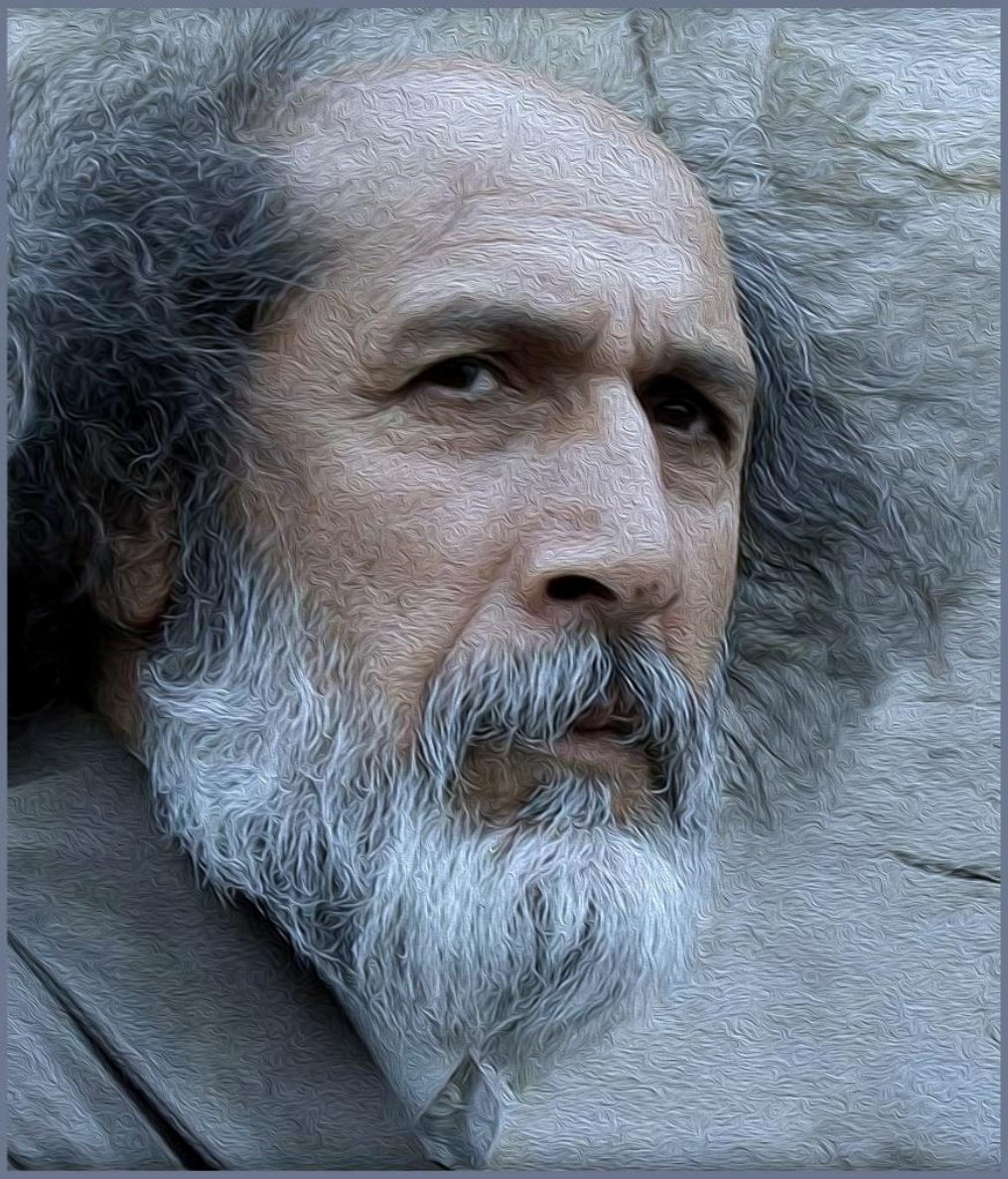
قلم

فصل‌نامهٔ ادبی فرهنگی

شماره ۱۹، زمستان ۱۴۰۰



محسن احمدوندی. هژیر اشکان. بهروز الیاسی. هواس پلوک.
محمد مهدی حاتمی. هدایت حیدری. عاطفه رحمتی. سعید عطایی.
منوچهر فروزنده فرد. یعقوب فولادی تنگستانی. نیلوفر قلعه شاخانی.
علی کاملی. سعید کریمی قره بابا. مجید واحد پور.

صاحب‌امتیاز: گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی متوسطهٔ اوّل استان کرمانشاه

مدیرمسئول: الهه دارابی

سردبیر: محسن احمدوندی

طراح جلد: مریم دارابی

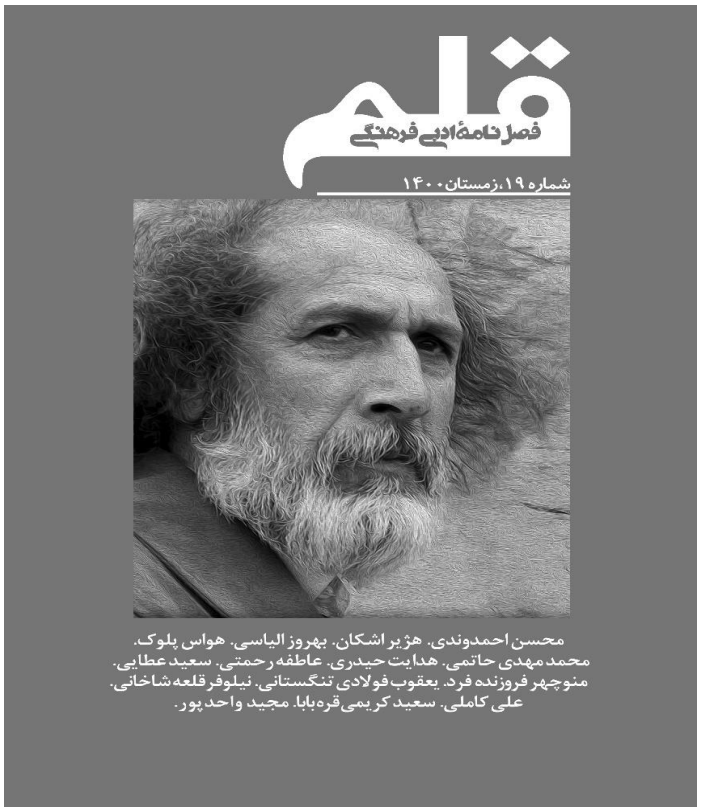
مقالات ارسالی به فصل‌نامه بازگردانده نخواهد شد.

فصل‌نامه در ویرایش مطالب آزاد است.

آرای نویسندگان لزوماً دیدگاه فصل‌نامه نیست.

نشانی دفتر فصل‌نامه: کرمانشاه، بلوار شهید بهشتی، بعد از میدان سپاه پاسداران، پژوهشکدهٔ تعلیم و تربیت.

Email: mohsenahmadvandi@yahoo.com



فهرست

۱ **سال‌شمار زندگی هواس پلوک**

۶ **فهرست نوشته‌های هواس پلوک از سال ۱۳۵۰ تا سال ۱۴۰۰**

۹ **فهرست فعالیت‌های نمایشی هواس پلوک از سال ۱۳۴۹ تا ۱۴۰۰**

۱۲ **زندگی‌نامهٔ خودنوشتِ هواس پلوک**

۴۵ **دریچه‌ای به کوچه‌باغ‌های خیالِ پلوک** | بهروز الیاسی

۴۷ **گفتگویی در بارهٔ تئاتر ملی**

۵۲ **تاریخچهٔ تئاتر کرمانشاه در گفت‌وگو با هواس پلوک**

۷۲ **گفتگویی دربارهٔ نقالی**

۷۵ **گفتگویی پیرامون مباحث تئاتر معاصر ایران و کرمانشاه**

۸۶ **آلبوم عکس‌های هواس پلوک**

۹۶ **هواس پلوک، ستارهٔ درام‌نویسی کرمانشاه** | نیلوفر قلعه‌شاخانی

۱۰۰ **هواس پلوک مرد آیین و اسطوره** | هدایت حیدری

۱۰۳ **اوراق بادبرده (۱۱)** | محسن احمدوندی

۱۲۰ **گذری و نظری بر جشنِ «چهارشنبه‌سوری»** | یعقوب فولادی تنگستانی

۱۲۵ **زبان‌پژوهی (۳)** | منوچهر فروزنده فرد

۱۳۴ **در پی آواز حقیقت (۲)** | سعید کریمی قره‌بابا

۱۴۶ **نقش اصطلاح دیوانی طغرا در تصاویر شاعرانهٔ غزل فارسی** | مجید واحدپور

۱۵۲ **چیستی تفکّر انتقادی** | محمدمهدی حاتمی

۱۵۶ **تصحیح قصیدهٔ «قلمیّه» یا «بندهٔ درگاه» از علی نائینی متخلص به «مشتاقی»** | علی کاملی

۱۵۲ **ما همه نابینا هستیم** | هژیر اشکان

۱۶۳ **کتابخانهٔ توت‌فرنگی‌های تلاشگر** | عاطفه رحمتی

۱۶۷ **منظومهٔ «سرسپرده»** | سعید عطایی

سخن سردبیر

بسیار خوشحالیم که توفیقْ رفیقِ راهمان شد تا شماره‌ای دیگر از فصل‌نامهٔ قلم را به پیشگاه اهالی فرهنگ و ادبیات این سرزمین تقدیم کنیم. شمارهٔ نوزدهم فصل‌نامهٔ قلم به زندگی و آثارِ استاد هواس پلوک، یکی از بزرگان تئاتر کرمانشاه اختصاص یافته است. به جرئت می‌توانم بگویم اگر کسی بخواهد دربارهٔ تاریخ تئاتر کرمانشاه پژوهشی انجام دهد، یکی از منابع دست اول و ارزشمند در این زمینه مطالب همین شماره از فصل‌نامهٔ قلم است. این اتفاق نمی‌افتاد مگر به پایمردی دکتر بهروز الیاسی عزیز که زحمت گفتگوهای مفصل با استاد پلوک را بر عهده گرفتند، به سهم خویش از زحمات بی‌دریغ ایشان سپاسگزارم و برای استاد پلوک گرانقدر طول عمرِ توأم با عزت و آزادگی را از خدا خواهانم.

محسن احمدوندی

سال‌شمار زندگی هواس پلوک

۱۳۳۲ ـ نوزدهم دی‌ماه، تولد در کرمانشاه

۱۳۳۷ ـ رفتن به سینما برای اولین بار و دیدن فیلم «امیرارسلان» با شرکت ایلوش، سینما متروپل

۱۳۴۰ ـ آغاز سال اول تحصیلات در دبستان هدایت

۱۳۴۲ ـ خواندن قصهٔ حسین کُرد و دیدن نمایش‌هایی که در تالار شیر و خورشید اجرا می‌شد

۱۳۴۳ ـ بازی در یک نمایش ارباب‌رعیتی برای بار اول؛ خواندن قصهٔ امیرارسلان؛ یادگرفتن الحان شاهنامه‌خوانی کُردی از علی پلوک

۱۳۴۴ ـ تماشای نمایش «مرد بازو طلائی» کار هنرمندان کرمانشاهی در سالن شیر و خورشید

۱۳۴۵ ـ اولین شاهنامه‌خوانی در حضور علی‌اکبرخان معتضدی

۱۳۴۶ ـ گرفتن تصدیق کلاس ششم

۱۳۴۷ ـ ورود به دبیرستان و بازی در نمایش «زلفعلی زن می‌گیرد»

۱۳۴۸ ـ بازی در نمایش «بازگشت زلفعلی»

۱۳۴۹ـ آغاز کلاس‌های نویسندگی و بازیگری و گریموری در مرکز آموزش هنرهای دراماتیک؛ بازی در نمایش‌های «ریل» نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی به کارگردانی محمدرضا زندی و نمایش «هتل نیمکت» نوشتهٔ ابراهیم مکی به کارگردانی حبیب‌الله روزبهان

۱۳۵۰ ـ ادامهٔ کلاس‌های هنرجویی و بازی در نمایش‌های «یعقوب لیث» نوشتهٔ کورس سلحشور به کارگردانی آتش تقی‌پور و «پاتلن وکیل» نوشتهٔ گیوم دوالسی به کارگردانی حبیب‌الله روزبهان و «ضیافت» نوشتهٔ استاد بهرام بیضایی به کارگردانی غلامرضا رضوانی

۱۳۵۱ ـ نگارش نمایش‌نامه‌های «جوانمردان» و بازی در آن به کارگردانی کیومرث میهن‌دوست و «گندم گل گندم» به کارگردانی محمدرضا زندی و بازی در نمایش‌های «کفش» نوشتهٔ مرحوم نصرت‌الله سیافی به کارگردانی منوچهر جعفری، «سیزیف و مرگ» نوشتهٔ روبر مرل به کارگردانی مرحوم صحبت‌الله خدایاری، «در حضور باد» نوشتهٔ بهرام بیضایی به کارگردانی آتش تقی‌پور، «شش ایرانی در آسمان» نوشتهٔ پرویز صیاد به کارگردانی آتش تقی‌پور، آغاز پژوهش بر روی آیین‌ها و متل‌ها و مثل‌های استان کرمانشاه

۱۳۵۲ ـ بازی در نمایش‌های «خرس» اثر آنتوان چخوف به کارگردانی حشمت‌الله بهمنی، «گرگ‌ها» نوشتهٔ غلامحسین ساعدی به کارگردانی هواس پلوک، «میراث» اثر بهرام بیضایی به کارگردانی غلامرضا رضوانی، «افعی طلایی» نوشتهٔ علی نصیریان به کارگردانی محمدرضا زندی، «مسافران» نوشتهٔ اکبر رادی به کارگردانی ابراهیم کولجی

۱۳۵۳ ـ بازی در نمایش‌های «درویش‌ها» نوشته و کار نصرت‌الله سالاروندی، «کلاغ سیاهه» نوشتهٔ مامین سیبیریاک به کارگردانی مسعود علی حکمی، «آدم آدم است» نوشتهٔ برتولت برشت به کارگردانی مرحوم صحبت‌الله خدایاری که به اجرا نرسید

۱۳۵۴ ـ بازی در نمایش‌نامه‌های «مرد فرنگی دایره زنگی سیاه زنگی» نوشتهٔ پرویز کاردان به کارگردانی نصرت‌الله سالاروندی، بازی در فیلم داستانی «شبگرد» و نگارش نمایش‌نامه‌های «تعصب» و «بلاتکلیف» و بازی و کارگردانی آن‌ها و نگارش نمایش‌نامهٔ «اسب صلاح‌الدین» وادامهٔ پژوهش بر روی آیین‌ها و متل‌ها و مثل‌ها؛ استخدام در دادگستری کل استان کرمانشاهان

۱۳۵۵ ـ ادامهٔ پژوهش بر روی آیین‌ها و متل‌ها و مثل‌های استان کرمانشاه؛ درگذشت مادر

۱۳۵۶ ـ ازدواج با خانم شهین اشرف

۱۳۵۷ ـ سال پیروزی انقلاب و ادامهٔ پژوهش بر روی آیین‌ها و متل‌ها و مثل‌های استان کرمانشاه

۱۳۵۸ ـ بازی در نمایش «تدبیر» نوشتهٔ برتولت برشت به کارگردانی فیض‌الله فروغی که به اجرا نرسید، نگارش نمایش‌نامه «ایستادگان» و بازی و کارگردانی آن

۱۳۵۹ ـ بازی در نمایش «کوراوغلوی چنلی بل» نوشتهٔ بهروز غریب‌پور به کارگردانی داریوش گراوندی؛ ادامه پژوهش‌ها، تولد فرزندم سارا، فوت پدرم

۱۳۶۰ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «پرچین» و بازی در آن به کارگردانی داریوش گراوندی؛ تولد فرزندم پوریا؛ ادامهٔ تحقیق روی آیین‌ها و متل‌ها و مثل‌های استان کرمانشاه

۱۳۶۱ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «در مسلخ عشق جز...» و بازی در آن به کارگردانی بهمن مرتضوی

۱۳۶۲ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «اسپه شینه» و بازی در آن به کارگردانی بهمن مرتضوی

۱۳۶۳ ـ بازی در نمایش «ضیافت خون» نوشتهٔ م. الف. فجر به کارگردانی جلیل بشتام

۱۳۶۴ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «سَحَرسواران» و بازی در آن به کارگردانی بهمن مرتضوی و اجرای نمایش «اسپه شینه» از طریق استان مرکزی در جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر

۱۳۶۵ ـ نگارش فیلم‌نامهٔ «چشمه» و ساخت آن؛ پایان پژوهش‌های اولیه بر روی آیین‌ها و متل‌ها

۱۳۶۶ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «داخداران» و کارگردانی و بازی در آن و شرکت دادن آن در دومین یادوارهٔ تئاتر سنگر و انتخاب آن به‌عنوان بهترین کار با اخذ یک لوح زرین و سه دیپلم افتخار و شرکت در جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر و اخذ دو دیپلم افتخار

۱۳۶۷ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «قلاسان»، بازی و کارگردانی آن و شرکت در جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر؛ تشکیل انجمن نمایش کرمانشاه و انتصاب ایشان در انجمن نمایش؛ بازی در نمایش «تبر» اثر کارل فالنتین با بازنویسی و کارگردانی محمدرضا زندی؛ تولد فرزندشان پارسا

۱۳۶۸ ـ برگزاری انتخابات انجمن نمایش کرمانشاه و انتخاب این‌جانب به‌عنوان یکی از اعضا اصلی؛ بررسی و تفکیک آثار پژوهشی ازجمله مجموعه‌ای از ۳۰۷ آیین نمایشی، نگارش فیلم‌نامهٔ قلاسان؛ چاپ نمایش‌نامه‌های «اسپه شینه» و «داخداران» توسط دفتر متون نمایشی

۱۳۶۹ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «شور آبساران» و کارگردانی و بازی در آن؛ شرکت در جشنوارهٔ تئاتر استانی کرمانشاه منطقهٔ همدان و انتخاب این اثر به‌عنوان برگزیدهٔ اول و شرکت در جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر؛ نگارش فیلم‌نامهٔ «پریوار» و بازی در آن به کارگردانی زنده‌یاد صحبت‌الله خدایاری برای سیمای مرکز کرمانشاه

۱۳۷۰ ـ نگارش فیلم‌نامهٔ «عجیب و غریب» و بازی در آن به کارگردانی صحبت‌الله خدایاری؛ بازی در فیلم داستانی «مهمان ناخوانده» نوشته و کار صحبت‌الله خدایاری برای سیمای مرکز کرمانشاه

۱۳۷۱ ـ بازی و اجرای گریم فیلم داستانی «خون صلح» نوشته محمدرضا زندی و به کارگردانی صحبت‌الله خدایاری برای سیمای مرکز کرمانشاه و شرکت دادن آن در جشنوارهٔ مراکز صدا و سیمای کشور و انتخاب ایشان به‌عنوان بهترین گریمور

۱۳۷۲ ـ بازی در فیلم داستانی «دایه کشور» به کارگردانی صحبت‌الله خدایاری برای سیمای مرکز کرمانشاه؛ بازی در فیلم سینمایی «کودکانی از آب و گل» به کارگردانی عطا حیاتی

۱۳۷۳ ـ بازی در فیلم داستانی «تکیه بر باد» به کارگردانی صحبت‌الله خدایاری برای سیمای مرکز کرمانشاه

۱۳۷۴ ـ بازی در فیلم داستانی «روشنایی یقین» به کارگردانی صحبت‌الله خدایاری برای سیمای مرکز کرمانشاه و شرکت در جشنوارهٔ مراکز صدا و سیما و انتخاب ایشان به‌عنوان بهترین بازیگر نقش اول

۱۳۷۵ ـ تصحیح و تکمیل آثار پژوهشی

۱۳۷۶ ـ انتخاب ایشان به‌عنوان رئیس انجمن نمایش؛ نگارش نمایش‌نامهٔ «عروسی و مرگ» و کارگردانی و بازی در آن و شرکت در جشنوارهٔ تئاتر استانی و منطقه‌ای چهارمحال بختیاری و انتخاب این اثر به‌عنوان کار برگزیده و شرکت در جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر

۱۳۷۷ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «یه شب مهتاب» و کارگردانی و بازی در آن، شرکت در جشنوارهٔ تئاتر استانی و جشنوارهٔ منطقه‌ای گرگان

۱۳۷۸ ـ انتخاب مجدد ایشان به‌عنوان رئیس انجمن نمایش، نگارش نمایش‌نامهٔ «کتیبه‌ها» و کارگردانی و بازی در آن، شرکت در جشنوارهٔ تئاتر استانی و اخذ ۳ دیپلم افتخار ازجمله دیپلم افتخار کارگردانی اول، شرکت در جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر ایران‌زمین و اخذ ۸ دیپلم افتخار، بازی در فیلم سینمایی «چریکهٔ هورام» به کارگردانی فرهاد مهرانفر

۱۳۷۹ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «در زوزهٔ سگان» و کارگردانی و بازی در آن؛ شرکت در جشنوارهٔ تئاتر استانی، تئاتر منطقه‌ای سنندج و شرکت در جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر؛ بازی در نمایش «بن‌بست» نوشتهٔ ایشان به کارگردانی نیلوفر قلعه‌شاخانی برای اجرای عموم

۱۳۸۰ ـ انتخاب مجدد ایشان به‌عنوان رئیس انجمن نمایش، نگارش نمایش‌نامهٔ «چوپی میترا» و کارگردانی و بازی در آن، بازی در نمایش «عروسی در غبار» به کارگردانی فیض‌الله فروغی و نگارش نمایش‌نامهٔ «سایه‌های شب» و بازی و کارگردانی آن برای اجرای عموم

۱۳۸۱ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «یادگار یاد من» و کارگردانی و بازی در آن و شرکت در جشنوارهٔ سراسری ماه و انتخاب متن سوم؛ بازنویسی نمایش‌نامهٔ «یادگار یاد من» با نام «گور سنگی» و کارگردانی و بازی در آن و شرکت در جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر ایران‌زمین و انتخاب آن به‌عنوان متن دوم و اخذ ۳ دیپلم افتخار

۱۳۸۲ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «چون سبوی تشنه» و کارگردانی و بازی در آن جهت اجرای عمومی؛ نگارش نمایش‌نامهٔ «بیزار» و کارگردانی و بازی در آن و شرکت در جشنوارهٔ تئاتر استانی و جشنوارهٔ منطقه‌ای قشم و اخذ مجموعاً ۸ دیپلم افتخار؛ بازی در فیلم داستانی «من، تکیه، زندگی» برای سیمای مرکز کرمانشاه

۱۳۸۳ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «رزم گرزه‌موش» و کارگردانی و بازی در آن و شرکت در جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر ایران‌زمین و اخذ ۲ دیپلم افتخار

۱۳۸۴ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «سال‌های خاکستری»

۱۳۸۶ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ منظوم «ساز او باران» کارگردانی و بازی در آن و شرکت در سیزدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی؛ آغاز دوران بازنشستگی از دادگستری

۱۳۸۷ ـ بازی در نمایش «قُلتَشَن‌ها» به کارگردانی فیض‌الله فروغی

۱۳۸۸ ـ نگارش نمایش‌نامهٔ «چریکهٔ واران» و کارگردانی و بازی در آن برای اجرای عمومی

۱۳۸۹ ـ نگارش نمایش‌نامه‌های «واهمه‌های فردا» و «زیر پوست شب» و بازی و کارگردانی آن همایش سراسری دانشجویان علوم پزشکی کشور؛ بازی در نمایش «سیرک» به کارگردانی سعید نوروزی؛ بازی در نمایش «خانم کفش‌دوز شگفت‌انگیز» نوشتهٔ گارسیا لورکا به کارگردانی نیلوفر قلعه‌شاخانی؛ نگارش نمایش‌نامه‌های «داول‌کُشی» و «کوسه مرنجان» و شرکت دادن آن در جشنوارهٔ بین‌المللی نمایش‌های عروسکی و آیینی و سنتی

