال تحصیلی و امتحان نهایی پنجم ابتدایی، به صورت مستمع آزاد، در کلاس پنجم نشستم. در همان سال، به صورت متفرقه، در امتحان نهایی پنجم ابتدایی شرکت کرده و قبول شدم. از آن به بعد، تاکنون، فقط یک بار دیگر، درس خواندن در مدارس جدید را تجربه کردم. سال(۱۳۶۸ـ۱۳۶۷) در مجتمع رزمندگان شهید بهشتی شهرری، اول، دوم و سوم راهنمایی و نیز اول نظری را، منهای دو واحد که قرار بود پانزده روز بعد، امتحان بدهم، خواندم و قبول شدم؛ و دیگر به جای ترک تحصیل "توبه ی نصوح" از درس های جدید دست داد. در زمینه ی درس های حوزوی اما از سال ۱۳۵۸ تا امروز که این اوراق را سیاه می‌کنم، به صورت متناوب شاگردی کرده‌ام. حالا اگر خداوند توفیق بدهد، تصمیم دارم «کفایه الاصول» را شروع کنم.

استاد، معلم و همه چیز برای من در حرفه ی نویسندگی، بیشتر مکتوبات ادبی بوده است. چه نوشته هایی که درباره ی فن نویسندگی، ادبیات و ادبیات داستانی خوانده‌ام و چه خود داستان و رمان. داستایوسکی، گورکی، چخوف، کامو و بسیاری دیگر از نویسندگان، از این طریق در کار من، تأثیر داشته و دارند. این تأثیر البته می‌تواند سلبی بوده باشد یا ایجابی. من از حدود هفت ـ هشت سالگی، به طور تقریبا منظم، کیهان بچه ها را می خریدم. می خواندم و یک بار، از روی آن می نوشتم. بخش داستانی آن، مثل مغز تافی های عسلی، برایم لطف دیگری داشت و همین کار دستم داد. کتاب های داستان و رمان، بهترین استادهای داستان نویسی من بوده اند و حالا نیز اگر فرصتی باشد، هستند.

به طور کلی اهل حضور منظم در جلسه های ادبی نیستم. اما این به معنای بیگانگی با اهالی ادب و هنر نیست. سفرهایی که گاهی به صورت گروهی پیش می آید را، اگر بتوانم با علاقه شرکت می‌کنم و در نشست ها و جلسه های رسمی نیز، در حد توان، حاضر می شوم." ●

مجله «دنیای سخن» و بعضی دیگر از مجلات را داشتیم که سعی می‌کردند مبانی جمهوری اسلامی و مبانی انقلاب اسلامی را بزنند، مقاله‌ای در یکی از این مجلات منتشر شد به نام «حکومت آسان» و این را کسی نوشت که الان در ایران نیست و نامش را هم نمی‌خواهم ببرم، آقای آوینی یکی دو شماره بعد از این مطلب، در جواب او مقاله‌ای به نام «تحلیل آسان» نوشت و اصلاً ساختار آن مقاله، حکومت آسان را متعلق به غربی ها دانست و این مقاله را نقد کرد، چنان که صاحب مقاله گفت تاکنون چنین نقدی از کار من انجام نشده است! یعنی اصلاً در مقابل آوینی ماند، گفت مگر می‌شود یک نفر این گونه نقد شجاعانه و عملی بنویسد و مقاله ی مرا نقد کند؟!

و البته یک کارهایی هم کرد مثلا در فیلم «مرتضی و ما»ی آقای پوراحمد، همین آقا آمد از آقای آوینی تعریف کرد و بعد از آن متأسفانه دیگر در سیر غرب زدگی که بود، او را بردند و به هر حال از این کشور رفت و متأسفانه خاک به چشمه خورشید پاشید و رفت و خودش در آن حد ساقط شد.

من عیناً این تغییر را در آوینی بعد از جنگ دیدم، یعنی گریه آوینی چند برابر شده بود و معلوم نیست آوینی از کجا یک اطمینانی پیدا کرده بود که لقاء عند رب خواهد داشت

■ یک مساله‌ای از سوی کسانی که بچه مسلمان هم هستند مطرح می‌شود اینکه شهید آوینی در اواخر عمرشان تغییر کرد، در این مورد بگویید که شهید آوینی چطور بودند؟ آیا تغییر کردند؟ بعضی می‌گویند به گذشته برگشته بودند، یعنی نسبت به روشنفکری نرم‌تر شده بودند؟

بله! این درست است! آقای آوینی اواخر عمرشان تغییر کردند! من در کتابی که درباره شهید باکری نوشتم ـ دو کتاب درباره شهید باکری نوشتم یکی «همیشه با هم» و آقای آوینی این کتاب را خواندند و توفیق بود در زمان ایشان چاپ شد، یک کتاب هم «غروب آبی رود» است که سوره مهر چاپ کرد ـ می‌گویند شهید باکری سال آخر عمرش به مشهد رفت و آنجا از حضرت رضا(ع) برات شهادت را گرفت، اینکه می‌گویم نقل معتبر دوستان ایشان است، یعنی من ۲۰۰ مصاحبه برای این کتاب کار کردم، می‌گویند آقای باکری بعد از آن سفر مشهد دیگر باکری قبل نبود، تغییر کرده بود، دیگر بی محابا بود، نه اینکه باکری مسائل نظامی را رعایت نمی‌کرد و می رفت خاکریز دستش را بلند می‌کرد و به بعثی ها می‌گفت: من باکری هستم بزنید، نه! مثلاً با بچه ها از دجله عبور کرد، در شهرک عراقی ها رفت، گفت: من باید با بچه هایم آن طرف باشم، هر چه با او صحبت کردند و گفتند شما باید این طرف دجله باشی، چون جای پای ما آن طرف سفت نشده است، رفتن شما درست نیست، گفت: من باید با بچه هایم آن طرف بروم، شهید احمد کاظمی از طرف قرارگاه مأمور شد برود آقای باکری را برگرداند، اما باکری گفت: تمام بچه های بسیجی من دارند پَرپَر می‌شوند من چگونه برگردم! نمی‌آیم احمد تو بیا، این جمله از شهید باکری معروف است، من عیناً این تغییر را در آوینی بعد از جنگ دیدم، یعنی گریه آوینی چند برابر شده بود و معلوم نیست آوینی از کجا یک اطمینانی پیدا کرده بود که لقاء عند رب خواهد داشت، بار اول که رفته بود فکه و برگشته بود، یعنی وقتی شروع کردند تفحص بروند و آن قتلگاه را آوینی دید، قتلگاه جایی بود که بچه های ما شهید شده بودند و زخمی های ما را عراقی ها جمع نکرده بودند و استخوان بچه های ما همین طور روی زمین بود، آمد به من گفت: فلانی یک جایی پیدا کردم بهشت است در فکه، در منطقه من از این به بعد ۲۰ روز در ماه آنجا هستم و می خواهم بروم آنجا بگردم و برای این شهدای مظلوم کار کنم و بعد ۱۰ روز می‌آیم مجله و کار مجله را کم‌کم واگذار می‌کنم و بعد در آن ۱۰ روز مجله

را بررسی می‌کنم و ۲۰ روز در منطقه خواهم بود، بله! آوینی تغییر کرده بود، هر که گفته راست گفته آوینی تغییر کرده بود، ولی تغییرش به سمت شهادت بود و این را الان شهادت می‌دهم و در قیامت هم خواهم بود که تغییر به سمت انبیا و ائمه علیهم السلام را در آوینی دیدم. تغییر از زمین به سوی عرش، به سوی شهادت.

■ در نقلی گفته شده است که شهید آوینی نسبت به شخص مدیر صداوسیمای آن زمان و رئیس حوزه‌ی هنری آن زمان گلایه‌هایی داشتند، درست است؟

آقای محمد هاشمی همان زمانی که روایت فتح ساخته می‌شد، همه برنامه‌ها را می‌دیدند، از طرف ایشان برنامه‌ها را می‌دیدند و به برنامه‌ها اشکال می‌گرفتند و خیلی از برنامه‌های روایت فتح را برمی‌گرداندند و یک مقدار حذفی می‌دادند یا کل برنامه رد می‌شد و آن زمان هم این گونه نبود که سیستم دیجیتال باشد و یا نرم‌افزار باشد که شما کم و زیاد یا جابه جا کنید، اصلاً این طور نبود، می‌نشستند و این‌ها را دوباره می‌دیدند و درمی‌آوردند و هزار مشکل وجود داشت و نظر آقای محمد هاشمی با روایت فتح فرق می‌کرد و یک مقدار اذیت می‌کردند و من شاهد بودم و می‌دیدم، آقای آوینی خیلی از این ماجرا ناراحت بودند، آقای زم به خاطر بحث مالی آن طور که باید رسیدگی نمی‌کردند، چون وضع این طور نبود که ضیق مالی باشد.

در سال ۱۳۷۰ بود که تقریباً ۹۰ درصد بچه‌های سوره به خاطر مسائلی از مجله رفتند و می‌خواستند مجله را تعطیل کنند و این حرف عین حرف شهید آوینی است و مضمون همین است و می‌گفتند: "اگر من این جا را با جبهه یکی نمی‌دانستم یک لحظه این جا نمی‌ماندم، فکر می‌کنید اگر این جا مانند جبهه نبود من می‌ماندم؟" و خودشان یک تنه ایستادند و خدا کمک کرد دوباره عضو

و کادر فراهم کردند و مجله هم یک شماره به تأخیر نیفتاد و با سردبیری آقای آوینی از تابستان سال ۱۳۷۰ تا زمستان سال ۱۳۷۱ مجله منتشر شد، بعد از آقای آوینی هم کار چاپ شد که یکی ویژه‌نامه‌ی خود آقای آوینی بود و ۶ شماره دیگر هم چاپ شد که سیدمحمد آوینی سردبیری را تقبل کرد، مجله بعد از هفت شماره دیگر منتشر نشد، یک نکته بگویم، بعد از این هفت شماره، آقای میرفتاح سردبیری فصل‌نامه‌ی سوره را برعهده گرفت، این فصل‌نامه مرتب منتشر شد، بعد آقای میرفتاح رفت مهر را چاپ کرد و دیگر این فصل‌نامه در حقیقت، در محاق رفت.

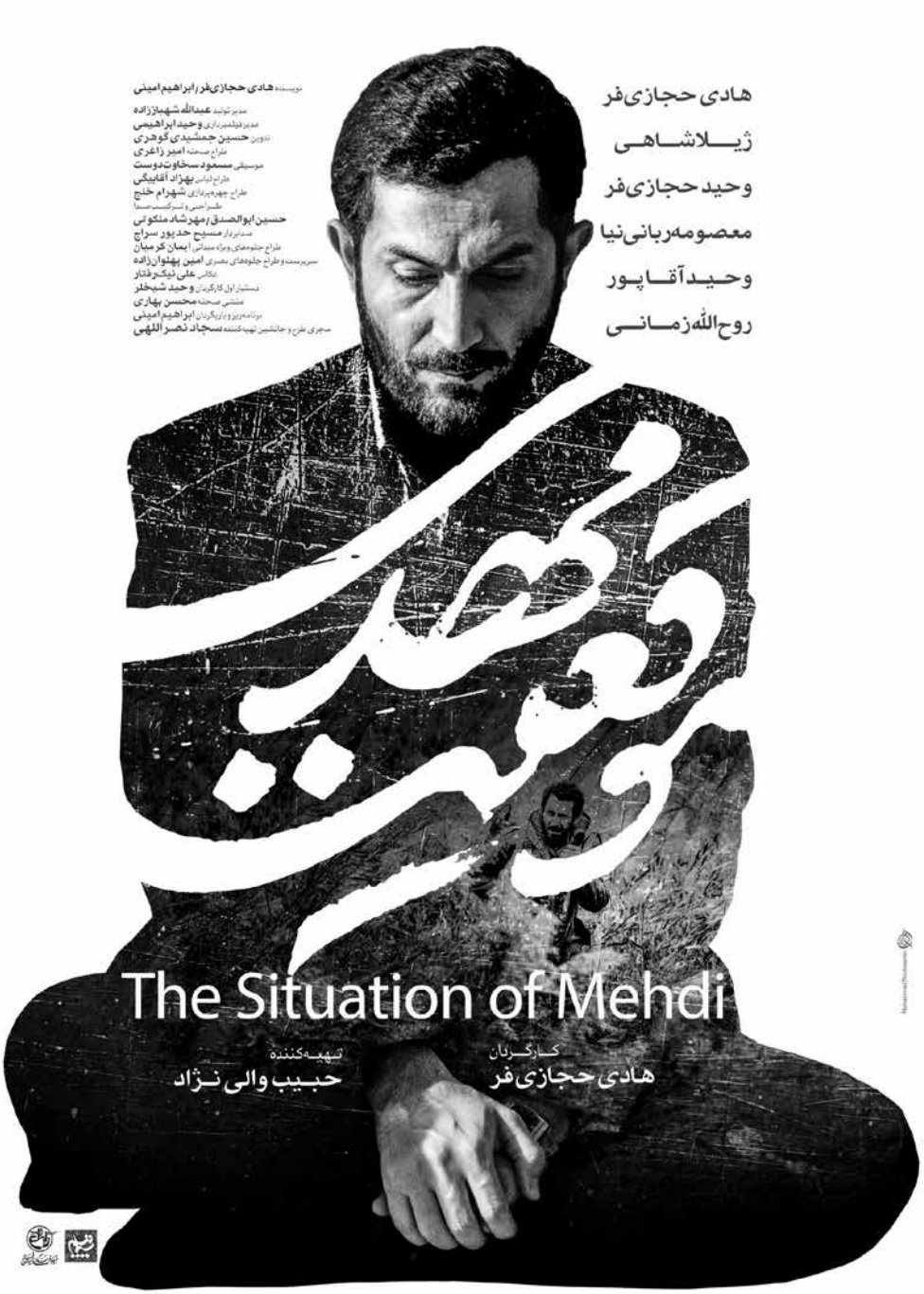
اگر مثلاً شهید آوینی الان برگردند شما به ایشان چه می‌گویید؟

ایشان باید به ما بگوید و خیلی از ما آگاه‌تر به مسائل هستند، به‌نظرم ایشان خیلی از کم‌کاری ما ناراحت‌اند، من مطئمنم ایشان از کم‌کاری ما ناراحت هستند و همین الان خیلی عجله دارند برای این‌که بچه‌های انقلاب خیلی بهتر و قوی‌تر کار کنند، همان مسأله جنگ را کار کنند، برای شهدای مدافع حرم را، جنگ رزمندگان با دشمنان اهل بیت (ع). من بیشتر متأثرم که نتوانستم راه آقای آوینی را ادامه بدهم، متاسفم که از راه آقای آوینی بازمانده‌ام که راه شهداست، راه امام است و راه رهبری است؛ به هر حال مغفول نماند که آقای آوینی معتقد به حکومت اسلامی و جمهوری اسلامی با ولایت فقیه بودند و این را اصلاً پنهان نمی‌کردند، اگر مقالات ایشان را ببینید، یک مجموعه مقالاتی درباره ولایت فقیه دارند که در مجله‌ی «اعتصام» و مجله‌ی «جهاد» منتشر شده است. نمی‌دانم چرا اقبالی از طرف کسانی که منتشرکننده آثار آقای آوینی هستند به این مقاله‌ها نشد، البته ایشان در کارهای مدرن‌شان و در کارهایی که در سوره نوشتند پیاپی درباره حکومت اسلامی و ولایت فقیه صحبت کردند و اعتقادشان بود که اصلاً شهادت بدون ولی فقیه معنا پیدا نمی‌کند، اگر حکومت ولایت فقیه نباشد، شهادت معنی ندارد، بلافاصله بعد از رحلت حضرت امام (ره) با آن تأثراتی که ایشان داشتند فیلم «فراق یار» را ساختند.

