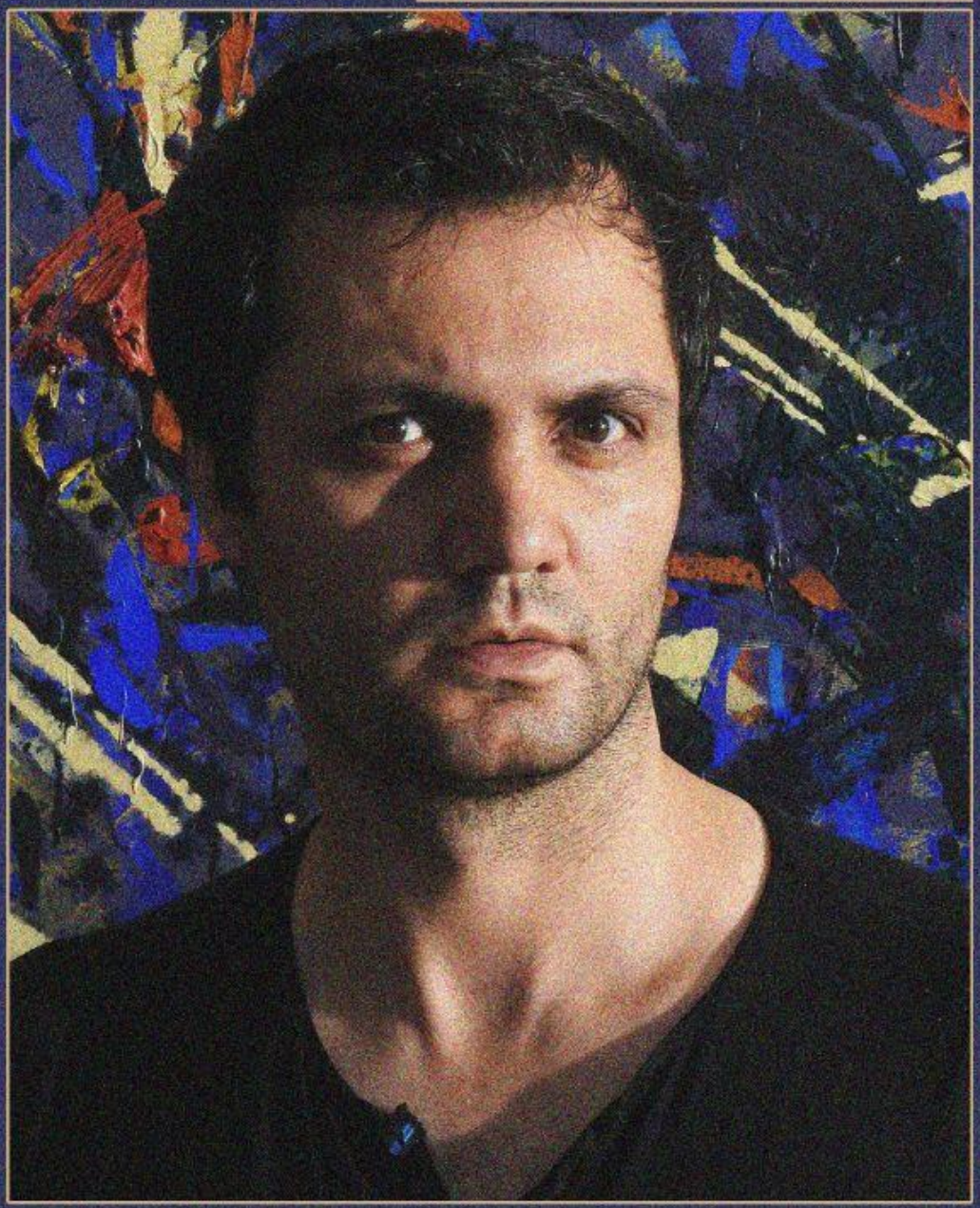
قلم

فصل‌نامهٔ ادبی فرهنگی

شماره ۲۳، زمستان ۱۴۰۱



وحید احسانی. محسن احمدوندی. شهریار احمدی.
بهروز الیاسی. ساره خیرمند پاریزی. احسان شاه حسینی.
منوچهر فروزنده فرد. علی کاملی. ایلیا گرشویچ.
عباس علی منصوری.

بسم الله الرحمن الرحیم

قلم

فصل‌نامهٔ ادبی ـ فرهنگی

صاحب‌امتیاز: اهالی فکر و فرهنگ استان کرمانشاه

مدیرمسئول: الٰهه دارابی

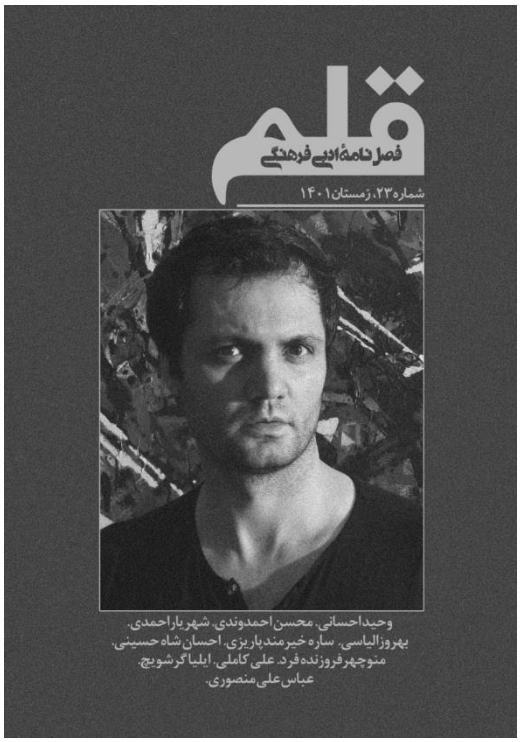
سردبیر: محسن احمدوندی

ویراستاران: محسن احمدوندی، منوچهر فروزنده فرد

طرّاح جلد: مریم دارابی

فصل‌نامهٔ *قلم* به‌صورت الکترونیکی منتشر می‌شود و متن کامل همهٔ شماره‌های آن در وبگاه *پارسی‌شناسی* و کانال تلگرامی فصل‌نامه به نشانی‌های زیر در دسترس است:

https://b2n.ir/faslnameyeqalam
https://t.me/faslnameyeqalam



ـ مقالات ارسالی به فصل‌نامه بازگردانده نخواهد شد.

ـ فصل‌نامه در ویرایش مطالب آزاد است.

ـ آرای نویسندگان لزوماً دیدگاه فصل‌نامه نیست.

رایانشانی (ایمیل) فصل‌نامه:

mohsenahmadvandi@yahoo.com

فهرست مطالب

۳ **سخن سردبیر** ● محسن احمدوندی

۴ **نقّاشی و مجمع‌الجزایر فرهنگ** ● گفت‌وگوی بهروز الیاسی با شهریار احمدی

۶۰ **سیسو در شوش** ● ایلیا گرشویچ / ترجمهٔ ساره خیرمند پاریزی، ویراستهٔ منوچهر فروزنده فرد

۶۷ **اوراق بادبُرده (۱۵)** ● محسن احمدوندی

۸۱ **زبان‌پژوهی (۷)** ● منوچهر فروزنده فرد

۹۸ **تصحیح ترکیب‌بند عاشورایی نصرت کرمانشاهی** ● علی کاملی

۱۱۳ **سرگذشت، احوال و مقام فلسفی حکیم میرزا حسن کرمانشاهی** ● عباس‌علی منصوری

۱۱۶ **مستبدستیزیِ استبدادزا!** ● وحید احسانی

۱۱۸ **نقش معماری در توسعهٔ گردشگری** ● احسان شاه‌حسینی

۱۲۰ **راهنمای نویسندگان**

سخن سردبیر

محسن احمدوندی دکتری زبان و ادبیّات فارسی

✉ mohsenahmadvandi@yahoo.com

خیز تـا بـر کلک آن نقّـاش جـان افشان کنیم
کاین‌همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

خدا را شاکریم که، باوجود تمام گرفتاری‌های این روزگار، توانستیم شماره‌ای دیگر از فصل‌نامهٔ قلم را به پیشگاه اهالی ادب و فرهنگ و هنر تقدیم کنیم. این شماره از فصل‌نامه به زندگی و آثار نقّاش توانمند کرمانشاهی، آقای شهریار احمدی، اختصاص یافته‌است. آقای دکتر الیاسی گفت‌وگویی مفصّل با این هنرمند عزیز سامان داده‌اند که هم به شناخت سبک شخصی ایشان در نقّاشی کمک شایانی می‌کند و هم نکات ارزنده‌ای دربارهٔ تاریخ نقّاشی کرمانشاه در بر دارد. از این عزیز فرهیخته و همهٔ کسانی که بی هیچ چشمداشتی ما را در انتشار این شماره یاری داده‌اند متشکّریم. امیدواریم انتشار این فصل‌نامه، که حامی‌ای جز عاشقان ادب و فرهنگ و هنر ایران‌زمین ندارد، همچنان ادامه داشته باشد.

نقاشی و مجمع‌الجزایر فرهنگ

گفت‌وگوی بهروز الیاسی با شهریار احمدی

بهروز الیاسی: نام کوچک برخی انسان‌ها بزرگ است. شهریار احمدی استاد نقاشی است، اما کاربرد واژهٔ استاد، القاب و عناوین و هر پسوند وپیشوند دیگری برای این هنرمند حشو به نظر می‌آید. او هنرمندی ژرف و شخصیتی شگرف است. پابه‌پای کار نقاشی، مطالعهٔ فلسفی و تأمل جدی دارد و این مطالعات و تأملات در نقاشی او نمود روشنی یافته‌است. بنابراین، در کمال احترام و تواضع از به کار بردن هر عنوان و لقبی برای ایشان پرهیز می‌کنم. پدیداریِ نام شهریار امکانی برآمده از اگزیستانس و گشودگی این هنرمند به جهان است. کرکگور می‌گوید: «زندگی آدمی روبه‌گذشته فهمیده می‌شود و روبه‌آینده زیست می‌گردد.» هنگامی‌که به گذشتهٔ خود می‌نگرم، برای من نخستین لمس و ادراک زیبایی در دو نقطهٔ نزدیک به هم روی می‌دهد: یکی در سه یا چهارسالگی و دیگری در هشت‌سالگی. تا چهارسالگی را در روستا می‌گذرانم. یک روز صبح از خواب بیدار می‌شوم. روبه‌رویم یک پنجرهٔ چوبی آبی‌رنگ می‌بینم که در میان دیوار کاه‌گلی جا خوش کرده است. داخل یکی از قاب‌های پایین پنجره یک شاخه گل نسترن با کاسبرگ‌های زردرنگ خودنمایی می‌کند که داخل یک بطری لیموناد قرار گرفته‌است. بطری را تا نزدیک دهانه پر از آب کرده‌اند. این اولین کشف زیبایی در جهان من است. مجموعهٔ پنجره و گل و بطری یک ترکیب‌بندی کم‌نظیر و جسورانه است که فقط از عهدهٔ هنرمندی مکتب‌ندیده برمی‌آید. دومین تجربه به زمانی برمی‌گردد که کلاس دوم ابتدایی بودم. در مقابل دبستان خیام کرمانشاه، محلهٔ حافظیه، یک دکهٔ فلزیِ رنگ‌ورورفته داخل زمین خاکی قرار دارد. دکهٔ آشفتهٔ اسکندر برای دنیای کودکانهٔ من یک جاذبهٔ ویژه است. در کنار لواشک‌ها، شیرینی‌ها و آب‌نبات‌هایی که با لایه‌ای از مگس پوشیده شده‌اند، یک ستون کارت‌پستال قرار دارد که اتفاقاً رنگ‌های آن شفاف و باکیفیت به نظر می‌آیند. در میان کارت‌پستال‌ها یک کارت‌پستال در حکم فراخوان به زیبایی است که اتفاقاً بخشی از تصویر آن ریشه در تجربهٔ سال‌های اولیهٔ زندگی من دارد. مریم مقدس با ردایی نیلی‌رنگ و عیسای ناصری در مرکز تابلو که نور او اطراف را روشن کرده‌است، پیرمردی قوزکرده در سمت راست تابلو، یک گاو و یک خر در اندکی عقب‌تر، دو مرد در سمت چپ تصویر با ردای سرخ. این تمام جزئیاتی است که از آن کارت‌پستال در ذهنم باقی مانده‌است. شاید همین دو تجربهٔ مواجهه با زیبایی سرنوشت و کاروبار مرا به سمت هنر و مطالعهٔ هنر کشاند. در آستانهٔ شانزده‌سالگی متوجه می‌شوم این کارت‌پستال بخشی از یک نقاشی چهارلته‌ای اثر جنتیله دافابریانو (نقاش قرن ۱۵) است که با نام پرستش مجوسان شناخته شده‌است. بعدها تصاویر دیگری از تولد مسیح یافتم، ازجمله یک اثر بسیار زیبا از جوتو. محیط روستایی این نقاشی‌ها نسبتی با تجربهٔ زیستهٔ من داشت. هر روز ساعت‌ها به این تصاویر می‌نگریستم و غرق در خیال‌بافی و دل‌تنگی دربارهٔ روستای محل زندگی‌ام می‌شدم که از آن دور مانده بودم. غرض از اینکه سخن را به درازا کشاندم این است که بگویم دو نقطهٔ عطف در ادراک زیبایی برای من در کودکی روی داد که جهان مرا شکل داد. اکنون می‌خواهم بپرسم کدام انگشت اشارت هستی، در کجا، کی و چگونه بود که شهریار را به سمت کشف راز جهان در پردهٔ نقاشی فراخواند؟

شهریار احمدی: سپاسگزارم از لطف و محبتی که به من دارید. نخستین امکان‌های کشف زیبایی، قبل از هر چیز، طوری اتفاق می‌افتد که پیشاپیش آن را در گذشته کشف و سپس در همان‌جا جست‌وجویش کنیم. این اتفاق چنان طبیعی (و البته غریزی) روی می‌دهد که وقتی از آن به ملاقاتی زیباشناسانه یاد کنیم، دوباره در هیئت امرِ زیبا، شناخته و یادآوری می‌شود. تجربه‌ای که با خوانش‌های مکرر، هیئتی تازه به خود می‌گیرد. باری، برای شما گل نسترن با ساقه‌ای غرق در آب تجربه و اکنون یادآوری شد. برای من، اما، نخستین تصویری که اشکم را بند آورد انعکاس چهرهٔ گریان خودم بود در شیشهٔ پنجرهٔ حیاط، وقتی در تمنای شیر مادر بودم؛ حوالی سال ۱۳۶۱ خورشیدی. مادرم در حال پهن کردن رخت‌ها بود. دو سال و نیمم تمام شده بود و از چهرهٔ گریان و ملتمس خودم سخت جا خوردم. نوعی شرم از چهرهٔ گریان پسرکی پررو و معصوم. هنوز هم آن چهرهٔ متعجب را به‌وضوح می‌بینم. بعدها، اما، این دیوارنوشته‌ها بود و خطوط و رنگ‌های پوسیدهٔ دیوارها. نوشتارهایی که سر درنمی‌آوردم که چیست، چون توان خواندنش را نداشتم. آن چیزی که این سطوحِ رنگیِ نوشته‌های نو بر نوشته‌های قدیمی و پوسته‌پوسته‌شده را برایم مهم جلوه می‌داد حسی آشنا و غریب بود که مرا یادِ کسی می‌انداخت: عموی خوش‌سیما و عاشق، قهرمان سال‌های کودکی و نوجوانی‌ام. قبل از آن‌که حضورش را درک کنم کشته شد. خاطره‌ای محو از او به یاد دارم، خیلی محو. من او را شهید می‌دانستم و الآن هم می‌دانم. «مَن ماتَ مِنَ العِشق فَقَد ماتَ شَهید[1].»

در شامگاهی تابستانی که رفته بود به خیل آوارگانِ جنگ نان برساند، تصادف می‌کند. گویا عمدی در این تصادف بوده. پدرم، که از مردان سرشناس و معتمد شهر بود، البته از خونش می‌گذرد و قاتل را می‌بخشد. این برایم نهایت رفتار جوانمردانه بود. آن روزها همچون برگ خزان، جوانانِ به‌جبهه‌رفته، شهید برمی‌گشتند. سر کوچه‌ها پر از حجله و طَبَق بود. طَبَقی مدور با ارتفاع حدود دو متر و پر از قاب عکس شهدا و قاب عکس قهرمان جوان‌مرگم بالای همهٔ قاب‌ها بود. نهایت والایی[2] و زیبایی. البته هیچ‌گاه به‌صورت رسمی بنیاد شهید او را جزء شهدا به‌حساب نیاورد ـ چه اهمیتی دارد؟ ـ اما برای من والامقام‌ترین بود و اعلامیهٔ مرگش زیباترین و هولناک‌ترین تصویر؛ کیفیتی به‌غایت قُدسی[3]. حالا من، کودک خردسال، از لابه‌لایِ لایه‌های پوسته‌شده و تخریب‌شدهٔ رنگ دیوارها، بی‌آن‌که معانی حروف نستعلیق را بدانم یا آن‌که بدانم چرا باید آسمان ابری بر دیوارهای شهر نقاشی شده باشد، بوی او را حس می‌کردم. بو، همچون غربتی نامرئی اما بسیار آشنا. [مدتی ساکت و مغموم می‌ماند.] این توجه بعدها معطوف به کالیگرافی تابلوی مغازه‌ها شد. تا حدود ده ـ دوازده‌سالگی. بعدها این زیبایی را در اشیا جست‌وجو می‌کردم. کارت‌پستال‌های نقاشی، پوستر و عکس مجلات جایگاه خاصی داشتند. مابقی، از خودکارهای خاص و بطری‌های عجیب دارو گرفته تا خنزرپنزرهای بی‌خاصیت، تا صفحات پر از خازن و مدار رادیوها و وسایل الکترونیکی قدیمی و دانهٔ تسبیح و مروارید، هر شیئی که مهارتی در آن بود به‌صورت اعجاب‌آوری زیبا جلوه می‌کرد و چون گنج به نظرم می‌رسید و من سعی در جمع‌آوری آن داشتم. چند باری هم آن‌ها را در جعبه‌ای کوچک می‌گذاشتم و جایی دفن می‌کردم. جایی البته همان باغچهٔ جلو مغازهٔ پدرم بود و بعد با نقشه‌ای درهم‌برهم که خود کشیده بودم به کشف آن می‌رفتم؛ عزمی جدی برای غارتِ ابژه‌های مسرت‌بخش و زیبا.

---

۱. هرکس عاشق بمیرد شهید است (منسوب به ابوسعید ابی‌الخیر).

2. Sublime
3 . Holy

بهروز الیاسی: شهریار جان، پاسخ شما به پرسش آغازین من حقیقتاً تکان‌دهنده، زیبا و حیرت‌انگیز است و من آن را در حکم چند تابلوی زیبای ناکشیده و ورجاوند می‌دانم که در خلوت شماست و غیر را مجال تماشای آن نیست، همان‌گونه که رولان بارت در مورد پرتره مادرش چندین صفحه داد سخن می‌دهد؛ توصیف می‌کند اما هیچ‌گاه تصویر را به بیننده نشان نمی‌دهد. از چشم‌اندازی دیگر پاسخ شما به نخستین پرسش من یک شگرف‌آغازی (براعت استهلال) است که در ادبیات کهن ما سابقه دارد؛ بدین معنا که شاعر و ناظم در چند بیت درون‌مایهٔ داستان را بیان می‌کند و آنچه پس‌ازآن می‌گوید تفصیل موضوع است. نمونهٔ عالی این شگرف‌آغازی در هنر معاصر را من در فیلم مسافران بیضایی دیده‌ام. آنجا که در سکانس افتتاحیه، هنرپیشهٔ زن به دوربین زُل می‌زند و می‌گوید: «ما می‌رویم تهران، برای عروسی خواهر کوچک‌ترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم!». باید اعتراف کنم پرسش‌هایی که در ذهنم صورت‌بندی کرده بودم در همین پاسخ شما هست، امیدوارم بتوانم از این مجمل، تفصیلی درخور بیرون بکشم.

هیدگر در یکی از دیدارهایش در پروانس (۱۹۶۰) گفته بود: «ارزش این روزها که در سرزمین (محل زندگی) سزان می‌گذرد ارزشمندتر از بودن در یک کتابخانه پُر از کتاب‌های فلسفی است. کاش می‌شد همان‌قدر مستقیم اندیشید که سزان نقاشی می‌کرد.» رشک هیدگر بر سزان شامل حال مرلوپونتی هم می‌شود. او می‌گوید: «فیلسوف سخن می‌گوید و این ضعف اوست. ضعفی که توجیهی ندارد. او باید سکوت پیشه کند.» جالب است که سزان هم متقابلاً داعیهٔ بیان حقیقت دارد. دریدا در کتاب حقیقت در نقاشی نقل‌قولی از سزان در نامه‌ای می‌آورد: «من در نقاشی حقیقت را به شما بدهکارم و حقیقت را به شما باز خواهم گفت». گویی سزان فهمیده آنچه در نقاشی‌هایش بی‌واسطه و به زبان تجسمی و شاعرانه بیان می‌کند به لوگوسی نیازمند است تا پیچیدگی‌هایش تبیین فلسفی شود و این مسئلهٔ مهم در حوالت دو فیلسوف بزرگ یعنی هیدگر و مرلوپونتی است. چه می‌شود که فیلسوف زبان فلسفی را نابسنده می‌یابد و متقابلاً نقاش خود را بدهکار حقیقتی می‌داند که به‌طور سنتی فیلسوف خود را موظف به بیانش می‌داند؟ البته ما فیلسوف ـ هنرمندانی داریم که غالباً یکی از طرفین فلسفه یا هنر آنان سنگینی می‌کند. شیلر نمایش‌نامه می‌نویسد، سارتر پیانو می‌نوازد و نمایشنامه می‌نویسد، نیچه موسیقی را بسیار جدی می‌گیرد و خود را همسنگ و هماورد واگنر در موسیقی می‌داند. ویتگنشتاین مدتی دست از کار فلسفه می‌کشد و به معماری و باغ‌آرایی مشغول می‌شود. رنه مگریت طرف مکاتبهٔ میشل فوکو است. اگر بخواهیم به این چند نام بیفزاییم سخن به درازا خواهد کشید و باز هم سیاهه‌ای ناکامل خواهد شد.

می‌دانم که شهریار هم خارخار فلسفه در دل و جان دارد و این علاقه از سر تفنن یا برای معرکه‌گیری ـ چنان‌که امروزه رایج است ـ نیست. لازم است توضیح دهم که منظورم از تعلق‌خاطر شما به فلسفه، نوشتن رساله و دفتر فلسفی و ورق سیاه کردن نیست و ماهیت اصیل فلسفه هم نوشتار نیست بلکه شیوهٔ زیستن، گفت‌وگو و بیان نسبت شما با چیزهاست. از سوی دیگر شما نقاش هستید. این‌ها هر دو شیوه‌هایی بیانی برای یافتن حقیقت هستند که در یک جا باهم ملاقات دارند. آنجایی که ادراک جهان شکل می‌گیرد و جهان به‌صورت پیشاتأملی صورت می‌بندد دو ساحت گشوده می‌شود: هنر و فلسفه. رفتن به راه حقیقتْ ناهموار، سنگلاخ، صعب و، به تعبیر هیدگر، کوره‌راه است؛ کوره‌راه جنگلی جایی است که کمتر کسی از آن گذشته و پر از خطر است. دلهرهٔ این راه هم در آفرینش هنری و هم در تأمل فلسفی هست. اکنون

می‌خواهم بپرسم نقاشی یا فلسفه، کدام اسبِ شهریار است؟ آیا این مسیر موهوم را می‌شود با دیگر کردن اسب رفت تا آن یکی اسب بتواند بچرد، آبی بنوشد، نفسی چاق کند؟

شهریار احمدی: «انسان طبعاً می‌خواهد که بداند». این جملهٔ فیلسوف بزرگ یونان اهمیت هرگونه کنجکاوی و فضولی را اعتبار می‌بخشد. پر واضح است که من یک نقاش هستم که مشتاق و مخاطب فلسفه‌ام و علاقهٔ زیادی هم به تاریخ و ادبیات دارم. کار فلسفی بسیار بغرنج و پرمشقت‌تر از آن است که چنین خطر کنم و خود را در قد و قوارهٔ حرفه‌ای آن بدانم. درعین‌حال همیشه به خود یادآوری می‌کنم که نقاش روشنفکر نیست، فیلسوف هم نیست، متفکر هم نیست، کنشگر سیاسی هم نیست. می‌تواند همهٔ این‌ها هم باشد، می‌تواند هم نباشد.

هنرمند هنرمند است با اختیاراتی بی‌حدومرز. نوع تفکرش و کنش فکری‌اش از اساس طوری دیگری است. کنش فکری او متفاوت است. او با دیدن فکر می‌کند. مفاهیم در ذهنش به سهل‌وممتنع‌ترین وجه تجسمی خود را نشان می‌دهند. همواره تناقضی آشکار در کنشگری او وجود دارد. همه چیز هست و درعین‌حال هیچ‌چیز نیست و دقیقاً به این خاطر است که معتقدم که هنر بیهوده‌ترین و مهم‌ترین کار جهان است. در مورد پروانس و جنوب فرانسه البته حق با فیلسوف بزرگ است. نمی‌دانم آنجا بوده‌اید یا نه. سکون عجیبی آنجا حکم‌فرماست. کیفیتی از حضورِ جهان باستان. یادآور طلوع‌ها و غروب‌های هراکلیتوسی. رایحهٔ تغزل پروانسی، به تعبیر داریوش شایگان، کیفیات متفاوتی را در کار هنرمندان پدیدار کرده‌است. شاید به کیفیات پاستورالِ[1] مدیترانه‌ای هم مربوط باشد. از نقاشان خیلی‌ها آنجا کار کرده‌اند؛ پیکاسو وقتی پاریس بود بیشتر کوبیستی نقاشی می‌کرد و وقتی به جنوب می‌آمد نقاشی‌هایش اساطیری و خیال‌پردازانه می‌شد. شیفتگی هیدگر به سزان البته به‌خاطر این است که او با نقاشی سراغ اصل مطلب رفته‌است؛ جهان آن‌گونه که هست، دیدن جهان فراسوی وهم و پرسپکتیو. آلثیا[2]، کلمه‌ای یونانی که می‌توان آن را «ناپوشیده» معنی کرد. هیدگر در یکی از درس‌گفتارهایش در فرایبورگ با عنوان «آموزهٔ حقیقت نزد افلاطون» تبیین می‌کند که فیلسوف بزرگ یونان کلمهٔ حقیقت را جایگزین آن کرده و چه‌قدر این کیفیت نابسنده است. به تعبیری چیزی از هستی در او مغفول مانده‌است. البته می‌توان آلثیا را به «سر جایِ خود» نیز ترجمه کرد، «چیزی که به‌درستی، در جایی که باید، ایستاده باشد» چراکه در لاتین و حتیٰ ایتالیایی امروز آلثیا یعنی «ایستادن». نکتهٔ جالب آن است که کلمهٔ کُردی هه‌لِسیا هم به معنای «ایستاده» است. افلاطون این کلمه را با حقیقت جایگزین کرد و تفکر را در گردابی هزاره‌ای فروبرد. باری، این‌گونه به نظر می‌آید که علاوه بر نگرش تجربی و علمی، هنر و فلسفه و دین از شیوه‌های بارز و مهم اندیشیدن به جهان‌اند و از رهگذر هرکدام درهای حقیقت[3]،

---

۱. پاستورال/ pastoral از واژهٔ پاستور/ pastor به معنای «چوپان» مشتق شده‌است و معرف سبکی ادبی ـ هنری در جهان غرب است. از ویژگی‌های این سبک توجه به زندگی روستایی، طبیعت و نوعی تواضع در برابر آن است. نمایندگان این سبک در ادبیات کسانی مانند ویرژیل، میلتون، شلی و... هستند. در نقاشی نیز کسانی مانند سزاره ساکاگی و پوسن از نمایندگان این سبک‌اند. حتیٰ کسی چون ترنر را نیز می‌توان از نقاشان این شیوه به شمار آورد.

2. Aletheia/ ἀλήθεια

3 .Truth

غایت[1]، منشأ[2] و یا هر چیز ایدئالیستی دیگر بر ما گشوده می‌شود. اما راستش را بخواهید دیرزمانی است که دست از حقیقت شسته‌ام و هر روز بیش‌ازپیش این کلمات برایم بیهوده و ناممکن جلوه می‌کنند. در عوض، به‌طور وصف‌ناشدنی‌ای، تخیل[3] است که جای آن‌ها را گرفته‌است؛ چیزی که بشر را از سایر جانوران کمی متمایز می‌سازد. تخیل توأم با آگاهی و خلاقیت که البته مَرکَب اصلی نیز همین است. [کمی مکث از روی استیصال] بهتر نیست که فقط به سواری بسنده کنیم و قید مقصد نهایی را بزنیم؟ آنچه شما به‌صرافت‌طبع آن را مَرکَب می‌نامید، پیشاپیش مقصدی را هم برایش تعیین کرده‌اید. باید اعتراف کنم که همین لحظهٔ شدن[4] کفایت می‌کند. در غیر این صورت مدام باید آه و حسرت بکشیم.

بهروز الیاسی: منظور من از حقیقت نیز دقیقاً همان آلثیای یونانی است. نکته‌ای که نخست برای من جالب است ریشه‌شناسیِ واژهٔ یونانی آلثیا است که نسبت ممکن آن را با واژهٔ هه‌لسیا در زبان کُردی بیان کردید. طرح این پرسش از سوی من به‌هیچ‌روی تجاهل‌العارف نیست. اگر کسی همین را از من بپرسد بی‌گمان راه به غایتی نخواهم برد و پاسخی دندان‌گیر نتوانم داد. مطایبه‌ای منسوب به نیچه در میان اهل فلسفه مشهور است بدین مضمون: «فلسفه و حقیقت در زبان یونانی و دیگر زبان‌های فلسفی اروپایی به‌صورت مؤنث نگاشته می‌شوند. به همین دلیل فیلسوفان در کار فلسفه، حقیقت و زنان، ناکام و دست‌وپاچُلفتی‌اند». جالب است در زبان عربی ـ و فارسی ـ نیز دو واژهٔ فلسفه و حقیقت می‌بایست با تاء تأنیث نوشته شوند. اعتراف‌هایی ازاین‌دست دربارهٔ حقیقت، به شوخی یا به جد، از سوی فیلسوفان نوعی ناامیدی از فلسفه در نشان دادنِ حقیقت را بیان می‌کند؛ بنابراین نگاه‌ها به سمت هنر جلب می‌شود. به گمانم شانه خالی کردن هنرمند اصیل از زیر بار سنگین حقیقتْ دلیل انکار آن نمی‌تواند باشد، زیرا حقیقت سر جای خودش است و تمام رنجی که هنرمند می‌برد از آن است که آنچه می‌خواهد نمی‌یابد و آن نایاب و دیریاب شاید همان حقیقت باشد. پرسش‌هایی که مطرح شد هرچند بغرنج هستند اما باد از سرِ پرسنده و پاسخ‌گو می‌گیرند و امکان قدم زدن دو نفر در یک راه را فراهم می‌کنند. دیالکتیک پرسش و پاسخ در اینجا نسبتی با سوژهٔ پژوهنده ندارد؛ بنابراین نفس گفت‌وگو و آنچه روی می‌دهد مهم است. ممکن است راه بسیار کوتاه باشد اما توجه به مسیر را میسر می‌کند، این یعنی تفکر. بدیهی است تفکر راه است نه مقصد؛ همان‌طور که تصور و خیال نیز به‌زعم من باید راه باشد.

سواری، بله، سواری. نکتهٔ مهم همان سواری است. هیدگر در وجود و زمان و سرآغاز کار هنری از چیزهای پیش‌دستی و تودستی[5] سخن می‌گوید. این دو درواقع دو شیوهٔ تفکر در جهان هستند. تصور کنیم سوار در حال سواری است. اسب

1. Telos
2. Arche
3. Imagination
4. Becoming

۵. مکُواری و رابینسون در ترجمهٔ انگلیسی وجود و زمان دو واژهٔ آلمانی vorhanden و zuhanden را به readiness-to-hand و presence-to-hand ترجمه کرده‌اند، اما اکنون دو ترکیب‌واژهٔ ready-to-hand و present-to-hand پذیرفته شده‌اند و به‌ترتیب در زبان فارسی به تودستی و پیش‌دستی برگردانده می‌شوند.

خوش‌رکاب و سرحال است، سوار نیز غرق در تماشا. اینجا تفکر تودستی و، به عبارت روشن‌تر، پیشاتأملی است. شما پاسخ دادید: اسب شهریارْ نقاشی است. اسب ناگهان می‌ایستد، نافرمانی می‌کند، سرکشی می‌کند. ناگزیر باید پیاده شد و مفروضاتی پیش کشید که اسب را چه شده‌است؟ در اینجا نظرورزی یا با اندکی تسامح می‌توان گفت تفکر فلسفی آغاز می‌شود. اینجا منزلگاهی خطیر است. دلیری نمی‌کنم بپرسم چه باید کرد. دقایقی از تفکر فلسفی در کلیت آثار شما از طریق یک اکسپرسیون قدرتمند قابل دریافت است؛ اما می‌خواهم بدانم آیا در تخیل یا تصور، می‌توان روزنهٔ نفوذ نظرورزی را بست؟ اصلاً رواست راه آن را سد کرد؟ یا بگذاریم بشود آنچه شدنی است؟ (قول می‌دهم این آخرین پرسش فلسفی‌ام باشد [با خنده]. زنده‌یاد هانیبال الخاص می‌گفت من هیچ‌گاه دروغ نگفته‌ام و این آخرین دروغی است که گفته‌ام. تندوتیزی قطعیت قولی را که دادم با قید «شاید» کم می‌کنم.)

شهریار احمدی: باید اذعان کنم منظور از سواری همان زندگی است، با تمام جزئیات ریزودرشتش. زندگی هر فرد بشخصه سطوح مختلفی از آگاهی و جدیت را دارد. آنجا که به مرگ نزدیک‌تر می‌شود جدیت خود را بازمی‌یابد، مثل بیماری یا تهدید و فقدان خود یا عزیزان. طبیعتاً اموری که به شأن حرفه‌ای فرد مربوط می‌شود هم در همین قاعده قابل جاگذاری است و، بنابه‌ضرورت، راه‌حل‌های خود را فرامی‌خواند. تا آنجا که به کار من مربوط می‌شود، راه‌حل‌ها یا دغدغه‌های فلسفی به‌طور بسیار کلی در کارم مؤثر بوده‌اند. آن‌قدر که فهمیده‌ام فهم ما از جهان چه اندازه ناقص و کم است و البته طوری که این فلسفه به کار آید وگرنه مشتی کلمهٔ ساکت‌اند روی کاغذ، محبوس در کتاب‌ها.

زمانی از آیزایا برلین می‌پرسند فلسفه به چه دردی می‌خورد؟ و فیلسوف در پاسخ می‌گوید: «کمترین کار فلسفه این است که متوجه می‌شوید آدم‌ها چه وقت چرند می‌گویند.» این کیفیتی که فیلسوف به آن اشاره می‌کند، برای هنرمندان [در اینجا نقاش] این نوید را می‌دهد که هرچه سطح آگاهی و دانایی در کنار تجربهٔ بصری پیش می‌رود، قرار است به نوعی «بی‌زمانی» منجر شود؛ کیفیت خالصی که مدام نقاش را وامی‌دارد تا نقاشی [عامل] باشد برای همهٔ ذهن‌ها و زمان‌ها. [سکوت]

اسب‌ها، بله، اسب‌ها. درست و به‌جا اشاره کردی. اگر آن اسب سر ناسازگاری پیدا کند چه؟ اگر پس از پیمایش مسافت زیادی از عمر تازه متوجه شویم اشتباهی سوار شده‌ایم چه؟ و اغلب هم همین‌طور می‌شود؛ یعنی کنش خلاقه این ریسک را پیشاپیش پذیرفته که قرار است به جای رازآمیزی قدم بگذارد. این مَرکب‌ها مدام در حال نافرمانی‌اند، سرکشی و عصیان می‌کنند، خود را در هیئت‌های مختلف جعل می‌کنند، تغییر شکل می‌دهند؛ مَرکبِ تاریخ، مرکبِ فلسفه، تاریخ هنر و قس‌علیٰ‌هٰذا. به تعبیر روزبهان بقلی شیرازی در عبهر العاشقین چه اندازه نقاط کور و گم بسیار است. هرکدام از این مَرکَب‌ها که سرکش‌تر باشند اتفاقاً راهگشاترند. اگر اشتباه نکنم هیدگر می‌گفت: آنجا که خطر هست، نجات هم آنجا می‌بالد. همه و همه بر سر رسانه‌ای متواضع خراب می‌شوند، بر سر نقاشی، و مدام آن را بمباران می‌کنند، بمباران معانی و خاطره. تصاویر و وهم. نکتهٔ بغرنج ماجرا آنجاست که همین بضاعتِ ناچیزِ رنگ و خط، همهٔ آن انباشت معانی و تصاویر را جذب می‌کند و درنهایت می‌بایست از آن تهی شود تا بتواند به سامان خود برسد. اینجا دیگر مرزهای شفافِ فرم و

معنی، صورت و ماده یا هر دوگانه‌ای که بشود نامید بر هم مماس می‌شوند و طوری در هم می‌لغزند که محال است آن شفافیت به وضع پیشین خود برگردد. قرار هم نیست به آن وضعیت پیشین برگردد.

بهروز الیاسی: هیدگر در کتاب مسائل اساسی پدیدارشناسی قطعه‌ای از شاعر آلمانی، راینر ماریا ریلکه (۱۸۷۵-۱۹۲۶)، می‌آورد. قطعه نسبتاً طولانی است. فکر می‌کنم این قطعه نسبتی با آثار شما دارد. به همین جهت امیدوارم حوصله کنید که تمام قطعه را برایتان بخوانم و در پی آن نظر شما را جویا خواهم شد.

کیست که باور کند چنین خانه‌هایی هست؟ هیچ‌کس. خواهند گفت که من کلک می‌زنم، اما آنچه این بار می‌گویم حقیقت محض است که هیچ از آن فروگذار نشده و البته هیچ هم بر آن افزوده نگشته. از کجا باید این را درآورده باشم؟ می‌دانند که من فقیرم. می‌دانند. خانه‌ها؟ اما دقیقاً باید گفت خانه‌هایی بوده بود که دیگر آنجا نبود. خانه‌هایی که از بالا تا پایین خرابشان کرده بودند. آنچه آنجا بود خانه‌های دیگری بودند که در کنار آن‌ها ـ خانه‌هایی بلند در همسایگی ـ بر پا کرده بودند. از وقتی‌که هر چه در کنارشان بود برداشته بودند پیدا بود که در خطر فروافتادن بودند، چراکه از دیرک‌های بلند قیراندود، چوب‌بستی تمام میان تلنبارِ آوارها و دیوارِ برجای‌مانده کار گذاشته بودند. نمی‌دانم گفته‌ام یا نه که مرادم این دیوار است؛ اما گفتنی است که این نه اولین دیوار خانهٔ برجا (چیزی که می‌شد پذیرفت)، بل آخرین دیوار از دیوارهای پیشین بود. طرف داخلی‌اش دیده می‌شد. در طبقه‌های مختلف دیوارهایی از اتاق‌ها دیده می‌شد که به آن‌ها هنوز کاغذهای دیواری چسبیده بود، این‌جا و آن‌جا کناره‌های کف و سقف دیده می‌شد. کنار دیوارهای اتاق‌ها در تمام طول دیوار محوطهٔ سفید کثیفی بود با آبراههٔ روباز لوله‌های زنگ‌زدهٔ آبریزگاه و خزیدن مهوع کرم‌ها. در مسیر چراغ‌های گاز غبارِ رگه‌هایی کدر در حاشیهٔ سقف‌ها باقی بود و جای‌به‌جای ناگهان در دیوارهای رنگی پخش و در سوراخی سیاه جمع می‌شد؛ اما فراموش‌نشدنی‌ترین چیز خود دیوار بود. نتوانسته بودند که زندگی سمج این اتاق‌ها را زیر پا له کنند. زندگی هنوز اینجا پابرجا بود، خود را به میخ‌های باقی‌مانده آویخته بود. در باقی‌مانده‌ای به‌اندازهٔ کف یک دست از کف یک اتاق برپا ایستاده بود، به کنجی از یک محوطهٔ کوچک خزیده بود. می‌شد در رنگ‌هایی ببینی‌اش که سال‌به‌سال به‌کندی دگرگون می‌شد: آبی به سبز کپک‌زده، سبز به خاکستری، زرد به سفید پوسیده. در جاهای تازه‌سازتر نیز زندگی پشت آینه‌ها، عکس‌ها و گنجه‌ها قایم شده بود و با کارتَنک‌ها و گردوغبارها در این پستوها اکنون به حال خود رها شده بود. در باریکه‌های بریده‌شده بود، در قلنبه‌های خیس کناره‌های پایینی کاغذهای دیواری، در تکه‌پاره‌های جداشده بود و هنوز از لکه‌های کثیف کهنه می‌تراوید و از این دیوارهای آبی، سبز و زرد بودهٔ محصور در دیوارهای میانی تخریب‌شده، هوای زندگی به در ایستاده بود، هوای سمج، کرخت و طبقه‌طبقه‌ای که هیچ بادی نوازنده نبود. آنجا نیمروزها بود و بیماری‌ها و بازدم‌ها و دود و عرق تن که زیر بغل‌ها پخش می‌شد و لباس‌ها را سنگین می‌ساخت و تلخی دهان‌ها بود و بوی پاهای خیس از عرق. تندی بوی پیشاب بود و سیب‌زمینی‌های

ته‌گرفته و تعفن سنگین چربی‌های سوخته. بوی شیرین و درازآهنگِ نوزادِ به‌خودوانهاده بود و بوی ترس کودکانی که به مدرسه می‌رفتند و دمِ برخاسته از رخت‌خوابِ بالغ‌پسران. چه بس چیزها که از پایین، از تهِ کوچه می‌آمد و آمیخته و تبخیر می‌شد و چیزهای دیگری که از بالا همراه با باران ـ که در شهرها ناب نیست ـ به پایین نشت می‌کرد. بادهای خانگی ضعیف رام‌شده هم ـ که همیشه در همان خیابان می‌مانند ـ چیزهایی با خود می‌آورند و چیزهایی که خاستگاه آن‌ها را کس نمی‌داند؛ اما گفته‌ام که همهٔ دیوارها را تا آخرینِ آن‌ها خراب کرده بودند؟ حالا مدام از این دیوار حرف می‌زنم. خواهند گفت باید دیرزمانی جلوی این دیوار ایستاده باشم؛ اما من قسم می‌خورم که به‌محض آن‌که دیوار را شناختم، شروع کردم به دویدن، زیرا دهشتناک آن بود که آن را شناخته بودم. من همه‌چیز اینجا را می‌شناسم، لذا این‌چنین بی‌درنگ بر من وارد می‌شود: در من خانه دارد.

فکر می‌کنم غرضم از آوردن این قطعه را دریافته‌اید. به نظر می‌آید پاره‌هایی از این قطعه توصیف برخی از نقاشی‌های شماست. چنان‌که اشاره کردید دیوار و کالیگرافی‌های رنگ‌ورورفته با نوشته‌هایی چند بار روی هم انباشته و ازهم‌پاشیده، از تجربه‌های آغازین زیست‌جهان شما بوده‌است. من این دریافت را به بیان شما در بسیاری از نقاشی‌هایتان تعمیم می‌دهم که البته کالیگرافی (خوش‌نویسی) در همه‌جایشان با همان رویکرد پدیدارشناسانه حضور دارد. به نظرم حال‌وهوای آثار شما مواجهه‌ای پدیدارشناسانه با دیوارهای فروریخته است که در زبان متعارف، سنّت (فرادَهِش) می‌نامندشان. این دیوارها، برخلاف تصور رایج، چندان هم دور نمی‌نمایند. پیرامون ما پر از دیوارهایی چنین است که برخی با خاک یکسان شده‌اند و برخی هنوز پابرجایند و نقوشی مبهم و خطوطی ناتمام بر آن‌ها آرمیده‌اند و اندک‌اندک در حال محو شدن‌اند. دیوارها مملو از تصاویر و مکتوباتی هستند یا شاید فریادهایی و سکوت‌هایی که تا شما امتداد یافته‌اند و شما آن را ویران‌سازی[1] کرده‌اید. این مواجهه در آثار دوران پختگی شما به چشم می‌آید. به‌عنوان‌مثال تابلویی با عنوان علی (تصویر ۱) یا تابلویی بدون عنوان در مجموعهٔ فنون کهن عشق‌بازی (تصویر ۲) یا دو تابلو دیگر (تصویر ۳) که زندگی‌هایی نقش‌بسته بر حافظهٔ یک دیوارند که فروریخته، آفتاب‌وباران‌خورده و گزندیافته از گردش روزگارند که گاه چرکابهٔ کنار سقف فروریخته بر روی آن‌ها شُره کرده‌است.

1. Destruktion

(تصویر ۱)

(تصویر ۲)

(تصویر ۳)

این آثار حقایقی هستند که به شما روی نشان داده‌اند، یعنی از مستوری به‌در آمده‌اند و هنرمندْ قابلیتی رنج‌آلود داشته تا گذرگاهی باشد که بیننده را به دیدار امر رازآمیز، دشوار، زیبا و مستور در نهان‌جای خانه‌ها و دیوارها ببرد. در اینجا و از این منظر نمی‌توانم تفکیکی بین آثار فیگوراتیو و انتزاعی شما قائل شوم؛ زیرا آنچه بر بومتان نقش بسته به منِ بیننده به‌واسطهٔ جهان مشترک نیز روی نشان می‌دهد. این آثار ممکن است برای کسان دیگر این‌گونه نمود نداشته باشند که این جهان مشترک را با شما ندارند و اگر آنان بر انتزاعی بودن برخی از این آثار پافشاری کنند شاید حق با آن‌ها باشد. این عدم تمایز بین آثار فیگوراتیو و انتزاعی که برای آثار شما قائلم از آنجاست که با انگشت اشارت شما، آنچه فراموش کرده بودم برایم یادآوری شد و به قول خودتان، آنچه باید خودش را نشان دهد ناگهان هه‌لسیا (به پا خاست و ایستاد) که همان مفهوم آلثیای یونانی است. گفت‌وگوی شما با این دیوارهای مرموز چگونه است؟ لطفاً دربارهٔ آنچه طرح شد سخن بگویید.

شهریار احمدی: طرح چنین پرسشی، با قیاسی به این بزرگی، مرا یاد خاطرهٔ یک آرزو انداخت. آرزویی بسیار جاه‌طلبانه و شاید محال. سال ۲۰۰۸ میلادی در کتابخانهٔ مرکز هنری ژرژ پمپیدو یک کتاب به چشمم خورد با عنوان سلان/کیفر. یک تطبیق بود بین ارتباط شاعر و نقاش و دست‌مایه‌هایی که هر دو را متأثر کرده‌است و البته تأثیری که پُل سِلان[1] بر آنسلم کیفر[2] گذاشته‌است. برای جوان بیست‌وشش‌ـهفت‌ساله‌ای چون من این بزرگ‌ترین آرزو می‌توانست باشد که روزی هم نقاشی‌هایم را با شاعر بزرگی قیاس کنند. چه رؤیای شیرینی! بیشتر از این حیث که من هم سهمی از فکرِ جهان را دارم و با این رؤیا شاهی می‌کردم. گرچه هرچه جلوتر رفتم اهمیت این رؤیا کمرنگ و کمرنگ‌تر شد تا این‌که به‌کل ناپدید شد تا همین الآن که شما چیزی شبیه این را مطرح کردید.

جالب است که سخن از ریلکه آوردید. به یاد دارم شعری عجیب و البته هولناک از او خوانده بودم از همین دفترهای مالده لائوریس بریگه که مهدی غبرایی ترجمه کرده بود. به حال‌وهوای این روزهای آخر پاییز بسیار نزدیک است:

1. Paul Celan
2. Anselm Kifer

ذات هوا... ذات

[می‌رود. بعد از چند لحظه برمی‌گردد، با کتابی در دست.] بله...

ذات هراس در تمامی ذرات هوا. با هر نفس آن را همراه آنچه شفاف است فرومی‌بری؛ اما در درونت نشست می‌کند، سخت می‌شود، لابه‌لای اندام‌هایت اَشکال نوک‌تیز هندسی به خود می‌گیرد؛ چراکه هرچه شکنجه و هراس است در میدان‌های اعدام، در اتاق‌های شکنجه، دیوانه‌خانه‌ها، اتاق‌های عمل و زیر طاقی پل‌ها در آخر پاییز رخ داده‌است.

می‌بینی چه‌طور حکایت روزگار ماست؟ مخصوصاً همین روزهای آخر آذر ۱۴۰۱ که همه‌جا از آلودگی هوا به حالت نیمه‌تعطیل درآمده‌است. شاعری که معتقد است شعر نه دربارهٔ اشیا بلکه باید خودِ اشیا باشد، شعری که توان به‌پاخیزاندن اشیا را داشته باشد و فضا را با صلابتش پر کند. چنین است که شعر مرزهای زمان را می‌شکافد و بر جان تاریخ می‌نشیند.

همان‌طور که می‌دانید ریلکه این اشعار را در اوایل قرن بیستم گفته‌است؛ روزگاری که جهان آبستن حوادثی است که به جنگ جهانی اول ختم شد. همسرم، آزاده رزاق‌دوست، علاقهٔ بیشتری به ریلکه دارد. ریلکه در کنار بلیک، بودلر، شار، باخمن و والاس استیونس شاعران موردعلاقهٔ او هستند. باری، فقره‌ای که در بالا ذکر فرمودید بارشی از خاطره بود؛ خاطره‌ای که البته روزگار مدرن را با جنبه‌های شقاوت‌آمیزش مجسم می‌کند. درست مثل الیوت در سرزمین بی‌حاصل. هر کس ـ با کمی مسامحه ـ می‌تواند خود را در آن فضا بیابد و آن را متعلق به خود بداند. برای ما که در اقلیمی زندگی می‌کنیم که عمدهٔ بناها از خشت و آجر است، خیلی زود، قبل از آدم‌ها، خود زمان آن را بر باد می‌دهد و وقتی صحبت از جنگ و تخریب می‌شود، این عیان‌شدگی خیلی زود اتفاق می‌افتد. مثل خاکستری می‌شود در باد. خود دیوارها، لعاب کاشی‌ها در دوران خرمی و سلامت به‌اندازهٔ کافی کهنه‌نما هستند و به گذشته و جهان‌های نوستالژیک تعلق دارند، چه برسد به این‌که جنگْ خاطرهٔ آخرین دیوارِ خانهٔ قبل از آن را به‌کل محو کند. رمبو در اشراق‌ها قطعه‌ای زیبا دارد که شاید فضای موردنظرم را بتوان با آن بهتر درک کرد، با ترجمهٔ زیبا و درخشان بیژن الٰهی:

آه! خیابان‌های عظیم ارضِ اقدس، ایوان‌های پرستش‌گاه
چه شد برهمنی که شرح امثالم داد؟
از آن روزگار، از آن دیار، حتیٰ پیرزنان را هنوز می‌بینم
ساعاتی به یاد دارم از نقره و آفتاب طرف رودخانه‌ها، دستِ دشت روی شانه‌ام و
از نوازش‌هامان،ایستاده در جلگه‌های بُهارات
طیرانی از کبوتران ارغوانی می‌غُرُبند دورِ فکرهای من.

طبیعتاً هم‌نسلان ما، خاصه در غرب ایران، کودکی خود را آغشته به ویرانی و سوگ گذرانده‌اند. آن فضا، چه در دوران بمباران و چه بعد، وقتی که مدرنیزاسیون قلابی شهرها شروع شد همهٔ آن سِحرِ فضا را به روزهای خوش گذشته راند و همان‌جا زمین‌گیرش کرد. خانه‌ها و دیوارها که فروریختند، رنگ گرم آجر به سردی سنگ و سیمان گرایید و فضای خوش

حیاط و حوض و باغچه جای خود را به پارکینگ داد. بی‌آن‌که کمی حال خوب برایمان باقی بگذارد. این بود که پناه می‌بردیم به اتاق محقر و خرت‌وپرت‌هایمان و صدالبته خیال. هر دیوار فروافتاده که می‌دیدیم در خیالمان تصور می‌کردیم که روزی روزگاری بر این تل خاک، زنانی بوده‌اند که چشم‌انتظار مردانشان بوده‌اند و کودکانی چون ما منتظر پدران. چه عشاقی بر آن زمین که اکنون ویرانه است شادی نکرده‌اند ...! خیال...، بله، خیال ما را به روزهای کهن می‌بُرد، الآن هم می‌بَرَد، به روزگارانی که زندگی در همین طاق‌های سنگی طاق‌بستان رونق داشته‌است. می‌شود تصور کرد که آن استاد پیکرتراش چه‌طور درخت زندگی را از سنگ سخت کوه می‌تراشد. همین خیال به همهٔ آن سنگ‌های خام طبیعی که از فرسایش باد و باران سوراخ و گود شده‌اند بو می‌بخشد؛ همان بوی آشنا با همان عطر سحرانگیز گل‌های ایران.

آن‌وقت‌ها مغازه‌ها کِرکِره‌های یکسره و دالبر داشتند. سال‌های دههٔ شصت خورشیدی را عرض می‌کنم. یادم می‌آید نهایت ویرانی تصویری بود از آوار و بمباران به همراه قُر شدن کرکرهٔ مغازه‌ها بعد از آن‌که بخشی از سقف فروریخته‌است، فضای بی‌دروپیکر، نوعی بی‌نظمی و اخلال در مکانی که قرار بوده امن باشد. سعی کردم این تصویر را در نقاشی بر خانِ برنج‌فروشان نشان دهم (تصویر ۴).

(تصویر ۴)

خانِ برنج‌فروشان عنوانی است که به محل نخستین دیدار شمس و مولانا اشاره دارد؛ وجه تسمیهٔ آن بماند برای بعد. در آن نقاشی، آن خانه و آن دکانِ امنِ مولانا را به هم ریختم، درواقع منهدم کرده بودم و از دل آن ویرانی، قرار بوده جلال‌الدین چهل‌ساله را به نقاشی تعمید دهم، همچنان‌که پیرِ تبریز او را به آتشِ زبان و عشق تعمید داده بود. چنین بود که در نقاشی مرزی بین نقاشی فیگوراتیو و آبستره کاملاً بی‌معنا می‌شد، چراکه واقعی‌ترین تصاویر، تصویرِ خاک‌وخُلی بود که از لایه‌لایهٔ آن، چیزهایی سَرَک می‌کشیدند، مثل رسوب زمین.

بهروز الیاسی: شهریار عزیز، امیدوارم روزی ـ به‌شرط بقای عمر ـ بتوانم با همسر هنرمندتان، خانم آزاده رزاق‌دوست، هم گفت‌وگویی دربارهٔ آثار و احوال شما و البته آثار خود ایشان داشته باشم. از روزهای جنگ گفتی. سایهٔ گستردهٔ مرگ، کمبود

نان و دیگر مایحتاج زندگی و آوارگی‌های ناشی از جنگ، تمام و کمال، در خاطرم حاضر است. به یاد می‌آورم که میل به زندگی چگونه بر شهوت مرگ غلبه می‌کرد و مردمان سرخوشانه از مرگ می‌گریختند. به‌محض این‌که از فاجعه جان به‌در می‌بردند، سوگوار نمی‌ماندند. در شرایط جنگی بارها و بارها دیده بودم که دُهل‌های دُهُل‌زنان را پاره می‌کردند و سُرنای مطربان را می‌شکستند و نوازندگان نگون‌بخت را با پس‌گردنی بر پشت تویوتا سوار می‌کردند که اتفاقاً آنان نیز راویان بی‌ادعای حماسه‌های فراموش‌شده بودند؛ اما مردم از رقص و پای‌کوبی نمی‌ایستادند. قوم من دریافته بود آری‌گویی به زندگی تنها با همراهی دیونیزوس شادکام ممکن است. در افتتاح گفت‌وگو اشاره کردید عموی جوانتان هنگام رساندن نان به گرسنگان جنگ شهید شده‌است. این مرد می‌رود تا با معجزهٔ نان، مرگ را از سرزمین زندگان پس براند. فقط یک کودک معنای عظمت این قصه را می‌فهمد که مادرش اذان صبح برای یافتن نان، خانه را ترک کرده و صلات ظهر با دست خالی برگشته؛ ناچار به سراغ نان‌خشک‌های ته گونی کَنَفیِ گوشهٔ حیاط می‌رود که محتملاً گربهٔ ماده و بچه‌هایش هم در آن غَلتی زده‌اند. تکه‌نان‌های تمیز را از کپک‌زده‌ها جدا می‌کند، به آن‌ها نم آبی می‌زند تا کمی نرم شوند و با پورهٔ سیب‌زمینی ـ که قوت غالب مردمان است ـ به فرزندش می‌دهد. این صحنهٔ هولناکْ چهرهٔ واقعی و بی‌ترحم جنگ است که از نگاه تیزبین کودک پنهان نمی‌ماند. آن مرد و مردان بی‌نام‌ونشان دیگر، آن خنیاگران نغمه‌های کهن، آن زن و آن کودک که اکنون چهل‌وشش‌ـهفت سال سن دارد جملگی شهیدان میدان کارزارند. آنان شعر ناسروده‌اند. کِردوکارشان مادهٔ خام یک حماسه است؛ اگر شاعری در میان قوم نباشد که بسرایدشان، فانی خواهند شد. بقای آنان و امتدادشان در گروِ حضور شاعر قوم و ملت است که در لبهٔ پرتگاه عدم ایستاده‌است تا دست این آری‌گویان به زندگی را بگیرد و آنان را از سقوط در مغاک نجات دهد. به قول فریدریش اوتو: ذات و عظمت خواستارِ سروده شدن‌اند. باید، اما، کسی باشد این امر واقع را، این مردان، زنان و کودکان را نغمه‌ای کند، حماسه‌ای کند و جاودانه سازد. در گذر و نظری به آثاری که در مورد نقاشی‌هایتان نوشته شده، متوجه شدم بیشتر نویسندگان و صاحب‌نظران بر وجه لیریک، عرفانی و گاه پارودیک و طنازانهٔ بیان تجسمی آثارتان تأکید کرده‌اند؛ گویی شما به حماسه بی‌اعتنا بوده‌اید. باز به سرآغاز سخن برمی‌گردم و از دیوارنگاره‌هایی با خط نستعلیق سخن می‌گویم که برای شما صورتی ورجاوند یافته‌اند. به نظر می‌آید خط نستعلیق جایگزین شمایل شهید می‌شود تا بازتولید شمایل[1] سبب از دست رفتن هالهٔ[2] آن قدیس نشود و عظمت[3] آن خدشه‌دار نگردد؛ اما این عظمت با آری‌گویی به زندگی و عشق پیوند خورده‌است. عشق به همسر، فرزند و زندگی در هیبت اروس است که مرگ را، تاناتوس را، پس می‌راند. مگر حماسه چیزی جز رویارویی با یک دیگری قدرتمند است؟! و چه چیز حماسی‌تر از جنگیدن با مرگ؟! اینجاست که حماسه رنگ تغزل به خود می‌گیرد و تغزل تجسمیِ خطِ خوشِ نستعلیق حماسه‌ای است که شما سرودید و از طریق آن حماسهٔ پهلوانی را جامهٔ عرفانی و عاشقانه پوشاندید. به گمان من خط نستعلیق در آثارتان جایگزین نمادین[4] برای شمایل شهیدی تکه‌پاره‌شده است. آیا استفاده از تغزل خط نستعلیق و قطع بزرگ و پرهیبت بسیاری از آثارتان به‌صورتی جسارت‌آمیز ادای دینی به حماسهٔ زنان و مردان این سرزمین است؟

1. Icon
2. Aura
3. Sublime
4. Symbolic

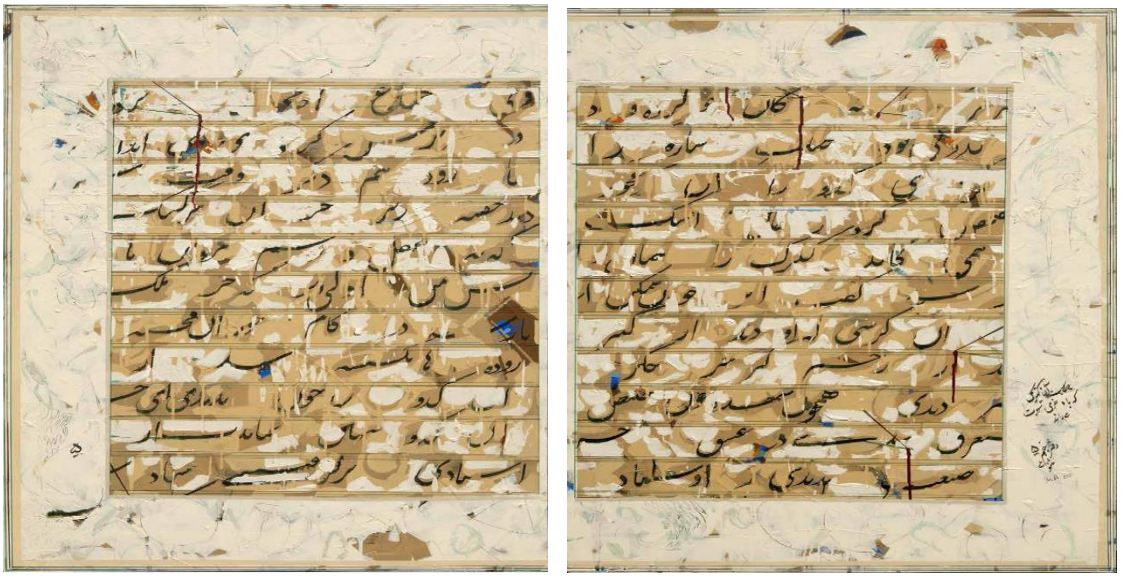
شهریار احمدی: نگاه هستی‌شناختی شما نسبت به کالیگرافی در کارهایم روشنگر و درعین‌حال لذت‌بخش است. به این روشنی به ذهن خودم خطور نکرده بود که چرا خط نستعلیق این‌قدر آرام وارد کارهایم شد و چه‌طور به اوج رسید و چرا چند سالی هم هست که به لحاظ اهمیت و حضور کمرنگ شده‌است. جولیا هکی در مقاله‌ای دربارهٔ حضور کلمات در مجموعهٔ رومی در جامم به‌نوعی دیگر به آن اشاره کرده‌است:

> او [شهریار احمدی] به معنای واقعی کلمه از بوم برای دربرگرفتنِ شعر بهره می‌گیرد. تکه‌های درهم‌گره‌خوردهٔ خط‌نوشته‌ها به کلمه اشاره دارند و همچون کلمات در شعر، محشری به پا می‌کنند؛ اما نمی‌توان استفاده از آن‌ها را به شیوه‌ای صرف فروکاست. آثار او تنها تصویرگر تکه‌های خط نوشته نیستند؛ بلکه به زندگی شعر آورده و تجربهٔ آن را ممکن می‌سازند.