۱۳۹۰ ـ بازی در نمایش «طلسم‌شدگان» نوشتهٔ خودم به کارگردانی نیلوفرقلعه‌شاخانی در پانزدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی نمایش‌های آیینی سنتی؛ بازی در نمایش «شب به‌خیر جناب کنت» نوشتهٔ زنده‌یاد اکبر رادی و اجرای عمومی آن

۱۳۹۱ ـ بازی در نمایش «کمدی سیاه» نوشته پیتر شفر به کارگردانی نیلوفر قلعه‌شاخانی؛ نگارش نمایش‌نامهٔ «جن‌زده»

۱۳۹۲ ـ بازی در نمایش «زندگی یک هنرمند» نوشتهٔ ژان آنویی به کارگردانی نیلوفر قلعه‌شاخانی؛ نگارش نمایش‌نامه‌های «شبی از شب‌ها» و «کریوه» و «در میانهٔ میدان نبرد»

۱۳۹۳ ـ بازی در نمایش «پستوخان» نوشته حمید امجد به کارگردانی نیلوفر قلعه‌شاخانی؛ اجرای نمایش در «میانهٔ میدان نبرد» با بازی و کارگردانی خودم؛ نگارش نمایش‌نامهٔ «شمعدانی‌های پوست‌پیازی»؛ نگارش سریال تلویزیونی «کوچهٔ آشتی‌کنان»؛ نگارش نمایش‌نامهٔ «بازی شبانه»

۱۳۹۴ ـ بازی در نمایش «چریکهٔ واران» نوشته خودم به کارگردانی نیلوفر قلعه‌شاخانی و شرکت دادن آن در جشنوارهٔ بین‌المللی کُردی سقز که با کسب رتبه اول بازیگری و نویسندگی برای ایشان و رتبهٔ دوم کارگردانی برای خانم نیلوفر قلعه‌شاخانی و رتبهٔ دوم و سوم برای دیگر بازیگران. این نمایش راهی سومین فستیوال تئاتر «آمد» در کشور ترکیه گردید؛ نگارش نمایش‌نامهٔ «الیاس و پری»

۱۳۹۵ ـ بازی در نمایش «شبی از شب‌ها» نوشتهٔ ایشان به کارگردانی نیلوفر قلعه‌شاخانی؛ نگارش نمایش‌نامه‌های «خیالاتی‌ها»، «میراتی»، «گمشده»، «دوزخی‌ها» و داستان کوتاه «استفراغ»

۱۳۹۶ ـ نگارش نمایش‌نامه‌های «ترس و لرز»، «گُلِ سَگانه»، داستان کوتاه «آینه در آینه» و داستان منظوم «روسم و سهراو»

۱۳۹۷ ـ بازی در نمایش «خانه برناردا آلبا» نوشتهٔ گارسیا لورکا و کارگردانی نیلوفر قلعه‌شاخانی و همچنین بازی در نمایش «بازی زاکان» نوشتهٔ ایشان به کارگردانی نیلوفر قلعه‌شاخانی و شرکت دادن آن در جشنوارهٔ بین‌المللی کُردی سقز؛ نگارش نمایش‌نامهٔ «برهوتی‌ها»، «آخی و باخی»، «گل‌های ختمی» و کندوکاوی در «ارتباط تعزیه و آیین پرسهٔ مردم کرمانشاهان»

۱۳۹۸ ـ نگارش نمایش‌نامه‌های «زن و شتر و کاکاسیاه» و اجرای آن به کارگردانی نیلوفر قلعه‌شاخانی؛ نگارش داستان کوتاه «گنجشکک اشی مشی»؛ نگارش نمایش‌نامهٔ «عنکبوت‌ها» و «روایت استوار نادر وظیفه‌شناس»

۱۳۹۹ ـ نگارش داستان‌های کوتاه «فعلاً در اختیار کارگزینی‌ام» و «سال‌های ترس و تنهایی» و «بالماسکه» و «خرسی که خواب دید» و آماده کردن «آیین‌های نمایشی کرمانشاهان جلد اول» و نگارش فیلم‌نامه‌های کوتاه «سودی» و «این صندلی مال کیه»

۱۴۰۰ ـ تمرین نمایش‌نامهٔ «دوزخی‌ها» آماده کردن «آیین‌های نمایشی کرمانشاهان جلد دوم» نگارش نمایش‌نامه‌های «محاکمه» و «فردا دیر است»

فهرست نوشته‌های هواس پلوک از سال ۱۳۵۰ تا سال ۱۴۰۰

نمایش‌نامهٔ جوانمردان	۱۳۵۱
نمایش‌نامهٔ گندم گل گندم	۱۳۵۱
نمایش‌نامهٔ شبگرد	۱۳۵۴
نمایش‌نامهٔ تعصب	۱۳۵۴
نمایش‌نامهٔ بلاتکلیف	۱۳۵۴
نمایش‌نامهٔ اسب صلاح‌الدین	۱۳۵۴
نمایش‌نامهٔ ایستادگان	۱۳۵۸
نمایش‌نامهٔ پرچین	۱۳۶۰
نمایش‌نامهٔ در مسلخ عشق جز نکو را نکشند	۱۳۶۱
نمایش‌نامهٔ اسپه شینه	۱۳۶۲
نمایش‌نامهٔ سَحَرسواران	۱۳۶۴
فیلم‌نامهٔ کوتاه چشمه	۱۳۶۵
نمایش‌نامهٔ داخداران	۱۳۶۶
نمایش‌نامهٔ قلاسان	۱۳۶۷
فیلم‌نامهٔ سینمایی قلاسان	۱۳۶۸
نمایش‌نامهٔ شور آبساران	۱۳۶۹
فیلمنامهٔ کوتاه پریوار	۱۳۶۹
فیلم‌نامهٔ داستانی عجیب و غریب	۱۳۷۰
نمایش‌نامهٔ عروسی و مرگ	۱۳۷۶
نمایش‌نامهٔ یه شب مهتاب	۱۳۷۷
نمایش‌نامهٔ کتیبه‌ها	۱۳۷۸
نمایش‌نامهٔ در زوزه سگان	۱۳۷۹
نمایش‌نامهٔ بن‌بست یا آینه‌ها	۱۳۷۹
نمایش‌نامهٔ سایه‌های شب	۱۳۸۰
نمایش‌نامهٔ چوپی میترا	۱۳۸۰
نمایش‌نامهٔ گور سنگی	۱۳۸۱
نمایش‌نامهٔ بیزار	۱۳۸۲
نمایش‌نامهٔ چون سبوی تشنه	۱۳۸۲
نمایش‌نامهٔ رزم گرزه‌موش «منظوم»	۱۳۸۳

نمایش‌نامهٔ سال‌های خاکستری	۱۳۸۴
نمایش‌نامهٔ ساز او باران «منظوم»	۱۳۸۶
نمایش‌نامهٔ چریکهٔ واران «منظوم»	۱۳۸۸
نمایش‌نامهٔ واهمه‌های فردا	۱۳۸۹
نمایش‌نامهٔ زیر پوست شب	۱۳۸۹
نمایش‌نامهٔ طلسم‌شدگان	۱۳۹۰
نمایش‌نامهٔ جن‌زده	۱۳۹۱
نمایش‌نامهٔ شبی از شب‌ها «منظوم»	۱۳۹۲
نمایش‌نامهٔ منظوم کریوه «منظوم»	۱۳۹۲
نمایش‌نامهٔ در میانهٔ میدان نبرد «منظوم»	۱۳۹۲
نمایش‌نامهٔ بازی شبانه	۱۳۹۳
نمایش‌نامهٔ شمعدانی‌های پوست‌پیازی	۱۳۹۳
سریال ۲۵ قسمتی کوچهٔ آشتی‌کنان	۱۳۹۳
نمایش‌نامهٔ الیاس و پری	۱۳۹۴
نمایش‌نامهٔ خیالاتی‌ها	۱۳۹۵
داستان کوتاه استفراغ	۱۳۹۵
نمایش‌نامهٔ میراتی «منظوم»	۱۳۹۵
نمایش‌نامهٔ گمشده	۱۳۹۵
نمایش‌نامهٔ دوزخی‌ها	۱۳۹۵
نمایش‌نامهٔ ترس و لرز	۱۳۹۶
نمایش‌نامهٔ گُلِ سَگانه	۱۳۹۶
داستان کوتاه آینه در آینه	۱۳۹۶
داستان روسم و سهراو «منظوم»	۱۳۹۶
نمایش‌نامهٔ برهوتی‌ها «برداشتی از بازرسِ گوگول»	۱۳۹۷
نمایش‌نامهٔ طنز آخی و باخی	۱۳۹۷
نمایش‌نامهٔ گل‌های ختمی	۱۳۹۷
نمایش‌نامهٔ بازی زاکان	۱۳۹۷
ارتباط تعزیه با مراسم پُرسه (پژوهش)	۱۳۹۷
نمایش‌نامهٔ عنکبوت‌ها	۱۳۹۸
نمایش‌نامهٔ زن و شتر و کاکاسیاه	۱۳۹۸
داستان کوتاه گنجشکک اشی‌مشی	۱۳۹۸
نمایش‌نامهٔ روایت استوار نادر وظیفه‌شناس	۱۳۹۹

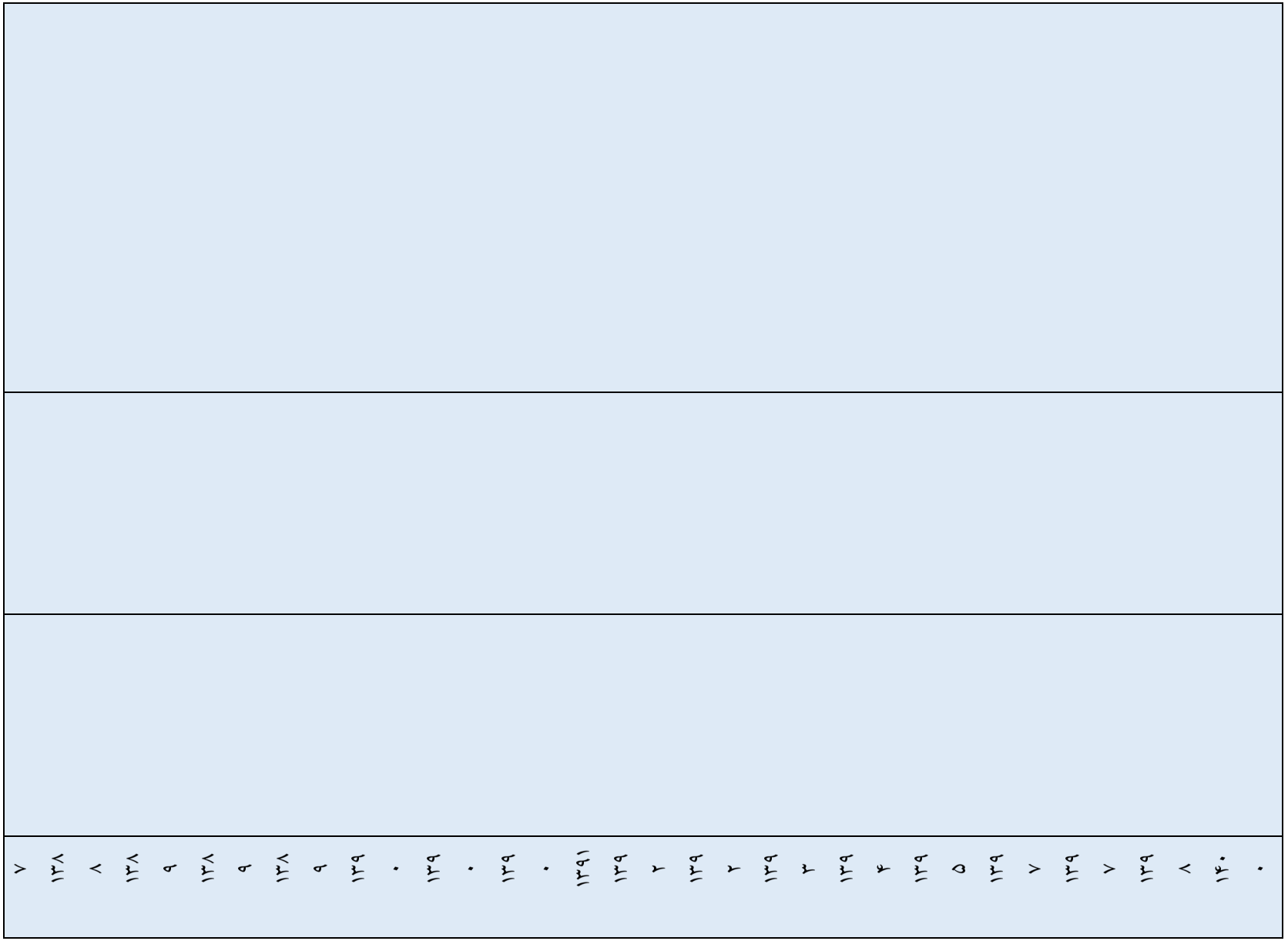
داستان کوتاه فعلاً در اختیار کارگزینی‌ام	۱۳۹۹
فیلم‌نامهٔ کوتاه سودی	۱۳۹۹
فیلم‌نامه کوتاه این صندلی مال کیه	۱۳۹۹
داستان کوتاه سال‌های ترس و تنهایی	۱۳۹۹
داستان کوتاه بالماسکه	۱۳۹۹
داستان کوتاه خرسی که خواب دید «منظوم»	۱۳۹۹
آیین‌های نمایشی کرمانشاهان «جلد اول» (پژوهش)	۱۳۹۹
آیین‌های نمایشی کرمانشاهان «جلد دوم» (پژوهش)	۱۴۰۰
متل‌ها و مثل‌های کرمانشاهان «جلد اول» (پژوهش)	۱۴۰۰
متل‌ها و مثل‌های کرمانشاهان «جلد دوم» (پژوهش)	۱۴۰۰
نمایش‌نامهٔ محاکمه	۱۴۰۰

فهرست فعالیت‌های نمایشی هواس پلوک از سال ۱۳۴۹ تا ۱۴۰۰

فعالیت نمایشی	نویسنده	کارگردان	سال
بازی در نمایش ریل	محمود دولت‌آبادی	احمدرضا زندی	۱۳۴
بازی در نمایش یعقوب لیث	کورس سلحشور	آتش تقی‌پور	۹
بازی در نمایش پاتلن وکیل	گیوم دوالسی	حبیب‌الله روزبهان	۱۳۵
بازی در نمایش ضیافت	بهرام بیضایی	غلامرضا رضوانی	۰
بازی در نمایش جوانمردان	هواس پلوک	کیومرث میهن‌دوست	۱۳۵
بازی در نمایش جوانمردان	هواس پلوک	کیومرث میهن‌دوست	۰
بازی در نمایش گندم گل گندم	هواس پلوک	محمدرضا زندی	۱۳۵
بازی در نمایش کفش	نصرت‌الله سیافی	منوچهر جعفری	۰
بازی در نمایش سیزیف و مرگ	روبرل مرل	صحبت‌الله خدایاری	۱۳۵۱
بازی در نمایش در حضور باد	بهرام بیضایی	آتش تقی‌پور	۱۳۵۱
بازی در نمایش شش ایرانی در آسمان	پرویز صیاد	آتش تقی‌پور	۱۳۵۱
بازی در نمایش هتل‌نیمکت	ابراهیم مکی	حبیب‌الله روزبهان	۱۳۵۱
بازی در نمایش خرس	آنتوان چخوف	حشمت‌الله بهمنی	۱۳۵۱
بازی در نمایش گرگ‌ها	غلامحسین ساعدی	هواس پلوک	۱۳۵۱
بازی در نمایش میراث	بهرام بیضائی	غلامرضا رضوانی	۱۳۵۱
بازی در نمایش افعی طلایی	علی نصیریان	محمدرضا زندی	۱۳۵۱
بازی در نمایش مسافران	اکبر رادی	ابراهیم کولجی	۱۳۵
بازی در نمایش درویش‌ها	نصرت‌الله سالاروندی	نصرت‌الله سالاروندی	۲
بازی در نمایش کلاغ سیاهه	مامین سیبیریاک	مسعود علی حکمی	۱۳۵
بازی در نمایش آدم آدم است	برتولت برشت	صحبت‌الله خدایاری	۲
بازی در نمایش مرد فرنگی سیاه زنگی	پرویز کاردان	نصرت‌الله سالاروندی	۱۳۵
بازی در نمایش تعصب	هواس پلوک	هواس پلوک	۲
بازی در نمایش بلاتکلیف	هواس پلوک	هواس پلوک	۱۳۵
بازی در نمایش تدبیر	برتولت برشت	فیض‌الله فروغی	۲
بازی در نمایش ایستادگان	هواس پلوک	هواس پلوک	۱۳۵
بازی در نمایش کور اوغلوی چنلی بل	بهروز غریب‌پور	داریوش گراوندی	۲
بازی در نمایش پرچین	هواس پلوک	داریوش گراوندی	۱۳۵
بازی در نمایش در مسلخ عشق	هواس پلوک	بهمن مرتضوی	۳
بازی در نمایش اسپه شینه	هواس پلوک	بهمن مرتضوی	۱۳۵
بازی در نمایش ضیافت خون	م. الف. فجر	جلیل بشتام	۳
بازی در نمایش سَحَرسواران	هواس پلوک	بهمن مرتضوی	۱۳۵
بازی در فیلم داستانی چشمه	هواس پلوک	هواس پلوک	۳
بازی در نمایش داخداران	هواس پلوک	هواس پلوک	۱۳۵
بازی در نمایش قلاسان	هواس پلوک	هواس پلوک	۴
بازی در نمایش تبر	کارل فالنتین	محمدرضا زندی	۱۳۵

بازی در نمایش شور آبساران	هواس پلوک	هواس پلوک	۴
بازی در فیلم داستانی پریوار	هواس پلوک	صحبت‌الله خدایاری	۱۳۵
بازی در فیلم داستانی عجیب وغریب	هواس پلوک	صحبت‌الله خدایاری	۴
بازی در فیلم داستانی مهمان ناخوانده	صحبت‌الله خدایاری	صحبت‌الله خدایاری	۱۳۵
بازی در فیلم داستانی خون‌صلح	محمدرضا زندی	صحبت‌الله خدایاری	۸
طراحی و اجرای گریم فیلم داستانی خون صلح	محمدرضا زندی	صحبت‌الله خدایاری	۱۳۵
بازی در فیلم داستانی دایه کشور	اسماعیل رحمانی	صحبت‌الله خدایاری	۸
بازی در فیلم سینمایی کودکانی از آب و گل	عطاالله حیاتی	عطاالله حیاتی	۱۳۵
بازی در فیلم داستانی تکیه بر باد	اسماعیل رحمانی	صحبت‌الله خدایاری	۹
بازی در فیلم داستانی روشنای یقین	ایرج فیضی‌نیا	صحبت‌الله خدایاری	۱۳۶
بازی در نمایش عروسی و مرگ	هواس پلوک	هواس پلوک	۰
بازی در نمایش یه شب مهتاب	هواس پلوک	هواس پلوک	۱۳۶۱
بازی در نمایش کتیبه‌ها	هواس پلوک	هواس پلوک	۱۳۶
بازی در فیلم سینمایی چریکهٔ هورام	فرهاد مهران‌فر	فرهاد مهران‌فر	۲
بازی در نمایش در زوزهٔ سگان	هواس پلوک	هواس پلوک	۱۳۶
بازی در نمایش بن‌بست	هواس پلوک	نیلوفر قلعه‌شاخانی	۳
بازی در نمایش چوپی میترا	هواس پلوک	هواس پلوک	۱۳۶
بازی در نمایش عروسی در غبار	فیض اله فروغی	فیض‌الله فروغی	۴
بازی در نمایش سایه‌های شب	هواس پلوک	هواس پلوک	۱۳۶
بازی در نمایش گور سنگی	هواس پلوک	هواس پلوک	۵
بازی در نمایش چون سبوی تشنه	هواس پلوک	هواس پلوک	۱۳۶
بازی در نمایش بیزار	هواس پلوک	هواس پلوک	۶
بازی در فیلم داستانی من، تکیه، زندگی	صحبت‌الله خدایاری	صحبت‌الله خدایاری	۱۳۶
بازی در نمایش رزم گرزه‌موش	هواس پلوک	هواس پلوک	۷
بازی در فیلم داستانی سلمان فارسی	صحبت‌الله خدایاری	صحبت‌الله خدایاری	۱۳۶
بازی در نمایش ساز او باران	هواس پلوک	هواس پلوک	۷
بازی در نمایش قُلتَشَن‌ها	کارلو گلدونی	فیض‌الله فروغی	۱۳۶
بازی در نمایش چریکهٔ واران	هواس پلوک	هواس پلوک	۹
بازی در نمایش سیرک	محمد مفیدی	سعید نوروزی	۱۳۶
بازی در نمایش قاصدک هان چه...	هواس پلوک	هواس پلوک	۹
بازی در نمایش خانم کفش‌دوز...	گارسیا لورکا	نیلوفر قلعه‌شاخانی	۱۳۷
بازی در نمایش طلسم‌شدگان	هواس پلوک	نیلوفر قلعه‌شاخانی	۰
بازی در نمایش شب به‌خیر جناب کنت	اکبر رادی	مهتاب مرادی	۱۳۷
بازی در نمایش شب به‌خیر جناب کنت	اکبر رادی	هواس پلوک	۰
بازی در نمایش کمدی سیاه	پیتر شفر	نیلوفر قلعه‌شاخانی	۱۳۷۱
بازی در نمایش زندگی یک هنرمند	ژان آنوی	نیلوفر قلعه‌شاخانی	۱۳۷۱
بازی در نمایش در میانهٔ میدان نبرد	هواس پلوک	هواس پلوک	۱۳۷
بازی در نمایش پستوخانه	حمید امجد	نیلوفر قلعه‌شاخانی	۲

بازی در نمایش چریکهٔ واران	هواس پلوک	نیلوفر قلعه‌شاخانی	۱۳۷
بازی در نمایش شبی از شب‌ها	هواس پلوک	نیلوفر قلعه‌شاخانی	۲
بازی در نمایش خانهٔ برناردا آلبا	گارسیا لورکا	نیلوفر قلعه‌شاخانی	۱۳۷
بازی در نمایش بازی زاکان	هواس پلوک	نیلوفر قلعه‌شاخانی	۳
بازی در نمایش زن و شتر و کاکاسیاه	هواس پلوک	نیلوفر قلعه‌شاخانی	۱۳۷
تمرین نمایش دوزخی‌ها	هواس پلوک	هواس پلوک	۴
			۱۳۷
			۶
			۱۳۷
			۷
			۱۳۷
			۸
			۱۳۷
			۸
			۱۳۷
			۹
			۱۳۷
			۹
			۱۳۸
			۰
			۱۳۸
			۰
			۱۳۸
			۰
			۱۳۸۱
			۱۳۸
			۲
			۱۳۸
			۲
			۱۳۸
			۲
			۱۳۸
			۳
			۱۳۸
			۵
			۱۳۸
			۶
			۱۳۸


۱۳۹۷ ۰
۱۳۹۷ ۸
۱۴۰۰ ۰

زندگی‌نامهٔ خودنوشتِ هواس پلوک

هواس پلوک هستم متولد نوزدهم دی‌ماه سال ۱۳۳۲ در کرمانشاه. در یک خانوادهٔ چهارنفری کودکی خود را آغاز کردم. پدر، مادر و خواهری داشتم که همگی بی‌سواد بودند. پدر اجاره‌دار باغ حاج شریف معتضدی بود. او در خلال سه ماه کار باغداری که اصطلاحاً به آن فصل میوه می‌گفتند؛ سود به‌دست‌آمده را باید به‌ناچار صرف مخارج یک سال خانواده می‌کرد و چون مبلغ به‌دست‌آمده کفاف هزینه‌های یک‌ساله را نمی‌داد، مجبور بود در طول سال به کارهای فصلی دیگری رو بیاورد و ازاین‌جهت باید گفت که خانواده در تنگدستی شدیدی به سر می‌برد. تنها دل‌خوشی اعضای خانواده این بود که در تک اتاقِ باغ که به آن خانه‌باغ می‌گفتند زندگی می‌کردند و از پرداخت کرایه‌خانه معاف بودند.