«شنیده‌ام سخنی خوش که پیر کنعان گفت/ فراق یار نه آن می‌کند که بتوان گفت» از این شعر نام «فراق یار» را گرفتند و فیلم درباره‌ی رحلت حضرت امام(ره) بود. سوره هم یک ویژه‌نامه‌ای منتشر کرد که بنده توفیق حضور داشتم، در روی آن ویژه‌نامه پرتو یک شمع است و داخلش شعرهای آوینی است، ایشان قبل از انقلاب شعر می‌گفتند ولی بعد از انقلاب شعر نمی‌گفتند، اما برای رحلت امام (قدس سره) شعر گفت و شعرشان در آن ویژه‌نامه وجود دارد که نام شعرشان «فارالتنور» یک جمله‌ای از آیه قرآن شریف در قضیه حضرت نوح(ع) است.

من بیشتر متأثرم که نتوانستم راه آقای آوینی را ادامه بدهم، متاسفم که از راه آقای آوینی بازمانده‌ام که راه شهداست، راه امام است و راه رهبری است؛ به هر حال مغفول نماند که آقای آوینی معتقد به حکومت اسلامی و جمهوری اسلامی با ولایت فقیه بودند و این را اصلاً پنهان نمی‌کردند

بعد از این‌که این ایام گذشت، ایشان با حضرت آیت‌الله خامنه‌ای دیدار کردند، نزدیک ظهر بود که بنده در دفتر مجله بودم؛ دیدم آقای آوینی خیلی خوشحال برگشتند، گفت: من پیش آقا بودم! خیلی شاد بود، اصلاً شادی ایشان قابل وصف نیست و یک مطلبی نوشتند که در سرمقاله آن شماره با عنوان «دیدیم که می‌شناسیمش» و البته که برای آقا هم یک نامه‌ای نوشتند که نمی‌دانم آن نامه منتشر شده است یا نه؛ در مقاله «دیدیم که می‌شناسیمش»، جمله آخرش این است «سر ما و قدمت ای ولیّ عشق» خب معلوم است برای اینکه الان آوینی بیان نشود و مطرح نشود و چیزی از او گفته نشود، می‌زنند دیگر، الان هر چه ما جلوتر برویم کار سخت‌تر می‌شود.


نویسنده هادی حجازی‌فر / ابراهیم امینی
مدیر تولید عبدالله شهباززاده
مدیر فیلمبرداری وحید ابراهیمی
تدوین حسین جمشیدی گوهری
طراح صحنه امیر زاغری
موسیقی مسعود سخاوت‌دوست
طراح لباس بهزاد آقابیگی
طراح چهره‌پردازی شهرام خلج
طراح صدا حسین ابوالصدق / مهرشاد منکوتی
مدیر دوبلاژ مسیح حدیور سراج
طراح جلوه‌های ویژه مصداقی ایمان کرمیان
سرپرست و طراح جلوه‌های بصری امین پهلوان‌زاده
دستیار اول کارگردان وحید شیخلر
منشی صحنه محسن بهاری
برنامه‌ریز و بازیگردان ابراهیم امینی
مجری طرح و جانشین تهیه‌کننده سجاد نصرالله‌ی
هادی حجازی‌فر
ژیلا شاهی
وحید حجازی‌فر
معصومه ربانی‌نیا
وحید آقاپور
روح‌الله زمانی
The Situation of Mehdi
کارگردان
هادی حجازی‌فر
تهیه‌کننده
حبیب والی‌نژاد

سخن گفتن از فیلم «موقعیت مهدی» سخن از یک وضعیت دوگانه است؛ از سویی در این فیلم با اثری به معنای واقعی کلمه، سینمایی مواجهیم و از سوی دیگر نشانه‌هایی در آن پیداست که با تصوُر معمول‌مان از سینما چندان سازگاری ندارد. این فیلم در وهله‌ی نخست توانسته تصویری دراماتیک از یک قهرمان ملی را به روی پرده‌ی نقره‌ای بیاورد و هرآنچه را برای ارائه‌ی روایتی بصری از یک چهره‌ی تاریخی ضروری است، احضار کند. مخاطب در «موقعیت مهدی»، ضمن نزدیک‌شدن تدریجی به شخصیت قهرمان، با کشش‌ها و تنش‌های روانی او و درگیری‌های روحی‌اش همراه می‌شود و گام به گام به موقعیت خاصی می‌رسد که او در پایان قصه در آنجا ایستاده است. فیلم‌ساز در این اثر، بر خلاف بسیاری، و صحیح‌تر آن‌که بگوییم عموم آثاری گزینش‌شده، نه دست به بمباران اطلاعاتی مخاطب و سردرگم‌کردن او می‌زند و نه با امساک بی‌وجه و حذف اطلاعات لازم، موجب ابهام غیر هنری و ایجاد حفره‌های اضافی در روایت خود می‌شود. به گفته‌ی قدما نه "اطناب ممل دارد و نه اجمال مخل." فیلم‌ساز در رفت و برگشت بین صحنه‌های جنگی و شهری هم نقطه‌ی اعتدال را می‌شناسد. به هنگام بازسازی فضای جبهه، متکلفانه و بی‌دلیل از چاشنی‌های انفجاری و جلوه‌های ویژه‌ی میدانی استفاده نمی‌کند. قصه در میان صدای مهیب انفجارها و غبار و دود گم نمی‌شود. همه‌چیز به‌اندازه‌ای است که لازم است. او دقیقا می‌داند چه چیز و چگونه باید بگوید. حتی از وجوه مختلف شخصیتی شهید باکری، آگاهانه وجوه روایی‌تر و متناسب‌تر برای بازنمایی سینمایی را می‌گزیند

من مهدی باکری هستم

محمدرضا وحیدزاده

که موضوع خود را از میان قهرمانان ملی و شخصیت‌های تاریخی برمی‌گزینند، از عهده‌ی بازنمایی سینمایی سوژه‌ی دشوارش برآمده و توانسته تصویری باورپذیر و واقعی از او به مخاطبانش عرضه کند.

شاید مهم‌ترین دلیل این امر را بتوان در آشنایی هادی حجازی‌فر با قواعد سینما و تجربه‌های درخور پیش از اینش در کارهای تاریخی و مهم‌تر از آن انس و دلبستگی‌اش به سوژه‌ی خویش دانست. او صرفاً قصد ساخت فیلمی وقایع‌نگار درباره‌ی یکی از فرماندهان جنگ را ندارد؛ او شیفته‌ی مهدی باکری است و به او احساس دَین می‌کند و نسبت زبانی و قومی‌اش با وی نیز، بر این مؤانست افزوده. به‌راحتی قصه‌اش را آغاز می‌کند و با مهارت آن را پیش می‌برد و با انتخاب درست خرده‌روایت‌ها و اطلاعات زمینه‌ای و از جنبه‌های دیگر شخصیت او، ولو مهم و اثرگذار، به نفع روایت سینمایی‌اش با دست‌ودلبازی درمی‌گذرد.

نکته‌ی مهم اما در این میان، نحوه‌ی روایت حجازی‌فر است؛ چنان‌که گفته شد، «موقعیت مهدی» در شرایطی که نمونه‌های موفقی از این دست را در آثار چهره‌محور سال‌های اخیر کمتر سراغ داریم، روایتی به‌تمامه سینمایی عرضه کرده است؛ اما شگفت‌آور است که همین بیان سینماییِ شسته‌رفته و تکنیکی، در برخی زمینه‌ها با قواعد مرسوم سینمای روز جهان سازگاری ندارد؛ قهرمان «موقعیت مهدی»، ابرمردی شکست‌ناپذیر نیست و شخصیت‌پردازی‌اش لزوماً با کنش‌های قهرمانانه‌ی معمول به‌ظهور نمی‌رسد. حتی روایت عاشقانه‌ی این فیلم که بخش مهمی از بار دراماتیک اثر بر شانه‌ی آن ایستاده

و چه‌بسا مخاطب را در مواجهه با فیلمی ملودرام یا جنگی به تردید بیندازد، به هیچ‌وجه با چارچوب‌های آشنای سینمای عاشقانه مطابقت ندارد. لطافت، نجابت و حیایی که در روابط عاطفی میان قهرمان و محبوب او جاری است (که این‌جا در مقام همسر وی حضور دارد) چنان متفاوت از کلیشه‌های تکراری سینماست که می‌تواند خود به‌عنوان سرفصلی مجزا مورد نقد و تحلیل دقیق‌تر قرار بگیرد.

میان شخصیت اصلی و محبوب، چه در سکانس درخشان و شگفت‌انگیز افتتاحیه‌ی فیلم و چه در صحنه‌های زیبای خلوت آن دو، کمترین دیالوگ ممکن به‌کار رفته و فیلم از این حیث و به لحاظ کمیت گفتگوهای دو طرفه، با نمونه‌آثار عاشقانه‌ی دیگر قابل مقایسه است. عجیب آن‌که فیلم‌ساز به اتکای نحوه‌ی پردازش شخصیت‌های خود توانسته با همین میزان گفتگو، به چنان عمقی در روابط انسانی آن‌ها دست یابد که نمونه‌ی آن را در فیلم‌های عاشقانه‌ی دیگر سراغ نداریم؛ و البته به‌نظر می‌رسد بخشی از زمینه‌های چنین توفیقی را، علاوه بر مهارت، نبوغ و آشنایی حجازی‌فر با سوژه، باید در تجربه‌های گرانقدری که در تاریخ شفاهی جنگ و ثبت قصه‌های خانوادگی و همسرانه‌ی شهدا حاصل آمده، جستجو کرد. جالب توجه است که حجازی‌فر حتی در انتخاب بازیگر، گریم، بازی‌گرفتن و غیره برای طراحی شخصیت همسر شهید نیز، از روش‌های آزموده‌ی آثار پیشین و فیلم‌های ایرانی مشابه، فاصله می‌گیرد و از آن‌ها نیز عبور می‌کند.

یکی دیگر از نکات حائز اهمیت در شیوه‌ی روایت فیلم «موقعیت مهدی»، بیان اپیزودیک آن است؛ اگرچه این الگو پیش از این بارها و بارها در سینمای ایران و جهان تکرار شده، رویکرد پرتره‌ای و وجه زندگی‌نامه‌ای اثر، شرایط را برای استفاده از آن متفاوت ساخته است؛ چنان‌که به نظر می‌رسد لزوم به‌هم‌پیوستگی روایت‌ها و همسازی آن‌ها در تکمیل نهایی چهرهٔ سوژه، میزان تناسب هریک از بخش‌ها را با هم، حساس‌تر ساخته است. با این همه حجازی‌فر ضمن حفظ استقلال هر اپیزود، در این زمینه هم با مهارتی ستودنی توانسته به تعادل لازم دست یابد و ساختار منسجم و یکپارچهٔ روایتش را حفظ کند. او در واقع با رعایت سرعت مقتضی در بیان وقایع و پیش‌برد قصه، فرصت لازم را نیز برای جاافتادن صحنه‌ها و شکل‌گیری درست هر یک از آن‌ها، برای خویش فراهم می‌سازد.

«موقعیت مهدی» سکانس‌های برجسته‌ی فراوانی دارد که می‌توان به‌تفصیل درباره‌ی هر یک سخن گفت. گذشته از صحنه‌ی به‌یادماندنی آغازین و سکانس خیره‌کننده‌ای چون پایان‌بندی تأثربرانگیز و تراژیک فیلم یا گفتگوی عاشقانه‌ی داخل اتومبیل و شرح نحوه‌ی انتظار همسر برای بازگشت مهدی از جبهه و البته صحنه‌ی پرچگالی گلایه‌ی خواهر از برادر، یکی از درخشان‌ترین آن‌ها، صحنه‌ی شهادت محمد در اپیزودی است که «من مهدی باکری نیستم» نام دارد. به‌راستی که نام‌گذاری‌های شاعرانه و لطیف هر بخش هم جای بررسی جداگانه دارد؛ اما نام این اپیزود، واقعا هوشمندانه انتخاب شده است. «من مهدی باکری نیستم» به‌واقع نه فقط یک نام ساده، بلکه کلید اصلی فهم این اپیزود است. این عنوان با جنبه‌ی آیرونیک و معنای باژگونه‌اش، نقبی است به باطن قصه‌ی قبل و کالبدشکافی ماجرای مهدی و حمید. در حقیقت حجازی‌فر با این قصه‌ی فرعی کوشیده، و البته از عهده‌ی آن هم برآمده، که آنچه روایت رسمی و شرح ظاهری ماجرا قادر به بیانش نیست، به تصویر بکشد.