قطعاً وجه حماسی همواره بیش از جنبه‌های دیگر اهمیت داشته‌است، دستِ‌کم برای خودم. چه زمانی که در روند کار سروشکل طنز کنایی به خود می‌گیرد، چه زمانی که در هیئت کلمات خود را نشان می‌دهند و چه زمانی که کلمات وجدآمیز عامل حرکت و تکوین ایده و سرآغاز کار هنری می‌شوند. جادوی کلمات و عزم برای غارت آن‌ها نخستین فتحی است که نقاش را به فتح‌الفتوح بعدی می‌رساند. وقتی ذهن، شاه‌کلمه‌ای را به دام می‌اندازد، قبلاً مقدمات تاج‌گذاری آن را هم فراهم کرده‌است. قلمروی برای شکوهِ پادشاهِ غارت‌شده! کلمات وجود دارند، ساکن و بی‌صدا. در قفسهٔ کتابخانه‌ها جا خوش کرده‌اند. در لابه‌لای راهروهای ذهن، در همه‌جا هستند، مستعدِ عصیان. ما بیش از آن‌که فکرش را بکنیم با حروف احاطه شده‌ایم، کلماتی که ردای خوش‌نویسانه بر تن کرده‌اند. برای ما بچه‌های معصوم، همان‌طور که خودتان هم می‌دانید، در دو دههٔ بعد از سال ۵۷، خوش‌نویسی بود که هنر اول به حساب می‌آمد تا طراحی یا نقاشی. شرایط عمومی جامعه طوری بود که در مدارس، خوش‌نویسی در هنر همان حکم را داشت که قرآن در علوم اجتماعی و اخلاق؛ بنابراین توفیق اجباری بود که نسل ما هم خط خوشی داشته باشد و هم قرآن خواندن را بلد باشد. از طرف دیگر، خاطرهٔ ازلی در ایران پس از اسلام، که می‌تواند همان کتابت باشد، همان نقش را بازی می‌کند که تصویر تصلیب عیسیٰ در مسیحیت. هر دو آخرین تصویر رسمی از پیامبرشان هستند. البته همان‌طور که قبلاً عرض شد این علاقه را دیوارنگاری‌ها در وهلهٔ نخست و تابلو مغازه‌ها در وهلهٔ بعدی ایجاد کردند. خوب یادم هست ساعت‌ها غرق در کش‌وقوس فرم‌های حروف می‌شدم و با دو انگشت در هوا، خوش‌نویسی عین همان را می‌نوشتم.

لابد چنان‌که با ظرافت و دقت‌نظری که دارید متوجه شده‌اید، از عنوان مجموعه‌ها و تک‌تک تابلوها این تلاش مشهود است؛ یعنی امیدوارم مشهود باشد، چراکه کلمات و چیزهایی که به‌صورت کالیگرافی می‌نویسم ـ سوای وجه تجسمی آن ـ عمدتاً معنادارند. حتیٰ گاهی رمزی هم می‌شوند، درست مثل نقشهٔ گنج. عناوینی هم که برای نقاشی‌ها انتخاب می‌کنم همین‌طورند. این عناوین ممکن است قبل از انجام کار نام‌گذاری شده باشند یا بعد از اتمام و حتیٰ در حین کار کردن. چیزی که اهمیت دارد وسواس بسیار زیاد در انتخاب آن‌هاست. برخی ماه‌ها منتظر نام‌گذاری‌اند و فرایندِ تخمیر تجسمیِ کلمه صبرِ هفت‌ساله می‌طلبد.

بهروز الیاسی: اگر اجازه بدهید می‌خواهم کمی فضای گفت‌وگو را عوض کنم. البته مسیر گفت‌وگو همان است که بود. همان‌طور که عرض کردم و شما تصدیق فرمودید، خوش‌نویسی برای شما جایگزین شمایل مقدس است اما در یک تابلو استثنایی، با بیانی رندانه و حافظ‌وار، سری به دفتر پنجم مثنوی مولانا می‌زنید و داستان «کنیزک و کدو» را می‌نگارید؛ گویی هدفتان سربه‌سر مخاطب گذاشتن است و با جدیتی مثال‌زدنی یکسر از فضای جدی بسیاری از کارهایتان فاصله می‌گیرید. این اثر مخاطب جدی را از ته دل می‌خنداند. اینجا نیز خوش‌نویسی به‌عنوان نماد که البته حامل معناست ارجاعی به داستانی مسئله‌دار در مثنوی دارد (تصویر ۵).



(تصویر ۵)

بی‌گمان خوانش عرفانی و نتیجه‌گیری اخلاقی از این قصه ممکن است. بزرگ‌مردی چون مولانا خداوندگار قصه و واژه است. ایشان می‌توانست با قصه‌ای ملایم‌تر همین درس‌های اخلاقی و دقیقه‌های عرفانی را بگوید. حال چرا قصه را به این صورت در دفتر پنجم آورده‌است؟ پاسخ این پرسش را واقعاً نمی‌دانم، اما مطمئنم نقاشیِ کردن این قصه مسئله‌دارتر از اصل آن در مثنوی است. از این نظر مسئله‌دار است که این قصه خلاف‌آمد اخلاق و عرف و عادت مردمان این سرزمین و تقریباً هرجای دیگر جهان است و زبان نقاشی زبان لکنت است، نه صراحت و وضوح؛ بنابراین نقاش باید چاره‌ای بیندیشد. گمان نمی‌کنم هیچ خوش‌نویسی جرئت کرده باشد داستان «کنیزک و کدو» را به‌عنوان یک اثر مجزا بنگارد یا ابیاتی از آن را تذهیب و تشعیر کند و آن را به زیبایی جدول‌کشی نماید، آن‌گونه که شما جدول‌کشی کرده‌اید. در میان نقاشان هم ندیده‌ام کسی سراغ این قصه یا قصه‌ای مشابه برود. الآن که به این تصویر می‌نگرم نمی‌توانم از خندیدن خودداری کنم. جالب است که یک هنرمند معاصر دیگر نیز این نوع مواجهه را با شعر داشته‌است. هنرمند فقید سینمای ایران، عباس کیارستمی، در فیلم شیرین قصهٔ «خسرو و شیرین» را روایت می‌کند. احتمالاً این فیلم را دیده باشی. در این فیلم، بیننده صدای راویان را می‌شنود ولی آنچه نمایش داده می‌شود قصهٔ حکیم گنجه نیست، بلکه چهرهٔ صدودوازده

هنرپیشهٔ زن سینمای ایران و ژولیت بینوش فرانسوی است که حتیٰ یک دیالوگ هم ندارند. بارها این فیلم را دیده‌ام و اعتراف می‌کنم چهرهٔ هنرپیشه‌های زن پس از چند دقیقه به‌کلی محو شده و به‌جای آن‌ها، قصهٔ حکیم نظامی گنجوی در مقابل چشمانم نقش بسته که اوج آن آبتنی کردن شیرین است: آبتنی کردن شیرین در چشمه را با همان قاب دید زده‌ام که در نگارگری‌های ایرانی، شیرین را در چشمه‌ای تصویر کرده‌اند که رنگ نقره‌ای آبْ اکسیده شده و به سیاهی می‌زند. هر بار که این فیلم را می‌دیدم، قاب را از زاویهٔ دید اسب بالای سر شیرین می‌نگریستم. کیارستمی قاب را آماده کرده و ما را به دیدن آنچه شنیدنی است دعوت می‌کرد.

و اما شهریار عزیز، شما مردان جدی، گاه عبوس و متبخترِ شیکِ کت‌وشلوارپوشِ هنرشناس، زیباشناس و مجموعه‌دار و بانوانِ ماکسی‌برتَنِ همراه آنان، با کفش‌های پاشنه‌بلند، عطر و اودکلن‌زده با برق تند ماتیک بر لب، را به طویله‌ای طویل در بلخ یا بامیان یا هر جای دیگر در حوالی قرن هفتم هجری می‌برید. به‌محض آن‌که درِ چوبیِ ترکه‌بافِ طویله را باز می‌کنید، خود را کنار می‌کشید. در نور ضعیف چراغ پیه‌سوز، صحنه برای تماشا آماده‌است. ما می‌مانیم و قاب فاجعه‌آمیزِ روبه‌رو [با قهقهه]. به گمانم اولاً و بالذات این اثر یک شوخی با هر چیز فاخر و جدی است که در برخی کارهای شما به چشم می‌آید و ثانیاً شاید می‌خواهید هرکدام از ما را با رذالت‌های خودمان روبه‌رو کنید.

شهریار احمدی: قصهٔ «کنیزک و کدو» از بخش‌های معروف دفتر پنجم مثنوی است که هرکسی هم که بخواهد نیم‌نگاهی به مثنوی بیندازد گذارش به این قصه خواهد افتاد؛ درست به‌کردار ما که وقتی سراغ زبان جدیدی می‌رویم نخست فحش‌های شنیع آن را یاد می‌گیریم! چنان‌که پیداست رسم زندگی هم همین است؛ ملغمه‌ای از تمام وقایع. این کیفیت از وجوه بارز زبان مولوی است. عینیات و ذهنیات را چنان با تضاد باورنکردنی درهم می‌تَنَد که اگر به فکر جدا کردن بخشی از آن باشی، آن قسمت‌های مهم‌تر را از دست می‌دهی. پیوند مبارکِ درد و لذت. این بیت را تصور کنید:

چـــون تفحـــص کـــرد از حـــالِ اِشَـــک　　دیـــد خُفتـــه زیـــر خـــر آن نرگســـک

سیمای بی‌دفاعِ معصوم و حَشَری دخترکی آب‌زیرکاه که با خری زمخت و غیرقابل‌نفوذ در حال کُنش جنسی است؛ یکی غریزی و دیگری با آگاهی و برنامه که ازقضا خر از دخترک سواری می‌گیرد. چنین لطافتی در کنار این‌چنین زمختی‌ای. حیرت‌انگیز نیست؟! این نقاشی از مجموعهٔ فنون کهن عشق‌بازی است که از سال ۲۰۰۷ شروع شد. قبلش هم باز پای مولوی در میان بود، از دورهٔ سماع که از سال ۱۹۹۸ شروع شده بود. البته تنها نقاشی کشیده‌شده از این قصه هم نیست. یک نقاشی سه‌لته‌ای دیگر هم از این کار کرده‌ام با عنوان ظاهرِ اشیاء (تصویر ۶) که تصویر معاشقهٔ خر و کنیزک است به‌واسطهٔ آن کدوی کذایی.

(تصویر ۶)

یادم می‌آید خیلی شیطنت‌های تصویری در کار تعبیه می‌کردم، مثلاً اصرار داشتم که شبح چهرهٔ جوانی زیبا را روی صورت خر بگذارم، چنان‌که در شعر آمده:

میلِ شـهوت کـر کنـد دل را و کـور　　تا نماید خَر چو یوسـف، نـاژ نـور

یا در کاری که شما اشاره کردید، تمام آن به‌ظاهر تذهیب‌ها و تزئین‌ها پُر از اندام‌های جنسی است. هر دو را هم طی اقامتم در سوئیس نقاشی کردم. درون‌مایهٔ هر دو هم یکی است. فرقشان در کنایه‌ای است که در انتخاب نام و نوع تصویر هست. یکی نامی به‌اصطلاح فاخر دارد با تصویری ضد آن و دیگری تصویری است فاخر با مضمونی جنسی و غیرفاخر.

در پاسخ به انتهای پرسش شما، به‌هیچ‌وجه چنین قصدی نداشتم که کسی را با چنان چیزی که فرمودید مواجه کنم. دستِ‌کم آن‌وقت چنین قصدی نداشتم. قصدم فاخرتر [می‌خندد] از آن بود که مخاطب را به چالش بکشم. چیزی که از مخاطبان آن نقاشی‌ها به یاد دارم چهرهٔ متعجب و بهت‌زده‌شان بود، نه از نقاشی‌ها که از چیزهایی که دربارهٔ نقاشی‌ها به هم می‌بافتم. تقریباً سر در نمی‌آوردند که چه می‌گویم؛ یعنی اصلاً سر در نمی‌آوردند. فقط وقتی به جنبه‌های فنی کُنش عشق‌بازی می‌رسیدم می‌زدند زیر خنده. تازه مترجم آلمانی‌زبان هم داشتم. فرانس که مدیر گالری بود و برونو که نقاش بود می‌فهمیدند، الباقی نه. می‌دانید، مولانا برای عوام متوسط غیرایرانی، چیزی شبیه بودا است. بیشتر دنبال راه و رسم عملی زندگی‌اند تا سطوح حیرت‌انگیز ادبیات. طبیعتاً وقتی قرار باشد مفهوم ظرافت و عمق هر کاری با حکایتی چون کدو و ذَکَر خر عرضه شود دچار بهت ناشی از عدم فهم می‌شوند. حق هم دارند.

چـــون نـــداری دانـــش آهنگـــری　　ریـــش و مـــو ســـوزد از آنجـــا بگـــذری

[با کمی مکث] برای ما ایرانی‌ها هم همین است. میزان فهم ما از ـ در اینجا ـ جهان ادبیات به زبان مرجع (مقصد) چه‌قدر می‌تواند باشد؟ ترجمه همهٔ زورش را می‌زند، اما بخش مهم‌تر همواره ناگفته می‌ماند. نمی‌دانم رمان شوالیهٔ ناموجود را خوانده‌اید یا نه. نوشته ایتالو کالوینو به ترجمهٔ پرویز شهدی. اواسط قصه، شوالیه آژیلوف که قهرمان قصهٔ ماست از دور شوالیهٔ زره‌پوشی می‌بیند که در حال کندن شلوار زره‌اش است. این شوالیهٔ دوردست روی صخره‌های تیز کنار رودخانه

نشسته در حال شاشیدن است. آنجا تصویر به نهایت خود می‌رسد که ما متوجه می‌شویم که او یک زن است؛ یعنی از این متناقض‌تر و اروتیک‌تر مگر می‌شود؟ ... حال فرض کنیم اگر ایتالیایی‌تبار بودیم چه‌قدر بهتر و عمیق‌تر فضا درک می‌شد. درست مثل گورانی‌های کُردی که برای مخاطب فارسی‌زبان اساساً طور دیگری درک می‌شود.

مــه‌ملی مــه‌مانی مــه‌موو　　هِن خوومه و نای‌دەم به توو

هِن تــویش لِـت اَیسـینم　　مــال وه مــال اَی‌ره‌فینــه‌م

را چه‌طور می‌شود انتقال داد؟ [کمی مکث، با چاشنی شیطنت و حسرت].

سال‌های ۱۳۷۲ تا ۱۳۷۵ که هنرجوی هنرستان پسران کرمانشاه بودیم علاوه‌بر نان و هنر و تأیید، مسئلهٔ مهم‌تری هم داشتیم: عشق. یادم می‌آید که فردین صادق ایوبی، معلم نقاشی سال دوم هنرستانمان ـ که عمرش دراز و تنش سالم باد ـ، برای‌این‌که ما را ترغیب کند که بیشتر نقاشی کنیم و نه کار دیگر، یک بار گفت که: زیباترین دختران هفت متر رودهٔ متعفن در شکم دارند. همان موقع به خود می‌گفتم: هفت متر رودهٔ بدبو در شکم دخترکی که به زیبایی مثل برگ گل است و وقتی از کنارت رد می‌شود بوی عطر می‌پراکند؛ یعنی زیباترین موجودات زنده انبانی هستند پر از خونابه و استخوان و چربی.

در کلام استاد، «خاک‌برسرتان! بتمرگید و کار کنید!» مستتر بود؛ یعنی استنباط من چنین بود. فکر می‌کنم مخاطب اصلی‌اش بچه‌خوش‌تیپ‌های کلاس گرافیک بود، چون ما بچه‌های نقاشی در آن بخش معنوی جوگیرتر از این حرف‌ها بودیم. ناگفته نماند آن‌وقت‌ها ما نماز هم می‌خواندیم و بینشی شاعرانه و شبه‌عرفانی هم داشتیم. سرشار از ناآگاهی و درعین‌حال تشنهٔ دانایی و شورِ بیش‌ازحد برای یافتن عنصر درونی. برای نوجوان چهارده‌ـپانزده‌ساله‌ای چون من که نخستین تجربیات عاشقانهٔ خودش را سپری می‌کرد و غالباً هم افلاطونی بود، بدن محلی از اعراب نداشت. این جملهٔ قصار استاد در حکم این بود که دنیا با تمام جنبه‌هایش وجود دارد.

بهروز الیاسی: احساس می‌کنم اگر چند نکته را به صحبت‌های شما نیفزایم، حق مطلب ادا نشده‌است. به نظرم در مجموعهٔ فنون کهن عشق‌بازی، دست روی نکته‌ای بی‌مرز و مشترک در میان همهٔ انسان‌ها گذاشته‌اید. نوع بشر، شامل جنس مرد و زن، هنگامی‌که وارد عرصهٔ تمدنی می‌شود، مرارت‌ها و ملالت‌های آن را درمی‌یابد؛ بنابراین در پی یافتن پناهگاهی است. به‌راستی کدام پناهگاه بهتر از خلوت‌های عاشقانه است؟ با ورود انسان به ساحت تمدن، عشق‌ورزی و فانتزی‌های جنسی فاصله‌ای میان انگیختگی و کامیابی می‌اندازند؛ درست مانند لذت زیباشناسانه که حاصل تأخیرِ کشف روابط اجزای اثر و بازخوانی آن در ادراک است. اینجاست که، به قول شما، تکنیک‌های عشق‌بازی ابداع می‌گردد. مواجهات عاشقانه در همه‌جای جهان، با مختصری تنوع، صورت‌هایی نزدیک به هم دارند که نمود تکاملی آن در کنش جنسی است. به نظرم مجموعهٔ فنون کهن عشق‌بازی دارای یک وجه وحدت‌وجود کافرکیشانه (غیردینی) است.

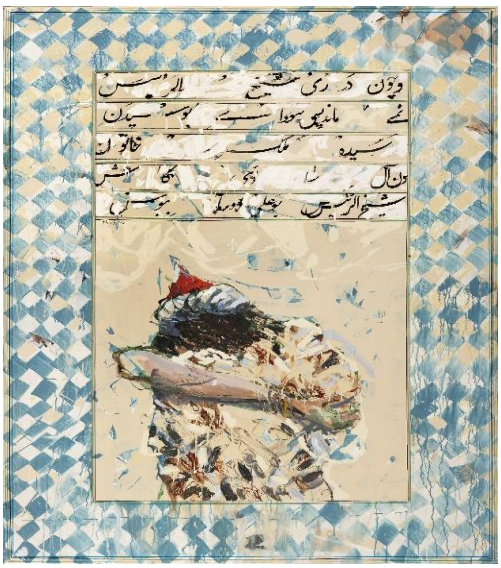
شهریار احمدی: پروفسور منه گوتزو در کتابم، مقالهٔ درخشانش را با این عنوان آغاز می‌کند: «همه عالم تحت فرمان عشق است.» مفهومی که ایشان به آن اشاره می‌کند بر حضورِ نامرئی اما پررنگ عشق صحه می‌گذارد که هم در تابلوهای نقاشی وجود دارد و هم در میل مبهم به کنش نقاشی؛ البته چیزی که مرا به صرافت انداخت که این مجموعه را نقاشی

کنم، نه تصاویر و فانتاسم، بلکه کلمات بودند. کتابی از الیاده با عنوان شمنیسم، فنون کهن خلسه. مترجم این را معادل این عنوان آورده بود: *Archaic Techniques of Ecstasy*. البته جنبه‌های اروتیک از قبل در کارهایم خودش را ظاهر کرده بود. این ترکیب کلمات چنان بمبارانی از تصاویر در ذهنم به راه انداخت که مجموعهٔ فنون کهن عشق‌بازی فقط یکی از آن‌ها بود. فنون کهن کیمیا هم دست‌پخت همین عبارت بود. خودِ عنوان کتاب را عرض می‌کنم، نه محتوای کتاب الیاده را. ما جماعت اهل هنر نوع نگاهمان اقتضا می‌کند که ابتدابه‌ساکن با پدیده‌ها لاس بزنیم، آن‌ها را مزه‌مزه کنیم و بعد بدون آن‌که خودمان متوجه شویم می‌بینیم دیری است دچارش شده‌ایم. تک‌وتوکی هم با عناوینی دیگر نقاشی کردم اما به جدیت و اهمیت این دو مجموعه نشد، مثل فنون کهن شاعری یا فنون کهن رستگاری. عمدهٔ این عنوان‌ها در مجموعه‌های دیگر ادغام شد.

باری، اولین نقاشی فنون کهن عشق‌بازی حتیٰ با یک بوسه هم شروع نشد، با قصد بوسیدن الٰهی یک فرشته و زن شروع شد و بعد تبدیل به یک مجموعه شد. قصد داشتم تصاویری خلق کنم ورای هرآن‌چه از این عنوان دیده شده بود. نوعی نا-تماس. این بود که روایت‌هایی را به‌دلخواه ادامه می‌دادم و جابه‌جا می‌کردم؛ عمدتاً هم از اقلیم میانه، خاصه ایرانشهر. بمبارانی از تصاویر ذهنی که مجبور بودم از میانشان دست به انتخاب بزنم. از حافظ و مولوی گرفته تا اشعار عاشقانهٔ مصر باستان، از معابد هندو تا آیات قرآن. دو نکته اهمیت زیادی داشت: تصویر تکراری نباشد و تصویری که از این کُنش ارائه می‌شود ساده و به منشأ آغازین نزدیک باشد. خیلی هم اهل تحقیق در این باره نبودم. چیزهایی که مشاهده می‌کردم، اگر به کارم می‌آمد، می‌آمد. چون قبلاً این تجربه را داشتم که اگر دربارهٔ دستمایه‌های کاری‌ام بیش از حد تحقیق کنم، رازآلودگی‌اش محو و پرونده‌اش بسته می‌شود. یادم می‌آید از زمانی که طوطی خریدم، دیگر مجموعهٔ قصهٔ طوطی و بازرگان ادامه پیدا نکرد؛ نمونه‌اش در تاریخ هنر قضیهٔ پیکاسو و گیتار است.

یک نمونهٔ دیگر برایتان تعریف کنم، به‌طور اتفاقی دوباره سریال ابن‌سینا را که کیهان رهگذر ساخته بود دیدم، با بازی امین تارخ، مخصوصاً آن بخش‌هایی که به دربار آل‌بویه رفته و با خاتون، که مادر و قیمِ شاه خردسال است، آشنا می‌شود. در فیلم، ملکه اظهار عشق و علاقه می‌کند و ابن‌سینا رد می‌کند و به دنبال علم می‌رود ـ صدق و کذبش بماند ـ یک آن این ایده در ذهنم شکل گرفت که شاید بد نباشد ابن‌سینا را در معرض اروتیسم قرار دهم. دو نقاشی از این دیدار کشیدم، اولی شرم (تصویر ۷) بود و دومی این عنوان را برایش گذاشتم: او را ببوس، شیخ‌الرئیس (تصویر ۸).

(تصویر ۷)



(تصویر ۸)

در نقاشی شرم ملکه عریان جلو شیخ ظاهر می‌شود. ما از پشت شیخ‌الرئیس را می‌بینیم که مورد اصابت گلوله‌های سبز قرار گرفته. هنوز نمی‌دانیم که آیا به ملکه نگاه می‌کند یا نه. آیا به زمین چشم دوخته و شرم کرده‌است؟ به کجای ملکه چشم دوخته‌است؟ به چشمانش؟ سینه‌اش؟ یا اصلاً چشمانش را بسته‌است. انگار هنوز لمسی اتفاق نیفتاده‌است، می‌توانست اتفاق بیفتد ولی نیفتاد، نا-لمس.

بهروز الیاسی: همان‌طور که مطلع هستید، نیچه در یک دسته‌بندی کلی هنر را به دو دستهٔ آپولونی و دیونیزوسی[1] تقسیم می‌کند و نقاشی را ذیل هنر آپولونی می‌آورد که باید معقول و باوقار باشد و هنرهایی نظیر موسیقی، رقص و... را به دیونیزوس ـ خدای شراب، سرمستی، دیوانگی، بی‌قاعدگی، بی‌بندوباری و هنجارشکنی ـ منتسب می‌کند و اتحاد آپولون و دیونیزوس را در تراژدی می‌بیند. به نظرم علی‌رغم شوخ‌وشنگی در آثار مجموعهٔ فنون کهن عشق‌بازی، که دیونیزوسی‌گونه‌اند، یک وجه تراژیک نیز حضور دارد. در قصهٔ «کنیزک و کدو» که مولانا سروده و شما تصویرش کرده‌ای، مخاطب قهقهه سر می‌دهد. ناگهان قهقهه بر لب می‌خشکد و از لب می‌افتد. شنونده و بیننده تلخ‌کام می‌شود، زیرا پایان ناخوش است. فرم، رنگ و خط علاوه بر نمایش اروتیسم، این بیانگری را نیز دارند. خاتونِ غفلت‌زده در اوج کامیابی می‌میرد و کیست که هنگام معاشقه غفلت‌زده نباشد؟ و کیست که کاسهٔ عمر را با غفلت پر نکرده باشد؟ «اِنّ الانسانَ لَفی خُسْر». انسان پیوسته در حال زیان است و این زیان از کجاست؟ از غفلت. چه‌قدر ادبیاتم شبیه موبدِ موبدان شده ... [خنده]؛ و نکتهٔ جالب این است که سهم غفلت در آفرینش زیبایی بسیار زیاد است. اصلاً تغافل عرصهٔ زیبایی است. در مقابل، آگاهیْ دردناک

۱. نیچه در زایش تراژدی دو اصطلاح آپولونی و دیونیزوسی را وارد عرصهٔ زیباشناسی می‌کند. آپولون و دیونیزوس فرزندان زئوس، خدای خدایان، هستند. آپولون نماد وقار، اندیشه، انضباط، هماهنگی و قانون‌پذیری است که در هنرهایی مانند نقاشی، پیکرتراشی و ... خود را نشان می‌دهد و دیونیزوس، در مقابل، نماد هنجارشکنی و به‌هم‌ریختن وضع موجود است و در هنرهایی مانند موسیقی، رقص و... خود را نمایان می‌سازد.

است. گناه نخستینِ آدمیْ آگاهی است. مثالی از نقاشی می‌آورم که در نمایشنامهٔ سایهٔ سنگین قورباغه بدان اشاره کرده‌ام. فرض کنیم یک نقاش دسته‌گلی را بسیار زیبا و درست به‌صورت رئالیستی نقاشی کرده‌است که از ساق و برگ و گلبرگ‌های دسته‌گُلِ نقاشی‌شده شادی می‌تراود. کمی جلوتر می‌رویم، می‌بینیم مُدل نقاش یک دسته‌گل مصنوعی فرانسوی گران‌قیمت است که با چسب حرارتی بر روی گلبرگ‌هایش اشک درست کرده‌اند. اینجا احساس می‌کنیم به ما و به زیبایی خیانت شده‌است. می‌خواهم بگویم: اگر ما از فرایند تولید اثر مطلع نبودیم و غافل بودیم، زیبایی سر جای خودش بود، ولی هر بار که به این تابلو نگاه می‌کنیم، خیانت و زشتی جلوی تابلو می‌نشیند و می‌گوید مرا نگاه کن. کسی که از داستان پشت پردهٔ تابلو بی‌خبر است ممکن از آن اثر لذت ببرد. ممکن است در فرایند ساختن یک شعر، یک پیکره یا هر اثر هنری دیگری نیز همین اتفاق بیفتد. به همین دلیل توصیه می‌شود به هنرمندان و آثار محبوبتان بیش‌ازاندازه نزدیک نشوید. جراحی یک اثر هنری درست مانند نشان دادن دل‌وروده‌های همان دختر زیباست که نوجوانان با روی خوشش خیال‌بافی می‌کنند و ناگهان فردین صادق ایوبی از راه می‌رسد، آگاهشان می‌سازد و زیبایی را از چشم آنان می‌اندازد و والایی و نیکی را به‌جای زیبایی می‌نشاند و زیبایی دختر آن‌دم تلخ و تباه می‌شود. حال شما موضوع غفلت را در بُعد فراگیرتر یعنی در زندگی بیندیشید و نسبت آن را با رازآمیزی زندگی، جهان و سپس اثر هنری ببینید. در هر لحظه از زندگی، ما در حال مُردنیم و از آن غافلیم و اگر این غفلت زیبا نبود، راز در میان نبود، چه می‌کردیم؟ آنجا که اروسِ غفلت‌انگیز حضور دارد، مرگ نیز بالای سرمان ایستاده‌است. به گمانم هر اُرگاسمی یک مرگ است و این تناقض لاینحلی است که آدمی‌زاد برای فرار از مرگ رو به‌سوی اروس دارد. اروس و مرگ این‌همان‌اند، درست مثل همان خر بالای سر خاتون که هم منبع شهوت است و هم حامل مرگ. در مجموعهٔ فنون کهن عشق‌بازی، بدن‌های عشاق به هم آمیخته و در حال کام‌جویی از یکدیگر، مادامی‌که از دنیا غافل‌اند و دم را غنیمت می‌شمرند، در حال تجزیه شدن و از هم پاشیدن هستند (تصویر ۹).

(تصویر ۹)

شهریار احمدی: غفلت اصلی ما از «زمان» است که آن را به حساب «مرگ» می گذاریم؛ زمان به معنای کرونولوژیک آن. زمان که جلو می‌رود، مرگ قریب‌الوقوع می‌شود. سایهٔ سهمگین مرگ همه‌جا هست. رویین پاکباز در مقاله‌ای دربارهٔ یک نقاشی از مجموعهٔ سماع با عنوان پرتاب می‌کند: شاعر، که بی‌شباهت به نقاشی مورداشارهٔ شما نیست، چنین گفته بود: «تیرگی و روشنی قسمت بالا و پایین کار، فضایی بین حرکت/ سکون و زندگی/ مرگ ایجاد می کند.»

اگر منظور شما از «غفلت» مفهوم «فقدان» باشد، به معنای ارسطویی آن، یعنی همان استعداد و بالقوگی، کاملاً درست می‌فرمایید، توانایی و ظرفیتی که وجود دارد، اما آن را نادیده می‌گیریم. فقدان و مرگ در هنرهای تجسمی، خاصه در نقاشی، طبیعتاً معانی مختلفی به خود می‌گیرد. تا آنجا که به کار من مربوط می‌شود، کیفیتی روش‌شناختی است تا اپیستمولوژیک. از آغاز کار که آن هستهٔ شورانگیزِ خاص منجر به آن می‌شود تا اتمام کار، زمانی که از استودیو بیرون می‌رود، بارها و بارها دچار مرگ و زندگی می‌شود یا به تعبیری تمرکززدایی، ساختن، منهدم کردن و دوباره ساختن. البته اگر این کلمات بتواند معنا و مفهوم را برساند. تازه ما هنوز در قلمرو مؤلف هستیم و هنوز دریافت اتفاق نیفتاده‌است.

برخی اتمام کار را نوعی تولد می‌دانند، مثل به دنیا آمدن فرزند، که گرچه کلمهٔ زیبایی است، اما روند آن ـ که همان زایمان است ـ به شکل ناامیدکننده‌ای دردناک است. شخصاً علاقه‌ای به این تشبیه ندارم، چون در کنش هنری، قرار است از شرّ آن خلاص شویم، شاید بهتر باشد آن را به چیزی دیگر تشبیه کنیم. فریدون مامبیگی می‌گفت عمل آفرینش مثل این است که تنگت بگیرد. امبرتو اِکو آن را به ادرار کردن بی‌شباهت نمی‌دید. تصور بفرمایید ایده‌ای در ذهن، هیئت مرئی و قابل‌لمس به خود می‌گیرد. فرایند این بالقوگی به فعلیت طاقت‌فرسا و کشنده است. این فرایند جداسازی از مؤلفْ جنبه‌های مرگ را برجسته‌تر می‌کند. چیزی از دنیای ما کنده می‌شود، لحظه‌ای معلق می‌ماند، سپس حیات جدیدی می‌یابد، در طول زمان خاموش می‌شود، محو می‌شود، دوباره در ذهن کسی دیگر زنده می‌شود و در کاری دیگر مستحیل می‌شود. این روند انتقال را ما سنت می‌خوانیم. اهمیت مرکزی مرگ هم همین است!

بهروز الیاسی: منظورم از غفلت همان مفهوم مصطلح آن است که در آن چیزها حضور دارند اما ظهور ندارند و با غیاب و گاه تهدیدکنندگی نسبتی دارد. این مفهوم در همسایگی فقدان جا دارد. در ادامه می‌خواهم گریزی هم به بخشی از تاریخ هنر ایران بزنم که تقریباً از آن غفلت شده‌است، یعنی در هیچ‌کدام از کتاب‌های تاریخ هنر ایرانی که خوانده‌ام، ندیده‌ام که بدان اشاره کرده باشند. در جامعهٔ ایرانی نیز، باآن‌که سخت‌گیری‌های مذهبی وجود داشته اما این سخت‌گیری‌ها مانع ظهور و بروز هنر اروتیک نشده‌است. در ادبیات مجال پرداختن به هنر اروتیک فراخ، ولی در هنرهای تصویری کمتر بوده‌است. منظومه‌ای با عنوان اَلفیه و شَلفیه[1] در ادبیات غیررسمی وجود دارد که محتملاً در مجالس لهو و لعب یا در

۱. کتابی است مصور در مورد آمیزش جنسی که حکیم ابوبکر ازرقیِ شاعر آن را برای پادشاه نیشابور، طغان‌شاه، پسر آلپ‌ارسلان سلجوقی و نوهٔ طغرل سلجوقی تألیف کرد. در این کتاب حالت‌های آمیزش جنسی با تصویر و نگاره در چهارچوب داستان آمیزش زن با مرد آموزش داده شده‌است. ازرقی این کتاب را برای بهبود ضعف نیروی جنسی طغان‌شاه گردآوری نمود. دربارهٔ نام کتاب می‌گویند الفیه کنایه از آلت تناسلی مرد و شلفیه کنایه از فرج زن است. گروهی نیز الفیه و شلفیه را نام دو زن روسپی دانسته و شلفیه را مادر الفیه گفته‌اند. از این کتاب امروزه فقط بیست‌ودو صفحه باقی مانده‌است که در موزهٔ شهر سن‌پترزبورگ در روسیه نگهداری می‌شود.

خلوت عشاق خوانده می‌شده‌است و گویی منبع الهام نقاشان بوده‌است. بیهقی در قصهٔ خیش‌خانهٔ هرات با زرنگی و در قالب تمجید و مدح، پشت پردهٔ زندگی مسعود را بر آفتاب می‌افکند و درعین‌حال پرده از یک سنت نقاشانهٔ مهم برمی‌دارد. موضوع این نقاشی‌ها تابوهای جنسی است.

> و این خانه را از سقف تا به پایِ زمین صورت کردند، صورت‌های الفیه از انواع گرد آمدنِ مردان با زنان، همه برهنه، چنان‌که جملهٔ آن کتاب را صورت و حکایت و سخن نقش کردند؛ و بیرونِ این، صورت‌ها نگاشتند فراخورِ این صورت‌ها؛ و امیر به‌وقت قیلوله آنجا رفتی و خواب کردی؛ و جوانان را شرط است که چنین و مانند این کنند ... پس خبرِ این خانه به‌صورت الفیه سخت پوشیده به امیر محمود نبشتند ... .

این نمونه و نمونه‌های پراکندهٔ دیگر، که تا نقاشی قاجاری ادامه می‌یابد و در مرقعات موجود است، نشان از یک سنت نقاشانهٔ اروتیک دارد که علاوه بر رُقعه‌ها بر دیوارها نیز اجرا می‌شده‌است. در فرایند تاریخی، مجموعهٔ فنون کهن عشق‌بازی را می‌توان تداوم سنتی پنهان دانست که تا اکنون ادامه یافته و اشتراکاتی با دیگر فرهنگ‌های جهان دارد. نکتهٔ جالب در این مجموعه، نوع خوانش شما از متون کهن است. گوته خواندن را نوعی به اجرا درآوردن بر صحنهٔ درونی می‌داند. شما خوانش خود را از کنیزک و کدو به اجرا در می‌آوری و من گوش شنوایی برای نقاشی شما می‌شوم. اینجاست که همه‌چیز به جنبش درمی‌آید و میزانسنی برای من مخاطب سامان می‌یابد که خودم آن را چیده‌ام. سلسله‌ای از خواندن و گوش سپردن شکل می‌گیرد که در آن هرچه این گوش سپردن دقیق‌تر باشد، متن اصلی نه‌تنها تقلیل نمی‌یابد بلکه چیزی نیز بدان افزوده می‌شود. فکر می‌کنم پیچیدگی مواجهه با نقاشی برای نقاش و بیننده در همین‌جاست. الآن ذهنم به سمت هرمنوتیک عام شلایرماخر رفت که معتقد است خواننده یا مفسر باید متن را بهتر از مؤلف بفهمد. سخن شلایرماخر مبالغه‌آمیز به نظر می‌آید؛ ولی هنگامی‌که از افقی بیرون از افق آفرینندهٔ اثر بدان می‌نگریم و گوش فرامی‌دهیم، این سخن گزاف نیست، زیرا روند آفرینش متن و افق تاریخی آفریننده یک‌جا در پیش چشم خواننده است و علاوه بر آن، افق‌های نو هم چیزی به متن می‌افزایند. [دستی به ریشم می‌کشم و به نقطه‌ای خیره می‌شوم.] شهریار جان، در طول گفت‌وگو مدام به این فکر می‌کنم که مبادا خدای‌ناکرده فکر کنی من از عهدهٔ ترجمهٔ آن ترانهٔ کُردی که خواندی بربیایم [با خنده]. سیزیف‌وار باید آن را تا پایان عمر به دوش بکشم. این ترانهٔ بسیار ساده، بی‌گمان تلقین موزی[1] از موزهای یونانی یا جنی از جنیان تابع یا تابعهٔ[2] اعراب نیست؛ به‌راستی این ترانه تلقینِ کدام مَلِک و پریِ کُردان است که تن به ترجمه نمی‌دهد؟ این را من و شما نیک می‌دانیم که هر ترجمه‌ای از این ترانهٔ هجاییِ پنج‌خطیْ آن را تقلیل خواهد داد.

---

۱. موزها نُه پری از نیمه‌خدایان اساطیری یونان هستند که وظیفهٔ الهام به شاعران و هنرمندان روی زمین را دارند. آن‌ها خدمتکاران درگاه آپولون هستند و برای وی آواز می‌خوانند. مقام آن‌ها از خدایان افسانه‌ای یونان پایین‌تر است. آن‌ها فرزندان دو خدای یونان، زئوس و نیموزینه، هستند.

۲. تابع و تابعه در فرهنگ عرب، دو جن مذکر و مؤنث‌اند که به شاعران تلقین شعر می‌کنند.

اکنون می‌خواهم موضوعی طرح کنم که در پیوند با مطالب پیشین است. شما در آثارتان سراغ شاعران بزرگ سرزمینتان می‌روید. شعر اساساً فرارفتن از زبان هنجارین تا مجاورت سکوت است. این بیت مولانا به‌خوبی نشان‌دهندهٔ آرزوی هر شاعری است که می‌خواهد از زبان عادی و هرروزه فراتر رود و برای نزدیک شدن به این آرزو چه دردی را به جان می‌کشد!

رَستَم از این بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل مفــتعلن مفــتعلن مفــتعلن کشــت مــرا

در آنجا که به بیرونی‌ترین سطح زبان می‌رسیم، به مرز می‌رسیم. ویتگنشتاین توصیه به سکوت می‌کند و هیدگر سرودن را پیش می‌نهد. مرز سکوت و زبانْ جایگاه شاعر و هنرمند است، یعنی اینجا جایی است که باید باشنده‌اش باشند. خانهٔ شاعر و هنرمند اینجاست و در هر جای دیگری، خانه‌به‌دوش و سرگردان و بی‌خانمان‌اند. اینجاست که واژه متبلور می‌شود، می‌درخشد و شاعر مجبور نیست زبان به وراجی بگشاید. به عقیدهٔ من جایگاه نقاش مدرن نیز مرزنشینی است؛ مرز انتزاع و فیگور. سزان برای من این‌گونه است و پُل‌کله با نقاشی‌های کودکانه‌اش برای من همین جایگاه را دارد. یکی از ویژگی‌های آثار شما نیز همین مرزنشینی است. احساس می‌کنم شاعر و نقاش مرزنشینْ رگ پنهان حیات را دریافته‌است، تپیدن آن را احساس می‌کند که در زیر یک پوسته، پوشیده و رمزآلود است.

شهریار احمدی: صادقانه عرض کنم، گاهی به‌طور افراطی فکر می‌کنم که فقط این میزان فهم ما از جهان پیرامون است که اهمیت دارد تا پدیده‌ها. آثار هنری، کتاب‌ها و همهٔ مظاهر صلب فرهنگی تولیداتی هستند که به بالاترین سطح و ظرفیت خود رسیده‌اند. چیزهایی هستند در نوع خود بی‌نظیر؛ اما کاملاً صلب، بی‌جان و ساکت. این خوانش و قرائت است که آنها را مدام زنده نگه می‌دارد. اهمیت هرمنوتیک به‌عنوان یک علم در همین‌جاست. اتفاقاً ذهنت جای درستی رفت: شلایرماخر. نیاز به گفتن نیست که خوانش نیز همچون عمدهٔ مظاهر فرهنگی و تمدنی، کیفیت و سطوح خاص خودش را دارد. از قرائت‌های پیش‌پاافتاده و نخ‌نما تا عالی‌ترین سطوح. از طرفی هم همواره این گفتهٔ موریس بلانشو در ذهنم رژه می‌رود: «سخن گفتن، همانا خود را در مهلکه انداختن است». واضح است که برای درک یا انتقال معانی، می‌بایست ابتدا سکوت کرد و سپس اجازه دهیم کلامْ خود را جاری کند ـ چنان‌که در عهد جدید، عیسیٰ دهان باز می‌کرد و خدا از زبانش سخن می‌گفت ـ و شاید همان سکوت را امتداد دهیم [مدتی سکوت می‌کند]. شاید بهتر می‌بود حرف ویتگنشتاین را عملی می‌کردیم، همان سکوتی که در وقار برخی حیوانات وجود دارد، نوعی سکوتِ ناشی از فرزانگی. پیشنهاد فیلسوف ایتالیایی جورجو آگامبن مبنی بر اغفال ماندن بخش مهم حضور در واقعیت که با خوانش از دست می‌رود هم به نوعی همین است. یا این‌که به سرچشمهٔ زبان برگردیم و بنیان آن را طور دیگری افکنیم. نمودهای عینی تصاویر ـ در اینجا رفتار اروتیک ـ در غرب، اساساً در روشنی و عیان اتفاق می‌افتد، کمااین‌که نمونه‌های آن را دیده‌ایم. یکی از وجوه مهم و بارز نقاشی در ابعاد بزرگ به‌صورت تابلو یا پرده به همین رفتار رُک و بی‌پرده برمی‌گردد.

در شرق و خاصه سرزمین میانه، نوعی از مستوری همیشه حکم‌فرما بوده‌است. اخلاق عملی همواره طوری عمل کرده که نوعی شرم آمیخته به تعارف را به همراه داشته‌است. مفاهیمی مثل پرده‌پوشی، اندرونی، خلوتگاه، روبنده و نقاب و... وجوه بارز این‌کیفیت را به‌خوبی نشان می‌دهند. این نکته را می‌توان از نوع کنشِ مشاهدهٔ تصاویر هم دید، ـ با صرف‌نظر از استثناها ـ با تورق مُرقّع‌های نگارگری، یا متن را می‌خوانیم یا تصویر را می‌بینیم و امکان مشاهدهٔ هم‌زمان به‌ندرت پیش می‌آید.

خودِ کنشِ ورق زدن این کیفیت را اعمال می‌کند. منظور این است که بخش اعظم کنش مشاهده، با نوعی مستوری اتفاق افتاده‌است. این روند فیزیکی مشاهدهٔ جهان، به‌صورت تجربی، نوعی سانسور ذهنی را به همراه داشته‌است که در امور خصوصی‌تر هم خود را تحمیل کرده‌است. اگر یادتان باشد نسل ما هنگام دیدن رقص دیگران، مخصوصاً زنان، یا دیدن تصاویر عاشقانهٔ فیلم‌ها، عمدتاً نگاهش را معطوف به جایی دیگر می‌کرد و نوعی حجب و شرم در آن می‌دید.

درباب مرزنشینی، اتفاقاً به کیفیتی بس مهم اشاره کردید ـ که خاصه از خوانش انسان روزگار ما برمی‌آید ـ که محصول تقاطع بی‌نظیر نگاه‌هاست و عرصه‌ها را در بزنگاه‌های حیرت‌انگیز از دل هم می‌گذراند. تنوعی سرسام‌آور از بینامتنیت که نظیرش را به‌جز چند دههٔ اخیر ندیده‌ایم. مرزنشینی، نگاه از درون تاریکی، راه رفتن بر لبهٔ تیغ، زائران معانی و سفر به مجمع‌الجزایرِ معانی، همه و همه خبر از چیزی می‌دهند که خاصِ زمانهٔ ماست؛ یعنی محو شدن مرزهای سَبْکی و بی‌اعتباری ایدهٔ آوانگارد. آستانه‌نشینی، برخلاف نظر رایج که آن را محصول بی‌هویتی می‌دانند، کیفیتی مکالمه‌ای است. جایی که جهان‌ها با هم گفت‌وگو می‌کنند و گزافه نیست اگر بگوییم که مهم‌ترین امکان تداوم تمدن همین مماس شدن و ادغام است. امیدوارم کلماتی که انتخاب می‌کنم به نتایجی که چپ‌ها می‌گیرند نینجامد؛ یعنی اگر این‌طور نباشد، عملاً انتقال سنت‌ها منتفی می‌شود. چنان‌که خودتان هم مستحضر هستید واژهٔ tradition که «سنت» ترجمه شده، از ریشهٔ لاتینی tradere به معنی «انتقال دادن» می‌آید و بدون تماس مرزها و ایجاد امکان گفت‌وگو چه‌طور قرار است سنتی ادامه یابد؟ جز به مدد خوانش؟ خوانش هم سویهٔ خاص خودش را دارد و [کمی سکوت] مایلم جای کلمه «مدرن» را با «معاصر» عوض کنم، چراکه همان‌طور که اطلاع دارید دوران مدرن در نقاشی به دوره‌ای خاص، با خصوصیتی نسبتاً مشخص و خودآیین برمی‌گردد، یعنی پنج دههٔ بین اواخر قرن نوزده تا اواسط قرن بیستم. کِله و سزان هم در همین دوره بوده‌اند، یعنی مدرن‌اند؛ اما چیزی که این را متمایز می‌سازد و کار آنان را پس از سده‌ها تداوم می‌دهد «امر معاصر» است.

«امر معاصر» زمانی اتفاق می‌افتد که در زمان خود غیرقابل‌ردیابی است، نابهنگام است، زمانی اتفاق می‌افتد که کسی انتظارش را ندارد. او کسی است که در سایه نشسته و در حال نظاره است، با دو چشم باز در دلِ تاریکی، به بیرون زُل زده است. او چیزهایی را می‌داند و می‌بیند که دیگران قادر به دیدن و دانستن آن‌ها نیستند: روابط بین چیزها، نه خود آن‌ها. خصلتی که شما هم به آن اشاره کردید و این عمل با نوعی ظرافت اتفاق می‌افتد. «عمل شاعرانه»، به تعبیر جورجو آگامبن، کیفیتی که بالقوگی را به بالاترین سطحْ فعلیت می‌بخشد. کیفیتی که در بالاترین سطح، پراکسیس[1] را با پوئسیس[2] مرتبط می‌سازد. چیزی که شما آن را پیش‌تر «رگِ پنهان حیات» خواندید کیفیتی نامرئی، اما قدرتمند و تأثیرگذار است، خصلتی است که سزان و کله را از سایر هم‌نسلانشان متمایز می‌سازد.

---

۱. به معنی جد و جهد طبیعی یا نفسانی‌ای است که منتهی به حصول نتیجه گردد. پراکسیس را به معنی کیفیت وجود نیز به کار برده‌اند و در این مورد از آن به ملکه یا عادت تعبیر می‌کنند.

۲. به معنای صناعت یا عمل ساختن است و از اینجاست که پوئتیکا، به معنای وسیع کلمه، به انواع آفرینش‌های هنری دلالت می‌کند. همچنان که مباحث ارسطو نیز در این کتاب به معنای خاص و مصطلح شعر محدود نمی‌شود. معرب این واژه بوطیقا است.

بهروز الیاسی: نکتهٔ مهمی دربارهٔ منظر تاریخی اروتیسم به‌ویژه آنجا که پای تصویر عینی مانند نقاشی و پیکره‌سازی در میان است مطرح کردید که می‌توان آن را به برساخت عوالم غرب و شرق تعمیم داد. ابتدا از یک تردید سخن می‌گویم؛ این‌که من تردید دارم فرهنگ ایرانی را شرقی بنامم. به عقیدهٔ من آنچه از میراث معنوی و ملموسِ فرهنگ ایرانی، در گیرودار تاریخ پرحادثه‌اش بر جای مانده، حامل ویژگی‌های برزخی میان شرق و غرب است. این هم نوعی مرزنشینی است؛ گاه محصول این برزخی بودن ارتباط و گفت‌وگو بوده و گاه استیصال و درماندگی. با این‌حال با شما موافقم که شرم و حیای ایرانی‌ها را شرقی بدانم. شرم، حیا و پوشیده‌داری مردانهٔ شرقی در مقابل نگاه خیرهٔ مردانهٔ غربی که هر دو مردسالار و مردنوشته هستند. از استمرار این نگاه خیرهٔ مردانه و چشم‌چرانیِ غربی، ابتدا هنرهای پیکرسازی و تئاتر و سپس عکاسی و سینما متولد می‌شود اما در جهان شرق و ایرانی، هنر اول و آخر کماکان شعر است، قالی ایرانی شعر است، معماری ایرانی شعر است، نقاشی و موسیقی هم شعر است و سینما هم که صنعت ـ هنر وارداتی است شعر می‌شود. در تمام این هنرها مستوری و در پرده بودن یک کیفیت زیباشناسانه خلق می‌کند. این دو نوع جهان‌بینی تمام ارکان زندگی مادی و معنوی مردمانشان را رقم می‌زنند. خدایِ یکی را مستور یعنی نومن/ nomen می‌کند که ذاتش غیرقابل‌دست‌یابی است و در مقابل، خدایِ دیگری پدیدار یعنی فنومن/ phenomen می‌شود که تجسد آن را در عیسیٰ مسیح می‌بینیم و به عبارت هگلی، روحی[1] می‌شود که در جهان صیرورت دارد تا خود و دیگری را بشناسد. این تفاوت در دیدن که بدان اشاره کردی، عوارض و نشانه‌های خود را در فرهنگ، هنر و ادبیات نشان می‌دهد. تفاوت در دیدن، تعین‌بخش روابط انسانی، شکل‌گیری معماری، نقاشی و حتیٰ نگاه کردن به یک مُرَقّع است که پیش‌تر نیز به انتخاب هنرهایی نظیر خوش‌نویسی در شرق و پیکرسازی در غرب اشاره کردید که هرکدام از این انتخاب‌ها جهان‌هایی متفاوت بنیاد می‌کنند. موضوعی که طرح کردید بسیار پرکشش است اما ترسم از آن است که به سرفصل‌های مهم آثارتان نرسیم؛ بنابراین سخن را کوتاه می‌کنم. اگر نکته‌ای در این باره به نظرتان می‌رسد بفرمایید.

شهریار احمدی: منظور من از شرق به‌طور عام در این مقولهٔ خاص، نحوه‌ای از تفکر است که در آن شهود بیش از همه سهم دارد؛ در مقابل تفکر خردورزانه، روشن و بی‌پرده. بر همهٔ دنیا واضح و مبرهن است که ایران سرزمینی است منحصربه‌فرد با ویژگی‌های متناقض که با همه‌جای دنیا فرق دارد. ایران چندین‌هزار سال بوده، فرهنگ‌ها را جذب کرده و همچنان مانده‌است. وگرنه کیست که نداند در زمین، که کره‌ای‌شکل است، غرب و شرق بی‌معنا می‌تواند باشد. خاصه در سدهٔ اخیر جهان‌ها به نحو حیرت‌انگیزی با هم ممزوج شده‌اند. امیدوارم که این نزدیک شدن و مکالمهٔ جهان‌ها این بدفهمی را ایجاد نکند که منظورم گلوبالیسم[2] است.

---

1. Geist

۲. گلوبالیسم/ Globalism به ایدئولوژی‌های سیاسی‌ای گفته می‌شود که به جهانی شدن هنجار، ارزش و معنا می‌بخشند، درحالی‌که جهانی شدن مجموعهٔ فرایندهای اجتماعی چندبُعدی‌ای است که ارتباطات اجتماعی را در سراسر جهان بسط و شدت می‌دهد.

بهروز الیاسی: نمی‌دانم شما چگونه از هاویه[1]، اغتشاش و بی‌نظمی، فضای مرزی بین آبستره و فیگور را می‌آفرینی و نهایتاً به یک انتظام[2] می‌رسی؟ خلوت شما با بوم سفید چگونه است؟ نمی‌دانم اضطراب مقابل بوم سفید را چگونه تاب می‌آوری؟ در پیکارِ نقاشی، نقش را چگونه برمی‌آوری، یعنی چگونه آن را از چنگ نیروی پنهان‌کننده و رازآمیز حیات بیرون می‌کشی؟

شهریار احمدی: چند سال پیش که نمایشگاهی در جنوب اسپانیا داشتم، یک خانم مجموعه‌دار، فکر کنم ژاپنی، با حیرت از من پرسید: «نمی دانم این تابلو را چه‌طور شروع کردی و کدام لکهٔ رنگ آخرین لکه است؟ چه‌طور این تصویر به ذهنت خطور کرده‌است؟» به‌سادگی ازشان پرسیدم: «یعنی می‌خواهید این پروسهٔ ساخت را توضیح دهم؟ چه اهمیتی دارد؟!» راستش را بخواهید پیش از شروع کار، اگر می‌خواستم به این سؤالات فکر کنم، نمی‌توانستم حتیٰ یک خط هم بکشم. فقط می‌دانم که چه‌طور شروع کنم و بعد از مدتی طولانی، متوجه می‌شوم که قانع شده‌ام که کار تمام شده‌است. هر نقاش سازوکار خودش را دارد. یکی سفیدی بوم آزارش می‌دهد و دیگری دنیای نقاشی‌اش را در اشباح همان سفیدی می‌بیند. من، اما، طوری آموزش دیده‌ام که ابتدابه‌ساکن زمینهٔ نقاشی را باید آماده کنم، از اولین تجربیات با فردین صادق ایوبی تا تجربیات مدرن دو سال آخر هنرستان که با بیژن اخگر داشتیم تکنیک غالبم رنگ‌وروغن بود و در یک وعده نقاشی تمام می‌شد. ایام دانشجویی با فریدون مام‌بیگی قضیه به‌کل فرق کرد. چون تکنیکم برای همیشه عوض شد، اکرلیک جایگزین رنگ‌وروغن شد. روند خشک شدن سریع اکرلیک این اجازه را می‌دهد که به‌جای فکر کردن پیش از کار، در حین نقاشی کردن، ساختار نقاشی‌ات را عوض کنی و این کیفیت باعث می‌شود مدام فضای نقاشی را تغییر دهی؛ جالب اینجاست که، برخلاف چیزی که به نظر می‌رسد، کار زود تمام نمی‌شود، بلکه تا سی وعده طول می‌کشد.