چون موقعیت جغرافیایی باغ حاج شریف معتضدی بسیار حائز اهمیت است باید مختصری به آن اشاره کنم. این باغ از طرف شمال به باغ چال، از طرف جنوب به باغ و منزل سرتیپ هوشیار، از طرف غرب به باغ حریری و از طرف شرق به خیابان تازه تأسیس فردوسی مُشرِف بود. پدرم می‌گفت: روز اولی که باغ را برای محل سکونت از خانوادهٔ پولکی اجاره کردم فاقد درختان میوه بود و تنها چند اصله درخت بید و چنار در آن دیده می‌شد. خودم کمر همت بستم و با اندوخته‌ای که داشتم پرس‌وجوکنان رفتم و بهترین نهال‌های میوه را خریداری کردم و با کمک شاهمراد پلوک پسرخاله‌ام با یک طراحی زیبا مبادرت به کاشت آن‌ها کردم. هر بخش از باغ را با توجه به بزرگی و کوچکی درختان به یک میوه اختصاص دادم و طوری آن‌ها را کاشتم که وقتی در سال‌های بعد قامت کشیدند کاملاً در معرض نور بودند. درختان باغ اجاره‌ای ما در محله زبانزد خاص و عام بود. الحق‌والانصاف پدرم سنگ تمام گذاشته بود. سیب گلاب، سیب میرزایی، گلابی شاه‌پسند، گلابی آب‌دندان، گلابی عباسی، فندق، گردو، هلو، زردآلوی تخمه‌سفید، زردآلوی کتانی، زردآلوی روسی، زردآلوی قیسی، انجیر، گوجه‌سبز، آلوچـــه رَشَه، آلو قندی، گاو آلو، به، انگور عسگری، انگور شاهینی، انگور ریش‌بابا، انگور فخری، کشمشی، شصت‌عروسان، آلبالو و گیلاس. معلوم می‌شود که بعدها مرحوم حاج شریف معتضدی باغ را از خانوادهٔ مرحوم پولکی که از تجار خوش‌نام کرمانشاه بود خریداری کرده است. ناگفته نماند در بخش شرقی باغ که نزدیک به خیابان بود زمینی در حدود پانصد مترمربع بالاتر از سطح زمین باغ قرار داشت که پدرم آن را تبدیل به بوستان تَماته (گوجه‌فرنگی)، خیار، کدو خورشتی و کدوحلوایی کرده بود و از این بابت تابستان‌ها هر صبح سبد دولتمندهای محل برای نوبت در صف خرید قرار می‌گرفت. در راستای در ورودی باغ، کمی پایین‌تر از خانه‌باغ، مشرف به بوستان، من با سنگ و گل سکویی درست کرده بودم که شب‌ها آنجا می‌خوابیدم. در میان بوستان مار سفیدی همیشه در گشت‌وگذار بود که پدرم می‌گفت این فرشتهٔ بوستان ماست و برای ما خیر و برکت دارد. هر صبح که از خواب بیدار می‌شدم مار را می‌دیدم که در کنار متکای من چنبره زده است. با بیدار شدن من به نرمی می‌خزید و خودش را به سایه‌سار بوته‌های خیار و کدو خورشتی می‌رساند. یکی از روزها طَبَق‌داری برای خرید میوه درِ باغ را به صدا درآورد. پدرم رفت و درِ باغ را باز کرد و من با شنیدن صدا بیدار شدم. مثل همیشه مار در کنارم چنبره زده بود، به‌محض خزیدنش به‌طرف بوستان، چشم طبق‌دار که به او خورد؛ چوبی برداشت و رفت طرفش تا پدرم گفت: نزنی! او فرشتهٔ این بوستان است. بر سر مار کوبید و آن را کشت.

پدرم آه سردی کشید و گفت خدا خیر داده این چه کاری بود کردی. این بسته‌زبان کاری با ما نداشت. مرد طبق‌دار گفت: من چه می‌دانستم که بی‌آزار است. اوایل من از مفهوم فرشته و نگهبان بوستان درک درستی نداشتم، اما بعد از چند روز، دیدم بوستان سرسبز باغمان رو به زردی گذاشت و چنان خشک شد که خیال می‌کردی در طول تابستان قطره‌ای آب نخورده است؛ آنگاه به حرف‌های پدرم در مورد مار فرشته رسیدم.

خانوادهٔ سرتیپ هوشیار که در یک ساختمان دوطبقه زندگی می‌کردند دیوار باغشان با دیوار باغ ما یکی بود. این خانواده کلاً خانواده‌ای اهل فرهنگ و ادب و سیاست بودند و سابقهٔ مبارزاتی آنان با ظلم و زور زبانزد خاص و عام محل بود. یکی از اعضا این خانواده، بزرگ‌مرد فرهنگی کرمانشاه جناب آقای فریدون هوشیار بودند که من کل تحصیلاتم را مدیون حمایت‌های او هستم که بعداً به چگونگی آن اشاره خواهم کرد.

خانوادهٔ من خانواده‌ای داغدار بودند. داغدار مرگ یک دختر و پنج پسر که هرکدام از آنان به دلایلی در عنفوان جوانی فوت شده بودند؛ یا با خودسوزی یا با بیماری‌های متداول آن زمان مثل سل، وبا و حصبه. همان‌طور که گفتم پدر و مادر سواد مکتبی و کلاسیک نداشتند اما سرشار از فرهنگ شفاهی بودند، نقل متل‌ها و مثل‌های آنان در شب‌های سرد و طولانی زمستان و حضور اقوام و خویشان رنگ و بوی دیگری برای من داشت. آنان نیز قصه‌هایی نقل می‌کردند که با قصه‌های پدر و مادرم متفاوت بودند مثل داستان‌هایی از شاهنامه و منظومه‌های کُردی خورشید و خاور، شیرین و فرهاد، موش و جفتیار و اشعار کرایه‌نشینی و جمعهٔ آخر سال اثر شاعر مردمی شامی کرمانشاهی. این‌ها همه علومی بودند که ذره‌ذره در من رسوخ می‌کردند. پدر و مادر، خالو برار نازار موسی نارنجی و علی پلوک متل‌هایی برایم گفته‌اند که اثری از ثبت آن‌ها در هیچ کتابی دیده نشده است. آن زمان، رسانه‌ای با نام تلویزیون نبود تا بتواند شب‌های بلند زمستان مرا سرگرم کند و این متل‌ها و مثل‌ها بودند که اوقات بیکاری‌ام را در شب‌های سرد زمستان، در کنار کرسی گرم، پُر می‌کردند و اصطلاحاً نامی به نام «شبگارکُشی» را یدک می‌کشیدند. از علی پلوک بگویم، او شگردی خاص در شاهنامه‌خوانی کُردی داشت و شاید از اولین آموزگاران من در مکتب هنر بود. حدوداً پانزده سال از من بزرگ‌تر بود و هفت لحن شاهنامه‌خوانی کُردی را به‌درستی می‌دانست و با اخلاصی وصف‌ناشدنی و رعایت تمامی اصول و قواعد این فن را به من آموزش می‌داد. از دیگر آموزگارانم علی‌مراد قهرمانی بود که مرا با آیین‌ها و مراسم سنتی روستاهای غرب خصوصاً کرمانشاه آشنا کرد و همین آشنایی، پیش‌درآمدی بر تحقیقات و مشاهداتم بر روی آیین‌های منطقه در چندین سال متوالی گردید. در سال ۱۳۳۷ برای اولین بار مرحوم علی شیوا شوهر خواهرم به‌صورت خانوادگی ما را به سینما متروپل برد. ایشان موجب شد که من با این صنعت جادوگر آشنا شوم، اولین فیلمی که من آن شب دیدم؛ فیلمی بود به نام امیرارسلان با شرکت ایلوش و روفیا که بعدها ایلوش را در فیلم‌های ایتالیایی به نام رد فلاش می‌شناختم.

در دورهٔ ما بچه‌ها هفت‌سالگی به مدرسه می‌رفتند. پدرم با درس خواندن من به‌شدت مخالف بود. نظرش این بود هیچ‌چیزی جای صنعت را نمی‌گیرد و ازاین‌رو هر کس به او می‌گفت خالو کریم چرا نمی‌گذاری این بچه مدرسه برود، سریع می‌گفت: نان تو صنعت است. مدرسه به چه دردی می‌خورد. صنعت موردنظر پدرم، نجاری و آهنگری و مسگری و

کارهای فنی دیگری بود که من در سال‌های بعد تمام آن‌ها را به ضرورت برای کسب درآمد و خرج و مخارج زندگی به‌درستی آموختم.

وقتی بچه‌های همبازی‌ام را می‌دیدم که به مدرسه می‌روند حسرت می‌خوردم و رنج می‌بردم. هرچه توی خانه با گریه و زاری التماس می‌کردم برای مدرسه رفتن، فایده‌ای نداشت. تنها حامی من توی خانواده، مادرم بود که آن‌هم با یک توپ‌وتشر پدرم خاموش می‌شد و هیچی نمی‌گفت. قضیه مخالفت پدرم با درس خواندن من به گوش آقای فریدون هوشیار رسید و این مردِ نیک‌اندیش نیکوکار به باغ آمد و با پدرم با لحن تهدیدآمیزی برخورد کرد؛ گفت: اگر نگذاری هواس را با خودم به مدرسه ببرم از طریق دادگاه قضیه را پیگیری می‌کنم. پدرم که آدم ساده‌ای بود تا اسم دادگاه را شنید به آقای هوشیار گفت: مدرسه رفتن کیف می‌خواهد، قلم و کاغذ می‌خواهد، من برای نان شبم محتاجم از کجا پول مدرسه را بیاورم. آقای هوشیار گفت تمام چیزهایی را که گفتی من برایش تهیه می‌کنم دیگر چه می‌گویی! پدرم در مقابل گفت باشد به عهدهٔ شما، به‌شرط این‌که وقتی از مدرسه برمی‌گردد، صنعتش را از دست ندهد. من که شور و اشتیاقی برای مدرسه رفتن داشتم، گفتم: قول می‌دهم سر کار هم بروم. پدرم دیگر هیچ نگفت و روز بعد آقای هوشیار آمد و مرا با خود به دبستان هدایت برد. وقتی روی نیمکت چوبی و پشت طبقه قرار گرفتم از خوشحالی می‌خواستم بال دربیاورم. زنگ اول که تمام شد آقای هوشیار که ناظم دبستان هدایت بود، چند تا مداد و دفتر برایم آورد و تأکید کرد که حسابی هوش و حواسم را به درس خواندن بدهم. چند ماهی از مدرسه گذشته بود که اولین مشکل خواندن فارسی برایم پیش آمد، من چون توی خانه با اعضا خانواده با زبان کُردی حرف می‌زدم فارسی حرف زدن بلد نبودم. ازاین‌رو وقتی در هنگام خواندن به تصویر گوسفند رسیدم به آن گفتم این «کاوِر» است. آقای منوچهری معلم کلاس اول که مرد دلسوزی بود؛ گفت: هواس جان، کُردی نخوان، کاوِر به فارسی می‌شود گوسفند. من که در این مورد خاص مغزم نمی‌کشید گفتم: آقا اجازه! کاور کاور است، فارسی و کُردی ندارد. خلاصه این‌که من روی این کاور تا کلاس دوم دبستان مشکل داشتم و هر کاری کردند به من بفهمانند کاور همان گوسفند است به نتیجه نرسیدند.

بدون اغراق بگویم من تمام گذشتهٔ خودم را از سه‌سالگی تا کنون به یاد دارم. یکی از راه‌های امرارمعاش خانواده، پرورش گوسفندهای لاغر و یک‌ساله بود که پدرم از اوایل بهار با قیمت نازلی می‌خرید و آن را توی باغ رها می‌کرد. فصل پاییز که دیگر پروار شده بودند با قیمت بالاتری می‌فروخت. یک روز که آفتاب داشت غروب می‌کرد پدرم بانگ زد: هواس برو گوسفندها را جمع کن تو طویله. پدرم در کنار خانه‌باغ محل سکونتمان یک چهاردیواری با سنگ و گل بنا کرده بود برای نگهداری گوسفندها. حدود پنج سالم بود. چوب برداشتم و رفتم سراغ گوسفندها، دیدم سگی مشغول خوردن دنبهٔ یکی از گوسفندها است، سریع پیش پدرم آمدم و گفتم بابا سگی دارد دنبهٔ گوسفندمان را می‌خورد. پدرم تند و دستپاچه گرزی برداشت و گفت: سگ کجا بود روله! این گرگ است. من که تا آن زمان گرگ ندیده بودم پدرم را تعقیب کردم؛ ببینم چه کار می‌کند. دیدم بی‌باک با گرزِ دستش به جان گرگ افتاد و فراریش داد. گوسفندی را که نصف دنبه‌اش خورده شده بود از دست گرگ نجات داد و با خود آورد و با برگ خشک‌شدهٔ شیرین‌بیان که در زبان کُردی به آن «بَلَک» می‌گویند پانسمانش کرد. زخم گوسفند بعد از مدتی خوب شد اما دنبه‌اش به علت نصف‌شدن خنده‌دار شده بود.

درست یادم است تابستان بود که خانوادگی مسافت سراب همت (فردوسی) تا سینما متروپل واقع در دبیراعظم فعلی را پیاده طی می‌کردیم. البته من آن موقع پنج‌ساله بودم و بر قلمدوش دامادمان جا خوش کرده بودم و مشتاقانه منتظر رسیدن به مکانی ناآشنا به نام سینما بودم. این پیام‌آور جدید رسانه‌ای، تأثیری شگرف بر ذهنم گذاشت. شیرین‌ترین خاطرهٔ آن روز صحنه‌ای از فیلم بود که امیرارسلان تحت تأثیر حرف‌های فرخ لقا، تیر کمانش را به چشم قمر وزیر زد و آسمان رعدوبرق زد و همه‌جا طوفانی شد؛ در این اثنا متوجه شدم مادرم به پدرم گفت: دیدی چه گِلی رفت سرمان کریم! الآن برگردیم خانه، خیس و تلیس می‌شویم غافل از این‌که تابستان بود و در تابستان بارش باران غیرممکن. دیدن فیلم امیرارسلان مرا شگفت‌زده کرده بود. به همین دلیل مکرر از دامادمان می‌خواستم مرا به سینما ببرد. او هم خواستهٔ مرا اجابت می‌کرد. فیلم‌های بعدی که دیدم: قزل ارسلان، بلبل مزرعه، شب‌نشینی در جهنم، چشمهٔ آب حیات، فریاد نیمه‌شب، یک قدم تا مرگ و... بودند. دیدن این فیلم‌ها چنان تأثیری بر من گذاشته بودند که در سال‌های بعد به‌صورت مستقل و همراه با همکلاسی‌هایم برای دیدن فیلم به سینما می‌رفتم. از هیچ فیلمی که بر پردهٔ سینما اکران می‌شد نمی‌گذشتم؛ همه را می‌دیدم، فیلم‌های ایرانی و خارجی. از فیلم‌های هرکولی و وِسترِن بگیر تا فیلم‌های عشقی و اجتماعی. با دیدن این فیلم‌ها با چهره‌هایی در عرصهٔ بازیگری آشنا شدم که قطعاً بر روی ذهن من تأثیر گذاشتند. چهره‌هایی همچون مارلون براندو، چارلتون هستون، اورسن ولز، کرک داگلاس، گاری کوپر، همفری بوگارت، جان وین، استیو مک‌کوئین، آنتونی کوئین، کلینت ایستوود و آثار کارگردانان بنامی همچون آلفرد هیچکاک، جان فورد، فرد زینه‌مان، هاوارد هاوکس، چارلی چاپلین و آثار نئورالیست‌های سینمای ایتالیا، روبرتو روسولینی، فدریکو فیلینی، ویتوریو دیسیکا، دامیانو دامیانی و کمدی‌های نینو مانفردی، لاندو بوزانکا و لویی دوفونس تأثیر بسیاری بر روح و روانم گذاشتند.

زمان رفتن به مدرسه فرارسیده بود. همان‌طور که اشاره کردم اگر همت آموزگار متعهّد شهرمان آقای فریدون هوشیار نبود، شاید اکنون هواس پلوک نمایش‌نامه‌نویس وجود نداشت. اولین کارهایی که جنبهٔ یادگیری آن‌ها برایم جذاب بود نجاری، مسگری، آهنگری بود و بعدها به باغبانی، گُل‌کاری، بخاری‌سازی و سپس به نقاشی در و ساختمان روی آوردم و مدت شش ماهی هم برای کسب درآمد بیشتر در بارانداز بندر سنتاب خرمشهر مشغول کارگری شدم؛ اما چون نمی‌توانستم با چند تایی از کارگران آنجا به علت زد و بند و خلاف‌کاری‌هایشان کنار بیایم از خیر کار کردن در بندر گذشتم و با اندوخته‌ای نسبتاً چشم‌گیر به کرمانشاه برگشتم و رفتم توی کار نقاشی ساختمانی. چه نیکوست در اینجا یاد استادان بزرگواری که فنون خود را به من آموختند گرامی بدارم و برایشان از دادار جهان طلب آمرزش کنم. استاد منصور آهنگر، استاد نجف مسگر، استاد قاسم نجار، استاد حبیب نقاش، استاد رحمان گچ‌کار همگی مهارت‌هایی به من آموختند و شاهمراد پلوک، محمود آوش و علی پلوک در شناختن گل‌های رنگارنگ ایرانی و خارجی کمک شایانی به من کردند.

باید یادآوری کنم گذشته از مطالعهٔ دروس کلاسیک در همهٔ زمینه‌ها، در کنار مردم بودن، با آنان قدم‌به‌قدم شدن و به حرف‌های آنان گوش دادن، می‌تواند برای جوانی که تشنهٔ یادگیری و آموختن است کلاس درس باشد، زیرا تقویت حواس پنج‌گانه خصوصاً دیدن و شنیدن از فاکتورهای اصلی قدم گذاشتن به عرصهٔ هنر نمایش است.

سال ۱۳۴۳ که کلاس چهارم دبستان بودم با تعدادی از کتاب‌های افسانه‌ای که از طریق افراد فامیل به من اهدا شد آشنا شدم. اولین کتابی را که در شب چلهٔ زمستان، آن سال برای خانواده و مهمان‌های خاص مثل مرحوم برار نازار موسی نارنجی خواندم؛ کتاب حسین کُرد شبستری بود. بعدها امیرارسلان نامدار، منظومه‌های کُردی رستم و سهراب، بهمن و فرامرز، رستم و اسفندیار، رستم و زنون دیو، خورشید و خاور، لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد به مجموعهٔ کتاب‌خوانی من اضافه شدند.

در همین سال نیز برای اولین بار در یک نمایش مدرسه‌ای که محتوایی ارباب و رعیتی داشت ایفای نقش کردم. اجرا به شکل کارناوالی بر روی تریلری در حال حرکت بود. من نقش رعیتی را بازی می‌کردم که برای ارباب، سهم مالکانه برده بود و ارباب به علت کمی سهم مالکانه، او را مورد ضرب و شتم قرار می‌داد. فعالیت‌های هنری در مدرسه ادامه داشت تا در سال ۴۷ – ۴۶ با گروه تئاتر دبیرستان هدایت به‌صورت جدی‌تر وارد همکاری شدم. در سال‌های کلاس هفتم و هشتم و نهم، نمایش زلفعلی و بازگشت زلف علی که هر دو نمایش‌های طنزآمیزی بودند را در تالار فرهنگ به روی صحنه بردیم. تالار شیر و خورشید واقع در میدان فردوسی در محلهٔ سراب همت نزدیک محل زندگی من واقع شده بود. اجرای نمایش‌های متعدد در این تالار، اشتیاق مرا به حضور پررنگ‌تر در عرصهٔ نمایش بیشتر می‌کرد.

علاقه به دیدن نمایش‌های اجراشده از یک‌سو و عدم توانایی مالی برای تهیهٔ بلیط از سویی دیگر مرا آزار می‌داد و موجب می‌گردید که گاهی با خواهش و تمنا از مسئول سالن، اجازهٔ ورود به سالن نمایش را بگیرم و با ولع به تماشای نمایش بنشینم. اولین نمایشی که به شدت مرا تحت تأثیر قرار داد «مرد بازوطلایی» نوشتهٔ آرتور میلر بود که استادان فن مرحومان غلامحسین ناجی، عباس بنی‌عامریان و نوذر آزادی و... آن را اجرا می‌کردند؛ و این دریچهٔ تازه‌ای از هنر درام را به رویم گشود. همان‌طور که قبلاً اشاره کردم علی پلوک مرا با هفت لحن از الحان شاهنامه‌خوانی کُردی آشنا کرده بود و چون صدای خوبی هم داشتم آن را با صوت زیبایی می‌خواندم. تبحرم در خواندن داستان‌های افسانه‌ای به حدی بالا رفته بود که گاهی وقتی اشتیاق شنوندگان را می‌دیدم و تمنای آنان را در اوج می‌یافتم با بداهه‌گویی البته با رعایت اصل وفاداری به متن، بخش‌هایی به آن می‌افزودم که در کتاب حتی اشاره‌ای به آن نشده بود و مجلس‌نشینان با تمام آگاهیشان به اصل مطلب از این اتفاق بسیار لذت می‌بردند و مرا تشویق می‌کردند. شاهنامه‌خوانی من در بین اقوام و آشنایان شهرت یافت. پس در شب‌های سرد و طولانی زمستان با دعوت رسمی و کسب هدایایی که اهـدا می‌شد به خانهٔ آنان می‌رفتم و شاهنامه‌خوانی می‌کردم و این بهترین تمرینات من برای فن بیان و بداهه‌گویی بود.

بعد از فوت حاج شریف معتضدی مالکیت باغ استیجاری به مرحوم علی‌اکبر خان معتضدی رسید؛ مرد خوبی بود؛ خدایش بیامرزد. آوازهٔ شاهنامه‌خوانی من به گوش ایشان هم رسیده بود و همین اشتهار موجب شد یکی از شب‌ها، کربلایی یاره مستخدم خاصه‌اش را به دنبال من بفرستد و من هم با شور و شوقی وصف‌ناشدنی به خواسته‌اش جواب دادم و به کاخشان رفتم. عرض ادبی به‌جا آوردم و در مقابل مهمانانش که دورتادور بر مبل‌های سلطنتی لم داده بودند شروع به خواندن کردم. نقل آن شب من حکایت بیژن و منیژه بود. چنان با تبحر کارم را انجام دادم که موجب شد صغیر و کبیرشان مرا با اسکناس‌های دو تومانی و پنج تومانی پول‌باران کنند. آن شب من چیزی در مورد مرحوم علی‌اکبر خان کشف کردم

که شهادتی بود بر بزرگی و مردم‌داری آن زنده‌یاد و آن پول ریختن مهمانان بر سر من بود. هیچ‌کدام از آنان به خودشان اجازه ندادند مبلغ اسکناسشان زیادتر از مبلغ اسکناس‌های علی‌اکبر خان باشد. آخر آن مرد نیکوکار با اسکناس‌های ده تومانی مرا مورد لطف و مهربانی خود قرار داد. آن شب برای من و خانواده‌ام، شب خاطره‌انگیزی بود. پدرم با دیدن آن‌همه پول از خوشحالی می‌خواست بال دربیاورد.