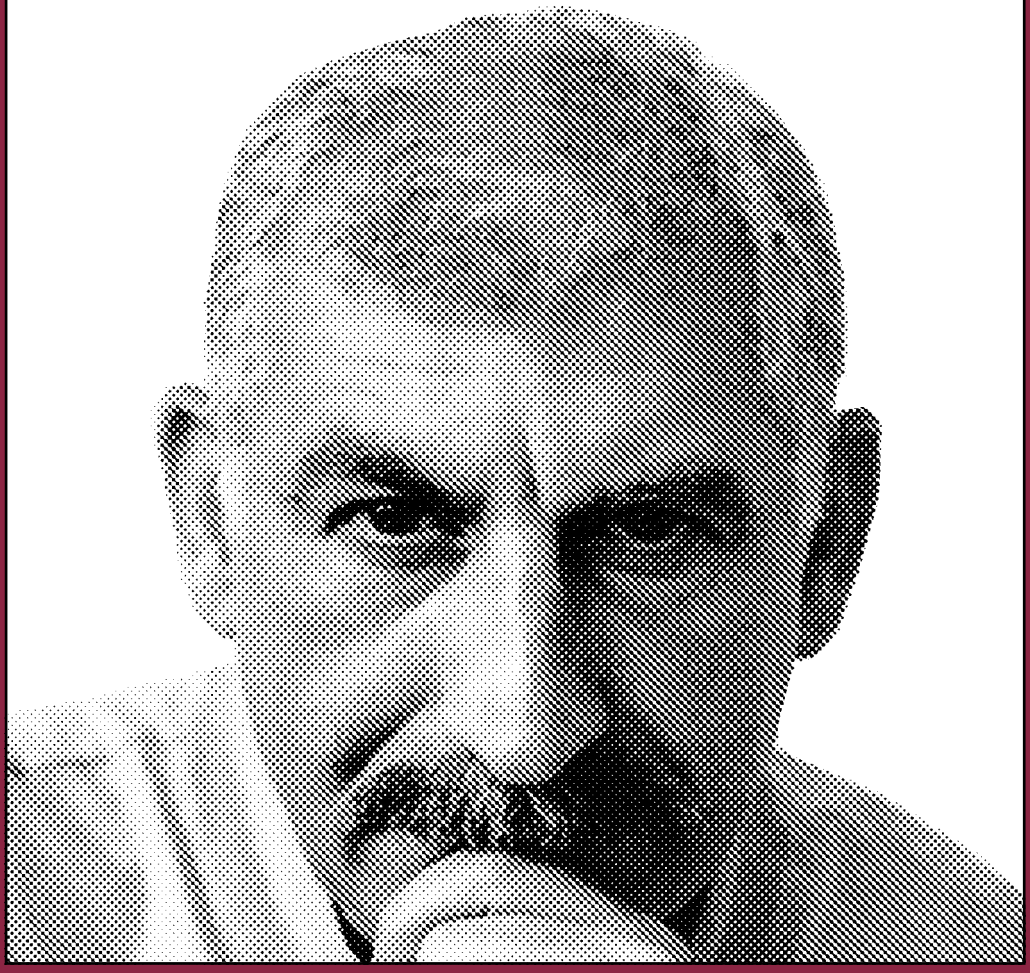
قصه‌ی محمد و خسرو، پرده از حقیقت رابطه‌ی دو برادر برمی‌دارد. زمانی که موقعیت اجتماعی و نظامی مهدی به او اجازه‌ی تصمیم احساسی در برابر جنازه‌ی برادرش را نمی‌دهد، واکنش خسرو ژرفای عاطفه‌ی مهدی و دل شرحه‌شرحه و جگر سوخته‌ی او را برای مخاطب به روشنی آشکار می‌کند؛ آن‌سان که گویی عنوان اصلی این اپیزود را باید «من مهدی باکری هستم» خواند. جنازه‌ی محمد بر دوش خسرو، تجلی به شانه بردن حسرت‌های مهدی و تحمل داغ فراق حمید است؛ و آن هم برای مخاطبی که به سنتی دیر و دور، قرن‌هاست در سوگ شهادت یار و عمود خیمه‌ی به زمین‌نشسته و کمر خمیده‌برادر، گریسته است.

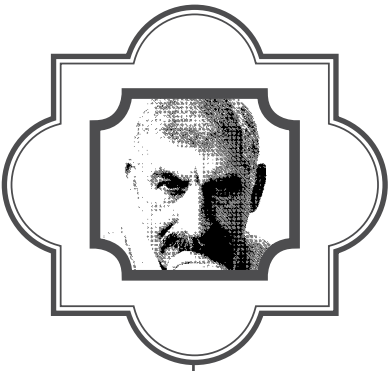
پرونده‌ی ویژه

نادر ابراهیمی

بررسی آثار و تلاش‌های نادر ابراهیمی در حفظ زبان و ادبیات فارسی

صائب هاشم‌پور





سخن نخست

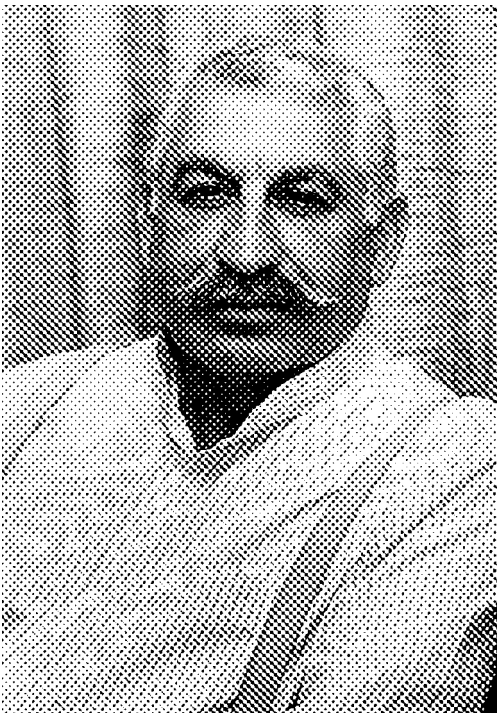
اهمیت و نقش ارزنده ی میراث ادبی در حفظ و استمرار هویت و سنت ایرانی اقتضا می‌کند، افکار و اندیشه ی صاحبان تفکر در هر عصر و برهه‌ای مورد نقد و بررسی قرار گیرد و زوایای پنهان این آثار بازشناسی و کشف گردد. یکی از این بزرگان در حوزه ی ادبیات «نادر ابراهیمی» است که به دلیل فضای ویژه ی نوشته هایش، عناصر ملی به شکلی معماگونه و در پرده آورده می شود که جستجوی این عناصر می‌تواند مخاطب را در جهت رسیدن به باورها و فضای خاص اندیشه ی او یاری‌گر باشد. با یک نگاه کلی می‌توان گفت که هویت مربوط به فهم افراد درباره ی این است که چه‌کسی هستند و چه چیزی برای آن ها مهم است. این فهم هویتی، منتزع از منابع معناساز مهمی، مثل: دین، ملیت، نژاد، جنسیت، طبقه اجتماعی و تمامیت گروهی و قومی است.

هویت فردی، مربوط به احساس فرد نسبت به خود و تمایزاتی است با مؤلفه هایی مثل: اسم، ملیت، قومیت و یا تمایلات شخصی، فکری، ارزشی و یا ایدئولوژیک.

هویت اجتماعی، به احساس مشترک یک جمع مثل اقلیت های قومی و دینی، گروه های کوچک و بزرگ اجتماعی و ... باز می‌گردد. وجود منابع مشترک، همه ی افراد دارای هویت مشترک را به هم وصل می‌کند. با این تعریف، هویت یک مفهوم ارتباطی پیدا می‌کند. به این معنا که ما به وسیله تشابه ها و تفاوت هایی که با دیگران داریم، شناخته می شویم.

خانم طایع در کتاب "در تکاپوی هویت" آورده است: «در واقع هویت به ریشه های زندگی، روش ها و منش هایی که با آن زندگی می‌کنیم، گره خورده است. اموری مثل اندیشه های باطنی و درونی فرد، آداب و رسوم، نوع لباس پوشیدن و...»

در این پرونده شخصیت و آثار نادر ابراهیمی مورد بررسی و کنکاش قرار می‌گیرند.



پاسبانِ زبان و ادب فارسی

معرفی نادر ابراهیمی

نادر ابراهیمی داستان‌نویس معاصر ایرانی است. او در ۱۴ فروردین ۱۳۱۵ در تهران متولد شد، اما اصالتی کرمانی دارد و از خانواده‌های شناخته شده و مشهور کرمان است. او علاوه بر نوشتن رمان و داستان‌کوتاه، در زمینه‌های فیلم‌سازی، ترانه‌سرایی، ترجمه و روزنامه‌نگاری نیز فعالیت کرده‌است. ابراهیمی از معدود سخنوران ایرانی به شمار می‌رود که هم در سینما و هم در ادبیات کار کرده و شناخته شده بود.

نادر ابراهیمی به معنای واقعی کلمه، یک مرد همه فن حریف است. او آنقدر در مشاغل متعدد و متفاوت فعالیت داشته‌است که نمی‌توان همه‌ی آن را در یک لیست به تفکیک توضیح داد. او که از زندگی پرماجرایش لذت می‌برد تصمیم گرفت زندگی‌نامه خود را روایت کند. دو کتاب‌های «ابن مشغله» و «ابوالمشاغل» شرح کاملی از زندگی و فعالیت‌های اوست . برای مثال او کارهای سخت و دشواری مانند کارگری در یک چاپخانه یا کشاورزی یا کارهای فرهنگی چون مترجمی و ویراستاری، فیلم سازی مستند، خطاطی و نقاشی را تجربه کرده‌است.

نادر ابراهیمی کارنامه‌ی هنری پرباری دارد که می‌توان آن را به دسته‌های مختلفی تقسیم کرد: ادبیات کودک و نوجوان، ادبیات بزرگسال، فیلم‌نامه، ترجمه، نمایش‌نامه و حتی شاعری.

ابراهیمی در زمینه‌ی ادبیات کودکان، جایزه نخست براتیسلاوا، جایزه نخست تعلیم و تربیت یونسکو، جایزه کتاب برگزیده سال ایران و چندین جایزه‌ی دیگر را هم دریافت کرده‌است. او هم‌چنین عنوان "نویسنده‌ی برگزیده‌ی ادبیات داستانی ۲۰ سال بعد از انقلاب" را به‌خاطر داستان بلند و هفت‌جلدی «آتش بدون دود» به‌دست آورده‌است. نادر ابراهیمی در ۷۲ سالگی پس از چندین سال دست وپنجه نرم کردن با بیماری بعدازظهر پنجشنبه ۱۶ خرداد ۱۳۸۷ درگذشت. ولی برای همیشه در ذهن و قلب مخاطبانش زنده ماند. شهرستان ادب مستندی با نام «بار دیگر مردی که دوستش می‌داشتیم» را ساخته است که روایتی است از ۷۲ سال زندگی پربار نادر ابراهیمی .

احمدرضا احمدی می‌گوید: "نادر ابراهیمی در نثر فارسی امروز بدایع فراوان خلق کرده‌است. نثری را در «دو گانه ها» و نثر دیگری در «قصه های ترکمنی» و نثر دیگر را در «عاشقانه ها» به یادگار گذاشته‌است. شاید و قبل از او «ابراهیم گلستان» در اندیشه ی خلق نثری برای قصه ها و ادبیات امروز بود. نثر «صادق هدایت» و نثر «صادق

چوبک» نثری روزنامه‌ای و روزمره بود. در کتاب «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» با ستون‌های مجلل مرمر ناب رو به رو هستیم که از تلخی و شورانگیزی دریای عشق عبور می‌کند و به خانه‌ی مردمان این سرزمین مهمان می‌شود و سرانجام در کنار سجاده‌ی عاشقان این خاک پوست می‌اندازد و میوه می‌دهد. خمیر مایه‌ی نثر او رنج اوست. راز نهفت نثرش را باید عبور از تونل‌های تاریک و وحشت روز و شب این دیار دانست. همیشه او را برای زبان و قلم عریان و بی‌مهابایش سرزنش کرده‌اند، همیشه او آماج تهمت‌ها و ناسزاها و دشنام‌ها بوده‌است اما این غیورِ تنها در هر لحظه از تاریخ این سرزمین و عمرش هر کلام و هر عملی را که می‌پنداشته برای بقاء سرزمین روشنایی و خیر و برکت می‌آفریند بی‌مهابا گفته‌است. بارها در طغیان‌های پیوسته ناامیدی او را دیده‌بودم که شمشیر فاخر و کهنه اجدادی را از نهان خانه‌ی دل بیرون آورده بود و با آه و افسوس آن را صیقل داده و به میدان آمده‌بود، شمشیری که نام دیگرش «زبان فارسی» است."

حال به نظر چند نویسنده و دوستان نادر در مورد نثرش اشاره می‌کنیم: از جمله:

مرتضی ممیز: "او زندگی سالم و نثر زیبایی دارد و هنگام حرف زدن کلمات را کاملا شمرده و محکم ادا می‌کند. هر چند خلق و خوی و خط مشی‌های اخلاقی و سلیقه‌ای نادر با همه‌کس تطبیق نمی‌کند، کسان بی‌شماری را همراه و رفیق دائمی خود کرده است؛ زیرا که نادر مردی است روشن و همه چیز را شفاف بیان می‌کند."

کمال تبریزی: «نادر نفوذ کلامش عمیق بود و پرمعنا و همیشه حرف‌هایی می‌زد که وادار به تفکر می‌شدم، لحن بیانش به گونه‌ای بود که مرا به مساحت دیگری از زندگی اشاره می‌داد. از او یاد گرفتم که همه پدیده‌ها ظاهر و باطنی دارند و ساحت هنرمند یافتن باطن و خلوت و پنهان است. در بستر ظاهر و جلوت و آشکار از او یاد گرفتم که اخلاق در کار به اندازه خود کار اهمیت دارد.»

سپانلو در مورد نثر و ساختار داستان‌های او می‌گوید: "ابراهیمی اسیر کلمه‌های خوش‌آهنگ می‌شود و داستان را از دست می‌دهد و از مسیر اصلی قصه دور می‌شود و بافتی تزئینی و تصنعی می‌آفریند. زبان در کار او سرپوشی برای پنهان کردن ضعف‌های بنیادین در کار قصه‌نویسی شده‌است. به طور کلی باید گفت نثر ابراهیمی تمایلی به خوش‌آهنگی و طنین کلاسیک دارد. این حالت را نویسنده با روحیه‌ی شاعرانه‌ای ترصیع کرده‌است و جهد او دادن آهنگ طبیعی به قصه‌هایی است که اغلب صورت تعلیم و تنقید خیر و شر دارند."

نادر ابراهیمی در زمینه‌ی ادبیات کودکان، جایزه نخست براتیسلاوا، جایزه نخست تعلیم و تربیت یونسکو، جایزه کتاب برگزیده سال ایران و چندین جایزه‌ی دیگر را هم دریافت کرده‌است. او هم‌چنین عنوان «نویسنده‌ی برگزیده‌ی ادبیات داستانی ۲۰ سال بعد از انقلاب» را به‌خاطر داستان بلند و هفت‌جلدی «آتش بدون دود» به‌دست آورده‌است.