بهروز الیاسی: نوع مواجهه با بوم سفید واقعاً همین است که گفتید. برخی نقاشان از بوم آزار می‌بینند و برخی دیگر تنها اشباحی را که می‌بینند طرح و رنگ می‌زنند، اما عمدتاً محصول کار غیر از آن چیزی است که خود را در ابتدا نشان داده‌است. به عبارت دقیق‌تر نوعی تلبیس و فریب در کار است که نهایتاً آنچه باید خودش را نشان دهد، تسلیم می‌شود و آشکار می‌گردد. فکر می‌کنم آزار و خود را نشان دادنِ شبح بر بوم سفید، توأمان، در فرایند کار حضور دارند. در هر دو صورت، ما با امری رازآمیز روبه‌رو هستیم که نسبتی با مرزنشینی دارد، یعنی هنرمند در مرز یا به تعبیر شما در آستانه‌ای قرار گرفته که نه خود و نه غیر، تابه‌حال بدان‌جا قدم نگذاشته؛ بنابراین اضطرابْ امری طبیعی است. اما همیشه پیروزی با نقاش نیست، همان‌طور که این پیروزی برای شاعر همیشگی نیست و گاه پایان اسف‌بار است. بارها از خود پرسیده‌ام چرا کار هولدرلین شاعر به جنون کشید و هنگامی که عمرش از نیمه گذشت دیگر چیزی نسرود و تنها از دریچه‌ای کوچک به رودخانهٔ نکار[3] زُل زد، چیزی حدود سی و اندی سال! آیا باری که هستی بر روی دوش شاعر گذاشته بود سنگین‌تر از توانش بود؟ اکنون از شما می‌پرسم که راهی طولانی را رفته‌اید، چیزها دیده‌اید. اگر امکان دارد از راه بگویید. به

1. Chaos
2. Cosmos
3. Neckar

سختی‌های پاسخ دادن به این پرسش واقفم، ولی فکر می‌کنم شما بتوانید چند جلوهٔ راه را به من بنمایانید. سلوک هنرمند نقاش را چگونه می‌بینید؟

شهریار احمدی: فکر می‌کنم این ناکامی در بالاترین سطح فردی آن ناشی از آگاهی است. آگاهی از بیهودگی جهان و ناتوانی در مواجهه با تغییر بنیادینش. قبلاً هم عرض کردم، همه و همه به ظرفیت رشد و خوانش ما برمی‌گردد. شانه خالی کردن، بی‌خیال شدن، استفاده از مسکن‌ها برای کاهش آلامِ فهم و آگاهی و... و در نهایت جنون و خودکشی نشانه‌های این ناکامی است. این ناخرسندی از نتیجهٔ کار ـ تا آنجا که به علوم انسانی و هنر برمی‌گردد ـ همیشه بخشی از فرایند ساخت بوده‌است. شاید توقع ناشی از سرانجامِ ایدِتیکی است که هر شخص خلاقی برای خود متصور است. اساساً بهشتی که به خود وعده می‌دهیم ـ بهشت به معنای غایت مطلوب، از جزئی‌ترین امور گرفته تا کلی‌ترین اهداف درازمدت ـ این توقع را ایجاد می‌کند که در نهایت قرار است چه بشود. ناکامی و شکست‌های پیاپی در کار من بی‌شمار است، از استیصال‌های نسبتاً طولانیِ کنش نقاشی که نمی‌دانم چه کنم تا تصمیمات جدی و حرفه‌ایِ ارائهٔ آثار.

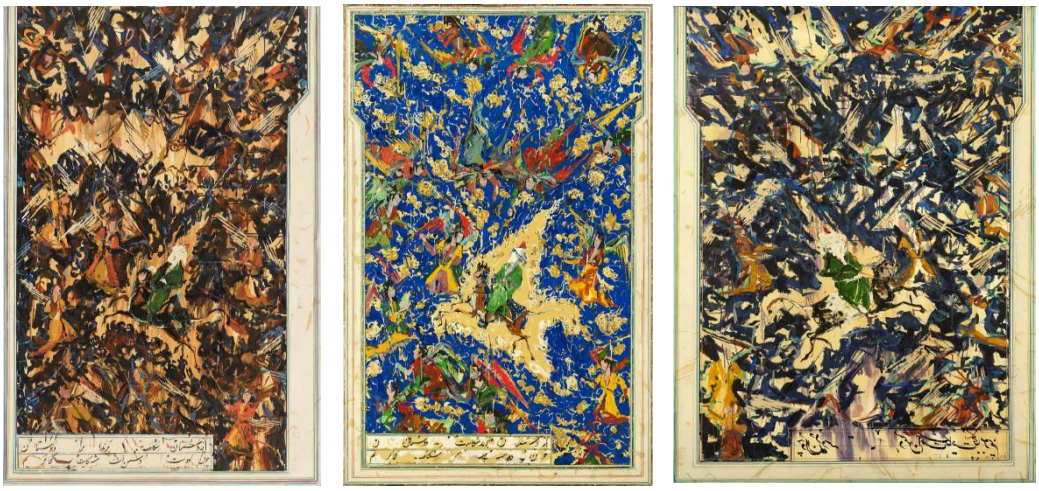
بهروز الیاسی: مرزنشینیِ هنرمندْ هستی‌شناسانه[1] است و از درون قومش شکل می‌گیرد. در حوالت و تقدیرِ شاعر و هنرمند است که پوئسیس را ـ ساختن را ـ بر سکوت بنیاد بنهد و مردمان قوم و ملت باید نگاه‌داران امر پوئسیسی باشند. منظورم از مرزنشینی مرز بین سکوت و شاعرانگی است که پیش‌تر دربارهٔ آن سخن گفتیم. در این حال‌وهوا، هنرمند باید به تعطیلات[2] برود تا آنجایی باشد که باید باشد. یان وان آیک در تابلوی ازدواج آرنوفلینی، این «آنجابودن» را اعلام می‌کند. او در بالای ساعتی که در یک‌سوم بالای تابلو کشیده با خطِ خوشِ گوتیک نوشته: «وان آیک آنجا بود» (تصویر ۱۰).

(تصویر ۱۰)

1. Ontologic
2. Holiday

بسیاری از تاریخ‌نگاران هنر در وقوع چنین ازدواجی تردید دارند؛ بنابراین هنرمند پا به ساحتی مقدس در یک روز ویژه می‌گذارد که این روز ویژه همان آدینه‌روز است که عید، جشن و سوگواره‌های مقدس را در بر می‌گیرد. در زبان‌های اروپایی از این آیین‌های سپندین با عنوان فستیوال/ festival یاد می‌کنند. بیژن الٰهی به‌درستی این واژه را در ترجمهٔ اشعار هولدرلین به «آدینه‌روز» ترجمه کرده‌است. هنرمند در این روز از ازدحام بیرون می‌زند. منظورم از «روز» زمان ممتدِ کمّیِ ارسطویی نیست، بلکه یک کیفیت است. هنرمند در این روز، لب از هرزه‌درایی برمی‌چیند، از متن و مرکزْ گوشه می‌گیرد. همه‌چیز را معلّق می‌کند، نقاب‌ها را برمی‌دارد، بندها را می‌گسلد، سدها را می‌شکند. عقل معاد و معاش، هر دو، را تعطیل می‌کند. مرزنشین می‌شود. سکوت می‌کند تا دیدار دست بدهد و امر پوشیده خود را ـ چنان‌که هست ـ نشان دهد. کار که انجام شد دوباره به فلاکت‌های زندگی روزمره برمی‌گردد. من معتقدم اگر هنرمند آنچه را روی داده‌است درنیابد، نَکِشد یا نسراید، آن چیز روی‌داده، روی در نقاب خواهد کشید؛ محتمل است فانی شود و بعید است کس دیگری بتواند آن را بسازد. این روند در آثار شما هست و به‌طور ویژه در مجموعهٔ معراج بیشتر. این مجموعه ارجاعی به یک متن تاریخی و یک اثر تجسمی دیگر ـ تابلوی معراج نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار ـ دارد اما به تعبیر دقیق خودتان «معاصر بودن» این کارها حیرت‌انگیز است. مجموعهٔ کارهای معراج تنها زیبا نیستند، بلکه کیفیتی بی‌نام در آن‌ها هست که هر واژه‌ای برای وصف آن‌ها به کار ببرم، تقلیلی در کار خواهد آمد. فکر می‌کنم آفرینش این مجموعهٔ شاعرانه تنها در تقدیر شما بوده، نه کس دیگر. در این گفت‌وگو، هر جوری که این گربهٔ مرتضیٰ علی را بالا می‌اندازم چارچنگولی پایین می‌آید [خنده]، خواسته یا ناخواسته، پابه‌پای صحبت از نقاشی، شعر هم حضور دارد.

شهریار احمدی: مجموعهٔ معراج تنها مجموعه‌ای است که به‌طور مستقیم به مینیاتور ایرانی پرداختم؛ یعنی با تصمیم قبلی و کاملاً آگاهانه. البته سه نقاشی اول از این مجموعه (تصویر ۱۱).



(تصویر ۱۱)

الباقی کارهای این دوره از فضای مینیاتوری و ساختار و فرم مشخص آن دورتر و دورتر شد. حقیقت ماجرا این است که ایدهٔ مجموعهٔ معراج سرِ وقتِ مناسب به ذهنم آمد. به تعبیر عرفی، در و تخته خوب جفت‌وجور شد. ماجرا برمی‌گردد به‌مواجههٔ جدی من با تابلوی معراج در خمسهٔ نظامی، نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار (تصویر ۱۲).

(تصویر ۱۲)

اگر اشتباه نکنم، حدود سال ۱۳۸۴ خورشیدی بود که موزهٔ هنرهای معاصر تهران نمایشگاهی بزرگ برگزار کرد با عنوان شاهکارهای نگارگری. آخرین فعالیت موزه در دوران ریاست جمهوری سید محمد خاتمی و ریاست دکتر علی‌رضا سمیع آذر به‌عنوان رئیس موزه که کتاب مفصلی از آن نمایشگاه هم درآمد با همین عنوان. خیلی خوب یادم هست، وقتی آن برگ از مینیاتور را دیدم، به‌لحاظ فرمالیستی، انگار جواهری بی‌همتا را داشتم می‌دیدم. ارگانیسمی از طلای روان در میان

سنگ‌های لاجورد که در اسرارآمیزترین معادن هندوکش یافت می‌شود. عجب تصویر بی‌نقصی بود از روابط تصویری. همه‌چیز زنده و بکر بود. یک آن تو را به درون همان رخداد پرتاب می‌کرد. نقاشی داشت مهم‌ترین تخیل تاریخ را نشان می‌داد. عاشقانه‌ترین و مسرت‌بخش‌ترین رویداد همهٔ دوران‌ها. دیدار با خالق. آن‌هم با تعبیری که در ادبیات عرفانی وصف شده‌است. تأثیر این دیدار تجسمیک به‌قدری بود که نمی‌دانستم چه بکنم. آرزو می‌کردم کاش این برگ مینیاتور مال من باشد. طبیعتاً نمی‌توانستم آن را داشته باشم، این بود که تصمیم گرفتم یکی عینش را کار کنم، به دیوار بزنم و ساعت‌ها به آن نگاه کنم. مدتی که گذشت منصرف شدم. کپی آن کارِ بیهوده‌ای به نظرم می‌آمد. این بود که تصمیم گرفتم معراج خودم را نقاشی کنم، در ابعاد بسیار بزرگ‌تر از منبع الهام.

مسئلهٔ مهم‌تر زمانی اتفاق افتاد که روابط شخصی‌ام با بعضی از دوستان قدیمی دچار ابهام شده بود. از آن دسته سوءتفاهماتی که در زندگی پیش می‌آید و تو روحت هم خبردار نیست (این هم از آفات تفکر چپ است که، بدون در نظر گرفتن سطح و کیفیت کار، باید برابری و عدالت در همهٔ زمینه‌ها فراهم باشد). این بود که این احساس رقابت ناخوشایندْ بعضی‌ها را از من دورتر و دورتر کرد؛ احساسی که بی‌آن‌که ببینم متوجه می‌شدم. باری، این موقعیتِ زمانی و تأثیرِ تصویریْ یک آن این ایده را به ذهنم آورد که چه‌طور می‌شود کسی که تا دیروز فرشته بود اکنون به دیو تبدیل شود. این بود که روایت رایج معراج را وارونه کردم. پیامبر اسلام که سوار بر موجودی اساطیری به نام بُراق است از آسمان‌ها می‌گذرد و در نهایت به ملاقات خدا فراخوانده می‌شود؛ به تعبیری، مهمان خاصهٔ آستان الٰهی. در طول مسیر هم عجایبی می‌بیند و با فرشتگان و پیامبران نیز ملاقات می‌کند. با استقبال گرم و شهد و شراب و سلام. من، اما، پیامبر را در حلقهٔ محاصرهٔ فرشتگان گذاشتم، با سرنیزه و تیر و کمان، در مرکز حمله و کینه؛ طوری که انگار در حال حمله به اویند. آن استقبال گرم و عاشقانه را که با نهایت احترام و محبت بود به سردی و کینه بدل کردم. طوری که انگار مورد «مَکر» قرار گرفته باشد. مفهومی که عارفان فرهمند به ابلیس به‌عنوان نخستین موحد منتسب می‌کنند. به زبان ساده، ساختار معنایی نسخه‌های معراج را که دربارهٔ «نور محمدیه» است به «نور سیاه» تغییر دادم. لابد می‌دانید که همهٔ این طول و تفصیل و قصه هم بر اساس یک آیهٔ قرآن است که ابوبکر عتیق نیشابوری در تفسیرش آورده‌است: «منزه است آن [خدایی] که بنده‌اش را شبانگاهی از مسجدالحرام به سوی مسجدالاقصا که پیرامون آن را برکت داده‌ایم سیر داد تا از نشانه‌های خود به او بنمایانیم که او همان شنوای بیناست» (سورهٔ اسرا، آیهٔ اول). طبیعتاً شعر معروف سعدی هم بسیار به کامل کردن معنی نقاشی‌ها کمک می‌کرد: «چون دوست دشمن است، شکایت کجا بریم؟» ماحصل این مجموعه نمایشگاه بزرگی شد که در گالری اعتماد دُبی به نمایش درآمد؛ افتتاح اولین شوی انفرادی گالری که با تلاش گالری، بازتاب زیادی هم در رسانه‌های منطقه داشت. جالب اینجا بود که برخی از روزنامه‌ها این مجموعه را مرتبط به حوادث سال ۸۸ می‌دانستند. یکی از آن‌ها هم سال ۲۰۱۶ در بینال ونیز به نمایش درآمد. مجموعهٔ معراج هنوز هم ادامه دارد و تمام نشده‌است. در کارهای متأخرتر دیگر نه اثری از سوار هست و نه فرشتگان متخاصم. فقط جای خالی آن‌ها بر سطح بوم مانده‌است و خاطرهٔ ستاره‌شناسی آن بر آسمان آن شب.

بهروز الیاسی: بله، نمایشگاه شاهکارهای نگارگری ایران را به یاد می‌آورم. واقعاً چه شاهکارهایی در آن مجموعه دیدم. اگر بگویم هرروز برای دیدن آن گنجینهٔ بی‌همتا به موزهٔ هنرهای معاصر می‌رفتم، اغراق نکرده‌ام و آن شاهکار، نگارهٔ معراج نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار، اوج هنر و صناعت بود.

ماجرای دلخوری و شکسته‌دلی شما از دست برخی دوستانتان تجربهٔ بسیاری از هنرمندان است که به‌محض این‌که موفقیتی دست دهد، بسیاری از تنگ‌نظری‌ها و توقعات و حسادت‌های دوستان هم شروع می‌شود و رفاقت جای خود را به عداوت می‌دهد. گویا رسم روزگار غدار همین است. تا از جماعت بیرون نزنی و پی سرچشمه نباشی، نمی‌توانی حتیٰ به معراج فکر هم بکنی. یادم می‌آید زمانی که در تهران درس می‌خواندم، بی‌آن‌که بخواهم خودم را شیرین کنم مورد توجه استادان و بسیاری افراد دیگر بودم. واقعاً از مرکز توجه بودن همیشه گریزان بوده‌ام اما چه باید می‌کردم که مرکز توجه نباشم و اداواطوار نباشد؟ همین موضوعْ غضب برخی دوستان نزدیک را برانگیخت. هرچه به گذشته فکر می‌کنم دلیل آن‌همه کوتاه‌نظری و بی‌مهری را چیزی جز حسادت نمی‌دانم. ناچیزی که به بهای جوانی‌ام انباشته بودم زیادش می‌پنداشتند. آنان تن و جان به اغوای تهران سپرده بودند و من در آپارتمان اجاره‌ای کوچکم در یافت‌آباد، غرق در خواندن، گوش سپردن و تأمل و کار بودم. چنان عرصه را بر من تنگ کردند که بی‌خداحافظی ترک آن شهر و دیار و یار کردم؛ اما به فرمودهٔ لسان‌الغیب:

غمناک نباید بود از طعن حسود، ای دل　　شاید که چو وابینی خیر تو در این باشد

بیتی از خاقانی را مناسب احوال آن روزهای شما در ذهن دارم که تصویری دارد که بی‌شباهت به نقاشی‌هایتان نیست. حیفم می‌آید برایت نخوانم.

شکسته‌دل‌تر از آن ساغر بلورینم　　که در میانهٔ خارا کنی ز دست رها

بسیاری از آثار شما به‌راستی شبیه همان ساغر بلورین شکسته‌اند که تکه‌پاره بر خاراسنگ نشسته‌اند.

برگردیم به مجموعهٔ معراج. نخست این‌که بازخوانی و بازیابی یک اثر هنری در طول تاریخ هنر یک سنت دیرینه بوده و هنوز ادامه دارد. منظورم از بازخوانی و بازیابی یک اثر به‌هیچ‌روی استنساخ نیست که در آن مسئلهٔ اصل و بدل بودن مطرح است و بدل فاقد روح است. در بازخوانی و بازیابی، اثر مرجع تنها بهانه‌ای است برای آن‌که هنرمند اپیستمهٔ دوران خود را در کار بیاورد. شاید مشهورترین کار هنری ازاین‌دست تابلوی بحث‌برانگیز و دوران‌سازِ ادوارد مانه یعنی ناهار در چمن‌زار باشد. چنان‌که جنسن می‌گوید این اثر ملهم از کاری از رافائل است. در جایی دیگر دیدم این اثر را اقتباسی از تابلوی جشن روستایی اثر جُرجنه یا یک نقاشی از تیسین می‌دانند. حال هرکدام از این روایت‌ها درست باشند، همهٔ این آثار یک سرمنشأ اساسی دارند و آن نقش‌برجسته‌ای رومی است حدود قرن سوم میلادی. این آثار استقلال و آفرینشی کاملاً مجزا از سرچشمهٔ خود دارند و هرکدام روح حاکم بر زمانهٔ خود را بازتاب می‌دهند.

شهریار احمدی: بله، درست می‌فرمایید. در موزهٔ پیکاسو کتابی قطور دیدم با عنوان پیکاسو و استادان. مجموعه‌ای مفصل از کارهایی بود که پیکاسو با الهام از هنرمندان کار کرده بود. همان هنرمندانی که متعلق به «هنر بزرگ» هستند. سوای

نمونهٔ پیکاسو و نمونه‌های فراوان دیگر که مستقیم و آگاهانه از دیگران وام تصویری گرفته‌اند، کمااین‌که پیشینیان هم همین کار را بارها کرده‌اند، من کلیات این وام‌گیری‌ها را در راستای همان تداومِ زندهٔ سنت می‌دانم. همان مفهومی که نسل‌به‌نسل در حال دیالوگ با هم هستند. بدون استثنا، کار هرکس را می‌توان با کار کس دیگر و در زمان دیگر منطبق دانست، با کمترین یا بیشترین میزان شباهت. اهمیت قضیه اینجاست که ما قرار است چه چیزی به آن اضافه کنیم و بالاترین ظرفیت رشد خلاقه را با توجه به شرایط موجود به انجام برسانیم.

بهروز الیاسی: این‌ها را گفتم که به آثار دو هنرمند برسم که با آثار مجموعهٔ معراج شما نسبتی دارند. یکی تابلوی ورود مسیح به بروکسل اثر جیمز انسور و دیگری تابلوی چندلته‌ای زندگی مسیح اثر امیل نولده. انسور از رامبراند الهام می‌گیرد و نولده از ماتیاس گرنوالد و شهریار از نگارهٔ مندرج در نسخهٔ نگهداری‌شده در کتابخانهٔ سپهسالار. اکسپرسیون قدرتمند ویژگی مشترک آثار هر سه هنرمند است. یک ویژگی انسور که او را به شما نزدیک می‌کند این است: انسور نیز خود را در هیئت مسیح می‌بیند که مشتی دلقک، منتقد و خُرده‌گیر، انسان‌های بدریخت و بدطینت به‌جای حواریون دور و برش را گرفته‌اند (تصویر شمارهٔ ۱۳) و شما خود را بر پشت بُراق می‌بینید که در میان تعدادی فرشته یا عفریتهٔ نیزه‌به‌دست که راهِ آسمان را سد کرده‌اند، میل به رفتن دارید.

(تصویر ۱۳)

شهریار احمدی: تطبیق معنایی نقاشی معراج با شام آخر نولده یا ورود عیسایِ انسور را نخستین بار از زبان شما می‌شنوم و خودم به این رابطه کاملاً ناآگاه بودم. خصوصاً جنبه‌ای که کنش رهایی‌بخش فیگورِ اصلی آن دو رو به مرگ است و برای من رو به تعالی! سال‌های ۷۵-۷۶ استاد و دوست بزرگوارم، بیژن اخگر، نقاشی‌هایی ازاین‌دست را در قالب کتاب به ما

نشان می‌داد. من، اما، آن موقع، نقاشی شادی و پای‌کوبی کودکانش را ترجیح می‌دادم. باوجود زخمی که همیشه به پا داشتم، آن ایام چنان‌که باید و شاید، رنج مسیح را در آن نقاشی درک نمی‌کردم، چون تجربه‌ای از آن رفتارها نداشتم. یا شور و امید درونی بود یا بی‌توجهی به بدن و درد. نمی‌دانم کدامش؟!

بهروز الیاسی: راستش را بخواهید، من اصلاً این خطوط نیزه‌هایی را که در جای‌جای مجموعهٔ معراج ترسیم کرده‌اید تهدیدکننده نیافتم (تصویر ۱۴).

(تصویر ۱۴)

بین خودمان و اهالی محترم کرمانشاه بماند، من بیماری احمقانه‌ای دارم. خطوط تیز و مورّبْ روح و روانم را به هم می‌ریزد. نگاه کردن به مداد، چاقو و هر خط مورّبی که داخل محفظه‌ای، ظرفی، فضای بسته‌ای به‌صورت مورّب قرار گرفته باشد، حتیٰ پایهٔ صندلی سروته، برایم غیرقابل‌تحمل است اما ساعت‌ها به این کارها نگریسته‌ام و هیچ حس ناخوشایندی سراغم نیامده.

شهریار احمدی: البته نیزه‌ها در نقاشی معراج ظریف‌تر از آن‌اند که جدی گرفته شوند، کمااین‌که من هم تا مدت‌ها نیزه‌های واقعی زندگی را جدی نمی‌گرفتم. نکته‌ای به ذهنم آمد که گفتنش خالی از لطف نیست، شاید بی‌حکمت هم نباشد. نمی‌دانم دربارهٔ زندگی‌های گذشته چیزی شنیده‌اید یا نه، این‌که قبلاً چه کسی بوده‌اید یا کجا زندگی کرده‌اید، چیزی مثل تناسخ و مقولات شبیه به آن. اصراری بر تأیید و یا رد آن ندارم، فقط به‌عنوان نوعی روایت برایم همواره جالب بوده‌است. نکتهٔ جالب‌تر این‌که از چندین نفر با رویکردهای متفاوت یک روایت واحد شنیده‌ام. این‌که من

ساحری/ساحره‌ای لاتین بوده‌ام در کار کیمیا [سپید]، زنده در اواخر قرون وسطیٰ که با چاقو به قتل رسیده‌ام، در دفاع از کسی که دوستش داشته‌ام و مهم‌تر این‌که در چرخهٔ مرگ و زندگی، این بار نوبت آخر است؛ این نکتهٔ آخر بسیار امیدبخش بود.

بهروز الیاسی: اگر راست باشد، باید بگویم خوش به حالتان که از چرخهٔ سمساره می‌رهید و راهی نیروانا و ابدیت می‌گردید! آن‌گاه با خودتان خواهید گفت: تمام شد! من، اما، نمی‌دانم از خاک و گِل کدام ولایت سرشته شده‌ام. احتمال می‌دهم در زندگی قبلی با نیزه کشته شده باشم یا شاید پایهٔ صندلی را بر خِرخِره‌ام فشرده باشند، تنها چیزی که به یاد دارم، پایه‌های صندلی است که از زاویهٔ زیر دیده‌ام. خب دنیای ما دنیای وارونه‌ای است. الآن سروته‌شدهٔ همان صندلی آزارم می‌دهد [خنده].

باز هم معراج؛ این مجموعه به نظرم از وجوه مختلفی دارای اهمیت است. در این مجموعه شما به سوی ناشناخته‌ترین امور بشری با ابزار و بیان شخصی خود رفته‌اید؛ اموری که فلسفه، دین و هنر هرکدام به‌نوعی مشغول آن‌اند. پیشرویِ شما به سمت ناشناخته‌ای است که به زبان دینی آن را خدا می‌نامند، در فلسفهٔ پیشاسقراطی آن آرخه را بی‌کران و نامتعین یا به عبارت یونانی آپایرون[1] می‌گویند، در فلسفهٔ ارسطویی آن را محرکِ نامتحرک اول می‌نامند که به مفهوم اسلامی خدا نزدیک‌تر است. پای گذاشتن شما به ساحت ناشناخته، مثالین و قدسی، اگر چه جاه‌طلبانه است اما حاصل آن توسعهٔ درک و فهم انسان از خدا، انسان و جهان است. این توسعه برای من در یک واژه جمع می‌شود: راز. امر رازآمیز هست، وجود دارد و من می‌دانم که هست، بیش از این چیزی نمی‌دانم. این عرصه را کانت، ساحت نومن‌ها[2] و ذوات می‌داند که فهم انسان را بدان راهی نیست چون پدیدار[3] نیستند. پس از کانت، هگل راه را برای فهم امر مطلق از طریق صیرورت روح باز می‌کند.

شما هم در نقاشی می‌خواهید عالم انسانی را فراخ‌تر کنید و جای بیشتری برای انسان در عالم باز کنید. در واپسین کارهای معراج به سمت انتزاعِ اکسپرسیونیستی پیش می‌روید اما ماهیتِ انتزاع اکسپرسیونیستی نقاشیِ شما با آنچه در غرب روی می‌دهد متفاوت است. در انتزاع اکسپرسیونیستی، که یک سرِ آن آثار فیگوراتیو ویلم دکونینگ است و سر دیگر آن آثار بی‌فُرم و صرفاً کنشی جکسن پالاک، بیش از هر چیزی ما با غلیان احساسات روبه‌رو هستیم اما معراج برای شما بهانه‌ای است برای رفتن به سمت بی‌کران و ناشناخته و این شدنی نیست مگر به زبان انتزاع. درواقع می‌توانم انتزاع بیانگر شما را انتزاعِ استعلایی بنامم؛ البته پیش‌تر نیز خاطرنشان کردم که این دست آثار شما را با تسامح انتزاعی[4] می‌نامنم. بیان انتزاعی شما زمزمهٔ مبهمی است که مفهوم «تسبیح» را به خاطر می‌آورد. به نظرم صورت و مفهوم تسبیح خوب بر این آثار شما می‌نشیند. مفهوم تسبیح نخست ارتباط ارگانیگ این مجموعه و مجموعه‌های دیگر را روشن می‌سازد، دیگر آن‌که تذکر، ذکر و زمزمه و تکرار را در بر دارد و مورد سوم ریشهٔ واژهٔ تسبیح است که از واژهٔ عربی سَبَحَ مشتق شده‌است. این واژه به

1. Apeiron/ ἄπειρον
2. nomen
3. phenomen
4. abstract

معنی «شنا کردن» است. یادم می‌آید پیش از خانه‌نشینی همه‌گیرِ کرونا با دو دوست ارجمند و همسرم روزهای جمعه به‌صورت هفتگی از هشتِ صبح تا دوازدهِ ظهر در منزل حافظ، مُعَلَّقات سبع (شعر عرب پیش از اسلام) و منطق می‌خواندیم. دوست جوانم دکتر همایون شِکَری شرح حافظ می‌کرد و دوست کهنسالم استاد محمد آرمان‌فر معلقات و منطق می‌گفت و من هم گاهی نکته‌ای فلسفی یا زیباشناسانه عرضه می‌کردم و همسرم که آن وقت‌ها تمام رمز و راز جهان را در شاهنامهٔ حکیم فردوسی می‌دید، نکته‌ای از شاهنامه در انطباق با موضوعات مطرح‌شده یادآوری می‌کرد. این جلسات، که چند سالی به‌طور مداوم طول کشید، بیش از هر دانشگاهی برای من مفید بود. یک بار استاد آرمان‌فر به مناسبتی به این آیهٔ قرآن رسید: «يُسَبِّحُ لِلّٰهِ ما فِي السَّماواتِ وَ ما فِي الْأَرْضِ الْمَلِكِ الْقُدُّوسِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ» (سورهٔ جمعه، آیهٔ یکم). ایشان علاوه‌بر معنی ظاهر یُسَبِّحُ به ریشهٔ آن یعنی «شنا کردن و شناور بودن» نیز اشاره‌ای کردند. مفهوم ریشه‌شناسانهٔ این آیه برایم مانند گشودن درگاهی بزرگ به هستی بود. اکنون که با این تلقی از یُسَبِّحُ، تَسبیح و مشتقات دیگر سَبَحَ، با آثار بی‌پیکر و به اصطلاح انتزاعی شما در مجموعهٔ معراج می‌نگرم، آن شناور بودنِ بدون جهات را می‌بینم. نظم پیچیدهٔ کیهانی که شما در دورنمای کهکشانِ پر از غُلغله و غوغا نمایش می‌دهید، ظاهری پُرآشوب را نمایش می‌دهد، چون همه‌چیز در آن متلاطم و شناور است.

مفاهیم قبض و بسط عالم، خدا، شیطان، بی‌کران و نامتعین، در دسترس اندیشهٔ ما نیستند اما غیاب این‌ها در آنجا که بیان انتزاعی است، تنها راه ممکن برای بیان است. این غیاب به‌نوعی دال بر حضور امور ناشناخته است. برخلاف بسیاری از آثار مجموعه‌های دیگرتان، تابلوهای این مجموعه تخت نیستند، عمقی در آن‌ها هست که به یک نقطهٔ گریز واحد نمی‌رسید.

شهریار احمدی: قبل از هر چیز خدمتتان عرض کنم که بنده تا حدود زیادی با همسر گرامی‌تان موافقم. سابقه مقولهٔ «پروازهای جادویی» را می‌توان در شاهنامه تا آغاز تاریخ به عقب برد؛ اَشکال مختلفی از معراج مثلِ پرواز جادویی زال، عروج کیخسرو و درخشیدن جم در آسمان و چند مورد دیگر که الآن حضور ذهن ندارم. باری، روایت و سبقهٔ سودایِ دیدن چهرهٔ خدا(یان) هم به درازای عمر بشر است، چه خدایان پاگانی و هومری و خاندانشان وچه خدای قادر متعال ادیان ابراهیمی. تخیل دراین‌باره، گرچه با پیشرفت علم و خردگرایی، کم‌رنگ وکم‌رنگ‌تر شده‌است، باز هم‌چنان میلی قوی به حساب می‌آید؛ میلی که قرائت ایدئولوژیکْ آن را به حساب ماهیت حقیقت‌جوی و ماهیت خداییِ انسان می‌گذارد.

اتفاقاً به نکتهٔ بسیار مهمی اشاره کردید. مفهوم سَبَحَ که تعبیر «غوطه‌ور شدن» هم از آن مستفاد می‌شود مفاهیمی مثل مجمع‌البحرین، دریای رحمت، غرقهٔ دریای مواج، ساحل معانی و عمق مفاهیم را که در متون عرفانی بسیار شنیده‌ایم به یاد می‌آورد. من از این حیث این مقوله را مهم می‌دانم چون کیفیت موج‌وار دریاها متناظر با بالاوپایین‌شدن‌های زندگی است. جالب اینجاست که یکی از نقاشی‌های مجموعهٔ معراج با عنوان چشم خدا با تصورِ همین پس‌زمینهٔ غوطه‌ور شدن در ژرفنای دریاها بود که شکل گرفت (تصویر ۱۵).

(تصویر ۱۵)

اما به‌عنوان نقاش این مجموعه، تا جایی که به یاد دارم، در حین کار خبری از مفهوم ذکر و تسبیح به معنای رایج آن نبود، به‌هیچ‌وجه. هرچه هست تکرار بیهودهٔ مونولوگ‌های درونی آزاردهنده و احمقانه است؛ شخم زدن خاطرات تلخ و کم‌اهمیت، از کیفیت تقلبی رنگ و عدم پرداخت قبض آب و برق، نگرانی از وضعیت استودیو گرفته تا حرف وحدیث‌های ناخوشایند فلان گالری‌دار یا فلان کس در دانشگاه.

بهروز الیاسی: لابد خاطرتان هست هنگامی‌که از تابلوی ازدواج آرنوفلینی صحبت می‌کردم، روی «آنجابودن» تأکید کردم و منتظر ماندم خودتان بگویید در کجای تابلوهای مجموعهٔ معراج هستید. حدسم درست بود. شهریارِ سبزپوشْ خیمه و خرگاه زمینی را رها کرده‌است. البته تفاوتی هم بین کار شما و دو هنرمند دیگر، یعنی انسور و نولده، می‌بینم که بی‌مداهنه خدمتتان عرض می‌کنم. انسور و نولده زشتی را زشت‌تر کرده‌اند ولی شما زیبایی را زیباتر نموده‌اید. علیٰرغم احوال شخصی خودتان که بهانهٔ آفرینش این آثار شده‌اند، حال و احوال این مجموعه سرشار از زیبایی، امید و سرخوشی است که این احوال چه برای هنرمند و چه برای بیننده تنها در یک اکستازه و بی‌خویشتنی پدیدار خواهد شد. درخشش لکه‌های نور در تیرگی‌ها، فرم و رنگ درخشان بال‌های فرشتگان، در یک حس‌آمیزی غریب، آسمانی پُر از پرواز و پُر از صدای بال‌وپر فرشتگان را تداعی می‌کند. فرم بال‌های این فرشتگان توان تهدیدکنندگی نیزه‌ها را گرفته‌است. گرمی و سردی به‌اعتدال‌درآمدهٔ رنگ‌ها بر تیرگی و ظلمت بی‌انتهای آسمان تفکربرانگیز، در هماهنگی با فُرم‌های موّرب، امکان فرارَوی و استعلای بیننده از خاک به سوی افلاک را فراهم می‌کند. به‌راستی شما لطایف رنگ و نور و ظلمت را، که نجم‌الدین کبریٰ و نجم‌الدین رازی آن‌ها را در وحدت با هم می‌بینند، عینیت بخشیده‌اید. این مجموعه عرصهٔ پیکار پرشور لطایف حقیه و قالبیه است که در آن پیروزی نهایی با فضیلت است و انسان کدر ناگزیر تن به نور خواهد سپرد و در آن ظلمت و نور منحل خواهد شد و آنچه بر جا می‌ماند رنگ و نور و تاریکی است و شبحی دور از هر آنچه جرم و جسم دارد (تصویر ۱۶).

(تصویر ۱۶)

گویی اندوه شما چونان تلخی شراب بوده که سرمستتان کرده.

بـــاده نـــی در هـــر ســـری شـــر می‌کنـــد آن‌چنـــــان را آن‌چنـــــان‌تر می‌کنـــــد

شهریار احمدی: هنوز به اهمیت حضور هنرمند در اثرش چندان پی نبرده‌ام. شاید هم اهمیت آن چندان موضوعیتی برایم نداشته باشد. این نکته برای زیباشناس یا مونوگراف‌نویس بسیار اهمیت دارد، اما برای هنرمند یک امر طبیعی است. سال‌ها پیش، بیژن اخگر کمپوزیسیون نقاشی‌هایم را به فیزیکم مرتبط می‌دانست. تا حدود زیادی با ایشان موافقم. می‌گفت ترکیب‌بندی لرزان و ظریف کارهایت که عموماً برمحور خطوط مورب است ـ که البته ایستایی لازم را دارد اما با کوچک‌ترین تلنگر انگار فرو خواهد ریخت ـ به نوع راه رفتنت بی‌شباهت نیست. شاید این مهم‌ترین و ناآگاهانه‌ترین حضور من در نقاشی‌هایم باشد.

بهروز الیاسی: درود بر بیژن اخگر به‌خاطر فهم پدیدارشناسانه‌اش از نقاشی شما! این مرد به‌حق یکی از تأثیرگذارترین معلمان در نقاشی کرمانشاه بوده و تأثیر او در نسل جدید نقاشان کرمانشاهی کاملاً مشهود است، چه آن‌ها که مستقیماً شاگردش بوده‌اند و چه آن‌ها که غیرمستقیم از ایشان تأثیر گرفته‌اند. «تنش به ناز طبیبان نیازمند مباد!»

نکته‌ای را که بیژن اخگر به زبانی ساده و روشن بدان اشاره می‌کند موریس مرلوپونتی نیز در مقالهٔ «شکِ سزان» دربارهٔ نقاشانی مانند سزان و داوینچی مطرح کرده‌است. مرلوپونتی نقاشی‌های سزان و نوعِ «درجهان‌بودن» او را در جهت ادراک جهان مناسب می‌یابد و ادراک را به بدنمندی و تجربهٔ زیسته و تجربهٔ زیباشناسانه پیوند می‌زند. او در مقالهٔ «شک سزان» اختصاصاً به موضوع نقاشی می‌پردازد اما رویکرد این مقاله زیباشناسانه نیست. در این مقاله او تأکید می‌کند نقاشیِ سزانْ جهان او و شیوهٔ هستی اوست. ضعف بینایی سزان، دهشت از زندگی، اضطراب وجودی، مرگ‌آگاهی، پرخاشگری و انزوا در سنین بالا تشکیل‌دهندهٔ اوصاف کلی شخصیت این هنرمند نابغه بود که اولین بار امیل زولا، دوست دوران کودکی‌اش، نبوغ او را کشف کرده بود. مرلوپونتی اوصاف شخصیت سزان را در شکل‌گیری نحوهٔ نگرش او به جهان مؤثر می‌داند که این ویژگی‌های تشکیل‌دهندهٔ شخصیتِ هنرمند جدای از تجربهٔ بدنمندی او نیستند. این نکتهٔ مهم از نظر هیدگر نیز پنهان نمانده‌است، هرچند او به بدنمندی به اندازهٔ مرلوپونتی اهمیت نمی‌دهد. هیدگر در درس‌گفتارهای نیچه می‌گوید: ما آن‌گونه دارای بدن نیستیم که گویی چاقویی را در جیب حمل می‌کنیم. بدن تنها آن جسم طبیعی نیست که ضمیمهٔ ماست ... ما دارایِ بدن نیستیم بلکه بدنمند هستیم. هیدگر انسان، یا به تعبیر دقیق خودش دازاین[1]، را واحد می‌داند که تن و روان در آن قابل‌تفکیک نیست. گمان می‌کنم سخن اخگر بی‌راه نیست. شاید اگر نوع راه رفتنِ اندکی متفاوت شما نبود نوع کنش نقاشانهٔ شما چیز دیگری بود یا شاید اصلاً نقاش نمی‌شدید. حال که این‌گونه هستید، در جهان و آثارتان تداوم یافته‌اید و ناخودآگاه شاید از راه رفتنتان بر عرصهٔ بوم مراقبت کرده‌اید که در کمپوزیسیون کارهایتان، انسجام، پیوستگی و ظرافتْ شکننده و متزلزل نباشد.

شهریار احمدی: بله، مقالهٔ مرلوپونتی را سال‌ها پیش خوانده‌ام، ترجمهٔ آن را البته. طبیعتاً حالات روحی وجسمی هر فرد تأثیرمستقیمی بر کنش خلاقهٔ او دارد. گرچه من در مقامی نیستم که بتوانم اظهارنظر کنم، به نظر می‌آید مرلوپونتی زیادی نقاشی را با بدنمندی آمیخته است؛ طوری‌که به‌نظرم حتیٰ سزان کُندذهن به نظر می‌رسید. قصهٔ بیماری و سهل‌انگاری که منجر به فیزیکم شد طولانی‌تر از آن است که بخواهم سر کسی را درد بیاورم.

آن سال‌ها با دوستانم حال خوشی داشتم، باوجود بی‌پولی و یک زخم کهنه کف پا، احساسی مثل باد داشتم. جریان باد که می‌وزد و می‌بیند. مثل روح سبک بودم. یکی از آن روزها که حوصله‌ام از خودم و کتاب و بیماری و دراز کشیدن سر رفته بود، تلفن خانه زنگ زد. ابراهیم جعفری (فقید) بود. از ایرج اسکندری و فریدون حال‌وروز مرا شنیده بود. کمی نک‌وناله کردم که آخر این هم شد زندگی؟ این هم شد پا؟ خیلی ضعیف شده بودم. آنتی‌بیوتیک پدرم را درآورده بود. شروع کرد

---

۱. دازاین از واژگان کلیدی اندیشهٔ هیدگر است که ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن به زبان فارسی نمی‌تواند گشایشی ایجاد کند. Da در زبان آلمانی ضمیر اشاره است به معنای «آن‌جا» و Sein به معنای «وجود» و «هستی». در ترجمهٔ فارسی، «هستی‌ـآن‌جا» یا «آن‌جای‌ـهستی» ترجمه می‌شود که به شیوهٔ هستی انسان درجهان اشاره دارد.

دلداری دادن و جمله‌ای گفت که اشکم را درآورد: «پسر خوب، تو با این نقاشی‌ها، پا می‌خواهی چه‌کار؟ تو باید با تخیلت راه بری». تأثیر این جمله چنان بود که بلافاصله با یک مداد و کاغذ کاهی دم دستم شروع کردم طراحی کردن از چهره‌اش؛ یک طراحی سه‌تکه به احترام محمدابراهیم جعفری.

بهروز الیاسی: اگرچه بازگویی این خاطرات غم غریبی به جانم انداخت، اما همین‌که می‌گویی دوستان خوبی کنارت بوده‌اند، اندکی این غم غریب مرا تسلا می‌بخشد. دمشان گرم و سرشان سبز که در کنارت بودند و آنان که دستشان از دنیا کوتاه است، مانند محمدابراهیم جعفری و فریدون مام‌بیگی، یادشان گرامی. باید این زنان و مردان را عزیز داشت. در هزارهٔ تاریکی و تلخی که در آن گرفتاریم، اینان جواهرند و چراغ راه‌اند. باید بر تاج سر جایشان داد. مبحث جدید را با یک رباعی از شاعر فقید شهرمان، آقای یدالله بهزاد کرمانشاهی، شروع می‌کنم:

برگی دوسه گر به شاخساری مانده‌ست　　از باغ و بهار، یادگاری مانده‌ست
در دامن دشت، شهسواری بوده‌ست　　کز تاختنش خط غباری مانده‌ست

شهریار می‌تواند آن شهسواری باشد که در مسیر کاه‌کشان (کهکشان) در آسمان پیش می‌رود. گَردِ سُمِ مَرکَبش حروف و کلماتی به خط غُبار است که به آسمان بلند است. آنچه عیان و آشکار است این است که غبارْ نیک و بد را پنهان ساخته و اسب و سوار را نیز موهوم کرده‌است. از دور، در انتهای جهان، درختی پیداست که شاید درخت آغازین گیتی است. در جهانِ اسلام آن را سِدرَةُالمُنتَهیٰ می‌خوانند و ایرانیان در آنجا که هنوز تاریخ آغاز نشده آن را درختِ واک (واق) می‌نامند و آن درختی سخن‌گوست. باز به مفهوم لوگوس برمی‌گردیم. در شاهنامهٔ فردوسی (داستان اسکندر)، اسکندرنامهٔ نظامی و هزارویک‌شب وصف این درخت آمده که برخی از پژوهشگران این درخت را برآمده از اساطیر هندوایرانی می‌دانند. تفاوت‌های این درخت در روایت‌های مختلف بسیار است اما وجه مشترک همهٔ آن‌ها، چه در جهان اسلام، چه در اساطیر ایرانی و چه در اساطیر هندی یک چیز است: این درخت درخت دانایی است. نامش هرچه می‌خواهد باشد: سِدرَةُالمُنتَهیٰ، طوبیٰ، واک، واق، درخت ته جهان، درخت آشیانهٔ سیمرغ، درخت مردم‌چهر، درختِ نخستین دخمهٔ سیامک و... . جملگی این نام‌ها منتهای خرد آدمی را نشان می‌دهند. گاه این درخت را نرینه و مادینه می‌دانند که میوهٔ آن چهرهٔ آدمیان است. گاه آن را با سر و پیکر انسان و گاهی با صورت حیوانات توصیف کرده‌اند. در منابع تصویری مانند نگارگری، قالی، صنایع‌دستی و... نیز تعداد آثاری ازاین‌دست آن‌قدر هست که بر آن نام خاص «عجایب‌نگاری» گذاشته‌اند. شما نیز این درخت را خوب دیده‌اید و آن را به خرد زمانهٔ خود نزدیک کرده‌اید. نخست این پرسش برایم پیش می‌آید: چرا درخت دانایی یا به قول خودتان درخت حُکما را در مجموعهٔ هزارویک‌شب نیاورده‌اید و آن را در مجموعه‌ای دیگر با عنوان خاک خوب جای داده‌اید؟ دیگر آن‌که در دو اثر از مجموعهٔ خاک خوب، سلسلهٔ حکمای ایرانی و سرمنشأ یونانی آن با حلقه‌های اتصالی مانند حنین ابن اسحاق را آورده‌اید (تصویر ۱۷) و در کار دیگری، به‌زعم من، سلسلهٔ تشیع امامیه و باطنی‌گری (تصویر ۱۸) را تصویر کرده‌اید و در سومین کار، نزدیکان و منسوبان طریقت مولویه (تصویر ۱۹) نقش بسته‌است. آیا سخن رهایی‌بخش را می‌توان از زبان میوه‌های متفاوت این درختان شنید که هرکدام مزه، بو و رنگ خودشان را دارند؟ مشتاقم خودتان دراین‌باره سخن بگویید.

(تصویر ۱۷)

(تصویر ۱۸)

(تصویر ۱۹)

شهریار احمدی: کودکانه اعتراف می‌کنم، شخصاً ترجیح می‌دهم سِدرَةُالمُنتَهیٰ را خیلی واضح و عینی ببینم، نه استعاری. یک درخت اسرارآمیز که در همسایگی عرش خداوندی روییده‌است. عین یک درخت، طوری که با دیدنش میخکوب شوم. عرش الٰهی هم همین‌طور. چهرهٔ خدا، سیمای ابلیس، ارابهٔ بالدار الیاس، آن جلال و جبروت که بایزید در معراج‌نامه‌اش توصیف می‌کند یا دانته در کمدی الٰهی. تصور دیدن شهرهای مثالین جابلقا و جابلسا، چه دیداری بالاتر از این می‌تواند باشد؟ وقتی عقل و خِرد این آرزوی دیرین، این معجزهٔ محال را نقش بر آب می‌کند حسابی خلقم تنگ می‌شود. امیدوارم در خواب و رؤیا هم که شده بتوانم آن‌ها را ببینم. معرکه نیست؟ [سکوت] عرض کنم که دو تصویر باعث شد که مجموعهٔ خاک خوب را نقاشی کنم که هرکدام جنبه‌ای از معنا و یا تصویر این مجموعه را شکل بخشید. نخست شجره‌نامهٔ الصاقی انتهای کتاب مجالس احمد غزالی که مرحوم احمد مجاهد آن را تصحیح کرده بود. یک شجره‌نامهٔ تایپ‌شدهٔ بزرگ و پوسترمانند که از آدم ابوالبشر شروع می‌شود و به شیوخ زندهٔ دنیا که به نحوی در مکتب غزالی بودند ختم می‌شد. دوم تصویری که مرا به صرافت انداخت، پلانی بود در یکی از فیلم‌های هری پاتر [می‌خندد]. اگر اشتباه نکنم فیلم پنجم بود: فرمان ققنوس. باور کنید. صحنهٔ شجره‌نامهٔ خانوادگی خاندان سریوس بلک، پدرخواندهٔ هری پاتر بود که درختی بود با شاخه‌های بلند و میوه‌هایی از سر انسان؛ یعنی اعضای خاندانش و هرکس که مرده بود، تصویر صورتش سوخته و از بین رفته بود. این دو تصویر باعث شد که به‌مرور سراغ شجره‌نامه‌ها بروم که اتفاقاً امروز بیشتر از هر وقت به آن فکر می‌کنم. مفهومی که ارتباط سرراستی با مقولهٔ شرافت و نجابت دارد؛ یعنی نوعی از فضیلت که با انسان به دنیا می‌آید

اما با او نخواهد مُرد. مفهومی که در تفکر ایرانی به آن فرّ می‌گویند و شیعه آن را به امام معصوم نسبت می‌دهد. اولین کار این مجموعه فقط با اسامی شروع شد و قرار نبود تبدیل به مجموعه‌ای مجزا شود؛ این بود که اسمش را گذاشتم درخت حکما. دومی هم همین‌طور که اسمش سلسله‌جبال مولوی شد؛ یعنی قله‌هایی که جلال‌الدین بلخی باید فتح می‌کرد تا بتواند مولوی شود. همه را هم باید واژگون می‌کرد، فی‌الواقع با آنان باید کشتی می‌گرفت تا بتواند بر بالاترین جایگاه بایستد. این بود که اقتصاد خلاقیت اقتضا می‌کرد که این را مجموعه کنم و سر صبر و حوصله با مطالعهٔ دقیق، آن‌ها را دسته‌بندی کنم و همه را به‌مرور، در چندین پرده نقاشی کنم و ازآنجاکه قرار نیست فقط حکما شجره‌نامه داشته باشند، اسم مجموعه را گذاشتم خاکِ خوب. زمینی که بذرها را در خود دارد و زمانْ آنان را از زیر خاک فرامی‌خواند. بهانهٔ اجرای آن کار بزرگ سه‌لته که حکما را از آدم تا حکمای مکتب اصفهان در خود جای داد این بود که سه‌ـچهار بوم خیلی بزرگ داشتم و حیفم می‌آمد آن عظمت را به نقاشی تک‌لته خرد کنم. این بود که سه تایش را کنار هم گذاشتم و دیدم که یک درخت بزرگ با چهرهٔ آدمی‌زاد ـ کمااین‌که در فیلم هم دیده بودم ـ چه‌قدر می‌تواند هم باعظمت باشد و عطش حکمای دنباله‌دار ذهنم را فروبنشاند. این بود که دست‌به‌کار شدم و، به قول فریدون، رفتم سینهٔ کار. دیاگرام و نحوهٔ چینش آنان را قبلاً پیدا کرده بودم، به‌لحاظ کرونولوژیک عرض می‌کنم، فقط تعدادشان از بس زیاد بود باید شروع می‌کردم به حذف یک عده تا بتوانم روی تخیل چهره‌هاشان راحت‌تر تمرکز کنم. به‌هیچ‌وجه هم سراغ تندیس یا چهره‌هایی که قبلاً ازشان کار کرده بودند نرفتم. طبیعتاً چهرهٔ بعضی‌هاشان را از طریق همین نمونه‌ها دیده بودم؛ پس گذاشتم آن تصور بماند و دیگر فقط به تخیلم رجوع می‌کردم. به‌عنوان نمونه، چهرهٔ افلاطون همان تصویری است که رافائل در فرسک مکتب آتن نقاشی کرده‌است و در ذهنم نزدیک‌ترین چهره به افلاطون است، گرچه همکارش لئوناردو را نقاشی کرده و من هم همان تصور را که از افلاطونِ رافائل داشتم ذهنی و بداهه نقاشی کردم، با چاشنی سلفش اسقبیلوس که در هیئت یک جمجمه درست پشت سرش ایستاده است یا چهرهٔ الکندی، اولین فیلسوف عرب، را عمداً نیم‌رخ نقاشی کردم تا ریش تُنکِ بزی‌اش بیشترین حس چهرهٔ مرد عرب را نشان دهد، با آن دستار نسبتاً بزرگ. اگر دقت کرده باشید، نوع چیدمان و آرایش درخت بر اساس تفکر افلاطونی ـ ارسطویی است. سمت راست مشاییان و سمت چپ افلاطونی‌ها که طبیعتاً لتهٔ سمت راست نظم و نسق معقول‌تری دارد نسبت به بینش ایدِتیک و شهودی سمت چپ. حنین ابن اسحاق را به‌خاطر تأثیرش در نهضت ترجمه آوردم، ترجمهٔ متون فلسفی یونانی و مخصوصاً آثار ارسطو. تمهیدات دیگری نیز، حتیٰ قبل از شروع نقاشی، اندیشیده بودم. اگر دقت کرده باشید، ابن‌سینا باوجود این‌که به‌طور کلی مشایی است اما نزدیک تنهٔ درخت آوردم، آن‌هم به خاطر رسالهٔ حکمت مشرقیه‌اش. چون به اعتقاد متفکران عقل عربی مثل عبدالجابری و دیگران، ابن‌سینا به‌عنوان فیلسوف جایگاه کسانی مثل ابن‌رشد یا فارابی را ندارد طوری‌که ایشان را متفکری شهودی می‌دانند.

بهروز الیاسی: جالب است نخستین بار که درخت حکمایِ مردم‌چهرِ بزرگ را دیدم، من هم به یاد فرسک مدرسهٔ آتن افتادم و هری پاترا! از تو چه پنهان، بارها با لذت با پسرم پایش نشسته‌ام. به‌نظرم در نوع خودش کم‌نظیر است. اگر اجازه بدهید می‌خواهم سری به مجموعهٔ خاطرات قرن نخست هجری قمری بزنیم. در تابلوی نخست این مجموعه، چه کسی می‌تواند در قرن یکم هجری، می مغانه در جام یار بریزد؟ (تصویر ۲۰)

(تصویر ۲۰)

قرن یکم هجری قرن جدیت است. آن را لیریک، عاشقانه و عارفانه ساخته‌ای. صراحی و سرخی می در یک نقطهٔ طلایی تابلو، بر زمینهٔ نخودی، بیشترین نمود را دارد و در ادامهٔ تیغ بلارک که تعدادشان هم کم نیست (تصویر شمارهٔ ۲۱).

(تصویر ۲۱)

سپس قسمت بالای بسیاری از بوم‌هایت که انحنا می‌یابند و طاقی می‌سازند شبیه به طاقِ طاق‌بستانِ خودمان که در مجموعهٔ هزارویک‌شب هم ادامه می‌یابند. البته این قوس را در تک‌وتوک کارهای مجموعه‌های دیگر هم دیده‌ام.

شهریار احمدی: بهروز گیان، میِ مغانه که قرن و سال نمی‌شناسد! هر جا و هر زمان بخواهد، در جام یار ریخته خواهد شد [خنده]. اینجا چند مورد اساسی را طرح کردید که احتیاج به کمی تبیین و تمایزگذاری دارد. نخستْ مجموعهٔ خاطرات قرن اول هجری است. نخستین سده از تمدنی که سرنوشت سیاره را به‌کل تغییر داد و جالب است که عمدهٔ مواردی که امروزه با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنیم و یا مسئلهٔ ماست در همین سده آغاز شده و سپس در سده‌های بعدی تداوم یافته‌است. فی‌الواقع قرن اول هجری به این خاطر اهمیت دارد که عمدهٔ دغدغه‌های محتوایی من در نقاشی به همین دوره برمی‌گردد. از مجموعهٔ شیر و مولا گرفته، که مرتبط با روابط ایران و هاشمیان مکه است که آنان را در هیئت امامان شیعه می‌بینیم و در رأس آنان علی ابن ابی‌طالب است، تا مجموعهٔ معراج که مهم‌ترین رویداد قابل‌تصور است که به دهه‌های نخست همین قرن برمی‌گردد. مجموعهٔ شیر و مولا[1]، که علی ناظر بر شیری خفته است، علاوه‌بر طنین الٰهیاتی‌ای که دارد، می‌تواند این معنی را نیز تداعی کند که اسلام نگاه خیره‌اش را بر بدن خفتهٔ ایران افکنده‌است؛ همان نقاشی مرسوم که بر طاقچهٔ خانه‌های ما هم بود. دست‌مایهٔ مجموعهٔ کشتی نجات هم به اواسط این قرن برمی‌گردد: وقایع سال ۶۱ هجری و قتل خاندان پیامبر در سرزمین نینوا. دست‌مایهٔ مجموعه‌های دیگر هم به‌نحوی ماحصل همین نقطهٔ گذار هستند که از چندین دهه قبل آغاز شد و سرانجام بعد از تحولات سیاسی ـ استراتژیک بین ایران ساسانی و روم شرقی زمینه را برای دینی جدید فراهم کرد؛ آیینی که گرایش‌های قدرتمند یهودی/ مسیحی در آن پررنگ است، با چاشنی گنوسیسم، بودیسم و از همه مهم‌تر آیین‌های زردشتی و ثنوی. دینی که تاریخ آن را اسلام می‌خواند. این‌که در طول قرون بعدی کدام گرایش یا جنبه غالب بوده‌است خود مبحث دیگری است که البته کار مورخان و متخصصان تاریخ و ادیان است.

آنچه شما در آن نقاشی به آن اشاره کرده‌اید، بخشی از ثنویتی است که تا همین امروز هم بشر را در دوگانه‌های سیاه و سفیدش در دام انداخته‌است و قابل‌گفتن نیست که این دوگانه‌ها به هزاره‌های قبل برمی‌گردد. در این مورد خاص مفهوم پارسایی و کامیابی آن حلقهٔ نامرئی‌ای است که در نقاشی مدنظرم بوده‌است. امیدوارم نخواهیم اثبات کنیم که با پارسایی هم می‌شود کامیاب بود! نحله‌ای که برخی عرفا از رهگذر شرع به تشرف شهودی و عرفانی نائل می‌آمدند. دست‌مایهٔ این نقاشی دربارهٔ هستهٔ این تناقض است، رنگین کردن [گناه] سجاده [فقه] به می [عشق] اگر پیر مُغان امر کند [متابعت]، یا با کمی مسامحه، شیخ مریدش را ترغیب کرده که مُرکّبِ صفحاتِ پوستی کتاب را با شراب ناب بشویَد. همان شعر بسیار معروف حافظ شیراز:

به می سجاده رنگین کن، گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

که بی‌شباهت به قصهٔ موسیٰ و خضر هم نیست، آنجا که بحث بر سر متابعت است. مایلم عرض کنم که به‌هیچ‌وجه قصد تفسیر این قطعه یا این معنا را ندارم. آنچه در نقاشی اتفاق افتاده خود بخشی از این چندگانگی است که قرار هم نیست

1. *The Lord*

نتیجهٔ خاصی از آن گرفته شود. تیغ بلارک هم قرار بود خودش مجموعهٔ مجزایی شود؛ مضمونی که در قصه‌های شیخ اشراق هم پررنگ است. راستش را بخواهید، این هم دانهٔ تسبیحی بود که در راستای تبارشناسی عارفان فرهمند و ارتباطشان به ایران باستان و مجموعهٔ فنون کهن عشق‌بازی به آن برخوردم، به‌خصوص که در این نحله، که سرسلسلهٔ آن از حلاج شروع می‌شود، دربارهٔ تأثیر قدرتمند ابلیس در ادبیات عرفانی است که گفتمان عاشقانه را نیز پیش می‌برد، سویه‌هایی از وجد و تشرّف که با مرگ و عشقِ بی‌قیدوشرط همراه است. اشاره به داس مرگ و ابروی دلدار از طرفی و تیغ مکّی و زره داوودی از دیگر سو می‌توانست تصاویری در ذهن خلق کند که پیش‌تر در آوازهای فولکلور شنیده بودم:

هەر دوو ئەبروی خوین رِیـژت　　بـــوو بـــە جـــەلاوی گیـــانم
بـــە فـــەتوای چـــاوی مەســـتت　　قـــــەتلم واجـــــب کـــــراوا

قضیهٔ هلال بالای برخی کارها به یکی از کارهای فنون کهن عشق‌بازی برمی‌گردد که سال ۲۰۰۹ در سوئیس نقاشی کردم؛ صحنه‌ای که فرشته در شُرُف بوسیدن زن است. چون فیگور فرشته از بالا می‌آمد، کادر هلالی‌شکل را به بالای کار دادم تا بوسه را کمی قدسی نشان دهم، کمااین‌که یادآور نخستین نفخهٔ قدسی که روح از طریق دهان به آدم داده شد هم باشد. منتها این بار از طریق فرشته که حامل چنین کُنشی است، اتفاق افتاده‌است. فرم هلال بالای کارها علاوه‌بر این‌که ارتباطی به اقلیم‌شناسی فضای مثالین دارد، به برخی کارها فضایی آرکائیک هم می‌داد که بسیار مطلوب نظرم بود، جنبه‌ای که مشتاق بودم که نقاشی‌های من را به «هنر بزرگ» و شاید با احتیاط «هنر هاله‌دار» نزدیک کند. وقاری که در نقاشی استادان قدیم، مخصوصاً از گوتیک و رنسانسی‌ها تا منریست‌ها، دیده می‌شود. بعداً این فرم را در ساخت کلاف بوم‌ها هم استفاده کردم و تا امروز ماند که ماند.