در شرق محل سکونت ما که جنب خیابان فردوسی بود چهار بنای کوچک شبیه به چهار دهنه دکان وجود داشت. یکی محل استقرار پاسگاه هشت از توابع کلانتری ۲ بود. یکی دژبانی ارتش بود و دو دهنهٔ دیگر هم در اجارهٔ استاد رضا آشتیان که جگری داشت و مماس به خانه‌باغ محل سکونت ما بود. در فصل تابستان گاهی مأمورین پاسگاه هشت برای رفع خستگی به باغ ما می‌آمدند و ما هم با میوه‌های فصل از آنان پذیرایی می‌کردیم و این مهمانی‌های زودگذر بین من و آنان ایجاد انس و الفت کرده بود. من یک روز در میان به سینما می‌رفتم چون می‌دانستم مأمورین پاسگاه هشت چه ساعتی جلو سینما کشیک می‌دهند و می‌توانند بدون بلیط مرا وارد سالن سینما کنند. گاهی اوقات برای این‌که بهای فیلم بعدی را تهیه کنم؛ به‌محض باز شدن در سالن نمایش فیلم، خودم را سریعاً به صندلی‌های قسمت جلو سالن نمایش فیلم که اصطلاحاً آنجا را هفت‌ریالی می‌گفتند می‌رساندم و با کمربند بلندم تعدادی صندلی را قرق می‌کـردم و آن‌ها را دانه‌ای یک ریال می‌فروختم و بهای بلیط فیلم بعدی را به این شیـوه تهیه می‌کردم. آن زمان هنوز درشکه وسیلهٔ اصلی حمل‌ونقل عمومی بود و تک‌وتوک تاکسی و یکی دو دستگاه اتومبیل استودیو بیکر که به «قوری کاو» معروف بودند در کرمانشاه وجود داشت. وقتی درشکه‌ها برای حمل مسافر حرکت می‌کردند ما بچه‌های هم‌محلی به‌سرعت می‌دویدیم و پشت آن‌ها را می‌گرفتیم تا کمی سواری ببریم؛ اما شلاق درشکه‌چی کبابمان می‌کرد و لذت چند لحظه سواری را از نوک دماغمان بیرون می‌کشید. از بازی‌های زمان ما، قاپان، آسیاو خراوه، هفت‌سنگ، چوب و توپ، الک دولک، گرگ گرگ و... می‌توان یاد کرد که همگی پر تحرک و بدن‌ساز بودند و این بهترین تمرینات من برای تقویت بدن بود.

متل‌ها و مثل‌ها خصوصاً قصه‌های جن و پری ذهن فعالم را فعال‌تر می‌کرد. با شنیدن هر متلی تمرکز می‌گرفتم و تمام فضا را خلق می‌کردم و به شخصیت‌هایش عینیت می‌بخشیدم. گاهی اوقات این اتفاق چنان عمیق می‌افتاد که تصوّر می‌کردم هر آنچه را می‌بینم با چشم سر است. من که کودکی پُرانرژی و فعال بودم؛ گاهی موجب خستگی و حتی به خشم آمدن خانواده‌ام می‌شدم. مادرم برای آرام کردن من دست به تمهیداتی می‌زد که از نظر روانی روی من تأثیر نامطلوبی گذاشت. می‌گفت: «قُل دِریژ» هرکسی را که دروغ بگوید یا کار بدی بکند و یا تنهایی به جایی برود او را می‌گیرد و سرش را گوش تا گوش می‌برد و من از هیچ‌چیزی نمی‌ترسیدم مگر از این موجود موهوم یعنی قُل دِریژ. بعضی وقت‌ها میراب، نوبت آبیاری باغمان را شب اعلام می‌کرد و من به‌حکم پدر باید یک چراغ لامپا برمی‌داشتم و برای سرکشی به کرت‌های باغ، تنهایی میان باغ می‌رفتم. وهم شبانه، درختان بلند و تنومند خصوصاً چنارستان سکوت و سایه‌هایی که بر اثر نور چـــراغ لامپا در میان چنارستان ایجاد می‌کرد، تصور حضور قُل دریژ را در من به شدت پُررنگ‌تر می‌کرد و ترس همان و به‌سرعت به‌طرف خانه فرار کردن و نام قُل دریژ را بردن همان، قُل دریژ! و این قضیه چنان وحشتی در من ایجاد می‌کرد که گاهی هوشیاری‌ام را از دست می‌دادم و ساعتی طول می‌کشید تا با کهنه‌سوز و سیلی زدن به صورتم حالم را جا بیاورند. این حکایت موجب

شد که من آن را موضوع نمایش‌نامه‌ای به نام «یه شب مهتاب» کنم و در بخشی از نمایش‌نامه آن‌را بنویسم و روی صحنه ببرم و گذشته‌ام را آن‌چنان نمایش دهم که پیر و جوان، مات و مبهوت وقایع زندگی‌ام شوند.

یکی از کارهای مورد علاقه‌ام کار گُل‌کاری منازل دولتمندان و توانگران شهر کرمانشاه بود که از مرحومان شاهمراد پلوک که باغبان اختصاصی منزل امیر مقتدر بود و محمود آوش که باغبان بانک ملی واقع در سبزه میدان بود و مرحوم علی پلوک که در کار گُل‌کاری بسیار خبره بود؛ آموخته بودم. بیش از دویست نوع گل می‌شناختم. چون در نقشه‌کشی باغچه‌ها از راه و روش ویژهٔ خودم بهره می‌بردم و می‌دانستم چه گلی را در کجا بکارم که هم به چشم بیاید و هم افراد خانه از چشم‌انداز آن حظ بصری ببرند. شهرت خاصی در کرده بودم؛ اعتماد رجال شهر و مالکان کله‌گُنده را جهت گُل‌کاری منازلشان به خودم جلب کرده بودم از مرحوم امیر احتشامی و علی‌اکبر اعظم زنگنه در خیابان پهلوی (شریعتی) تا مرحوم خنجری در خیابان سعدی و مرحوم چمن‌آرا در محله لیژان (فاطمیه) و مرحومان سنجابی و بهرامی و در خیابان سراب.

سیزده‌ساله بودم که به تقاضای مرحوم علی پلوک که در منزل مرحوم علی‌اکبر اعظم زنگنه به امور باغبانی گماشته شده بود برای پیاده کردن نقشه‌ای جدید در کار گُل‌کاری به آنجا رفتم. حدود ششصد متر فضای حیاط را شخم زده بودند و می‌خواستند طرح تازه‌ای پیاده کنند. به مرحوم علی پلوک گفتم نقشه‌اش را روی کاغذ می‌کشم به آقای علی‌اکبر اعظم زنگنه نشان بدهید اگر پسند کردند تا شروع کنم. نقشه را کشیدم و آقا اظهارنظر کرده بود من می‌خواهم وقتی مهمان‌هایم به اینجا می‌آیند از رایحهٔ گل‌های منزلم مست و مدهوش شوند. به این پسر بگویید اگر کارش را خوب انجام دهد علاوه‌بر دستمزد یک اسکناس صدتومانی هم انعام می‌گیرد. دیگر معطل نکردم دفترچهٔ نقشه‌هایم را جلو آوردم و ورق زدم بهترین طرح، نمای طاق‌بستان به نظرم آمد. با نیمه آجر حدود باغچه و راه‌های عبور و مرور را مشخص کردم. آنگاه برای زیبایی با شمشادهای نعنایی خطوط طاق بزرگ و کوچک را نمایان کردم. کنگرهٔ طاق‌ها را با شمعدانی‌های پوست‌پیازی و میانهٔ آن‌ها را با اطلسی‌های ایرانی و دامنهٔ هر دو طاق را آراستم. سلیقه به خرج دادم و با بنفشه‌های یکپارچهٔ سرخ نوشتم: خوش آمدید. اطراف طاق‌ها را هم از سه جهت تخم چمن آفریقایی کاشتم. وقتی سبز شد سبزینگی مخمل مانند آن بسیار چشم‌نواز بود. تمام این کار را با مرحوم علی پلوک انجام دادم. گمان می‌کنم حدود ده روزی آنجا بودم. آشپزخانه منزل در پشت ساختمان جنب یک انباری بزرگ قرار گرفته بود. آشپزی منزل به عهده مرحوم استاد هاشم بود. مردی مهربان که در هنر آشپزی لنگه نداشت. غذای خدمه را همیشه بیش‌ازحد معمول می‌کشید. یکی از روزها از سر کنجکاوی وارد انباری بدون قفل و کلید شدم. با کلی مجله و کتاب‌های جیبی تلنبار شده مواجه گردیدم. چندتایی از کتاب‌ها را برداشتم و گردگیری کردم و با خودم بیرون آوردم. به علی گفتم می‌شود این کتاب‌ها را ببرم بخوانم. گفت: این کتاب‌ها مال دختر آقاست که برای درس خواندن رفته آمریکا. فکر نمی‌کنم دیگر به دردش بخورد. کتاب‌ها نوشته‌هایی از میکی اسپلین و پرویز قاضی‌سعید و ارونقی کرمانی بود. اولین دفعه‌ای بود که کتاب‌هایی غیر از کتاب‌های درسی و کتاب‌های شب‌های شبگارگُشی به دستم رسیده بود. بردم و خواندم و خوشم آمد، دوباره به انباری رفتم و کتاب‌های دیگری از همان نویسنده‌ها دیدم و برداشتم و بردم و خواندم. کار که تمام شد و چند روزی هم برای مراقبت و آب‌پاشی به آنجا می‌رفتم تا سرانجام چمن‌ها سبز شدند و باغچه به گل نشست و نمود پیدا کردند. با مرحوم علی پلوک پیش آقا رفتم و گفتم کارم تمام شده و

اجازهٔ مرخصی می‌خواهم. گفت پسر تو با این سلیقه‌ای که داری چرا درس نمی‌خوانی. گفتم قربان درس هم می‌خوانم الآن کلاس ششمم. گفت: باریکلا، حتماً درست را بخوانی، حیفه با این هنری که داری بی‌سواد بمانی. بعد از کیف بغلی‌اش بابت دستمزدم صد تومان و صد تومان هم بابت اِنعامی که قولش را داده بود پرداخت کرد. وقتی که می‌خواستم خداحافظی کنم، گفتم: آقا می‌بخشید توی انباری مقداری کتاب و مجله ریخته شده، من چندتایی برای خواندن برداشتم؛ عیبی ندارد؟ گفت: نه هرچه را که می‌خواهی ببر، من ازخداخواسته رفتم جستجو کردم و چند جلدی را که به دردم می‌خورد برداشتم.

چند وقتی گذشت و پاییز کُردی از راه رسید و باد سهیل درختان گردو را نوازش می‌کرد و پوسته‌های سبز گردو ترک برداشتند و کم‌کم آمادهٔ جدا شدن از پوستهٔ سخت داخلی شدند. من که در تکاندن درخت گردو به علت سبکی خاص، تجربهٔ خوبی داشتم و باغبانان به من لقب «داربان» داده بودند. به فرمان پدرم برای تکاندن گردوها حاضر شدم. مادرم کتری و قوری را برمی‌دارد و در سرچمن دوم باغ که به خاطر حوض دایره‌مانند و درختان بید کنار آن بسیار مفرح و سبزتر از سر چمن ورودی باغ است با سنگ اجاقی می‌سازد و با چوب‌های تلنبارشده آتشی روشن می‌کند و کتری را روی آن قرار می‌دهد تا برای رفــع خستگی چایی درست کند. من در هنگام تکاندن درختان گردو درآمد خوبی داشتم. باغداران دیگر برای هر هزار دانه گردو یک تومان دستمزد می‌دادند و من بعضی روزها بیش از پانزده تومان به دست می‌آوردم. پدرم می‌خواست زیر پایم را بگیرد تا از ساقه درخت بالا بکشم به او گفتم نمی‌خواهم خودم بلدم چطوری بالا بروم. با آب دهان کف دست‌هایم را خیس می‌کردم تا هنگام بالا رفتن سُر نخورم. به شاخهٔ اول که رسیدم «شلت و راژه» ـ چوب‌های بلند و باریکی مثل دستهٔ پرچم ـ را بالا کشیدم. شاخه‌به‌شاخه خودم را به سر شاخهٔ آخر درخت رساندم و با راژه‌ها شروع به تکاندن گردوها کردم. چوب کوتاه را برای شاخه‌های نزدیک و چوب بلند را برای شاخه‌های دورتر به کار می‌گرفتم. هر درختی را که می‌تکاندم مادرم یک پیاله چایی شیرین که آن را دور از چشم پدرم شیرین کرده بود به من می‌داد تا خستگی را از من بگیرد. چون می‌دانست من از چایی شیرین خوردن لذت می‌برم. کار تکاندن گردوها که تمام شد به جمع کردن و تلنبار کردنشان مشغول شدیم. بعد از آن با گونی آن را به سرچمن ورودی باغ می‌کشاندیم و برای این‌که خشک شوند در نزدیک دیوار شرقی باغ که سنگ‌چین بود ولو می‌کردیم. پدرم عادت داشت هر غروب گردوها را شماره می‌کرد و توی گونی می‌ریخت و در آن را می‌بست تا روز دیگر. یکی از غروب‌ها پس از شمارش برگشت به من گفت: هواس گردو به کسی دادی؟ گفتم: نه! گفت: پس حتماً یکی به ما دستبرد زده. گفتم: کی؟ گفت: معلوم می‌شود. از فردا اینجا کشیک می‌کشی، به‌طور مخفیانه تا ببینم کار کی است. روز بعد من در گوشه‌جایی پنهان شده و کتاب «ببوس و بکش» پرویز قاضی‌سعید را می‌خواندم. یکی دو ساعتی از کشیک دادنم گذشته بود؛ یک‌دفعه دیدم دو تا موش از طرف دیوار سنگ‌چین جلو آمدند و به‌طرف گردوها رفتند. یکی از آن‌ها گردویی را با دستانش روی سینه گرفت و موش دیگر دم آن را به دندان گرفت و تا در سوراخی که زیر دیوار سنگ‌چین بود کشید؛ بعد گردو را قِل دادند تو سوراخ و دوباره برگشتند و از اول شروع کردند. معطل نکردم رفتم طرف پدرم و گفتم: بابا دزد گردوها را پیدا کردم. دو تا گرزه‌موش هستند. پدرم آمد و وقتی دید و دانست ماجرا از چه قرار است، بی‌معطلی رفت و بیل و کلنگ آورد و سنگ‌ها را یکی‌یکی کنار زد و زمین را کند تا به انبارشان رسید.

کلی گردو دزدیده بودند؛ و چندتایی را هم خورده بودند. پدرم گردوها را بیرون کشید. بیش از صد و پنجاه تا گردو برده بودند اما هیچ اثری از موش‌ها پیدا نکرد. ظاهراً در رفته بودند.

من از دوران کودکی سردرد خفیفی داشتم. خصوصاً وقتی سینما می‌رفتم سردردم بیشتر می‌شد. گاهی وقت‌ها که شدت پیدا می‌کرد؛ مادرم می‌گفت سرت افتاده است. بعد با بند از رستنگاه مو تا پشت سر و از گوش راست تا گوش چپ اندازه می‌گرفت اگر برابر نبود می‌گفت سرت افتاده. وقتی بند را دو تا می‌کرد، می‌دانست که کدام قسمت سر از لحاظ طولی کمتر است و به همین خاطر سربندش را از سر باز می‌کرد و به‌صورت چهار گوش روی سرم می‌انداخت و بعد با همان بند عقال‌مانند سربند را روی سرم مهار می‌کرد و گوشهٔ آن را می‌گرفت و به‌طرفی که سرم افتاده بود ضربه می‌زد و سربند را باز می‌کرد و پیشانی‌ام را می‌بست و می‌گفت بخواب. ایشالا تا یکی دو ساعت دیگر خوب می‌شوی. اواخر برای سردرد به من قرص دولایه‌ای به نام «آکسار» می‌داد. گاهی وقت‌ها که دلم در اثر چاییدن درد می‌گرفت: می‌گفت نافت افتاده است. باید آن را بگیرم. وادارم می‌کرد که به پشت بخوابم بعد دستش را روی نافم می‌گذاشت و جهتی را نشان می‌داد و می‌گفت اینجا افتاده. بعد با هر دو دست سعی می‌کرد آن را سر جایش برگرداند. وقتی به‌اصطلاح مادرم نافم برمی‌گشت برای این‌که دوباره نیفتد؛ سر دوکی را با پارچهٔ شال‌مانندی که از قبل آماده کرده بود درست روی نافم می‌گذاشت و سفت آن را می‌بست و به این طریق دل‌دردم را مداوا می‌کرد. یکی دو بار به علت این‌که به خوردن بادمجان حساسیت داشتم بدنم کهیر زد و ازاین‌جهت مرا نزد عمه خورشید می‌برد که درمانگری محلی بود و می‌گفتند: «بَش‌دار» است یعنی بهره‌ای از غیب برای مداوا دارد. او با آب دهانش بدنم را از خارش می‌انداخت و بهبودی نصیبم می‌شد. به علت پابرهنه گشتن، اگر پایم در اثر شیئی برنده، بریده می‌شد در قید نبودم، یاد گرفته بودم با ریختن خاک روی محل زخم خونش را بند آوردم. بعضی وقت‌ها هم اگر حوصله‌ای بود از کهنه‌سوز برای مداوا بهره می‌گرفتم. هیچ‌گاه خانواده در هنگام بیماری مرا نزد دکتر نبردند مگر دو دفعه، یکی وقتی که حصبه گرفته بودم و از ترس این‌که مثل برادرم که در اثر حصبه مرده بود، نمیرم؛ مرا پیش دکتر بناپور بردند و دیگر هنگامی که می‌خواستم از عرض خیابان تازه‌تأسیس فردوسی به سمت دیگری بروم که با ماشین جیپ ارتش تصادف کردم و بی‌حال به کنجی افتادم. درست یادم است پدرم مرا بغل کرد و رو به‌طرف بیمارستان شیر و خورشید برد. شنیدم یکی گفت خالو کریم بیا با ماشینی که بهش زده ببرش مریض‌خانه. پدرم گفت: می‌خواهم پیاده او را ببرم شاید تو راه بمیره پول خونش را از ارتش بگیرم.

کلاس سوم دبستان بودم که دچار بیماری تراخم شدم. البته بیماری شیوع پیدا کرده بود و گریبان خانواده‌های سطح پایین را گرفته بود. به خاطر این‌که دایم تو خاک و خل و کثافت بودند. مسلماً وقتی دست آلوده باشه و به چشم زده بشود تراخم شیوع پیدا می‌کند و کاسهٔ چشم‌ها را می‌گیرد. هفته‌ای دوبار، یک‌شنبه و سه‌شنبه خانم بهداشت می‌آمد و تراخمی‌ها جلو اتاقش صف می‌بستیم و یکی‌یکی داخل می‌شدیم. چون وقت میل زدن درد شدیدی حادث می‌شد یکی دست‌هایمان را از پشت به صندلی می‌بست و بعد محکم او را می‌گرفت تا تکان نخوریم و خانم دکتر بی‌دغدغه کارش را انجام دهد. تراخم چون موجب جوش زدن پلک‌ها از داخل می‌شد؛ پلک‌ها و چشم‌ها مثل کسی که جوشکاری نگاه کرده باشد به شدت دچار سوزش می‌شد. به همین خاطر وقتی خانم بهداشت با میلهٔ قاشق‌مانندش پلک‌ها را پشت و رو می‌کرد و با میلهٔ

دیگری که سر آن را پنبه زده بود؛ روی پلک‌هایمان می‌کشید تا جوش‌ها را از بین ببرد؛ دلمان می‌خواست از فشار درد با لگد، میز پزشکی‌اش را در هم بشکنیم. بعد از میل زدن، مایع آبی‌رنگی توی چشم‌هایمان می‌چکاند که موجب التیام شود. مایهٔ آبی چون دور چشم‌هایمان را کبود می‌کرد مثل گاو پیشانی‌سفید شده بودیم. ازاین‌جهت همکلاسی‌هایِ خدالایق‌دیده هر وقت از کنارمان عبور می‌کردند با گفتن کلمهٔ تراخمی موجب آزارمان می‌شدند.

سوخت زمستانی ما تاپاله و هیزم بود. از نفت فقط برای روشنایی استفاده می‌کردیم. چون خانه‌باغمان برق نداشت؛ به همین خاطر خانه‌هایی که گاو داشتند سرگین آن را می‌آوردند و در محلی می‌ریختند و مادرم پس از فارغ شدن از کارهای روزانه آستین‌ها را بالا می‌زد و مثل گِل، سرگین‌ها را به هم می‌زد و بعد شروع به درست کردن تاپاله می‌کرد. هر نوبت بیش از پانزده‌تا درست می‌کرد. یکی دو روز طول می‌کشید تا تاپاله‌ها خشک شوند. بعد آن‌ها را جمع می‌کردیم و در گوشه‌ای از طویله انبار می‌کردیم. برای آتش زیر کرسی از چوب استفاده می‌کردیم. کار جمع‌آوری چوب به عهدهٔ من بود.

باغ قمرهٔ جنوبی که در دویست متری میدان فردوسی قرار داشت؛ خشک شده بود و درختان آن را بریده و برده بودند اما کندهٔ درختان هنوز زیر خاک بودند. پدرم بیل به دست از ته باغ جلو آمد و گفت: چهار روز دیگر زمستان است. تبر و کلنگ ور دار و برو بلکه یک مقداری «قوتینگ» (کنده درخت) جمع کنی و بیاری. تبر و کلنگ و طناب و گونی را بر داشتم و رفتم به باغ از بین رفتهٔ قمره رسیدم. قوتینگ درختان زردآلو، گردو و مو را که سوخت با دوامی داشتند؛ علامت زدم و شروع به کار کردم. با کلنگ خاک دور کُنده‌ها را کنار می‌زدم و یکی‌یکی بیرون می‌کشیدم. بعد برای این‌که داخل گونی جاگیرشان کنم باید آن‌ها را قطعه‌قطعه می‌کردم که در هنگام کار سر تبر دررفت و به ساق پایم خورد و دنیا به چشمانم تیره‌وتار شد. بعد از این‌که کمی حالم جا آمد شلوارم را بالا کشیدم و ساق خونین پایم را نگاه کردم. سفیدی استخوان پایم را دیدم که خون از کناره‌هایش مثل چشمه‌ای جوشان می‌جوشید. پاپَی نشدم؛ کمی خاک با دست آرد کردم و روی زخم ریختم؛ بعد زیر پیراهنم را درآوردم و محل زخم را محکم بستم و بلند شدم و به کارم ادامه دادم. گونی سه میل را پر از کُنده کردم و درِ آن را بستم و با طناب آن را به پشت کشیدم و لنگ‌لنگان خودم را به خانه رساندم. آنگاه به‌سختی نشستم و قفل‌های طناب را از گونی گرفتم و خودم را کنار کشیدم و مانند تشنه‌کامان به‌طرف کوزهٔ آب رفتم و دهانه‌اش را بر لب گذاشتم، در این موقع پدرم از در طویله بیرون آمد و گفت صد دفعه گفتم با دهان کوزه آب نخور، آمد و ماری توی کوزه بود. جوابش را ندادم و خودم را به‌طرف خانه‌باغ کشاندم و کف دستی نان از داخل سفره بیرون آوردم و مشتی خاکه‌قند داخل آن ریختم و شروع به خوردن کردم. درد ساق پایم کم‌کم شروع شد. کتری آب را برداشتم و به‌طرف طویله رفتم. پدرم می‌دید که لنگ‌لنگان راه می‌روم حتی کلامی بر زبان نیاورد. گوشه‌ای از طویله اجاقی ساخته بودیم برای پخت‌وپز البته بیشتر برای پخت نان ساجی.

کتری را روی اجاق گذاشتم که آبش گرم شود. بعد بیرون آمدم گونی را از هیزم خالی کردم و توی طویله کشیدم. با آب گرم‌شده ساق پایم را شستشو دادم. برای این‌که زخمش زودتر جوش بخورد؛ کهنه‌سوز درست کردم روی آن گذاشتم و با پارچه‌ای آن را بستم. وقتی بیرون آمدم دیدم مادرم با سطل آب از درِ خانه‌باغ وارد شد. به‌طرفش رفتم سطل آب را از دستش گرفتم. با دیدن پای لنگان من گفت: هواس چه شده، چرا می‌لنگی؟ باز با کسی جنگ و جدال راه انداختی! گفتم:

نه ننه. گفت: راستش را بگو. گفتم: سر تبر دررفت خورد پام یک‌کمی کبود شده. گفت: خدا را شکر که چیزی نشده، بعد ادامه داد و گفت: گفتم نکند هم‌باز با آن بی‌پدرمادرها جنگ و جدال راه انداختی و الآن زن و مردشان در خانه را ازمان می‌گیرند و شر به پا می‌کنند. منظور مادرم از آن بی‌پدرومادرها، بچه‌هایی بودند که چشم دیدن مرا نداشتند. آخر غیر از جواد و سیا و داریوش بقیه تو خلاف بودن یا حشیشی بودند یا هروئینی یا خُرده‌فروش و دزد.