در پایان سیمین دانشور می‌گوید: "نادر ابراهیمی مثل بسیاری از روشنفکران زمانه‌ی ما قربانی جو متشتت برخورد آرا و عقاید گوناگون مسلط بر محیط شد و اگر من جَستم، به این علت بود که سیاست‌زده نبودم؛ اما نادر ابراهیمی هم مثل پیشکسوتان و هم‌زمانان خود نوسان‌های گوناگون را پذیرا شد. ابتدا چپ‌گرا بود و عاقبت مذهب پناهگاه او شد. مدتی به فیلم‌سازی گروید و اگر درست بگویم «آتش بدون دود» و «سفرهای دور و دراز هامی و کامی» را ساخت و کتاب‌های بسیاری نوشت. نوسان‌های او هم بیشتر ملهم از جستجوگری‌اش بود؛ آن‌چنان‌که او و بسیاری از روشنفکران راه‌های رفته و نرفته را رفتند و آزمودند و احتمالا در آثارشان منعکس کردند." ●

نگاهی اجمالی به آثار نادر ابراهیمی

مجتبی حبیبی

حرف‌زدن از آفریننده‌ی «یک عاشقانه‌ی آرام»، «ابن مشغله»، «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» و سرانجام رمان هفت جلدی «آتش بدون دود» آسان نبوده و نخواهدبود. یک کارنامه ی درخشان از داستان‌هایی برای کودکان و نوجوانان. دردهای نویسنده که تا قلم به دست می‌گیرد، از آن جدا شدنی نیست و فرازها و فرودهایش را در کتاب (ابن مشغله) و... فیلم‌نامه نویسی و کارگردانی مستندهای داستانی و مجموعه‌های تلوزیونی و... که در دوران خود همگان را به دور تلوزیون‌هایی که از چند همسایه یکی داشت، گرد می‌آورد. بنابراین رسیدن و سرک کشیدن به یک گنجینه ی پر نقش و نگار ساعت‌ها و هفته‌ها مطالعه و کار می‌برد و ما به دلیل به اصطلاح «ضیق وقت» از دو منظر که خیلی هم دور از هم نیستند «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» و چند کتاب داستان برای کودکان و نوجوانان را مرور خواهیم کرد. چرا که هنوز چاپ‌های پیاپی می‌خورد و به اصطلاح سرودست می‌برند.

و دیگر کتاب زندگی‌نامه‌ی خود نوشت «ابن مشغله» را از نظر خواهیم‌گذراند که البته در این باره حرف بسیار است. رابطه‌ی نویسنده با جهان پیرامونی، خانواده، تحصیل، کار، وجدان فردی و... بیشتر از هر تأثیری از نویسندگان پیشین و هم‌دوره، از کار یاد می‌گیرد. از همراهی مردم از جهان‌بینی و میهن‌دوستی. در این رستاخیز نویسنده از دانشگاه جامعه و ارزش‌های راستینش می‌آموزد و به دیگران یاد می‌دهد. موانع را بر می‌شمارد و کرانه‌ی زیستی‌اش را گسترش می‌دهد. به خود احترام گذاشتن را به جای خودخواهی رعایت و اعمال می‌کند. با همراهان فرهنگ و هنر همکاری می‌کند و به اصطلاح ماکسیم گورکی «دانشکده‌های من» را در تنوع کارهایی که به او تحمیل می‌شود، فرا می‌گیرد. هیچ فرمول از پیش آماده‌شده‌ای در کار نیست. اگر در چاپخانه کار می‌کند بر دامنه‌ی زندگی و تجربه‌مندی خود می‌افزاید چنان که در انتشاراتی راه انداختن و... در این کندوکاو فرساینده، امید به بهبودی زندگی خود در میان خلق و با خلق و تلاش برای میهن و جلب سیاحان و ایران‌شناسی سر از پا نمی‌شناسد. آموزشگاه او، مکانی است به وسعت میهن، یک دور، دو دور، سواره و پیاده به اقصا نقاط کشور سفر می‌کند. یادداشت برمی‌دارد، فیلم تهیه می‌کند، عکس می‌گیرد و... عاشق نهادهای پایه‌ی میهن است. به عنوان « داوطلب خدمت سربازی» خود را معرفی می‌کند. اصول مترقی عمیقی را رعایت می‌کند و به‌کار می‌گیرد: «ما بدون زنان خوب مردان کوچکیم». اگر به فرازهایی از سوسیالیسم آشنایی پیدا کرده و از آن در روشنگری و خودسازی استفاده می‌کند، لنگرگاه بزرگ‌تری به نام «میهن‌دوستی » دارد تا تعادل را حفظ و پایدار کند. در ایران بعد از ۱۳۲۰ اکثر روشنفکرانی که قلم به‌دست می‌گرفتند، سر از حزب توده در می‌آورند و اقامت در مسکو و برلن شرقی، یا سرسپرده و آلت دست ساواک می‌شدند (قضیه‌ی شهریاری و کامبخش و اسکندری و...) یا سر از ساواک درمی‌آوردند و وزیر و وکیل می‌شدند. دار و دسته‌ی خانلری و هویدا و اسداله علم و چه بسا، نیمه کمونیست چون فرح دیبا و...؟! تعدادشان کم نبود. باری نادر ابراهیمی با منش و آرمان ملی‌اش، هرگز نمی‌خواهد پله‌های اول و دوم نردبان کسی یا کسانی باشد که برای مقام و موقعیت همه چیز را قربانی می‌کنند.

بنابراین مروری داشته‌باشیم به یکی از مؤثرترین آثارش «باردیگر شهری که دوست می‌داشتم». جالب است بدانیم که نادر ابراهیمی گرچه ادبیاتش شالوده‌ی «رئالیسم انتقادی» قرون هفدهم و هجدهم میلادی در اروپا را دارد و از «رئالیسم سوسیالیستی » دهه‌های ۱۹۲۰، به بعد شوروی سابق را، اما همیشه در صدد است محتوا را ایرانی اصیل، ایرانی که قرن‌ها در کنار هم زیسته، با هم از کشورشان دفاع کرده و با هم آن را ساخته‌اند، پر کند. فضا و مکان شمال کشور با تنوع فرهنگی مازنی، گیلک و ترک است. سرکشی یک پسر ۱۰ ساله و دختر ۳ سال از او کمتر که باهم پنج ماه خانه‌های خود را ترک می‌کنند و به اتفاق در جنگل و در ساحل عمر می‌گذرانند و پس از آن نامه‌ها روایت را تا یک دهه ادامه می‌دهد. ماندگاری کودکی و نوجوانی را به نمایش می‌گذارد. «باردیگر شهری که دوست می‌داشتم» همان شهری است که کودکی و نوجوانی را جاودانه کرده است: «هلیا! میان بیگانگی و یگانگی هزار خانه است. آن‌کس

که غریب نیست شاید یک دوست نباشد. کسانی هستند که ما به ایشان سلام می‌گوییم و یا ایشان به ما. آنها با ما گرد یک میز می نشینند، چای می خوردند، می‌گویند و می خندند. « شما» را به «تو»، و «تو» را به هیچ بدل می‌کنند. آنها می خواهند که تلقین کنندگان صمیمیت باشند. می نشینند تا بنای تو فرو بریزد. می نشینند تا روز اندوه بزرگ. آن‌گاه فرا رسنده ی نجات بخش هستند، آنچه بخواهی برای تو می‌آورند، حتی اگر زبان تو آن را نخواسته باشند، و سوگند می خورند که در راه مهر، مرگ، چون نوشیدن یک فنجان چای سرد، کم رنج است. تو را نگین می‌کنند در میان حلقه گذشته هاشان. جامه هاشان را می فروشند تا برای روز تولدت دسته گلی بیاورند...» و نادر ابراهیمی خواه ناخواه آثار جلال آل احمد را خوب خوانده بود بعد از خوب خواندن، پالایش درونی کردن نویسنده سر می رسد.

نادر ابراهیمی در این هنگامه، خود صاحب نظریه، نثر، تکمیل داستان و به کار بستن آن می شود هر چه با کارهایش آشناتر می شود، متوجه می شوید «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» همه جا با او هست. کودکی‌اش را گم نکرده است. می‌خواهد آن پاکی و صمیمیت را ادامه بدهد و به نظر خوانندگانش برساند. به قول فلاسفه اگزیستانسیالیسم « جهان چیزی بیش از آن نیست که من می فهمم» را به اشتراک می‌گذارد. اغلب، اول شخص جهان داستان را روایت می‌کند. و این یعنی رنگ و بویی از «بار دیگر شهری را که دوست می داشتم» است. در نامه ی دوم خطاب به هلیا می نویسد هلیای من! به شکوه آنچه بازیچه نیست بیاندیش/ من خوب آگاهم که زندگی، یک سر، صحنه ی بازی است / من خوب می دانم/ اما بدان که هرکس برای بازی های حقیر آفریده نشده است./ مرا به بازی کوچک شکست خوردگی مکشان!/ به همه سوی خود بنگر و باز می‌گویم که مگذار زمان، پشیمانی بیافریند./ به زندگی بیاندیش که می خواهد باز بازیگرانش را با دست خویش انتخاب کند/ به روزهای اندوه باری بیندیش که تسلیم شدگی را نفرین خواهی کرد...» و بدانیم که این راوی ده ساله و هلیای هفت ساله طفل های معصوم زمینی هستند که سیاحان نیالوده اند. پدران در برابر به اصطلاح اجرای برنامه تحمیلی آمریکایی، دارند محصولات آن برنامه را به کشت و کار خود برگزینند و دور نیست جنگل و مرتع و باغات به کشت و کار بی بهره خواهدماند وتغییر کاربری ها، می‌رود مزارع و باغات را به زیر تیغ های بولدوزرها داده،آپارتمان سازی خواهندکرد. ویژگی های دیگر نویسنده چه در این کتاب و چه در کتاب های دیگر استفاده توأمان از شعر و نثر متوالی است. و این در ساختمان داستان او شیوه نوینی است. در آخرین نامه راوی به هلیا می نویسد: « هلیا هیچ چیز تمام نشده بود. هیچ پایانی به راستی پایان نیست، در هر سرانجام، مفهوم یک آغاز نهفته است. چه‌کسی می تواند بگوید «تمام شد» و دروغ نگفته باشد؟ پدر! همه چیز «تمام شده است» من هلیا را فراموش کرده ام. من آنچه را که در آن ۱۰ سال و در آن ۵ماه گذشته است فراموش کرده ام. بگذار بار دیگر به شهری باز گردم که خواب های مرا زنده خواهدکرد. من می خواهم به کودکی خویش بازگردم، به پاک ترین رویاها...» چنانچه مشاهده می شود بازگشتن به شهری که کودکی اش در آن گذشته است، می خواهد از تغییر کاربری زمین ها جلوگیری کند و... ●

مروری بر کتاب ابن مشغله

معرفی کتاب

این داستان در واقع «خود زندگی‌نامه‌نویسی» است، همانند «خسی در متیقات» یا «سنگی بر گوری» جلال آل احمد. البته نادر ابراهیمی همه راه‌ها را خود رفته‌است. مشاغل و تغییردادن‌شان ،تا نویسنده شدن و فعالیت‌های دیگر نظیر طراحی روی جلد کتاب، مجسمه‌سازی و... همه در راستای زندگی بوده‌است. باز هم اول شخص «نویسنده» است که از کرانه‌ی زیستی‌اش می‌نویسد. از روزهای خوب و بدی که پشت سر گذاشته‌است. چه پیش از شهرت یافتنش و چه بعد از آن. این کتاب برخلاف «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» چاپ اول آن به ۱۳۴۵ باز می‌گشت. این کتاب «ابن مشغله» چاپ اولش ۱۳۵۲ است. زمانی که نویسنده فهرستی بلند از کارهای چاپ‌شده دارد: «...صحرا را رها کردم و به شهر آمدم». یعنی یک دوره‌ی کارمان تمام شد و من بار دیگر برنگشتم اما یاد صحرا آن چنان ماندگار شد که در خواب و بیداری، پرهیز از آن ممکن نبود. در همان شب‌های عظیم صحرا بود که دانستم ایران را سخت و بی‌حساب دوست‌داشتن، محکومیت من است! همه جای ایران و همیشه ایران را. مثل بچه‌ها خاک را در چنگ گرفتن و بر سکه‌ی گم‌شده‌ای در توده‌ی خاک گریستن، ص۲۷». این دوست‌داشتن بی‌حساب خاک وطن را به ویژه در مقابل اجنبی شایان‌تر بازنمایی می‌کند.» به کارگر ساده چاپخانه

چطور می‌تواند ادعا و اثبات کند که یک آدم متخصص غربی فحش‌های خیلی بد و«آب‌دار می‌دهد!» تازه گیریم که ثابت هم بکند، فعلا که چیزی از آقای غربی کم نمی‌شود. آدم‌ها را مثل مگس و مورچه می‌کشند و له می‌کنند. هیچ‌کس هم نمی‌تواند حرفی بزند. حالا مانده که بیاییم و با دلیل و برهان ثابت کنیم که فحش«آب‌دار هم بلدند و می‌دهند.» "سر کارگر ما، درست مثل نازی‌ها پایبند نظم و تربیت سربازی بود. مرتباً می‌آمد و به میزهای ما که سطح آن‌ها تماماً شیشه بود نگاه می‌کرد. اگر شیشه لک داشت و کثیف بود داد می‌کشید: «زود پاکش کن»، ص ۲۸. « پرسیدم سر جدت چه می‌گوید» گفت: «مهم نیست فحش می‌دهد!» از بچه‌ها خداحافظی کردم و راه افتادم. بالای پله‌ها بود که پرسید: «کجا می‌روی؟؟» «گفت:» «می‌رود که که برود دیگر بر نمی‌گردد» آمد طرفم. سرخ شده بود. فک کردم که از مرز فحش هم می‌گذرد و می‌زند توی گوشم؛ اما با فارسی معیوب و آرام بخشی گفت: «آقا نادر؛ من عصبانی. کار زیاد باش!» گفتم: « اینجا ایران. تو از من حقوق می‌گیری، حق نداری فحش بدهی.» و خداحافظی کردم. دم در بَرَم گرداندند که او می‌گوید: «وسایل کارت را باید طبق صورت تحویل بدهیم» عجیب است که خیال می‌کنند همه ما دزد هستیم. باستان‌شناسان و محققان تاریخ‌شان سال‌های سال زحمت کشیدند تا ثابت کردند واژه‌ی «بربر» یعنی «وحشی» یعنی به معنایی که مطلقا ارتباطی با این واژه نداشت و خودشان آدم‌های عادی‌شان آنچنان به ما خیره می‌شوند که انگار با نگاه جیب‌هاشان را خالی می‌کنیم."، ص ۲۹. "نویسنده‌ی متعهد که نباید شعارنویسی کند و سر و صدا راه بیندازد تا مبارز تلقی شود:» من می‌دانم که این چیزها را که می‌نویسم خیلی‌ها می‌دانند اما فکری هستم که چرا نمی‌نویسند چرا نمی‌گویند و باز نمی‌گویند؟ چرا پی‌گیری نمی‌کنند و به جایی نمی‌رسانند؟ و نکته جالب و دردناک این است که ما را که می‌خواهیم این چیزها را بنویسیم و تا حد ممکن و تا آنجایی که ازمان بر می‌آید، به بهتر شدن هر چیز که قابلیت بهتر شدن را دارد کمک کنیم«نا اهل »می‌شناسند، یعنی ما، ما آدم‌هایی که هیچ چیز به جز یک شیشه جوهر پارکر و یک قلم فضولِ نق‌نقو نداریم و هیچ‌کس نمی‌تواند-البته اگر عقل داشته باشد- در عشق‌مان به این خاک شک کند، مقاصد بدی داریم!." و نادر ابراهیمی بخاطر همین سطوری که از ایشان دیدیم،