بهروز الیاسی: پرسشی اساسی از ابتدای این گفت‌وگو در ذهنم بود که هرچه گفت‌وگو پیش رفت، طرح آن برایم جدی‌تر شد. در برخی از آثارتان به‌وضوح اشاره‌ای به هنر عامه یا علایق عامهٔ مردم در هنر هست. مجموعهٔ شیر و مولا پوسترهای کنار خیابان‌های کرمانشاهِ دههٔ شصت را به خاطرم می‌آورد که علی‌ابن‌ابی‌طالب، ذوالفقاربه‌دست، با نگاهی آرمانی دوردست‌ها را می‌نگرد. در پیش پای ایشان، شیری رام آرام گرفته‌است. چهرهٔ علی‌ابن‌ابی‌طالب بسیار زیبا و البته متصنع نقاشی شده که حاصل دیدگاه آرمانی و اعتقاد راسخ هنرمندانی است که هیچ نام‌ونشانی از آنان در تاریخ هنر این مرزوبوم نیست، درصورتی‌که همان آثار، به عقیدهٔ من، ارجمندتر از برخی از آثار معاصر و حتیٰ سنت‌گرایان امروزی است. تیراژ این پوسترها آن‌قدر زیاد بود که اگر در خانه‌ای نمی‌دیدی جای تعجب بود. نمونهٔ دیگر در مجموعهٔ فنون کهن عشق‌بازی (تصویر ۲۲) است. بوسه‌های عشاق را با ترکیب‌بندی‌هایی تقریباً نزدیک به آثار شما، در تصویرگری رباعیات خیام از چند هنرمند دیده‌ام و نیز قالیچه‌های دیواری‌ای وجود داشت که شاید مهم‌ترین وجه زیباشناسانهٔ آن‌ها خام‌دستی طراح است.

(تصویر ۲۲)

جالب است یک نمونه از این قالیچه‌ها را اخیراً در منزل یکی از بستگانم دیدم. بانوی سالخورده می‌گفت: «روله، این لیلی و مجنونه» و ادعا می‌کرد که آن را ذهنی بافته‌است. اشارهٔ خودتان به فیلم‌های هری پاتر هم جای تردیدی برایم باقی نگذاشت که مواجههٔ شما با هنر عامه‌پسند آگاهانه است. شما آثار هنری عوام‌پسند را که، به‌زعم هنرشناسان، کیچ[1] قلمداد می‌شوند دست‌مایهٔ آفرینش برخی کارهایتان قرار داده‌اید و آن را منزلتی معاصر بخشیده‌اید.

شهریار احمدی: به نکتهٔ مهمی اشاره کردید. بله، نه‌تنها به این نوع هنرها بی‌توجه نبودم، بلکه فقط کافی است به ابتدای این گفت‌وگو رجوع کنید تا اهمیت بنیادی این نوع نقاشی‌های عامه‌پسند را در پرسش نخستین و پاسخ بنده پیدا کنید. نخستین مواجههٔ ما با پدیداری به اسم «تابلو نقاشی» همین تصاویری بود که در بالا به آن اشاره کردید. از کوبلن‌ها که بگذریم، صحنه‌های چوگان کارت‌پستال‌ها و معاشقهٔ زوج‌های عاشق در کف سینی و بشقاب‌های ملامین تا تصاویری از شمایل معصومین. بخش اول هنوز هم در حال تولید و تکرار است، به‌صورت سنتی منجمد و صُلب که بر قلمدان‌ها و جعبه‌های خاتم‌کاری جا خوش کرده‌اند و جز خام‌دستی چیزی دیگر ندارند و چون در حال تکثیر مکانیکی هستند مدام زوال و فسردگی را به امرِ نو مرجّح می‌دانند. چیزی هم که تازه نباشد، همچنان سوغات گذشته خواهد ماند و دست‌آخر به دست عده‌ای که فقط و فقط در نوستالژی زیست می‌کنند مصرف می‌شود؛ نگاهی توریستی.

۱. واژهٔ آلمانی کیچ/ Kitsch به معنی «پرزرق‌وبرق، چشم‌پرکن، آبکی و پرطمطراق» است. این واژه به آثار هنری‌ای اطلاق می‌شود که در مقیاس انبوه تولید می‌شوند و تقلید ناموفقی از استانداردهای زیباشناسی فرهنگ نخبه هستند.

بهروز الیاسی: اشارهٔ شما به برخی از آثار هنر عامه‌پسند مانند کوبلن‌ها، ظروف ارزان‌قیمت و... مرا متوجه تجربه‌های بنیادینی می‌کند که سنگِ بنای تجربهٔ دیداری شماست. در بیوگرافی مندرج در بخش پایانی کتابِ شهریار، عکسی از مادرتان نشسته بر دار قالی وجود دارد. من هم مادری قالی‌باف داشتم. این عکس ازآن‌رو مهم است که برای ریخت‌پذیری تفکر غیرتأملیِ یک نقاش، تجربهٔ طرح و رنگ نیز مهم است. این دو تجربه در نزد زنان قالی‌باف بسیار غنی است. آنان با روش حل مسئله، هر پدیدهٔ پیچیده‌ای را ساده می‌بینند. در طرح‌های هندسی قالی‌های کُردی، به‌ویژه قالی کُلیایی، کنگاور و گلیم هرسین، این استیلیزه کردن وجود دارد. موضوعِ دیگر رنگ است. یک زن قالی‌باف کُلیایی برای رنگ سبز بیش از دهـدوازده نام دارد. برای رنگ‌های دیگر نیز همین‌طور. می‌گویند اسکیموها تنها دو نام برای رنگ‌ها دارند: سیاه و سفید. این‌که در فلسفهٔ علم بحث مفصلی در این باره وجود دارد بماند. این مواجهه با طرح و وسعت دامنهٔ رنگ‌های هارمونیک و متضاد که بی‌شک با آن زیسته‌اید، چه مقدار تأثیر مستقیم یا غیرمستقیم در نقاشی شما داشته‌است؟

شهریار احمدی: به عقیدهٔ من، مهم‌ترین وجه تشابه فرایند ساخت نقاشی‌های من [کارهای متأخرتر] و قالی این است که هر دو بسیار زمان‌بر و طاقت‌فرسا هستند. چیزی که شما به آن اشاره کردید کارکردی پراتیک داشت، همچون بخشی از تقسیم‌کار که در وهلهٔ اول از وظایف زن خانه است. حالا این‌که کیفیات زیباشناختی و همگرایی پوئسیس و پراکسیس چه‌طور در ظرافت و دقتِ نظرِ خاصی شکل می‌گرفت خود مبحث دیگری است. فرایند ساخت فرش کنشی طاقت‌فرساست که صبر بسیار می‌طلبد. ما روزها و ماه‌ها صبر می‌کردیم که نتیجهٔ گره‌برگرهِ قالی را با بریدن تارها ببینیم و تازه آن‌جا با کلی اضطراب قالی بر ما مکشوف می‌شد. یکی از دوستان دربارهٔ مجموعهٔ رومی در جامم گفت این گلوله‌های بزرگ رنگی و شُره‌ای که از آن آویزان است خیلی مرا یاد دار قالی و کلاف‌های بزرگ نخ می‌اندازد. یادآوری این تجربه و کیفیت زیباشناسی‌قالی، به‌ضرورت، به‌صورت قاب‌بندی در کارهایم دوباره ظاهر شد و بعد از چند بار که تکرار شد به بخش ثابت کارهایم تبدیل شد. [بعد از کمی تعمّق] الآن که دارم فکرش را می‌کنم چیزهای بیشتری هم هست که می‌توان با فرم‌های موجود در قالی منطبقش دانست؛ مثلاً زمینهٔ نقاشی‌ها، مخصوصاً کارهای آبی که چندین لایه رنگ روی رنگ آمده، بسیار شبیه بافت نقشهٔ ماهی‌بیجار است. اگر دقت کرده باشید نقشهٔ ماهی‌بیجار یا سجاده‌های کُردی بافت پرنقشی دارند که بافاصله به‌صورت بافت تجسمی دیده می‌شود.

بهروز الیاسی: پرسش دیگر به پیکرهٔ بزرگ کارهایتان مربوط است. در شهر و دیار من و شما، هنوز که هنوز است مقیاس همه‌چیز بزرگ و حماسی است. مردان و زنان عمدتاً تنومند و خوش‌قدوبالا هستند. غذایشان مفصل است. یک پُرس دنده‌کباب کرمانشاهی را در نظر بیاور. غذای بیش از سه نفر است. در عزاداری‌ها هنگام مرثیه‌خوانی (مور)، قد و قوارهٔ متوفیٰ را با اغراق چندبرابر مجسم می‌کنند. دربارهٔ هنر هم وضع همین‌گونه است. شوخی‌ای از زبان یکی از بزرگان ادبیات شهر شنیدم که نقل آن خالی از لطف نیست. ایشان می‌گفت: در کرمانشاه شرط پیشین آن است که همه پهلوان باشند و اگر کسی در این راه قصور و تقصیری داشت با نوعی ترحم می‌گویند طفلک را بگذارید سراغ هنر و ادبیات برود. به همین دلیل می‌بینیم هنرمندانمان نیز پهلوان‌اند [لبخند]. هنگامی‌که در آثار هنرمندان این مرزوبوم در عرصه‌های مختلف دقیق می‌شویم می‌بینیم بیش از نیمی از این شوخی جدی است.

شهریار احمدی: چه عرض کنم؟! [با خنده] خودم که پهلوان نشدم؛ شاید با ابعاد بزرگ سعی می‌کنم این نقیصه را جبران کنم [چشمک].

بهروز الیاسی: همان‌طور که خودتان به‌کرات از تأثیر ماندگار هنرستان کرمانشاه در شکل‌گیری شخصیت هنری‌تان صحبت کردید، اکنون می‌خواهم در مورد روند معاصرِ نقاشیِ کرمانشاه هم کمی سخن بگوییم. شما می‌دانید که علاوه‌بر جغرافیای خاص این منطقه، مجموعهٔ هنرهای سنتی بومی ـ محلی، نقوش ماندگار بر کوه‌ها و گوردخمه‌ها، پذیرش دیگری و همزیستی با آن نقش مؤثری در شکل‌گیری هنر این شهر و دیار داشته‌است. بسیاری از اهالی نامدار هنر و ادبیات کرمانشاه در خانواده‌های مهاجر بالیده‌اند. توان پذیرشِ افراد و امور تازه منجر به شکل‌گیری یک جامعهٔ چندفرهنگی می‌گردد. از سوی دیگر شاخه‌ای مهم و تأثیرگذار از نهضت مشروطیت به رهبری یارمحمدخان کرمانشاهی شکل می‌گیرد. سپس پای غربی‌ها به کرمانشاه باز می‌شود؛ به عنوان نمونه دوریس لسینگ، نویسندهٔ صوفی‌مسلکِ انگلیسی و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی، در کرمانشاه متولد می‌شود. نام چند طراح انگلیسی و امریکایی را که در کرمانشاه کلاس داشته‌اند شوربختانه فراموش کرده‌ام. این هم از معایب اعتماد به حافظه است. میسیونرهای مسیحی هم ردپایی در این منطقه دارند و احتمالاً بدانید که ترجمه‌ای کُردی کلهری از انجیل موجود است. سید حسین کزازی نخستین مدرسهٔ دخترانه را در این شهر افتتاح می‌کند و متعصبان جانش را می‌گیرند. به‌نظرم موقعیت استراتژیک این شهر و قرار گرفتن بر سر راهِ عتبات هم در شکل‌گیری یک نظام دموکراتیکِ نانوشته مؤثر بوده‌است. در کنار همهٔ این‌ها دیگراندیشی و روشنفکریِ شکل‌گرفته در کرمانشاه سبب می‌شود بسیاری از اولین‌ها در این شهر باشند. پیشگامی میرزا محمدباقر خسروی در رمان‌نویسی و تئاتر پیشرو میرسیف‌الدین کرمانشاهی تنها نمونه‌هایی از این اولین‌ها هستند. اگر بخواهیم از دیگران هم نام ببریم سخن به درازا خواهد کشید و ممکن است نام برخی بزرگان از قلم بیفتد. نکته‌ای که می‌خواهم بدان اشاره کنم این است که با تمام این اوصاف تا دورهٔ قاجار، سنت نقاشی به‌هم‌پیوسته‌ای در این شهر شکل نمی‌گیرد کمااین‌که در مناطق دیگر کُردنشین هم وجود نداشته‌است، به‌استثنای منطقهٔ تحت حاکمیت شرف‌خان بدلیسی در خارج از مرزهای ایران که استنساخ و تصویرگری به شیوهٔ نگارگری ایرانی در آن رایج بوده‌است. در دورهٔ قاجار به یک نام برمی‌خوریم: بهرام کرمانشاهی. پُرتره‌ای از میرزا حسین‌خان سپهسالار و چند تابلوی دیگر از ایشان موجود است. اگر از چند اثر نقاشی دیواری قاجاری برجای‌مانده در تکیهٔ معاون و چند خانهٔ تاریخی مانند عمارت خواجه باروخ یهودی بگذریم، دیگر به اثر قابل‌اعتنایی برنمی‌خوریم تا برسیم به هانیبال الخاص و شاهرخ غیاثی که نقاش و بازیگر بود و از اسب افتاد و متأسفانه جوان‌مرگ شد. اسب‌هایی که شاهرخ غیاثی نقاشی کرده هراس‌انگیز و فوق‌العاده‌اند. سپس نسلی از تحصیل‌کرده‌های هنرهای زیبای تهران مانند نیکزاد نجومی که البته در کرمانشاه بند نمی‌شوند. نقاشان دیگری هم بودند که در روند نقاشی معاصر نقش تعیین‌کننده‌ای نداشتند. بعدازاین به هنرستان می‌رسیم. مهم‌ترین نهاد شکل‌گیری نقاشی کرمانشاه که فردین صادق ایوبی و بیژن اخگر را می‌توان از معماران آن دانست. سپس به خود شما می‌رسیم. فضای دموکراتیک کرمانشاه با زبان‌ها، گویش‌ها، ادیان و مذاهب مختلف و پیشینهٔ تاریخیِ نامتوالی و بریده‌بریده را آیا در شکل‌گیری نقاشی معاصر کرمانشاه دخیل می‌دانید؟ آیا اساساً می‌توان از روند معاصر نقاشی کرمانشاه سخن گفت یا تنها تک‌ستاره‌هایی داشته‌است که به غربت گراییده‌اند؟ خوشحال می‌شوم از هنرستان بیشتر بگویید و به نام‌هایی که در خاطرتان هست اشاره بفرمایید.

شهریار احمدی: بحث دربارهٔ جغرافیای انسانی کرمانشاه، کیفیت مکالمه‌ای آن، تکوین هنر و نهاد آموزش هنر در این شهر فرصت جداگانه و مفصلی می‌طلبد که بعید می‌دانم بتوان در چند پاراگراف طَرْفی از آن بست. خود شما گزارش مختصر و البته دقیقی از آن ارائه کردید. اولین بار در میلان با دکتر مزدک فیض‌نیا بود که دراین‌باره به‌طور آگاهانه و جدی صحبت کردیم و هم‌ایشان بودند که اهمیت این کیفیت مکالمه‌ای را به من گوشزد کردند. بله، با کمی مسامحه کرمانشاه شأنیت شهری بیشتری نسبت به شهرهای مناطق کُردنشین دارد، چنانچه اگر در ترانه‌های کُردی اسمی از شار (شهر) می‌برند منظور همین کرمانشاه است. کمااین‌که مهم‌ترین دستاوردهای موسیقی کُردی هم در همین‌جا تنظیم و ضبط شده‌است. باری، در اثبات حضور شهر کرمانشاه در تقاطع راه‌ها، کتیبهٔ بیستون بهترین گواه است. این مسیر تا شرق و غرب عالم پیش می‌رفته‌است، برخلاف شهرهای شمالی منطقه که از این شاهراه دور بوده‌اند. طبیعتاً زبان و تنوع فرهنگی آنجا محدودتر یا به‌عبارت‌دیگر بکر مانده‌است و یکی از دلایلی که شهرهای شمالی مناطق کُردنشین خودشان را کُردهای اصیل‌تری می‌دانند همین ویژگی است. فرهنگ کرمانشاه همیشه متنوع و چندزبانه بوده‌است، برخلاف سنندج یا مریوان یا هر جای دیگر این اقلیم که بافت زبانی یک‌دست‌تری دارد. طبیعتاً تنوع قومی هم بیشتر است و این تنوع به امکان مماس شدن و ترکیب با دیگر زبان‌ها می‌انجامد. بازار ایجاد می‌شود و شأنیت مدنی آن به شکل امروزی‌اش نزدیک‌تر می‌شود. هر جا هم که مکالمه اتفاق بیفتد، سنت‌ها دگرگون می‌شوند و درعین‌حال تداوم می‌یابند. یکی از علت‌هایی که عمدهٔ نقاشان کرمانشاهی خیلی در قیدوبندِ حفظِ آگاهانه و عمدیِ هویت خود نیستند ریشه در همین امکان دارد، برخلاف اکثر نقاشان استان کردستان که پرداختن به فرم غالب و رایج فیگور مردمان کُرد برایشان اهمیت مرکزی دارد.

من خیلی شانسی رفتم هنرستان؛ یعنی اصلاً نمی‌دانستم چنین جایی اساساً وجود دارد. اگر اکبر شهبازی همسایهٔ ما نبود و نمی‌گفت خودش آنجا سال اول است و دارد درس می‌خواند، ممکن بود الآن سرنوشت دیگری در انتظارم باشد. بعداً فهمیدم خلیل مولانایی هم آنجا دارد نقاشی می‌خواند، همین‌طور تورج اصلانی و داریوش نامدار زنگنه (فقید) هر دو سال چهارم بودند، وقتی من وارد هنرستان شدم. هنرستان از دههٔ شصت برقرار بوده و مرحوم شریفی از بانیان اصلی آن بود. بیژن اخگر از حدود سال‌های ۷۰ تا ۷۶ و فردین صادق ایوبی در سال‌های ۷۳ تا ۷۵ در هنرستان تدریس داشتند. محمدرضا نادری (فقید) که از نخستین فارغ‌التحصیلان بود قبل از آن‌ها در هنرستان درس می‌داد. ایشان شخصیتی کاریزماتیک و عجیب داشت و بسیار هم محبوب بود. آنچه به دوران ما مربوط می‌شد مثلثی بود از نادری، اخگر و ایوبی که هرکدام رویکرد و شیوهٔ خاصی داشتند. نادری شیوهٔ عینی بسیار دقیقی داشت که بعد از غیبت دوساله‌اش آن را به تصاویر سوررئالیستی بسیار قدرتمندی تبدیل کرده بود. همان‌طور که قبلاً اشاره کرده بودم بیژن اخگر مدرن درس می‌داد. فردین صادق ایوبی فیگوراتیو و نمادین نقاشی می‌کرد با محوریت هویت و فرهنگ کُردی. اینجا مایلم از ایرج جلالوند نام ببرم که تازه از دانشگاه هنر فارغ‌التحصیل شده بود و در همان سال‌های حضور آقای ایوبی درس می‌داد و فیگوراتیو خاص خودش را داشت. فضاهایی با خاکستری‌های متنوع و خاموش رنگی با فیگورهای لاغراندام و تصویر بز و ماه عمدهٔ مضامین آن بود.

گویا سال ۷۱ که ما وارد هنرستان شدیم، دوران طلایی رفاه و سخاوت هنرستان به پایانش نزدیک شده بود. به‌غیراز هنرستان و انجمن نقاشان جای دیگری بود که محل فروشگاه‌های لوازم هنری بود و پاتوق نقاشانی که غالباً پرتره و منظره نقاشی می‌کردند. منظورم طبقهٔ چهارم پاساژ حافظ خیابان دبیر اعظم است. تعامل این سه مکان (هنرستان، انجمن، پاساژ حافظ)، تأثیری عمده در روند دگرگونی هنرهای تجسمی، خاصه نقاشی، داشت. آن‌وقت‌ها انجمن دور میدان مصدق بود و بعد به مجتمع آوینی منتقل شد، پشت کتابخانهٔ شهر، دور میدان شهناز. انجمن نقاشان در برههٔ خاصی زیر نظر همین دوستان بود که در پاساژ حافظ کلاس‌های نقاشی داشتند و برخی از کلاس‌ها را هم در مجتمع آوینی، که محل تازهٔ انجمن شده بود، برگزار می‌کردند. به‌واسطهٔ حضور بیژن اخگر در هنرستان و سیروس کوهستانی به‌عنوان ریاست جدید انجمن هنرهای تجسمی، سال‌های ۷۴ تا ۷۶ انجمن نقاشان رونقی گرفت و مباحثی که آنجا طرح می‌شد به‌لحاظ نو بودن بسیار چالش‌برانگیز بود. سیروس کوهستانی مَنِشی کاملاً مدرن و ساختاری داشت. ایشان علاقهٔ زیادی به مکتب باهاوس و تفکر گشتالتی داشت. به‌هرحال طراحی صنعتی خوانده بود و فهم وسیع و عمیقی از تاریخ تمدن داشت. سیروس فرزانه‌ای تمام‌عیار بود. به‌خاطر شخصیت متین و باوقارش و تسلطی که در مدیریت داشت، فضای انجمن که قبلاً به کلوپ طراحی بیشتر شبیه بود تا انجمن هنرمندان نقاش، به عرصه‌ای برای گفت‌وگو و طرح مسائل زیباشناسی مدرن بدل شد؛ مباحثی که تا آن زمان ناشناخته و غربی (به معنای منفی آن) به حساب می‌آمد. مدرن و رئال کلماتی بودند که اعضای قبلی انجمن مدام تکرار می‌کردند و این خبر از یک انشقاق فکری بزرگ می‌داد. بیژن چند باری کارهایش را آورد که البته با واکنش نه‌چندان مثبت طیف طرفدار به قول خودشان رئالیست‌ها روبه‌رو شد تا جایی که ما را، که در اقلیت بودیم، متهم به این کردند که شما از ضعف تکنیک این‌طور نقاشی می‌کشید. آن وقت‌ها ما بی‌تجربه‌تر از این حرف‌ها بودیم که بخواهیم جرئت مجادله داشته باشیم؛ من، عباس دایی‌چی، بهنام ولدوند و رسول احمدی (فقید). رسول البته در زمینهٔ بحث کردن ید طولایی داشت و مدام بحث می‌کرد. بیژن، سیروس، مجید اخگر و حمیدرضا صفدری (فقید) هم بودند که جواب‌های دقیقشان نمی‌توانست از پس سال‌ها سنت تصویری رایج بربیاید. دغدغهٔ اصلی آنان مقولاتی بود مثل ارجحیت محتوا بر فرم، هنر برای عامهٔ مردم، انسانیت و اخلاقیت هنرمند و وظیفهٔ انقلابی آن در جهت اعتلای فرهنگ مردم و از این دست گرایش‌ها که یک سرش هم به تفکر چپ سنتی برمی‌گشت. تمام دستاوردهای تاریخ هنر اروپا و امریکا را در بسته‌ای به نام هنر غرب و سرمایه‌داری می‌گذاشتند و درش را می‌بستند. طبیعتاً کار به مجادله و ابطال نقاشی غیرعینی می‌کشید.

خوب یادم هست رسول یکی از کارهای آبستره‌اش را همان‌طور خیس خیس آورد انجمن. بعد از بحث و مجادلهٔ طولانی‌ای که پیش آمد، یکی از دوستان که ما را متهم به ناتوانی و عدم مهارت کرد با لحنی تمسخرآمیز گفت: «اگر تانستی یه دست ساده طراحی کنی! ببینم می‌تانی یا به‌جاش تخته‌پاک‌کن می‌کشی!» [خنده]. عباس که کفری شده بود یک‌هو غیرتی شد و سریع یک فیگور دست پیچیده با خطوط محیطی طراحی کرد. طرف که حسابی کنف شده بود با متلک گفت: «ماشالا». عباس هم که دیگر عصبانی و کلافه شده بود گفت: «چِش نخوری ایشالا...». همین باعث شد به عباس دستی بیندازد و دعوا شروع شود. بله، کتک‌کاری، بزن‌بزن! که کار به حراست و نگهبان کشید و آخرسر هم ما را تهدید کردند که اگر دوباره گذرمان خورد به آنجا، «قلم پامان رو خورد مُکُنن»! [قهقهه]

کلاً عباس کتک‌خور ما بود [با خنده]. برخلاف طبع مهربان و رقت قلبی که داشت، قدِ بلند، چشمان نافذ و موهای فِرَش اهل دعوا را به صرافت می‌انداخت که از بین ما پنج نفر، که به شوخی «پنج تنِ آل اخگر» نامیده بودند، فقط سراغ او بروند. کما این‌که یک بار دیگر هم که در کوچه‌پس‌کوچه‌های حوالی هنرستان در حال نقاشی بودیم، مردی که فکر می‌کرد ما آمده‌ایم که نقشه‌برداری کنیم برای تخریبِ به قول خودشان بافت‌های فرسوده شهر، یک‌راست رفت سمت عباس و شروع کرد به زدن. عباس هم گلاویز شد تااین‌که از دور بیژن و رسول که در حال بحث فلسفی بودند رسیدند و کل مردم محله ریختند کوچه. بیژن که حسابی جوش آورده بود یقهٔ مرد را گرفت و برد هنرستان که آنجا آقای رئیس هنرستان حالش را جا بیاورد.

روز عجیبی بود. موی سر همهٔ ما بلند بود. آن‌وقت‌ها موی بلند اصلاً رایج نبود. وقتی همه رفتند سمت هنرستان، من تنها ماندم که مواظب سه‌پایه‌ها و جعبه‌های رنگ و بوم‌ها باشم. چیزی حدود ۱۵-۲۰ زن خانه‌دار با چادر و بی چادر دورم جمع شده بودند و درباره کاروبار ما و موهای بلند من پچ‌پچ می‌کردند. من هم عین جوجه سرم پایین بود و از خجالت داشتم آب می‌شدم. حدود نیم ساعت بودند. مگر می‌رفتند؟ آخرسر یکی‌شان از سر دلسوزی همه‌شان را متفرق کرد و یک پارچ آب گذاشت بغل وسایل و رفت. من هم نفس راحتی کشیدم.

بهروز الیاسی: بسیار خوب. دورادور می‌بینم که این دوگانهٔ به‌اصطلاح مدرن/ رئال هنوز هم به‌گونه‌ای فرسایشی و بی‌کیفیت در نقاشی کرمانشاه ادامه دارد، اما نکتهٔ مهم این است که تنوع تجربه‌های نقاشانه در این شهر برایم شگفت‌انگیز است. چند سال پیش دانشکده‌ای هنری به نام فرهنگ و هنر در کرمانشاه تأسیس شد. من هم چند ساعتی در هفته زیباشناسی، فلسفهٔ هنر و هنر مدرن درس می‌دادم. برایم جالب بود که دانشجویان آنجا فردیتی قوی داشتند. هیچ‌کدام شبیه هم کار نمی‌کردند و حتیٰ شبیه به استادانشان هم کار نمی‌کردند.

موضوعی دربارهٔ تفاوت نقاشی استان کردستان و کرمانشاه مطرح کردید که جای تأمل و پژوهش دقیق دارد. همان‌طور که اشاره کردید، طرح هویت در کار هنرمندان استان کردستان مانند هنر بیشتر آثار هنر معاصر ایران به‌صورت آشکار مطرح است اما در نقاشی هنرمندان کرمانشاهی گاه استعاری و پیچیده می‌شود. علاوه‌بر آثار شما که حامل نوعی هویت کُردیِ پنهانِ غیرشعاری است، یادِ نقاشی‌های دوست دیگرم، محمود محمودی، افتادم. محمود نقاش آبستره است و با چند موتیف محدود بر روی سطوح عمدتاً بزرگ کار می‌کند. نوع کُنش نقاشانهٔ او چیزی شبیه به کار کردن بر روی دیوارهای کاه‌گِل است و خروجی کار هم همان تَرَک‌های روی دیوار را تداعی می‌کند. این نوع مواجهه با مسئلهٔ هویت بسیار دشوارتر و دیریاب‌تر از بازنمایی نمودهای آشکار هویتی است.

شهریار احمدی: انعکاس هویت‌های جمعی در کنش فردی مسئله‌ای پیچیده است و درعین‌حال می‌تواند خطرناک باشد، چراکه به‌راحتی می‌تواند طعم خاصِ نگاه نقاش را به امور کلی و نخ‌نما فروبکاهد. نکتهٔ مثبتی که در دانشگاه فرهنگ و هنر اشاره فرمودید، بیانگر این مسئله است که خوانش‌های فردی جای سلیقهٔ گله‌وار را گرفته‌است و از این حیث قابل‌ستایش است.

هنرمند بیشتر شبیه یک سیاح است تا ساکن دائمی یک فرهنگ خاص. ما همچون مسافر سوار قایقی هستیم و در مجمع‌الجزایر فرهنگ مشغول سیاحت (زیارت) هستیم. گاهی در ساحل جزیرهٔ تاریخ کنار می‌گیریم و شاید مدتی هم بمانیم، گاهی از دور جزیرهٔ خاطرات کودکی را نظاره می‌کنیم و قس‌علیٰ‌هٰذا.

بله، محمود را دو بار ملاقات کردم؛ یک بار در استودیواَم و دفعهٔ دوم هم ضیافت شام بعد از نمایشگاه مرور و رونمایی کتابم در فرهنگسرای نیاوران. بسیار مرد دلپذیر و صمیمی‌ای است، انگار سال‌هاست که ایشان را می‌شناسم. شوربختانه کارهایش را هنوز از نزدیک ندیده‌ام.

بهروز الیاسی: ساعت‌هاست در مورد نقاشی حرف می‌زنیم. پیش از این هم ساعت‌های طولانی در مورد نقاشی با دوستان دیگرم صحبت کرده‌ام. هر نکته که شما می‌گویید چشم‌اندازی تازه به من می‌بخشد. می‌خواهم عبارتی از والری برایتان نقل به مضمون کنم. این نقل‌قول را دال بر پشیمانی از حرف زدنِ من دربارهٔ نقاشی ندانید که پشیمانیْ جنون ادواری است. پُل والری می‌گوید: «باید از این‌که دربارهٔ نقاشی سخن می‌گوییم پوزش بخواهیم، اما به‌دلایلی ناچاریم دربارهٔ نقاشی سخن بگوییم، زیرا گفتارْ متضمن حیات هنرهاست.»

آیا قبول داری سخن گفتن دربارهٔ نقاشی بسیار دشوار است و درک و فهمیدن آن دشوارتر و، به همین نسبت، لذت بردن از آن ژرف‌تر است؟ آیا می‌شود در مورد نقاشی حرف نزد؟ آیا بخشی از لذت نقاشی در خلال گفت‌وگو شکل نمی‌گیرد؟ به‌نظرم دشواری بدان دلیل است که نقاشی مانند تئاتر، سینما و رُمان سرگرم‌کننده نیست. حتیٰ هنری‌ترین آثار تئاتری و سینمایی هم وجه سرگرم‌کننده دارند، اما نقاشی بیننده را یکسر به ادراک و تفکر دعوت می‌کند، بدون آن‌که چندان سرگرم‌کننده باشد و خیلِ عظیمی این دعوت را پذیرا نیستند. مقدمات و لوازم آن را تدارک ندیده‌اند. حتماً شنیده‌ای که پُل کله می‌گفت: «بینندهٔ نقاشی باید تابلو را بچرد.» مسئله هنگامی پیچیده‌تر می‌شود که نقاشی از بیان تجسمی نامتعارفی برخوردار باشد.

شهریار احمدی: خود شما جان کلام را ادا کردید. هم اثر هنری و هم تفسیری که از آن می‌شود زمانی مخاطبان را نسل‌به‌نسل با خود همراه می‌سازند که کیفیات نو نابهنگامی و تکنیک را توأمان داشته باشند. هرچه این جنبه‌ها در زمانهٔ خودشان قوی‌تر باشند، تاریخ هم رنگ‌ولعاب آن را بیشتر جلا می‌دهد، برخلاف عکس آن که به طرفةالعینی از حافظهٔ تاریخ حذف و ناپدید می‌شوند. قبل از هر چیز اطمینان‌خاطر دارم که دربارهٔ سطحی از ادراک نقاشی سخن می‌گوییم که از برخی مقدمات و سطوح گذشته باشیم. دستِ‌کم مفروضاتی که کانت در نقد سومش ارائه کرده‌است. به یک اعتبار سطح دریافت را محدود و محدودتر کرده باشیم که در این صورت مخاطب کمتری خواهیم داشت و نتیجتاً، بله، نقاشی برای قشر خاصی است. نکتهٔ دیگر که امیدوارم به آن رسیده باشیم این است که تاریخ هنر اصطلاحی است که کمی گمراه‌کننده است. چون هنر صرفاً یک امر تک‌ساحتی نیست؛ همان‌طور که ما ادیان داریم، نه دین. قطعاً «تاریخ‌ها» می‌تواند راهگشاتر باشد. کمااین‌که «تاریخ هنرها» هم درست‌تر می‌تواند باشد. به‌تبع این تکثر، «نقاشی‌ها»، «مخاطبان» و «خوانش‌ها» کمک بهتری به فهم دقیق‌تر مسئله می‌کنند؛ بنابراین اگر آگاهانه و به‌طور دقیق دربارهٔ یک نقاشی خاص از دورهٔ خاص یک هنرمند صحبت کنیم، فهم بهتری هم عایدمان می‌شود.

دیدن نقاشی فراغتی می‌خواهد که خاص خودش است. برخلاف دیگر هنرها، نقاشی زمان و فیزیک خاص خودش را دارد. همان‌طور که اشاره کردید، شما می‌توانید ساعت‌ها جلو تابلو بنشینید یا فقط یک آن تابلو را ببینید. این خصلت نازمانیْ دریافت و مشاهدهٔ نقاشی را بغرنج کرده‌است. سکوت شرط اول دیدن است؛ سکوت کردن در مقابل پدیده‌ای که فقط می‌خواهد دیده شود. البته این یک موهبت می‌تواند باشد. سکوت لازمهٔ سهیم شدن در جهان‌هاست؛ سکوت ذهن که به سکون روح بینجامد.

بله، هم می‌شود خیلی آسان دربارهٔ نقاشی حرف زد و هم خیلی عمیق و پیچیده. بااین‌حال، چه کسی می‌داند کدام پیچیده و کدام ساده است؟ برخی عمق معنا را در این می‌دانند که تابلو روبه‌رو صرفاً یک طبیعت بی‌جان است و برخی همان طبیعت بی‌جان را انقلابی در نحوهٔ دیدن می‌دانند. پاسخ پرسش‌هایی از این دست را چه کسی می‌دهد؟ چه کسی این را تعیین می‌کند؟ مخاطب عام؟ مجموعه‌داران؟ نهادهای هنری؟ منتقدان و کیوریتورها (نمایشگاه‌گردانان)؟ تاریخ هنر؟ یا خرد جمعی پس از سال‌ها؟

اینجاست که طرح چنین پرسش‌هایی به «تقدیر» شبیه‌تر است تا حکمی روشن و قطعی. تفاسیر هم، به‌سان آثار هنری، اعتبار خاص خودشان را دارند. ما مقابل هر اثر هنری‌ای به وجد نمی‌آییم. طبیعتاً هر تفسیری هم ما را سر شوق نمی‌آورد. این‌که یک طراحی ساده از پُل کِلِه را دست‌مایه قرار دهیم و از دل آن «فرشتهٔ تاریخ» را بیرون بکشیم، این کفهٔ ترازو را پل کله سنگین کرده‌است یا بنیامین؟ این‌که اثر نقاشی عنوان داشته باشد یا بدون عنوان باشد خودش تعیین‌کننده است. همین‌طور این‌که نقاشی در چه شرایطی، توسط چه کسی و چگونه خوانش شود هم مسئله است. یک نقاشی آبستره که عملاً هیچ‌گونه آیکون آشنایی ندارد توسط مخاطبی خاص می‌تواند موضوع ساعت‌ها نقد باشد، کمااین‌که به‌ظاهر چیزی برای گفتن ندارد. همین «چیزی برای گفتن داشتن» خودش تناقض بزرگی در نقاشی است.

بهروز الیاسی: پاتوق روزگار جوانی‌ام موزهٔ هنرهای معاصر تهران بود. هنگامی که می‌دیدم در آنجا تماشاچیان چه‌طور از مقابل یک شاهکار نقاشی بی‌اعتنا می‌گذرند دلخور می‌شدم. بدتر از آن، چیزی که تا حد جنون عصبانی‌ام می‌کرد معرکه‌گیری شارلاتان‌های حرفه‌ای و عمدتاً خوش‌تیپ از تمامی سنین ـ از جوانان نوخط گرفته تا پیرانِ سپیدموی دُم‌اسبی‌بسته ـ در مقابل آثار نقاشی بود که آسمان‌وریسمان را با چاشنی واژگان فرنگی به هم می‌بافتند و هیچ مفاهمه‌ای بین آنان و مخاطب شکل نمی‌گرفت، چون اساساً چیزی نمی‌گفتند و مخاطبان هم، که عمدتاً زیبارویان بودند، با گفتن عبارت «واااو!» همه‌چیز را دربست تصدیق می‌کردند. لابد کسی جرئت نمی‌کرد چیزی بگوید. کودکی هم آنجا نبود که با تیروکمان به لِنگِ بی‌شلوار و پَروپای برهنهٔ معرکه‌گیران سنگ‌ریزه‌ای پرتاپ کند و بگوید: «های پادشاهان اقلیم دانایی! شما لختید». جالب است که اراجیف آنان گاه در نوشته‌ها هم انعکاس می‌یافت. اکنون به‌نوعی حساسیتم را از دست داده‌ام. به این نتیجه رسیده‌ام که معرکه‌گیر هم عرض خود می‌برد و زحمتی برای امثال من ایجاد نمی‌کند. شاید عقلم سر جایش آمده.

شهریار احمدی: فکر می‌کنم باید این پیش‌فرض فهم عمیق را فعلاً معلّق کنیم تا بتوانیم از تمام ظرفیت‌های خوانش بهره ببریم. وقتی نقاشی ابتدابه‌ساکن، با دیدن و سکوت، مخاطب را در جهانش سهیم می‌کند، ما از کجا بدانیم آن‌که ساکت

است فهم عمیق‌تری نسبت به آن دارد که سعی دارد با ادای برخی کلمات، حالات درونی‌اش را به مخاطب بغل‌دستی‌اش منتقل کند؟ واقعاً نمی‌دانیم.

بهروز الیاسی: واقعیت این است که نقاشی معاصر نخبه‌گراست. ممکن است این جملهٔ من برخی را برنجاند. در یک تعریف دَم‌دستی، نخبه[1] به افراد تحصیل‌کرده و مرفه اشاره دارد. درِ گالری‌ها به روی همهٔ مردم باز است و برخلاف سالن‌های سینما و تئاتر، معمولاً برای دیدن آثار از کسی پولی نمی‌گیرند. بسیاری از مردم اصلاً به سمت گالری‌ها نمی‌آیند و بسیاری از آن‌هایی هم که می‌آیند و خود را نخبه می‌دانند، یا دیگران آن‌ها را نخبه می‌پندارند، بی‌بهره از گالری خارج می‌شوند ولو این‌که بهترین آثار هنری را خریداری کنند؛ درصورتی‌که همان افراد بعد از دیدن یک فیلم یا تئاتر، حداقل با یک عاطفه، فهم و تأمل از سالن خارج می‌شوند، دربارهٔ آن حرف دارند، گفت‌وگو می‌کنند. اما واقعیت این است که خیلی کم حرف حساب در مورد نقاشی شنیده‌ایم. این موضوع را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ آیا نقاشی ماهیتاً نخبه‌گراست؟

شهریار احمدی: گالری نقاشی اساساً یک بنگاه اقتصادی است که کالایی فرهنگی به اسم نقاشی می‌فروشد، با سطوح و قیمت‌گذاری‌های مختل؛ البته این مقوله به‌هیچ‌وجه منافاتی با وجه فرهنگی آن ندارد. برای مخاطب حرفه‌ای، یعنی کسی که به نوعی ارتباط شغلی با نقاشی دارد، برخی از تولیدات مبتذل و سطح‌پایین هستند و برخی در سطوح بالاتر و عالی‌تر. آنچه قطعاً می‌توان از آن صحبت کرد این است که خریدار نقاشی ـ منظور کسی است که نقاشی را همچون میراث نگه دارد ـ از مقدمات اولیهٔ زندگی باید گذشته باشد، یعنی بعد از شغل، مسکن و مظاهر اولیهٔ زندگی.

بهروز الیاسی: چه مقدار از این نخبگانْ فرهیخته هم هستند؟

شهریار احمدی: چه عرض کنم؟ به مرور زمان متوجه خواهیم شد. همواره عدهٔ بسیار کمی فهم حرفه‌ای‌تر و عمیق‌تری دارند. بستگی به میزان آگاهی و تفکرشان دارد.

بهروز الیاسی: آیا مخاطب ایرانی آمادگی پذیرشِ نقاشیِ معاصر را ندارد یا این مسئله نیز مانند بسیاری مسائل دیگری یک اپیدمی جهانی است؟ شما تجربهٔ سال‌ها نقاشی، مواجهه با مخاطب، منتقد و نیز برگزاری نمایشگاه‌های متعدد در داخل و خارج از کشور داشته‌اید. به‌نظرم دراین‌باره می‌توانید مقایسهٔ منصفانه و داوریِ دقیقی داشته باشید.

شهریار احمدی: جواب این سؤال تا قبل از اینستاگرام و انقلابات ارتباطی ساده‌تر بود. همچنین به‌راحتی نمی‌توان جهان را یک طرف و ایران را طرف دیگر قرار داد. این قضیه حتیٰ در مورد «کشور» هم بغرنج است. اگر مقیاس جهان را خرد و خردتر کنیم تا به نهادهای کوچک‌تری مثل «خانواده» برسیم بازهم قضیه نسبی است. کمتر از دو دهه است که بنا به مناسبات اقتصادی ـ سیاسی، نقاشی به‌طور جدی روی دیوارهای قشر خاصی در ایران رفته‌است؛ چیزی که قبلاً غایب بود. در عمدهٔ موارد هم، نقاشی همچون کالای سودآوری برای مجموعه‌دار ایرانی بوده‌است که باز جای شکرش باقی است. آنچه بسیار مهم است تربیت و آموزش فرهنگی و استمرار آن است. مصرف هنر هم مثل الباقی مظاهر تمدن نیاز به تربیت و آموزش دارد. فقط کافی است دوروبرمان را نگاهی کنیم، متوجه می‌شویم بیشتر از نود درصد کسانی که نقاشی را

1. Elite

قضاوت می‌کنند یا دربارهٔ آن صحبت می‌کنند اصل آن را هنوز از نزدیک ندیده‌اند. در همین ایام اوجِ کُوید بود که برای کتابم منتقد برجسته، بری شوابسکی، قرار بود متنی بنویسد. ایشان می‌بایست تعدادی از کارها را از نزدیک ببیند و بعد شروع به نوشتن کند. مشکلات قرنطینه و عدم دسترسی به اصل کارها در نیویورک باعث شد که متنی از ایشان نداشته باشیم.

در ادامهٔ پرسش قبلی مایلم اضافه کنم که اگر نقاشی را یک ابژهٔ جامد و فاقد گفت‌وگو بدانیم، از این حیث، بله، نخبه‌گراست؛ زیرا عدهٔ کمی می‌توانند چنین ابژه‌ای را در اختیار داشته باشند. این کیفیت، برخلاف چیزی که امروز می‌بینیم، بغرنج‌تر از چند قرن پیش است؛ اما به‌لحاظ مصرف فرهنگی، هرکسی می‌تواند مخاطب نقاشی باشد، با آن ارتباط بگیرد، از آن لذت ببرد و به میزان فهم و توان ذهنی‌اش آن را بفهمد یا خوانش کند. یکی می‌تواند توریست باشد و دیگری همکار نقاش. هر دو به یک اندازه می‌توانند سطحی یا عمیق با قضیه برخورد کنند. حقیقت ماجرا این است که در روزگار معاصر، که استودیوی نقاش به‌صورت آنلاین می‌تواند در دسترس باشد، کمیت و کیفیت مخاطبان بسیار وسیع‌تر از آن است که کمترین نگرانی‌ای دربارهٔ نخبه یا غیرنخبه بودن آن داشته باشیم.

بهروز الیاسی: بسیاری پرسش‌های دیگر دربارهٔ آثارتان در ذهن دارم. برای نمونه، اصلاً به مجموعه‌های مهمی مانند فنون کهن کیمیاگری یا کشتی نجات نپرداختم؛ بااین‌حال توانستم قسمتِ چندروزه‌ای از دریای معرفت، هنر و بلندنظری شما برگیرم. من هم سخاوت شما را بی‌کم‌وکاست با اهالی هنر، فرهنگ و اندیشه تقسیم می‌کنم. ممنون از تحفهٔ نفیس کتاب آثارتان که برایم ارجمند است و رفیق بسیاری از شب‌هایم خواهد بود. این گفت‌وگو به‌نوعی برای من تأثیر کاتارسیسی دارد. بعد از ماه‌ها شنیدن خبرهای ناگوار و تنفس هوایِ سنگینِ ناامیدی، «چنان‌که افتد و دانی»، این هم‌نشینی چونان گذاشتن مرهمی بر جراحت بود. بی‌نهایت از تو سپاسگزارم، شهریار عزیز.

سیسو در شوش

(فارسی باستان: یَکا- / -*yakā* «جَگ، جَغ، دالبرجیا سیسو»)

ایلیا گرشویچ[1]

ترجمهٔ ساره خیرمند پاریزی
دانشجوی دکتری زبان‌شناسی دانشگاه علّامه طباطبایی
✉ sarah.kheyrmand@gmail.com

ویراستهٔ منوچهر فروزنده فرد
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران
✉ manouchehr_forouzandeh@yahoo.com

{ترجمهٔ این مقاله به روان **زنده‌یاد سحر برنده** (دانش‌آموختهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی و دانشجوی واژه‌گزینی و اصطلاح‌شناسی) تقدیم می‌شود ـ مترجم و ویراستار.}

یکی از کم‌شمار واژه‌های فارسی باستان که معنی دقیقش را هنوز ثابت نکرده‌اند واژهٔ یَکا- /*yakā*- است که نام یکی از مصالحی است که در ساخت کاخ داریوش در شوش به کار رفته‌است. به گفتهٔ خود پادشاه بزرگ «{یَکا} از گندارَه/ Gandāra و {از} کَرمانَه/ Karmāna (به شوش) آورده‌شد»[2]. این‌که واژهٔ موردبحث بر نام درختی دلالت دارد از روایت اکّدی آشکار می‌شود (جملهٔ معادل عیلامی در دست نیست[3]) که در آن یَکا- به گیشـمیشـمَکَنَّه / -MIŠ-MA-KAN^{GIŠ} NA ترجمه شده‌است. مسلّماً واژهٔ اکّدی تا حدودی بازسازی شده‌است. شیل، در ویرایش خود[4]، این کلمه را به‌صورتِ [میشـ]ماکَنَّه / -*má-kan-na* [*miš*] ضبط کرده‌است. هرچند هم هرتسفلد[5] و هم کونیگ[6] گمان می‌کنند که می‌توانند گیش/ GIŠ و ردّی از میش/ MIŠ را ببینند. درهرصورت، قسمت باقی‌ماندهٔ واژه تقریباً شکّی دربارهٔ درستی بازسازی باقی نمی‌گذارد. میشمَکَنَّه، که آن را «چوب بادوام» توصیف کرده‌اند[7]، بر درختی بسیار بلند («که سر به آسمان می‌ساید») دلالت

---

۱. {این مقاله ترجمه‌ای است از:

Ilya Gershevitch, 'Sissoo at Susa (OPers. *yakā*- = *Dalbergia Sissoo* Roxb.)', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (*BSOAS*), University of London, Vol. 19, No. 2, 1957, pp. 317-320.

و تکملهٔ آن:

Ilya Gershevitch, 'Ad. Sissoo at Susa', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (*BSOAS*), University of London, Vol. 21, 1958, p. 174.

این مقاله و تکمله‌اش در گزیدهٔ مقالات گرشویچ با مشخّصات زیر نیز بازچاپ شده‌است:

Ilya Gershevitch, *Philologica Iranica*, N. Sims-Williams (ed.), Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1985, §§16-17.

آن‌چه در متن و پانوشت‌ها درون { } گذاشته شده افزودهٔ ویراستار است. برخی ارجاعات نیز در ترجمه به پانوشت منتقل شده‌است. هم‌چنین در نگارش واژه‌های بیگانه به خطّ فارسی برخی جزئیّات به‌ویژه درباب واکه‌ها عمداً نادیده گرفته شده‌است. ویراستار از راهنمایی‌های جناب آقای میلاد بیگدلو صمیمانه سپاسگزار است.}

2. R. G. Kent, *Old Persian*, DS f, 34 sq.

{ترجمهٔ فارسی: فارسی باستان، کنت، ترجمهٔ عریان، تهران، ۱۳۸۴، ص۴۶۷.}

۳. {دربارهٔ معادل عیلامی کلمه نک. تکملهٔ نویسنده در پایان همین نوشتار.}

4. V. Scheil, *Mémoire de la Mission archéologique de Perse*, XXI, 1929.
5. E. Herzfeld, *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, III, 61.
6. F. W. König, 'Der Burgbau zu Susa', *MVAG*, XXXV, 1, 1930, p. 44, n. *e*.
7. cf. S. Langdon, *JRAS*, 1929, 779.

دارد[1]. تنهٔ آن را در ساخت وسایل نقلیّه[2]، کابین کشتی[3]، صندلی[4]، در و پایهٔ تخت، گاهی اوقات در کنار و یا به‌جای چوب سدر لبنان و سرو به کار می‌برده‌اند[5]. هرچند داریوش آن را به شرق ایران منتقل کرده‌است، معروف است که این درخت در بابل می‌روییده و سناخریب آن را در آشور کاشته‌است[6].

متأسّفانه ماهیّت درخت میشمَکَنَّه را، که معنی آن «درخت میسو / *Mêsu* از منطقهٔ مَگَن/ Magan» تصوّر می‌شود[7]، نمی‌توان چنان‌که توافق شده در نظر گرفت. «درخت صمغ عربی پیرامون نیل[8]» پیشنهادی هاپت[9]، «درخت بلوط» پیشنهادی شیل، «سرو افغانی» پیشنهادی کونیگ، «درخت ساج» پیشنهادی هرتسفلد، مطلق «چوب تنهٔ درخت» پیشنهادی لوئیس گری[10]، «درخت آبنوس»[11] یا «درخت داغداغان (؟)» (آلمانی: Zürgelbaum {انگلیسی: hackberry}) [12] پیشنهادی سالونن را باید کنار گذاشت زیرا همهٔ این‌ها گمانه‌زنی محض‌اند. دیدگاهی که بیش از بقیّه مطرح می‌شود دیدگاه تامپسون[13] است که درخت مذکور را توت سفید می‌داند. حتّیٰ باوجود یافته شدن بقایای چوب توت سفید در پایگاهی که کتیبه‌ای از آن به دست آمده که در آن موسوکَنّو / *musukkannu* در میان هفت نوع چوب نام برده شده‌است[14]، پایه‌های این یک‌سان‌انگاری برای ناظر بیرونی سخت سست می‌نماید. تامپسون دو استدلال را مطرح می‌کند: نخست این‌که هیچ معادل قانع‌کننده‌ای تاکنون برای توت سفید پیشنهاد نکرده‌اند؛ دوم این‌که نوعی «شباهت» میان واژه‌های موسوکَنّو و واژهٔ یونانی سوکامینُس/ *συκάμινος* «توت سفید» محتمل است: «واژهٔ یونانی به اقرب احتمال به‌همراه درخت از مشرق‌زمین آمده و با قلب همخوان‌ها همراه بوده‌است». تامپسون می‌انگارد که «به نظر می‌رسد که {قلب همخوان‌ها} نظریهٔ لوی[15] را که آن [یعنی سوکامینُس] را تبدیل به شِکمیم/ שקמים می‌کند کنار می‌گذارد». باوجوداین، باید توجّه کرد که هرچند این نظریهٔ

---

1. cf. König, op. cit., 57.
2. v. A. Salonen, 'Die Landfahrzeuge des alten Mesopotamien', *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, B, LXXII, 3, 1951, 142

و نقد زیر بر اثر یادشده:

D. J. Wiseman, *Bibliotheca Orientalis*, X, 1953, 120.

که مشخّصات آن را آقای کینرویلسون (J. V. Kinner-Wilson) از روی لطف یادآوری کردند.

3. v. A. Salonen, 'Die Wasserfahrzeuge in Babylonien', *Studia Orientalia, ed. Societas Orientalis Fennica*, VIII, 4, 1939, 61, 98, 143.
4. cf. R. C. Thompson, *A dictionary of Assyrian botany*, 316 sq.
5. v. König, op. cit., 58.
6. cf. F. H. Weissbach, *Archiv für Orientforschung*, VII, 1931-2, 42.
7. cf. B. Landsberger, *ZA*, XXXV, 1924, 217, n. 2; Thompson, loc. cit.
8. *Acacia Nilotica*
9. P. Haupt, *OLZ*, 1913, 489.
10. Louis H. Gray, *Amer. Journ. of Philology*, LIII, 1, 1932, 68.
11. Salonen, *Wasserfahrzeuge*; thus also, in 1924, Landsberger, loc. cit.
12. *Landfahahrzeuge*; B. Meissner, *MVAG*, XVIII, 2, 1913, p. 38, had 'Zürgelbaum' for the *mêsu*-tree, but not for *musukkannu*.
13. Thompson, *The Assyrian herbal*, 181 sq.
14. v. D. J. Wiseman, *Iraq*, XIV, 1952, 27.

مشخّصات این منبع را خانم مون‌رنکین (J. M. Munn-Rankin) از روی لطف یادآوری کردند.

15. Lewy, *Semitische Fremdwörter im Griechischen*, 23.

«کنارگذاشته‌شده» بر ماهیّت معنی استوار است، این‌که تامپسون موسوکَنّو را با تـوت سـفید یکسـان می‌انگـارد بـیش‌تـر پشتوانه‌ای عینی از این فرض است که سوکامینُس نتیجهٔ قلبی نامنتظَر است.

اگر شواهد میشمَکَنَّه ناکافی باشد، نمی‌توان سخن مشابهی درمورد واژهٔ فارسی باستان یَکـَ گفت[۱]. در بهار و اوایل تابستان ۱۹۵۶ {= ۱۳۳۵ هجری شمسی} من و همسرم سفر مفصّلی به ارتفاعات بَشاکَرد داشتیم (بومیان نامش را بَشـکَرد می‌گوینـد) کـه منطقه‌ای در حوزهٔ استحفاظی کرمان، کَرمانَه‌ی باستانی، است. در آن منطقه ما مکرّراً به درختی بلند[۲] برمی‌خـوردیم کـه برایمان ناشناس بود و نامش بی‌درنگ تحوّل مستقیمی از واژهٔ ایرانی باستان یکـَ را بـه مـن القـا کـرد. ایـن درخـت را در انگُهران[۳]، که روستای اصلی منطقهٔ بَشـکَرد اسـت[٤]، جَـگ/ *ǰag* می‌خواننـد، درحالی‌کـه نـام آن در گویش‌هـای پیزگـیِ[۵] شاه‌باوِک[٦] و پارمونت[۷] (که مناطق مربوط به آن‌ها به‌ترتیب در جنوب‌غربی و جنوب‌شـرقیِ اَنگُهـران قـرار گرفته‌انـد) جَـخ/ *ǰax* اسـت. دربارهٔ ج/ *ǰ* فارسی از ی/ *y* آغازی ایرانی باستان و گ/ *g* از ک/ *k* میان‌واکه‌ای ایرانی باستان سنج. هُرن در اسـاس فقه‌اللغـهٔ ایرانی[۸]. در پیزگی این ک/ *k* میان‌واکه‌ای باستانی به‌صورت منظّم تبدیل به خ/ *x* می‌شود؛ سنج. سَخ/ *sax* (فارسـی: سَـگ < *سَکَـ/ -*saka**)، رَخ/ *rax* (فارسی: رَگ < *رَ(هـ)کَـ/ -*ra(ha)ka**)، دوخورت/ *doxūrt* {فارسی: دوکارد} «قیچی پشم‌چینی» از عدد دو + *کورت/ *kūrt** «کارد» (~ اوستایی: کَرَتَـ/ -*karəta*). چوب سخت و قهوه‌ای درخت جَـگ را بشـکردی‌ها بسـیار ارزشمند می‌دانند و از آن درهای محکمی برای انبارهای خرمای کوچک سنگی خود می‌سازند و هم‌چنین در ساخت پایـهٔ حکّاکی‌شدهٔ تخت‌ها، روکش چاقو، بند کیف و لباس از آن بهره می‌برند. در رَمِشک و حوالی آن آلونک‌های زیادی درهای محکمی از جنس جَگ دارند که با حکّاکی‌های تزیینی پوشانده شده‌اند (نک. تصویر {۱}).

---

۱. {در نوادر التّبادر (دنیسری، به‌کوشش دانش‌پژوه و افشار، تهران، ص ۲۰۷) آمده‌است: «به حدّ کرمان درختی هست که آن را کاری خوانند و برگ او چون صبر است. هرکه او را ببوید خون از بینی وی بگشاید. چون او را بر آتش نهی آتش آن را نسوزد». برومند سعید (ریشه‌شناسی و اشتقاق در زبان فارسی، کرمان، ۱۳۸۳، ص۱۸۳) حدس زده‌است که داریوش از چوب همین درخت برای کاخ شوش برده باشد. وی هم‌چنین به احتمال ارتباط اشتقاقی کرمان و کاری اشاره می‌کند (البتّه در ادامه اشتقاق دیگری برای کرمان پیشنهاد می‌کند).}

۲. نمونه‌ای که در تصویر {۲} آمده استثنائاً ارتفاعی حدود ۵۸ پا/ فوت {= حدود ۱۷/۵ متر} دارد.