همان‌طور که قبلاً اشاره کردم من بچهٔ ناآرامی بودم اما ادب و نزاکت را رعایت می‌کردم. احترام بزرگ‌تر و کوچک‌تر سرم می‌شد. به‌اصطلاح آن دوران، پیش‌سلام بودم اما وقتی به خاطر کارهای نکرده زیر سؤال می‌رفتم قاطی می‌کردم و با زمین و زمان می‌جنگیدم. عدم ناسازگاری با بچه‌های هم سن و سالم که بعضاً مرتکب خلاف می‌شدند؛ بهانه‌ای شده بود برای جنگ و جدال دائمی. هفته‌ای نبود که من شاکی نداشته باشم. به همین خاطر من پدرم مدام تنبیه می‌شدم. تنبیهاتی که موجب تخریب روح و روانم می‌شد اما باز به‌اصطلاح از رو نمی‌رفتم. تنبیهات اعمال‌شده بر من که جثهٔ لاغر و نحیفی داشتم بیشتر شکنجه بود، البته شکنجه‌ها با توجه به نوع شکایتِ شُکات که اکثراً پدر و مادر بچه‌ها بودند مراتبی داشت. هرچه شکایت غلیظ‌تر عنوان می‌شد شکنجهٔ من سخت‌تر بود. مثلاً یک‌دفعه پدرم وقتی با شکایت مسئول سررشته‌داری ارتش که مقرّشان در کوچهٔ قنات پهلوی بود مواجه می‌شود؛ برایم خطی و نشان می‌کشد و می‌گوید اگر آمد خانه من می‌دانم و او. حالا این حرمله می‌خواهد صدای دولت را درآورد. من هم بی‌خبر از موضوع شکایت وقتی برگشتم خانه دیدم یا حضرت عباس، چشم‌های پدرم مثل کاسهٔ خون شده. آرام و آهسته آمد طرفم و با گرز چنان به پشت پایم کوبید که با آخ بلندی به زمین افتادم. بی‌معطلی با طناب دست‌وپایم را بست و چاقوی کار عباسش را از جیب درآورد و نشان می‌داد که می‌خواهد سرم را ببرد. من فقط زیر دست و پایش گریه می‌کردم. در این موقع مادرم تند و دستپاچه با دست‌های آغشته به خمیر از داخل طویله بیرون آمد و گفت کریم ببخش به حضرت عباس، ببخش به امام حسین، هم‌باز چه شده؟ پدرم با سروصدا گفت می‌خواستی چه بشود خسارت به ماشین دولت رسانده است. فردا پس‌فرداست که بشود قشون و قشون‌کشی. دیگر جای ماندنم اینجا نیست. تنها راه نجاتم این است این زیتَل خانه‌خراب‌کن را بکشم و دست تسلیمم را بالا ببرم. تا این جمله را گفت معطل نکرد و تیغهٔ چاقو را به گلوگاهم گذاشت و فشار داد و من با این خشونت پدرم شلوارم را خیس کردم و از هوش رفتم. بعضی وقت‌ها هم دو پایم را با طناب می‌بست و به‌صورت وارونه به شاخهٔ درخت زردآلویی که مشرف به خانه‌باغ بود آویزان می‌کرد و با چوب به جانم می‌افتاد و هرچه مادرم واسطه می‌شد مرا نزند بی‌فایده بود. وقت‌هایی هم مرا به درخت می‌بست و با سیخ گداخته پاهایم را داغ می‌کرد و من از شدت درد از هوش می‌رفتم. هر وقت مادرم واسطه می‌شد بلکه پدرم مرا تنبیه نکند موجب شکستگی یا ضرب‌دیدگی سر و دست او هم می‌شد. عجیب اینجا بود حتی یک‌بار هم پاسبان‌های پاسگاه هشت که مقرّشان در جوار ما بود به پدرم اعتراض نمی‌کردند و این مسئله ناخودآگاه، ذهن مرا به بازی گرفته بود. یکی از روزها که پاسبان‌ها برای خوردن چایی به قهوخانهٔ آن طرف خیابان رفته بودند وارد پاسگاه شدم و نفت بخاری‌شان را تا آخر باز کردم و گوشی تلفن را برداشتم و شمارهٔ ۴۴۴۴ را که مربوط به آتش‌نشانی بود گرفتم و با سروصدا و داد و قال گفتم بخاری پاسگاه هشت فردوسی آتش‌گرفته و کسی هم نیست که آتش را خاموش کند. بعد آرام و آهسته بیرون آمدم و رفتم در باغمان نشستم و منتظر شدم ببینم چه اتفاقی می‌افتد. دیدم به‌محض این‌که پاسبان‌ها در پاسگاه را باز کردند یک‌دفعه آتش و دود غلیظی سر به آسمان کشید. رفتم جلو ببینم چه کار

می‌کنند؛ دیدم با پتو به جان بخاری آتش‌گرفته افتاده‌اند. هنوز لحظاتی نگذشته بود که ماشین آتش‌نشانی هم رسید و خدمهٔ آن به‌فوریت آتش را خاموش کردند و رفتند. من با مشاهده چهرهٔ دودآلود پاسبان‌ها که مثل کاکاسیاه شده بودند خنده‌ام گرفته بود؛ دلسوزانه جلو رفتم و گفتم سرکار شریفی، من دیدم کی رفت توی پاسگاه و نفت بخاری را زیاد کرد. گفت: کی؟ گفتم: طوطی خانم. طوطی خانم مادر یکی از بچه‌های محل بود که به ناحق مرا به شکنجهٔ پدرم گرفتار کرده بود. نمی‌دانم سرکار شریفی روی چه اصلی بود گفت اشتباه می‌کنی. بخاری خودش شعله کشیده. این را به من گفتی به کس دیگری نگویی، دردسر برایمان درست می‌شود. گفتم: باشد قول می‌دهم. بعدها فهمیدم سرکار شریفی با طوطی خانم رابطهٔ خاصی دارد؛ اما شکایت سررشته‌داری ارتش بر چه اساسی بود؟ کلاس دوم دبستان بودم، یکی از دوست‌هایم به نام محمد عبدالملکی که در جنب خانه‌باغ ما شاگرد جگری استاد رضا بود صبح به صبح با عراده می‌آمد در باغ و می‌گفت: هواس راه بیفت تا سریعاً برسانمت مدرسه. من هم بیرون می‌آمدم و دستم را روی شانهٔ او می‌گذاشتم تا مثل راننده مرا به دبستان برساند. صد متر پایین‌تر وقتی به جیپ‌های پارک‌شدهٔ ارتش رسیدم؛ گفتم: وایسا محمد! به‌محض این‌که او ایستاد به‌طرف جیپ ارتشی رفتم. سوارش شدم و با دندهٔ جیب وررفتم؛ خلاص که شد به علت سرازیر بودن خیابان به حرکت درآمد و توی جوی آب افتاد و ایستاد. با افتادن جیپ توی جوی آب سراغ یکی دیگر رفتم. کار روزانهٔ من پیش از رفتن به مدرسه شده بود جیپ انداختن توی جوی آب. تا بالاخره نگهبان‌های سررشته‌داری کمین گرفتند و سر بزنگاه گرفتارم کردند اما چون بچه بودم فقط نام و نشان و آدرس ازم گرفتند و آزادم کردند. با این وصف باز از رو نرفتم و این‌قدر ادامه دادم که به شکایت و شکنجه‌ام ختم شد.

مادرم زن مهربان و ستمدیده و مظلومی بود. تنها زمانی کفش‌های لاستیکی‌اش را به پا می‌کرد که می‌خواستیم خانهٔ فامیل‌ها و آشناها برویم. همیشه سرتاسر باغ را با پای برهنه می‌گشت حتی وقتی در غیاب من با سطل‌های آب می‌رفت سر شیر آب عمومی برای خانه آب بیاورد. وقتی کف پاهای ترک‌خورده‌اش را می‌دیدم تا ته نافم آتش می‌گرفت. مادرم شیعه بود؛ خیلی به امام حسین علاقه داشت. سرتاسر ماه محرم جلو سربندش را گل می‌مالید و عزاداری می‌کرد. عشق و علاقهٔ او به مذهب شیعه مرا تحت تأثیر قرار داده بود و ازاین‌جهت من به تبعیت از مادرم شیعه شده بودم. از هفت هشت سالگی نوحه‌خوان دستهٔ بچه‌های هم سن و سال خودم شدم. نمی‌دانم صدای خوش من به کی برده بود که بعدها در شاهنامه‌خوانی موجب محبوبیتم شد. کلاس چهارم بودم هنگامهٔ عزاداری امام حسین فرارسیده بود. شب‌ها تا دیروقت بیرون بودم. یکی از شب‌ها از نوشتن مشق شب غافل شدم و روز بعد که سر کلاس رفتم وقتی خانم مفیدی گفت: دفترهای مشق روی طبقه. تازه یادم افتاد که من چیزی ننوشته‌ام. بلند شدم گفتم خانم اجازه من مشق شب ننوشتم. یکی از همکلاسی‌ها گفت خانم اجازه پلوک دیشب تو دسته سینه‌زنی بوده. خانم مفیدی حساسیت زیادی روی درس خواندن من داشت. این‌قدر که من جزو یکی از سرگروه‌های کلاس شده بودم. حالا بر چه اساسی یک‌باره تصمیم گرفت مرا مورد تنبیه قرار دهد، بر من مجهول بود. دو نفر از کلاس ششمی‌های هیکل‌دار را احضار کرد و مرا گرفتند و از پشت گردنِ کُت به میخی که کنار تخته‌سیاه بود آویزان کردند. با آن جثهٔ دراز و باریک مترسک‌مانند موجب خندهٔ دیگر همکلاسی‌ها خصوصاً بچه تنبل‌هایی شدم که لپ از لپشان در رفته بود و به اندازهٔ خری نمی‌فهمیدند. تا پایان زنگ به همان شکل ماندم. با خودم گفتم: برایتان می‌گویم. بلایی سرتان بیارم اون سرش ناپیدا. بعد از مدرسه یک‌سره رفتم و مشتی زرنیخ ـ مواد منفجره برای

ساخت ترقه ـ خریدم و با سنگ چخماق ترقه‌ای به اندازهٔ یک توپ لاستیکی درست کردم. روز بعد آن را با خودم به مدرسه بردم. نمی‌دانستم چه اتفاقی می‌افتد. ترقه را خیلی زیرکانه زیر پا گذاشتم شروع به مالش دادن آن کردم تا گرم شود. خانم مفیدی مشغول گفتن املا بود از کنارم که رد شد یک‌دفعه ترقه را فشار دادم. با صدای انفجارش کلاس لرزید و خانم مفیدی روی زمین ولو شد. هیچ‌کس جرئت تکان خوردن نداشت. یک‌دفعه از همهٔ کلاس‌ها هجوم آوردند ببینند چه خبر شده. پیش‌تر از همه آقای میرزایی از راه رسید و با دیدن تن بی‌حال خانم مفیدی گفت چه شده! منصف گفت آقا اجازه، کار پلوک بود. آقای میرزایی دیگر امان نداد و با ترکهٔ دستش به جانم افتاد و تا درِ دفتر مرا برد. معلم‌های دیگر زیر بغل خانم مفیدی را گرفتند و به دفتر بردند. آقای میرزایی که از خودش شیدای کتک زدن بود فریاد می‌زد: باید پرونده‌ات را زیر بغلت بزنم بروی پی کارت، تو را چه به درس خواندن! تو باید بروی پی حمالی. خلاصه هر چه دلش خواست بار من کرد و من جیک نزدم. تنها کسی که سعی می‌کرد او را خاموش کند آقای بهروزی معلم کلاس سوممان بود. بعد از این‌که حال خانم مفیدی جا آمد، آقای میرزایی با آقای دولت‌آبادی که تازه وارد مدرسه شده بود و نمی‌دانست چه اتفاقی افتاده، جلسه تشکیل داد و به این نتیجه رسیدند به خاطر عمل خشونت‌بارم با یک درجه تخفیف پانزده روز مرا از سر کلاس رفتن محروم کنند. غم‌های همهٔ عالم توی دل من انباشته شد، اما با این وصف با خودم گفتم باز جای شکرش باقی است که پدرم را نخواستند و الا برای همیشه باید فاتحهٔ مدرسه را می‌خواندم. سه چهار روزی تو حیاط مدرسه می‌پلکیدم و درس‌ها را جسته‌گریخته از همکلاسی‌ها می‌پرسیدم. دیگر کم‌کم داشت حوصله‌ام سر می‌رفت. هر چه هم آقای بهروزی نزد آقای میرزایی ـ مرد چشم آبی دل‌سنگ ـ واسطه شد بلکه یک جورایی رضایتش را جلب کند و بگذارد من سر کلاس برگردم فایده‌ای نداشت. در خلال روزهای توبیخ کینهٔ آقای میرزایی را به دل گرفتم. توی ذهنم نقشه‌های گوناگونی علیه او کشیدم تا بالاخره به یکی از آن‌ها رضایت دادم. دو ماه از واقعهٔ انفجار ترقه گذشته بود. برف سنگینی از شب قبل شروع به بارش کرده بود. به مدرسه که رفتم با چند نفر از دوستانم در مورد برف‌بازی حرف زدم. گفتم فقط یک کار برایم بکنید وقتی آقای میرزایی از در مدرسه آمد تو، به‌طرف او بدوید. دوستانم قبول کردند. گلوله‌ای برف آبدار درست کردم. برای سنگینی مقداری گِل، لای آن گذاشتم. به‌محض این‌که آقای میرزایی از در مدرسه آمد تو، دوستانم به‌طرف او فرار کردند. گلولهٔ برف را حوالهٔ سر آقای میرزایی کردم که تصادفاً خورد تو چشمش و عینکش را شکست و فریاد او تمام مدرسه را برداشت. سبزی‌پاک‌کن‌ها جلو رفتند و گفتند خدا رحم کرده چشمتان آسیب ندیده آقا. البته شیشهٔ شکستهٔ عینک بالای ابرویش را مقداری خراش زده بود و رگه‌ای خون به جا گذاشته بود. آقای میرزایی در میان همهمهٔ بچه‌های مدرسه داد زد این بی پدر و مادر را بگیرید. بچه‌های تحت فرمانش دنبالم کردند. سریع خودم را به پلهٔ چوبی کنار مستراح مدرسه رساندم و از آن بالا رفتم و وقتی به بامش رسیدم؛ پله را پشت سرم بالا کشیدم و آه از نهاد کلاس‌ششمی‌ها درآوردم. پس‌ازاینکه زنگ خورد و همه سر کلاس‌هایشان رفتند چنددقیقه‌ای نگذشته بود که صدایی از بلندگو گفت: پلوک بیاد دفتر. نادم و پشیمان از عملکرد زشتم پله را پایین فرستادم و آرام و آهسته به‌طرف دفتر رفتم. واقعیت این‌که من فقط می‌خواستم گلوله برف را به تلافی تمام کتک زدن‌هایش به سرش بزنم اما... وارد دفتر که شدم با پرخاش آقای بهروزی مواجه شدم. گفت آخر این چه کارهایی است که از تو سر می‌زند. هیچ می‌دانی اگر آقای میرزایی گزارش این کارت را بده برای همیشه از مدرسه اخراج می‌شوی. چرا نمی‌خواهی دست از این شیطنت‌ها برداری؟ چرا می‌خواهی با دست خودت، خودت را بیچاره کنی. من

پدرت را می‌شناسم؛ می‌دانم با بدبختی تو را مدرسه فرستاده که فردا پس‌فردا برای خودت کسی بشوی. من ماندم والا! آخر چه مرگت است؟ یالا بیا از آقای میرزایی عذرخواهی کن و بگو غلط کردم؛ بگو اشتباه کردم و دیگر تکرار نمی‌شود. حرف‌هایی که آقای بهروزی می‌زد تماماً برای خاموش کردن خشم آقای میرزایی بود؛ این را بعداً فهمیدم. خواسته نخواسته جلو رفتم و گفتم من نمی‌خواستم تو چشم شما بزنم ببخشید آقا. آقای میرزایی شیرَک شد و گفت: وقتی پدرت را درآوردم آن‌وقت می‌فهمی با کی طرفی. من لات‌ولوت‌هایی تو مدرسه‌های کرمانشاه آدم کردم که تو انگشت کوچیک آن‌ها هم نمی‌شوی قُزمیت. پرخاش‌های او موجب شد که آقای بهروزی به من اشاره کند که چیزی نگویم. سکوت کردم و چیزی نگفتم. پانزده روز دیگر آمد روی شاخم. دوباره از نو رفتم تو حیاط اما این دفعه برعکس دو ماه قبل هوا سرد بود و سرما بدجوری تا مغز استخوان نفوذ می‌کرد. با هر بدبختی و بیچارگی بود سه چهار روز را تو حیاط امور کردم. دیگر جانم به لبم رسیده بود. به‌محض این‌که آقای میرزایی وارد مدرسه شد به‌طرفش رفتم و گفتم آقای میرزایی من که از شما عذرخواهی کردم چرا اجازه نمی‌دهید سر کلاس بروم. گفت: تا آدم نشوی همین آش است و همین کاسه. گفتم: پس من قید مدرسه را می‌زنم و از اینجا می‌روم؛ اما نه به این آسانی. شیشه‌های فولکس واگنت را خرد و خمیر می‌کنم و می‌روم. خودتان بهتر می‌دانید شکایت هم بکنید ما چیزی برای تاوان دادن نداریم. پس بگذار بروم سر کلاس. نگاهی به من کرد و گفت فعلاً مانده آدم بشوی. برای این‌که دچار سرمازدگی نشوم مدام دور مدرسه می‌دویدم. زنگ دوم بود که از پشت بلندگو احضارم کردند. پلوک بیا دفتر. از این‌که در سالن به رویم باز شد خوشحال شدم. سریع خودم را به دفتر مدرسه رساندم. آقای بهروزی، خانم مفیدی، آقای کاشانی و آقای دولت‌آبادی همگی جمع بودند. آقای دولت‌آبادی که مرد آرام و انسانی بود و خیلی با آرامش حرف می‌زد؛ گفت: اینجا را امضا کن. گفتم: اخراجم آقا! گفت: نه‌خیر، همه از آقای میرزایی خواستیم یک فرجهٔ دیگر به تو بدهد. اینجا تعهد می‌دهی شیطنت‌هایت را کنار بگذاری و به درس و مشقت برسی. گفتم: چشم آقا. در این موقع خانم مفیدی گفت: اگر بچهٔ تنبلی بودی دلم نمی‌سوخت. دلم برای این می‌سوزد که محصّل باهوشی هستی و نمره‌هات اکثراً بیست است. چرا باید کاری کنید که همه از دستت شاکی باشند! گفتم: قول می‌دهم تکرار نشود. گفت: برو سر کلاس. از آقای میرزایی هم تشکر بکن. واقعاً خیلی محبت کردند رضایت دادند. وقتی داشتم به‌طرف آقای میرزایی می‌رفتم برای عرض تشکر، توی ذهنم آمد او نه به خاطر انسانیت بلکه به خاطر این‌که شیشهٔ فولکس واگنش شکسته نشود رضایت داده. تشکر کردم؛ اجازه گرفتم و رفتم سر کلاس. همکلاسی‌ها غیر از چندتایی تنبل بی‌خاصیت با دیدن من همه هورا کشیدن.

پس از گرفتن تصدیق کلاس ششم برای ثبت‌نام به دبیرستان هدایت رفتم. آقای هوشیار با دیدن من خیلی خوشحال شد؛ آن‌چنان‌که خودش تمام کارهای ثبت‌نامم را انجام داد. سال اول دبیرستان، سالی است که احساس غرور و بزرگی می‌کنی. دلت می‌خواهد بیشتر به خودت و سرووضعت برسی؛ اما شوربختانه آن‌چنان فقر و محرومیت گریبان خانواده را گرفته بود که مجالی برای رسیدن، حتی فکر کردن به این آرزوهای کوچک نبود. درآمد سه ماه تعطیلی‌ام که کار در آهنگری بود تماماً باید صرف هزینه‌های زندگی می‌شد. هیچ‌گاه نتوانستم چیزی را که می‌خواهم بخرم. حسرت همه‌چیز روی دلم مانده بود. باغ‌مان پس از ساخته شدن پارک ولیعهد، رو به خشکی گذاشت. دیگر محلی برای امرارمعاش خانواده وجود نداشت. پدر و مادر پیرتر شده بودند. خواهرم از شوهرش جدا شده بود. تنها فرزندش را که مایهٔ دلخوشی‌اش بود به علت بیماری

منزلت از دنیا رفته بود. خلاصه همهٔ بار مسئولیت متوجه من شده بود. کلاس هفتم را با هزار مشقّت پشت سر گذاشتم. کلاس هشتم را با دست پُرتر و خیال راحت‌تر شروع کردم. گردوفروشی سه ماه تعطیلی سود سرشاری نصیبم کرده بود. دبیرهای دبیرستان خیلی هوایم را داشتند. خصوصاً آقایان حنانی، ظهوری و صیرفی، شاید به سفارش آقای هوشیار. آقای حنانی تا از در کلاس وارد می‌شد و مرا می‌دید چون اهل فیلم و سینما بود بلافاصله می‌گفت هواس سینماها چه فیلم‌هایی گذاشتند. من نیز یک‌به‌یک اسم سینماها را می‌بردم و می‌گفتم دیانا، متروپل، کریستال و ایران چه فیلم‌هایی را نمایش می‌دن.

در سال‌های دبیرستان خصوصاً کلاس هشتم و نهم، زنگ انشاء ماهی یک‌بار متعلّق به من بود؛ زیرا خوانش انشا از طرف من به علت این‌که طولانی بود دیگر نوبت به کس دیگری نمی‌رسید. به همین خاطر وقتی همکلاسی‌هایم می‌دانستند کی نوبت خواندن من است خیالشان راحت می‌شد و از آوردن انشا حداقل تا جلسهٔ دیگر معاف می‌شدند. این انشانویسی کم‌کم محل کسب درآمدی برای من شده بود. همکلاسی‌های دوساله و بعضاً سن بالای کلاس‌های دیگر به سراغ من می‌آمدند که برایشان نامه‌نگاری کنم. حکایت از این قرار بود یکی از همکلاسی‌ها به دختری دل‌بسته بود و نمی‌دانست چطور با او سر حرف زدن را باز کند. آن دوره پسرها برای دوست شدن با دخترها نامه می‌نوشتند و از این طریق تعلّق‌خاطر خود را می‌دادند. من به همکلاسی‌ام گفتم مشخصاتش را برایم بگو تا برایت بنویسم. گفت و نامه را برایش نوشتم و برد و به‌طرف داد و بعد از چند روزی رفت‌وآمدهایشان شروع شد.

همین مسئله موجب شد دیگر همکلاسی‌ها هم برای نامه نوشتن پیش من بیایند و من از طریق نامه نوشتن هفته‌ای ده دوازده تومان نصیبم می‌شد. کارم گرفت و شهرت درکردم حتی تو دبیرستان‌های مکرم و محمدرضاشاه، حتی پیش خبرنگارهای مجلات زنِ روز و بانوان. می‌آمدند سراغم و با التماس از من می‌خواستند برایشان نامه بنویسم.