اگر دیگر هیچ چیزی نمی‌نوشت، به قدر کفایت به سرزمین و مردمانش خدمت کرده بود. کاش دیگران هم سهم خودشان را ادا می‌کردند. ابعاد دیگر کارهای نادر ابراهیمی در مستندها و مجموعه‌های تلویزیونی ایشان همه قابل توجه‌اند و ما به همین بسنده می‌کنیم که نشانی بدهیم. فهرست آثار ایشان را از صفحه ۱۲۶تا ۱۳۰همین کتاب «ابن مشغله» چاپ انتشارات روزبهان آمده است. ●

عناصر هویتی و فرهنگ

ریشه ی ادبیات هر قومی ادبیات عامه است. فولکلور یا ادبیات عامیانه هر جلوه از سنتی را در برمی‌گیرد که در داستان ها، افسانه ها، خرافات، ضرب المثل ها، چیستان ها، ترانه ها، مراسم و نیایش های قوم بیان می‌شود. از نظر ملی، فولکلور هر ملتی در حکم شناسنامه ی آن ملت است. از نظر جهانی فولکلور هر ملتی در حقیقت سفیر حسن نیت و مبشر دوستی و داد آن ملت نزد سایر ملت ها می باشد و بهترین عامل مؤثری است که ملت ها را با هم آشنا و نزدیک و رابطه ی معنوی آنان را مستحکم می سازد.

اسطوره های ایرانی: به گفته ی احمد تمیم داری: "اسطوره نماد زندگی پیش از دانش و نشان مشخصِ روزگاران باستان است. تحول اساطیر هر قوم معرف تحول شکل زندگی، دگرگونی ساختار اجتماعی و تحول اندیشه و دانش است. در واقع اسطوره نشان دهنده ی دگرگونی بنیادین در پویش بالارونده ی ذهن بشری است. اساطیر روایاتی است که از طبیعت یا ذهن انسان بدوی ریشه می‌گیرد و برآمده از رابطه ی دو سویه ی این دو است." نادر ابراهیمی در دوران خفقان سیاسی و اجتماعی دوران خود، برای بیان اندیشه ها و افکار خود و مردمش از نمادها و اسطوره ها بهره برده است. مثلا او در داستان آرش، آرزو می‌کند که کاش آرش صفتی بیاید و آنان را نجات دهد.

جشن ها و مراسم ادواری: آیین ها، مراسم، آداب و برخی از هنرهای فولک اقوام و ملت ها، بخش مهمی از میراث معنوی، هویت و تجارب زندگی بشری ست که در صورت عدم ثبت کلامی و تصویری به بوته ی فراموشی سپرده می شود و تجربه و هنر منحصر به فردی از زندگی انسانی نیز از بین می رود و ارزشی مدفون می‌گردد. حسن زنده دل می‌گوید: "آیین ها و مراسم با سرگذشت دوره های باستانی و تاریخی ملت ها و اقوام گوناگون پیوستگی شکلی و ماهوی دارند، چنانکه بخشی از آنها یادگارهای بسیار دور، از زندگی اجتماعی بشری است که ریشه های اسطوره ای و میتولوژیک یافته اند، و بخشی دیگر بازتاب تجارب زندگی اجتماعی اقوام در دوره های شکار، شبانی

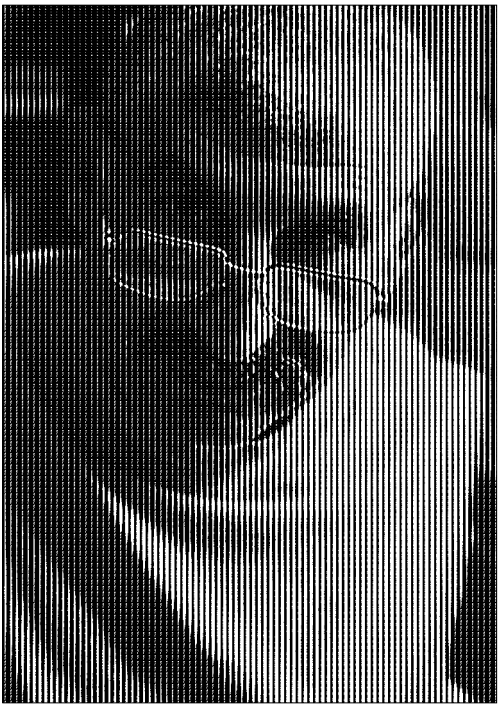
ـــــامه در آثـــــار نـادر ابـراهـیـمی

و کشاورزی است. نادر ابراهیمی بر اهمیت این بخش از هویت ایرانی واقف است و در قصه ها و داستان هایش به جشن نوروز، مهرگان، جشن شکوفه ها، سیزده بدر، کریسمس و حتی خرید لباس نو و عیدی اشاره می‌کند.

ادبیات کودکان: نوشته ها و سروده های ادبی یا هنری ویژه ی کودکان و نوجوانان را می‌گویند. این ادبیات، هم شامل بخشی از فرهنگ شفاهی عامه، مانند لالایی، متَل و قصه است و هم داستان ها، نمایش نامه ها، اشعار و نیز نوشته هایی در زمینه های دین، دانش اجتماعی، علم و کاربردهای آن، هنر و سرگرمی را در برمی‌گیرد که نویسندگان و سرایندگان برای کودکان و نوجوانان پدید می‌آورند. نادر ابراهیمی از جمله نویسندگانی است که بخش مهمی از زندگی خود را صرف ادبیات کودک و نوجوان در جهت رشد و تربیت فرزندان این سرزمین کرده است و آن را رسالت مهمی می دانست.

احمد پناهی سمنانی در نشست فرهنگی انجمن نویسندگان کودک و نوجوان در اهمیت ادبیات کودک این‌گونه می‌گوید:"شاید بی‌اغراق بشود گفت، آن فرهنگ متعالی که ایران را در میان فرهنگ های جهان متمایز می‌کند، در تحلیل نهایی، در همین ادبیات کودک ریشه دارد".

ضرب المثل ها: نقطه ی اتصال ادب رسمی به ادب شفاهی است؛ زیرا در مثل تمام ویژگی های ادبی از قبیل وزن و آهنگ، صور خیال، استعاره و تشبیه، ایجاز و اختصار دیده می شود. در همه ی زبان های دنیا ضرب المثل فراوان است و بعضی از مثل ها در همه ی زبان ها به هم شباهت دارد. هر قدر تاریخ تمدن ملتی طولانی تر باشد طبعا بیشتر حادثه در آن پیدا شده و مثل های بیشتری در آن وجود دارد؛ در زبان فارسی نیز ده ها هزار ضرب المثل وجود دارد. نادر ابراهیمی با توجه به سفر در میان اقوام و آشنایی با فرهنگ و هویت ایران، بر اهمیت ثبت و ضبط ضرب المثل ها تاکید داشته و خود در نوشته هایش به فراوانی از آنان استفاده کرده است. او با ضرب المثل های رایج زمان خود آشنا بود و از آن ها برای رساندن پیام های اخلاق و اجتماعی بهره برده است. ●



غوطه در داستان

گزیده‌ای از گفت‌وگوی یوسف علیخانی با نادر ابراهیمی

■ هر هنرمندی ـ پیش از آن‌که به مقوله ی هنری‌اش بپردازیم ـ یک زندگی چون باقی مردم دارد، همین زندگی است که از آن زندگی دیگر ـ هنری ـ را می سازد. شما از زندگی‌تان بگویید!

حرف تان را باور دارم، که آن زندگی ست که این زندگی را می سازد، و بالعکس؛ و درست است که من، به قدر و حجم ده زندگی، زندگی کرده ام، بیش. اگر چیزی نشده ام که چیزی باشد، ناسپاسی کرده ام ... اما، در روزگاری که از «هنر آشپزی»، «هنر عشق ورزیدن»، «هنر آرایش مو و بزک کردن بانوان، بی پروا و به صراحت ـ بل وقاحت ـ سخن می‌گویند و زیر دست و پای بسیاری از مردم هنرشناسِ ما حوله ی هنر، ریخته تا با آن دست و پای خیس خود را خشک کنند، بیایید در بحث های جدی مان تا آنجا که ممکن است، واژه ی هنر و هنرمند را به‌کار نبریم. لااقل، من و شما، حرمت هنر را مختصری نگه داریم و باز می‌گویم تا آنجا که مقدور است، این واژه ها را به دلاك ها و سلمانی ها و حوله فروش ها واگذار کنیم تا با مصرف روزانه ی این کلمات قدسی، احساس تفاخر کنند و بادهای دلاکانه به غبغب های خود بیندازند." امروزه روز، که شما می دانید، که کسی که برداشتن موهای زائد بدن را بلد است (= هنر اپیلاسیون)، رسما و علنا خودش را «هنرمند» می نامد و حرفه اش را با حرفه ی حافظ شیراز یکی می داند، خوب آن است که هنر را به همین فرهیختگان زمان واگذار کنیم و خودمان را به حق، «کارگرانی که با قلم و دوربین و قلم مو و ... بیل می زنند» بنامیم، و این کار را نه به خاطر آبروی برباد رفته ی خودمان، بل به قصد حفظ تَه مانده ی حیثیت مولوی، سعدی، عطار، شکسپیر، بتهوون، باخ، ارسون ولز، رامبراند، ون گوگ و ... انجام بدهیم. قبول؟

■ شما داستان را با قصه ی « دشنام » شروع کردید، از دشنام برایمان بگویید.

پیش از من، بسیاری گفته اند که قدم اول،، اعتباری به

باد آن‌ها را با خود خواهد برد

گزیده‌ای از گفت‌وگوی محمدعلی علومی با نادر ابراهیمی

در جایی خوانده‌ام که ویلیام فالکنر در گفتگو با خبرنگاری ژاپنی گفته بود که شما شرقی‌ها فرهنگی کهن‌سال دارید اما ما (خودش و ویرجینیا وولف) مجبوریم که به مکاشفه‌ی هستی برویم و برای ایجاد ارتباط بهتر و بیشتر با مخاطب، در سطر سطر نوشته‌هایمان، کار تجربی داشته باشیم، به باور شما که دارید تحقیقاتی روی آثار کهن ایرانی (شعر، داستان و نثر) انجام می‌دهید، آیا در این زمان، اصلا می‌توانیم از معنا و ساختار آثار کهن ایرانی پیروی کنیم؛ چرا و چگونه؟

قدر صدها و هزارها قدم بعدی دارد. قدم اول را اگر خوب و درست برداری، پیمودن تمام راه، آسان خواهدبود؛ آسان و کم خطر؛ گرچه راه همیشه با اندوه توأم است.

دشنام، در زندگی من، فقط یک قصه نبود؛ پلی بود پولادین، از آن زندگی به این زندگی. می‌دانید. نه؟ اگر می‌دانستید که طرح سوال نمی کردید. این قصه، گمان می‌کنم که حدود ده سال نزد من ماند. یادتان هست؟ در آن زندان تاریخی شده‌ی سال چهل و دو ـ بعد از پانزده خرداد ـ بودم که دشنام، برای اولین بار، در کتاب «خانه‌ای برای شب» چاپ شد. از زندان که درآمدم، مرحوم جلال آل احمد آن را در «کتاب ماه کیهان» چاپ کرد. بعد به وسیله‌ی دیگران، در جاهای دیگر چاپ شد. حرف سیاسی‌ـ اجتماعی روز بود. خیلی‌ها سنجاب بودند؛ سنجاب قصه‌ی دشنام. خیلی‌ها می‌خواستند که باشند. در میان چپ‌ها و مذهبی‌ها بیش از ملی‌ها سنجاب داشتیم: مبارزی که می‌جنگد تا کشته شود؛ اما خشن و عبوس نیست. ملایم است. شاعر است. آوازخوان است، و مستجاب است.

بعد، بانو سیمین دانشور دشنام را به عنوان یکی از سه قصه‌ی برگزیده‌ی ایران به آمریکا برد و درباره‌اش سخنرانی کرد. بعد، به وسیله‌ی آقای داریوش مهرجویی ـ که البته بعدها مهرجویی شد. به زبان انگلیسی برگردانده شد و در کتابی چاپ شد.

دشنام راهم را هموار کرد؛ «بدنام»، بلافاصله، از این راه هموار، به پیش دوید. بدنام، را آقای به‌آذین در «کتاب هفته‌ی کیهان» چاپ کرد. مسأله این است که دشنام، و بدنام ، جدی‌ترین پیام‌های سیاسی زمان را در درون خود حمل می‌کردند و در آن روزگار، سیاست، مسأله‌ای جدی و حیاتی بود. منظورم از سیاست، مبارزه با نظام آریامهری ست. دشنام ، یکسره، و با حسرتی عمیق و دردی در قلب، علیه شاه بود؛ علیه شیر، شاه جنگل ـ آن هم در آن روزگار خوف‌انگیز و آن دهان‌های دوخته، بدنام، پیام انقلاب عمومی با طغیان بزرگ سال چهل و دو بود. در اولی، آنچه

روی شعر کهن ـ و اساساً شعر، کاری نکرده‌ام. توانایی آن را هم ندارم. تخصص‌ش را هم ندارم، دیگر بسیار دیر است. استادانی مانند دکتر شفیعی کدکنی در این زمینه کار می‌کنند، و ما اگر بتوانیم، می‌خوانیم و لذت می‌بریم. روی نثر و نظم کهن، البته قدری کار کرده‌ام. آن هم صرفا از جنبه‌ی داستان‌شناختی، در هیچ شاخه‌ی دیگر ادبی، به یاد ندارم که قدمی برداشته باشم. قدرتش را من ندارم. البته، گه‌گاه تحت شرایطی، به عنوان دانشجو، به جنبه‌های «زبان‌شناختی» و «ایران‌شناختی» ادبیات کهن هم نگاه کرده‌ام. حال، جواب سوال شما: من از نظر درك معنای ساختار، امکان برقراری ارتباط و غنای احساس و عاطفه، اختلافی حل نشدنی میان هنر قدیم و جدید نمی‌بینم. هنر قدیم ما آنقدر غنی، زیبا، عمیق، تفکر انگیز و پرشور است، آنقدر دریاست، و آسمان، و بی نهایت که انسان می‌تواند صدها سال را فقط با مولوی بگذراند.