3. Angohrān

٤. در جای‌نامگان (toponymy) محلّی، واژهٔ جَگ را می‌توان در نام دو رودِ جَگین/ *Jagīn* (که جَغین/ *Jaγīn* نیز نامیده می‌شوند) یافت که یکی از آن‌ها به دریای شرق جاسک می‌ریزد، درحالی‌که دیگری، که در روستایی به همین نام قرار دارد، منوجان را به میناب متّصل می‌کند. نام روستای جغدان/ *Jaγdān*، که در جنوب‌شرقی انگُهران قرار دارد، ممکن است، چنان‌که دوستم دکتر {احسان} یارشاطر پیشنهاد می‌کند، به معنی «دارای جَگ» باشد، اگرچه ما در منطقه درخت جگ مشاهده نکردیم. به گفتهٔ گابریل (A. Gabriel, *Im weltfernen Orient*, 187) حدود ۱۴۰ مایل آن‌سوتر در منطقهٔ جبال‌بارز منطقه‌ای با نام کَل جَگ/ *Kal-Djag* وجود دارد که نامش از birkenähnliche *Djag*-Bäume «درختانِ جَگِ شبیهِ غان» که بر نویسنده نامعلوم است برگرفته شده‌است.

5. Pīzgī
6. Šāhbāvek
7. Pārmōnt
8. P. Horn, *Grundriss der iranischen Philologie*, I^2, 73, 62.

از روی نمونه‌هایی که با خود آوردیم، بعداً مشخّص شد که {نام علمی} درخت موردبحث دالبرجیا سیسو[1] است[2]. از فرهنگ محصولات اقتصادی هند نوشتهٔ وات[3] نکته‌های زیر دربارهٔ این درخت نقل می‌شود:

> نوعی درخت برگ‌ریز از زیرشاخهٔ هیمالیایی که از {رود} سِند تا آسام دیده می‌شود و تا ۲۰۰۰ پا/ فوت {= حدود ۶۱۰ متر} رشد می‌کند[4]. ... این درخت در دشت‌های سراسر هند یافت می‌شود و در بلوچستان و افغانستان نیز پراکنده شده‌است. ... (از میان بسیاری مناطق در این مناطق دیده می‌شود:) دیره غازی‌خان، دیره اسماعیل‌خان، بَنّو، هزاره و پیشاور ... (در بلوچستان) بومیِ حوالی هرنائی ... و، (تا ۴۰۰۰ پا {= حدود ۱۲۲۰ متر}) بالاتر از آن، منطقهٔ شارغ است. جنگل وام‌تنگی نزدیک هرنائی عمدتاً از این درخت تشکیل شده‌است که تا ارتفاع ۳۵ پا {= حدود ۱۰/۵ متر} رشد می‌کند. ... چوب آن بسیار بادوام است ... و کج و لزج نمی‌شود. برای همهٔ کاربردهایی که در آن‌ها استقامت و انعطاف لازم باشد بسیار به آن اتّکا می‌کنند. ... برای رویه و توپی چرخ و هرگونه منبّت‌کاری، برای چهارچوب‌بندیِ درشکه و کارهای مشابه به‌سبب خشک شدن عالی و کیفیّت‌های ثابتش هیچ چوبی همتای آن نیست. به‌صورت گسترده، برای ساخت قایق، گاری و درشکه، ادوات کشاورزی، ساخت‌وساز و به‌ویژه لوازم منزل و مبلمان از آن استفاده می‌شود.

بسیاری از نام‌های بومی این درخت را وات عرضه کرده‌است (هم‌چنین سنج. کتاب او با عنوان محصولات تجاری هند[5]). به نظر می‌رسد در میان آن‌ها واژه‌های سیسو/ sissoo، شِشَم/ šišam، شِسوکات/ šisu-kāt، شین/ šīn، سینسَپا/ sīnsapā و هم‌چنین واژه‌های عربیِ ساسِم و ساسَم و واژه‌های پشتوی شِوَه/ šewa و شَوَه/ šawa همگی از واژهٔ سنسکریتِ شِمشَپا/ śiṃśapā که در اَتهَروَوِدا[6] و آثار پس از آن ثبت شده مشتق شده‌اند[7]. در پشتو این درخت را زگَر/ zagar نیز می‌نامند. این نام هم‌چنین با واژهٔ بلوچی زَقَه/ zaghah، مطابق نقل بورکیل[8]، مطابقت می‌کند[9]. در همین کتاب من هم‌چنین نخستین منبع اروپایی را برای نام عامیانهٔ جَگ/ *ǰag* یافتم که در تپه‌های پَب (پاب)/ Pab و جهلوان (جهالوان)/

---

1. Dalbergia sissoo Roxb.

۲. بابت شناسایی و ارجاع به منابع گیاه‌شناختی عمیقاً مرهون الطاف دکتر [احمد] پارسا، استاد گیاه‌شناسی دانشگاه تهران، و دکتر تیلور (G. Taylor) مسئول باغ‌های گیاه‌شناختی سلطنتی کیو (Kew) هستم.

3. G. Watt, *A dictionary of the economic products of India*, 1890, III, 13 sqq.

٤. مطابق کتاب گیاهان هند بریتانیایی نوشتهٔ هوکر (*The flora of British India*, J. D. Hooker, II, 231) در هیمالیای مرکزی ارتفاع این درخت به ۵۰۰۰ پا {= ۱۵۲۴ متر} می‌رسد.

5. *Commercial products of India*, 485 sq.

6. Atharva Veda

۷. {برای اطّلاع بیش‌تر درباب این واژه‌ها نک. فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، محمّد حسن‌دوست، تهران، ۱۳۹۳، ج۳، ص۱۹۴۰ـ۱۹۴۱، ذیل شیشم.}

8. I. H. Burkill, *A working list of the flowering plants of Baluchistan*, Calcutta, 1909, p. 27.

۹. {در بلوچی واژه‌های جَک/ *ǰak*/ و جَگ/ *ǰag*/ نیز کاربرد دارد (نک. فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، ج۲، ص۹۵۶، ذیل جغ).}

Jhalawān به این درخت داده می‌شد. بعدها، در سال ۱۹۳۴ {= ۱۳۱۲ـ۱۳۱۳ هجری شمسی}، بِری[1] واژهٔ براهویی جَگ/ *jag* «درخت دالبرجیا سیسو» را در واژگان[2] خود نقل کرد. {احمد} پارسا در گیاهان بومی ایران[3] اشاره می‌کند که دالبرجیا سیسو در بلوچستان و مکران یافت می‌شود، امّا جَگ را در میان اسامی محلّی‌اش نام نمی‌برد. نام جَغ/ *ǰaγ* برای فرهنگ‌نگاران فارسی شناخته شده بود امّا ابزاری برای تعریف گیاه‌شناختی آن نداشتند. برهان قاطع واژهٔ جَغ را چنین تعریف می‌کند: «چوبی باشد سیاه به‌رنگِ آبنوس که از آن چیزها سازند و تراشند»[4]. این توصیف در فرهنگ‌های اروپایی به این صورت ساده شد: «جغ *jagh* the eben-tree»[5] {یعنی: جغ «درخت آبنوس»}؛ با چنین تعریفی دست سرنوشت واژهٔ جَغ را از این‌که با واژهٔ فارسی باستانِ یَکَـ در ارتباط باشد سخت دور کرد.

درخت سیسو در خاور نزدیک در آغاز دورهٔ ما به‌خوبی شناخته‌شده بود. مترجم سامریِ[6] اسفار خمسه[7] (تورات) «چوب صمغ‌دار»[8] را که کشتی نوح از آن ساخته شده‌است (پیدایش، ۶: ۱۴)، به واژهٔ سیسم/ sysm برگردانده‌است که هم‌ارز آرامیِ واژهٔ عربیِ ساسَم است[9]. نویسندهٔ ناشناس فهرست بندرها و سواحل دریای اریتره[10] گزارش می‌کند که از قایق‌های باربری بزرگ برای حمل تنه‌های سیسو و آبنوس (*φαλάγγων σησαμίνων καὶ ἐβενίνων*) از بهاروچ به ایران استفاده می‌کردند. دیوسکوریدس[11] این آگاهی را به ما می‌دهد که برخی بازرگانان مشتریانشان را با فروختن سیسو یا کنگر به‌جای آبنوس فریب می‌دادند (*ἔνιοι δὲ τὰ σησάμινα ἢ ἀκάνθινα ξύλα, ἐμφερῆ ὄντα, ἀντὶ ἐβένου πωλοῦσι*). سرانجام، کزماس ایندیکوپلیوستس[12] می‌گوید که از کَلیانَه[13]، نزدیک بمبئی، تنه‌های درخت سیسو (*σησάμινα ξύλα*) را صادر می‌کردند. شگفت است که حتّیٰ در آخرین ویراست فرهنگ یونانی لیدل و اسکات[14] این واژهٔ سیسامینُس/ *σησάμινος* با معنی اشتباه «ساخته‌شده از کنجد» آمده‌است یا به سوکامینُس/ *συκάμινος* اصلاح شده‌است،

---

1. D. Bray
2. *Vocabulary*
3. A. Parsa, *Flore de l'Iran*, Tehran, 1949, II, 474.

٤. {برهان قاطع، به کوشش محمّد معین، چ۲، تهران، ۱۳۴۲، ج۲، ص۵۷۵}.

٥. {منظور گرشویچ فرهنگ فارسی به انگلیسی اشتینگاس بوده‌است و بنابراین ما عین عبارت را از این فرهنگ نقل کردیم. نک.

{F. Steingass, *A Comprehensive Persian-English Dictionary*, London, 1892, p. 364.

6. Samaritan
7. Pentateuch
8. gopher wood

{در عهد عتیق: کتاب‌های شریعت یا تورات، ترجمهٔ پیروز سیّار، تهران، ۱۳۹۳، ص۱۴۸، در این بخش از تورات از «چوب صمغ‌دار» یاد شده‌است و ما همان را در متن اختیار کردیم.}

9. v. I. Löw, *Aramaeische Pflanzennamen*, 65.
10. *Periplus of the Erythraean Sea*, ed. H. Frisk, Göteborg, 1927, ch. 36.
11. Dioscorides, *de mat. med*., I, 129.
12. Cosmas Indicopleustes, ed. E. O. Winstedt, 32218.
13. Kalyāna
14. Liddell and Scott

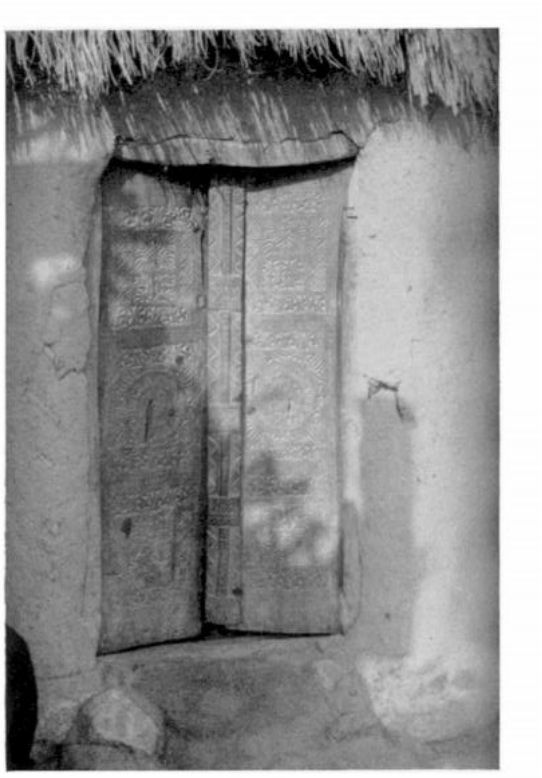
درحالی‌که در ۱۶۶۳ ساموئل بوخارت[1] که متوجّه ارتباط آن با واژهٔ عربی ساسَم شده بود هشدارِ «پس مراقب باش چیزی را تغییر ندهی» (*cave igitur ne quidquam mutes*) را ثبت کرده‌است.

یک‌سان‌انگاری «درخت میسو از منطقهٔ مَگَن» با درخت سیسو که معادلهٔ کتیبهٔ شوش پیشنهاد می‌دهد در توافق با این عقیده است که مگن شرقی را، که از منطقهٔ جنوبی که این نام بعدها به آن هم تسرّی یافت مجزّا بود، باید در منطقهٔ خلیج فارس جست‌وجو کرد[2]. درختان سیسوی منطقهٔ بشکَرد شاید در بندری که بعدها هرمز نامیده شد بارگیری می‌شده‌اند که خورِ (/ دهانهٔ) رود میناب یا به سمت جنوبی‌تر در جاسک بوده‌است[3]؛ این منطقهٔ ساحلی از تنگهٔ هرمز، مثل نمونهٔ عربی روبه‌روی خود در آن سوی دریا، در باور جذّاب هرتسفلد و کونیگ، در منابع سابق‌الذّکر، کشور مَگَن بوده‌است که نام آن در واژهای فارسی باستانِ مَکَه/ -maka و مَچیَه/ -mačiya و واژهٔ یونانیِ مَکَی/ Μάκαι به‌جا مانده‌است.

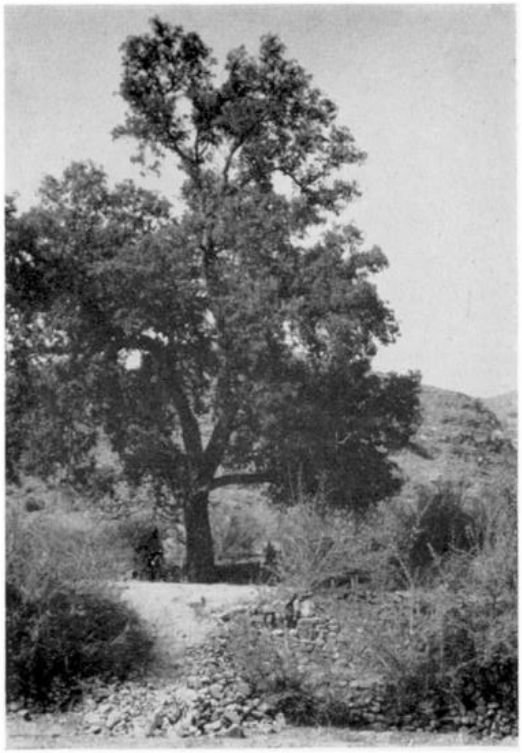
[استدراک. استاد هنینگ[4] به من اطّلاع می‌دهد که در مهٔ ۱۹۵۶ {= اردیبهشت و خرداد ۱۳۳۵ هجری شمسی}، هنگامی‌که من شخصاً با درخت جَگ در منطقهٔ بشکَرد آشنا می‌شده‌ام، استاد بنونیست[5] به او گفته‌است که پیوند واژهٔ فاسی باستانِ یکه با درخت جَغ را که در فرهنگ‌های فارسی ملاحظه کرده بوده‌است پیشنهاد کرده‌است.][6]

---

1. Samuel Bochart, *Hierozoicon*, II, 144.
2. cf. B. Landsberger, loc. cit., approved by A. L. Oppenheim, *JAOS*, LXXIV, 1954, 16.
توجّه مرا به این مقاله خانم مون‌رنکین جلب کردند.
3. cf. W. W. Tarn, *The Greeks in Bactria and India*, second edition, 482 sq.
4. W. B. Henning
5. E. Benveniste
٦. {گفتنی است واژهٔ *ǰaγ* احتمالاً ـ مطابق خوانش برخی مصحّحان ـ در بندهش نیز به کار رفته‌است (برای نمونه نک. بندهشن، چاپ پاکزاد، تهران، ۱۳۸۴، بخش ۱۶/۸، ص۲۱۱). بهار کلمهٔ موردبحث را شیز «درخت آبنوس» خوانده‌است (نک. بندهش، ترجمهٔ بهار، تهران، چ۷، ۱۴۰۰، ص۸۷ و ۱۸۲ (ش۶)؛ بهار، واژه‌نامهٔ بندهش، تهران، ۱۳۴۵، ص۲۲۴). واژهٔ **ǰaγ* در فرهنگ مختصر پهلوی/ *A Concise Pahlavi Dictionary* (مکنزی (D. N. MacKenzie)، لندن، ۱۹۷۱، ص۴۶) به معنی sissoo tree «درخت سیسو» و در ترجمهٔ فارسی آن (فرهنگ کوچک زبان پهلوی، ترجمهٔ میرفخرایی، تهران، ۱۳۷۳، ص۹۳) به معنی «جغ (درخت)» آمده‌است. منصوری (فرهنگ زبان پهلوی، ج۲، تهران، ۱۳۹۸، ص۳۶۲) نیز این واژه را با شاهد یادشده از بندهش آورده‌است.
واژهٔ سغدی بودایی آک/ āk/ k'' را نیز قریب (فرهنگ سغدی، تهران، ۱۳۷۴، ص۵؛ نقل‌شده در واژه‌نامهٔ موضوعی زبان‌های باستانی ایران، زیر نظر رضایی باغ‌بیدی، ج۲، تهران، ۱۳۹۱، ذیل جغ) همان جغ و یکه می‌داند.
در زبان‌ها و گویش‌های ایرانی نو نیز افزون بر آن‌چه در متن و حواشی نقل شده‌است واژهٔ دزفولیِ جِگ/ *ǰeg* «درخت تبریزی، سپیدار» قابل‌توجّه است (نک. فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، ج۲، ص۹۵۶، ذیل جغ). ضمناً صورت‌های یاکا و یکه (نک. همان‌جا) وام‌واژهٔ تاریخی و حاصل خواندن از روی خطّ لاتین‌اند و بنابراین نمی‌توان آن‌ها را فارسی پنداشت. صورت جَک (همان‌جا) نیز گویشی است و نه فارسی. به نظر می‌رسد تنها صورت‌های فارسی واقعی جَگ (مطابق قاعدهٔ تحوّل آوایی) و جَغ (مطابق صورت فارسی میانه و ضبط برهان قاطع) باشند. }



{تصویر ۱.} دری از جنس جَگ در رَمِشک



{تصویر ۲.} درخت جَگ در اَشکُن، شمال اَنگُهران

(ارتفاع تقریباً ۵۸ پا {= حدود ۱۷/۵ متر})

تکملهٔ «سیسو در شوش»

در مقالهٔ یادشده، متأسّفانه این نکته را از قلم انداخته بودم که معادل عیلامیِ واژهٔ فارسی باستانِ یَکاـ شناخته‌شده است، چنان‌که استاد گَد[1] از روی لطف به من تذکّر داده‌اند. این معادلْ واژهٔ گیشـ شِئیشَّبَئوت / *[GIŠ]še-iš-šá-ba-ut* است که با توجّه به شباهت نزدیکش به واژهٔ سنسکریتِ شِمشَپا/ śiṃśapā پیشنهاد نگارنده مبنی بر یک‌سان‌انگاری آن با چوبی که داریوش وارد کرده‌است تأیید می‌شود. سنج.

V. Scheil, *Mémoires de la Mission Archéologique de Perse*, XXIV, 1933, p. 109, l. 29; E. Herzfeld, *Altpersische Inschriften*, p. 15, l. 2; W. Hinz, *JNES*, IX, 1, 1950, p. 2, l. 30.

1. C. J. Gadd

اوراق بادبُرده (۱۵)

محسن احمدوندی دکتری زبان و ادبیّات فارسی

✉ mohsenahmadvandi@yahoo.com

۱ـ خوانش درست بیتی از گلچین گیلانی

«باران» مشهورترین سرودهٔ گلچین گیلانی است که بسیاری از ایرانیان به‌واسطهٔ کتاب‌های درسی دورهٔ ابتدایی، سطرهایی از آن را از بر دارند. گلچین گیلانی این شعر ساده و تأثیرگذار را در سال ۱۳۱۹ هـ . ش. در لندن سروده و در خلال آن، به مرور خاطرات کودکی‌اش در جنگل‌های گیلان پرداخته‌است. در بندی از این شعر چنین می‌خوانیم:

گیسویِ سیمینِ مه را شانه می‌زد دستِ باران
بادها با فوت خوانا می‌نمودندش پریشان
(میرفخرایی، ۱۳۸۵: ۵۹)

سخن ما در اینجا بر سر شکلِ درستِ خواندنِ مصراع سوم این بند است؟ این مصراع را به دو صورت می‌توان خواند:

۱ ـ بادها با فوتِ خوانا

۲ ـ بادها با فوتْ خوانا

در صورت اول «خوانا» صفتِ «فوت» است و در صورت دوم مسند برای «بادها». لازم به یادآوری است که کلمهٔ «خوانا» در زبان فارسی یا به‌صورت صفت لیاقت و به معنای «قابل‌خواندن» به کار رفته‌است یا به‌صورت صفت فاعلی و به معنای «آن‌کس که توانایی خواندن دارد»؛ برای مثال در فرهنگ بزرگ سخن ذیل این واژه آمده‌است:

> خوانا: (ص.) ۱. قابل‌خواندن: [مدیر ما] خط بسیار خوب و خوانایی داشت (اسلامی ندوشن، ۷۷). ۲. دارای توانایی خواندن، باسواد: این شاهزاده با این‌که از خانوادهٔ سلطنت بود، خوانا و نویسا نبود. (مستوفی، ۱۶/۲).

به نظر می‌رسد گلچین گیلانی در بیت یادشده، «خوانا» را به‌صورت صفت فاعلی و در نقش مسند برای «بادها» به کار برده‌است؛ با این تفاوت که خوانا در اینجا به معنای «خواننده، کسی که سواد خواندن دارد و می‌تواند نوشته‌ای را از رو بخواند» ـ چنان‌که در فرهنگ سخن آمده ـ به کار نرفته؛ بلکه به معنای «آوازخوان و کسی که آوازی را زمزمه می‌کند» به کار رفته‌است.

کاربرد «خوانا» با این معنا، در شعر نیما نیز وجود دارد. نیما در بخشی از منظومهٔ افسانه، واژهٔ «خوانا» را چنین به کار برده‌است:

آن زمانی که امرود وحشی/ سایه افکنده آرام بر سنگ/ کاکلی‌ها در آن جنگل دور/ می‌سرایند باهم هماهنگ/ که یکی زان میان است خوانا (نیمایوشیج، ۱۳۷۳: ۴۹).

او در شعری دیگر با نامِ «پریان»، این‌گونه از واژهٔ «خوانا» استفاده کرده‌است:

می‌گفت به دل نهفته، جنس مطرود/ گنجینهٔ این جهان/ خلوت‌طلبان ساحل دریا را/ خوشحال نمی‌کند./ آن‌ها/ آوای حزین خود را/ از دست نمی‌دهند./ در ساحل خامشی که بر رهگذرش/ بنشسته غراب/ یا آن‌که درخت مازویی تک رُسته/ و آنجا همه‌چیز می‌نماید خسته/ آن‌ها همه دل‌بستهٔ آوای خودند/ دائم پریان/ هستند به آوای دگرگون خوانا (همان: ۲۷۹ ـ ۲۸۰).

شاید گلچین گیلانی در کاربرد «خوانا» در بند یادشده، از نیما متأثر شده باشد؛ زیرا او از نخستین شاعرانی بود که راه نیما را در سرودن دنبال کرد.

بنابر آنچه گفته شد، شکلِ درستِ خوانشِ بندِ مذکور چنین خواهد بود:

گیسویِ سیمینِ مه را شانه می‌زد دستِ باران،
بادها با فوتْ خوانا می‌نمودندش پریشان
(میرفخرایی، ۱۳۸۵: ۵۹)

دستِ باران گیسوی سیمین ماه را شانه می‌زد و بادها که با فوت ریتم گرفته بودند و در حالِ آوازخوانی بودند، گیسوی شانه‌زدهٔ ماه را دوباره پریشان می‌کردند.

منابع این بخش

ـ انوری، حسن [سرپرست]، ۱۳۸۱، فرهنگ بزرگ سخن، ۸ج، تهران، سخن.
ـ میرفخرایی، مجدالدین (گلچین گیلانی)، ۱۳۸۵، باران: منتخب پنج دفتر شعر باران، نهفته، مهر و کین، گلی برای تو و بازگشت، چ۲، تهران، سخن.
ـ نیما یوشیج، ۱۳۷۳، مجموعهٔ کامل اشعار نیمایوشیج، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، با نظارت شراگیم یوشیج، چ۳، تهران، نگاه.

۲ـ رعیت چو بیخ‌اند و سلطان درخت

سعدی در باب نخست گلستان حکایت پادشاهی ایرانی را ذکر می‌کند که به مردم زیردستش ظلم و ستم بی‌اندازه می‌کند. مردم از جور پادشاه به تنگ می‌آیند و یکی‌یکی سرزمینشان را ترک می‌کنند و راه غربت در پیش می‌گیرند. مهاجرتِ مردمْ موجب کم شدن درآمدها و تهی شدن خزانهٔ پادشاهی می‌شود. وزیر خیرخواه و خردمند پادشاهْ عواقب این کار را به او گوشزد می‌کند، اما گوش او بدهکار این سخنان نیست و وزیر را به‌خاطر این گستاخی به زندان می‌افکند. مدت زیادی

نمی‌گذرد که پسرعموهای پادشاه، که منتظر فرصت مناسب بوده‌اند تا او را از تخت به زیر بکشند، شرایط را مساعد می‌بینند و علیه او قیام می‌کنند. مردم به‌تنگ‌آمده از جورِ پادشاه نیز با دشمنانش همراه می‌شوند و این‌گونه است که حکومت ساقط می‌شود و پادشاه سرنگون می‌گردد. این خلاصه‌ای از حکایتی است که سعدی برای ما نقل می‌کند، اما بگذارید آن را از زبان شیرین خودش هم بشنویم ـ که قند مکرر است ـ و سپس به بررسی آن بپردازیم:

> یکی را از ملوکِ عجم حکایت کنند که دستِ تطاول به مالِ رعیّت دراز کرده بود و جور و اذیّت آغاز کرده تا به جایی که خلق از مکایدِ ظلمش به جهان برفتند و از کُربتِ جَورش راهِ غربت گرفتند. چون رعیّت کم شد، ارتفاعِ ولایت نقصان پذیرفت و خزینه تهی ماند و دشمنان زور آوردند. [...] باری، در مجلسِ او کتابِ شاهنامه می‌خواندند در زوالِ مملکتِ ضحّاک و عهدِ فریدون. وزیر مَلِک را پرسید: هیچ توان دانست فریدون که گنج و مُلک و حَشَم نداشت چگونه بر وی مملکت مقرّر شد؟ گفت: چنان‌که شنیدی خلقی بر او به تعصّب گرد آمدند و تقویت کردند و پادشاهی یافت. پس گفت: ای مَلِک، چون گرد آمدنِ خلقی موجب پادشاهی است، تو مر خلق را پریشان برای چه می‌کنی؟ مگر سرِ پادشاهی کردن نداری؟ [...] مَلِک گفت: موجبِ گرد آمدنِ سپاه و رعیّت چه باشد؟ گفت: پادشه را کرم باید تا بر او رعیّت گرد آیند و رحمت تا در پناهِ دولتش ایمن نشینند و تو را این هر دو نیست. [...] مَلِک را پندِ وزیرِ ناصح موافقِ طبع نیامد. روی از این سخن درهم کشید و به زندانش فرستاد. بسی برنیامد که بنی‌عمّش به منازعت برخاستند و مُلکِ پدر خواستند. قومی که از دستِ تطاولِ او به جان آمده بودند و پریشان شده، بر ایشان گرد آمدند و تقویت کردند تا مُلک از تصرّف این بدر رفت و بر آنان مقرّر شد (سعدی، ۱۳۸۴: ۶۳ـ۶۴).

سعدی در ابتدای این حکایت، آشکارا به حاکمان زمانه‌اش و همهٔ زمان‌ها می‌گوید اگر دست به مال مردم دراز کنند و به آن‌ها ستم کنند و مردم نتوانند حق‌وحقوق خود را از پادشاه بگیرند، چاره‌ای جز مهاجرت نخواهند داشت. غربت تلخ است؛ برای همهٔ آدم‌ها هم تلخ است. دل کندن از سرزمینی که در آن به دنیا آمده‌ای و بالیده‌ای بسیار دشوار است؛ برای همهٔ آدم‌ها هم دشوار است. اما وقتی مردم با کُربتِ جور پادشاه، سلطان، امیر، خلیفه یا هر کس دیگری روبه‌رو شوند و توان مقابله با آن را نداشته باشند، این تلخی را به جان می‌خرند و عطای سرزمین آباواجدادی‌شان را به لقایش می‌بخشند.

بدون همراهی مردم، حکومت معنا و مشروعیتش را از دست می‌دهد و در سراشیبی سقوط می‌افتد. اما آیا پادشاه این مسئلهٔ ساده را نمی‌فهمد؟ پادشاهی که در مجلسش کتاب می‌خوانند و اهل تدبر در تاریخ است و دلیل یا دلایل برآمدن و ساقط شدن حکمرانانِ پیشین را بهتر از من و شما بلد است، چرا چنین می‌کند؟ چرا وزیر مشفقش را ـ که خیر مردم و حاکمیت را توأمان می‌خواهد و مثل اکثر اطرافیان پادشاه بادمجان‌دورقاب‌چین نیست و راه درست را به او نشان می‌دهد ـ به زندان می‌افکند؟ پاسخش روشن است: «استبداد و تمامیت‌خواهی». پادشاه می‌داند که همراهی مردم دلیل اصلی حکمرانی‌های موفق در طول تاریخ بوده‌است، اما استبداد و تمامیت‌خواهی نمی‌گذارد که این حقیقت را بپذیرد. او

نمی‌خواهد دیگران را با خود در قدرت و ثروت سهیم کند. هرچه هست باید از آن او باشد. صدایی که بخواهد به این تمامیت‌خواهی خدشه وارد کند باید خفه شود، باید سرکوب شود، باید زندانی شود.

عاقبت این تمامیت‌خواهی و استبداد هم روشن است. پایان حکایتْ پایان ماجرای بسیاری از حاکمان مستبد تاریخ است: سقوط و سرنگونی. آیا حاکمِ بعدی از عاقبت حاکمِ قبلی درس عبرت می‌گیرد و دیگر به مردم زیردستش ستم نخواهد کرد؟ به‌راستی چرا حاکمان ما در طول تاریخ از گذشته درس عبرت نگرفته‌اند؟ چرا رفتن ستمگری و آمدن ستمگری دیگر به جای او در تاریخ ما این‌قدر پرتکرار بوده‌است و مهم‌تر از این، چه باید کرد تا از تکرار این چرخهٔ معیوب جلوگیری نمود؟ متون ادبی کهن ممکن است پاسخی برای این پرسش‌ها نداشته باشند، اما همین‌که ما را به فکر در این زمینه‌ها وامی‌دارند ارزشمند و قابل‌احترام است.

منبع این بخش

ـ سعدی، مصلح بن عبدالله، ۱۳۸۴، گلستان سعدی، تصحیح و توضیح غلام‌حسین یوسفی، چ۷، تهران، خوارزمی.

۳ـ خواندن درست و دقیق متن، گام نخست پژوهش ادبی

اگر از من بپرسند یکی از بزرگ‌ترین ضعف‌هایی که تحقیقات ادبی در چند دههٔ اخیر از آن رنج برده چیست؟ بی‌شک پاسخ می‌دهم: «نخواندن درست و دقیق متون ادبی». متأسفانه در سال‌های اخیر اغلب پژوهشگران ما بدون این‌که متنی را یک‌بار از اول تا آخر خوانده باشند، دربارهٔ آن قلم زده‌اند و به‌زعم خود پژوهش کرده‌اند و در قالب هزاران کتاب و مقالهٔ کم‌مایه و تکراری و پرغلط انتشار داده‌اند؛ کتاب‌ها و مقالاتی که نه‌تنها کمکی به پیشبرد پژوهش‌های ادبی معاصر نکرده، بلکه اگر پژوهش خوبی هم در این میانه انجام شده، در لابه‌لای انبوه این آثار بی‌فایده، گم شده و بی خواننده مانده‌است. در اینجا برای اثبات این مدعا تنها به دو نمونه بسنده می‌کنم.

۱. رمان شریفجان شریفجان نوشتهٔ تقی مدرسی داستان خانواده‌ای به نام اصلانی را روایت می‌کند؛ خانواده‌ای متمکن و زمین‌دار که از عصر قاجار پا به عصر پهلوی اول گذاشته‌است و نظامی تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ای به نام سرهنگ جهانسوز درصدد آن است که زمین‌های این خانواده را از چنگشان بیرون بکشد. حسن میرعابدینی در صدسال داستان‌نویسی دربارهٔ رمان شریفجان شریفجان نوشته‌است:

> شریفجان شریفجان (۱۳۴۴) از نخستین رمان‌هایی است که بلافاصله پس از اصلاحات ارضی منتشر شد و تأثیرهای اجتماعی آن را مورد ارزیابی قرار داد (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۵۱۷).

سخن میرعابدینی روشن است. منظور او این نیست که وقایع رمان شریفجان شریفجان مربوط به دورهٔ پهلوی دوم است، بلکه می‌خواهد بگوید تقی مدرسی اگرچه در رمان شریفجان شریفجان به روایت خانواده‌ای در عصر پهلوی اول

می‌پردازد؛ اما به صورت ضمنی به وقایع عصر پهلوی دوم و به‌ویژه اصلاحات ارضی نظر دارد؛ اساساً کار رمان‌نویس تاریخی همین است که دیروز را بازخوانی می‌کند تا از طریق آن، امروز را به نقد بکشد. تقی مدرسی هم در رمان شریفجان که سه سال بعد از اصلاحات ارضی محمدرضا پهلوی منتشر شده‌است، زمان اتفاقات رمانش را عصر پهلوی اول قرار می‌دهد تا از این طریق بتواند بدون سانسور و گیروگرفت، اصلاحات ارضی پهلوی دوم را نقد کند؛ اما همین سخن روشن میرعابدینی، موجب بدفهمی پژوهشگری به نام فهمیه سادات موسوی شده‌است. موسوی در مقالهٔ «شریفجان شریفجان و اصلاحات ارضی!!!» [علامت‌های تعجب از خانم موسوی است]، بعد از نقل سخن بالا از میرعابدینی، می‌نویسد:

> این نقل‌قول به این معنی است که این پژوهشگر توانا ماجرای داستان شریفجان شریفجان را مربوط به دورهٔ پهلوی دوم و در ارتباط با اصلاحات ارضی می‌داند. همین تصور در کتاب دیگر پژوهشگر باعنوان «فرهنگ داستان‌نویسان ایران» نیز تکرار شده‌است (موسوی، ۱۳۹۴: ۲۲۰).

موسوی در ادامه کوشیده‌است که به‌زعم خود این غلط میرعابدینی را اصلاح کند و نشان دهد که موضوعاتی چون کشف حجاب، افتتاح کانون بانوان، زمین‌خواری گستردهٔ نظامیان در رمان شریفجان شریفجان ثابت می‌کند که ماجراهای این رمان مربوط به دورهٔ پهلوی اول است. او در پایان به این نتیجه رسیده‌است که: «شکی نیست که دورهٔ زمانی‌ای که داستان در آن می‌گذرد دورهٔ رضاشاه است و شریفجان شریفجان تأثیر اصلاحات ارضی را منعکس نمی‌کند» (همو: ۲۲۴)؛ و با این نتیجه‌گیری به‌زعم خود ثابت می‌کند که میرعابدینی اشتباه کرده‌است؛ درحالی‌که او اصلاً سخن میرعابدینی را نفهمیده‌است. چرا این اتفاق افتاده؟ پاسخ روشن است، چون موسوی یک‌بار هم متن رمان را نخوانده یا اگر خوانده، دقت و تأمل کافی نداشته‌است. شاید بگویید مگر تو علم غیب داری که چنین سخنی را می‌گویی. اجازه بدهید برای این سخنم، از همین مقالهٔ ایشان دلیلی بیاورم.

موسوی در بخش دیگری از یادداشتش می‌نویسد:

> میرعابدینی در جای دیگری آورده‌است که در پایان داستان شریفجان شریفجان، اصلانی قصد دارد با آوردن تراکتور از مردم روستا انتقام بگیرد و ممکن است همین ورود تراکتور به روستا را دلیلی دانسته باشد بر این که این داستان در دورهٔ پهلوی دوم رخ می‌دهد. من چند بار داستان را خواندم تا این مطلب را پیدا کنم؛ اما هیچ اشاره‌ای به آوردن تراکتور توسط اصلانی و یا حتی اشارهٔ غیرمستقیم به آن را در داستان شریفجان شریفجان نیافتم. اصلانی در پایان داستان تراکتوری نمی‌آورد و حرفی هم از آوردن تراکتور نمی‌زند (همو: ۲۲۱).

موسوی می‌گوید چند بار داستان را خوانده و تأکید دارد که هیچ خبری از آوردن تراکتور در آن نبوده‌است، اما من که یک‌بار رمان شریفجان شریفجان را خوانده‌ام این چند سطر را از صفحات پایانی رمان را برای خانم موسوی نقل می‌کنم تا متوجه شوند که اگر هم چند بار رمان را خوانده‌اند، درست و دقیق نخوانده‌اند:

باوجوداین پدرش [اصلانی] آهسته در گوش او [فرهاد] زمزمه می‌کرد: «این زمین‌ها خیلی پرقوّت‌اند. خان‌بابا این‌ها را به من گفته؛ من هم به تو می‌گویم تا تو هم یک روزی به پسرت بگویی. باید آستین‌هایمان را بالا بزنیم و زمین‌های پرقوّت جلال‌آباد را شخم بزنیم. باید از تهران تراکتور بیاوریم» (مدرسی، ۱۳۸۰: ۲۳۴).

۲. من عادت دارم بعد از خواندن هر رمان و دیدن هر فیلم، چند نقد و تحلیل هم دربارهٔ آن بخوانم تا آنچه را دریافته‌ام، با درک و دریافت دیگران مقایسه کنم. دیشب که سرگذشت کندوها از آل‌احمد را خواندم، اولین مقاله‌ای که در فضای مجازی در نقد آن یافتم، مقاله‌ای بود که می‌خواهم اینجا درباره‌اش بنویسم. اجازه بدهید یک بند از این مقاله را در اینجا بیاورم و بعد اشکالاتش را برشمرم:

داستان بلند سرگذشت کندوها (۱۳۳۷) به دلیل فضل تقدمش، مقدمهٔ آفرینش آثار داستانی و غیرداستانی آل‌احمد مانند مدیر مدرسه (۱۳۳۷)، جزیرهٔ خارک دُر یتیم خلیج (۱۳۳۹)، نون و القلم (۱۳۴۰)، غرب‌زدگی (۱۳۴۱)، نفرین زمین (۱۳۴۶) و... است که همگی با رویکرد پسااستعماری نوشته شده‌اند. به دیگر سخن، داستان سرگذشت کندوها را باید نقطهٔ آغاز تولد گفتمان غرب‌ستیزانهٔ آل‌احمد به شمار آورد؛ زیرا انتقادات پیشین آل‌احمد از نظام سرمایه‌داری، به دلیل تمایلات حزبی به‌ویژه گرایش‌های مارکسیستی، چندان خالص و بومی نیست. از نشانه‌های درون‌متنی که بر این فضل تقدم سرگذشت کندوها تأکید می‌ورزد، اشارات مکرر متن داستان است که فاصلهٔ زمانی نگارش داستان سرگذشت کندوها را تا کودتای ۲۸ مرداد ۳۲، پنج سال می‌داند؛ مانندِ «الان پنج سال آزگاره که جلوی چشم همه‌مون آخر هر فصل میاد اول یه کشتار حسابی از بچه‌هامون، از تخم چشممون، می‌کنه. بعد هم هرچی آذوقه درست کردیم ورمی‌داره می‌بره. بازم نه نیشمون بهش کارگره، نه زورش رو داریم که جلوش وایستیم». به‌عبارت‌دیگر، درون‌مایهٔ سرگذشت کندوها ناظر به وقایع پنج‌سالهٔ پس از کودتای ۲۸ مرداد است؛ کودتایی که استعمار انگلیس به‌تدریج جای خود را به استعمار نو به سرکردگی آمریکا سپرده و آل‌احمد به‌خوبی بدان نظر داشته‌است (قاسم‌زاده، ۱۳۹۲: ۵۶ ـ ۵۷).

در این نقل‌قول، دو ایراد اساسی وجود دارد:

نخست این‌که نویسندهٔ مقاله، سال چاپ سرگذشت کندوها را ۱۳۳۷ در نظر گرفته‌است و بر اساس این تاریخ، عدد «پنج» را که چند بار در داستان تکرار شده‌است، ناظر به وقایع پنج‌سالهٔ پس از کودتا دانسته‌است؛ این در حالی است که

نخستین چاپ سرگذشت کندوها که انتشارات رواق آن را منتشر کرده‌است، به بهمن‌ماه ۱۳۳۳ برمی‌گردد؛ بنابراین تأویل قاسم‌زاده از عدد «پنج» کاملاً اشتباه است.

دوم این‌که قاسم‌زاده، سرگذشت کندوها را نقطهٔ آغاز تولد گفتمان غرب‌ستیزانهٔ آل‌احمد به شمار آورده و انتقادات پیشینِ او از نظام سرمایه‌داری را به دلیل تمایلات حزبی به‌ویژه گرایش‌های مارکسیستی، چندان خالص و بومی ندانسته‌است. در رد این سخن باید بگویم که آل‌احمد اگرچه در سال ۱۳۲۶ از حزب توده جدا شد (آل‌احمد، ۱۳۴۳: ۴۹ ـ ۵۰)؛ اما گرایش‌های چپ او یک‌شبه از بین نرفت و گفتمان استعمارستیز او در سرگذشت کندوها نیز به‌تبع چندان خالص و بومی نیست. در اغلب داستان‌های استعمارستیزانهٔ آل‌احمد که پس از جدایی از حزب توده نوشته‌است، نوک پیکان انتقاد به سمت استعمار غرب به‌ویژه انگلیس، آمریکا و فرانسه نشانه می‌رود و کاری به کار به شوروی ندارد (برای نمونه بنگرید به آل‌احمد، ۱۳۵۶: ۱۸ ـ ۱۹). در همین سرگذشت کندوها هم می‌توان نگاه مثبت و حتی تمجیدآمیز آل‌احمد به همسایهٔ بالادست رودخانه (استعاره از شوروی) را به‌خوبی دریافت: «اما شاباجی‌خانم بزرگه منتظر دوتا قاصد آخری بود که به ولایت بالادست رودخانه رفته بودند تا براش حتم بشود و بتواند تصمیم بگیرد. عاقبت آفتاب که از وسط آسمان به آن طرف سرازیر شد، آن دوتای آخری هم عرق‌ریزان آمدند و یکسر به حضور رفتند و شرح ماوقع را دادند که ذخیرهٔ شهرهای آن ولایت کم و کسر که نشده هیچی، بلکه شهرهای آنجا اصلاً با مال این طرف‌ها از زمین تا آسمان فرق دارد» (آل‌احمد، ۱۳۳۳: ۵۲). بنابراین من سرگذشت کندوها را داستان مناسبی برای نقد پسااستعماری نمی‌دانم. اگر هم قرار است این اثر یا دیگر آثار آل‌احمد با چنین رویکردی نقد شود، نگاه خنثی و گاه حتی مثبت او به همسایهٔ شمالی در اغلب آثارش را نباید نادیده گرفت.

منابع این بخش

ـ آل‌احمد، جلال،۱۳۳۳، سرگذشت کندوها، چ۱، تهران، رواق.

ـ آل‌احمد، جلال، ۱۳۴۳، یک چاه و دو چاله و مثلاً شرح احوالات، چ۱، تهران، رواق.

ـ آل‌احمد، جلال، ۱۳۵۶، مدیر مدرسه، چ۵، تهران، امیرکبیر.

ـ قاسم‌زاده، سید علی، ۱۳۹۲، «نقد پسااستعماری داستان بلند سرگذشت کندوها نوشتهٔ آل‌احمد»، کاوش‌نامه، ش۲۷، ص۴۵ـ۷۳.

ـ مدرسی، تقی، ۱۳۸۰، شریفجان شریفجان، چ۱، تهران، نگاه.

ـ موسوی، فهمیه‌سادات، ۱۳۹۴، «شریفجان شریفجان و اصلاحات ارضی!!!»، پژوهش در تاریخ، ش۲، ص ۲۱۹ـ۲۲۵.

ـ میرعابدینی، حسن، ۱۳۸۰، صد سال داستان‌نویسی، ج۱ـ۲، چ۲، تهران، چشمه.

۴ـ نگاهی به نثر آشفته و مغلوط ابراهیم گلستان در داستان *خروس*

خروس داستان بلندی از ابراهیم گلستان است که به گفتهٔ خودِ نویسنده، آن را در روزهای آخر سال ۱۳۴۸ و تابستان ۱۳۴۹ می‌نویسد. تکه‌هایی از نسخهٔ اولیهٔ این داستان در سال ۱۳۵۹ در مجلهٔ لوح چاپ می‌شود و در سال ۱۳۷۳ به‌صورت ناقص و سانسورشده در مجموعهٔ «شکوفایی داستان کوتاه در دههٔ نخستین انقلاب» به کوشش صفدر تقی‌زاده به چاپ می‌رسد

که اعتراض گلستان را در پی دارد. سپس انتشارات «روزن» در نیوجرسی (۱۳۷٤) و انتشارات «اختران» در تهران (۱۳۸٤) برای نخستین بار نسخهٔ کامل این داستان را منتشر می‌کنند. نثر گلستان در داستان بلند خروس مبهم، آشفته و پُراشکال است. در ادامه به چند مورد از این ابهامات و اشکالات می‌پردازیم.

۱ ـ عبارت زیر از همان صفحهٔ آغازین کتاب است:

و کشتزار مرجان‌ها از زیر پوزهٔ قایق که رد می‌شد قایق را انگار آویزان نشان می‌داد هرچند چین آب که از هر دو بر می‌رفت آن را اول که می‌لرزاند، بعد مغشوش می‌نمود، بعد می‌پوشاند (گلستان، ۱۳۸۴: ۱۹).

نخست این‌که بین ضمیر اشارهٔ «آن» و مرجع آن «کشتزار مرجان‌ها» آن‌قدر فاصله افتاده‌است که نیازمند دوباره‌خوانی متن است، به‌ویژه وقتی که در فاصلهٔ «کشتزار مرجان‌ها» تا «آن»، کلماتی چون «قایق» و «آب» هم به نحوی می‌توانند مرجع ضمیر «آن» باشند. دوم این‌که حرف ربط «که» در اینجا زائد است و معلوم نیست برای چه آمده‌است؟

۲ ـ در جملهٔ زیر:

و از صدایش [صدای حاجی]، شاید خروس دوباره اذان کشید (همو: ۲۳).

تعبیر «اذان کشیدن» تعبیری من‌درآوردی است؛ در زبان فارسی معمولاً برای این منظور دو تعبیر «اذان گفتن» و «اذان دادن» را به کار می‌بریم. برخی ممکن است بگویند، نویسنده قصد داشته آشنایی‌زدایی کند و تعبیری نو خلق کند. در پاسخ باید بگویم، بله، نویسنده حق دارد، تعبیر نو خلق کند، اما این تعبیر باید دو ویژگی زیبایی و رسایی را داشته باشد. من در «اذان کشیدنِ» خروس نه زیبایی می‌بینم و نه رسایی.

۳ ـ به جملهٔ زیر دقت کنید:

بالایِ سردرْ کارِ دوباره کلهٔ افتاده را به پیکرِ شکسته بستن به راه می‌افتاد (همو: ۳۰).

نویسنده خواسته بگوید: «کلهٔ افتاده را به پیکری که بالای سردر بود دوباره پیوند زدند»؛ این‌که چرا جمله‌ای به این سادگی را تا این اندازه پیچانده‌است بر من معلوم نیست.

۴ ـ جملهٔ زیر را بخوانید:

اول با دست مالیدن به روی پتو جای گردن او [خروس] را که فهمیدند آن را به چنگ گرفتند و زور آوردند (همو: ۴۲).

نخست این‌که نیازی به حرف اضافهٔ «به» نیست. دوم این‌که در زبان فارسی برای اشاره به غیرانسان از ضمیر اشارهٔ «آن» استفاده می‌کنیم و بهتر بود، به‌جای «او» برای اشاره به خروس از «آن» استفاده می‌شد، البته چون یکی از شخصیت‌های داستان خروس است، می‌توان آوردن ضمیر «او» را توجیه کرد. سوم این‌که جای گردن خروس را زیر پتو «نمی‌فهمند»، بلکه «پیدا می‌کنند». چهارم این‌که وقتی با دست روی پتو می‌مالند و گردن خروس را می‌یابند، با همان دست هم قاعدتاً گردن خروس را می‌گیرند و دیگر نیازی به آوردن واژهٔ «چنگ» نیست و این واژه حشو و زائد است؛ بنابراین نویسنده خیلی ساده می‌توانست بگوید: «با دست مالیدن روی پتو، جای گردن خروس را که پیدا کردند، آن را گرفتند و زور زدند.»

۵ ـ در جملهٔ زیر فعل «عقب زدن» که در فارسی امروز فعل گذرا به مفعول است، به‌صورت ناگذر به کار رفته‌است که البته غلط است و باید می‌نوشت: «عقب می‌رفتند» یا «عقب می‌کشیدند»

خروس بال می‌زد و آن‌ها از گرد او رمیده عقب می‌زدند (همو: ۴۲).

۶. در جملهٔ زیر هم من هرچه قدر تلاش کردم متوجه نشدم که واژهٔ «درگیر» چه معنایی دارد؟ آیا منظورش لیوان‌هایی بوده که تهشان در گیره‌هایی نقره‌ای جای داده شده‌است؟ اگر چنین است، چرا واژه را سرِهم نوشته‌است؟

سلمان آمد تو. سینی را که توش لیوان شربتِ درگیر نقره و یک جفت تُنگ کوچک بود پیشم گذاشت (همو: ۵۳).

۷ ـ تتابع اضافات و به تعویق افتادن فعل در عبارت زیر هم جز این که نفس خواننده را بگیرد و او را در درک معنا دچار مشکل کند، هیچ ارزش دیگری ندارد:

هیچ‌چیز در آن [حیاط] نمی‌جنبید جز نورِ سرخِ آتشِ بی‌دودِ زیرِ دیگ‌هایِ گوشهٔ دیوار که در لایِ خاکستر خوابیده بود و خل انداخته گاهی جرقه می‌زد (همو: ۶۲).

۸ ـ یا تعبیر «از تکان خودش به تکان افتادن» در عبارت زیر که ترکیب عجیب‌وغریبی است:

اما نزدیک پله‌ها راهنمامان مستانه نرم زد به سینهٔ سلمان تا او را عقب براند که از تکان خودش به تکان افتاد، به پیش و پس نوسان کرد (همو: ۷۵).

۹ ـ و بازهم تتابع اضافات در عبارات زیر که از روانی متن کاسته‌است:

می‌دانستم که دلوچه رویِ سه‌پایِ چوبیِ رنگینش بیرون تورِ رختخوابم بود (همو: ۸۲).

آبْ طعمِ گس می‌داد و طعمِ چرمِ خیسِ دهانِ گشادِ دلو گس‌تر بود (همو: ۸۲).

البته این تتابع اضافات در دیگر آثار گلستان هم هست و ممکن است گروهی بگویند این از مشخصه‌های سبکی او محسوب می‌شود. من با این سخن موافقم، اما این را هم اضافه می‌کنم که هر مشخصهٔ سبکی قرار نیست هنری هم باشد. بله، تتابع اضافات مشخصهٔ سبکی نثر گلستان است، اما یک مشخصهٔ سبکی بسیار بد و غیرهنری.

۱۰ ـ جملهٔ زیر را بخوانید:

با رختخواب میان خرند علی بر آتشِ درگاه و آن در اتاق می‌کوبید تا شعله را بخواباند؛ اما اول تمام شیشه‌ها و بعد خود در شکست، هرچند اتاق از آسیب به دور مانده بود؛ اما آن‌ها که در اتاق بودند حالا میان حضور خطر هنوز ناله می‌کردند (همو: ۸۸ ـ ۸۹).

آیا علی با رختخواب می‌خواهد آتش «آن طرف درِ اتاق» را خاموش کند یا آتش «درِ اتاق» را یا آتش «درِ آن اتاق» را؟ من که نفهمیدم، اگر شما فهمیدید، به من هم بگویید. یا در سطر بعد که احتمالاً فقط گلستان است که در زبان فارسی دو قید «حالا» و «هنوز» را با هم به کار می‌برد.

۱۱ ـ در جملهٔ زیر، نویسنده به غلط، «صواب» در معنای «درست و صحیح» را به‌جای «ثواب» در معنای «اجر و پاداش» به کار برده‌است:

راننده داشت در قفلِ در کلید می‌انداخت، گفت «اما اگر می‌شد که براش یه کاری بکنیم چه خوب می‌شد، صواب هم داشت» (همو: ۱۰۱).

۱۲ ـ یا جملهٔ زیر:

شکش برداشته بود از ما؛ اما انگار می‌دید سالم‌تر است هیچ نگفتن (همو: ۱۰۲).

که نویسنده خواسته بگوید: «فهمیده بود اگر چیزی نگوید بهتر است»؛ اما چنان آن را مغلق و پیچیده گفته‌است که فهمش دشوار است.

۱۳ ـ یا جملهٔ زیر:

راننده [...] گفت «آدم بیاد به در خونه‌ای آتش بیندازه که خودش توش مهمونی بوده، خودش، دیشب؟» (همو: ۱۰۲).

که حرف اضافهٔ «به» در آن زائد است و «به درِ خانه‌ای آتش انداختن» را به‌جای «در خانه‌ای آتش انداختن» به کار برده‌است. آتش را باید «در خانه» انداخت، نه «به درِ خانه»؛ چون اگر آتش را «به درِ خانه‌ای» بیندازیم، اتفاق خاصی نمی‌افتد و بعد از چند دقیقه خاموش می‌شود.

ممکن است بعد از این همه ایراد که گرفتم و البته آنچه نوشتم یک‌صدم غلط‌های دستوری و نگارشی و املاییِ این کتاب نبود، کسی بگوید بخشی از این اغلاط از زبان شخصیت‌های داستان است یا این‌که داستان‌نویس حق دارد در نثر معیار دست ببرد و آشنایی‌زدایی کند و ال کند و بل کند و خلاصه از این حرف‌هایی بزند که امروز مُد شده‌است و هر کسی که نمی‌تواند فارسی را درست بنویسد، به هزار و یک بهانه متوسل می‌شود تا بگوید آنچه نوشته درست است و دیگران اگر به او ایراد می‌گیرند، توانِ فهمِ نوشته‌هایش را ندارند. من برای همین از خیر داستان گذشتم و نشستم نثر مقدمهٔ کتاب را بررسی کردم؛ نثری که قاعدتاً دیگر نمی‌شود غلط‌های آن را به گردنِ هنرسازه‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها و نوآوری‌های عجیب‌وغریب ادبی انداخت. متأسفانه در همان چند سطر مقدمه هم چندین و چند غلط وجود دارد که من در اینجا به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌کنم.

۱٤ ـ به این چند سطر از مقدمه دقت کنید:

در هر دو این داستان‌ها قصدم نمودن دید و شناختم از روزگار حاضر و حاکم بود؛ اما برای نمایاندن تمام آنچه دیده بودم و می‌دیدیم نشان دادنش ضروری بود، در این دو قصه گسترش درخورند نمی‌شد داد هرچند روزگار را در آن‌ها فشرده‌تر می‌نمایاندی (همو: ۷).

که می‌شد آن را به زبان سلیس این‌گونه نوشت:

در این دو داستان، می‌خواستم دید و دریافتم از روزگار کنونی را نشان دهم؛ اما هرقدر روزگار را فشرده می‌کردم یا این دو قصه را گسترش می‌دادم، بازهم برای نشان دادن همهٔ آنچه دیده بودم و نمایاندن آن را لازم و ضروری می‌دانستم، کافی نبود.

۱۵ ـ یا در عبارت زیر که طوری از «قصهٔ نوشته» سخن گفته و آن را در تقابل با فیلم قرار داده که گویی «قصهٔ نانوشته» هم داریم.

فیلم گنج و بعد قصهٔ نوشتهٔ آن را درآوردم (همو: ۷).

نویسنده خواسته بگوید: «ابتدا فیلم اسرار گنج درهٔ جنی را ساختم و سپس قصه‌اش را منتشر کردم». بدیهی است که صفت «نوشته» برای «قصه» در اینجا حشو و زائد است.

۱۶ ـ یا در ادامه که احتمالاً منظور نویسنده از «خط‌نویسی»، «رسم‌الخط» باشد و منظورش از «زیادتر مرسوم»، «مرسوم‌تر»:

این‌ها هم تمام با نقطه‌گذاری غلط ولی مرسوم، با خط‌نویسی غلط ولی به‌تازگی زیادتر مرسوم (همو: ۸).

هدف من از این یادداشت این بود تا نشان دهم بسیاری از آثار به دلیل عوامل فرامتنی به شهرت می‌رسند؛ یعنی خودِ اثر از نظر وجوه هنری و زیبایی‌شناختی چیزی برای عرضه ندارد، اما چون متعلق به نویسنده‌ای نام‌ونشان‌دار است، نامش بر سر زبان‌ها می‌افتد و خوانده می‌شود. در داوری‌ها باید به این نکته توجه کرد.

منبع این بخش

ـ گلستان، ابراهیم، ۱۳۸۴، خروس، چ۱، تهران، اختران.

۵ـ آیین دارخرستو

ابراهیم گلستان در داستان بلندِ خروس، به رسمی در میان ناخدایان و دریانوردان جنوبی اشاره می‌کند که من جز در این کتاب، در هیچ متن مکتوب دیگری تابه‌حال ندیده‌ام. رسمی بسیار تلخ و تکان‌دهنده که باید آن را در امتداد شاهدبازی و سوءاستفادهٔ جنسی از پسران نوجوان در متون کهن دانست. این آیین به این صورت بوده‌است که پسران نوجوان را بر تکه‌چوبی خراطی‌شده به شکل آلت مردانه به نام دارخرستو[1] می‌نشانده‌اند و آن‌ها را روی آن فشار می‌داده‌اند تا مقعدشان گشاد شود:

حاجی گفت: «شوخی چنه؟ تمرین سی چی؟ یه بار خلاص. وقتی بچه رو نشوندن رو دارخرستو زورش دادن گشاد کردن، یه ذره خون میاد، فقط» (گلستان، ۱۳۸۴: ۷۰).

گویا این کار را به دو دلیل انجام می‌داده‌اند، نخست این‌که گناه اولین لواط با این پسران نوجوان بر گردن کسی نیفتد و دوم این‌که آن‌ها را بدین شکل، برای بهره‌گیری جنسی ناخدایان و دریانوردان آماده کنند:

---

[1]. گلستان در پی‌نوشت کتابش حدس زده‌است که شاید واژهٔ «خرستو» از واژهٔ عربی «خرز» به معنی «ثقبه زدن و سوراخ کردن» گرفته شده باشد. (همان: ۶۸)

اول که کون‌دریدگیش هیچ‌وقت به گردن هیچ‌کس نمی‌افته، دوم هم که بعد از اون دیگه بی دردسر می‌شه (همو: ۷۰).