سال ۱۳۴۹ مرکز آموزش هنرهای دراماتیک با سرپرستی استاد آتش تقی‌پور در کرمانشاه دایر گردید. دوره‌های بازیگری، نویسندگی و گریموری را زیر نظر این استاد گران‌قدر ظرف مدت دو سال با موفقیت طی کردم که این خود نیز حکایتی دارد سراسر دراماتیک. این مرکز قبلاً طی صدور آگهی از متقاضیان ثبت‌نام به عمل آورده بود. من چون اطلاع نداشتم به‌صورت شر به زوری در امتحان ورودی شرکت کردم و به علت نداشتن اطلاعات کافی پذیرفته نشدم؛ اما عشق و علاقهٔ شدید به هنر تئاتر موجب گردید خودم را به دفتر کار استاد برسانم و با تهدید به این‌که اگر مرا نپذیرید خودم را می‌کشم؛ دل او را به رحم آوردم و به شکل مشروط پذیرفته شدم. شرط استاد این بود که من ظرف مدت یک شب نمایشنامهٔ «آنکه گفت آری، آنکه گفت نه»، نوشتهٔ برتولت برشت، بنیان‌گذار سبک فاصله‌گذاری یا اپیک یا حماسی را بخوانم و به سؤالاتش پاسخ دهم. از شرط استاد با تمام وجود استقبال کردم و جلو رفتم و دستش را بوسیدم و به خانه آمدم. تا صبح نخوابیدم و مشغول خواندن شدم. ناگفته نماند من هر مطلبی را که دوبار می‌خواندم از بر می‌شدم و این ویژگی منحصربه‌فرد، آن شب مثل سال‌های تحصیل خود را عیان کرد. نام به آن نشانی علاوه بر نمایش‌نامه، مؤخره علمی پنج گفتار کتاب در مورد نوشتن را نیز از بر شدم. روز بعد وقتی در محضر استاد قرار گرفتم و به پرسش‌های او جواب دادم، مرا با خوشحالی پذیرفت و در کنار دوستان تازه‌ام که بعدها هر یک از آنان در قوام یافتن تئاتر کرمانشاه نقش مهمی داشتند

فصل جدیدی از زندگی هنری‌ام را آغاز کردم، دوستانی مانند محمدرضا زندی، خسرو خندان تبریزی، محسن آفتاب‌سواد، کیومرث میهن‌دوست، عبدالله اسفندیاری، شهین علیزاده، پریوش گردینی، مجتبی قلندرلکی، فرید شهریاری، نجات میرزایی، حشمت بهمنی، ابراهیم زینالی، غلامرضا رضوانی، ابراهیم کولجی، برومند کرانی، غلام‌عباس رحیمی، مرحوم نصرت‌الله سیافی، مرحوم حبیب‌الله روزبهان، مرحوم احمد آقالو و مرحوم اردشیر یاری، در گفت‌وگو دربارهٔ تاریخچهٔ تئاتر کرمانشاه به این عزیزان و پیشکسوتان ارزنده اشاره شده است.

فعالیت بیش از حد و عشق فراوان به تئاتر ازیک‌طرف و هزینه‌های سخت زندگی که به علت کهولت سن پدرم کماکان بر شانهٔ من سنگینی می‌کرد؛ موجب شد که کلاس چهارم دبیرستان را رها کنم و تحصیلم را در دبیرستان شبانه ادامه دهم. به همین خاطر روزها کار می‌کردم و عصرها بعد از کار، سر تمرین می‌رفتم و بعد از تمرین هم به کلاس شبانه می‌رفتم. عملاً روزی پانزده شانزده ساعت فعالیت می‌کردم. پس از دو سال فعالیت هنرجویی و تحقیق و تفحص بالاخره توانستم مدرک مراحل مختلف آموزشی را در گرایش‌های نویسندگی، بازیگری، گریموری اخذ نمایم و به‌طورجدی به تئاتر بپردازم. اولین نمایش جدی که در آن ایفای نقش کردم، «ریل» نوشته محمود دولت‌آبادی به کارگردانی محمدرضا زندی بود. در این نمایش محمدرضا زندی، محسن آفتاب‌سواد، خسرو خندان تبریزی، کیومرث میهن‌پرست و حمید عبدالعظیمی نیز ایفای نقش می‌کردند. در سال ۱۳۵۱ از خدمت در نظام وظیفه به خاطر تک فرزند بودن معاف شدم.

خاطرهٔ زیبایی که از اولین کار نمایشی‌ام داشتم شنیدنی است و باید آن را عنوان کنم؛ این است: نمایش ریل ظرف مدت کوتاهی آمادهٔ اجرا شده بود. اجرای اول آن در مرکز آموزش تئاتر بود و اجراهای بعدی در سالن پیشاهنگی، نبش میدان فردوسی که بعدها در اثر بارش سنگین برف سقفش فرو ریخت و تخریب گردید. در یکی از اجراها خواهر و مادرم برای اولین بار به دیدن کار نمایش آمدند. رویداد نمایش «**ریل**» در یک قهوه‌خانهٔ بین‌راهی اتفاق می‌افتاد.

من نقش مختار مرد یک‌پا را بازی می‌کردم. وارد قهوه‌خانه می‌شدم مشهدی مشیر که کیومرث میهن‌دوست آن را بازی می‌کرد؛ می‌گفت: «آن‌قدر خودتو به اون دم و دستگاه نچسبون نکبت» و مرا هل می‌داد و می‌خواست از قهوه‌خانه بیرونم کند. مادرم که آدم ساده‌ای بود با دیدن این صحنه شروع کرد به پرخاش کردن به کیومرث میهن‌دوست که تو غلط می‌کنی پسر مرا از قهوه‌خانه بیرون کنی. مگه مادرش مرده یا شهر صاحب نداره... و همین قضیه باعث شد تماشاچی‌ها زیر خنده بزنند و برای لحظاتی اجرا متوقف بشود. البته وقتی برای مادرم توضیح دادم که ما داریم نمایش بازی می‌کنیم؛ قانع شد و پس از اجرا صورت کیومرث میهن‌دوست را بوسید و گفت: باید ببخشی نمی‌دانستم حکایت چیزه و الا این‌طور آتشی نمی‌شدم.

کتاب خواندن و مطالعه کردن را دوست داشتم اما به‌راستی نه کتاب‌هایی را که مفت به دستم رسیده بود و می‌خواندم. واقعیت این‌که همهٔ آن‌ها موضوعات یکسانی داشتند. بعدها فهمیدم به این سری کتاب‌ها پاورقی مجلات می‌گفتند. یکی از روزها یکی از دوستانم به نام الماس حیدری که از سربازی برگشته بود و از من دو سال بزرگ‌تر بود به در باغمان آمد و بعد از احوالپرسی گفت: هواس یک کتابی خواندم قیامت است. گفتم: چه کتابی؟ گفت: برات آوردم بگیر بخوان. ببین نویسنده‌اش چه کار کرده، کتاب را گرفتم و نگاه کردم دیدم نوشته «الدوز و کلاغ‌ها» نوشتهٔ صمد بهرنگی. قطر کمی

داشت شاید اندازهٔ یک دفتر چهل‌برگ. گرفتم و خواندم و با خواندنش منقلب شدم. با خودم گفتم باید تمام نوشته‌های این نویسنده را پیدا کنم و بخوانم. پرسان‌پرسان گشتم و پیدا کردم، کتاب‌فروشی فردوسی پایین‌تر از شهرداری سابق بیشتر کتاب‌ها را داشت؛ اما پولی برای خرید نداشتم. چه کار کنم چه کار نکنم، به فکرم آمد هر چـه کتاب جیبی دارم بفروشم. جلو کتاب‌فروشی جاهد، نبش میدان شهرداری، یکی بود که کتاب‌های دست دوم می‌فروخت و بعضاً کرایه هم می‌داد. رفتم و گفتم یه چند جلدی کتاب جیبی دارم می‌خری؟ گفت: اگر نو باشد جلدی سه ریال. گفتم: برات می‌آورم و سریع خودم را به خانه رساندم و کتاب‌ها را که حدود هفده جلد بود داخل کارتن گذاشتم و پیاده خودم را به در کتاب‌فروشی رساندم. همهٔ آن‌ها را فروختم، از شرشان راحت شدم و با خیال راحت به کتاب‌فروشی فردوسی رفتم و تمام نوشته‌های بهرنگی را خریدم و شروع به خواندن کردم. هر چه می‌خواندم ولع بیشتری برای یادگیری در خود احساس می‌کردم. گمان می‌کنم آن موقع شانزده‌ساله بودم. از این‌که نویسنده‌ای پیدا شده بود که از درد و رنج مردم حرف می‌زد خوشحال بودم. کتاب‌های بهرنگی موجب شدند به‌تدریج به‌طرف کتاب‌های دیگری از نویسندگان سرزمینم بروم. نویسندگانی مانند جلال آل‌احمد، صادق هدایت، صادق چوبک، بزرگ علوی، علی‌اشرف درویشیان، منصور یاقوتی، علی‌محمد افغانی و حتی شاعـران بزرگی مانند مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو، فروغ فرخزاد، فریدون مشیری و شفیعی کدکنی. هر چه مطالعه می‌کردم مثل تشنه‌ای شده بودم که می‌خواست با آب دریا رفع عطش کند؛ تشنه‌تر می‌شدم. به‌طرف نویسندگان خارجی رفتم. آثار مطرح آنان را در سطح جهان یک‌به‌یک پیدا کردم و خواندم. از آثار رمان‌نویسان بزرگی مانند ویکتور هوگو، داستایوفسکی، جان اشتاین‌بک، رومن رولان، امیل زولا، انوره دوبالزاک، چارلز دیکنز تا رُمان‌های متفرقهٔ دیگر. به فراخور وارد شدن به عرصهٔ تئاتر آثار دکتر غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی، اکبر رادی، آرتور میلر، برتولت برشت، آنتوان چخوف، نیکلای گوگول، الکساندر پوشکین، اوژن یونسکو، ژان ژنه، ساموئل بکت، فرانتس کافکا، آلبر کامو و ژان پل سارتر را خواندم. به‌ضرورت فلسفهٔ هنر و آثار فیلسوفان و اندیشمندان بزرگی مانند نیچه، هگل، کانت، ارسطو و افلاطون علاقه‌مند شدم و خواندم. همان‌طور که قبلاً هم گفتم، سال ۱۳۵۲ یکی از اقوامم به نام مرحوم علی‌مراد قهرمانی پیشنهاد داد که روی فرهنگ شفاهی مردم کرمانشاه که به هندوستان ایران معروف بود پژوهش کنم.

پیشنهادش را قبول کردم و بعد از یک هفته به اتفاق آن مرحـوم راهی روستاهای دیزگران هَرَسَم از توابع شاه‌آباد (اسلام‌آباد غرب) شدیم که همگی از فامیل‌های پدری بودند. اسم فامیل‌های پدری آمد، اینجا لازم می‌دانم که در مورد هویتم اشاراتی داشته باشم. من اصالتاً فرزند دو ایل بزرگ هستم، از طرف پدری قلخانی و از طرف مادر کلهر. پدرم همیشه می‌گفت: از زبان پدرش شنیده که پدران قلخانی آنان در اثر یک نزاع ایلیاتی منطقه را ترک کرده‌اند و به منطقهٔ کلهرنشین آمده‌اند و در روستاهای دیزگران ساکن شده‌اند. پدر و پدربزرگم هر دو از منطقهٔ کلهر زن می‌گیرند و برای گسترش خانواده دو تن از عمه‌هایم در مناطق دیگری شوهر می‌کنند. عمه کتان در منطقه طولابی و عمه شوکت در منطقه ایل جلالوند که هر دو منطقه لک‌نشین هستند. ازاین‌جهت من برای تحقیقات گسترهٔ فراوانی در اختیار داشتم. حتی فامیل‌های پدری در شمال کرمانشاه هم حضور داشتند؛ چون با منطقهٔ رازیان فامیلی کرده بودند. ظرف مدت پانزده سال بخش اعظمی از دهات کرمانشاهان را زیر پا زدم و در مورد آیین‌ها، متل‌ها، مثل‌ها و زبانزدهای مردم پژوهش کردم. از پایورند، بیلوار،

کندوله، دورود فرامان، سنجابی، ثلاث باباجانی، قلخانی و گوران، روستاهای کلهرنشین شاه‌آباد غرب و گیلان‌غرب و لک‌نشین‌های جلالوند و عثمانوند تا روستاهای ماهیدشت و دیزگران هرسم.

سال پنجاه و سه و چهار همزمان در سه جا برای استخدام پذیرفته شدم. هوانیروز، دادگستری و دارایی. خلبانی را دوست داشتم؛ اما مادرم وقتی شنید؛ قرآن سر طاقچه را پایین کشید و گفت ترا به این قرآن از خلبانی منصرف بشو، می‌ترسم از آن بالا پایین بیفتی. به احترام قرآن و دلواپسی‌های مادرم هوانیروز را فراموش کردم و برای کسب تکلیف از پدرم پرسیدم کجا بروم بهتر است. گفت: عدلیه (دادگستری) اسم و رسمی دارد، همهٔ خان‌ها و خان‌زاده‌ها تو عدلیه کار می‌کنند. کارهای استخدامی‌ام را در دادگستری به اتمام رساندم و پس از یک دورهٔ کوتاه کارآموزی شروع به کار کردم. تمام اندوختهٔ مادرم در طول عمرش چهل و هفت تومان بود که با فروش تخم‌مرغ‌هایش جمع شده بود؛ خرج من شد و من به او قول داده بودم با اولین حقوقم یکی از آرزوهایش را که رفتن زیارت بود برآورده کنم. خدایا این مادر چقدر ساده و مهربان بود. پنجاه سال تو کرمانشاه زندگی کرده بود تنها راهی را که می‌شناخت راه فردوسی تا سر خاک برادرانم و خواهرم بود. اگر به‌ضرورت به خانهٔ فامیل‌ها که در محلهٔ چوب‌فروش‌ها بود؛ می‌رفتیم، سفت‌وسخت دستان مرا می‌گرفت که گم نشود. یکی دیگر از آرزوهایش این بود که بچه‌های مرا ببیند وقت خواب تا سرش را کنار سر من نمی‌گذاشت خوابش نمی‌برد. مدام دغدغه داشت. همیشه در گوشم نجوا می‌کرد که مواظب خودم باشم. به‌صراحت می‌گفت: من زمانی بمیرم پدر و خواهرت با تو امور نمی‌کنند. صداقت و مهربانی‌اش زبانزد عام و خاص محل بود. یک ماهی از شروع به کارم گذشته بود. نمی‌دانم چطور شد که یک‌دفعه گفت: هواس کی حقوق می‌گیری. گفتم: به این زودی‌ها. دیگر هیچی نگفت. پنجم اردیبهشت معرفی‌نامهٔ حقوقی‌ام رسید. ششم اردیبهشت دو نفر از همکارانم که یکی شمالی و یکی اراکی بود گفتند: باید سور بدهی. گفتم: به‌محض این‌که حقوقم را گرفتم چشم. گفتند: ما عشق کردیم امشب را مهمان ما باشی. اول قبول نکردم اما با اصرارشان دیگر لال شدم. اجرای نمایش «مرد فرنگی» که تمام شد سریع خودم را به خانه رساندم، هوا داشت تاریک می‌شد که همکارانم با ماشین جیپ اداره از راه رسیدند، با حال و احوالی سوار شدم و رفتیم. سر از جایی درآوردم که تا آن زمان نرفته بودم کافه صحرا. سفارش غذا دادند و آوردند و خوردیم. بعد یک‌دفعه دیدم روی میز پر شد از بطری‌های عرق و آبجو. من به طاها گفتم: شما می‌خورید نوش جانتان اما من تا حالا نخوردم. نمی‌خواهم وبال گردنتان بشوم. خسرو گفت: عرق نمی‌خوری نخور آبجو بخور، شستشودهنده کلیه و مجاری ادراری است. گفتم: راستش حالم خراب می‌شود. خدایی‌اش دیگر اصرار نکردند. گرم که شدند گفتند: نمی‌خواهی یک دهنی خراباتی مهمانمان کنی. گفتم اینجا! ممکن است مشتری‌ها ناراحت بشوند. گفتند: بی‌خیال! این‌ها همه‌شان مَشتیِ مَشتی‌اند. صدایی صاف کردم و شروع به خواندن کردم: «هر شو نالان و من پریشانم / مرغ پر شکیای بی خانمانم». دیدم چندتایی از میزهای پس و پیش گفتند ناز نفست. منم جوابشان را دادم و دیگر ول‌کنم نبودند. این می‌گفت: یک دهن دیگر، اون می‌گفت یک دهن دیگر. وقتی به خودم آمدم دیدم ساعت از یک شب هم گذشته. گفتم: بهتره برویم. مادرم تا من خانه نباشم خوابش نمی‌برد. گفتند: برویم. میز را حساب کردند و سوار ماشین شدیم؛ گاز ماشین را گرفتند. رسیدیم درِ باغ، پیاده شدم با یک شب‌به‌خیر، حرکت کردند و رفتند. من از لای در چوبی دستم را پیش بردم و کلون در را باز کردم و وارد خانه شدم. به‌محض این‌که وارد خانه‌باغ شدم دیدم خواهرم روی سر مادرم نشسته. گفتم: چه شده؟ گفت از عصر که تو رفتی زبانش بند رفته. پاهاشم ورم کرده تا صبح

خواب به چشمانم نرفت. صبح با سیاوش رفتم در خانه دکتر کوشکی و از حال مادرم برایش گفتم. این پزشک انسان‌دوست و مردمی بلافاصله کیفش را برداشت و به عیادتش آمد و پس از معاینه نسخه‌ای نوشت. گفتم: آقای دکتر مریضی‌اش چیزه؟ گفت: حدس می‌زنم اوره وارد خونش شده. امیدوارم سلامتی‌اش را به دست بیاورد. به سیاوش برای ویزیت اشاره کردم، دکتر متوجه شد و گفت اصلاً بحثش را نکنید کاری نکردم. او که رفت به دوستم گفتم من باید به اداره بروم، اگر زحمت نمی‌شود نسخه‌اش را بگیر، بعداً باهات حساب می‌کنم. سیاوش گفت: خیالت راحت الساعه می‌روم. من رفتم اداره و به رئیسم توضیح دادم که چرا دیر آمدم و مشغول کارم شدم. حقیقت فکرم مشغول بود؛ دلهره داشتم؛ حواسم جمع نبود و این اوضاع‌واحوال موجب شد که آقای سالاری بگوید: شما بهتر است به خانه بروید ممکن است به وجودتان نیاز باشد. آقای یخچالیان هم گفت: می‌خواهید که من همـراهت بیایم. گفتم: نه راضی به زحمت نیستم؛ خودم می‌روم. وقتی به خانه آمدم از خواهرم پرسیدم: حالش چطور است؟ گفت: فرقی نکرده. گفتم دواهایش را خورده؟ گفت: آمپولش را وجیهه خانم آمد زد و رفت. نمی‌دانستیم چه باید بکنیم. دستم خالی بود و روی قرض کردن از کسی را نداشتم. روز هشتم که رفتم سر کار حقوقم را گرفتم. نزدیک ظهر بود که علی و سیاوش درِ اداره آمدند و گفتند: مرخصی بگیر برویم خانه. حال مادرت خوب نیست. به آقای سالاری گفتم و از اداره بیرون آمدم. وقتی به خانه رسیدم، دیدم چند تن از زن‌های محله دور بستر مادرم جمع شدند. مادرِ غلام داشت قرآن می‌خواند. به دلالت آنان دست مادرم را در دست گرفتم. برای لحظاتی چشمانش را باز کرد و گفت هواس... سرم را روی سینه‌اش گذاشتم و گریه سر دادم. روح از کالبدش خارج شد و مرا برای همیشه تنها گذاشت. کارهای مقدماتی دفن با حضور آقای فریدون هوشیار و دیگر آشنایان فراهم شد. ساعت سه عصر کار خاکسپاری تمام شد و من با دلی شکسته ساعت پنج عصر برای اجرای نمایش «مرد فرنگی، دایره زنگی» روی صحنهٔ تئاتر کاخ جوانان واقع در خیابان سراب قنبر رفتم. پس از اجرا وقتی به خانه برگشتم دیدم عده‌ای از فامیل‌های دور و نزدیک خانه‌باغ را قرق کرده‌اند. پولی را که می‌خواستم با آن آرزوی مادرم را برآورده کنم شد پول خیراتش. بعد از فوت مادرم یک ماه نگذشته بود که پدرم تصادف کرد و برای چند ماهی پس از ترخیص از بیمارستان، مشاعرش را از دست داد. با همهٔ شکنجه‌هایی که نصیب من کرده بود؛ دلم برایش می‌سوخت. گاهی حق به او می‌دادم تلافی همه‌چیز را سر من دربیاورد. فقر و فلاکت آن‌چنان چنگ بر سینه‌اش زده بود که هرچه تلاش می‌کرد فایده‌ای نداشت. همه به او زور می‌گفتند و او نمی‌توانست کاری بکند. در محل می‌گفتند: اموال یکی را که کارمند دادگستری بوده، به غارت برده‌اند و دزد زده. انگشت اتهامش را به‌طرف پدر من دراز کرده و او را به جرم نکرده راهی زندان می‌کنند و بعد از یک هفته دزد اصلی پیدا می‌شود و به جرمش اعتراف می‌کند. پدر بدبخت و بی‌گناه من بدون این‌که کسی از او اعادهٔ حیثیت کند آزاد می‌شود. انگار نه انگار که او یک هفته به جرم نکرده زندانی بوده است. فرزندانش را یک‌به‌یک به علت فقر و محرومیت از دست می‌دهد و نمی‌تواند کاری بکند. باغی را که خـودش نهال آن را کاشته از دستش بیرون می‌کشند و هیچ نمی‌گوید. چنان آدمی از سنگ ساخته شده بود که تا آخرین لحظه با همهٔ بدبختی‌ها و بیچارگی‌هایش می‌ایستاد.