این را عرض کردم که البته پیچیدگی‌های ساختمانی و صوری هنر جدید در هنر قدیم نیست؛ لیکن این امر، اعتبار عظیم ادبیات قدیم را مخدوش نمی‌کند. هنر قدیم ما، بیش از حد تصور، به ما می‌آموزد. بدون اتکای به هنر قدیم، بدون باور آن، و بدون شناخت همه جانبه‌ی آن، ما نهایتاً به بزرگ‌مردان کوچکی تبدیل خواهیم شد: برای لحظه‌ای بزرگ، و برای ابد حقیر و از یاد رفته. «قدیمِ ما» و نه فقط هنر قدیم ما، یا ادبیات قدیم ما، یا فلسفه و اعتقادات قدیم ما ـ چون خون در رگهای من می‌دود. «قدیم ما» یعنی هرآنچه از قدیم، برای ما مانده است: اندیشه، اخلاق، صنایع دستی، فلسفه، معماری، طبیعت، سنت‌ها، آداب، رسوم و هنرها...

من این خون را به مخاطبانم نمی‌دهم؛ چیزهای دیگری می‌دهم که هیچ شباهتی به این خون ندارند؛ اما بدون این خون، یك لحظه هم زنده نمی‌مانم. ●

تکرار می‌شد، مظلومیت یک سنجاب مبارز و سرسخت اما مهربان و عاقبت در برابر شیر ـ شاه جنگل ـ بود و آنچه در بدنام تکرار می‌شد این پیام بود: "یاغی‌ها اگر تسلیم شوند، به مرگ نزدیک‌ترند." زمانی که علیه نظام حاکم ظالم به پاخاستی، دیگر عقب‌نشینی و تسلیم و دم جنباندن و سگ‌صفتی پیشه کردن، نجاتت نخواهد داد. اگر خواستی که گرگی علیه چوپان و سگ‌های مطیع گله باشی، باش تا کشته شوی ... یاد آن دوران و یاد همه‌ی آن سنجاب‌ها به خیر."

■ در داستان‌هایتان به زبان توجه مخصوصی داشته‌اید، جایگاه زبان در داستان را چگونه جایگاهی می‌دانید؟

زبان فارسی، هستی من است، نشاط من است، معبود من است و معنای گریه‌های شبانه‌ی من است. همین زبان فارسی مقدس را می‌گویم که ترکیبی‌ست بی‌نظیر از دو زبان اصلی و چندین زبان تابع و چندین و چند گویش و لهجه‌ی زبان شریف عربی، زبانی‌ست قدرتمند، پرخون، سیال، مستحکم، و بسیار پر واژه. زبان پارسی قبل از اسلام، زبانی‌ست ظریف، لطیف، و مهربان؛ اما کم خون، کم واژه و نارسا.

درآمیختن این دو زبان، از یک سو پسوندی ـ پیشوندی ـ میان‌وندی شدن و از سوی دیگر، به طور وسیع، تصریفی و اشتقاقی شدن زبان فارسی را به کوهی رفیع و جلیل تبدیل کرد. حیف است و به راستی تأسف‌انگیز ـ و البته دانسته یا ندانسته، خائنانه که این زبان را برای بیان جمیع خواسته‌ها، اهداف، و مسائل‌مان به کار نگیریم و به تکدی گدا طبعانه‌ی واژه‌های بی‌حیثیت و بی‌ریشه‌ی بیگانه مشغول شویم، یا با کمترین تعداد واژه مسائل‌مان را به طور نارسا و معیوب بیان کنیم. حیف است... شما می‌دانید. یا حس کرده‌اید که وقتی سخن از زبان فارسی به میان می‌آید، من سخت دچار هیجان می‌شوم: برافروخته، بی‌تاب، ذوق‌زده، و مجنون ... فعلا اجازه بدهید درباره‌اش حرف نزنیم؛ فقط به کارش بگیریم. ●

اهمیت نادر ابراهیمی

در میان داستان نویسان معاصر فارسی

نوشتن داستان، امری درونی است و درباره ی چگونه نوشتن، امری پژوهشی ـ تحقیقی و کاری بیرونی. بر روند کار نخست، اشرافی تمام و کمال حاکم نیست و بر روند دوم اشرافی تعقلی حاکم است. نخستین براساس حس و اندیشه و ذهن شکل می‌گیرد و دومین، بر پایه ی عقل و اندیشه و عین.

وقتی به آثار نادر ابراهیمی در عرصه ی ادبیات داستانی می‌نگریم، با نویسنده‌ای پیش‌کسوت در جهان ادبیات، چه بزرگسال و چه کودک، روبرو می شویم که در هر دو زمینه، آثاری تولید کرده‌است. ابراهیمی نویسنده‌ای است که پیشنیه‌ای چندین و چند ساله در حوزه ی ادبیات داستانی، فیلم نامه، نمایش نامه، تحقیق، زبان شناسی، داستان، شعر، سرود، کارگردانی سینما، تصویرگری کتاب کودک و دیگر زمینه ها دارد. او نویسنده‌ای کارکشته، حرفه‌ای و مسلط به کار خویش است و اگر برای هر گونه‌ای از هنر، اصولی تدوین و بیان می‌کند ناشی از تجربه و شناخت اوست. علاوه بر زبان، عنصر مهم دیگر آثار ابراهیمی طنز است. طنزی بیدار، تأثیرگذار و موقعیتی که غالباً حاصل ضعف های درونی انسان است. نویسنده، آگاهانه از این طنز در جهت القای بهتر اندیشه ی خویش سود می جوید و همچنین از خسته شدن ذهن مخاطب در خلال اثر می‌کاهد و جالب است که این طنزها در قالب نثر ادبی و شاعرانه ابراهیمی می‌گنجد.

یکی از ویژگی های نثر نادر ابراهیمی نوسان و تغییر است که انعکاسی است از روح پر تلاطم و تلاشگر او، ابراهیمی را نباید با یک نثر واحد شناخت چرا که او نثرهای مختلفی را تجربه کرده‌است. نثرهایی از جمله: نثر شعرگونه و لطیف در داستان هایی مانند: «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم»، «یک عاشقانه ی آرام»، «چهل نامه ی کوتاه به همسرم»، «خانه‌ای برای شب»، «تصلیح»، غزل داستان های سال بد» و... نثری تاریخی در داستان های «مردی در تبعید ابدی»، «بر جاده های آبی

سرخ» و... نثری ساده و روان در داستان هایی مانند: «کی رنگ اسب چوبی من»، «حادثه بیگانگی»، «خالی» و... نثر گرافیکی در داستان هایی مانند فراموشی فرزند فراموشی»، «نقاشی که عاشق شد و معشوق از او خانه خواست».

ابراهیمی در پیشگفتار "خانه ای برای شب" خود درباره ی نثر می‌گوید: «من نثر را چون جامه ای بر تن موضوع نمی بینم که آرایش این جامه، تن را در غربت نگه دارد و در ناشناختگی. اگر موضوع یا محتوا، گه‌گاه در قصه های من غریب و دور از دست می ماند ضعف من است نه گناه آراستگی نثر. من نثر و موضوع را چون جسم و روح دیده‌ام و بهتر است بگویم چون ماده و حیات لاینفک و غیر قابل تجزیه از یکدیگر. هیچ کدام شان را به تنهایی نمی پذیرم و هیچ کدام شان را جدای از دیگری باور ندارم، بنابراین این هر دو همزاد را آن‌گونه که دیگران می توانند تفکیک کنند من نمی توانم- البته در هنر».

او از نثرهای گوناگونی بهره گرفته است و معتقد است که نثر با موضوع می آید و هر موضوعی نوع نثر خود را با خود انتخاب می‌کند و کلی تر اینکه هر موضوع در هر زمینه نوع نمود خود را بر می‌گزیند. ابراهیمی یک نثر خاص را قبول ندارد و معتقد است که نویسنده باید متناسب با هر موضوع، نثرهای مختلفی را داشته باشد و به همین خاطر خود او نیز در نثرهای گوناگون طبع‌آزمایی کرده و دارای یک نثر خاص نیست. نویسنده باید همان قدر که موضوع متفاوت دارد نوع بیان متفاوت داشته باشد یعنی اگر نداشت متوقف است. ابراهیمی می‌گوید: «این که ما تصور می‌کنیم نویسنده را باید از طریق نثر و نوع بیانش بشناسیم اشتباه است این که می بینیم نویسنده‌ای یک نوع نثر برای خود ساخته و آن را چون جامی به‌دست گرفته تا تمامی مفاهیم جهان را مظروف آن ظرف کند دلیل ضعف است. دلیل نداشتن قدرت تصور و عدم تسلط واقعی بر زبان. ممکن است بگوییم در گذشته نویسندگان بزرگ هر یک نوع نثر و بیان واحدی داشته‌اند، این مسأله به زمان ما ارتباط ندارد. در گذشته سادگی مسائل محدودیت موضوع را موجب می شد. (همان: ۲۰-۱۹).

ابراهیمی هرگز به نثر خود شکل واحدی نداده‌است و مطابق با موضوع، نثر را انتخاب کرده‌است. در سایت هفت سنگ در گفتگو و مصاحبه‌ای که با خانم فرزانه منصوری و سعید کیایی انجام شده‌است، خانم منصوری در مورد نثر ابراهیمی (همسرش) می‌گوید: من هرگز از نادر نشنیدم که در نوشته‌اش یا در انتخاب سبک نوشته تحت تأثیر کسی بوده باشد؛ خود من چنین حسی ندارم تا بگویم آثار نادر شبیه یا تأثیرپذیر از آثار فلان نویسنده است، این کار محققین و پژوهشگران ماست که ببینند اصلا از کسی تأثیر گرفته یا نه. تا جایی که من می‌دانم و نادر هم خودش نوشته معتقد است سبک های مختلفی را تجربه کرده‌است. از نثرهای آسان دارد تا نثرهای دشوار و سخت. در مورد بخش دوم سؤال‌تان نادر نوشته های آدم خاصی را نمی خواند. اگر کتابخانه ی ما را نگاه کنید که تمام کتاب ها به انتخاب نادر است و شاید تعداد کمی به انتخاب من و بچه ها باشد. از همه نویسندگان کتاب می بینید. آثار نویسندگان خودمان، هم بزرگان معاصر و هم کسانی که تازه به خطه ی نوشتن و نویسندگی آمده‌اند و همین طور از آثار بزرگان شرق و غرب. همه هستند، شخص به خصوصی را انتخاب نکرده‌است، اما کتاب هایی هم بودند که جملاتش را از حفظ بود و تکرار می‌کرد. یکی از این کتاب ها، مائده های زمینی آندره ژید بود.

ابراهیمی در کتاب "ساختار و مبانی ادبیات داستانی ۳" از نثر ابراهیم گلستان تعریف کرده‌است: «استاد تصویر و بیان ابراهیم گلستان که تسلط او بر فارسی موزون و موسیقیایی، تسلطی است مسلم و منحصر به فرد. ابراهیم گلستان در آثار داستانی خود بی آن‌که گرفتار ترصیع مصنوع و صنعت لفاظی شود و موضوع و ماجرا را مغلوب آهنگین سازی نثر کند به شکلی نرم و لغزان وارد قصه می‌شود. خواننده اگر خود نیز تا حدودی با زبان بهشتی فارسی و حد آهنگ پذیری آن آشنا باشد قطعه ی رقص موزون واژگان و عبارات را با چاشنی غم غربت- که غم غالب بر اغلب آثار ابراهیم گلستان است - به آسانی درمی‌یابد و مشارکت طلبانه در متن قصه جاری می‌شود.» ●

ما بر سر بزرگترین گنجینه‌ی ادبیات داستانی جهان نشسته‌ایم

گزیده‌ای از گفت‌وگوی نشریه‌ی ادبیات داستانی با نادر ابراهیمی

شما برای پیشینه‌ی تاریخی قصه‌ی این سرزمین قدمتی پنج هزارساله قائلید، دلیل شما بر این مدعا چیست؟

همیشه همین طور بوده است، سؤال کردن آسان است، جواب دادن مشکل؛ سؤال، کوتاه است، جواب، بلند؛ سؤال، بی‌دردسر است، پاسخ، سرشار از دردسر. همیشه این طور بوده است. اما من قائل نیستم. من چکاره‌ام که بر طول و عرض جغرافیایی و تاریخی سرزمینم بیافزایم یا از آن بکاهم؟ برای داستان، در سرزمین ما، پنج هزار سال ـ و بیش ـ پیشینه وجود دارد. ما مقداری سفال داریم؛ کاسه و کوزه و مثل این‌ها که روی آن‌ها تصویرهایی است. این تصویرها، به دلیل آن‌که نمودار حرکتی‌ست، و حامل حادثه‌ای مثل شکار یا تعقیب ـ ما با کمی حوصله و دقت می‌توانیم در این تصویرها، نوعی داستان را کشف کنیم. شایسته است که ما قصه‌نویسان این آب و خاک، نگاهی به درون بیندازیم؛ به گذشته، به گنج، به دریا، به این معادن حیرت‌انگیز باور نکردنی، به البرزی از قصه و داستان و حکایت...

مستقل از من و اعتقادات من؛ همانطور که وقتی روشنفکران ما، تاریخ نقدنویسی یا داستان‌نویسی ایران را بر اساس بُرد دیدشان و حتی دورن‌گری‌شان، مشخص می‌کنند، و چون فقط می‌توانند یکصد و پنجاه سال گذشته را در مدرسه تورق کرده باشند، پیوسته، حقیرانه و تنگ‌نظرانه و با بدبختی، از پیشینه‌ی یکصد یا یکصد و پنجاه ساله حرف می‌زنند، این‌ها هم نمی‌توانند به خاطر تاریخی که قائلند، تاریخ ما را لگدمال کنند و قصه و داستان‌های مولوی و سعدی و فردوسی را از میان ببرند. شما می‌فرمایید که می‌توانند؟ گمان نبرید!