گویا این کار همچون عروسی یا ختنه‌سوران همراه با مراسمی انجام می‌شده‌است:

همراهم گفت «مخصوصاً این‌که اولش مراسمی هم هس»

حاجی گفت «آفرین بر تو، اصلِ کار مراسمه‌ن. دُرُس گفتی. جِر دادن میون مراسم گمه‌ن. مراسم و آداب وقار می‌ده به جر دادن. ایطوری نی؟ [...] مثل عروسیه‌ن دیگه، مگه نه؟»

همراهم گفت «عیناً، یا مثل ختنه‌سورونی» (همو: ۷۰ـ ۷۱).

اما شاید بپرسید که چرا دریانوردان از زنان برای تمتع جنسی بهره نمی‌بردند؟ همان پرسشی که در برخورد با شاهدبازی در متون کهن ممکن است به ذهنتان خطور کرده باشد. پاسخ این پرسش را از زبان حاجیِ داستان بشنوید:

شوخی نی آخه، دریا و دور بودن از زن. حاجت دارن. حاجته‌ن دیگه. زن هم مایهٔ شره‌ن. بدتر، باردار میشه‌ن، ناخوش میشه‌ن، حیض و نفاس داره‌ن. مایهٔ شره‌ن. دعوا به راه میندازن خیلی. صدجور بلان (همو: ۷۱).

منبع این بخش

ـ گلستان، ابراهیم، ۱۳۸٤، خروس، چ ۱، تهران، اختران.

۶ـ کرمانشاه در *البُلْدان* یعقوبی

کتاب البُلْدان نوشتهٔ احمدبن اسحاق یعقوبی، بعد از دو کتاب مسالک و ممالک ابن خُردادبه (۲۵۰ هـ.ق.) و کتاب الخراج قدامةبن جعفر (۲۶۶ هـ .ق.)، سومین کتابی است که جغرافی‌نویسان مسلمان به زبان عربی تألیف کرده‌اند. احمدبن اسحاق که او را معلم جغرافیای مسلمانان دانسته‌اند این کتاب را در سال ۲۷۸ هـ.ق. نوشت. متأسفانه کتاب البُلْدان به صورت تمام و کمال به دست ما نرسیده‌است و قسمت مهمی از آن که مربوط به بصره و عربستان مرکزی و هند و چین و بیزانس و ارمنستان و عواصم بوده از میان رفته‌است (بنگرید به یعقوبی، ۱۳۵۶، مقدمهٔ مترجم: ۹ ـ ۱۷). یعقوبی در مقدمهٔ این کتاب، شیوهٔ کارش چنین توضیح می‌دهد:

احمدبن یعقوبی گوید که من در عنفوان جوانی و هنگام سال‌گشت سن و تندیِ ذهنم، به دانستن اخبار بلاد و مسافت میان هر سرزمین تا سرزمین دیگر علاقه‌مند بودم و در پی آن رنج بردم، چه در آغاز جوانی پا به سفر نهادم. سفرهای من پیوسته گشت و دور ماندنم (از وطن) ادامه یافت. پس چنان بودم که هرگاه به مردی از آن بلاد برمی‌خوردم، وی را از وطنش و شهرش پرسش نمودم و آنگاه که میهن و جایگاه خود را برای من می‌گفت، او را از همان سرزمینش می‌پرسیدم [...] سپس گزارش‌های هر کسی را که به راست‌گویی او وثوق داشتم می‌نگاشتم (همو: ۱ ـ ۲).

در بخشی از کتاب البُلْدان مانند بسیاری از کتاب‌های جغرافیایی کهن، اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ کرمانشاه ذکر شده‌است که ما در اینجا نقل می‌کنیم و سپس به تحلیل و بررسی آن می‌پردازیم.

> و از جلولاء به خانقین روند که از آبادی‌های بس باشکوه و ارجمند است و از خانقین به قصرشیرین و شیرین زن خسرو بود که تابستان را در این قصر به سر می‌برد و در این محل، پادشاهان ایران را آثار بسیاری است و از قصرشیرین به حلوان. و شهر حلوان شهری است باشکوه و بزرگ و اهل آن مردمی آمیخته از عرب و عجم از پارسیان و کُردهایند و در دوران عمربن خطاب فتح آن روی داد و از خراج حلوان بااین‌که خود از استان جبل است، داخل در خراج نواحی سواد می‌باشد و از شهر حلوان[1] به مرغزار معروف مرج‌القلعه[2] که ستوران خلفا در چراگاه‌های همین محل می‌چرند و از مرج‌القلعه به زبیدیه[3] و سپس از آنجا به کرمانشاه[4] روند و کرمانشاه شهری است جلیل‌القدر و پرجمعیت که بیشتر اهالی آن عجم‌اند از پارسیان و کُردها و از شهر کرمانشاهان تا دینور سه منزل راه است. دینور شهری است جلیل‌القدر که اهالی آن مردمی به هم آمیخته از عرب و عجم‌اند و در دوران عمر فتح آن به انجام رسید و همین شهر است که ماه کوفه نامیده می‌شود. چه مالش در حساب بخشش‌های اهل کوفه حمل می‌شده‌است، آن را چندین اقلیم و روستا است و مبلغ خراج آن به‌جز املاک سلطنتی، پنج میلیون و هفتصدهزار درهم است (همو: ۴۵).

این چند بند همهٔ آن چیزی است که یعقوبی دربارهٔ کرمانشاه در کتاب خود نقل کرده است؛ اما از خلال همین چند بند می‌توان اطلاعات ارزشمندی به دست آورد:

۱. نام کرمانشاه در متن عربیِ البُلْدان «قرماسین» ذکر شده‌است (یعقوبی، ۱۴۲۲: ۷۵) که بعدها به شکل‌های دیگری در متون فارسی و عربی تکرار شده‌است.

۲. در متن البُلْدان «اکراد» در کنار «عرب» و «فُرس» قرار گرفته‌است: «و مدینة حلوان مدینة جلیلة کبیرة و أهلها أخلاط من العرب و العجم من الفُرس و الأکراد» (همو: ۷۵). «و شهر حلوان شهری است باشکوه و بزرگ و اهل آن مردمی آمیخته از عرب و عجم از پارسیان و کُردهایند». یعقوبی در اینجا مردم شهر حلوان را به دو دستهٔ کلی عرب و عجم تقسیم می‌کند و اضافه می‌کند که خود عجم‌ها هم دو دسته‌اند: پارسیان و کُردها. درک و دریافت من از این سخن این است که او می‌خواهد بر تمایز زبانی مردمان ساکن این مناطق تأکید کند و به کاربرد سه زبان عربی، فارسی و کُردی در این مناطق

---

[1]. شهری بوده در جایگاه سرپل‌ذهاب کنونی.

[2]. قلعه‌ای بازمانده از عصر ساسانی که امروزه ویرانه‌های آن به نام قلعهٔ «سُرخه دیزه» در روستایی به همین نام در فاصلهٔ بین کرند و سرپل‌ذهاب وجود دارد.

[3]. شهری بوده در حوالی اسلام‌آباد غرب کنونی و نام آن برگرفته از نام زبیده، همسر هارون‌الرشید، بوده‌است.

اشاره کند. می‌دانیم که در متون کهن «کُرد» و «اکراد» اغلب بر «مردمان کوچ‌رو و بیابان‌گرد» اطلاق می‌شده‌است نه قومی خاص با زبانی ویژه که امروزه می‌شناسیم، اما در البُلْدان به دلیل قرار گرفتن این کلمه در کنار «عرب» و «فُرس»، می‌توان گفت که کلمهٔ «کُرد» در اینجا بر خلاف دیگر متون کهن، بر مردمانی اطلاق شده‌است که به زبان کُردی تکلم می‌کنند؛ زیرا اگر منظور از «کُرد» همان معنای عمومی آن یعنی مردمان «کوچ‌رو و بیابان‌گرد» بود، لزومی نداشت که در کنار عرب‌زبانان و فارسی‌زبانان از آن‌ها نام برده شود. بر این اساس می‌توان گفت که از قرن سوم هجری به موازات زبان فارسی در مناطق مختلف کرمانشاه، زبان کُردی نیز به کار می‌رفته و گویشورانی داشته‌است. از این منظر البُلْدان قدیمی‌ترین کتابی است که به این مسئله اشاره کرده‌است.

۳. کرمانشاه دروازهٔ ورود به ایران از غرب کشور بوده‌است و این مسئله بر اهمیت آن از دید خلفای بغداد می‌افزوده‌است.

۴. در قرن سوم در بسیاری از مناطق استان کرمانشاه، در کنار کُردها و فارس‌ها، مردمان عرب هم زندگی می‌کرده‌اند که گویا بعدها در میان این دو قوم ایرانی حل و هضم شده‌اند و امروز دیگر نشانی از آن‌ها نیست. احتمالاً این عرب‌ها کسانی بوده‌اند که با فتوحات مسلمانان در قرن‌های اولیهٔ هجری به ایران وارد شده‌اند و در این مناطق ماندگار شده‌اند.

۵. شهرهای استان کرمانشاه خراج‌گزار خلافت بغداد بوده‌اند و سالیانه میلیون‌ها درهم به خلفای بغداد مالیات می‌داده‌اند.

۶. نواحی غربی استان کرمانشاه خوش‌آب‌وهوا و از نظر پوشش گیاهی بسیار غنی بوده‌است، تا آنجا که خلفای بغداد از مرغزارهای این ناحیه به‌عنوان چراگاه ستوران خود بهره می‌برده‌اند.

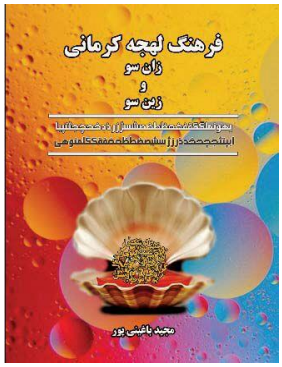
منابع این بخش

ـ یعقوبی، احمد بن اسحاق، ۱۳۵۶، البُلْدان، ترجمهٔ محمدابراهیم آیتی، چ۲، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ـ یعقوبی، احمد بن اسحاق، ۱۴۲۲، البُلْدان، با تصحیح و تحشیهٔ محمد امین ضناوی، چ۱، بیروت، دارالکتب العلمیه.

منوچهر فروزنده فرد دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران
✉ manouchehr_forouzandeh@yahoo.com

۳۶. *فرهنگ لهجهٔ کرمانی* (بخش دوم)



***فرهنگ لهجهٔ کرمانی: ژان‌سو و زین‌سو*، مجید باغینی‌پور، کرمان، فرهنگ گلبهار، ۱۴۰۱، ۶۷۷ صفحه** {در فیپا به‌اشتباه ۹۵۹ صفحه ذکر شده‌است}، **۳۴۵۰۰۰ تومان.**

فرهنگ لهجهٔ کرمانی: ژان‌سو و زین‌سو جدیدترین اثری است که دربارهٔ فارسی کرمانی منتشر شده‌است. در بخش پیشین به معرّفی این کتاب پرداختیم[1] و در این بخش نکته‌هایی انتقادی و برخی موارد تکمیلی و استحسانی دربارهٔ آن مطرح خواهیم کرد[1].

---

۱. در تکمیل آنچه در بخش نخست این یادداشت آمد موارد زیر به نظر نگارنده می‌رسد:

ـ **ص۲۲، س۲۱**، برای نمونه‌های دیگری از کاربرد واژه‌هایی شبیه متون کهن فارسی در کرمانی امروز هم‌چنین نک. فرزام، ۱۳۸۰ الف؛ همو، ۱۳۸۰ ب؛ همو، ۱۳۸۰ پ.

ـ **ص ۲۲، پایان صفحه**، در ***رسالهٔ جلدسازی*** نوشتهٔ سیّد یوسف حسین ـ که اصالتاً هندی است ـ واژهٔ پَرک / park به معنی «نصف، حصّه» آمده‌است که در کرمانی هم کاربرد دارد (نک. اسلام‌پناه، ۱۴۰۰: ۲۵۶). هم‌چنین برای سه واژهٔ کرمانی در ***مخزن الادویه*** نک. مدبّری، ۱۳۸۲: ۲۰۷.

ـ **ص۲۳، س۸**، در تکمیل مطلب مربوط به فرهنگ‌های کرمانی بد نیست به این نکته نیز اشاره شود که در ***لغت‌نامه*** (دهخدا، ۱۳۷۷) نیز برخی لغات کرمانی مدخل شده‌است (برای نمونه نک. همان: ذیل عاشوری؛ درباب این واژه هم‌چنین نک. فروزنده فرد، ۱۴۰۰ ب: ۵۹ـ۶۰؛ نیز سنج. معین، ۱۳۷۵: ذیل عاشورا). هم‌چنین برخی مَثَل‌های کرمانی در منابعی چون ***امثال و حکم*** و ***داستان‌نامهٔ بهمنیاری*** ثبت شده‌است (برای نمونه نک. دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۹۱، ذیل اگر اطلس کنی ...؛ بهمنیار، ۱۳۸۱: ۱۱۶، ذیل اگر اطلس کنی ...).

ـ **ص۲۶، س۲**، کتاب ادیب طوسی (۱۳۸۸) نیز گردآوری واژه‌های گونه‌های زبانی مختلف است ولی تفاوت آن با منابع دیگر این است که به‌جای استفاده از پژوهش‌های منتشرشدهٔ پیشین، خود به گردآوری لغات اهتمام ورزیده‌است. گفتنی است در این کتاب تعدادی واژهٔ کرمانی نیز ذکر شده‌است.

ـ **ص۲۷، پانوشت**، ترجمهٔ معهود در همین شمارهٔ ***فصل‌نامهٔ قلم*** (ش۲۳) منتشر شده‌است.

ـ **ص۲۹، س۱**، این منابع نیز درباب ریشه‌شناسی قابل‌ذکرند: رستمی‌زاده، ۱۳۸۷: سراسر مقاله؛ سمیعی‌زاده، ۱۳۹۵: سراسر مقاله؛ عسکری، ۱۳۸۶: سراسر مقاله، دربارهٔ کُلو / kolu «نان کوچک»، کُلُمبه / kolombe یا کُلُمپه / kolompe «نوعی شیرینی مخصوص کرمان» و دیگر هم‌ریشه‌های آن‌ها (نیز نک. همو، ۱۳۹۵)؛ همو، ۱۳۹۰: ۱۳۷ـ۱۳۹، دربارهٔ زِمهِریر / zemherir «سرمای شدید و سخت» [رابُری]؛ زِمَن / zeman «یخ‌بندان و سرمای شدید» [شهربابکی]، زِمِه / zeme «سوزش سرما» [شهربابکی]، سوم / sum «سوزش و زنندگی سرما» [فارسی کرمانی

نخست. *لهجه یا گویش*؟

نخستین نکته‌ای که در عنوان کتاب توجّه خواننده را به خود جلب می‌کند استفاده از اصطلاح لهجه است. نگارنده با مؤلّف ***فرهنگ لهجهٔ کرمانی*** درباب تعریف لهجه[۲] و گویش[۳] اختلاف‌نظری ندارد، زیرا وی تعریف معتبر و مشهور دبیرمقدّم (۱۳۸۷؛ نیز نک. همو، ۱۳۹۳ [۱۳۹۲]: ۱/ بیست‌ودو ـ بیست‌وپنج) را ملاک قرار داده‌است (نک. باغینی‌پور، ۱۳۹۹: پیش‌گفتار)، امّا بحث بر سر مصداق‌هاست. می‌دانیم که دبیرمقدّم خود «فارسی تهرانی، فارسی اصفهانی، فارسی بیرجندی، فارسی قائنی، فارسی کاشانی» و مانند آن را گویش دانسته‌است (نک. دبیرمقدّم،۱۳۹۳ [۱۳۹۲]: بیست‌وسه). حال ببینیم فارسی کرمانی گویش است یا لهجه. با توجّه به تعریف به نظر می‌رسد اگر بتوانیم تفاوت‌های واژ(ه)گانی و دستوری بارزی که هم‌چنان در میان نسل جدید گویشوران کاربرد داشته باشد میان فارسی معیار و فارسی کرمانی بیابیم، می‌توانیم اصطلاح گویش را بر فارسی کرمانی اطلاق کنیم (علاوه بر مقاله و کتاب پیش‌گفتهٔ دبیرمقدّم، نک. فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۷: ذیل گویش و لهجه؛ متیوز[۴]، ۲۰۱۱ [۱۹۹۷]: ذیل dialect و (2) accent). آیا چنین تفاوتی وجود دارد؟ پاسخ نگارنده به این پرسش مثبت است و در تأیید مدّعای خود نمونه‌های زیر را عرضه می‌کند:

۱. کاربرد واژه‌بست[۵] ـو پس از اسم‌های معرفه[۶] و صفت‌های آن‌ها[۷]:

کرمانی	او کتابــو قرمزو رِه بده.	ʔu kə'tâb=*u* Ger'məz=*u* rə bə-de
معیار گفتاری	اون کتاب‌قرمزه رو بده.	ʔun ketâb-qer'mez=a ro be-de

---

و گونهٔ زبانی زردشتیان کرمانی]، چُم / čom «تودهٔ هوای سرد» [جیرفتی]؛ شَمالِه / šamāle «شعله، زبانهٔ آتش» [کرمانی؟] و دیگر هم‌ریشه‌های آن‌ها؛ رضایی باغ‌بیدی، ۱۳۹۲: سراسر مقاله، دربارهٔ ترده / tarde «موریانه».

در پایان گفتنی است که مؤلّف محترم ***فرهنگ لهجهٔ کرمانی*** در مصاحبه‌ای به نگارنده و بخش نخست این یادداشت اظهار لطف فرموده‌اند (نک. باغینی‌پور، ۱۴۰۱ ب: ۱۴۲) که از ایشان بسیار سپاسگزارم.

۱. از استاد ارجمندم دکتر محمّد مطلّبی که پیش‌نویس این یادداشت را مطالعه و نکاتی ارزنده را به نگارنده یادآوری فرمودند صمیمانه سپاسگزارم.

2. accent
3. dialect
4. Matthews
5. clitic

۶. تکواژ معروف ـو در کرمانی ـ و شیرازی ـ به‌عنوان پسوند اشتقاقی و هم‌چنین پسوند تصریفی/ واژه‌بست بسامد زیادی دارد؛ دربارهٔ آن به‌طور کلّی و به‌لحاظ تاریخی نک. صادقی، ۱۳۵۴: ۲۴۶ـ۲۵۳؛ دربارهٔ جنبه‌های مختلف آن در کرمانی نک. کرد زعفرانلو کامبوزیا، ۱۳۸۲؛ باغینی‌پور، ۱۳۸۹؛ شریفی مقدّم، ۱۳۹۲؛ امیری و رستم‌بیک تفرشی، ۱۳۹۵؛ واعظی‌زاده، ۱۳۹۵ـ۱۳۹۶؛ عطّارزاده، ۱۳۹۶؛ دربارهٔ شیرازی برای نمونه نک. موسوی طبری، ۱۴۰۱؛ نورزایی (Nourzaei)، ۲۰۲۲ (از دوست دانشمندم جناب میلاد بیگدلو که مقالهٔ اخیر را به نگارنده معرّفی کردند بسیار سپاسگزارم). یکی از واژه‌های کهن کرمانی دارای پسوند ـو تخلّص شاعر معروف کرمانی، خواجو، است؛ دربارهٔ واژهٔ خواجو که از خواجه + ـو ساخته شده‌است برای نمونه نک. بینش، ۱۳۷۹؛ مشکور، ۱۳۷۹؛ قاسمی، ۱۳۷۹: ۹۳۸؛ باستانی پاریزی، ۱۳۷۹: ۱۰۴.

۷. اگر صفت خود مختوم به مصوّت باشد ممکن است ـو نگیرد: باغو پسته‌ای/ bâγ=u peste-ʔ(/y)-i «باغ پسته‌ای، باغ پسته». نیز نک. باغینی[پور]، ۱۳۷۶: ۹۹؛ تجدیدچاپ: همو، ۱۳۹۹: ۲۲.

معیار نوشتاری	آن کتاب قرمز را بده.	ʔân ke'tâb=e qer'mez râ be-deh

[ضمناً به تکیهٔ کلمات در واج‌نگاری توجّه فرمایید.]

۲. کاربرد کو در آغاز جمله‌های امری[۱]:

کرمانی	کو او کتابو رِه بده.	*ku* ʔu kətâb=u rə be-de
معیار گفتاری	اون کتابه رو بده.	ʔun ketâb=a ro be-de
معیار نوشتاری	آن کتاب را بده.	ʔân ketâb râ be-deh

۳. تغییر معنای جمله درپی تغییر جایگاه پرسش‌واژهٔ چه[۲]:

کرمانی	الف. چه خریدی؟	*čə* xər-id-i
	ب. خریدی چه؟	xər-id-i *če*
معیار گفتاری	الف. چی خریدی؟	či xar-id-i
	ب. واسه‌چی (/ براچی/ چرا) خریدی؟	vâse-či (/ barâ-či/ čerâ) xar-id-i
معیار نوشتاری	الف. چه خریدی؟	če xar-id-i
	ب. چرا خریدی؟	čerâ xar-id-i

۴. کاربرد صیغه‌های مختلف بایستن:

کرمانی	نمی‌شد نرم. می‌واستم برم.	nə-mi-šod nə-r-am *mi-vâ(-)st-am bə-r-am*

---

۱. دربارهٔ کو هم‌چنین نک. باغینی‌پور، ۱۳۹۹: ۷۷. آیا این کو همان کو/ kū فارسی میانه است که در برخی متون فارسی مانند ***قرآن قدس*** نیز در برابر فَـ یا فَلَـ عربی و همراه با فعل امر به کار رفته (نک. رواقی، ۱۳۶۴: شصت‌وپنج ـ شصت‌وشش) [با سپاس از دکتر محمّد مطلّبی بابت تذکّر این نکته] یا با گو (امر از گفتن) ـ که گاه در مواردی چون بیت زیر در جمله‌های امری کاربرد دارد ـ مرتبط است؟

سینه گو شعلهٔ آتشکدهٔ فارس بکُش دیده گو آب رخ دجلهٔ بغداد ببر

(حافظ، ۱۳۹۰ [۱۳۲۰]: ۱۶۹).

می‌دانیم که ژرف‌ساخت این جمله‌ها چنین است: به سینه بگو که ...، به دیده بگو که ...؛ ولی ظاهراً به مرور زمان معنی «گفتن» تضعیف شده و فرایند دستوری‌شدگی برای گو رخ داده‌است (درباب تبدیل /g/ آغازی به /k/ نک. صادقی، ۱۳۹۵). به‌هرحال بررسی خاستگاه کو شایستهٔ بررسی بیش‌تر است.

۲. کاربرد چه به معنی «چرا» در متون قدیم هم شاهد دارد؛ برای نمونه:

احرام چه بندیم چو آن قبله نه اینجاست؟ در سعی چه کوشیم چو از مروه صفا رفت؟

(حافظ، ۱۳۹۰ [۱۳۲۰]: ۵۷).

در زبانزد چه نشسته‌ای (که) ... هم ـ دست‌کم به‌نظر نگارنده ـ این کاربرد وجود دارد (نیز نک. نجفی، ۱۳۸۷ [۱۳۷۸]: ذیل نشستن، زیرمدخل چه نشسته‌ای!؛ صدری افشار، ۱۳۸۸: ذیل چه نشستی). در زبانزدهای آبت نبود، نونت نبود، ...ت چی بود؟ (نک. نجفی، ۱۳۸۷ [۱۳۷۸]: ذیل چه، زیرمدخل چه بود؟؛ صدری افشار، ۱۳۸۸: ذیل آبت نبود ...) و ... *[فلانی]* ... *[فلان‌چیز]*ش چیست؟ (مثلاً پیرزن دروغش چیست؟؛ نک. نجفی، همان‌جا، زیرمدخل ...ش چیست؟) نیز چه/چی به معنی «چرا، برای چه» به کار رفته‌است.

معیار گفتاری	نمی‌شد نرم. باید (/ باس) می‌رفتم.	ne-mi-šod na-r-am bâyad (/ bâs) mi-raft-am
معیار نوشتاری	نمی‌شد نروم. باید (/ بایستی) می‌رفتم.	ne-mi-šod na-rav-am bâyad (/ bây-est-i) mi-raft-am

---

کرمانی	تخسیر خودته. می‌واستی نری.	taxsir=ə xod=ət=e *mi-vâ(-)st-i nə-r-i*
معیار گفتاری	تخصیر خودته. می‌خواستی نری[1].	taxsir=e xod=et=e mi-xâ(-)st-i na-r-i
معیار نوشتاری	تقصیر خودت است. نباید می‌رفتی.	taqsir=e xod=at=ast na-bâyad mi-raft-i

۵. کاربرد واژه‌بست ـ ی نکره در مواردی که در فارسی معیار اسم جنس به کار می‌رود[2]:

کرمانی	نه خونه‌یْ داره، نه ماشینی. می‌خوا(یه) زنیَم بگیره!	na xune=*y* dâr-e na mâšin=*i* mi-xâ(-y-e) zan=*i*=y-am bə-gir-e
معیار گفتاری	نه خونه داره، نه ماشین. می‌خواد زنم بگیره!	na xune dâr-e na mâšin mi-xâ-d zan=am be-gir-e
معیار نوشتاری	نه خانه دارد، نه ماشین. می‌خواهد زن هم بگیرد!	na xâne dâr-ad na mâšin mi-xâh-ad zan ham be-gir-ad

۶. کاربرد فعل هست با شناسهٔ ـه به قیاس افعال مضارع دیگر ـ مانند می‌ره و می‌آیه ـ (یکسان‌سازی قیاسی[3]) یا همراه با فعل اسنادی واژه‌بستی ـه (؟)[4]:

کرمانی	زمین بر سه قسمت هسته: پوسته، جبّه، هسته[5].	zəmin bar sə Gesmat *hast-e* pust-e ǰobbe haste
معیار گفتاری	زمین بر سه قسمته: پوسته، جبّه، هسته.	zamin bar se qesmat=e pust-e ǰobbe haste
معیار نوشتاری	زمین بر سه قسمت است: پوسته، جبّه، هسته.	zamin bar se qesmat=ast pust-e ǰobbe haste

۷. خنثیٰ شدن تمایز برخی واژه‌ها هنگام افزودن تکواژ جمع ـا:

کرمانی	خونا، خونا؛ تختا، تختا؛ خالا، خالا	xun-â *xun-â* taxt-â *taxt-â* xâl-â *xâl-â*
معیار گفتاری	خونا، خونه‌ها؛ تختا، تخته‌ها؛ خالا، خاله‌ها	xun-â xune-hâ taxt-â taxt-e-hâ xâl-â xâle-hâ
معیار نوشتاری	خون‌ها، خانه‌ها؛ تخت‌ها، تخته‌ها؛ خال‌ها، خاله‌ها	xun-hâ xâne-hâ taxt-hâ taxt-e-hâ xâl-hâ xâle-hâ

---

۱. خواست در ساخت‌هایی چون می‌خواستی نری در فارسی معیار ظاهراً در اصل واست/ باست (= بایست) بوده‌است و سپس به قیاس به این صورت درآمده‌است.

۲. شاید بتوان گفت در جملهٔ فارسی معیار هم اسم‌های خانه، ماشین و زن نکره‌اند ولی نشانهٔ نکرهٔ آن‌ها حذف شده‌است (نیز نک. معین، ۱۳۹۴: ۴۱ـ۴۳ و ۵۴). به‌هرحال در چنین جملاتی میان فارسی معیار و فارسی کرمانی تفاوت دستوری و کاربردی وجود دارد.

3. analogical leveling

دربارهٔ فرایند یکسان‌سازی قیاسی هم‌چنین نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۶: ۶۷۲ـ۶۷۳.

٤. دربارهٔ خاستگاه فعل اسنادی سوم‌شخص مفرد ـه در فارسی گفتاری نک. محمّدی، ۱۴۰۱؛ نیز نک. گشتاسب و محمّدی، ۱۳۹۷.

۵. برای مثال طنزآمیز مفصّل‌تر نک. باغینی‌پور، ۱۳۹۹: ۱۰۷.

تصوّر کنید که همهٔ ویژگی‌های دستوری یادشده در یک متن به کار رود (فعلاً به تفاوت‌های واجی و واژگانی کاری نداریم):

کرمانی	کو بگو او کتابــو قرمزو رِه خریدی چه. نمی‌واستی بخری‌ش. اسلن مِی تِه کتابخونه‌یْ داری؟ هاله بلش بغل تختااِی جا هسته.	*ku* bə-gu ʔu kətâb=*u* Germəz=*u* rə xər-id-i *če nə-mi-vâ(-)st-i bə-xər-i*=š ʔaslan mey tə kətâb-xune=*y* dâr-i hâlə be:l=eš bəγəl=ə *taxt-â* ʔey ǰâ *hast-e*
معیار گفتاری	بگو اون کتاب‌قرمزه رو واسه‌چی (/براچی/چرا) خریدی. نباید (/نباس) می‌خریدی‌ش. اصن مگه تو کتابخونه داری؟ حالا بذارش بغل تختا/ تخته‌ها اگه جا هست.	be-gu ʔun ketâb-qermez=a ro vâse-či (/barâ-či / čerâ) xar-id-i na-bâyad (/na-bâs) mi-xar-id-i=š ʔasan mage to ketâb-xune dâr-i hâlâ be-zâr=eš baγal=e taxt-â/ taxt-e-hâ ʔage ǰâ hast
معیار نوشتاری	بگو آن کتاب قرمز را چرا خریدی. نباید (/ نبایستی) می‌خریدی‌اش. اصلاً مگر تو کتابخانه داری؟ حالا بگذارش بغل تخت‌ها/ تخته‌ها اگر جا هست.	be-gu ʔân ketâb=e qermez râ čerâ xar-id-i na-bâyad (/ na-bâyest-i) mi-xar-id-i=ʔ(/y)-aš ʔaslan magar to ketâb-xâne dâr-i hâlâ be-gozâr=aš baγal=e taxt-hâ/ taxt-e-hâ ʔagar ǰâ hast

آشکار است که چنین متنی به پیش‌نمونهٔ[1] گویش بسیار نزدیک‌تر است و دست‌کم باب احتیاط بیش‌تر و اطلاق اصطلاح خنثای گونه[2] بر فارسی کرمانی را می‌گشاید و از صراحت لهجه در لهجه دانستن آن می‌کاهد.

افزون بر تفاوت‌های دستوری یادشده در بالا، تفاوت‌های واژ(ه)گانی نیز میان فارسی معیار و فارسی کرمانی زیاد است، به‌گونه‌ای که گاهی فهم متقابل (/ تفاهم/ تفهیم و تفهّم/ درک متقابل)[3] را دشوار می‌کند. به این نمونه ـ که سعی شده برخلاف بسیاری از متون و اشعار کرمانی از واژه‌های واقعاً رایج در آن استفاده شود ـ توجّه کنید:

چغوک و کِراجیک دُشتَن خُدِ کارابفو دَکّیکُتو می‌کِردَن. گُک اُمَد. گُف: شِما کِرپو رِه نِدیدِن؟ منِه ایجِه هِشته. را نِمی‌بَرَم کُجِه رَفته. جِگِرمه شَلونده. هَمِش می‌با هادِرِش باشم. هِش‌تاشون مَلِش نِدادَن. بَنا کِرد به گِرگی کِردَن. ناغافِل کِرپو اَ تِه جوغَن اُمَد وِلَرد. گُوافی کِشید. گُف: دَردَا بِلات! گِرگی مَکُن. بَچی نِملی بِخُفتَم؟

čəγuk=o kərâj-ik došt-an xod=ə kâr-bâf-u dakki-kot-u mi-kerd-an gok ʔomad gof šəmâ kerpu rə nə-did-e:n mən=ə ʔi-jə hešt-e râ nə-mi-bər-am ko-jə raft-e jəgər-əm-ə ša:l-un-d-e hame:š mi-bâ hâdər=eš bâš-am heš-tâ=šun ma:l=eš nə-dâd-an banâ kərd bə gergi kerdan nâ-γâfel kerpu ʔa tə juγan ʔomad ve-lard govâf=i kəš-id gof dard-â bəlâ=t gergi ma-kon ba-či nə-me:l-i bə-xoft-am

پیشنهاد می‌شود خوانندگان غیرکرمانی پیش از مشاهدهٔ برگردان این متن به فارسی معیار خود را با حدس زدن معنای کلمات بیازمایند و بدین‌وسیله به میزان تفاوت فارسی کرمانی با فارسی معیار پی ببرند. معادل معیار متن در ادامه می‌آید:

گنجشک و زاغچه داشتند با عنکبوت دالی (بازی) می‌کردند. قورباغه آمد. گفت شما مارمولک را ندیده‌اید؟ من را اینجا گذاشته. نمی‌دانم کجا رفته. جگرم را پوسانده‌است. همیشه باید مراقبش باشم.

1. prototype
2. variety
3. mutual intelligibility

هیچ‌کدامشان محلّش نگذاشتند. شروع کرد به گریه کردن. ناگهان مارمولک از توی هاون آمد بیرون. خمیازه‌ای کشید. گفت: دردوبلایت به جانم! گریه نکن. چرا نمی‌گذاری بخوابم؟

در ***فرهنگ لهجهٔ کرمانی*** حدود ۸۰۰۰ (دقیقاً: ۷۹۷۱) واژه و اصطلاح کرمانی آمده‌است. اگر نیمی از این مدخل‌ها هم در فارسی معیار کاربرد نداشته باشند، فارسی کرمانی را نمی‌توان صرفاً لهجه‌ای از فارسی دانست.

البتّه گفتنی است که ظاهراً باغینی‌پور در لهجه دانستن کرمانی پیرو برجیان[1] (۲۰۱۶: ۲۹۳) نیز بوده‌است (نیز نک. کرد زعفرانلو کامبوزیا، ۱۳۸۲)، امّا شواهدی که در بالا آوردیم در نقد دیدگاه برجیان هم صدق می‌کند[2]. هم‌چنین یادآوری این نکته ضروری است که برخی پژوهشگران دیگر نیز کرمانی را گویش دانسته‌اند (برای نمونه نک. اسلامی، ۱۳۹۶؛ امیری و رستم‌بیک تفرشی، ۱۳۹۵؛ عطّارزاده، ۱۳۹۶) و البتّه بعضی دیگر هم برای رعایت احتیاط علمی از اصطلاح خنثای گونه استفاده کرده‌اند (برای نمونه نک. اسحاقی و شریفی مقدّم، ۱۳۹۶؛ شریفی مقدّم، ۱۳۹۲؛ واعظی‌زاده، ۱۳۹۵ـ۱۳۹۶؛ در اینجا قصد استقصا نداشته‌ایم و صرفاً از منابعی که این نوشتار در زمینه‌های دیگر بدان‌ها ارجاع شده‌است بهره برده‌ایم). در پایان این بخش تذکّر چند نکته لازم است:

ـ ممکن است به مرور زمان گویش به لهجه تبدیل شود، چنان‌که به‌نظر صادقی (نقل‌شده در دبیرمقدّم، ۱۳۸۷: ۱۲۲) برای فارسی قمی رخ داده‌است.

ـ مصادیق گویش و لهجه نیز مانند بسیاری از مصادیق زبان‌شناختی دیگر روی طیف/ پیوستار قرار می‌گیرند و نباید نگاهی جزمی به این مسئله داشت (نیز نک. همان: ۱۲۵).

ـ اگرچه تعریف دبیرمقدّم (۱۳۸۷) از گویش و لهجه امروزه پذیرفتهٔ اکثر زبان‌شناسان است، نباید آن را تنها دیدگاه موجود پنداشت (برای دیدگاه‌های دیگر علاوه بر منابع مقالهٔ او، نک. ذاکری، ۱۳۸۱؛ بائر[3]، ۲۰۰۷: ۷ـ۱۰)[4].

---

1. Borjian

۲. یکی از بحث‌هایی که در جامعه‌شناسی زبان مطرح می‌شود نگرش زبانی (language attitude/ linguistic attitude) گویشوران نسبت به گونهٔ زبانی‌ای است که بدان تکلّم می‌کنند. اهالی کرمان فارسی کرمانی را غالباً لهجه می‌دانند، امّا این بدان علّت است که واژهٔ گویش واژهٔ نسبتاً جدیدی است (این واژه را نخستین بار دکتر صادق کیا در این معنا به کار برده و رواج داده‌است. نک. ذاکری، ۱۳۸۱: ۱۷۹؛ قریب، ۱۳۸۱: ۴۷۷ (بازچاپ: همو، ۱۳۸۶: ۱۲۴)) و نمی‌توان توقّع داشت به گفتار عامّهٔ مردم راه یافته باشد. هم‌چنین بد نیست اشاره شود که واژهٔ لفظ هم در کرمانی معادل لهجه است و کرمانی‌ها می‌گویند اَشَهرِت بِرو، اَلَفظِت مَرو/ ʔa šahr=et bə-ro/ ʔa lafz=et ma-ro یعنی «از شَهرَت برو [ولی] از لفظت نرو [= لهجه‌ات را عوض نکن]». هم‌چنین برای «عوض کردن لهجه و سخن گفتن به فارسی تهرانی» از اصطلاح زندی شکستن / zand(-)i šəkast-an استفاده می‌کنند.

3. Bauer

٤. خوب است در اینجا به اصطلاح خُردگویش/ خُرده‌گویش (فرانسوی: patois ـ که به همین صورت در منابع انگلیسی‌زبان نیز کاربرد دارد ـ) نیز اشاره شود. معادل فرانسوی این اصطلاح تعریف خاصّی دارد (نک. مارتینه (Martinet)، ۱۹۸۰ [۱۹۶۰]: ۱۵۲ به بعد؛ ترجمهٔ انگلیسی: مارتینه، ۱۹۶۴: ۱۴۳ به بعد؛ ترجمهٔ فارسی: مارتینه، ۱۳۸۷ [۱۳۸۰]: ۲۲۰ به بعد) ولی در فارسی خرد(ه)گویش را «یک برش زبانی» که «کوچک‌ترین واحد زبانی ـ جغرافیایی را تشکیل می‌دهد و زبانی است که در مقطع روستا یافت می‌شود» (نک. دیهیم، ۱۳۸۴: ۱) تعریف کرده‌اند. گفتنی است واژهٔ patois به زبان روستایی نیز ترجمه شده‌است (نک. مارتینه، ۱۳۷۸: ۲۱۱ به بعد).

دوم. *زان‌سو یا زین‌سو؟*

پرسش دیگری که ممکن است برای خواننده پیش آید این است که چرا صورت زان‌سو (و نه صورت الفبایی معمول یا ـ به قول مؤلّف ـ زین‌سو) اساس قرار گرفته‌است؟ آیا طبیعی‌تر نبود که فرهنگ به‌صورت الفبایی/ زین‌سو تدوین شود و نمایه‌ای زان‌سو نیز برای آن تهیّه گردد؟ البتّه این مسئله به سلیقهٔ مؤلّف بستگی دارد و نمی‌توان آن را به‌خودی‌خود اشکال تلقّی کرد.

مسئلهٔ دیگری که در اینجا قابل‌طرح است شماره‌گذاری مدخل‌هاست. نویسنده به هر مدخل در بخش زان‌سو شماره‌ای اختصاص داده و در نمایهٔ زین‌سو نیز از همان شماره بهره برده‌است. بااین‌که شماره‌گذاری مدخل‌ها دقیق است و نویسنده متحمّل زحمت فراوانی شده‌است که البتّه نوعی ورزش ذهنی هم هست، به نظر می‌رسد ـ با وام‌گیری از اصطلاحات بلاغت ـ این کار اعنات و لزوم‌مالایلزم باشد.

سوم. املا و رسم‌خط (رسم‌الخط)

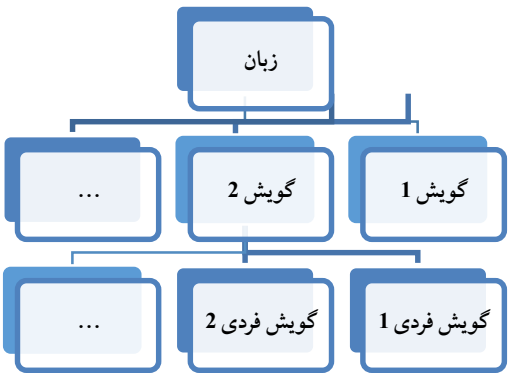
در نگارش صورت‌های گویشی به خطّ فارسی دو رویکرد کلّی می‌توان در نظر گرفت (البتّه این رویکردها در دو سوی یک پیوستار قرار می‌گیرند و عملاً حالاتی میان آن‌ها نیز دیده می‌شود):

یک. املای (شبه)واج‌نگار: در این شیوه سعی می‌شود در برابر هر واج فقط از یک نویسهٔ فارسی استفاده شود (برای نمونه از میان نویسه‌های <س>، <ص> و <ث> تنها یکی از آن‌ها ـ قاعدتاً <س> ـ برای دلالت بر واج سایشی لثوی بی‌واک، یعنی /س/ (= /s/)، به کار می‌رود).

دو. املای سنّتی ـ ریشه‌شناختی: در این روش از قواعد خطّ فارسی از جمله نوشتن واژه‌های دارای ریشهٔ عربی با نویسه‌های خاصّ عربی و هم‌چنین رعایت املای تاریخی برخی کلمات فارسی پیروی می‌شود.

برای نمونه به جدول زیر بنگرید:

علاوه بر این می‌دانیم که هر گویشوری یک گویش فردی (idiolect) دارد که خود زیرمجموعه‌ای از گویش/ لهجهٔ مادری اوست و البتّه عوامل دیگری چون سن، جنسیّت، تحصیلات و مانند آن نیز بر آن تأثیر می‌گذارد. به نمودار زیر بنگرید. فرض کنید زبان موردنظر فارسی است، گویش ۲ فارسی کرمانی و گویش فردی ۱ گونهٔ زبانی نگارنده.



تلفّظ	معنی	ریشه	املای نخست	املای دوم	املای باغینی‌پور (۱۴۰۱ الف)
hâder	«مراقب»	عربی: حاضر	هادر	حادر	هادِر (ص۹۸)
xâr	«خواهر»	فارسی: خواهر (فارسی میانه: xwāhar)[1]	خار	خوار	خار (ص۸۲)، خوار (ص۹۰)
pətir	«نوعی نان»	عربی: فطیر	پتیر	پطیر	پتیر (ص۱۱۳)
sâbât	«سقف وسط کوچه»	عربی: ساباط	سابات	ساباط	سابات (ص۳۴)، ساباط (ص۱۵۳)
sombəlâtib	«نوعی گیاه دارویی»	عربی: سنبل الطّیب	سمبلاتیب	سمبلاطیب	سُمبُلاتیب (ص۳۰)
kalbankəbirâ	«آدم بی‌سواد»	عربی: کلباً کبیرا	کلبنکبیرا	کلباًکبیرا	کلباً کبیرا (ص۱۱)
mix=ə mostəfâ	«فرد ایستادهٔ مزاحم»	فارسی ـ عربی: میخِ مصطفیٰ	میخ مستفا	میخ مصطفیٰ	میخِ مصطفا (ص۱۳)

به‌نظر نگارنده، املای نخست به دلایل زیر درست‌تر است:

۱. ریشهٔ همهٔ واژه‌ها مشخّص نیست و با توجّه به اختلاف‌نظر بسیار درباب اشتقاق واژه‌ها، اگر بنا را بر ریشه‌شناسی بگذاریم ممکن است لغزش‌های فراوانی رخ دهد؛ مثلاً ممکن است برخی واژهٔ hâder را از ریشهٔ ایرانی بدانند (نک. اسلامی، ۱۳۹۶: ۲۰۴) و برخی از حاضر عربی (نک. صادقی، ۱۳۹۷: ۸)[2]. اگر اساس را بر املای ریشه‌شناختی بگذاریم با پذیرش هریک از دو نظر یادشده یکی از دو املای متفاوت هادر و حادر را باید برای این واژه در نظر گرفت[3].

۲. با پذیرش رویکرد دوم ممکن است درباب برخی واژه‌ها دچار قیاس و تعمیم افراطی شویم و برخی صورت‌های فارسی را هم به صرف شباهت با واژه‌های عربی با نویسه‌های عربی بنویسیم؛ مثلاً واژهٔ زات به معنی «سِن» را که همان زاد فارسی (از زادن) است به‌صورت نادرست ذات بنویسیم (نک. باغینی‌پور، ۱۴۰۱ الف: ۳۴)[4]، یا فَرت به معنی «پَرت» را به‌صورت نادرست فرط ضبط کنیم (همان: ۱۵۴). این قیاس و تعمیم افراطی تنها برای واژه‌های عربی صدق نمی‌کند و ممکن است در نگارش واژه‌های ایرانی نیز رخ دهد و مثلاً واژهٔ خُد به معنی «با» را که ظاهراً از واژهٔ فارسی باستانِ هَدا/ hadā است (نک. اسلامی، ۳۹۶: ۸۹؛ برای صورت فارسی باستان برای نمونه نک. کنت[5]، ۱۹۵۳ [۱۹۵۰]: ۲۱۲ـ۲۱۳؛ ترجمهٔ فارسی: کنت، ۱۳۸۴: ۶۹۲)[6] و

---

۱. دربارهٔ صورت خوار نک. فروزنده فرد (۱۳۹۸ الف: ۲۲ـ۲۳).

۲. نمونه‌ای دیگر از تبدیل /ض/ به /د/ در کرمانی کلمهٔ قوده است که در اصل قبضه بوده‌است (نک. فروزنده فرد، ۱۴۰۰ الف: ۴۰).

۳. نگارنده دربارهٔ اشتقاق این واژه پیرو دیدگاه صادقی است و غرض از طرح دیدگاه دیگر صرفاً نشان دادن اختلاف املاست.

٤. مؤلّف خود از اصل این لغت باخبر بوده و گونهٔ زاد را هم برای آن ضبط کرده و در شاهد دوم نیز املای درست زات را آورده‌است؛ امّا باوجوداین و ظاهراً به پیروی از برخی منابع دیگر چنین املای عجیبی برای این مدخل برگزیده‌است.

5. Kent

٦. نخستین بار در سال ۱۳۹۲ احتمال ارتباط خُد با هَدا به نظر نگارنده رسید و این احتمال را با دکتر اسفندیار طاهری مطرح کرد. ایشان و سپس‌تر دکتر محمّد مطلّبی نیز این پیشنهاد را پذیرفتند. اسلامی (۱۳۹۶: ۸۹) افزون بر اشاره به ارتباط خُد با هَدا، شاهدی هم از ***مقامات ژنده‌پیل*** (غزنوی، ۱۳۴۵: ۲۰؛ نقل‌شده در رواقی، ۱۳۸۱: ۱۴۱، ذیل خدیشان) آورده که در آن خدیشان ظاهراً به معنی «با ایشان» به کار رفته‌است:

> و آن زبان شکربار برگشاده بود و از هر نوعی سخن می‌گفت و حدیث امّت خویش می‌فرمود و خدیشان درویشان آخرزمان را شرح می‌داد.

به ضمیر مشترک خود (ایرانی باستان: خْوَتو / $x^{v}atō$؛ نک. بارتلمه[1]، ۱۹۰۴: ستون ۱۸۶۱ـ۱۸۶۲؛ هُرن[2]، ۱۸۹۳: ۱۱۱ (ترجمهٔ فارسی: هرن، ۱۳۹۴: ذیل خود)؛ نیبرگ[3] (/ نوبرگ/ نوبری)، ۱۹۷۴: ذیل $x^{u}at$[4]) ربطی ندارد، ممکن است با واو معدوله و به‌صورت نادرست خود ضبط کنیم (باغینی‌پور، ۱۴۰۱ الف: ۷۸)[5].

۳. حتّیٰ اگر فرهنگ‌نویس همهٔ ظرایف ریشه‌شناختی و املایی را رعایت کند، رویکرد دوم باعث دشواری کار مراجعه‌کننده/ کاربر فرهنگ خواهد شد و وی برای یافتن واژهٔ موردنظر خود نیاز به اطّلاعات ریشه‌شناختی دارد؛ مثلاً باید بداند که حادر از حاضر عربی است و بنابراین با ح نوشته می‌شود. اگر هم این اطّلاع را نداشته باشد ناچار است همهٔ املاهای ممکن را جست‌وجو کند.

۴. رعایت املای ریشه‌شناختی گاه سبب ایجاد صورت‌های عجیبی چون چزع‌پزع «جزع‌فزع» (باغینی‌پور، ۱۴۰۱ الف: ۱۵۴) می‌شود که در آن‌ها نویسه‌های فارسی <چ> و <پ> و نویسهٔ عربی <ع> در یک تکواژ (لزوماً تکواژ و نه واژه) در کنار هم

رواقی این صورت زبانی را با تلفّظ خُدیشان/ xodišân ضبط کرده و متشکّل از ضمیر مشترک + ضمیر متّصل و به معنی «با خودِ ایشان؛ با ایشان» دانسته‌است. وی در بخش مربوط به اشتقاق نیز آن را مشتق از خود پنداشته و به خودرویه ارجاع داده‌است. اسلامی ـ چنان‌که گفتیم ـ این صورت را متشکّل از حرف‌اضافهٔ خُد «با» (همان هَدا در فارسی باستان) و ضمیر ایشان می‌داند. وی هم‌چنین صورت‌های دیگر خُد را در برخی گونه‌های زبانی دیگر نشان داده‌است که برای مزید اطّلاع خوانندگان نقل می‌شود (با اندک تغییری در ارجاعات):

انارک: خُی/ xoy «با» (کیا، ۱۳۹۰، ذیل با)؛ یهودیان اصفهان: خُدَم/ xod-a:m «با هم» (همان: ذیل با هم)؛ فارسی افغانستان: خُدی/ xodi «با» (انوشه و خدابنده‌لو، ۱۳۹۱، ذیل خودی)، قَتی/ qati «با»، قَد/ qad «با»، کَت/ kat «با، همراه»، کتی/ kati «با، همراه»، [کد/ kad «با»،] کدی/ kadi «با» (همان: ذیل واژه‌ها).

اسلامی درباب تبدیل هـ/ h به خ/ x و به‌ویژه به ک/ k و ق/ q توضیحی نداده‌است؛ بنابراین خوب است که در اینجا به شواهدی از این تحوّلات اشاره کنیم. تبدیل هـ/ h به خ/ x بسیار رایج است؛ مانند تبدیل هیریگ/ hērīg فارسی میانه به خیری فارسی، تبدیل هورداد/ hōrdād فارسی میانه به خرداد فارسی و تبدیل هوشَگ/ hōšag فارسی میانه به خوشه (برای واژه‌های فارسی میانه نک. مکنزی (MacKenzie)، ۱۹۸۶ [۱۹۷۱]: ذیل واژه‌ها؛ مکنزی، ۱۳۷۳: ذیل واژه‌ها). تبدیل هـ/ h به ک/ k البتّه نادر است ولی می‌توان تبدیل واژهٔ فارسی میانهٔ هَفتار/ haftār به واژهٔ فارسی کفتار را برای آن شاهد آورد (نک. مکنزی، ۱۹۸۶ [۱۹۷۱]: ذیل واژه؛ مکنزی، ۱۳۷۳: ذیل واژه؛ برای اطّلاع بیش‌تر درباب تاریخچهٔ واج‌های فارسی میانه نک. رضایی باغ‌بیدی (Rezai Baghbidi)، ۲۰۱۷). درباب تبدیل ک/ k و ق/ q به یکدیگر نک. صادقی، ۱۳۸۵.

براساس آنچه گفته شد اسحاقی و شریفی مقدّم (۱۳۹۶) که از همنامی ضمیر مشترک و حرف‌اضافهٔ خود در فارسی کرمانی سخن گفته‌اند بهتر بود به‌جای همنامی از اصطلاح هماوایی استفاده می‌کردند (اگرچه اگر رویکرد املایی نخست مطرح‌شده در این یادداشت را در نظر بگیریم در کرمانی باید ضمیر مشترک را هم خُد نوشت).

1. Bartholomae
2. Horn
3. Nyberg

٤. حسن‌دوست (۱۳۹۳: ذیل خود) اشتقاق نادرست -hvata* را به نقل از نیبرگ برای این واژه آورده‌است؛ درحالی‌که نیبرگ هرگز چنین اشتقاقی برای واژهٔ موردبحث به دست نداده‌است و دیدگاهش مانند بارتلمه و هُرن است. قائم‌مقامی (۱۳۹۴: ۱۶۵) نیز بااین‌که متذکّر اشتقاق درست شده، چیزی دربارهٔ نادرستی انتساب اشتقاق -hvata* به نیبرگ نگفته و چنان‌که شیوهٔ اوست به هیچ منبعی هم ارجاع نداده‌است.

۵. در این مورد هم مؤلّف از اشتقاق واژه بی‌اطّلاع نبوده‌است (نک. باغینی‌پور، ۱۳۹۹: ۵۶ـ۵۷).

قرار می‌گیرد که مطابق عادت فارسی‌زبانان و عرف خطّ فارسی نیست (در تلفّظ این کلمه همخوان انسدادی چاکنایی حذف می‌شود و کشش جبرانی اتّفاق می‌افتد؛ املای پیشنهادی نگارنده: چزه‌پزه).

۵. از دیرباز در نگارش زبان‌ها و گویش‌های ایرانی همهٔ قواعد خطّ فارسی و عربی رعایت نمی‌شده‌است؛ مثلاً در متون شیرازی قدیم خصم و صالح و مصحف و صلح را خسم و سالح و مسحف و سلح می‌نوشته‌اند (نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۵: ۸۶ـ۸۷؛ همو، ۱۳۹۸ ب: ۳۷). امروزه نیز در دیگر نظام‌های نوشتاری مبتنی بر خطّ عربی، مانند کردی، در نگارش کلمات عربی از نویسه‌های عربی استفاده نمی‌شود.

۶. رعایت املای کلمات فراوان عربی در خطّ فارسی، بدون تعارف، آموزش املای فارسی را دشوار کرده‌است. همان‌گونه که تغییر دادن املای کلمات عربی در خطّ فارسی به‌سبب پیشینهٔ مکتوب آن معقول نیست، تغییر ندادن املای این کلمات در متون گویشیِ غالباً کم‌پیشینه نیز نامعقول است. درواقع دلیل موجّهی که برای تغییر ندادن املای این کلمات در خطّ فارسی معیار داریم (یعنی متون مکتوب مهمّ و پرشمار) دربارهٔ گویش‌ها کاملاً ناموجّه می‌نماید.

بنابراین، پیشنهاد نگارنده این است که در نوشتن صورت‌های گویشی به فارسی حتّی‌الامکان تناظر یک‌به‌یک میان واج و نویسه در نظر گرفته شود و از ریشه‌شناسی و سنّت‌های خطّ فارسی معیار پیروی نشود. امّا نکتهٔ مهم‌تر این است که اگر پیرو هریک از دو رویکرد یادشده هستیم در سراسر اثر بدان پای‌بند بمانیم و از تلفیق و التقاط دو شیوه بپرهیزیم (اگر بخواهیم احتیاط و وسواس به خرج دهیم باید برای همهٔ مدخل‌ها هر دو نوع املا را ضبط کرد؛ مثلاً حادر/ هادر، پتیر/ پطیر و ...).

دربارهٔ رسم‌خطّ نوشته‌های گویشی نگارنده ان‌شاءالله در نوشته‌ای مستقل بحث خواهد کرد، امّا طرح نکتهٔ مهمّ دیگری نیز در اینجا ضرورت دارد: آیا در نقل نوشته‌ها و اشعار گویشی معاصر، باید رسم‌خطّ نویسنده و شاعر را حفظ کرد؟ به‌نظر نگارنده، این کار ضرورتی ندارد؛ زیرا اوّلاً سنّت نوشتاری قابل‌اعتنا و رسم‌خطّ معیاری برای اکثر گویش‌ها ـ و از جمله کرمانی ـ وجود ندارد و اکثر نویسندگان و سرایندگان امروزین نیز صرفاً برپایهٔ شمّ و ظنّ خود آفریده‌های گویشی‌شان را به خطّ فارسی می‌نویسند و غالباً در نوشته‌ای واحد نیز آگاهانه از قواعدی ثابت پیروی نمی‌کنند. بنابراین، اکثر ایشان به شیوهٔ خاصّی در نگارش معتقد و پای‌بند نیستند و چه‌بسا در نقل یا بازنویسی مطلب خود رسم‌خطّ دیگری اتخّاذ کنند. در چنین شرایطی، حفظ رسم‌خطّ ایشان از سوی پژوهشگر زبان مصداق کاسهٔ داغ‌تر از آش است. ثانیاً، حتّیٰ اگر نویسنده‌ای واقعاً به گونه‌ای خاص از رسم‌خط معتقد باشد، زبان‌پژوهی که خود گویشور هم هست ضرورتی ندارد از رسم‌خطّ او ـ که به‌لحاظ شمّ زبانی با زبان‌پژوه موردنظر برابر و ازنظر دانش زبانی غالباً از او فروتر است ـ تقلید کند. بدیهی است آنچه گفتیم درباب مکتوبات گویشی کهن صدق نمی‌کند و تنها دربارهٔ نوشته‌های امروزین صادق است. متون کهن و معاصر فارسی معیار نیز در اینجا محلّ بحث ما نیست.

چهارم. جای خالی گونه‌های زبانی زردشتیان کرمان

یکی از گونه‌های زبانی شهر کرمان گونهٔ زبانی زردشتیان است که به نام‌های گوناگونی چون گبری (مثلاً نک. ایوانف[1]، ۱۹۳۲الف؛ اتنولوگ[2])[3]، بهدینی (مثلاً نک. حسن‌دوست، ۱۳۸۹: ۱/ بیست‌وچهار)، دری (مثلاً نک. فرهمند، ۱۳۹۶؛ اتنولوگ)[1] و دری

1. Ivanow
2. *Ethnologue*
۳. به انگلیسی: Gabri و Gabar (برای صورت دوم نک. اتنولوگ). صورت محلّی: گَوری / gavri و گَورونی/ gavruni (فرهمند، ۱۳۹۶: ۱۴۶ـ۱۴۷).

زرتشتی (مثلاً نک. غلامی و فرهمند، ۲۰۱۶؛ اتنولوگ)[۲] خوانده شده که هریک نارسایی‌هایی دارند[۳]. ما در اینجا از آن با نام بی‌نشان گونهٔ زبانی زردشتیان کرمان یاد می‌کنیم. دربارهٔ این گونهٔ زبانی و هم‌چنین گونهٔ زبانی زردشتیان یزد پژوهش‌هایی انجام شده‌است که برخی از آن‌ها به ترتیب تاریخی عبارتند از: برزین[۴] (۱۸۵۳)، رهاتسک[۵] (۱۸۷۳)، هوتوم‌شیندلر[۶] (۱۸۸۲)، یوستی[۷] (۱۸۸۷)، هوار[۸] (۱۸۸۸، ۱۸۸۹)، براون[۹] (۱۸۹۷)، لریمر[۱۰] (۱۹۱۶ و ۱۹۲۸)، ایوانف (۱۹۳۲ الف، ۱۹۳۲ ب، ۱۹۳۵ـ۱۹۳۹)، بیلی[۱۱] (۱۹۳۶)، گایگر[۱۲] (بی‌تا؟)، سروشیان (۱۳۳۵)، لکوک[۱۳] (۱۹۸۹؛ ترجمهٔ فارسی: لکوک، ۱۳۸۷)، ثمره (۱۳۵۵)، ویندفور[۱۴] (۱۹۹۰)، مزداپور (۱۳۷۴ـ۱۳۹۶؛ همو، ۱۳۸۱)، فیروزبخش (۱۳۷۷)، اشیدری (۱۳۸۲)، غلامی[۱۵] (۲۰۱۶)، غلامی و فرهمند (۲۰۱۶)، فرهمند (۱۳۹۶)، فرهمند و همکاران (۱۴۰۰)، برنار[د] (۲۰۱۶، همو، ۲۰۲۰)[۱۶]. اگرچه به‌لحاظ زبانی تفاوت‌های گونهٔ زبانی زردشتیان کرمان با گونهٔ فارسی شهر کرمان اندک نمی‌نماید، با توجّه به ملاک

---

1. Dari

۲. اتنولوگ: Dari, Zoroastrian. گفتنی است این وبگاه ریشه‌شناسی عجیبی هم برای دری قائل شده و آن را با داریوش مرتبط دانسته‌است! البتّه این تنها ریشه‌شناسی شگفت دربارهٔ دری نیست. مرادی غیاث‌آبادی (۱۳۹۰) می‌نویسد:

> واژهٔ دَری برای زبان فارسی از دو پارهٔ دْ و اَری ساخته شده که بخش نخستینِ آن حرف معرفهٔ متداول در بسیاری از زبان‌های هندواروپایی و بخش دوم آن به مفهوم «اَری/ ایرانی» است. حرف معرفهٔ دْ هنوز نیز در زبان پشتو/ پشتون (که یکی از زبان‌های خانوادهٔ زبان‌های ایرانی است) زنده مانده و برای مثال نام کشور [افغانستان] را به شکل د افغانستان تلفّظ می‌کنند. این حرف با حرف معرفهٔ The در زبان انگلیسی خاستگاهی مشترک دارد.