پس از اجرای نمایش «مرد فرنگی، دایرهٔ زنگی، سیاه برزنگی» نوشتهٔ پرویز کاردان و کارگردانی استاد نصرت‌الله سالاروندی، یکی از دوستان هنرمندم به نام مرحوم مرتضی شریفیان از من دعوت به عمل آورد که برای تدریس تئاتر به دختران سپاه بهداشت بروم که دوران بهداشت و درمان را در آنجا آموزش می‌دیدند. دعوتش را پذیرفتم و رفتم و با خانمی

به نام الهیاری که مسئولیت آنجا را داشت آشنا شدم و معلوم شد که خودش و کلیهٔ سپاهیان بهداشت مستقر در مرکز بهداری الوند نمایش «مرد فرنگی و دایرهٔ زنگی» را که اجرای آن تازگی‌ها به اتمام رسیده بود مشاهده کرده‌اند و از این باب تصمیم گرفته بودند به مناسبت پایان دوره توسط دختران سپاه بهداشت نمایشی اجرا شود. به علت فوت مادرم دچار تألمات روحی شده بودم برای رهایی از آن حال‌وهوا کار آموزش را شروع کردم. از بین پنجاه شصت نفری که علاقه به کار تئاتر نشان می‌دادند با تست مختصری پانزده نفر را انتخاب کردم و قرار تمرینات را برای روز بعد گذاشتم. چند روزی از تمرینات بیان و بدن و خواندن نمایش‌نامه گذشته بود که نگاهم روی یکی از آنان که چهرهٔ غمگینی داشت متمرکز شد. وقتی حرف می‌زد خیلی اندیشمندانه حرف می‌زد. تکیه‌کلامش را همه می‌دانستند: «نه خیال کنی رو اصلی می‌گویم». در هنگام بحث و گفتگو نشان می‌داد اهل مطالعه است و به مسائل اجتماعی و سیاسی اهمیت می‌داد؛ گفتار و رفتارش بزرگ‌تر از سن و سالش نشان می‌داد. بدجوری مرا درگیر مشی انسانی خودش کرده بود. یکی از روزها دل به دریا زدم و گفتم: می‌خواهم با شما صحبت کنم البته خارج از اینجا. گفت: در چه موردی. گفتم آینده. گفت: با این اوضاع‌واحوال مگر آینده‌ای هم وجود دارد. من که قصد و غرضم از آینده چیز دیگری بود در جوابش گفتم: من مثل توپ لاستیکی‌ام هر چه زمین بخورم باز بلند می‌شم. گفت: باشه می‌آیم، کجا؟ گفتم: پارک ولیعهد. پارک ولیعهد درواقع باغ چال بود و بخشی از باغ ما که به پارک تبدیل شده بود. روز بعد آمد؛ رأس ساعتی که قرار گذاشتیم. با بلوز و دامنی گُل‌دار و بهاری و موهایی پریشان بر روی شانه‌هایش. پس از سلام و احوال‌پرسی گفت: منزلتان اینجاست؟ گفتم: بله. این را نگفته بودم من در کنار خانه‌باغ محل سکونتمان به سبک خانه‌های جنگلی با سنگ و آجر اتاق جداگانه‌ای برای خودم ساخته بودم. ازش پرسیدم: چرا این‌قدر چهرهٔ شما غمگین و غمزده است؟ گفت: به خاطر مرگ مادرم. گفتم: تازه فوت شده گفت هشتم اردیبهشت. گفتم: چه اتفاقی مادر منم هشتم اردیبهشت فوت شده. گفت: واقعاً! گفتم باور کن. پدرش معمار بود و معروف. به خاطر استخدام برادرش از کرمانشاه به یکی از استان‌های همجوار کوچ کرده بودند. بعد از کلی بحث‌های متفرقه در مورد جامعه و هنر و تئاتر و سینما و نویسندگان و شاعران مطرح متوجه شدم که او اندیشه‌اش فراتر از نگاه من به جهان هستی است. به هر مسئله‌ای که اشاره می‌کردم خیلی درست و اصولی آن را تحلیل می‌کرد. نگاهی مافوق نگاه‌های معمولی به افراد جامعه داشت، جوامع بشری را از عصر حجر تا عصر قجر چنان با ظرافت برایم تشریح کرد که حیرت‌زده شده بودم. راستش در مقابل اطلاعات علمی‌اش احساس حقارت می‌کردم. هیچ نکته‌نظری نداشتم؛ نمی‌دانستم چه باید بگویم. گمان می‌کنم خود او هم به این نتیجه رسیده بود که من آچمز شده‌ام. به همین خاطر برای این‌که مرا از حیرت‌زدگی درآورد گفت: اطلاعات هرکسی محدود به خواندن مطالبی است که به آن علاقه دارد. همان‌طور که شما روی تئاتر و نمایش و سینما به یک مفهوم کلی رسیده‌ای من هم در مورد انسان در گذرگاه تاریخ به مفاهیمی رسیده‌ام که باید روی آن خیلی گفتگو کرد. اگر دوست داشته باشید کتاب‌هایی را که در این مورد خوانده‌ام به شما معرفی کنم، ناخودآگاه گفتم نیکی و پرسش. بعد نگاهی به ساعت کرد و گفت: باید پیش از غروب برگردم. محیط نظامی است و محدودیت‌های خاص خودش را دارد. گفتم: روز خوبی بود، حداقل از آن حال‌وهوایی که داشتید بیرون آمدید. گفت: آره خوب بود. وقتی به خودم آمدم او رفته بود. دیدارها ادامه پیدا کرد. با حفظ همهٔ حریم‌های اخلاقی و اجتماعی. هر کتابی را که معرفی می‌کرد بلافاصله آن را می‌خریدم و می‌خواندم. عجیب باورم داشت. می‌گفت: شما اگر اراده کنید با ذهن خلاقی که دارید

نویسندهٔ بزرگی می‌شوید. می‌گفت نگذارید ناملایمات دست‌وپایت را ببندد. نمی‌دانم چه چیزی در من دیده بود که هرگاه همدیگر را می‌دیدیم به من نهیب می‌زد که راهم را با علم و آگاهی ادامه دهم. دورهٔ آموزش داشت تمام می‌شد. تنها عکسی را که از او داشتم توی اتاقم نصب کرده بودم. خواهرم می‌گفت: دیگر وقتش است به سایه‌خان (صادق‌خان) پیغام بدیم برای فرخنده. فرخنده دخترعمه‌ام بود و دوران کودکی‌اش را به خاطر مرگ مادر پیش ما زندگی می‌کرد. احساس من به فرخنده احساس خواهر و برادری بود؛ اما پدر و خواهرم به این مسئله توجه نداشتند. من برای این‌که خیال خانواده را راحت کنم گفتم: من کس دیگری را برای زندگی زیر نظر گرفته‌ام. خواهـــرم تا این کلام را از زبان من شنید؛ قیامتی به پا کرد که تمام محل در باغ ما جمع شدند. من که اوضاع را مناسب نمی‌دیدم برای حفظ آرامش خانه را ترک کردم و به منزل یکی از دوستانم رفتم. روز بعد که به خانه برگشتم در کمال تعجب دیدم در اتاقم چهارتاق است، وارد که شدم دیدم قاب عکس شکسته شده و عکس داخل آن پاره‌پاره شده است. دنیا به چشمانم تیره‌وتار شد. دیگر ایستادن در خانهٔ پدری را جایز نمی‌دانستم بلافاصله از خانه بیرون آمدم. از طریق یکی دیگر از دوستانم خانه‌ای کرایه کردم و اسباب و اثاثیه‌ام را بی‌خداحافظی از خانواده به آنجا بردم. با تمام شدن دورهٔ آموزش و اجرای نمایش، دختران تقسیم شدند و او هم از کرمانشاه رفت. من جسته‌گریخته به او سر می‌زدم. برادرش بسیار آدم فهمیده و آگاهی بود. با اولین دیدار به من گفت: خواهرم از ویژگی‌های انسانی شما زیاد برایم گفته است، خودت می‌دانی ما کرمانشاهی‌ها هر جا برویم خصلت مهمان‌نوازیمان را از یاد نمی‌بریم. خصوصاً برای شما که می‌خواهید عضو خانوادهٔ ما بشوید، به جان... بشنوم آمدی و رفتی جای دیگری اتراق کردی، نه من، نه تو. تهدیدش موجب شد برای دیدارِ... خودم را تا حدودی محدود کردم. نمی‌خواستم دقیقه و ساعت برایشان مزاحمت ایجاد کنم. یک ماه مانده بود به پایان خدمت تو اداره مشغول کار بودم که دیدم تلفن زنگ خورد. همکارم گفت با تو کار دارند. تلفن را گرفتم، صدای محزونی گفت: سلام. اول نشناختم گفتم: سلام، شما؟ گفت: فلانی هستم برادرِ... گفتم: اتفاقی افتاده گفت... تصادف کرده. دنیا جلو چشم‌هایم تیره‌وتار شد؛ گوشی تلفن از دستم افتاد و زدم بیرون، بدون مرخصی. وقتی به در مرده‌شوی‌خانه رسیدم دیدم یا حضرت عباس! قامت برادر... عینهو کمان خمیده شده، خودم را به او رساندم و سر بر شانه‌اش گذاشتم و ناله سر دادم و گفتم: چه شده؟ گفت: ماشینِ... و دوستانش تو جادهٔ بوئین‌زهرا رفته زیر تریلر و همه هم در دم کشته شدند. باورم نمی‌شد. به هر شکلی بود خودم را به داخل مرده‌شوی‌خانه رساندم. اسمش را روی سینه‌اش نوشته بودند. کفنش را از ناحیهٔ صورت کنار زدم و برای اولین و آخرین بار صورتش را بوسیدم و بیرون آمدم. نجواکنان با عاشقانهٔ اخوان ثالث: «ما چون دو دریچـه رو به روی هم، آگاه ز هر بگو مگوی هم، هر روز سلام و پرسش و خنده، هر روز قرار روز آینده، اکنون دل من شکسته و خسته است، زیرا یکی از دریچه‌ها بسته است، نه مهر فسون نه ماه جادو کرد، نفرین به سفر که هر چه کرد او کرد»، راهم را گرفتم؛ تنها، حیران و سرگردان آمدم.

دو سال تمام به حال خودم نبودم. سردردهای خفیفم روزمره شده بود. داروهای اعصاب و روان کارساز نبودند. یا باید کلاً می‌خوابیدم یا باید قرص نمی‌خوردم و زجر می‌کشیدم. توی این میانه یکی از روزها مادر دوستم سیاوش گفت: برای بیرون رفتن از این حال‌وروز باید ازدواج کنی. اولش این حرف را جدی نگرفتم اما وقتی به آینده فکر کردم دیدم درسته باید زندگی کنم. بر همین اساس به سیاوش گفتم: به مادرت بگو به فکرم باشد. بعد از یک هفته سیاوش گفت: مادرم یکی را

پیدا کرده که حرف ندارد. گفتم: کی؟ گفت: خواهر دامادمان. رفتیم و دیدم و پسندیدم. تاریخ عقد را مشخص کردیم. پیش پدرم رفتم گفتم: می‌خواهم زن بگیرم می‌آیی؟ گفت: من که لباس درست حسابی ندارم. گفتم: برایت می‌خرم. هرچه گفت، برایش انجام دادم. کفش، کت‌وشلوار، پیراهن و جوراب. حتی خودم روز قبل ریشش را اصلاح کردم. آدرس دادم و رفتم. روز بعد دو تن از همکارانم به‌عنوان شاهد عقد آمده بودند. تا لحظهٔ آخر منتظر پدرم شدم بلکه بیاید اما نیامد. خطبهٔ عقد خوانده شد و مجلس کم‌کم رو به اتمام گذاشت. روز بعد رفتم و به پدرم گفتم: چرا نیامدی؟ پدرم فقط یک جمله گفت: از ترس خواهرت. می‌گفت: چون به قول ما نکردی و پیش پدر فرخنده خجالت شدیم، اگر قدم از قدم برداری پایت را می‌شکنم. دلخور نشدم. مختصری پول برای خرج روزانه تو جیبش گذاشتم و برگشتم. شهریور پنجاه‌وشش بدون جشن عروسی زندگی‌ام را با همسرم شهین اشرف آغاز کردم. فرزند اولم ساحل در بحبوحهٔ انقلاب پنجاه‌وهفت به دنیا آمد و بعد از مدتی فوت شد. دوست‌ها و فامیل‌ها می‌گفتند: بچهٔ اول سهم کلاغه و به این شکل سعی می‌کردند ما را از غم و غصه دور نگهدارند. فرزنـــد دومم سارا در دهم شهریورماه پنجاه‌ونه به دنیا آمد، بیست روز قبل از حملهٔ هواپیماهای عراقی به کرمانشاه و دیگر نقاط ایران. چند ماه بعد از تولد سارا، پدرم طبق باوری که در ذهنش بود در بیست و ششم دی‌ماه دار فانی را ترک کرد. فوت پدرم یک اتفاق نادر بود. او پیش‌ترها به من گفته بود: هر وقت این درخت زردآلوی سرچمن شاخه‌هایش خشک شود همان سال می‌میرد. یک هفته قبل از این‌که از دنیا برود پنداری به من الهام شده بود، سال آخر عمر پدرم است. دوربین عکاسی برداشتم و پیش او رفتم و تعدادی عکس یادگاری با او گرفتم. بیست و ششم دی‌ماه پنجاه‌ونه همهٔ اعضای خانواده به مناسبت پاگشای داماد جدید، خانهٔ پدرخانمم دعوت شده بودیم. در این‌گونه موارد خانمم می‌گفت: چون مادرم تنهاست زودتر برویم اگر کاری داشت برایش انجام بدهم. آن روز ما زودتر به خانهٔ پدرخانمم رفتیم. یک ساعتی اونجا نشسته بودم دیدم خیلی کلافه هستم. به خانمم گفتم حال و احوال خوبی ندارم؛ می‌روم بیرون گشتی می‌زنـم و برمی‌گردم. خانمم گفت: زود برگردی مهمان‌ها بیایند و نباشی خوب نیست. گفتم: باشد. ساعت حدود نه صبح بود. از خانه زدم بیرون. کوچه برنجی را پشت سر گذاشتم. هنوز به سر کوچهٔ ثبت نرسیده بودم؛ دیدم پیکانی جلو پایم نگهداشت و سیاوش از داخل ماشین گفت: هواس کجایی پدرت حالش خراب شده بیا بالا برویم بیمارستان. من دیگر ندانستم چطور شد. سوار شدم و رفتیم بیمارستان و در بخش اورژانس پرس‌وجو کردیم. پرستاری گفت: همان پیرمرد را می‌گویند. سیاوش گفت: بله. گفت: فوت شد. جنازه‌اش را بردند سردخانه. با حالی خراب خودم را به جنازهٔ پدرم رساندم. دستش را گرفتم دیدم سرد شده. از سیاوش پرسیدم: نگفتن علت مرگش چه بوده؟ گفت: به من گفتند سکته قلبی. بعد جنازه را برای کالبدشکافی فرستادند پزشکی قانونی. دکتر کرندیان گفت: چند سالش بوده؟ گفتم: حدود هفتاد و نه سال. گفت: علت مرگش مشخص است در اثر سکته قلبی بوده، اگر می‌خواهید بیشتر بدانید تا دستور کالبدشکافی‌اش را صادر کنم. گفتم: نیازی نیست. پس از صدور جواز دفن جنازه را به باغ فردوس منتقل کردند. مراسم دفن و ختم با حضور دوستان و همکاران و فامیل‌های نسبی و سببی پس از سه روز به پایان رسید. پس از چند روز به سراغ خواهرم رفتم. گفتم: بابا چطور مرد؟ گفت: با تبر افتاد جان درخت زردآلو، آن را انداخت و قطعه‌قطعه کرد. بعد از من خواست برایش چایی ببرم. چایی برایش بردم. سیگاری کشید، چایی‌اش را خورد و سرش را روی هیزم‌های قطعه‌قطعه شده گذاشت و مرد؛ من اول خیال کردم بی‌حال شده، هر چه تکانش دادم، صداش زدم، هیچ جوابی نداد. حرفایش را که

زد گفتم: از بس حرصش می‌دادی و اذیتش می‌کردی سکته کرد. گفت: بی‌خودی پای مرا وسط نکش. برای چه نمی‌گویی از قدم شوم دختر تو مُرد. چیزی نگفتم، از خانه زدم بیرون. هنوز از داغ پدرم در سوزوگداز بودم که غم دیگری بر آشیان دلم نشست. رفیق یکرنگم، رفیق پشتیبانم در بدترین شرایط زندگی با توطئه‌ای طراحی‌شده به دست یک آدم نادانِ تحریک‌شده کشته شد. روح و روانم به هم ریخت. سردردهای خفیفم قدرت گرفتند و احاطه‌ام کردند. به شکلی که برای نجات و رهایی‌ام از دست آن‌ها مشت به دیوار می‌کوبیدم، چنگ بر زمین می‌کشیدم. به همین خاطر بارها و بارها دستانم آب آوردند و برای تخفیف درد، آب آن را کشیدند. به هر دکتری برای بهبودی مراجعه کردم. دکتر بشر، دکتر برقعی، دکتر ادیب یزدی و دکتر افشاری همه نظرشان این بود که من به میگرن مبتلا شده‌ام و تنها راه نجات آن فقط خوردن داروهای آرام‌بخش است. آمی‌تریپتیلین، ایمی‌پرایمین، تریمیپرایمین، کلردیاز پوکساید، پروپرانولول و در هنگام شروع درد آور میگرن، آنتی میگرن و آمپول دیپرین. تجربه کرده بودم که وقتی درد شروع می‌شد در اتاقی تاریک استراحت کنم. وقتی شب‌ها تو خواب می‌آمد سراغم، بدترین حالت را داشتم. بیست‌وچهار ساعت زجر می‌کشیدم؛ تا به حال‌وروز طبیعی‌ام می‌رسیدم. با این توصیف، میگرن هم نتوانست مرا از مسیری که برای تئاتر تعیین کرده بودم منحرف سازد. تحقیقاتم را ادامه دادم و شروع به نوشتن کردم. پس از فوت پدرم نمایش‌نامهٔ ایستادگان را نوشتم و در سالن دادگستری آن را نمایش دادم و مورد تشویق قرار گرفتم. نمایش‌نامه موضوعی بومی داشت. درخت مرادی بین دو روستا قرار گرفته بود، هر یک از دو روستا سعی می‌کردند درخت را از آن خود بدانند. در این میان شخص مُخلی از این دودستگی و نفاق بهره می‌گرفت و شبانه درخت را آتش می‌زد و اهالی دو روستا به ظن این‌که کار روستای مقابل بوده به جان هم می‌افتادند.

یکی از شانس‌های خوب زندگی من در دادگستری، همکاری با شخصیتی فهیم و آگاه و دلسوز به نام زنده‌یاد ایرج یخچالیان بود که پس از بازنشسته شدن آقای سالاری به جای او در سمت ریاست حسابداری دادگستری منصوب شد. نظر به این‌که ایشان اهل مطالعه بود و در محافل ادبی و هنری جایگاهی رفیع داشت؛ بخشی از فراگرفتن صناعات ادبی و شناخت تاریخ ایران را مدیون او هستم. در ساعات اداری هرگاه کاری نداشتیم با اشتیاق به نمایش‌نامه‌هایی که نوشته بودم و برایش می‌خواندم گوش می‌داد و نکات ضعف و قوت آن را به من گوشزد می‌کرد.

بعضی وقت‌ها که نمایش‌نامه‌ای نداشتم برای خوانش، نمایش‌نامه‌ها یا فیلم‌نامه‌های چاپ‌شدهٔ استاد بهرام بیضایی را برایش می‌خواندم و بعد هم به تحلیل آن مشغول می‌شدیم. گاهی وقت‌ها که مشغول نوشتن نمایش‌نامه بودم یک‌باره برای تشویقم می‌گفت: من یقین دارم تو با این قلمت تئاتر کرمانشاه را متحول می‌کنی. بدون اغراق، اتاق حسابداری دادگستری به یمن و برکت زنده‌یاد ایرج یخچالیان به اتاقی فرهنگی و هنری مبدل شده بود؛ زیرا همکاران دیگرم در آنجا اکثراً اهل هنر بودند. آقای حسین چاک‌رخ نقاشی می‌کرد، آقای علی محمدی، طبع شعر و شاعری داشت. همان‌طور که اشاره کردم چون زنده‌یاد ایرج یخچالیان با محافل هنری در رفت‌وآمد بود اکثر شاعران بلندآوازهٔ کرمانشاهی هم مدام در محل کار ما حضور پیدا می‌کردند. مثل زنده‌یادان استاد یدالله بهزاد، استاد علی‌اشرف نوبتی (پرتو)، استاد اسدی و زنده‌یاد میرزا آقا خرم‌پور که از بانیان ارشد حزبِ خران کرمانشاه بود و این جمع هنرمندانه وقتی وارد گفتگو می‌شدند و من از مباحثاتشان بهره می‌بردم.

حدود بیست سال من در کنار زنده‌یاد ایرج یخچالیان و جناب حسین چاک‌رخ بودم، نمی‌دانستم که این دو بزرگوار هم در دهۀ چهل در چند نمایش بازی داشته‌اند. در بحبوحۀ انقلاب جرقۀ اولین اعتصاب در دادگستری کرمانشاه توسط زنده‌یاد ایرج یخچالیان که یکی از بانیان اصلی بود زده شد. جمعیت اولیه ۱۵ تن بودیم که دست از کار کشیدیم و در محوطۀ دادگستری اجتماع کردیم، چون دستگاه چاپ پُلی‌کپی اداره دست من بود؛ زنده‌یاد ایرج یخچالیان مسئولیت چاپ اعلامیه‌ها را به من سپرده بود و من بدون واهمه از پاسبان‌های گارد دادگستری به اتاقی که در ساختمان اصلی دادگستری بود می‌رفتم و اعلامیه‌های صادره را که روی برگ استنسیل نوشته شده بود تکثیر می‌کردم. سخنرانی‌های زنده‌یاد ایرج یخچالیان حلاوت خاصی به اعتصابگران می‌داد؛ تا جایی که جمع ۱۵ تنی اعتصاب‌کنندگان ظرف مدت یک هفته مبدل به کلیه همکاران اداری و قضایی شد؛ به استثناء چند تن آدم مسئله‌دار که تا لحظۀ آخر جرئت نداشتند خود را به جمع اعتصاب‌کنندگان نزدیک کنند. عجیب اینجا بود به‌محض پیروزی انقلاب همین چند تن بلافاصله رنگ عوض کردند و به مردم انقلابی پیوستند.

پس از پیروزی انقلاب در سال ۱۳۵۸ با موافقت مسئولین مربوطه مبادرت به تشکیل شرکت تعاونی دادگستری نمودم و به‌عنوان مدیرعامل پیگیر گرفتن زمین برای همکارانی که فاقد خانه و مسکن ملکی بودند شدم و در مدت کوتاهی توانستم در فاز اول از پشت بازار شهرستانی قطعه زمینی بگیرم و تفکیک کنم و به هر تن از اعضا زمینی به مساحت ۲۲۰ متر مربع واگذار کنم. اعضا تعاونی مسکن به پاس خدماتم امضا جمع کرده بودند که هر قطعه‌ای که مناسب‌تر است به من واگذار شود اما من زیر بار نرفتم و همانند بقیۀ همکاران تن به قرعه‌کشی دادم. فاز دوم از خیابان کسرا و فاز سوم از مراد حاصل واقع در بلوار طاق‌بستان برای کارکنانی که تازه استخدام شده بودند زمین گرفتم. هنر وزین و انسان‌ساز تئاتر تأثیر عجیب بر من گذاشته بود، مدام به خودم نهیب می‌زدم مبادا به خاطر مسائل زودگذر و بی‌ارزش زندگی آلوده شوم. ازاین‌جهت همکاران قضایی و اداری لطف خاصی به من داشتند. وقتی از باب مسالمت‌جویی می‌خواستم مشکلی از مشکلات اربابان رجوع را برطرف کنم به هرکدامشان که زنگ می‌زدم بی‌شک‌وشبهه مشکل برطرف می‌شد. راست‌گفتاری و راست‌کرداری در راستای استیفای حق‌وحقوق همکاران موجب گردید که از دوران ده‌سالۀ ریاست من در اداره امور مالی دادگستری به‌عنوان دوران طلایی یاد کنند. از این بابت خدای را سپاسگزارم که وقتی در سال ۱۳۸۶ حکم بازنشستگی‌ام را دریافت نمودم وام‌دار احدالناسی نبودم و با سرافرازی دادگستری را ترک کردم.

یکی از مسائلی که در طول زندگی از آن رنج برده‌ام عدم ثبات شخصیتی بعضی از آدم‌های دور و ورم بوده که عین آفتاب‌پرست رنگ عوض می‌کردند و خود را به شکلی که نبودند درمی‌آوردند. آدم‌های فرصت‌طلبی که برای رسیدن به اهدافشان دست به کارهای می‌زدند که طرفداران فلسفۀ ماکیاول هم به گرد پایشان نمی‌رسیدند. آدم‌هایی که به هر گوشه‌ای نگاه کنی دسته‌دسته از آنان مثل باد سام در حرکتند و عجیب اینجاست که این‌گونه آدم‌ها در جاهایی دیده می‌شوند که محفل فرهنگ و هنر و ادب است، بگذریم...

در سال‌هایی که به مدرسه می‌رفتم، من هرچه کاردستی به معلم هنر آقای به دودمان نشان می‌دادم همگی ابزار آلات کشاورزی بود. مثل دارِ شخم‌زنی، چان، طره، شَقل، شَن، داس، سَرَند، پارو. این موضوع موجب شده بود که همیشه نمرهٔ بالایی بگیرم و کاردستی‌هایم را داخل ویترین شیشه‌ای کوچکی نگهداری کنند.

همان‌گونه که قبل‌تر گفتم در دوران کودکی بازی‌های بسیاری برای سرگرمی داشتم. مثل قاپان، آسیاو خراوه (آسیاب خرابه)، هفت‌سنگ، چوب و توپ، الک ملک، گرگ گرگ، گاو تا گوسال یا پنیر، قایم‌دارکی، سوار سوار، جوزان و... در هرکدام از این بازی‌ها همه دخیل بودند و به بازی گرفته می‌شدند. برای تعیین گرگ در بازی گرگ گرگ ابتدا همگی به‌صورت ایستاده دایره‌وار می‌ایستادیم بعد یکی تحت عنوان سردارِ بازی، شمارش را به ترتیب آغاز می‌کرد. قاعدتاً شمارش تا صد انجام می‌گرفت و سردار هر شماره‌ای را که می‌خواند دست بر سینهٔ طرف می‌زد. نحوهٔ شمارش به این شکل بود: ده به زمین بیست به هوا، سی، چهل، پنجاه، شصت، هفتاد، هشتاد، نود، صد. اگر شرط بر این بود اولین شماره صد گرگ است؛ یک‌باره همگی برای این‌که گرگ ما را نزند فرار می‌کردیم و گرگ آن‌قدر به تعقیب و گریز ما ادامه می‌داد تا سرانجام یکی از بچه‌ها را می‌زد و او گرگ می‌شد. اگر شرط بر این بود آخرین نفر در خوانش شماره صد گرگ است، صد اول و دوم و سوم و ...، در گردش بازی کنار می‌رفتند تا بالاخره یکی از دو نفر آخـر گرگ می‌شد و به بازیگران حمله می‌کرد. این بازی تا هنگامی‌که خسته می‌شدیم ادامه می‌یافت. البته با شیوهٔ دیگری هم گرگ را انتخاب می‌کردیم، به این شکل که با همان شکل ایستاده حلقه می‌زدیم و سردار می‌خواند: یه نخود، دو نخود، سه نخود، چاری چمبر، مشکی عنبر، هذا، هوذا، ملکه گوزا. «ملکه گوزا» گرگ بود و باید دیگران را برای زدن تحت تعقیب قرار می‌داد.