پس، چیزی، واقعیتی، حقانیتی، اسناد و مدارکی، بیرون من و شما، بیرون قول و ادعاهای من و شما وجود دارد که می‌گوید: از نظر تاریخی، سرزمین ایران، این محدوده‌ای نبوده است که امروزست. امروز، هر چه هست، البته عزیز است. سرزمین ایران، در گذشته، مدت‌های مدید، سده‌ها و هزاره‌ها، قسمت‌هایی از بابل، آشور و کلده را هم در بر می‌گرفته. من که در این اثر دخالتی نداشته‌ام. من که در تقسیم‌بندی جغرافیایی جهان کهن، نقش چندان مؤثری نداشته‌ام. تمام اسناد و مدارک تاریخی و باستانی، و تمام تاریخ تمدن‌ها، از آن

سرزمین تاریخی ایران سخن می‌گویند که بخش‌های عمده‌ای از سرزمین آشوریان، جزوش بوده است.

وقتی بازماندگان خودشان هستند و ایرانی ایرانی‌اند و این جا هستند و تاریخ شان این جاست پس چرا تاریخ ادبیات داستانی سرزمین خود را از داستان زیبا و پرشکوه گیلگمش آغاز نکنیم؟ بله؟ از زمان نگارش گیلگمش، یا از زمان ضبط گیلگمش، یا از زمان بر خشت نوشتن آن، لااقل، پنج هزار سال می‌گذرد. یادتان باشد که اسنادی بیش از این هم داریم که دیر به دست من رسید. شاید تاریخ ادبیات داستانی میهن‌مان را، بعدها هزار سال هم عقب ببرم. من اما نمی‌برم؛ تاریخ می برد و اطلاعات تاریخی روشنفکران ما، به خاطر آنکه حرف شان در مورد

مردی در تبعید ابدی

معرفی کتاب

نادر ابراهیمی این کتاب را به سبک یک رمان عاشقانه نوشته است و در آن از زمان تولد صدرالمتالهین تا زمان درگذشتش به همراه شرح عقاید و افکارش را شرح می‌دهد. ابراهیمی در بخشی از مقدمه‌ی این کتاب چنین می‌نویسد:

"مدت‌ها از خویش می‌پرسیدم این کتاب کوچک درباره ی مردی بسیار بزرگ را حق است به چه‌کس یا چه‌کسانی پیشکش کنم تا باز، در حد قدورات خویش، اَدای دینی کرده باشم به تَنی یا تنی چند از آن‌ها که دِینی بر گردن من دارند؛ و نمی‌رسم به پاسخی که یکسره خشنودم کند.

«فقط صد و پنجاه سال»، درست درآید، نه تنها حاضرند گیلگمش را به دیگران بفروشند، که حاضرند کل وطن را هم بفروشند. کافیست یا باز هم بگویم؟

■ انگیزه‌ی شما برای پرداختن به این مهم (پیشینه‌ی قصه‌ی پارسی) چه بوده‌است؟

محمد صدرای شیرازی، پسر یکی از بانفوذترین مردان شیراز بود؛ ابراهیم صدر شیرازی که از مقربان دربار صفوی بود.

ابراهیم تمام امکانات را برای تک فرزند دیر از راه رسیده‌ی خود فراهم نمود اما، ترس مشفقانه و وظایف پدرانه‌اش همیشه او را بر آن می‌داشت تا به حکم عقل از بروز اندیشه‌های خوف‌ناک او در چنان زمانه‌ی با شکوهی که دین چلچراغِ کاخ شاهان صفوی به حساب می‌آمد، جلوگیری کند.

"ـ فلسفه خوانده است؟"

"ـ فلسفه و همه چیز؛ اما بدبختانه بیش از همه چیز، فلسفه خوانده‌است. پسرم، اسیر فلسفه است قره‌خان. و از این می‌ترسم؛ چون به شیوه‌ی مرسوم نمی‌بیند و به مطابعت از فقهای زمان قضاوت نمی‌کند."

نادر ابراهیمی در کتاب مردی در تبعید ابدی، با همان نثرِ آهنگین و جذابش که هر جمله را چون زر باارزش می‌کند، به روایت زندگی پر مشقت ملاصدرای شیرازی، صدرالمتالهین، پرداخته است. این آمیخته‌ی داستان و واقعیت، شاهکارِ نادر ابراهیمی است به پیشگاهِ بزرگ مردی که اندیشه‌هایش در هیچ عصری آن‌گونه که بایسته و شایسته‌ی مقام عالیِ او بود شناخته نشد. مثال:

"از دید پدران، گویی تمام معایب از مادر به فرزند می‌رسد، همه‌ی محاسن از پدر."

"این‌که بندگانِ خوبِ خدا را، هم در بت‌خانه می‌توان یافت، هم در مسجد، سخنی‌ست بسیار کهنه که از زمان نخستین پیامبران خدا بر انسان مسلم شده است." ●

در ابتدا، و تا سال‌ها، مطلقاً هدف تألیف و تدوین چنین تاریخی را نداشتم. صاحب هیچ طرحی هم در این زمینه نبودم. به‌خاطر کسب اطلاع، یادگیری، و توسعه‌ی شناخت، می‌خواندم، علامت می‌زدم، حاشیه‌نویسی می‌کردم و می‌انباشتم. من، به‌نحو غم‌انگیزی مبتلای به خواندن و یادداشت کردن و حاشیه نوشتنم. زمانی که به تاریخ تصوف در ایران رسیدم و به درون این دریای پیوسته توفانی و فریادکش پرتاب شدم و حدود دو هزار قصه و حکایت را ـ به نثر و نظم ـ علامت زدم و به تحلیل برخی از آن‌ها مشغول شدم، دانستم که آب از سرم گذشته است. بدون هیچ برنامه‌ی مشخصی، شروع کردم به پاک‌نویس کردن برخی از یادداشت‌هایی که این گوشه و آن گوشه فراهم آورده بودم. حس می‌کردم که کار تازه‌ی خوبی است اما نمی‌دانستم با این کار، چه باید کرد. یک روز، ناگهان، به سرم زد که یک تاریخ تحلیلی ادبیات داستانی بنویسم، حدود ششصد صفحه پاک‌نویس داشتم. نوشته‌ها را بردم "بنگاه ترجمه و نشر کتاب" دو تن آن‌جا بودند که مرا دست انداختند و در نهایت گفتند: نوشته‌هایت را بگذار و برو سه ماه دیگر بیا! شورای دانشمندان ما باید بخوانند و نظر نهایی را بدهند. رفتم، بعد از سه ماه برگشتم گفتند تایید نشد و دوباره بنا را گذاشتند بر دست انداختن من. به خانه برگشتم، روی بسته نوشتم: "بی‌مصرف، بعد از مرگم به هیچ‌وجه چاپ نشود، ناقص و معیوب و آشفته است."

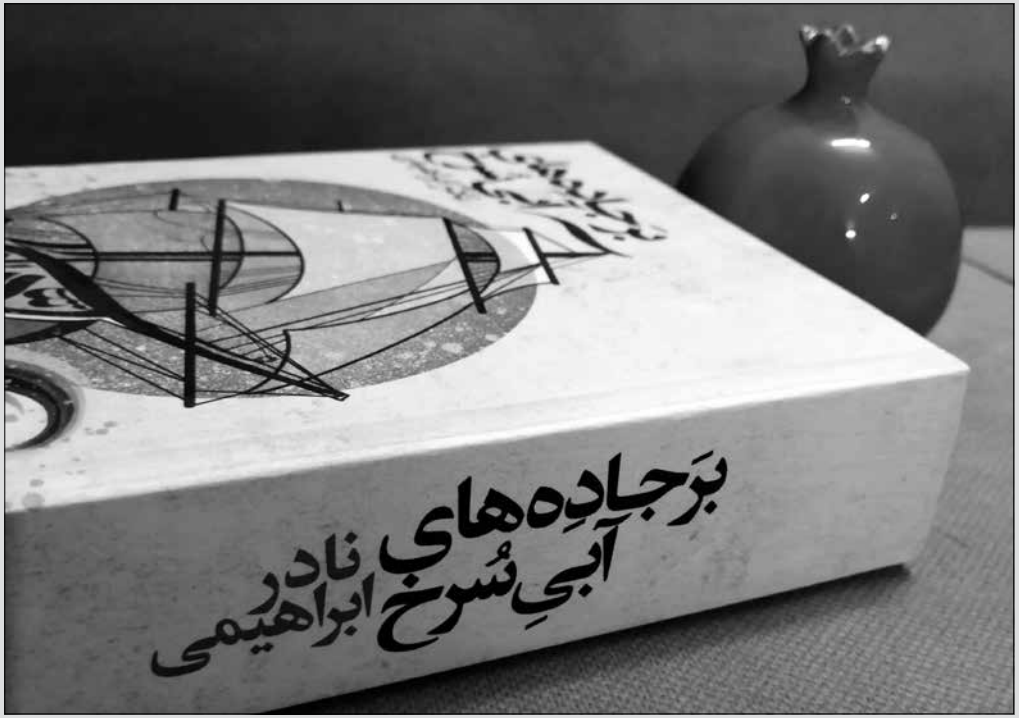
چند سال بعد بر حسب تصادف در چاپ‌خانه‌ای با عبدالله فقیهی مدیر نشر گستره آشنا شدم. پرسید راست است که همچین اثر ارزشمندی را دفن کرده‌ای؟ بیا و نبش قبر کن. با عقد قرارداد و مقرری که به من داده می‌شد و بنا به خواست عبداله فقیهي و سیدجلال هاشمی، از وسط کار، یعنی از «عارفانه‌ها» آغاز کردیم، و عارفانه‌ها را هم ـ نثر و نظم ـ به شش جلد تقسیم کردیم و جلد اول، به همت والای فقیهی و هاشمی زیر چاپ رفت و به دست شما رسید. هنوز هم که به این کتاب نگاه می‌کنم، باورم نمی‌شود که به انجام رسیده باشد.

ناگفته نگذارم که حضرت آقای طهوری، مدیر انتشارات طهوری، در کار پیدا کردن برخی کتاب های کمیاب، مرا بسیار مدد رساند. خداوند، دل افسرده اش را، باز، شاد شاد کند؟ پس، انگیزه ی ویژه ای در کار نبود. همان انگیزه های عمومی که به زنده ماندن وادارم می‌کرد و می‌کند، به نوشتن این تاریخ هم وادارم کرده است و می‌کند.

مسئله ی "زبان" قصه های کلاسیک آیا به مثابه ی مشکلی برای مخاطب امروزی جلوه نمی‌کند؟ اساساً تا چه حد به بازنویسی داستان های کهن به زبان امروزی قائلید؟

زبان قدیم را ـ که علی الأصول، زبانی ست پرشکوه، زیبا، رسا، استوار، خوش‌آهنگ و موسیقیایی ـ در مناطق دشواری، برای مخاطبان عادی و معمولی، می‌توان قدری نرم و روان کرد ـ همراه با پانوشت های ساده و معانی روشن برای واژه های دشوار و مبهم. در عین حال، و به طور هم‌زمان، باید که بکوشیم در مدرسه های‌مان، نفرت از زبان زیبای فارسی مدرسی را پایه‌گذاری نکنیم و گسترش ندهیم. دست از دشمنی

بر جاده های آبی سرخ



و مقابلـه بـا ایـن زبان بهشـتی و شـیرین برداریـم و کاری نکنیم کـه بچه هـا و نوجوان ها، عادت کنند بـه این زبان پوزخنـد بزننـد و از آن بگریزنـد. امـروز، تقریبـاً این‌گونـه اسـت. مطالـب اخلاقـی و تـا حـد زیـادی خشـن ـ ضـد آزادی، ضـد تخیـل، ضد نشـاط ـ را به بچه هـای معصوم تحمیـل می‌کنند و آن هـا را وادار می‌کنند که آن مطالب را یـاد بگیرند و امتحان بدهند. با تهدید و کتک و خشـونت و امتحانـات سـلیقه‌ای، زبانم لال، انسـان، بهشـت را هم قبـول نمی‌کنـد. هـر چیـز را کـه بخواهـی تحمیـل کنی، مطمئـن باش کـه چوبش را می خوری. در آزادی سـت که می‌تـوان انتخـاب کـرد، و زبـان کهن فارسـی، امری سـت انتخابـی. و از ایـن نکتـه کـه بگذریـم، مـن به بازنویسـی اعتقـاد ندارم، بـه نوسـازي ادبیات کهن، بـرای بچه های وطـن معتقدم، کـه نمونه هایش را هم حتمـا دیدید: «آن شـب که تا سـحر» و «فضای دو درخت خرمـا» و چندین حکایت دیگر ...

پـس ایـن سـوال بسـیار اساسـی اسـت. اجـازه بدهید چندی بعد در مقاله ای نسبتاً مفصل که در دست نوشتن دارم، پاسخ بدهـم. آن مقالـه را، از هـم اکنـون در اختیـار خود بدانید. ●

معرفی کتـاب

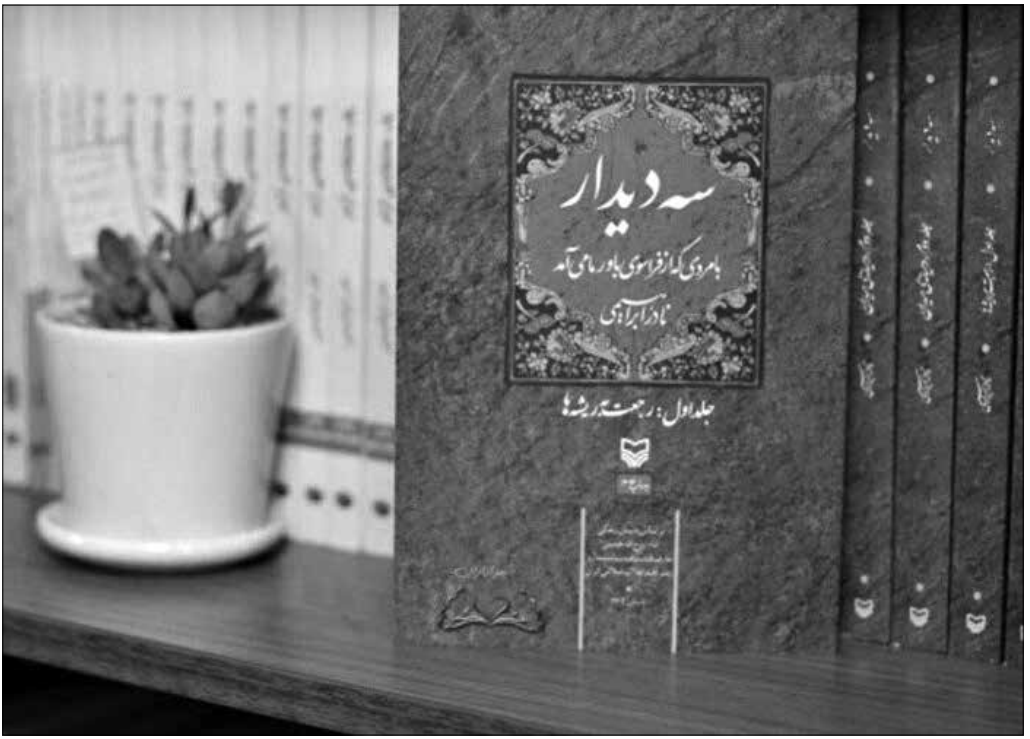
بر جاده های آبی سـرخ اثری است از "نادر ابراهیمـی" که با وجود بهره بردن از خیال، بـر روح امـواج واقعیـت سـر می‌خـورد. داسـتان ایـن کتـاب در واقع داسـتانی حماسـی هسـت از دلاوری‌های فردی به نام میرمهنا ذعابی در مبارزه با ظلم و سـتم بیگانگان. داستان کتاب به زیبایی قدرت مردم در مقابل حکومت‌های سـتم‌گر را روایت می‌کند و خواننده با داستان همراه می‌شود.