می‌دانیم که دری منسوب به در «دربار» است (برای اطّلاعات بیش‌تر دربارهٔ دری نک. صادقی، ۱۳۸۸).

۳. واژهٔ گبر باوجود اختلاف‌نظر درباب ریشهٔ آن (نک. حسن‌دوست، ۱۳۹۳: ذیل واژه؛ هم‌چنین نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۶۴) در فارسی کاربردی توهین‌آمیز داشته‌است و نمی‌توان آن را بی‌نشان پنداشت. واژهٔ بهدین نیز حاوی این دلالت ضمنی است که تنها زردشتیان برحقّ‌اند و بنابراین پیروان ادیان دیگر بددین شمرده می‌شوند. از سویی، اصطلاح دری زرتشتی ممکن است با گونهٔ زبانی متون مکتوب زردشتی چون ***صددر نثر*** و ***صددر بندهش*** و مانند آن خلط شود (دربارهٔ این متون نک. آموزگار، ۱۳۴۸؛ دالوند، ۱۳۹۹). اصطلاح دری به‌تنهایی نیز به‌هیچ‌وجه برای گونهٔ زبانی زردشتیان درست نیست (نک. پورداوود، ۱۳۸۳: دو؛ صادقی، ۱۳۸۸: ۱۷۱). این نیز گفتنی است که در وبگاه اتنولوگ نام یزدی (Yazdi) هم برای این گونهٔ زبانی آمده‌است که کاملاً نادرست است؛ زیرا اولاً کاربرد آن به یزد منحصر نبوده‌است و ثانیاً با فارسی یزدی متفاوت است.

4. Berésine
5. Rehatesk
6. Houtum-Schindler
7. Justi
8. Huart
9. Browne
10. Lorimer
11. Bailey
12. Geiger
13. Lecoq
14. Windfuhr
15. Gholami

۱۶. با سپاس از جناب میلاد بیگدلو برای معرّفی مقالهٔ اخیر. ضمناً گفتنی است با توجّه به این‌که نگارنده شخصاً همهٔ منابع یادشده را ندیده‌است مشخّصات برخی از آن‌ها در فهرست منابع کامل و/یا دقیق نیست. پیشاپیش بدین‌سبب عذرخواهم.

جغرافیایی موردنظر در ***فرهنگ لهجهٔ کرمانی*** به‌نظر نگارنده لازم بود به گونهٔ زبانی زردشتیان نیز پرداخته شود یا دست‌کم در پیش‌گفتار تکلیف این گونهٔ زبانی مشخّص گردد[1].

ادامهٔ نکته‌های انتقادی مربوط به ***فرهنگ لهجهٔ کرمانی*** ـ ان‌شاءالله ـ در «زبان‌پژوهی ۸» منتشر خواهد شد.

منابع

ـ آموزگار، ژاله، ۱۳۴۸، «ادبیّات زردشتی به زبان فارسی»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س۱۷، ش۲، ص۱۷۲ـ۱۹۹.

ـ ادیب طوسی، محمّدامین، ۱۳۸۸، ذیلی بر برهان قاطع یا فرهنگ لغات بازیافته، تهران، دانشگاه تهران.

ـ اسحاقی، مهدیه و آزاده شریفی مقدّم، ۱۳۹۶، «همنامی یک حرف‌اضافه و یک ضمیر در گونهٔ گفتاری کرمان»، زبان و زبان‌شناسی، س۱۳، ش۲۵، ص۸۹ـ۱۰۶.

ـ اسلام‌پناه، محمّدحسین، ۱۴۰۰، «بدفهمی در شرح و توضیح "رسالهٔ جلدسازی" سیّد یوسف حسین»، آینهٔ پژوهش، س۳۲، ش۱ (پیاپی: ۱۸۷)، ص۲۵۱ـ۲۵۹.

ـ اسلامی، کیاناز، ۱۳۹۶، بررسی ریشه‌شناختی واژه‌های گویش کرمانی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی به راهنمایی محمّد مطلّبی و مشاورهٔ محمود مدبّری، دانشگاه شهید باهنر کرمان، چاپ‌نشده.

ـ اشیدری، مهربان، ۱۳۸۲، فرهنگ واژه[ها] و زمان‌واژه‌های گویش زرتشتیان کرمان، تهران، مهربان اشیدری.

ـ امیری، محمّدعارف و آتوسا رستم‌بیک تفرشی، ۱۳۹۵، «پسوند "u-" در مکالمات و روایت‌های نوشتاری محاوره‌ای گویش کرمانی: رهیافتی جامعه‌شناختی»، پازند، س۱۲، ش۴۵، ص۲۹ـ۴۴.

ـ انوشه، حسن و غلام‌رضا خدابنده‌لو، ۱۳۹۱، فارسی ناشنیده: فرهنگ واژه‌ها و اصطلاحات فارسی و فارسی‌شدهٔ کاربردی در افغانستان، تهران، قطره.

ـ باستانی پاریزی، محمّدابراهیم، ۱۳۷۹، «خواجگان کرمان»، نخلبند شعرا: مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی (۲۳ الیٰ ۲۶ مهرماه ۱۳۷۰)، به‌کوشش احمد امیری خراسانی، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی با همکاری دانشگاه شهید باهنر، ج۱، ص۱۰۲ـ۱۴۱.

ـ باغینی[پور]، مجید، ۱۳۷۶، «بررسی چند گرایش در فارسی کرمانی»، یادنامهٔ مفاخر کرمانی: شاه شجاع کرمانی، زیر نظر جواد برومند سعید، به‌کوشش داریوش کاظمی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ص۸۹ـ۹۹.

ـ باغینی‌پور، مجید، ۱۳۸۹، «پسوند /u:-/ در فارسی کرمانی و برخی گونه‌های دیگر فارسی در استان کرمان»، مجموعه‌مقالات نخستین همایش بین‌المللی گویش‌های مناطق کویری ایران، به‌کوشش عصمت اسماعیلی و مصطفیٰ جبّاری با همکاری علی برهانی، سمنان، دانشگاه سمنان، ص۴۹۳ـ۵۱۰.

ـ باغینی‌پور، مجید، ۱۳۹۵، کرمان و زبان‌شناسی، کرمان، خدمات فرهنگی.

ـ باغینی‌پور، مجید، ۱۳۹۹، نکته‌هایی پراکنده دربارهٔ لهجهٔ کرمانی و دیگر گونه‌های زبانی استان کرمان، کرمان، خدمات فرهنگی.

ـ باغینی‌پور، مجید، ۱۴۰۱ الف، فرهنگ لهجهٔ کرمانی: زان‌سو و زین‌سو، کرمان، فرهنگ گلبهار.

ـ باغینی‌پور، مجید [مصاحبه‌شونده]، ۱۴۰۱ ب، «دیدار آشنا»، سرمشق، س۸، ش۶۴، ص۱۳۷ـ۱۴۲.

ـ بهمنیار، احمد، ۱۳۸۱، داستان‌نامهٔ بهمنیاری، چ۳، تهران، دانشگاه تهران.

۱. مؤلّف خود در جایی به پژوهش‌های مربوط به گونهٔ زبانی زردشتیان کرمان اشاره کرده‌است (نک. باغینی‌پور، ۱۳۹۵: ذیل غلامی، سالومه و فرهمند، آرمیتا) و این مورد را هم نمی‌توان حمل بر بی‌اطّلاعی وی کرد.

ـ بینش، تقی، ۱۳۷۹، «تخلّص خواجو»، نخلبند شعرا: مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی (۲۳ الیٰ ۲۶ مهرماه ۱۳۷۰)، به‌کوشش احمد امیری خراسانی، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی با همکاری دانشگاه شهید باهنر، ج۱، ص۲۰۷ـ۲۱۳.
ـ پورداوود {اصل: پورداود}، ابراهیم، ۱۳۳۵، «پیش‌گفتار»، فرهنگ بهدینان، گردآوردهٔ جمشید سروش سروشیان، تهران، دانشگاه تهران، ص یک ـ بیست‌وسه.
ـ ثمره، یدالله، ۱۳۵۵، «پاره‌ای ویژگی‌های دستوری گویش دری، گونهٔ زین‌آبادی»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س۲۳، ش۴ (پیاپی: ۹۶)، ص۵۱ـ۷۷.
ـ حافظ، شمس‌الدّین محمّد، ۱۳۹۰ [۱۳۲۰]، دیوان حافظ، به‌کوشش محمّد قزوینی و قاسم غنی، چ۱۰، تهران، زوّار.
ـ حسن‌دوست، محمّد، ۱۳۸۹، فرهنگ تطبیقی ـ موضوعیِ زبان‌ها و گویش‌های ایرانی نو، ۲ج، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
ـ حسن‌دوست، محمّد، ۱۳۹۳، فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، ۵ج، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
ـ دالوند، حمیدرضا، ۱۳۹۹، متون فارسی زردشتی، ویراستهٔ عسکر بهرامی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـ دبیرمقدّم، محمّد، ۱۳۸۷، «زبان، گونه، گویش و لهجه: کاربردهای بومی و جهانی»، ادب‌پژوهی، ش۵، ص۹۱ـ۱۲۸.
ـ دبیرمقدّم، محمّد، ۱۳۹۳ [۱۳۹۲]، رده‌شناسی زبان‌های ایرانی، ۲ج، چ۲، تهران، سمت.
ـ دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۶۳، امثال و حکم، ۴ج، چ۶، تهران، امیرکبیر.
ـ دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۷، لغت‌نامه، زیر نظر محمّد معین و جعفر شهیدی، ۱۵ج (+ یک جلد مقدّمه)، تهران، دانشگاه تهران و روزنه.
ـ دیهیم، گیتی، ۱۳۸۴، بررسی خرده‌گویش‌های منطقهٔ قصران به‌انضمام واژه‌نامهٔ قصرانی، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
ـ ذاکری، مصطفیٰ، ۱۳۸۱، «تعریف برخی اصطلاحات مهم و اساسی در لهجه‌شناسی»، مجموعه‌مقالات نخستین هم‌اندیشی گویش‌شناسی ایران (۹ تا ۱۱ اردیبهشت ۱۳۸۰)، به‌کوشش حسن رضایی باغ‌بیدی، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ص۱۷۳ـ۲۰۳.
ـ رستمی‌زاده، احمد، ۱۳۸۷، «پژوهشی در اتیمولوژی و هم‌خانواده‌های شماری از واژگان گویش‌های استان کرمان در زبان‌های ایرانی و زبان انگلیسی»، زبان و ادبیّات فارسی (دانشگاه آزاد اسلامی اراک)، ش۱۵، ص۱۵۷ـ۱۶۷.
ـ رضایی باغ‌بیدی، حسن، ۱۳۹۲، «حشره‌ای هندواروپایی در زبان‌ها و گویش‌های ایرانی»، زبان‌ها و گویش‌های ایرانی، ش۲، ص۲۷ـ۳۳.
ـ رواقی، علی، ۱۳۶۴، مقدّمه، قرآن قدس، ۲ج، تهران، مؤسّسهٔ فرهنگی شهید محمّد رواقی.
ـ رواقی، علی، ۱۳۸۱، ذیل فرهنگ‌های فارسی، با همکاری مریم میرشمسی، تهران، هرمس.
ـ سروشیان، جمشید سروش، ۱۳۳۵، فرهنگ بهدینان، با مقدّمهٔ ابراهیم پورداوود {اصل: پورداود}، به‌کوشش منوچهر ستوده، تهران، فرهنگ ایران‌زمین.
ـ سمیعی‌زاده، معصومه، ۱۳۹۵، «ریشه‌شناسی واژه‌هایی از گویش جیرفتی»، ادبیّات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین، ش۱۳، ص۴۵ـ۷۶.
ـ شریفی مقدّم، آزاده، ۱۳۹۲، «دربارهٔ وند /u-/ در گونهٔ زبانی کرمانی»، زبان‌پژوهی، س۵، ش۹، ص۷۱ـ۹۳.
ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۸۹، «حماسه‌ای شیعی از قرن پنجم»، علی‌نامه (منظومه‌ای کهن): معرّفی، بررسی رسم‌الخطّ نسخه، تحلیل متن، تهران، میراث مکتوب، ص۹۳ـ۱۷۶.

ـ صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۵۴، «دربارهٔ بعضی پسوندهای نسبت در فارسی معاصر»، جشن‌نامهٔ محمّد پروین گنابادی، زیر نظر محسن ابوالقاسمی با همکاری محمّد روشن، تهران، توس، ج۱، ص۲۴۶ـ۲۶۰.
ـ صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۸۵، «تحوّل صامت "ق" عربی در زبان فارسی»، مجلّهٔ زبان‌شناسی، س۲۱، ش۱و۲، ص۳ـ۳۲.
ـ صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۸۸، «دری»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج۳ (خارزنجی ـ سنایی غزنوی)، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ص۱۶۹ـ۱۷۱.
ـ صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۹۵ [انتشار: ۱۳۹۶]، «تغییر صامت‌های واکدار آغازی به بی‌واک در زبان فارسی»، زبان و کتیبه، س۱، ش۱، ص۹ـ۱۳.
ـ صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۹۷ [انتشار: ۱۳۹۹]، «تلفّظ صامت‌های عربی "ض" و "ظ" در زبان فارسی»، گزارش میراث، دورهٔ سوم، س۳، ش۳ـ۴، ص۵ـ۱۲.
ـ صدری افشار، غلام‌حسین، ۱۳۸۸، فرهنگ زبانزدهای فارسی، تهران، مازیار.
ـ عسگری، لیلا، ۱۳۸۶، «حضور ایزدبانوی بزرگ در زبان‌ها و گویش‌های ایرانی»، گویش‌شناسی، دورهٔ ۴، ش۱ـ۲، ص۱۲۳ـ۱۵۱.
ـ عسگری، لیلا، ۱۳۹۰، «تأثیر ذهنیّت و باورهای اقوام ابتدایی بر نام‌گذاری پدیده‌ها بر پایهٔ شواهدی از واژه‌های گویش‌های ایرانی»، نامهٔ فرهنگستان، س۱۲، ش۴ (پیاپی: ۴۸)، ص۱۳۱ـ۱۵۷.
ـ عسگری، لیلا، ۱۳۹۵، «بازشناخت پیوند چند واژه از گویش‌های ایرانی با کالی[،] ایزدبانوی بزرگ»، زبان و زبان‌شناسی، س۱۱، ش۲۲، ص۱۰۱ـ۱۱۶.
ـ عطّارزاده، محمّد، ۱۳۹۶، «واج‌شناسی پسوند /u-/ در گویش کرمانی»، دومین همایش نگاهی نو به زبان و ادب عامّه، بوشهر، دانشگاه خلیج فارس.
ـ غزنوی، محمّد بن موسیٰ، ۱۳۴۵، مقامات ژنده‌پیل (احمد جام)، به‌کوشش حشمت‌اللّٰه مؤیّد سنندجی، چ۲، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ـ غلامی، سالومه و آرمیتا فرهمند، ۲۰۱۶، دری زرتشتی (بهدینی) در کرمان، بارسلونا.
ـ فرزام، حمید، ۱۳۸۰ الف، «واژه‌ها و اصطلاحات کهن فارسی»، نکته‌ها و نقدها، تهران، دانشگاه تهران، ص۳۰۹ـ۳۲۱.
ـ فرزام، حمید، ۱۳۸۰ ب، «نکته‌ای چند دربارهٔ "غلط ننویسیم: فرهنگ دشواری‌های زبان فارسی"»، نکته‌ها و نقدها، تهران، دانشگاه تهران، ص۴۲۶ـ۴۴۰.
ـ فرزام، حمید، ۱۳۸۰ پ، «بازشناسی واژه‌ها و اصطلاحات اصیل و درست از محرّف و نادرست»، نکته‌ها و نقدها، تهران، دانشگاه تهران، ص۶۳۶ـ۶۴۶.
ـ فروزنده فرد، منوچهر، ۱۳۹۵، «نگاهی انتقادی به ابیات شیرازی قصیدهٔ مثلّث ناصرالدّین خطیب شفعوی»، گزارش میراث، ش۷۴ـ۷۵، ص۷۹ـ۹۱.
ـ فروزنده فرد، منوچهر، ۱۳۹۶، «ردیابی عناصری از فارسی گفتاری در متون کهن»، سرو رشید: یادنامهٔ غلامرضا رشید یاسمی، به‌کوشش ابراهیم رحیمی زنگنه و سهیل یاری گل‌درّه، کرمانشاه، دیباچه، ص۶۶۱ـ۶۷۹ [هم‌چنین صورت ویراستهٔ آن در وبگاه آکادمیا به نشانی http://independent.academia.edu/ManouchehrForouzandeh].
ـ فروزنده فرد، منوچهر، ۱۳۹۸ الف، «پیشینهٔ چند تکواژ رایج در فارسی گفتاری»، فصل‌نامهٔ قلم، ش۹، ص۲۱ـ۲۵.
ـ فروزنده فرد، منوچهر، ۱۳۹۸ ب، «ملاحظاتی دربارهٔ غزل شیرازی قطب‌الدّین شیرازی»، فصل‌نامهٔ قلم، ش۱۱، ص۳۴ـ۳۹.

ـ فروزنده فرد، منوچهر، ۱۴۰۰ الف، «چند نکته دربارهٔ اشعار شیرازی شمس پس ناصر»، فصل‌نامهٔ قلم، ش۱۶، ص۳۷ـ۴۲.
ـ فروزنده فرد، منوچهر، ۱۴۰۰ ب، «زبان‌پژوهی (۱)»، فصل‌نامهٔ قلم، ش۱۷، ص۵۳ـ۶۲.
ـ فرهمند، آرمیتا، ۱۳۹۶، «بررسی نقش عوامل اجتماعی در نابودی گویش بهدینان کرمان و تلاش برای نجات آن»، مطالعات ایرانی، س۱۶، ش۳۱، ص۱۴۱ـ۱۶۵.
ـ فرهمند، آرمیتا و شیما جعفری دهقی و محمّدهادی فلّاحی، ۱۴۰۰، «توصیف دستگاه فعل در گویش بهدینی کرمان»، پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی، س۲، ش۱، ص۱۲۱ـ۱۵۲.
ـ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۷، هزارواژهٔ زبان‌شناسی (۱)، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
ـ فیروزبخش، فرانک، ۱۳۷۷، بررسی ساختمان دستوری گویش بهدینان شهر یزد، تهران، فروهر.
ـ قاسمی، مسعود، ۱۳۷۹، «زندگی و آثار خواجو»، نخلبند شعرا: مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی (۲۳ الیٰ ۲۶ مهرماه ۱۳۷۰)، به‌کوشش احمد امیری خراسانی، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی با همکاری دانشگاه شهید باهنر، ج۲، ص۹۳۵ـ۹۵۵.
ـ قائم‌مقامی، احمدرضا، ۱۳۹۴، «نقد "فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی"»، فرهنگ‌نویسی، ش۱۰، ص۱۴۷ـ۱۸۱.
ـ قریب، بدرالزّمان، ۱۳۸۱، «تاریخچهٔ گویش‌شناسی در ایران»، مجموعه‌مقالات نخستین هم‌اندیشی گویش‌شناسی ایران (۹ تا ۱۱ اردیبهشت ۱۳۸۰)، به‌کوشش حسن رضایی باغ‌بیدی، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ص۴۷۳ـ۴۸۴.
ـ قریب، بدرالزّمان، ۱۳۸۶، «تاریخچهٔ گویش‌شناسی در ایران»، پژوهش‌های ایرانی باستان و میانه (مجموعه‌مقالات)، به‌کوشش محمّد شکری فومشی، تهران، طهوری، ص۱۲۱ـ۱۳۶.
ـ کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه، ۱۳۸۲، «ساخت صورت‌های کوتاه‌شده یا خودمانی اسم در لهجهٔ کرمانی»، نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه شهید باهنر، س۵، ش۱۱، ص۱۰۹ـ۱۲۱.
ـ کنت، رولاند گراب، ۱۳۸۴، فارسی باستان: دستور زبان، متون، واژه‌نامه، ترجمهٔ سعید عریان، تهران، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
ـ کیا، [محمّد]صادق، ۱۳۹۰، واژه‌نامهٔ شصت‌وهفت گویش ایرانی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـ گشتاسب، فرزانه و میثم محمّدی، ۱۳۹۷، «پیشنهادی دربارهٔ خوانش فعل ناشناختهٔ غئضت در "درخت آسوریگ"[1]»، زبان‌شناخت، س۹، ش۲، ص۳۹ـ۴۷.
ـ لکوک، پیر، ۱۳۸۷، «گویش‌های مرکزی ایران»، راهنمای زبان‌های ایرانی، زیر نظر رودیگر اشمیت، ترجمهٔ فارسی زیر نظر حسن رضایی باغ‌بیدی، ج۲، چ۲، تهران، ققنوس، ص۵۱۷ـ۵۳۹.
ـ مارتینه، آندره، ۱۳۷۸، اصول زبان‌شناسی عمومی، ترجمهٔ علاءالدّین گوشه‌گیر، اهواز، دانشگاه شهید چمران.
ـ مارتینه، آندره، ۱۳۸۷ [۱۳۸۰]، مبانی زبان‌شناسی: اصول و روش‌های زبان‌شناسی نقش‌گرا، ترجمهٔ هرمز میلانیان، چ۲، تهران، هرمس.
ـ محمّدی، میثم، ۱۴۰۱، «نکته‌ای دربارهٔ زبان کهن قومس»، کانال تلگرامی فقه‌اللغه، فرستهٔ https://t.me/feqholloqa/34.
ـ مدبّری، محمود، ۱۳۸۲، «واژه‌های گویشی در "مخزن الادویه"»، نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، ش۱۳ (پیاپی: ۱۰)، ص۱۸۷ـ۲۱۳.
ـ مرادی غیاث‌آبادی، رضا، ۱۳۹۰ [= ۲۰۱۱]، «"دری" و "دینار": پیشنهاد دو نام برای واحد پول رسمی کشور»، وب‌نوشت پژوهش‌های ایرانی، فرستهٔ http://ghiasabadi.com/dari-dinar.html.

۱. در اصل: ... ناشناختهٔ غنضتدر درخت... (با درود فراوان بر ویراستاران مجلّه)!

ـ مزداپور، کتایون، ۱۳۷۴ـ۱۳۹۶، واژه‌نامهٔ گویش بهدینان شهر یزد، ۳ج، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی {ج۱: ۱۳۷۴؛ ج۲: ۱۳۸۵؛ ج۳: ۱۳۹۶}.

ـ مزداپور، کتایون، ۱۳۸۱، «نکته‌هایی دربارهٔ تحوّل گویش بهدینان»، مجموعه‌مقالات نخستین هم‌اندیشی گویش‌شناسی ایران (۹ تا ۱۱ اردیبهشت ۱۳۸۰)، به‌کوشش حسن رضایی باغ‌بیدی، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ص۵۳۳ـ۵۵۵.

ـ مشکور، محمّدجواد، ۱۳۷۹، «معنی کلمهٔ "خواجو"»، نخلبند شعرا: مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی (۲۳ الیٰ ۲۶ مهرماه ۱۳۷۰)، به‌کوشش احمد امیری خراسانی، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی با همکاری دانشگاه شهید باهنر، ج۲، ص۱۱۷۹ـ۱۱۸۲.

ـ معین، محمّد، ۱۳۷۵، فرهنگ فارسی، ۶ج، چ۹، تهران، امیرکبیر.

ـ معین، محمّد، ۱۳۹۴، اسم جنس و معرفه، نکره (طرح دستور زبان فارسی ۵)، به‌کوشش مهدخت معین، تهران، صدای معاصر.

ـ مکنزی، دیوید نیل، ۱۳۷۳، فرهنگ کوچک زبان پهلوی، ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ـ موسوی طبری، رضا، ۱۴۰۱، «تصرّف در هنجار زبان؛ عنصر طنزآفرین (قسمت دوم: بهره‌گیری از گویش‌های محلّی)»، کانال تلگرامی انجمن، فرسته‌های https://t.me/Anjomanara/198 و https://t.me/Anjomanara/199.

ـ نجفی، ابوالحسن، ۱۳۸۷ [۱۳۷۸]، فرهنگ فارسی عامیانه، چ۲، تهران، نیلوفر.

ـ واعظی‌زاده، المیرا، ۱۳۹۵ـ۱۳۹۶، «بررسی صرفی ـ معناشناختی پسوند /u-/ در گونهٔ زبانی کرمانی برپایهٔ رویکرد شناختی»، پژوهشگران فرهنگ، س۱۴، ش۳۶، ص۴۹ـ۶۳.

ـ هرن، پاول، ۱۳۹۴ {فیپا: ۱۳۹۳}، فرهنگ ریشه‌شناسی فارسی، همراه با نقد هاینریش هوبشمان، ترجمه همراه با گواه‌های فارسی و پهلوی از جلال خالقی مطلق، اصفهان، مهرافروز.

- Bailey, H. W., 1936, "Yazdi," *Indian and Iranian Studies*, 7th, January.
- Bartholomae, Ch., 1904, *Altiranisches Wörterbuch*, Strassburg, Karl J. Trübner.
- Bauer, L., 2007, *The Linguistics Student's Handbook*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Berésine, I., 1853, "Recherches sur les dialectes persans," Casan
- Bernard, Ch., 2016, Le Gavrouni, Enquête phonologique et étude comparée, EPHE Master's thesis.
- Bernard, Ch., 2020, "A newly-discovered Persian variety: the case of 'Zoroastrian Persian'," *Orientalia Suecana*, Vol. 69, pp. 57-67.
- Borjian, H., 2016, "Kerman xvi. Languages," *Encyclopaedia Iranica*, E. Yarshater (ed.),Vol. 16, Fasc. 3, New York, Encyclopaedia Iranica Foundation, pp. 291-305. [Also available at https://www.iranicaonline.org/articles/kerman-16-languages.]
- Browne, E. G., 1897, "A Specimen of the Gabri dialect of Persia," *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Northern Ireland*
- *Ethnologue*: languages of the world, https://www.ethnologue.com/language/gbz.
- Geiger, W., "Central dialects," *Grundriss der Iranischen Philologie*, Vil. I, Part II.
- Gholami, S., 2016, "Zoroastrians of Iran vi. Linguistic Documentation," *Encyclopædia Iranica*, E. Yarshater (ed.), online edition, available at http://www.iranicaonline.org/articles/zoroastrians-in-iran-06.
- Horn, P., 1893, *Grundriss der Neupersischen Etymologie*, Strassburg, Karl J. Trübner.
- Houtum-Schindler, A., 1882, "Die Parsen in Persien, ihre Sprache und einige ihrer Gebräuche," *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Vol.* 36, No. 1, pp. 54-88.
- Huart, C., 1888, "Notes sur le Prétendu déri des Parsis de Yezd," *Journal Asiatique*
- Huart, C., 1889, "Notice d'un manuscrit Pehlevi-Musulman de la bibliothèque de Saint-Sophie à Constantinopole, " *Journal Asiatique*

- Ivanow, W. A., 1932a, “Late Professor E. G. Browne's Specimen of the Gabri Dialect,” *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Northern Ireland* , No. 2, pp. 403-405.
- Ivanow, W. A., 1932b, “Petermann-Justi's Gabri-Uebersetzungen,”, *Islamica*, pp. 573-580.
- Ivanow, W. A., 1935-1939, “The Gabri dialect spoken by the Zoroastrians of Persia,” *Rivista degli Studi Orientali*, *Vol*. 16, 1935, pp. 1-67 (=31-97); Vol. 17, 1937-1939, pp. 1-39 (=68-106); Vol. 18, 1939, pp. 1-58 (=107-165).
- Justi, F., 1887, “Über die Mundart von Jezd,” *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*
- Kent, R. G., 1953 [1950], *Old Persian: Grammar, Texts, Lexicon*, 2nd ed., New Haven, Connecticut.
- Lecoq, P., 1989, “Les dialectes du centre de l'Iran,” *Compendium Linguarum Iranicarum*, R. Schmitt (ed.), Wiesbaden, Reichert, pp. 313-326.
- Lorimer, D. L. R., 1916, “Notes on the Gabri Dialect of Modern Persian,” *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Northern Ireland,* pp. 423-489.
- Lorimer, D. L. R.,1928, “Is There a Gabri Dialect of Modern Persian?” *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Northern Ireland*, No. 2, pp. 287-319.
- MacKenzie, D. N., 1986 [1971], *A Concise Pahlavi Dictionary*, Oxford, Oxford University Press.
- Martinet, A., 1964, *Elements of General Linguistics*, translated by E. Palmer, Chicago, The University of Chicago Press and London, Faber and Faber Limited.
- Martinet, A., 1980 [1960], *Éléments de Linguistique Générale*, Paris, Armand Colin.
- Matthews, P. H., 2011 [1997], *Oxford Concise Dictionary of Linguistics*, Oxford, Oxford University Press.
- Nourzaei, M., 2022, “The history of the K-suffix *-ū* in Shirazi,” *Journal of the Royal Asiatic Society*, pp. 1-38.
- Nyberg, H. S., 1974, *A Manual of Pahlavi*, Vol. II, Wiesbaden, Otto Harassowitz.
- Rehatesk, E., 1873, “Deri Phrases and Dialogues,” *The Indian Antiquary*, Vol. II
- Rezai Baghbidi, H., 2017, *Middle Persian Historical Phonology*, Osaka, Osaka University.
- Windfuhr, G., 1990, “Behdīnān Dialect,” *Encyclopædia Iranica, E. Yarshater (ed.), London and New York, Routledge and Kegan Paul, Vol.* IV, pp. 105-108 [Also available at http://www.iranicaonline.org/articles/behdinan-dialect].

تصحیح ترکیب‌بند عاشورایی نصرت کرمانشاهی

علی کاملی دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی

✉ alikamli1360@gmail.com

سخنی دربارهٔ استقبال‌ها از ترکیب‌بند محتشم کاشانی

از زمان سرایش ترکیب‌بند عاشورایی محتشم تا امروز استقبال‌های زیادی از این شعر ممتاز عاشورایی صورت گرفته که برخی از این استقبال‌ها الحق بسیار نزدیک به سطح سرمشق خود بوده‌اند. دربارهٔ استقبال‌ها از شعر محتشم، تا آنجا که مصحح خبر دارد، دو کتاب به نگارش درآمده‌است: یکی با نام محتشم‌نامه و دیگری مسمّا به شورش در خلق عالم. محتشم‌نامه مجموعهٔ چندین ترکیب‌بند است از چند شاعر نظیر وحشی بافقی، حزین لاهیجی، وصال شیرازی و ... که به اقتفای ترکیب‌بند عاشورایی محتشم سروده شده‌اند. این کتاب را در سال ۱۳۹۴، مهدی امین فروغی توسط انتشارات دفتر نشر فرهنگ اسلامی به چاپ رسانده‌است. پیش‌تر از این کتاب، کتاب شورش در خلق عالم راجع‌به ترکیب‌بند محتشم و استقبال‌های آن به تحقیق حسین درگاهی، محمدجواد انواری و عبدالحسین طالعی به همت سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به طبع رسیده‌است که نویسندهٔ این سطور چاپ پنجم آن را، که به سال ۱۳۸۸ منتشر شده‌است، در اختیار دارد. شورش در خلق عالم، همانند محتشم‌نامه، مجموعهٔ چندین ترکیب‌بند عاشورایی است که به اقتفای ترکیب‌بند محتشم سروده شده‌اند. ویژگی خاص این کتاب، که در دیگری نیست، آوردن فهرستی شامل ۷۹ ترکیب‌بند است ـ به غیر از آنچه در کتاب آمده ـ که همگی در اقتفای شعر محتشم سروده شده‌اند (ص۵۵ــ۶۰). در این فهرست البته ترکیب‌بند نصرت کرمانشاهی نیامده‌است.

نصرت کرمانشاهی

دربارهٔ نصرت کرمانشاهی جست‌وجوهای ما در تذکره‌های شعری به نتیجه‌ای نرسید. همین‌قدر می‌توان گفت که نصرت از شاعران قرن سیزدهم یا چهاردهم هجری و اهل کرمانشاه بوده یا مدتی در کرمانشاه زندگی می‌کرده‌است. قدرت شاعری او در حد معمول است و، آنچه از شعرش برمی‌آید، شاعری خبره یا استاد نبوده و شعرش الحق در آسمان ادب پارسی ستاره‌ای کم‌سوست. بااین‌حال ترکیب‌بند عاشورایی‌اش، به‌جهت بررسی اشعاری که به اقتفای ترکیب‌بند محتشم سروده شده‌اند، ارزش تصحیح و بررسی دارد؛ خاصه آنکه تابه‌حال، به‌رغم اقبال بسیار به استقبال‌های ترکیب‌بند محتشم، به آن توجه نشده‌است.

نسخهٔ دیوان نصرت

نسخهٔ منحصربه‌فرد دیوان نصرت کرمانشاهی به شمارهٔ ۱۴۰۷ در کتابخانهٔ مجلس سنا نگهداری می‌شود. این نسخه، که در قرن ۱۴ کتابت شده، دارای ۱۵۹ برگ است که در هر برگ ۱۱ تا ۱۴ سطر نوشته شده‌است. کاتب نسخه نامعلوم و قطع

آن ۸×۱۴ سانتی‌متر است. خط کتابتْ شکسته‌نستعلیق خوش و نسخه دارای اشعاری در قالب‌های قصیده و غزل و ترجیع‌بند و ترکیب‌بند است.

ویژگی‌های رسم‌الخط نسخه

۱. «گ» در این نسخه بدون سرکش و به‌صورت «ک» نوشته شده‌است.

۲. بسیاری از نقطه‌ها جا افتاده و نوشته نشده‌اند که مصحح برای پرهیز از اطناب کلام، این موارد را، جز برخی موارد مهم، از پاورقی حذف نموده‌است.

۳. حرف اضافهٔ «به» متصل به حرف بعد از خود نوشته شده‌است، همانند «برخسار» به‌جای «به رخسار». از این قبیل است نشانهٔ مفعول که به حرف قبل از خود متصل است، همچون: «کرا» به جای «که را».

۴. حروف اضافهٔ «در» و «بر» در همه‌جای ترکیب‌بند به‌جای هم به کار رفته‌اند و مشخص نیست که این مورد را باید به حساب کاتب گذاشت یا شاعر. مصحح البته در این مورد در نسخه تصرفی نکرده‌است.

۵. کلمات و حروفی را که در نسخه جا افتاده و نوشته نشده خود به تصحیح قیاسی اضافه نموده و در کمانک قرار داده‌ام. از برخی مصرع‌ها کلماتی جا افتاده که موفق به تکمیل آن‌ها نشدم. معنای برخی مصرع‌ها نیز بر بنده مشخص نشد.

۶. برگ پایانی ترکیب‌بند افتاده و بند آخر در نسخه ناتمام مانده‌است.

متن ترکیب‌بند

یا اباعبدالله الحسین

و من کلام علیه‌الرحمه که شانزده بند به طرز محتشم رحمة الله علیه انشاد فرمودند

بسم الله الرحمن الرحیم

بند اول

باز این چه آتش است که ما را به جان فتاد؟ باز این چه آتش است که در اِنس و جان فتاد؟
باز این چه آتش است در این تیره خاکدان کز خاکیان گذشت [و] بر افلاکیان فتاد؟
این دودِ تیره باز دمید از کجا کزو آتش جهانْ جهان شد و اندر جهان فتاد؟
این برق خیره باز رسید از کجا کزو آتش به کِشت و خرمن کَون و مکان فتاد؟
طوفانِ آتش است مگر کز تنورِ نوح آتش به جای آب، کران تا کران فتاد؟
گویا محرّم است وُ به صحرای کربلا آتش به خیمه‌های مَلَک پاسبان فتاد

گویـــا محـــرّم اســـت و زمین‌هـــای نینـــوا / آتـش بـه جـان هـر نِـی و هـر نِی‌سِـتان فتـاد
دودی بلنـــد شـــد ز بیابـــان کـــربلا / کآســـیب او بـــه دیـــدهٔ کرّوبیـــان فتـــاد
آن دود از زبانـــهٔ[1] روز ســـقیفه بـــود / دود ســـقیفه بـــود ولـــی جـــاودان فتـــاد
آن آتشـــی کـــه بـــر درِ خیرالنّســـا زدنـــد / چنـدی بـه خـاک رفـت و ز مـردم نهـان فتـاد
گُـل کـرد آخـر آتـش از آن لالـه‌گون زمـین / چونـان عَلـم کشـید کـه در آسـمان فتـاد
فریـاد از آن زمـان کـه چنـان آتـش دَمـان / بـر عتـرت خلیـل ز نمرودیـان فتـاد
دیدنـد آتشـی کـه برفـت آبشـان ز یـاد / در جـای العطـش بـه حـرم الامـان فتـاد
آتـش کسـی بـه خانـهٔ پیغمبـری نـزد / ایـن فتنـه هـم ز امّـت آخـر زمـان فتـاد
ای روزگـار! حاصـل عمـرت تبـاه بـاد / آتـش گرفتـه خرمنـت از دود آه بـاد

بند دویُم

بـاز از فلـک، هـلالِ محـرّم شـد آشـکار / بـاز از افـق، سـتارهٔ مـاتم شـد آشـکار
بـاز آفتـاب، پـردهٔ خـونی بـه سـر کشـید / از پـرده بـس حکایـت مـبهم شـد آشـکار
گویـا رسـید بـر دل عـالم جراحتـی / کافسـردگی بـه صـورت عـالم شـد آشـکار
یـا صـورت قیامـت کبـری بـه پـرده دیـد / لرزیـد عـرش و پشـت فلـک، خـم شـد آشـکار
یـا خـونِ کُشـته کـه بـه دل‌هـا نهفتـه بـود / از پرده‌هـای دیـدهٔ پُـر نـم شـد آشـکار
تبـدیل خلـق کـرد جهـان‌آفرین مگـر؟ / کاوضـاع منـتظم، همـه بـر هـم شـد آشـکار
اوضـاعْ منقلـب شـد و احـوالْ مضـطرب / شـور و فغـان و آهِ دمـادم شـد آشـکار
برچیـده شـد مجـالس شـادی ز هـر طـرف / در هـر کنـار، مجلـس مـاتم شـد آشـکار
از پشـت چـار قبّـهٔ ایـن چـرخ نیلگـون / رنـگ لبـاس عیسـی مـریم شـد آشـکار
نقـل ذبـیح و قصـه و بخـش[2] عظـیم بـود / تـا داسـتان سـید اعظـم شـد آشـکار
یـک آدمـی ز آدمیـان، دادِ عشـق داد / سِـرّ نهـان خلقـت آدم شـد آشـکار
آن عاشـق یگانـه و معشـوق عـالمین / نـور خـدا و روح رسـول خـدا، حسـین

بند سِیُّم

ای سـربلندِ صـفهٔ صـدق و صـفا حسـین! / ای پای‌بنـدِ رشـتهٔ مهـر و وفـا حسـین!
ای سِـرّ «کُنـتُ کنـزاً مَکنـون مَـن عَـرف» / ای رمـز «هَـل اَتـی»، اثـر لافَتـی، حسـین!
ای عاشـقِ بـلا کـه همی‌گفـت در ولا / پـیش از السـت حـق بلـی و بـلا حسـین!
سـودای حـق کجـا و ذبیح‌اللّـه از کجـا؟ / بـر قامـت تـو دوختـه شـد ایـن قبـا حسـین
برخیـز و نظـم قافلـهٔ کـربلا بـدو[3] / ای عاشـق معاملـهٔ کـربلا حسـین!
دانـی تـو خـود ز روز ازل، کـربلا بـوَد / قربانیـان کـوی وفـا را مِنـا حسـین
حـجّ‌الـوداع کعبـه بکـن همچـو مصـطفی / ای از تـو مصـطفی و تـو از مصـطفی حسـین!

میـــزاب[۴] و زمـــزم و حجـــر و مـــروه و صـــفا / تـــا حشـــر در فـــراق تـــو گوینـــد «یاحســـین»
احـــرام[۵] کعبـــه و حـــرم کبریـــا ببنـــد[۶] / ای برگزیـــدهٔ حـــرم کبریـــا حســـین!
جمعـــی بـــه کوفـــه منتظـــر مَقـــدم توانـــد / آنـــان کـــه تشـــنه‌اند بـــه خـــون خـــدا، حســـین
جمعـــی دگـــر بـــه عـــالم بـــالا ز مَقـــدمت / ســـرها بـــه پـــیش، پـــیش شَـــه انبیـــا، حســـین!
جمعـــی دگـــر ملـــول و پریشـــان و خون‌فِشـــان / در طـــوفِ بارگـــاه شَـــه اولیـــا، حســـین!
حـــور و قصـــور و جملـــهٔ نـــاموسِ انبیـــا / در آســـتان حضـــرتِ خیرالنّســـا، حســـین
اهـــل بهشـــت و جملـــهٔ جوانـــانِ هاشـــمی / در دَور درگـــه حســـنِ مجتبـــی، حســـین!
روح‌الامـــین بـــه جـــوش‌وخروش و عَلـــم بـــه دوش / کـــآرد بـــه کـــربلا عَلـــم ابـــتلا، حســـین
القصّـــه در تمـــامیِ ذرّات کاینـــات / افکنـــد ایـــن معاملـــه، شـــور و نـــوا، حســـین!
بگـــذر ز کاینـــات، خداونـــد ذوالجـــلال / در داده جملـــهٔ عالمیـــان را صَـــلا، حســـین!
خواهـــد کـــه عشـــق و عاشـــق خـــود را نشـــان دهـــد / در پـــرده آنچـــه بـــود، کُنَـــد بـــرملا، حســـین!
آه از دمـــی کـــه این‌همـــه ذرّات کاینـــات / پوشـــند در غـــم تـــو لبـــاس عـــزا، حســـین!
در مقتـــل تـــو جمـــعِ ملـــک، جملـــهٔ انبیـــا، / آینـــد در عـــزای تـــو گرینـــد «وا حســـین»
روح‌الامـــین بـــه عـــزم طـــواف تـــو افکَنَـــد / آشـــوب در تمـــامیِ ارض و ســـما، حســـین!
ای قبّـــهٔ تـــو قبلـــهٔ حاجـــات کاینـــات! / ای ذات حـــقّ را بـــه جهـــان مظهـــر و صـــفات!

بند چهارم

چـــاو[و]ش شـــاه دیـــن، چـــو بـــزد بانـــگ الرّحیـــل / زد بانـــگ الرّحیـــل بـــه صـــد نالـــه، جبرئیـــل
پیچیـــد در تمـــامیِ اطـــراف، غلغلـــه / افتـــاد در تمـــامیِ آفـــاق، قـــال و قیـــل
جوشـــید بارگـــاه شَـــه از جملـــهٔ کاینـــات / صـــفْ صـــفْ کشـــیده ظـــاهر و بـــاطن ز هـــر قبیـــل
شمشـــیرهای بَـــدر و حُنـــین آمـــد از غـــلاف / از هاشـــمی‌نژادْ جوانـــانِ بی‌عَـــدیل
زن‌هـــای هاشـــمیّهْ پریشـــان، گشـــاده‌رو / کـــای شـــاه! نیســـت غیـــر تـــو مـــا را کســـی کفیـــل
آن یـــک بـــه دور شـــاه کـــه «یـــا ایّهاالغَریـــب» / و آن یـــک کشـــیده آه کـــه «یـــا ایّهاالقَتیـــل»
در خُلـــد، روح جعفـــر طیّـــار، بی‌قـــرار / گـــه رو بـــه ســـوی حمـــزه و گـــه روی بـــر عقیـــل
گـــه جانـــب مدینـــه کـــه «یـــا ایّهاالرّســـول» / گه سوی عرش، کـ«ـای مَلک‌العَرش! الـدَّخیل»
آن دشـــمنان، قـــوی نگـــر و[۷] دوســـتان، ضـــعیف / وآن دشـــمنان، عزیـــز ببـــین؛ دوســـتان، ذلیـــل
آل‌امیّـــه بـــین کـــه چـــه ســـان در دماغ‌هـــا / بـــادی فکنده‌انـــد چـــو خرطوم‌هـــای فیـــل!
مـــا را اجـــازتی کـــه در آن خاکـــدان رَویـــم / جان‌هـــا فـــدا کنـــیم بـــر آن شـــاهِ بی‌عـــدیل
ایـــن قیل‌وقـــال، وُ عشـــق شـــهِ فـــرد ذوالجَـــلال / خاشـــاکِ چنـــد بـــود گـــذرگاهِ رود نیـــل
پادررکـــاب و رو بـــه قفـــا کـــرد کـــ«ـالوداع» / وآنگـــه اشـــارتی بـــه رفیقـــان کـــه «السّـــبیل»
جبریـــل در یمـــین و سَـــرافیل در یَســـار / میکـــال پشـــت ســـر، ملـــک‌الموت شـــد دلیـــل
منـــزل بـــه منـــزل آمـــد و در کـــربلا بدیـــد / از دشـــمنان، کثیـــر ولـــی دوســـتان، قلیـــل

دیـــــد آتشـــــی ز دودهٔ نمرودیـــــانِ دون / از بهـــر پـــاکْ ســـوختنِ عتـــرتِ خلیـــل
آورد ز آســـتین یـــد[8] بیضـــا بـــه ابتهـــال / در درگـــه جـــلال کـــه «یـــا ربّـــی الجَلیـــل»!
صـــد جـــام زهـــر در عـــوض یـــک جمـــالِ تـــو / ایـــن تشـــنه جـــامْ جـــام نیوشـــد چـــو سلســـبیل
فضـــل تـــو بـــود اینکـــه مـــرا انـــدرین ســـفر / کوتـــاه شـــد بـــه دادن جـــان، منـــزل طَویـــل
عهـــــد ازل نگشـــــته فرامـــــوش از دلـــــم / دل، عاشـــق جـــلال جمـــال اســـت، یـــا جمیـــل!
ایـــن اهل‌بیـــت و ایـــن مـــن و ایـــن دشـــت کـــربلا / ایـــن تیـــغ و تیـــر بی‌عـــدد و ایـــن تـــن عَلیـــل
خِیـــل بـــلا کـــه رو بـــه درِ آن جنـــاب بـــود / اول بلالـــه حلقـــه بـــزد[9]، قطـــع آب بـــود

بند پنجم

بســـتند اهـــل کوفـــه چـــو بـــر اهل‌بیـــت، آب / بـــر حـــال اهل‌بیـــت، دل آب شـــد کبـــاب
آبـــی کـــه بـــود بـــر دل دریـــا بـــه ســـانِ نیـــل / خون گشت قطره قطره، فرو ریخت از سحاب
نـــی! نـــی! نـــه ابـــر بـــود و نـــه آبـــی کـــه خـــون شـــود! / خونبـــار بـــود دیـــدهٔ حـــق‌بین بـــوتراب
یـــک پـــرده در میـــان دو عـــالم، حجـــاب بـــود / برخاســـت[10] از میـــان دو عـــالم همـــان حجـــاب
ارواح انبیـــــاء [و] ملایـــــک ز آســـــمان / نـــازل شـــدند جملـــه در آن عرصـــه بـــا شـــتاب
هـــر یـــک بـــه اهتمـــام، پرســـتار خیمـــه[ای] / هـــر یـــک بـــه احتـــرام، گرفتـــه یکـــی طنـــاب
کـــاین بارگـــاه، علّـــت ایجـــادِ عـــالم اســـت / یـــارب! روا مـــدار کـــه عـــالم شـــود خـــراب
آدم بـــه نـــوح و حیـــدر کـــرّار در نجـــف / می‌کـــرد التمـــاس و همی‌گفـــت بـــا عتـــاب:
کـــای دســـت حـــقّ و قـــوّت بـــازوی انبیـــاء! / دســـتی بـــه ذوالفقـــار، بکـــن پـــای در رکـــاب
ای ناخـــدای کشـــتی طوفـــان! چـــه خفتـــه‌ای؟! / طوفـــان کـــربلا بنگـــر، ای پســـر، مخـــواب!
کشـــتیّ آلِ احمـــدِ مختـــار بـــین کـــه چـــون / افتـــاده در تلاطُـــم گـــرداب و انقـــلاب
وآن ناخـــدا نگـــر کـــه چـــه دل داده بـــا خـــدا / کشتی‌نشســـتگان همـــه در بـــیم و اضـــطراب
لنگـــر گُسســـته کشـــتیِ آن ناخـــدا نگـــر / در چـــار موجـــه، مضـــطرب‌الحال چـــون حبـــاب
فریـــادِ انـــس و جـــان و ملایـــک ز شـــش جهـــت[11] / بگذشـــت از سُـــرادِق ایـــن نیلگـــون قِبـــاب
ناگـــــاه از سُـــــرادِق غیـــــب‌الغیوبِ ذات / بـــر انبیـــاء و جـــنّ و مَلـــک آمـــد ایـــن خطـــاب:
عهدی‌ســـت بســـته‌ایم حســـین و مـــن از ازل / ایـــن داســـتان در او نـــه ســـؤال اســـت و نـــه جـــواب
او از میـــان برفـــت، مـــنم خـــود بـــه جـــای او / او کشـــتهٔ مـــن اســـت و مـــنم خـــون‌بهـــای او

بند ششم

ایـــن خـــون اگـــر نبـــود، ز عـــالم، نشـــان نبـــود / ایـــن خـــون اگـــر نبـــود، زمـــین و زمـــان نبـــود
ایـــن خـــون اگـــر نبـــود، خداونـــدِ کُـــن فَکـــان / مشـــتاقِ آفـــرینشِ کَـــون و مکـــان نبـــود
ایـــن خـــون اگـــر نبـــود بـــه رگ‌هـــای[12] بوالبشـــر / آن جســـمِ تیـــره، مســـکن [و] مـــأوای جـــان نبـــود

این خون اگر نبود، چه عالم چه آدمی؟ / آن سجدهٔ ملایک و راز نهان نبود
کشتی نشست، نوح که یابد امان، ولی / این خون اگر نبود، ز طوفان امان نبود
این خون اگر نبود، ز آتش خلیل را / گل‌های آتشین و گل ارغوان نبود
این خون اگر نبود، ذبیح‌اللّه از منا[۱۳] / برگشتن و ذبیح نگشتن، گمان نبود
این خون نبود اگر، سرِ یحیی به طشتِ زر / از تن جدا ز خنجر کین، خون‌چکان نبود
این خون اگر نبود، ز ایوّبِ مبتلا / در ابتلا تحمّل و تاب و توان نبود
این خون اگر نبود، ز یعقوبِ ناتوان / در جای اشک، خونِ دو چشمش روان نبود
این خون اگر نبود، ز یوسف، رهیدن از / کیدِ برادران و ز مکرِ زنان نبود
این خون اگر نبود، ز یونس، به بَطنِ حوت / وارَستن و مشاهدهٔ این جهان نبود
این خون اگر نبود، خداوند با کلیم / مانا که در مقامِ کلام و بیان نبود
این خون اگر نبود، مسیحا به کربلا / با آهوان به ناله و داد و فغان نبود
این خون اگر نبود، سلیمان در آن زمین / از تخت خود فتاده و از عاصیان نبود
این خون اگر نبود، نبی، وقت نَزع جان / در فکر ظلم و فتنهٔ سُفیانیان نبود
«نصرت»! بلند و فاش بگو، جمله بشنوند! / این خون اگر نبود، جحیم و جنان نبود
زیرا که حق و باطل و ایمان و ضدّ آن / این خون اگر نبود، یکی در میان نبود
این خون اگر نبود، یزید، آن سگِ پلید / بر زعمِ خویش، پادشه و کامران نبود
این خون اگر نبود، جوانانِ هاشمی / تنها به خاک خفته و سر در سِنان نبود
یاران! در این معامله سرها بریده شد / این خون به سان خونِ کسان، رایگان نبود
سرها بریده شد به بیابان کربلا / تا حشر خون رَوَد ز خیابان کربلا

بند هفتم

ای کربلا! چه خاکِ لطیف و معطّری! / خاکی هزار بار بِه از مُشک و عَنبری!
جسمی مَقام و بارگه روحِ اعظمی / خاکی مَطاف [و] سجده‌گه عرشِ اکبری
خاکی برای تشنه‌لبانِ وصالِ حق / ای خاک کربلا تو بِه از آب کوثری!
لازم نبود سجد[ه] به خاک، ار نکرده بود، / ای خاک پاک! سجدهٔ تو، هر پیمبری
ای کربلا! به روی زمین آنچه خاک بود / دیدم به چشم عقل، تو از جملهٔ برتری
بَطحا و یثرب و حرم و قُدس، فی‌المثَل / آنها کواکب‌اند و تو خورشیدِ انوری
گوهرشناسِ بحرِ محیط، [از] صدف ندید / چون گوهر تو، ای صدف پاک! گوهری
میزان عدل گر بنهد حقّ دادگر / با لعل، کفّهٔ تو نبیند برابری
با این‌همه شرافت و این رفعت، ای عجب! / غمگین و غم‌فزا و مَلول و مُکدّری
آیا شکسته‌ای تو گرانمایهٔ کشتیی؟ / آیا گسسته‌ای تو قوی‌پایهٔ لنگری؟
شاهی مگر به خاک سیاهی نشانده‌ای؟ / بر سر فشانده[ای] تو مگر خاک، لشکری؟

دیـــدی تـــو لشـــکری کـــه ز پـــا اوفتاده‌انـــد / تنهـــا، غریـــب و بـــی‌کس و بی‌یـــار و یـــاوری؟
دیـــدی دو دســـت مـــاه بنی‌هاشـــمی مگـــر / هـــر یـــک فتـــاده چـــون عَلَـــم مـــاه‌پیکری؟
در خـاک، دیـده تـر[14] تـو مگـر جسـمِ قاسـمی؟ / صـد چـاک دیـده[ای] تـو مگـر نعـشِ اکبـری؟
دیـــدی مگـــر تـــو آب ندادنـــد [و] آب داد / پیکـــانِ[15] آب‌خـــورده بـــه حلقـــومِ اصـــغری؟
کـــردم دو صـــد ســـؤال و جـــوابم نمی‌دهـــی / ای وای! در دل تـــو بـــود زخـــم دیگـــری!
ای وای! دیـــده[ای] تـــو حســـین و هـــزار زخـــم / شِـــمری بـــه پـــیش رفتـــه و بگرفتـــه خنجـــری
ای وای! دیـــده[ای] کـــه درآمـــد ز خیمـــه[ای] / زینـــب، نـــه چـــادر و نـــه حفـــاظ و نـــه مَعجـــری
دســـتی بـــه ســـر گرفتـــه و دســـتی در آســـمان / آمـــد بـــه پـــیش و نعـــره کشـــید و بـــه صـــد زبـــان،

بند هشتم

گفـــت: ای بـــرادر! ای پـــدر مهربـــان مـــن! / آرام جـــان و جـــانِ تـــنِ نـــاتوان مـــن!
جـــانی کـــه بهـــر محنـــت و غـــم آفریـــده شـــد، / ای‌جـان پـاک! جـان تـو بوده‌سـت [و] جـان مـن
جان‌هـــا بـــلا کِشـــند کـــه یابنـــد قُـــربِ حـــق / درعـــینِ قـــرب حـــق نبـــوَد ایـــن گمـــان مـــن
آوردم از مدینـــــه و از مکّـــــه، لشـــــکری / بودنـــد هم‌زبـــان مـــن و هم‌عنـــان مـــن
اصـحابِ جـدّ و نسـلِ پـدر، جملـهْ کشـته شـد / دیگـــر کســـی نمانْـــد ز پیـــر و جـــوان مـــن
از جـــدّ و مـــادر و پـــدر و جملـــهْ اَقربـــا / بـــودی تســـلّی دل بی‌خانمـــان مـــن
اکنـون تـو زیـر خنجـر و چشـمت بـه خیمـه‌ها / تـــا از کـــدام خیمـــه برآیـــد فغـــان مـــن
بـا صـد هـزار خنجـر و شمشـیر چـون کنـد / یـــک تیـــر آهِ ســـینه و قـــدّ کمـــان مـــن؟
ایـن کشـتگان و ایـن مـن و ایـن بانـگ العَطَـش / نزدیـــک شـــد کـــه آب شـــود اســـتخوان مـــن
تـــو مـــی‌روی بهشـــت و مـــرا می‌برَنـــد شـــام / ای وای بی‌تـــو بـــر مـــن و بـــر کـــاروان مـــن!
ای مـــونس و انـــیس غریبـــان بـــرادرم! / پشـــت و پنـــاه و جمـــع غریبـــان بـــرادرم![16]

بند نهم

گشـتند اهل‌بیـت چـو بـر ناقـه‌ها، سـوار / فریـــاد کـــرد ناقـــهٔ صـــالح ز کوهســـار
هرجـا کـه بـود ناقـه، بـه صـحرا نهـاد سـر / گـــر بـــود زیـــرِ بـــار، بخوابیـــد زیـــرِ بـــار
هرجـا چرنـده[ای] همـهْ وامانـد از چَـرا / هرجـــا پرنـــده[ای] همـــهْ وامانـــد از مَطـــار
افتـاد وحشـیان، همـهْ از خاکـدان بـه آب / افتـــاد ماهیـــان، همـــهْ از آب در کنـــار
بی‌شـرمْ امّتـی کـه بـه گسـتاخ، زد قـدم / جـــایی کـــه بی‌اجـــازه، مَلَـــک را نبـــود بـــار
غـارت نمـود قـوم عُنـود آنچـه بـود تـا[17] / چیـــزی کـــه از نبـــی و وصـــی بـــود یادگـــار
آتـش زدنـد خیمـه و خرگـاه را کـه شـد، / آتـــش در آن معاملـــه چـــون آب، شرمســـار
یـارب! چـه آتـش اسـت؟ کـه از دسـت خاکیـان / افتـــاد در صَـــوامعِ افلاکیـــان، شـــرار
آهـــی کشـــید مالـــکِ دوزخ کـــه الحَـــذَر / بـــر خویشـــتن طپیـــد سراســـیمه کـــالفَرار

این بارگاه اوست که در روز داوری
هم مالک بهشت بوَد هم قسیمِ نار

مانْد آتشی ز قافله و رفت قافله
با سینهٔ پرآتش و با چشمِ اشک‌بار

گم کرده قوم خداناشناس راه[18]
از راه قتلگاه کشیدند آن قطار

اندر زمانه، قافله‌سالار کاینات
در کاینات، محشر دیگر شد آشکار

سکّان آسمان و زمین جملهْ بی‌سکون
ارکانِ عرش و عرشِ بَرین جملهْ بی‌قرار

ارواحِ انبیاء سَلَف جملهْ مُنفعل
اشباحِ اوصیاء خَلَف جملهْ دل‌فگار

روح‌الامین که خادم آن خانواده بود
سرپا برهنه دَور سرِ شاهِ تاجدار

جمعی ز کوفیانِ بدآیین در یمین
قومی ز شامیانِ جفاکار بر یسار

اهل ستم، شکفته و در خنده شادْ شاد
اهل حرم، گرفته و در گریه زار زار

آن فرقهٔ معاویه، این آل بوتراب
ای چرخِ کج‌مدار و ستم‌کارْ روزگار!

سرها به نیزه، اهل حرم در نظاره بود
صد پاره بود دل اگر از سنگ خاره بود

بند دهم

بر قتلگاه، چون حرمِ شاهِ دین رسید
زخم دگر[19] به روح امامِ مبین رسید

زخمی که زخم‌های دگر[19] را اثر نماند
هرجا رسید زخمِ شماتت، چنین رسید

از حلق نوبُریده کشید آهِ آتشین
کآن آه هرکجا که رسید، آتشین رسید

از مهر و ماه و اُنجُم و افلاک درگذشت
آن شعله تا به شَهپر روح‌الامین رسید

القصّه بر تمامیِ ذرّاتِ کاینات
از اولین فتنه و تا آخرین رسید

می‌گفتمی که شعلهٔ آن آه تا چه شد
اما اشارتی ز جهان‌آفرین رسید

هر کشتهٔ فتادهٔ بی‌سر به خون طپید
چون پای اهل‌بیت بر آن سرزمین رسید

تنها نه اهل‌بیت که با زُمرهٔ مَلَک
خَیرالنساء ز روضهٔ خُلد برین رسید

پُر شد جهان ز غلغلهٔ بانگ «طَرّقوا»
یعنی ز پرده، مادر سلطانِ دین رسید

فریاد و آهِ «وا وَلَدی» از دل و زبان
تا خون پاکِ سَرور دین بر جَبین رسید[20]

زآن خون که شاهِ تشنه‌جگر بر فلک فشاند
تیر سه‌شاخه چون به دل[21] نازنین رسید

جوشید خاکِ معرکه از خونِ کشتگان
طوفانِ خون به ذَروهٔ عرش برین رسید

هر بلبلی به سوی گُلی رفت با فغان
هر قمری[یی] به جانب سَروی غمین رسید

تا دختری ز شیر خدا، طوقِ گردنش
قلاده[ای] ز رشتهٔ حَبل‌المَتین رسید[22]

آنجا که یکّه‌تازِ محبّت ز زین فتاد
دشمن به قتل او ز یسار و یمین رسید

دید آنچه از شرارتِ اشرار رفته بود
دید آنچه از شقاوتِ شمر لعین رسید

فریاد کرد، قالبِ بی‌روح شد، فتاد
گفتی که ناگهان اجلَش از کمین رسید

هذا حسین باتبه زهزا (؟) ز لامکان
در گردش او به صوت و صدای هزین(؟) رسید[23]

گویا صدای فاطمه آمد به گوش او
برگشت باز بر سر او عقل و هوش او

بند یازدهم

گفت: ای مرا برادر والاگهرا! دریغ! / گفت: ای مرا برادر و جدّ و پدرا! دریغ!
گفت: ای مرا انیسِ مَه و سال و روز و شب! / گفت: ای مرا مصاحبِ شام و سحرا! دریغ!
گفت: ای مرا به دارِ فنا، پای‌بندِ دل! / گفت: ای مرا به هر دو سرا، جان و سرا! دریغ!
پژمرده باغ و راغ[۲۴] به جولان کلاغ و زاغ[۲۵] / بلبل ز پا فتاده و پَر زیر سر، دریغ!
شد آفتاب روشن و تابان نهان شدند[۲۶] / ظلمت‌گزیده شب‌پرّه‌گان، جلوه‌گر؛ دریغ!
روباه و ماه[۲۷] باز به خود داده آب و تاب / آتش گرفته خوابگهِ شیر نر، دریغ!
از جسمِ پاکِ یوسف من، کَنده پیرهن، / گرگ کهن؛ ز شیر خدا، بی‌خبر؛ دریغ!
خاک سیاه، تکیه‌گهِ شاه بی‌سپاه / آن بی‌پدر، نشسته بر آن تختِ زر، دریغ!
زن‌های پور هند[۲۸] به ایوان زرنگار / اطفال و دخترانِ علی، بی‌پدر، دریغ!
این پیکرِ چو ماه، ندارد چرا کفن؟ / جز خاک و باد و تابشِ شمس و قمر، دریغ!
صد تیغ در بُریدن یک سر[۲۹] که دیده بود؟ / دست خدا و صاحب تیغ دوسرا! دریغ!
پوشد چو نعش، حمزه[۳۰]، تو را با رَدای خود / حاضر نبود حضرت خیرالبشر، دریغ!
این جسمِ چاک چاکِ تو را تا کفن کنم / مَعجر به غیر خاک ندارم به سر، دریغ!
کوچید کاروان و تو ماندیّ و کشتگان / بی‌قوم و بی‌قبیله و بی‌نوحه‌گر، دریغ!
شد کربلا تو را وطن و می‌رَوَد سرت / بهر تسلّی دلِ من در سفر، دریغ!
دردم زیاد[۳۱] و وقتْ کم و طاقتم کم است / خالی نمی‌شود دل من بحر قُلزم[۳۲] است

بند دوازدهم

وردِ زبان من که برادرْ برادر است / صد بار اگر اِعاده کنم نامکرّر است
اندر جهان نه چون تو بلاکش برادر است / نه مثل من مصیبت و غم‌دیده خواهر است
آن جسم توست[۳۳] یا که بلای مجسّم است؟ / وآن جسم من وَ یا غم و دردِ مصوّر است؟
تا[۳۴] آنکه باز ظلم ببینند[۳۵] در جهان / در این دو پرده، آمده زهرا و حیدر است
جسم تو در زمین و سرت در سرِ سِنان / دیگر ز من مپرس، مرا خاک بر سر است
در نیزه این سرِ تو بوَد یا که در فلک / یک نی بلند گشته و خورشید اَنور است؟
وجه‌اللّه است روی تو؛ هر سو که رو نهم، / محراب طاعتست [و] مرا در برابر است
از شش جهت،[۳۶] ملائکه، این قبلهٔ مرا / احرام بسته جملهْ بر اللّه اکبر است؟
یا نور نخلِ طور از این نیزه طالع است؟ / گوش مخالفان ز اَنَااللّه او کَر است
در لب، حدیثِ قصّهٔ اصحاب کهف، لیک / در زیر لب، نهفته یکی حرفِ دیگر است
آسوده خواهری که به هنگام مُردنش / بیند که از برادر خود سایه بر سر است
بیچاره خواهر است که چون تو برادری / بیند به چشم خویش که در زیرِ خنجر است

من می‌روم به شام و تو ماندی به کربلا / دیگر وصال و وعدهٔ ما روز محشر است
دشمن امان نمی‌دهدم[۳۷] در وداع تو[۳۸] / چشمم به سوی قاسم و عبّاس و اکبر است
آن ماهِ برجِ عصمت و ناموسِ کردگار / رو کرد سوی خوابگه جدّ تاجدار:

بند سیزدهم

کاین تاجدارِ بی سر و سامان، حسین توست / این سر نهاده بر سرِ فرمان، حسین توست
این شهریارِ مُلک شهادت که در ازل / برکَنده دل ز عالم امکان، حسین توست
این پادشاهِ شاه‌نشان کز علّو شأن / بخشیده خاتمی به سلیمان، حسین توست
این ناخدای کشتیِ ایمان که نوح از او / کشتی نجات داده ز طوفان، حسین توست
این زادهٔ خلیل که بهر رضای حق / پرورده بود این همهٔ قربان، حسین توست
قربانی[یی] که بهر ذبیح‌اللّهش، خدا / ذبحِ عظیم خوانده به قرآن، حسین توست
این نورِ نخلِ وادیِ اَیمن که گشت از او / روشنْ چراغِ موسی عمران، حسین توست
این آفتاب حُسن [و] ملاحت که ذرّه[ای] / از نور او بود مَه کنعان، حسین توست
این ماهِ مهر نبوّت که در زمین[۳۹] / با خاکِ کربلا شده یکسان، حسین توست
این میزبانِ جملهٔ کریمان که از قضا / شد میهمانِ جملهٔ لئیمان، حسین توست
این میهمان که دید جفایی ز میزبان، / کز کافری ندیده مسلمان، حسین توست
این جرعه‌نوشِ بحرِ محبّت که قطره[ای] / آبش نداد ساقیِ دوران، حسین توست
این یکّه‌تاز روزِ شجاعت که خصم او / بگرفته بود برّ و بیابان[۴۰] حسین توست
خصمش ز پیشِ رو و حریمش ز پشتِ سر / او در میانه[ـه] واله [و] حیران، حسین توست
این شیرِ صف‌شکن که به یک حمله درگذشت / از صدهزار رستمِ دَستان، حسین توست
چشمش[۴۱] که چون عقاب پر آورده بود، بود، / چون شیر در میان نِیستان، حسین توست
با دشمنش شکایتِ آشوب بر مَلا / با دوست در حکایتِ پنهان، حسین توست
این شاهبازِ عالمِ جان، کز جفای چرخ / از چنگِ کرکسان شده بی‌جان، حسین توست
این پاک‌بازِ پاک، که «صَبْراً عَلی قَضاک» / می‌گفت زیر خنجرِ برّان، حسین توست
شِمرش به روی [و] نور خدایش درون دل / چشمش به سوی جمعِ پریشان، حسین توست
این جسمِ پاره پاره که از جان گذشته بود / در خاک مانده بی‌سرِ عریان، حسین توست
این جملهٔ نعش‌ها چو کواکب به دور او / او در میانه چون مَهِ تابان، حسین توست
این جان گرفته چون شَهِ مردان ز دشمنان[۴۲] / این جان بداده چون شَهِ مردان، حسین توست
این تشنه کامِ آب که اشکِ عزای او / خاموش کرده آتشِ نَیران، حسین توست
این هاشمی‌نسب که خدا درخورِ حَسب / دادش لقب که "شاهِ شهیدان"، حسین توست
پس رو به سوی روضهٔ مادر خطاب کرد / نوعی کز آن خطاب، فلک، اضطراب کرد:

بند چهاردهم

کـــای مـــادرِ حمیـــده! بیـــا کـــربلا ببـــین
مـــا ر[ا] بـــه کـــربلا بـــه بـــلا[۴۳] در بـــلا ببـــین

ای ناخـــــدای کشـــــتیِ طوفانیـــــان! بیـــــا
طوفـــان ببـــین و کشـــتیِ بی‌ناخـــدا ببـــین

یـــک محنـــت و مصـــیبتِ بی‌انتهـــا نگـــر
یـــک ابـــتلا و فتنـــهٔ مردآزمـــا ببـــین

دامـــن بـــه پـــردهٔ حـــرم کبریـــا بـــزن
ایـــن ســـویِ پـــرده، صـــورتِ محشـــرنما ببـــین

نـــی! نـــی! درآ چـــو بـــرقِ فـــروزان بـــه کـــربلا
آتـــش گرفتـــه خیمـــه و خرگـــاه مـــا ببـــین

تـــاراج گشـــته مـــال و ســـراپردهٔ پایمـــال
فتـــاده پـــردهٔ پرده‌گیـــان بـــر مَـــلا ببـــین

چیـــزی کـــه داشـــتیم عزیـــز از تـــو یادگـــار
در دســـت کوفیـــان، هـــدر و کم‌بهـــا ببـــین

ظلمـــی کـــه دیـــده[ای] ز ابـــوبکر و از عُمـــر
طغیـــانِ ظلـــم از ایـــن عُمـــر بی‌حیـــا ببـــین

بیمـــار را دو شـــاخه و زنجیـــر کـــس ندیـــد
اینـــک بیـــا بـــه گـــردنِ زین‌العبـــا ببـــین

اطفـــال مـــا بـــه دســـت و بـــه بـــازو رَســـن نگـــر
زن‌هـــای مـــا برهنـــه ز ســـر تـــا بـــه پـــا ببـــین

آن دختـــرِ حمیـــدهٔ یکتـــای خـــویش را
از بـــارِ غـــم خمیـــده و قـــدّش دوتـــا ببـــین

بیجـــاده‌اش ز دیـــده، ســـرازیر در کنـــار
کـــافور، ســـرنگون شـــده بـــر کَهرُبـــا ببـــین

از اَشـــقیای امّـــت جـــدّ بزرگـــوار
آتـــش روا و آب بـــه مـــا نـــارَوا ببـــین

مـــادر! بیـــا چـــو شـــیرِ خروشـــان بـــه قتلگـــاه
نیرنـــگ و گرگ‌بـــازیِ چـــرخِ دَغـــا ببـــین

بـــر نعش‌هـــای بی‌ســـرِ اولادِ مصـــطفی
جـــولان و اســـب تـــاختنِ اَشـــقیا ببـــین

اعضـــای ســـروران همـــهْ از هـــم سَـــوا نگـــر
اجـــزای یـــاوران همـــهْ از هـــم جـــدا ببـــین

بـــر[۴۴] جســـمِ قطعـــه قطعـــهٔ قاســـم جـــدا نگـــر
بـــر[۴۴] نعـــش پـــاره پـــارهٔ اکبـــر جـــدا ببـــین

یـــک دم بـــه رویِ چـــون گـــلِ اصـــغر نظـــاره کـــن
آن بلبـــل ســـتم‌زده را بی‌صـــدا ببـــین

اصـــحاب شـــاهِ دیـــن و جوانـــانِ بی‌قَـــرین
از جـــان گذشـــته در ره مِهـــر و وفـــا ببـــین

یـــک کشـــتیِ شکســـته بـــه دریـــای خـــون نگـــر
چـــون تختـــه پـــاره[ای] بـــدنِ کُشـــته‌ها[۴۵] ببـــین

حلقـــومِ نوبریـــدهٔ ایـــن کشـــتگانِ عشـــق
در نینـــوا فتـــاده چـــو نِـــی در نـــوا ببـــین

بـــر قتلگـــاهِ مـــاهِ بنی‌هاشـــمی بـــرو
آن مـــاهِ مُنخَســـف ز غبـــارِ جفـــا ببـــین

یـــک قـــدّ عرش‌ســـای [و] دو دســـت رســـای او
آن بـــاز بـــین یکـــی شـــده، ایـــن نارســـا ببـــین[۴۶]

بعـــد از طـــوافِ جملـــهْ شـــهیدانِ جان‌نثـــار
آن پیکـــری کـــه جملـــهْ جهـــانش فـــدا ببـــین

آن پیکـــری کـــه بهـــر ســـلامش ز شـــش جهـــت[۴۷]
هـــر دَم کنـــد هـــزار مُنـــادی، نـــدا ببـــین

آن پیکـــری کـــه خـــالقِ یکتـــا بـــرای او
بـــالای عـــرشِ خـــویش بـــوَد در عـــزا ببـــین

جـــدّش رســـول و فاطمـــهْ مـــادر، علـــیْ پـــدر
یکتـــا بـــرادرش حســـنِ مجتبـــی ببـــین

آغـــوشِ مـــام، دوشِ نبـــی، پـــرّ جبرئیـــل
بـــوده مقـــام و بســـتر آن بُوالوَفـــا ببـــین

در پـــیشِ چشـــم خـــواهر خـــود، ســـر بریـــده شـــد
فرزنـــدِ برگزیـــدهٔ خَیرالـــوَرا ببـــین

چندانکـــه تیـــغ و تیـــر بـــه روی هـــم آمـــده
در پیکـــر شـــریف، نمانـــده اســـت جـــا ببـــین

بـــا یـــک‌هزار و نهصـــد و پنجـــاه و نُـــه زبـــان
در ذکـــر و شُـــکر و مـــدح و رضـــا و ثَنـــا ببـــین

خونی کـه ریخـت پـیشِ دو چشـمم بـه روی خـاک / از تیـغ شـمر [و] بوسـه‌گهِ مصـطفی ببـین
ای مـــادر! ای شـــفیعهٔ روز جـــزا! بیـــا / ایـــن زیـــرو[۴۸] شـــفاعت روز جـــزا ببـــین
خـــونی کـــه بهـــر او همـــهٔ نـــاموسِ انبیـــا / خـــون در دل‌انـــد در حـــرمِ کبریـــا ببـــین
بـــر روی خـــاکِ پـــاکِ بیابـــان کـــربلا / خـونی کـه جـز خـدا نشـود خون‌بهـا ببـین
خـــاکی کـــه بـــوترابْ دو زانـــو بـــر آن نهـــاد / خـــاکی کـــه بـــود ســـجده‌گهِ انبیـــا ببـــین
خـــونِ بـــرادر مـــن و ایـــن خـــاکِ کـــربلا / آئینـــهٔ خداســـت کـــه در وی، خـــدا ببـــین
آئینـــهٔ خـــدا چـــه بـــودِ جلوه‌گـــاه او؟ / روی خـــدا ز آینـــهٔ اَولیـــا ببـــین
ســـرّ ولایـــتِ پـــدرم گشـــت جلـــوه‌گر / ایـــن جلـــوه را ز دیـــدن حـــق، آشـــنا ببـــین
ســـرّ پـــدر، بـــرادر و ســـرّ خـــدا، پـــدر / صـــورت ببـــین و آینـــهٔ باصـــفا ببـــین
ارواحِ انبیـــاء همـــهْ آئینـــه‌ها بـــه کـــف / در جلوه‌گـــاهِ حضـــرتِ رب‌العُلـــی ببـــین
صـــورتْ بـــزرگ و آینـــهٔ خُـــرد[۴۹] لاجَـــرم / ســرها بـه پـیشْ مانـده از ایـن مـاجرا ببـین
از ظلـــم و تیره‌بختـــیِ ایـــن قـــومِ تیـــره‌روی / آئینـه شـد شکسـته وُ صـورت بـه جـا ببـین
قصـدِ شکسـتِ آینـه چـون کـرد شِـمر، رفـت / بـــالای ســـینهٔ خَلَـــف مرتضـــی ببـــین
چشـمِ رضـا گشـود و تبسّـم نمـود و گفـت: / جـایی بلنـد رفتـه‌ای [ای] بی‌حیـا ببـین!
ای دختـــر رســـول خـــدا! از یزیـــد، داد! / کـــه مـــادرِ زمانـــه چـــو او کـــافری نَـــزاد

بند پانزدهم

ای چـرخِ کج‌مـدار! چـه[۵۰] رفتـار کـرده[ای]؟ / رفتـار کـرده[ای] و چـه بـد کـار کـرده[ای]!
گردیـده[ای] بـه روز و شـب، ای چـرخِ فتنـه‌جو! / خوابیـدهٔ فتنـه‌ها، همـهْ بیـدار کـرده[ای]
شـرمی نکـرده‌ای کـه بـه امـدادِ اهـلِ حَـرب / خصـمی بـه آلِ احمـدِ مختـار کـرده[ای]
گـویم ز کرده‌هـای زیـاد تـو انـدکی / انـدک نکـرده[ای] تـو کـه بسـیار کـرده[ای]!
بگـذر ز ظلم‌هـای مکـرّر کـه پـیش از ایـن / بـا مصـطفی و حیـدر کـرّار کـرده[ای]
تـا حشـر، بـویِ خـون بـه مشـامِ جهـان رسـد / خونی بـه کـربلا، کـه تـو خون‌خوار کـرده[ای]
خون‌خـوار اگـر نـه[ای] تـو، چـرا خـونِ کشـتگان / نـامِ شـفق نهـاده بـه رخسـار کـرده[ای]؟
شـاهی تـو داده[ای] بـه یزیـد و حسـین را / بی‌یـار و بـی‌معین و مـددکار کـرده[ای]
نصـرت بـه لشـکر عُمـر سـعد داده[ای] / خـون در دلِ مهـاجر و انصـار کـرده[ای]
در نیـزه بـرده[ای] سـرِ سـلطان دیـن، و تـاج / بـر فـرقِ شـومِ فـاجر و خمّـار کـرده[ای]
از بهـر احتـرام زنازاده‌هـای[۵۱] چنـد / بی‌حرمتـی بـه عتـرتِ اَطهـار کـرده[ای]
از کـربلا بـه کوفـه و از کوفـه تـا بـه شـام / بی‌پرده‌شـان بـه کوچـه و بـازار کـرده[ای]
زینـب بـه منـزلِ پسـر هنـد بُـرده[ای] / بنگر کِـه را[۵۲] عزیـز و کِـه را[۵۲] خـوار کـرده[ای]؟
ای زادهٔ معاویـه! اسـلام را کجـا / اِقـرار کـرده[ای] تـو کـه ایـن کـار کـرده[ای]؟!
اسـلام از کجـا، تـو کـه از جـدّ و از پـدر / راز و نیـاز بـا بُـت و زنّـار کـرده[ای]؟!

کـافر اگـر نِـه[ای] بـه چـه[۵۳] رو، روزِ اهل‌بیـت / در شـامِ شـوم، همچـو شـبِ تـار کـرده[ای]؟
در تخـتِ زر نشسـته و منـزلْ خرابـه[ای]، / جـای حـریمِ سـیّد بیمـار کـرده[ای]
ای خـتم اشـقیا! حـرم خـتمِ انبیـا / در مجلسِ شـراب خـود اِحضـار کـرده[ای]
هـم دستِ جملـهْ بسته بـه یـک رشـته از جفـا / هـم پـای جملـهْ خسـته ز رفتـار کـرده[ای]
هـم روی جملـهْ فـاش چـو تابنـدهْ آفتـاب / هـم چشـم جملـهْ ابـرِ گهربـار کـرده[ای]
مَعجـر بـه سـر همـهْ آشفته‌گیسـوان[۵۴] / بُرقـع بـه رُخ[۵۵] ز زلـفِ نگون‌سـار کـرده[ای]
زین‌العِبـاد در غُـل و زنجیـر بُـرده[ای] / چـون شـیرِ دسـتگیر و گرفتـار کـرده[ای]
آنانکـه بی‌حجـاب، مَلَکْشـان نظـر نکـرد / بی‌پرده‌شـان بـه منـزل حُضّـار کـرده[ای]
سـرهای سـروران همـهْ در طشـت‌های زَر / زآن جملـهْ پـیشِ رو، سـرِ سـردار کـرده[ای]
بـا چـوبِ خیـزران، لـب و دنـدان شـاه دیـن، / ای بی‌حیـا! شـکنجه و آزار کـرده[ای]
از کشـتگانِ بَـدر همـی یـاد کـرده[ای] / شـادی ز انتقـامِ خـود، اِظهـار کـرده[ای]
از ظلمـتِ نهـان کـه تقاضـای ذاتِ توسـت / ظُلْمـات را مقابـلِ اَنـوار کـرده[ای]
خـونِ گران‌بهـای بزرگـانِ دیـن، عـوض / از خـونِ نَحـس زُمـرهٔ کفّـار کـرده[ای]
مـن اسـمِ چـرخ و اسـمِ فلـک می‌بـرم، ولـی / هـر ظلـم کـرده[ای]، تـوْ سـتمکار کـرده[ای]
افـلاک و چـرخ، از تـو همـهْ نالـه می‌کننـد / کافسرد[ه]شـان ز گـردِش اَدوار کـرده[ای]
تنهـا نـه چـرخ، بلکـه مُقیمـانِ عـرش را / وامانـده از عبـادت و اَذکـار کـرده[ای]
ترسـم دَمـی کـه آتـش تـو شـعله‌ور شـود / آن[۵۶] شعله، بـرقِ خـرمنِ هـر خشـک و تـر شـود

بند شانزدهم

نصـرت! مگـو، کـه رابطـهٔ جسـم و جـان نمانـد / نصـرت! مگـو، کـه جـانِ جهـان در جهـان نمانـد
نصـرت! مگـو، کـه زلزلـه شـد عـرشِ کبریـا / آرامگـاه و مَسـکنِ کرّوبیـان نمانـد
نصـرت! مگـو، کـه عـالمِ قُـدس از نظـام رفـت / نصـرت! مگـو، کـه حوصـله در قُدسـیان نمانـد
نصـرت! مگـو، کـه جملـهْ بِباریـد بـر زمـین / یـک قطـرهْ خـون، دگـر بـه دل[۵۷] آسـمان نمانـد
نصـرت! مگـو، کـه از سـخنِ غم‌فـزای تـو / در جملـهْ کاینـات، دلـی شـادمان نمانـد
نصـرت! مگـو، کـه عرصـهٔ دل‌هـا ز نظـمِ تـو / تنـگ آمـد آنچنـان کـه مَجـال فغـان نمانـد
نصـرت! تـو شـرح حادثـه می‌پرسـی و مـرا / قـدرت نمانـد و طاقـتِ شـرح و بیـان نمانـد
نصرت! مگو، که نظم تـو تـا صـدر[۵۸] محشـر اسـت / یـک تـن ز هـوش ناشـده از اِنـس و جـان نمانـد
نصـرت! مگـو، ز ذکـر جوانـان هاشـمی، / سـودای ذکـر [و] فکـر بـه پیـر و جـوان نمانـد
نصرت! مگو، کـه مـرگِ مجسّـم شـد ایـن حـدیث / دیگـر حیـات مُسـتَمعان در گمـان نمانـد
نصـرت! مگـو، کـه در دل بی‌خانمـان مـن / آهنـگِ منـزل و هـوسِ خانمـان نمانـد
نصـرت! مگـو، کـه در بـدن نـاتوان مـن / آرام [و] صـبر و طاقـت و تـاب و تـوان نمانـد
نصـرت! مگـو، ز یـاد گلسـتان کـربلا / در دل هـوای گلشـن و بـاغ جَنـان نمانـد

نصـــــــرت! مگـــــــو، کـــــــه جنّـــــــت...[۵۹]

پی‌نوشت‌ها

۱. زباله
۲. ؟ شاید ذبح
۳. ؟
۴. به معنی ناودان است، شاید ناودان کعبه
۵. +و
۶. به بند
۷. نکرد
۸. +و
۹. به درستی خوانده نشد.
۱۰. برخواست
۱۱. جهة
۱۲. برگهای
۱۳. منی
۱۴. ؟
۱۵. پیکانه
۱۶. در دست‌نویس چنین است و به این صورت ایراد قافیه دارد.
۱۷. بودتا؟
۱۸. به نظر می‌رسد کلمه‌ای جا افتاده و وزن بیت را مختل کرده است.
۱۹. دیگر
۲۰. بیت نامفهوم است.
۲۱. بدل
۲۲. آوردن واژگانی نظیر طوق و قلاده، با عصمت اهل‌بیت نبوت علیهم‌السلام سازگار نیست.
۲۳. بیت به درستی خوانده نشد.
۲۴. زاغ
۲۵. وزن با کسرهٔ «جولان» اشکال دارد. باید آن را به سکون خواند.
۲۶. فاعل فعل «نهان شدند» مشخص نشد
۲۷. ؟
۲۸. پور برای اطلاق فرزندان ذکور به کار می‌رود، نه اناث.
۲۹. یکسر
۳۰. معلوم نیست چرا نام حضرت حمزه آمده است؟
۳۱. زباد
۳۲. قلزُم به ضمّ زاء درست است و قافیه کردن این کلمه با کم اشتباه است.

۳۳. تو است
۳۴. یا
۳۵. به بینند
۳۶. جهة
۳۷. نمیدیم
۳۸. او
۳۹. گویا کلمه‌ای جا افتاده و وزن را مختل کرده است.
۴۰. ؟
۴۱. ؟ (شاید خصمش)
۴۲. ر دشمنان
۴۳. . ببلا (؟)
۴۴. به نظر می‌رسد «بر» در دو مصراع زائد است.
۴۵. کشتها
۴۶. معنی مصرع دوم مفهوم نیست.
۴۷. جهة
۴۸. ؟
۴۹. خورد
۵۰. چو
۵۱. ؟
۵۲. کرا
۵۳. بچه
۵۴. وزن اشکال دارد.
۵۵. برخ
۵۶. کان
۵۷. بدل
۵۸. ؟
۵۹. برگ‌های بعدی افتاده و ترکیب‌بند ناتمام مانده است.

سرگذشت، احوال و مقام فلسفی حکیم میرزا حسن کرمانشاهی

عباس‌علی منصوری استادیار گروه فلسفهٔ اسلامی، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه رازی

✉ a.mansouri@razi.ac.ir

حکیم میرزا حسن کرمانشاهی، همان‌گونه که از نامش هویداست، از ستارگانی بوده‌است که از آسمان کرمانشاه طلوع کرده‌است. در مورد نام دقیق این حکیم فاضل در منابع اختلاف‌هایی وجود دارد. اکثر منابع (شاگردان مستقیم و غیرمستقیم او) نام او را «میرزا حسن کرمانشاهی» ثبت نموده‌اند، اما برخی دیگر از منابع از ایشان با نام «میرزا محمدحسن کرمانشاهی» یادکرده‌اند (آقابزرگ تهرانی،۱۴۳۰، ج ۱۳، ص ۳۷۳ و صدوقی سها، ۱۳۵۱، ص ۲۰۸). همچنان‌که آقای صدوقی سها اشاره نموده‌است سال دقیق تولد این حکیم بزرگ روشن نیست، اما با توجه به وفات ایشان در هشتاد ـ نودسالگی در سال ۱۳۳۶ قمری (۱۲۹۷ شمسی) زمان تقریبی تولد ایشان بین سال‌های ۱۲۴۶ تا ۱۲۵۶ قمری (۱۲۱۰ الی ۱۲۲۰ شمسی) بوده‌است. اطلاعات ما در مورد زندگی ایشان در کرمانشاه در همین حد است که ایشان در کرمانشاه متولد شده‌است و مقدمات تحصیل را در همین شهر گذرانده‌است. آقابزرگ تهرانی محل تولد او را کرمانشاه دانسته و نوشته‌است که او مقدمات علوم را نزد علما و فضلای کرمانشاه فراگرفته و آن‌گاه به تهران مهاجرت نموده‌است (آقابزرگ تهرانی، ۱۴۳۰، ج ۱۳، ص ۳۷۳). همچنین سید جلال آشتیانی ضمن شرح‌حال سید محمدکاظم عصار و اشاره به استادان او می‌نویسد: «مرحوم استاد علامه میرزا حسن کرمانشاهی سطوح کتب علمی را در مسقط‌الرأس خود فراگرفت و برای تحصیل علوم عقلی و الٰهی عازم طهران شد» (آشتیانی،۱۳۷۶، ص ۱۶۰). متأسفانه اطلاعات دیگری دربارهٔ زندگی و تحصیل او در کرمانشاه و در مورد نسب و خانوادهٔ او در دسترس نیست و همهٔ اطلاعات موجود دربارهٔ ایشان مربوط به دوران تحصیل و تدریسشان در تهران است. فیلسوف جامع و حکیم فاضل، جناب میرزا حسن کرمانشاهی، حکیمی است که به گفتهٔ سید جلال‌الدین آشتیانی جامع‌ترین فیلسوف بعد از حکمای اربعهٔ تهران بوده‌است و تقریباً تمام استادان فلسفه بعد از او بی‌واسطه یا باواسطه شاگرد ایشان بوده‌اند؛ اما باوجود چنین مقام علمی‌ای متأسفانه نه‌تنها شأن و منزلتش آن‌گونه که باید شناخته‌شده نیست، بلکه مجامع علمی نیز با ایشان چندان آشنا نیستند.

به توفیق الٰهی، نگارندهٔ این سطور در یک دورهٔ مطالعاتی تمامِ وقت خود را مصروف مطالعه در مورد وجوه مختلف زندگی این حکیم عالی‌قدر کرده‌است که حاصل آن انتشارِ کتابی با عنوان سرگذشت، احوال و مقام فلسفی حکیم میرزا حسن کرمانشاهی است. من در کتاب سرگذشت، احوال و مقام فلسفی حکیم میرزا حسن کرمانشاهی تلاش کرده‌ام که با دقت و صبوری این حکیم فاضل را به علاقه‌مندانِ تاریخ کرمانشاه و فلسفهٔ اسلامی معرفی نمایم. امتیازات و دستاوردهای این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. این پژوهش درعین‌حال که سعی کرده حتی‌المقدور از ورود به مباحث حاشیه‌ای بپرهیزد، تفصیلی‌ترین پژوهش در مورد میرزا حسن کرمانشاهی است.

۲. بررسی استادان میرزا حسن و نوع ارتباط وی با این استادان.

۳. مطرح کردن فرضیهٔ آموختن خودخوان فلسفه از سوی ایشان.

۴. اشاره به شاگردانی که استاد صدوقی سها از ایشان نامی به میان نیاورده‌است.

۵. توضیح مفصل و تحلیلی مقام علمی میرزا حسن در پنج بخش: گسترهٔ مهارتی و دانشی میرزا حسن کرمانشاهی، عمق اندیشه و قدرت تحلیل میرزا حسن کرمانشاهی، مشرب فلسفی میرزا حسن کرمانشاهی، جایگاه عرفان در اندیشهٔ میرزا حسن کرمانشاهی و توانایی و مهارت در تدریس.

۶. جمع‌آوری حکایات نقل‌شده در مورد میرزا حسن کرمانشاهی.

علاقه‌مندان می‌توانند جزئیات و تفصیل موارد شش‌گانه را با مطالعهٔ اصل کتاب پی‌گیری کنند.

در این پژوهش سعی شده‌است که یک تحقیق جامع در راستای معرفی وجوه مختلف زندگی و شخصیت علمی این حکیم فاضل عرضه شود. علی‌رغم این‌که حکیم میرزا حسن کرمانشاهی (متوفای ۱۳۳۶ ق) از حکمای بزرگ مکتب تهران و در عصر خود حکیمی شناخته‌شده بوده‌است، اطلاعات مربوط به او به‌ندرت ثبت شده‌است و به همین خاطر به‌تدریج شهرت او رو به خاموشی رفته‌است. بررسی منابع و پیشینهٔ پژوهشْ نگارنده را به این نتیجه رساند که مهم‌ترین منبعی که توانسته‌است اطلاعات مربوط به میرزا حسن کرمانشاهی را جمع‌آوری کند کتاب تاریخ حکما و عرفای متأخر اثر استاد منوچهر صدوقی سها است. ایشان در این کتاب در هفت صفحه به معرفی میرزا حسن پرداخته‌است که البته بیشتر متن مربوط به معرفی شاگردان ایشان است. معمولاً آنچه در منابع دیگر در مورد میرزا حسن نوشته شده‌است متأثر از همین کتاب است و تلاش چندانی برای تکمیل مطالب مفقوده نشده‌است. در حوزهٔ کتاب‌هایی که موضوع آن‌ها تاریخ کرمانشاه و یا معرفی بزرگان و مفاخر کرمانشاه است، در مورد مرحوم میرزا حسن کار تحقیقی چندانی انجام نشده و معمولاً یا نامی از ایشان ذکر نشده‌است یا همان اطلاعات کتاب تاریخ حکما و عرفای متأخر را تکرار نموده‌اند؛ به‌عنوان‌مثال کتاب مفاخر کرمانشاه (شرح‌حال علمای و فضلای کرمانشاه) از علی کرجی به همان مطالب ذکر شده در کتاب آقای صدوقی سها اکتفا نموده‌است. همچنین کتاب زندگی‌نامهٔ بزرگان کرمانشاه از آقای فرشید یوسفی نیز به تلخیصی از مطالب کتاب استاد صدوقی سها بسنده نموده‌است. ایرج افشار سیستانی در کتاب کرمانشاهان و تمدن دیرینهٔ آن حتیٰ نامی هم از مرحوم میرزا حسن به میان نیاورده‌است. همچنین کتاب تاریخ مشاهیر کُرد از بابا مردوخ روحانی در قسمت شرح‌حال علما و ادبا هیچ اشاره‌ای به میرزا حسن کرمانشاهی ندارد. همچنین در کتاب ارزشمند تاریخ تشیع در کرمانشاه از محمدعلی سلطانی، که اتفاقاً موضوع آن شرح‌حال علما و خاندان روحانیت تشیع در کرمانشاه است، نامی از میرزا حسن ذکر نشده‌است. باوجود چنین پیشینهٔ ضعیفی، که به آن اشاره شد، نگارنده وقت زیادی برای گردآوری مطالب در مورد ایشان

گذاشت و منابع مکتوب را با تأنی و وسواس بررسی و پیگیری نمود و اکنون می‌توانم اعلام کنم که اطلاعات چندانی بیش از آنچه بنده در این پژوهش گردآوری نموده‌ام در دسترس نیست. تمام سعی من بر این بوده که با وسواس در دیدن منابع و با صبوری در تحلیل داده‌ها، تحقیقی جامع و قابل‌قبول در مورد احوال و سرگذشت این حکیم فاضل عرضه نمایم

منابع

ـ آشتیانی، سیدجلال‌الدین، ۱۳۷۶، رسائل حکیم سبزواری، تهران، اسوه.

ـ آقابزرگ تهرانی، محمدحسن، ۱۴۳۰، طبقات اعلام‌الشیعه، بیروت، دار احیاءالتراث العربی.

ـ صدوقی سها، منوچهر، ۱۳۵۱، «میرزا محمدحسن کرمانشاهی»، ارمغان، ش۳، ص ۲۰۸ـ۲۱۳.

مستبدستیزیِ استبدادزا!

وحید احسانی دکتری توسعهٔ کشاورزی

✉ v.ehsani.a@gmail.com

یکی از مشکلات تاریخ ما «استبداد» بوده‌است، اما به‌نظرم در مواجهه با آن مرتکب دو خطای بنیادین شده‌ایم: اولاً، استبداد را، که بیماری‌ای همه‌جانبه است و تمام ساحت‌های جامعه ـ ازجمله فرهنگ ـ را در بر می‌گیرد، به «خودخواهی و زورگوییِ شخص حاکِم» فروکاسته‌ایم و ثانیاً، عموم روش‌هایی که برای مقابله با «حاکم مستبد» به کار برده‌ایم خود تشدیدکنندهٔ بیماریِ استبداد بوده‌اند.

یکی از روش‌هایی که همواره به‌خاطر استفاده از آن احساس کرده‌ایم قهرمان‌هایی هستیم که داریم به مستبدان ضربهٔ سنگینی وارد می‌کنیم کناره‌گیریِ حداکثری و مشارکت نکردن در انواع فعالیت‌ها و برنامه‌هایی بوده‌است که توسط ساختار رسمی (چه در مرکز و چه در پایین‌ترین سطوح ادارات محلی) طراحی و اجرا شده‌اند؛ سهل است، بسیاری از ما این روش مبارزه را به تمام فعالیت‌های غیردولتی‌ای که در چارچوب قانون هستند نیز تسری داده‌ایم و این چه‌بسا شامل هر نوع مطالبه‌گری مدنی و حرکت اعتراضیِ فاقد نوعی قانون‌شکنی باشد.

«ضعیف بودن جامعه» و «زورگویی اقلیت حاکم» دو روی یک سکه هستند؛ تا زمانی که جامعه توانمند نشود و نتواند هیئت حاکمه را به‌صورت مدنی کنترل کند، کالبد نظام سیاسی هر چه باشد (ولو دموکراسی)، روح استبداد در او حلول خواهد کرد. توانمند شدن جامعه برای کنترل مدنی قدرت سیاسی مستلزم استفادهٔ او از کوچک‌ترین فرصت‌ها برای یادگیری، تمرینِ مهارت‌هایِ مدنی (گفت‌وگو، مدیریتِ احساسات، کار گروهی و غیره)، گسترش ارتباطات انسانیِ سازنده و شبکه‌سازی است.

در مقابل، رواج «کناره‌گیری و بی‌کُنشی» به‌عنوان یک ارزش باعث شده‌است رشد نکنیم و توانمند نشویم و ازاین‌رو، هرگاه در بزنگاه‌های تاریخی تسلط حکومت استبدادی از بین رفته یا کاهش یافته‌است و از این طریق فرصت و گشایشی برای جامعه حاصل شده‌است، آمادگی استفاده از این فرصت‌ها را نداشته‌ایم، بلکه فقط به هرج‌ومرج دامن زده‌ایم و لاجرم زمینه‌ساز تسلط دوبارهٔ استبداد پیشین یا برپایی یک نظم تحمیلیِ جدید شده‌ایم.

انسان به «خودبزرگ‌بینی» و «آرمان‌گرایی» (رؤیاپردازی) میل دارد. مشارکت در تلاش‌های گروهی و قرار گرفتن در گفت‌وگوهای جدی برای تصمیم‌گیری جمعیْ انسان را با ضعف‌ها و کمبودهایش و نیز با واقعیت مواجه می‌سازد. انسان‌هایی که به «بیرون گود نشستن و اشکال گرفتن» عادت و افتخار می‌کنند از واقع‌بینی فاصله می‌گیرند، چه واقع‌بینی نسبت به خودشان و چه نسبت به پیرامونشان. «کناره‌گیری، بی‌کُنشی و طلبکاری» بذر «تمامیت‌خواهی» را در خود مستتر دارد. وقتی از کناره‌گیران می‌پرسید که «چرا در فلان برنامه شرکت نمی‌کنید یا با فلان فعالیت همراه نمی‌شوید؟» برای قدم‌رنجه‌کردن خود شرایط و پیش‌نیازهایی عنوان می‌کنند که تحقق آن‌ها به معنای تحقق شرایط ایدئال و آرمانی است.

«تمامیت‌خواهی»، بسته به شرایط، به شکل‌های مختلفی بروز پیدا می‌کند؛ اگر با قدرت همراه شود، در قالب «تحمیل دیدگاه و سلیقهٔ خود بر همگان» تجلی می‌کند و درغیراین‌صورت، در قالب «کنار نشستن و طلبکار بودن».

یکی دیگر از روش‌هایی که به گمان خودمان از طریق آن به استبداد (مستبدان) ضربه‌های سنگینی زده‌ایم «نِق زدن و غُرولند کردن» بوده‌است. عادت به «نق زدن و طلبکار بودن» به‌جای «نقادی و مطالبه‌گری» ـ که مستلزم تلاش و کُنشگری هستند ـ انسان را در قعر ضعف و بی‌عرضگی نگه می‌دارد و، همان‌طور که بیان شد، «ضعیف بودن مردم و جامعه» روی دیگرِ سکهٔ «سیطره و زورگوییِ هیئت حاکمه» است.

رشد یافتن و توانمند شدن در مسیرِ «کنشگریِ مدنی» و، به بیان دیگر، تمرین «مطالبه‌گری و اثرگذاریِ مدنی» جهت صعود به قلهٔ «کنترل قدرتِ سیاسی به‌صورت مدنی» فقط از طریق تعامل با «نظام سیاسی و مسئولان» امکان‌پذیر است؛ نه طی سالیان درازی که «کناره‌گیری، نق‌زنی و طلبکاری» اختیار می‌کنیم و نه طی دوره‌هایی که به‌صورت هیجانی و انقلابی فوران می‌کنیم در این مسیر سرنوشت‌ساز گامی برنمی‌داریم.

چه وقت می‌خواهیم گام برداشتن در مسیر سربالایی «تقویت جامعهٔ مدنی» را آغاز کنیم؟! آیا منتظریم حکومت در این مسیرِ کوهستانی تله‌کابین نصب کند؟! اگر قرار بود حکومت در راستای تقویت جامعهٔ مدنی ـ که به‌مثابهٔ کاهش سلطهٔ خودش است ـ گام بردارد، دیگر به «جامعهٔ مدنیِ قوی»ای که بخواهد حکومت را کنترل کند چه نیازی بود؟!

پرسش مهم این است که بالاخره «چه وقت می‌خواهیم گام برداشتن در مسیر سربالایی تقویت جامعهٔ مدنی را آغاز کنیم؟!» در چرخهٔ تکرارشوندهٔ تاریخی‌مان، یا سرمستِ پیروزیِ انقلاب خود هستیم که طی آن خودمان را محور عالم و تصویر قهرمانمان را روی ماه می‌بینیم، یا در دورهٔ طولانیِ «کناره‌گیری، نق‌زنی و طلبکاری» قرار داریم که ورد زبانمان می‌شود «نمی‌شه، فایده نداره، درست‌بشو نیست، از ما کاری برنمی‌آد و ...»، یا در دورهٔ فوران هیجانات انقلابی هستیم که در آن هرگونه دعوت به کُنشگریِ مدنی را به‌مثابهٔ هم‌دستی با مستبدان و خیانت تلقی می‌کنیم! چه وقت می‌خواهیم سفر سرنوشت‌سازِ خود را از «جامعهٔ ضعیف، توده‌وار و کرم‌گونه» به‌سمت «جامعهٔ مدنیِ قوی که چون پروانه از پیله بیرون آمده باشد» آغاز کنیم؟

نقش معماری در توسعهٔ گردشگری

احسان شاه‌حسینی پژوهشگر حوزهٔ صلح و روابط بین‌الملل

✉ Ehsan.shahhosseiny@gmail.com

همهٔ ما با مفهوم گردشگری در این روزگار نسبتاً آشنا هستیم. در تعریفی ساده، می‌توان گردشگری را پدیده‌ای دانست که مستلزم جابه‌جایی افراد از مکان‌ها و محیط‌های معمول زندگی‌شان است و این جابه‌جایی می‌تواند با مقاصد گوناگونی صورت گیرد. به این افراد گردشگر یا بازدیدکننده گفته می‌شود و گردشگری نیز حوزهٔ فعالیت‌های آن‌ها خواهد بود. از سوی دیگر، معماری نیز یکی از مهم‌ترین تولیدات فرهنگی انسان در طول تاریخ شناخته می‌شود. در تعریفی کوتاه و متداول از معماری، می‌توان آن را طراحی و ساخت ساختمان‌ها و سازه‌ها دانست. معماری را می‌توان یکی از نمادهای فرهنگی و هنری مهم یک جامعه به شمار آورد که ماحصل پیوند حوزه‌هایی چون فرهنگ، هنر، تاریخ، مذهب، جغرافیا و مهندسی است. در دنیایی که در کنار تمام تعارض‌ها، تضادها، جنگ‌ها و اختلاف‌ها، انسان همیشه به دنبال یا در آرزوی راهی برای برون‌رفت از آن‌هاست، همین جابه‌جایی ساده، سفرهای کوتاه و گاه بلند یکی از مسیرهای جذاب برای نزدیکی انسان‌ها و دست یافتن به رؤیای همیشگی صلح است. از سوی دیگر، معماری از عوامل مهم و تأثیرگذار در حوزهٔ گردشگری محسوب می‌شود که از آن تأثیر می‌پذیرد و بر آن تأثیر می‌گذارد. امّا این موضوع، موضوعِ تازه‌ای نیست، چراکه همهٔ ما به این واقف هستیم که ارتباط دیرینی میان معماری و گردشگری وجود داشته‌است و آثار معماری کششِ فوق‌العاده‌ای برای سفر و گردشگری داشته‌است و این موضوع در دوره‌های مختلف تاریخی قابل‌مشاهده است؛ از سفرهای مذهبی و زیارتی تا سفر سیاحان و ماجراجویان به شرق و غرب در گذشته تا تورهای گردشگری در دو قرن اخیر.

این روزها، گردشگری، به‌عنوان یکی از حوزه‌های مالی و اقتصادی قدرتمند در جهان و معماری یکی از جاذبه‌های این حوزهٔ پرتوان است و در نتیجه، توجه به معماری در حوزهٔ گردشگری جنبه‌های مختلفی پیدا کرده‌است. از بناهای تاریخی، معابد و زیارتگاه‌ها گرفته تا برج‌ها و ساختمان‌های شهری امروز همگی نشان‌دهندهٔ حضور غیرقابل‌انکار میراث معماری به‌عنوان نمودهای هویت جمعی ما در گردشگری است. به زبانی ساده‌تر، به این فکر کنید که در مورد یک شهر چه چیزهایی به یاد می‌آوریم. بسیاری از نمودهای فرهنگی، هویتی و گردشگری با عناصر معماری تعریف می‌شوند: برای مثال برج ایفل در پاریس یک سازهٔ آهنی است، اما بیشتر از آن‌که سازهٔ ساخته‌شده‌اش توسط گوستاو ایفل، اهمیت داشته باشد، هویت معماری و فرهنگی آن از شهرت بیشتری برخوردار است و این موضوع، تأثیر یک اثر معماری را در عرصهٔ گردشگری نشان می‌دهد، هرچند بدون شک در پس این شهرت عوامل فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، تاریخی و رسانه‌ای بسیاری وجود دارد.

معماری به‌عنوان یکی از تولیدات فرهنگی وسیله‌ای برای بیان پتانسیل‌های فرهنگی، هنری، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی یک جامعه است. بر همین اساس برای گردشگری به‌عنوان یک صنعت، معماری مزیت و فرصتی بی‌شمار محسوب می‌شود؛ مزیتی که مهم‌ترین ویژگی آن می‌تواند جذابیت‌آفرینی باشد. در نتیجه صنعت گردشگری، به‌شدت در حال

شناسایی، بازسازی و ترویج عناصر معماری در نقاط مختلف دنیاست تا بتواند با سبک‌ها و آثار معماری محلی و بومی، جذابیت‌های گردشگری بیشتری را فراهم آورد و اشتیاق تازه‌تری را برای سفر مهیا کند. امروزه گردشگری یکی از منابع اصلی درآمد بسیاری از کشورها به شمار می‌آید و این کشورها برای تقویت صنعت گردشگری، مبالغ هنگفتی را برای حفظ میراث فرهنگی ملی و بومی، آثار برجستهٔ معماری، بهبود زیرساخت‌ها و فراهم کردن امکانات تفریحی جانبی برای گردشگران سرمایه‌گذاری می‌کنند. نکتهٔ جالب اینجاست که در سرمایه‌گذاری در حوزهٔ گردشگری، بخش‌های مرتبط با معماری از عمده‌ترین قسمت‌های جذب سرمایه به شمار می‌آیند و سرمایه‌گذاری در حوزهٔ میراث فرهنگی و آثار معماری از اولین گام‌های بخش گردشگری است و در مرحلهٔ بعد فراهم کردن زیرساخت‌ها، امکانات و تجهیزات رفاهی مورد توجه قرار می‌گیرد. این مسئله یکی از نمودهای تأثیرگذار معماری در عرصهٔ گردشگری و در نتیجه بهبود شرایط اقتصادی در جوامع است؛ زیرا گردشگری یکی از بخش‌های پیشرو ایجاد اشتغال برای شهروندان به شمار می‌آید و به‌عنوان یک بخش خدماتی، به افراد زیادی برای مدیریت، نگهداری و همچنین ترویج گردشگری نیازمند است؛ به همین خاطر، بسیاری گردشگری را پادزهرِ فقر در جامعه می‌دانند. گردشگری فرصت‌های شغلی زیادی ، از حمل‌ونقل و اقامت گرفته تا غذا، فراهم می‌آورد. گردشگری به‌صورت ناخودآگاه هویت شهروندی را تقویت می‌کند، چراکه با توجه به موقعیت زیست افراد برای آن‌ها فرصت بهبود شرایط و سبک زندگی‌شان را فراهم می‌آورد و احساس بهتر و وابستگی عمیق‌تری را نسبت به محل زندگی‌شان ایجاد می‌کند.

اما گردشگری مانند هر پدیدهٔ اجتماعی دیگری می‌تواند، در عین سازندگی‌اش، دارای ویژگی خودویرانگر نیز باشد. زمانی که تنوع و تکثر هویتی و فرهنگی می‌تواند مهم‌ترین ویژگی‌های معماری و جاذبه‌های مختلف گردشگری در مناطق گوناگون به شمار آید، با رشد و توسعهٔ هویت شهری و سبک زندگی شهری مدرن بسیاری از عناصر هویتی و فرهنگی نیز تحت شعاع قرار می‌گیرند و مهم‌ترین نمود آن در معماری شهری بازتاب پیدا می‌کند. با توسعهٔ فناوری در حوزهٔ ساختمان، تغییرات وسیعی در هویت‌های معماری ایجاد شده و باعث شکل‌گیری و رونق سبک‌های غیربومی و الگوهای مدرن گشته‌است.

معماری، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمودهای فرهنگی و هنری، گردشگران را با فرهنگ و هویت جامعهٔ مقصد آشنا می‌کند، آن‌ها را به فهم یکدیگر نزدیک‌تر می‌کند و امکان آشنایی، فهم و درک متقابل را فراهم می‌آورد و به صلح و آشتی می‌انجامد. از سوی دیگر صنعت گردشگری و بهره‌مندی از فنّاوری و ایجاد توسعه در جنبه‌های فنی آن، ممکن است تنوع و تکثر هویتی و فرهنگی را به مخاطره بیندازد. البته از آنجا که جذابیت تنوع و تکثر فرهنگی در گردشگری اولویت است، نباید خیلی نگران این مسئله بود و باید امیدوارتر از همیشه به فردایی توأم با صلح اندیشید.

راهنمای نویسندگان

نشریّهٔ قلم فصل‌نامه‌ای ادبی ـ فرهنگی در حوزهٔ زبان و ادبیّات فارسی است که از سال ۱۳۹۶ به‌صورت منظّم در پایان هر فصل منتشر می‌شود. دو شمارهٔ نخست این فصل‌نامه به انتشار نوشته‌های خلّاقانهٔ دانش‌آموزان مدارس استان کرمانشاه اختصاص داشت، امّا از شمارهٔ سوم رویکرد فصل‌نامه تغییر کرد و به انتشار مقالات و یادداشت‌های تخصّصی پژوهشگران در قلمرو زبان و ادبیّات فارسی روی آورد. در هر شماره از فصل‌نامهٔ قلم در کنار انتشار مقالات و یادداشت‌های علمی ـ تخصّصی صاحب‌نظران در حیطهٔ ادبیّات و فرهنگ، یادداشت‌هایی هم دربارهٔ زندگی و آثار یکی از بزرگان علم، فکر، فرهنگ و هنر استان کرمانشاه منتشر می‌شود و تصویر این شخصیّت زینت‌بخش جلد نشریّه است. فصل‌نامهٔ قلم به هیچ نهاد یا سازمان خصوصی و دولتی‌ای وابسته نیست.

شرایط و ضوابط ارسال مقاله

شرایط و ضوابط ارسال مقاله برای انتشار در فصل‌نامهٔ قلم به قرار زیر است:

- مقالهٔ ارسالی پیش از این در جایی منتشر نشده باشد.
- مقاله حاصل تأمّل و تحقیق نویسنده یا نویسندگان باشد.
- نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان و مرتبهٔ علمی ایشان در آغاز مقاله درج شود.
- مسئولیّت صحّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده یا نویسندگان است.
- چاپ هر مقاله منوط به تأیید هیئت تحریریّهٔ فصل‌نامه است.
- فصل‌نامه در ویرایش مطالب ارسالی آزاد است.
- آرای نویسندگان لزوماً دیدگاه فصل‌نامه نیست.
- حجم مقاله باید بین هزار تا شش‌هزار کلمه باشد.
- مقاله باید در محیط نرم‌افزار وُرد (Word) و با قلم آی‌آر لوتوس (IR Lotus) نوشته شده باشد.
- رسم‌الخطّ مقاله باید مطابق دستور خطّ فارسی و فرهنگ املایی خطّ فارسی مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد (این بدین معنی نیست که در ویراست نهایی مجلّه لزوماً املای همهٔ واژه‌ها مطابق شیوه‌نامهٔ فرهنگستان است. ویراستاران گاه آگاهانه از برخی توصیه‌های فرهنگستان عدول می‌کنند).
- فصل‌نامه در این محورها آمادهٔ دریافت مقالات و یادداشت‌های پژوهشگران است:
  بررسی متون نظم و نثر کهن؛ نقد رمان، داستان و شعر معاصر؛ معرفی کتب تازه‌تألیف‌شده در زمینهٔ ادبیّات.
- چاپ اشعار و داستان‌های منتشرنشدهٔ مخاطبان در فصل‌نامه امکان‌پذیر است.
- لطفاً در ارجاعات پایان‌متنی و درون‌متنی مطابق راهنمای صفحات آینده عمل شود.
- به مقالاتی که شرایط و ضوابط بالا در آن‌ها رعایت نشده باشد رسیدگی نخواهد شد.
- مهلت ارسال آثار برای انتشار در هر شمارهٔ فصل‌نامه تا روز بیستم از آخرین ماه هر فصل است.
- مقالات خود را می‌توانید به رایانامه یا نشانی تلگرامی سردبیر فصل‌نامه ارسال کنید:

mohsenahmadvandi@yahoo.com
t.me/mohsenahmadvandy

شیوه‌نامهٔ ارجاع به منابع

۱. ارجاع درون‌متنی

(نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار کتاب یا مقاله: شمارهٔ جلد برای کتاب‌های دارای بیش از یک جلد/ شمارهٔ صفحه یا صفحه‌های موردنظر)

مثال:

(حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲/ ۷۵۰)

(صادقی، ۱۳۹۲: ۲۰)

۲. ارجاع برون‌متنی (در فهرست منابع)

۲. ۱. ارجاع به کتاب

ـ نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار، نام کتاب، شمارهٔ جلد یا شمار مجلّدات، نوبت چاپ، محل چاپ، ناشر .

مثال:

ـ حمیدیان، سعید، ۱۳۹۲، شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ، ۵ج، چ۲، تهران، قطره.

ـ صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۹۲، فرهنگ جامع زبان فارسی، ج۱ (آ)، چ۱، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۲. ۲. ارجاع به مقاله در مجلّه‌ها

ـ نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار، «عنوان مقاله»، نام مجلّه، سال یا دورهٔ مجلّه، شمارهٔ مجلّه (شمارهٔ پیاپی مجلّه)، شمارهٔ صفحه‌های مقاله .

مثال:

ـ نجفی، ابوالحسن، ۱۳۹۰، «ذوبحرین، مشکل بزرگ عروض قدیم»، نامهٔ فرهنگستان، س۱۲، ش۱ (پیاپی: ۴۵)، ص۸ـ۱۵.

۲. ۳. ارجاع به مقاله در مجموعه‌ها

ـ نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار مجموعه [سال نخستین انتشار مقاله]، «عنوان مقاله»، نام مجموعه، نام و نام خانوادگی ویراستار(/ ویراستاران) یا گردآورنده (/ گردآورندگان) مجموعه، شمارهٔ جلد یا شمار مجلّدات، نوبت چاپ، محلّ چاپ، ناشر، شمارهٔ صفحه‌های مقاله .

مثال:

ـ باطنی، محمّدرضا، ۱۳۹۹ [۱۳۶۷]، «اجازه بدهید غلط بنویسیم»، درست و غلط در زبان از دیدگاه زبان‌شناسی: مجموعهٔ مقاله‌ها و نقدها، به کوشش فرهاد قربان‌زاده، چ۱، تهران، کتاب بهار، ص۱۹ـ۲۷.

۲. ۴. ارجاع به مقاله در دانشنامه‌ها

ـ نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار مجموعه، «عنوان مقاله»، نام دانشنامه، نام و نام خانوادگی ویراستار(/ ویراستاران) یا سرپرست (/ سرپرستان) دانشنامه، شمارهٔ جلد یا شمار مجلّدات، نوبت چاپ، محلّ چاپ، ناشر، شمارهٔ صفحه‌های مقاله .

مثال:

ـ خالقی مطلق، جلال، ۱۳۸۸، «رستم»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج۳ (خارزنجی ـ سنایی غزنوی)، چ۱، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ص۳۳۱ـ۳۴۲.