هیـچ داسـتانی را نمی‌تـوان عیـن واقعیـت دانسـت و هیـچ واقعیتـی را نیـز نمی‌تـوان یافت کـه دقیقـا منطبق بر واقعیت دیگری باشـد. اما "بر جاده های آبی سرخ" به قلم "نادر ابراهیمی" طبق شـواهد تاریخی، بر مجموعه وسیعی از حقایـق و شـواهد تاریخـی قابـل توجـه اسـتوار اسـت و عـلاوه بـر این، با ارادت کامل به حقیقت به رشـته‌ی تحریر درآمده‌است. نویسـنده تمام سـعی خود را به‌کار برده تا از هیـچ اثـری که به ایـن توالی وقایع در ایران مرتبط اسـت و ممکن اسـت قابل دسترسی باشـد، چشم پوشی نکند. اما به این نکته هم اشـاره داشـته که این داسـتان، آرشـیو آن همـه سـوابق و آثـار نیسـت و نبایـد هـم این‌طور باشـد. "بر جاده های آبی سـرخ" شـخصیت مجزای خـود را دارد و در عین حال، در خدمت واقعیت است.

قلم خیال‌انگیز نویسنده، در را به روی برخی از حقایق مبهـم می‌بندد تا به این ترتیـب از حقایق و واقعیت‌های شـگفت‌انگیزتری دفـاع کنـد. شـخصیت اصلی داسـتان، فرمانـده‌ای بی‌پـروا در دریـای جنـوب اسـت و شـاید کمتر کسـی اسـم او را شـنیده باشـد امـا ایـران و مردمش بسـیار بـه او مدیـون هسـتند. بـرای دو قـرن، اسـتعمار، اسـتوارانه تـلاش کرده‌است تـا هویـت ایـن جنگ‌سـالار فداکار را به خاک بسـپارد، گویی که او هرگز زندگی نکرده و اگـر هـم زندگی کـرده، تنهـا یـک دزد دریایـی سـرکش بوده است.

بیگانگان منتهای تلاش خود را کردند تا به او برچسب خطرناک‌تریـن دزد دریایـی خلیج فـارس و دریـای عمان را بزننـد و او را بـه همین ترتیب در دایره المعارف‌های عظیم دریایی خود بگنجانند، اما "بر جاده‌های آبی سرخ" نوشته شده تا این برچسب را با جسارت از جا بکند و مردی را که نه در خیال، بلکه در واقعیت برای دریای جنوب جنگیده، به مخاطبین بشناساند.

قسـمتی از متـن کتـاب: "بـاز، نیمـه شـب از آن نیمه شب های میرمهنا بود؛ و مهتاب، مهتاب میرمهنا؛ و دریا، دریـای میرمهنـا، وجنون... بـاز، قصّه، قصّـه ی بی‌تابی و بی‌خوابـی میرمهنـا بـود و پناه بردنش به سـاحل بی‌تاب و بی‌خـواب ریـگ، و جنـون، کـه بـا عشـق، هیـچ فاصلـه نداشت." ●



معرفی کتاب

کتاب « سه دیدار با مردی که از فراسوی باور ما می‌آمد» زنده یاد نادر ابراهیمی را شاید بتوان معروف‌ترین کتاب درباره‌ی «امام خمینی (ره)» در حوزه‌ی ادبیات داستانی نامید.

مرحوم نادر ابراهیمی که سابقه‌ی مبارزاتی او بر همگان معلوم است در آثارش احترام ویژه‌ای به تمامی استبدادستیزان و ظلم‌ستیزان تاریخ ایران دارد. نادر ابراهیمی در داستان دو جلدی "سه دیدار با مردی که از فراسوی باور ما می‌آمد" جلد اول: "رجعت به ریشه‌ها"، جلد دوم: "در میانه‌ی میدان" و جلد سوم: "حرکت در اوج نشد". به زندگی حضرت امام خمینی ره؛ می‌پردازد. اشراف واژگانی او در انعکاس کلام و تسلط او بر زبان فارسی و ایضاً ارادت او به حضرت امام ره این مجموعه را از جمله آثار خواندنی و فاخر کرده‌است. او در بخشی از سرآغاز داستان سه دیدار می‌نویسد: " و نسیم در گذر از باغ‌های کهن‌سال خمین، شاید که در این باغ می چرخید و انتظار می‌کشید تا خبر به صد روستا ببرد: کودکی هست در این باغ که ایستادن می‌داند..." شاید بسیار کسان از میزان ارادت او را به بنیان‌گذار جمهوری اسلامی ایران چیزی ندانند اما مقدمه‌ای که او در سرآغاز کتاب می‌آورد (در هر دو جلد تکرار می‌شود) به تمام به کُنه اعتقاد و ارادت او اشارت دارد.

■ بخشی از مقدمه کتاب:

" در این جا در پیشگاه شما مردان و زنان با ایمان ایرانی که ایران را عاشقانه و پرشور می خواهید و آرزومند وطنی سربلند و قدرت مند هستید به جمیع معتبرات خویش سوگند می خورم که آنچه در این داستان گفته‌ام، به اعتقاد و باور خودم، عین حقیقت است و جز حقیقت، هیچ نیست... این اثر را خاکسارانه پیشکش می‌کنم به ملتی که ساختن و راه انداختن انقلاب ها را خوب می داند

سه دیدار «با مردی که از فراسوی باور ما می‌آمد»

و باری، بار کوه آسای عظیم‌ترین انقلاب تاریخ را بر دوش کشیده است...

به بزرگ بانوی روزگار ما، بانو ثقفی که همسر دلاور، صبور و باایمان مردی چون روح الله خمینی بوده‌اند و هم سفری برای سخت‌ترین سفرهای این جهانی و عمری در اضطراب های زندان، تبعید، شکنجه و شهادت...

و به جملگی انسان‌هایی که از نخستین سال‌های پیدایی اندیشه یک انقلاب دینی ضد استبدادی، بی‌جنجال، بی‌تفاخر، بی‌تظاهر، بی‌هراس و بی‌مزدخواهی، در کنار مردی قرار گرفتند که بی‌پروایی شگفت‌انگیز را در جوار تفکر متعالی، قدرت پیش‌بینی حوادث، عشق پاک، شعر لطیف، عرفان ناب، سرسختی و یک دنگی، فلسفه دوجهانی، سازناپذیریِ خدشه ناپذیر، استحکام مغلوب کننده، ملایمت عاطفی و توکل خیال‌انگیز در اختیار داشت؛ انسان‌های معتقدی که هرگز، به هیچ دلیل و بهانه، به او پشت نکردند، در مقابلش قد علم نکردند، در پیش روی اعتقادات او دفتر اعتقادات دیگر نگشودند و انشعاب نکردند...

و به همه خویشانی که از امام باقی مانده‌اند تا بدانند که عظیم‌ترین آبگینه یکپارچه بلورِ تاریخ را بر دوش‌های خود حمل می‌کنند و مبادا کاری کنند که تا صدها سال، از خیل ایشان، کسی لکّه‌ای بر نام آن مرد شگفت‌انگیز جهان بنشانند..."

در سه دیدار، نادر ابراهیمی سعی می‌نماید آنچه از زندگی حضرت امام (ره) به جای مانده را در قالب داستان برای مخاطب خود بازنماید.

نادر ابراهیمی در پایان جلد اول کتاب می‌نویسد:

«ابتدا قصد آن داشتم که همه‌ی حرف‌هایم را، درباره‌ی این داستان بلندِ خرد کننده، در مقدمه بیاورم؛ اما جلد نخستین که به پایان رسید، از نهادن مقدمه‌ای برای آن پشیمان شدم و تصمیم گرفتم که آن‌چه برای گفتن، خارج از داستان دارم، به انتهای جلد آخر بفرستم. همین‌قدر می‌گویم که در عمر خویش، کاری چنین کمرشکن، درهم کوبنده و خوف‌انگیز انجام نداده‌ام، و نه، دیگر، خواهم داد».

فرزانه منصوری همسر نادر ابراهیمی در گفت‌وگو با شهرستان ادب گفت:

در مورد «سه دیدار». اول این را باید بگویم، برای کسانی که می‌گویند نادر ابراهیمی چطور برای امام کتاب نوشته است؟ نادر ابراهیمی خیلی پیش از این‌که امام خمینی رهبر یک انقلاب بشود ایشان را می‌شناخت، از خرداد ۱۳۴۲ می‌شناخت و در پی شناخت مردی بود که واقعا او را مبارز می‌دانست. حرکات او را دنبال می‌کرد. مثل این‌که آدم زندگی چه‌گوارا یا فیدل کاسترو را دنبال کند که شخصیت‌های مبارز واقعا زیبایی بودند. من حتی یادم است توی همان دوران شلوغی انقلاب روزنامه‌ها را می‌آورد و می‌خواست از یادداشت‌ها و خبرهای کوچک روزنامه‌ها کتابی به نام «نهضت ایمان» بنویسد. من به او کمک می‌کردم و این اخبار را می‌بریدم و توی یک پوشه به نام «مستندات نهضت ایمان» جمع می‌کردم. ●

برای اهل کتاب می‌نوشت، نه اهل قلم

گزیده‌ای از گفت‌وگوهای خانم فرزانه منصوری مقدم همسر نادر ابراهیمی

■ تفکر رئالیستی نادر ابراهیمی در آثارش، در زندگی و شیوه‌های رفتاری او چقدر قابل لمس بود و مشاهده می‌شد؟

نادر آن چه را که در آثارش می‌آورد در شخصیت خودش، در رفتار خودش و در عملکرد خودش وجود داشت. حال اگر نگوئیم همه ی آن ها خیلی از آن ها بود و فقط گفتن و نوشتن نبود بلکه عمل می‌کرد. از جمله رفتارش با خانواده‌اش. تا جایی که می‌شد سعی می‌کرد همانی باشد که می‌گوید و می‌نویسد.

■ حکایت کتابی که به زبان فرانسه در بلژیک منتشر شده چیست؟ چرا به فارسی ترجمه نشده و ما آن را در دست نداریم؟

آن کتاب پایان نامه‌ی دانشجویی بود با عنوان «جامعه شناسی آثار نادر ابراهیمی» تا سال ۱۳۵۷ یا ۵۸. این کتاب دو جلد قطور است. ما از ایشان خواستیم که کتاب را چاپ کند؛ چون فارسی خوب می‌داند خودش ترجمه کند، موضوع خیلی زیبایی است. ولی ایشان به صورت غیرمستقیم گفتند: اکنون مناسب ترجمه نیست،

باید کار کند و تغییری اگر لازم باشد بدهد و بعد ترجمه بشود.

وقتی چهل نامه را دیدید چه احساسی داشتید؟

وقتی برای اولین بار کتاب چاپ شده «چهل‌نامه کوتاه به همسرم» را دیدم از زیبایی ظاهری‌اش خیلی لذت بردم و همان حرفی را زدم که موقع نوشتن یکی دو دفعه به نادر گفته بودم. گفته‌بودم این قبیل مسائل که در زندگی ما مطرح بوده فکر می‌کنی به درد کسی بخورد؟! که خوش بختانه تجدید چاپ‌های این اثر نشان داد که به درد خیلی‌ها خورده و خیلی زیاد هم به درد همسران خورده.

مدیریت زندگی و کار هنری در کنار هم برای هنرمند مشکلی‌ست جدی، زنده‌یاد نادر ابراهیمی الگوی خوبی هستند در ایجاد این تعادل. می‌خواهیم از زبان شما این ویژگی ایشان را بشنویم.

نادر اعتقاد داشت که می‌توان با برنامه‌ریزی، هم به زندگی رسید و هم به کار. همیشه می‌گفت وقت هست، ولی ما هدرش می‌دهیم. اگر برنامه‌ریزی داشته باشیم هم به کار می‌رسیم و هم به زندگی. به تمام کسانی که زندگی‌شان را کار پر کرده بود می‌گفت آیا زندگی برای کار است یا کار برای زندگی بهتر؟

تعدادی کتاب ناتمام هم دارد؛ مثل «بر جاده‌های آبی سرخ» و «سه دیدار». این‌ها همین‌طور می‌مانند؟

بله متأسفانه. البته «بر جاده‌های آبی سرخ» ابتدا به صورت فیلم‌نامه بود.

کسی که به مردم فکر کرده و برای مردم نوشته، شاید کمی دیر، ولی بالاخره جوابش را می‌گیرد. کسی که برای فضای روشنفکری بنویسد همان موقع بازخورد می‌گیرد، ولی محدود. نظر شما چیست؟

بله. نادر در پایان آتش بدون دود، گفته است من برای اهل کتاب می‌نویسم نه اهل قلم. اهل قلم هیچ‌وقت من را قبول نداشتند و چه خوب که قبول نداشتند. تقریباً در مورد آثار نادر چیزی ننوشته‌اند. نه در ردش و نه در تأییدش.

در مورد ترجمه‌ی آثار ابراهیمی فکری کرده‌اید؟

نادر در حال جهانی‌شدن است. کارهای او دارد ترجمه می‌شود. یک مؤسسه‌ی بین‌المللی به نام «غزال جوان» در کشور خودمان که آقای علیرضا ربانی مسئولیتش را دارند. ایشان و همکاران‌شان از دوستداران نادر ابراهیمی هستند.

منبع: گفتگوی شهرستان ادب با خانم فرزانه منصوری مقدم