در بازی‌های قاپان، آسیاو خراوه، چوب توپ، الک ملک هم ابتدا دو سردار پا پیش می‌گذاشتند و برای انتخاب بهترین بازیگرها با گفتن یمه یمه (این منم این منم) یا گردو بشکن، کار را شروع می‌کردند. به این شیوه بود که دو سردار، مسافتی در حدود ده متر یا بیشتر از هم می‌ایستادند و بعد رو به سوی هم قدم برمی‌داشتند. هر تن که قدم برمی‌داشت؛ می‌گفت یمه (این من)، قدمی را که برمی‌داشت باید پاشنهٔ کفشش به جلو کفش پای دیگرش مماس می‌شد. هر دو سردار این کار را می‌کردند. وقتی به هم می‌رسیدند پای هرکدام از سرداران روی پای دیگری قرار می‌گرفت او حق داشت اولین بازیگر را انتخاب کند و به‌این‌ترتیب، هر دو سردار دسته‌های خود را انتخاب می‌کردند. برای بازی قاپان باید یکی از دسته‌ها داخل دایره قرار می‌گرفت. برای این انتخاب هم «تر یا خشک» می‌کردند و آن به این شکل بود که یکی از سرداران سنگ تختِ کوچکی به‌اندازهٔ یک سکه یا اندکی بزرگ‌تر را می‌آورد و یک‌طرف آن را با آب دهان خیس می‌کرد و سنگ را به‌طرف سردار مقابل می‌گرفت و می‌گفت: تر یا خشک. او «تر یا خشک» را انتخاب می‌کرد و سردار سنگ را به هوا پرتاب می‌کرد. دسته‌ای که خواهان قسمت افتادهٔ تر بود باهم می‌گفتند: اسب علی تشنه‌شه و دستهٔ دیگری که خشک را گفته بود؛ می‌گفتند: خشکه‌سار کربلاس. سنگ که پایین می‌آمد اگر سنگ با روی تر به زمین می‌نشست، دستهٔ مقابل باید داخل دایـره می‌رفت و می‌نشست و سردار آن دسته باید از بازیگران داخل دایره حفاظت می‌کرد و نمی‌گذاشت توسط بازیگران خارج از دایره بیرون کشیده شوند. هر شخصی که به دایره نزدیک می‌شد سردار داخل دایره باید با پا به قاپ پای مهاجم می‌زد تا بسوزد؛ ازاین‌روی این بازی را قاپان می‌گویند. هر طرفی که پایش را می‌زنند باید کنار برود. اگر بازیگران بیرون

بتوانند کسی را از داخل دایره بیرون کشند معاوضه انجام می‌گیرد؛ یعنی کسی را که قاپ پایش را زده بودند به بازی برمی‌گردد و در مقابل آن کسی را که از داخل دایره بیرون کشیده شده بود داخل دایره می‌رفت. این بازی این‌قدر ادامه پیدا می‌کرد تا یکی از دو دسته از پا درمی‌آمد.

یکی از بازی‌های سرگرم‌کننده که جنبهٔ بردوباخت برای من و بچه‌های هم‌محله‌ایم داشت بازی با «شاملی» بود، نوعی شیرینی، تقریباً به‌اندازهٔ یک مداد با رنگ‌های سبز و سفید و قرمز که سر آن مانند عصا خمیده بود. ما روی این شیرینی دو نوع بازی برای بردوباخت انجام می‌دادیم. یکی این‌که همهٔ بچه‌هایی که شاملی خریده بودند آن را روی زمین می‌گذاشتیم و تمام قسمت‌های خمیده را به هم وصل می‌کردیم و به‌قیدقرعه که با خط یا شیر انجام می‌گرفت با یک سکهٔ دوریالی روی قسمت خمیده می‌زدیم. هر تعدادی که شکسته می‌شد مال او بود که با سکه ضربه زده بود و برمی‌داشت و می‌خورد.

یکی دیگر این‌که همه شاولی‌ها را به فاصله روی زمین می‌گذاشتیم و منتظر می‌شدیم که پشه روی آن بنشیند. پشه روی شاملی هرکس که می‌نشست او برنده بود و باید بقیهٔ شاولی‌ها را بر می‌داشت و می‌خورد.

یکی از شب‌های سخت بارانی پدرم با مادرم دعوایش شد. من همیشه به دفاع از مادرم سروصدا راه می‌انداختم، پدرم هر دوی ما را از خانه بیرون انداخت و در اتاق را به رویمان بست. مادرم با دست شکسته مرا به دنبال خود کشاند؛ می‌خواست داخل طویله برود که دید در آن قفل شده. ناچار مرا به دنبال خود به زیر کولایی (آلاچیقی) که در کنار طویله بود کشاند. سقف کولا انباشته از پوش (پوشال) بود. مادرم نمی‌توانست دستش را تکان دهد. نمی‌دانستم چه باید بکنم. توی آن تاریکی و باران و سرما کورمال کورمال لنگه جورابی پیدا کردم و مچ دست مادرم را بستم. آن شب تا صبح من و مادرم از سوز سرما به خودمان لرزیدیم.

من آدمی هستم که به سنت‌ها و مراوده‌های سالم اجتماعی به‌شدت پایبندم اما نمی‌دانم چرا وقت خواستگاری تنها خودم با یک دسته‌گل حضور داشتم. حتی روز عقد فقط خانوادهٔ سیاوش حضور داشتند و زنده‌یاد ایرج یخچالیان که شاهد عقدم بود. پدرم چون از خواهرم حساب می‌برد روز عقدم حضور نداشت. درواقع من تنها بودم. باری پس‌ازاینکه زندگی‌ام را با همسرم شهین اشرف آغاز کردم فقط یک اتاق و یک دستدان اجاره کرده بودم. اتاقی در سبزه‌میدان، پشت بانک ملی واقع در بن‌بست معصومی. هیچی نداشتیم اما دلمان خوش بود. اعتراف می‌کنم هر کس دیگری بود با آن اوضاع اسفباری که من داشتم شش‌ماه هم دوام نمی‌آورد اما همسرم مانند یک همراه به تمام معنا با همهٔ کمبودها و سختی‌ها باهام کنار آمد. یک سالی را در محلهٔ فیض‌آباد سر کردیم؛ کمی که حقوقم بیشتر شد به برزه‌دماغ، کوچه برنجی نقل‌مکان کردیم. اولین فرزندم ساحل در همین محل به دنیا آمد و پس از مدتی به دریا نرفته از میان ما رفت. من و همسرم غمگین شدیم اما بزرگ‌ترها دلداریمان می‌دادند که: «بچهٔ اول سهم کلاغه» و ما هم به این سهم‌خواهی کلاغ رضایت دادیم و هیچی نگفتیم. دومین فرزندم، سارا هم در سال ۱۳۵۹ در همین محل به دنیا آمد و پدرم در بیست و ششم دی‌ماه ۱۳۵۹ از دنیا رفت و از ناحیه خواهرم و فامیل‌ها قیامت برپا شد که دختر تو بدقدم است و از قدم نحس او پدرت فوت کرد؛ از این قبیل چرندوپرندهای خرواری یک‌شاهی؛ اما وقتی در همین سال از طریق تعاونی مسکن دادگستری یک قطعه زمین برای ساختن خانه به من دادند، کسی نگفت دخترت خیر و برکت با خودش آورده است. با فروش هرچه داشتیم ازجمله

طلاهای همسرم، حلقه‌های ازدواجمان، فرش‌ها، اسباب سفره و قرض گرفتن از فامیل و همکار و همسایهٔ کار احداث خانه را شروع کردیم. از آنجایی که مدیرعامل شرکت تعاونی مسکن دادگستری بودم برای تفکیک زمین خیلی به دفتر مهندسی مراجعه می‌کردم، از این بابت چگونه طراحی کردن و نقشه کشیدن را یاد گرفته بودم. آن زمان برای طراحی یک نقشه ساختمانی مبلغ دو هزار و پانصد تومان می‌گرفتند، من بین همکاران تبلیغات کردم که حاضرم بهترین نقشه‌ها را با یک‌پنجم قیمت بکشم. اکثر همکاران از پیشنهاد من استقبال کردند و همین باعث شد بخشی از هزینه‌های ساخت خانه را تأمین بکنم. ازآنجایی‌که من ذاتاً آدم قانعی هستم پس از پایان سفت‌کاری ساختمان دو اتاق آن را برای سکونت آماده کردم و مابقی را گذاشتم بعد از گشایش مالی. هنوز زمستان نیامده بود که به سمتِ پشت بازار شهرستانی خانه‌کشی کردیم. به خانه‌ای که فقط یک پنجره بدون حفاظ داشت و یک در ورودی با دیوارهای گل و گچ شده. پاسیو آجری بود و کف حیاط فاقد موزاییک. آب لوله‌کشی نداشتیم، با همهٔ این سختی‌ها دل‌خوش بودیم که خانه مال خودمان است و صاحب‌خانه نداریم. اواخر سال شصت یعنی هیجدهم اسفندماه فرزندم پوریا به دنیا آمد.

با شروع شدن کارهای هنری مسئولیت خرید خانه و بچه‌ها یکسره به دوش همسرم افتاد. با کشته شدن ناجوانمردانهٔ یکی از دوستانم، پریشانی و افسردگی بر جسم و جانم چنگ انداخت. سردردهای عصبی و میگرنی لحظه‌ای رهایم نمی‌کرد. سر دردم که شروع می‌شد همسرم از باب این‌که بچه‌ها سروصدا راه نیندازند آنان را می‌خواباند و تا وقتی‌که به هوش نمی‌آمدم خاموشی محض همهٔ خانه را در برمی‌گرفت. سر سفره که می‌نشستیم همسرم هر چه را داشتیم مرغوب‌ترینش را جلو من می‌گذاشت. هنوز هم این خصلت در او وجود دارد. گمانم در حق همه مادری می‌کند. بر این مبنا من در مورد او فقط می‌توانم بگویم او یک مادر است؛ همیشه مادر. از این‌که تا کنون نتوانسته‌ام بخش از مهربانی‌های او را جبران کنم از خودم شاکی‌ام. پس از تشکیل گروه تئاتر پارسا، همسرم به‌عنوان یکی از اعضا اصلی فعالیت هنری خود را در بخش طراحی لباس و گریم آغاز کرد. برای بازی کردن و روی صحنه رفتن، تحت تأثیر حرف‌های دیگران خصوصاً اعضا خانواده‌اش بود. تا بالاخره پس از چند سال کار پشت صحنه، مجاب شد که در نمایش «داخداران» بازی کند و در جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر سال ۱۳۶۶ دیپلم افتخار بازیگری را به خودش اختصاص دهد و همین تشویق موجب گردید که سال ۱۳۶۷ هم در نمایش «قلاسان» حضور خود را در جشنوارهٔ تئاتر فجر تثبیت کند.

نوع نگاه من به تئاتر با نوع نگاه همسرم تفاوت‌های اساسی دارد. من تئاتر را برای تئاتر و ارتباط فرهنگی با دیگر اقشار جامعه می‌خواهم، درصورتی‌که همسرم می‌گوید تئاتری که درآمد ندارد و آدم نمی‌تواند از قبل آن به خواسته‌هایش برسد به چه دردی می‌خورد! بگذریم...

بیست و ششم دی‌ماه سال ۱۳۵۹ است. پدرم را دفن کرده‌ام. سیاه او را بر تن پوشیده‌ام و درحالی‌که به پشتی تکیه زده‌ام به گذشتهٔ پر از درد و غمم اندیشه می‌کنم. تمام لحظات زندگی سگی‌ام مثل یک فیلم سینمایی، جلو چشمانم تصویر می‌شود. هشت‌ساله هستم؛ پدرم می‌گوید: داس‌ها و گونی‌ها را بردار تا برویم درو علف‌های هرز داخل باغ. بی‌معطلی می‌گویم: باشد. فرمانش را اجرا می‌کنم. با او به سمت میانهٔ باغ که انباشته از علف شده می‌روم. دو نفری داس‌هایمان را به کار می‌گیریم و درو کردن را آغاز می‌کنیم. پس از ساعتی گونی‌های کوچک و بزرگ را پر از علف می‌کنیم و با سیم مفتولی

در گونی‌ها را به هم می‌آوریم. پدرم می‌گوید: باید برای فروش این‌ها برویم درطویله (بازار توپخانه). آنگاه گونی کوچک را با طناب به پشتم مهار می‌کند و خودش هم گونی بزرگ را به پشت می‌کشد و می‌گوید یا علی. راه می‌افتیم. از سراب همت (فردوسی) تا درطویله مسافتی نسبتاً طولانی است. به همین خاطر وقتی به کوره‌راه لیژان (فرح) رسیدیم که طرفین آن انباشته از درخت‌های انجیر بود؛ احساس خستگی کردم؛ به پدرم گفتم: لحظه‌ای کنار نهر وایسا ـ نهر سراب سعید که بعدها آن را آبشوران غربی می‌گفتند ـ تا کمی آب بخورم. از این بابت به پدرم گفتم: وایسا چون می‌ترسیدم، آخر آن قسمت از کوره‌راه مدام پر از گرگ و شغال بود. پدرم ایستاد. مشتی آب خوردم و نفسی چاق کردم و راه افتادیم. چهارراه شیر و خورشید و چغاسرخ و سه‌راه گاوکش‌ها را پشت سر گذاشتیم تا به اول درطویله کاروانسرای عالم‌شکن رسیدیم. تا وارد کاروانسرا شدیم گاری‌چی‌ها و درشکه‌دارها به‌طرفمان آمدند و گونی‌های علف را از ما خریدند. گونی پدرم را سه تومان و گونی مرا یک تومان. پدرم دیگر معطل نکرد. احساس می‌کردم از این‌که صاحب مبلغ چهار تومان پول شده خیلی خوشحال است. دستم را می‌گیرد و می‌گوید: خسته که نیستی! می‌گویم: نه. می‌گوید: پس کلاش‌هات (گیوه‌هایت) را وربکش که باید برویم وزیری. می‌خواهم برایت گَده (شکمبهٔ گاو یا گوسفند) بخرم. کلاش‌ها را ورمی‌کشم و به دنبالش راهی می‌شوم. به وزیری که می‌رسیم از در چند قصابی رد می‌شود تا بالاخره به جایی که می‌خواهد می‌رسد. دو تا گَدهٔ بزرگ از میان گده‌های تلنبارشدهٔ روی طَبَق برمی‌دارد و سر قیمت آن‌ها کمی چانه می‌زند و آخرش با مبلغ پانزده ریال آن‌ها را می‌خرد. در حین پول دادن به گده‌فروش می‌گوید: ای پسرم از شیردان خیلی خوشش می‌آید، شیردان نداری یکی دو تا بندازی بالاش؟ گده‌فروش با گشاده‌دستی دو تا شیردان از زیر پیش‌خوان کارش بیرون می‌کشد و می‌گوید: این هم دو تا شیردان برای شاه‌پسرم. پدرم به گده‌فروش می‌گوید: خانه‌تان آباد که آبادم کرد. بعد شیردان‌ها و گده‌ها را داخل گونی می‌اندازد و آن را به شانه می‌کشد و تا خانه درنگ نمی‌کنیم. در بین راه از آن جایی که کیفش کوک شده بود زبان می‌زند و می‌گوید: تا سه چهار روز تمام نان خورشتمان روبه‌راه شده. این سه‌چهارروزه دورهٔ پادشاهی ماست. دیگه نان خشک تو آب نمی‌زنیم. دیگه از نان و ماست خوردن و کشک و دوغ خوردن که همه‌ش سردیه دست می‌کشیم. ناهار و شاممان شاهانه شده روله.

راستی بابا جان! یادته وقتی گفتم نیل آرمسترانگ آمریکایی با آپولو رفته نشسته تو ماه چه گفتی؟ گفتی اونا می‌خوان خانهٔ خدایه پیدا بکنن، ای شیررر تا پیـدا نکنن. اونا هنوز خدایه نشناختن. خدا از اونا داناتره. می‌دانه چه جور به آب بزنه تا پاش خیس نشه.

راستی باباجان! یادته وقتی ازت سؤال کردم: ای آسن‌دِرِگ‌ها (خارهای زهردار) چه جور تیز می‌شن؟ چه جوابی به من دادی؟ گفتی: روله جان! خدا حاکمه، وختی حکم میده مثل حکم خان ردخور نداره. مثلاً میگه: همه تیز بشین، همه تیز می‌شن. اگه بگه همه کُند بشین، همه کُند می‌شن.

راستی باباجان! یادت هست وقتی مستانه دختر آباجی گلاب به بیماری مننژیت گرفتار شده بود، چه جور آباجی‌تونه مجبور کرد بری بیمارستان راه، مستانه را که بستری بود تحویل بگیری و برای شفا دو تایی اونه ببرین شاهزاده محمد؟ رفتین و اما با جنازهٔ مستانه برگشتین خانه.

راستی باباجان! یادته وقتی که علی برادر بزرگ‌ترم خودش را توی کولا (آلاچیق)، جنب خانه‌باغ آتش زد تو چه گفتی؟ گفتی که جن‌ها وادارش کردن خودشه بکشه.

چشمانم کم کم دارند گرم می‌شوند. فکر و خیالات آنی راحتم نمی‌گذارند. یاد روزی می‌افتم که با درس جبر مشکل داشتم. در تمام مدت تحصیلم فقط یک بار پدرم در درس خواندن من مداخله کرد؛ آن‌هم وقتی بود که داشتم در مورد سختی درس جبر با مادرم حرف می‌زدم. نمی‌دانم چطور شد که دیدم پدرم از سر دیوار باغ دارد با جناب هوشیار در مورد من حرف می‌زند. آقای هوشیار محض رضای خدا به هواس کمک کن. خودتان می‌دانید او درسش خوبه فقط یه کمی از درس جبار می‌ترسد، اگر یک جوری کمکش بکنید جای دوری نمی‌رود.

پلک‌هایم را روی هم می‌گذارم و با خودم می‌گویم خدایا به «کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژندهٔ خود را». فکر و فکر و فکر...

هفته دوم سه ماه تعطیلی داشت تمام می‌شد. مرتضی همکلاسی‌ام پیش دایی‌اش شاگرد باغبان شده بود. فرامرز همکلاسی دیگرم با کمک پدرش بستنی می‌فروخت. من از بیکاری نمی‌دانستم چه باید بکنم. یک‌دفعه می‌افتادم جان لانه زنبورها. یک‌دفعه با سنگ در خانهٔ دولتمندها را هدف قرار می‌دادم. یک‌دفعه می‌رفتم برای گوسفندهای صاحب باغ علف درو می‌کردم.

گه‌گُداری هم می‌رفتم کارگری و گردوفروشی. روزی‌که پولی عایدی داشتم آن روز، نور چشم خانه بودم و روزی که به هر دلیلی نمی‌توانستم کاری بکنم آن روز، روز خدا نبود. پدرم دوباره اوقاتش تلخ می‌شد و به بهانه‌ای چوب نیم‌سوزی برمی‌داشت و به جان مادرم می‌افتاد و آن‌قدر او را می‌زد که تن و بدنش مثل دوار سیاه می‌شد. من از ترسم فرار می‌کردم و می‌رفتم روی پشت‌بام اتاق کاه‌گلی و برای این‌که از دست او در امان بمانم پله را پشت سر خودم بالا می‌کشیدم. آن‌قدر آنجا می‌نشستم تا از خستگی خوابم می‌برد. بیدار که می‌شدم دلم می‌خواست به زمین و زمان فحش بدم. آخر چرا سهم ما از خوشبختی‌ها، بدبختی‌ها بود. چرا ناف اعضا خانوادهٔ من با غم و اندوه و فقر و فلاکت بریده شده بود. چرا منصف و منصوبی و مسعودی مثل ما نیستند. لامسب‌ها از بس خوردن و خوابیدن لپشان مثل گل قالی قرمز شده. کی این اوضاع را برای من و خانواده‌ام رقم زده است. یاد حرفای آقای بهروزی می‌افتم که می‌گفت اگر آدم‌های زیاده‌طلب نبودند، سلاح‌های جنگ ساخته نمی‌شد. مردم راحت‌تر در کنار هم امور می‌کردند؛ اما متأسفانه ذات زیاده‌خواه آدم‌ها موجب شده هر کس به فکر منافع خودش باشد. به همین سبب به نام مدنیت هر قانونی را که می‌نویسند برای بقای خودشان می‌نویسند. صدای چغهٔ تله‌موش خوابم را به هم می‌زند. به‌طرف تله‌موش می‌روم. می‌بینم که موش نان را خورده و دم به تله نداده است. بی‌خیال می‌شوم و برمی‌گردم و چشم‌هایم را به هم می‌گذارم. با خودم می‌گویم باید بهانه گرفتن را از پدرم بگیرم. صبح آفتاب نزده بیدار می‌شوم، بی‌آن‌که به کسی چیزی بگویم کمی نان ساجی و چند دانه قند تو جیب می‌گذارم و برای کارگری به میدان شهرداری می‌روم. دور میدان پر از کارگرانی است که بیشتر از روستاهای اطراف آمده‌اند. صاحب‌کارها وقتی برای انتخاب کارگر می‌آمدند مثل قصاب‌هایی که گوسفندهای پرواری را برای ذبح خریداری می‌کردند؛ کارگران تنومند و کاری را برمی‌گزیدند. با خودم گفتم با این اوصاف من لاغراندام را کسی سر کار نمی‌برد که

خدا و حقان دیدم استاد حبیب نقاش که قبلاً برایش کار کرده بودم سر و کله‌اش پیدا شد. بی‌معطلی رفتم و سلامش کردم. پس از حال و احوالی گفت: اینجا چه کار می‌کنی؟ گفتم: دنبال کارم. گفت: اتفاقاً منم دنبال یه شاگرد زبروزرنگ می‌گشتم راه بیفت بریم. رفتم سر کار و عصر وقتی با مبلغ چهار تومان دستمزدم برگشتم؛ خانه غوغایی به پا شد. متأسفانه کارهای استاد حبیب نقاش مقطعی بود؛ یعنی دائمی نبود. چند روزی که نزد او کار کردم هنوز مشغول لکه‌گیری و ماستیک زدن و سمباده زدن درودیوار ساختمان بودیم که خبر دادند برادر صاحب‌کار بین جادهٔ صحنه و کنگاور تصادف کرده و کشته شده و به همین خاطر کارمان تعطیل شد. یک روز و دو روز و سه روز و...

وقتی به خانه رسیدم مادرم داشت گده پاک می‌کرد. با صدای به هم خوردن در باغ سرش را بلند کرد و گفت دیگه از این ولگردی خسته نشدی. من درحالی‌که از دیدن گده سر ذوق آمده بودم گفتم: خب چه بکنم! مگه نرفتم سر کار، وقتی صاحب‌کار، کار را تعطیل کرده، من مقصرم؟ مادرم درحالی‌که گده را توی قَزان آبجوش می‌زند و بیرون می‌کشد و شروع به پاک کردن پُرزهای آن می‌کند؛ می‌گوید: آن کار نشد یک کار دیگر. می‌گویم: منتظر استاد حبیبم. می‌گوید: با وعده‌ووعید کار درست نمی‌شود. پسر هاومال (همسایه) تا الآن پنجاه شصت تومان پس‌انداز کرده؛ او وقت تو چقدر؟ هیچی! خوبه یک‌کمی‌ام فکر من باشی؛ آمد و مرغ‌ها از تخم کردن رفتند، آن‌وقت کی می‌خواهد یک کف دست نان بگذارد تو سفره‌مان. برای این‌که کمتر حرص بخورد، می‌گویم: فردا می‌روم ذرت‌فروشی، مایه‌اش را هم دارم. در این موقع پدرم از درطویله بیرون می‌آید و می‌گوید: هنوز این دو تا گده را پاک نکردی؟ من که حوصلهٔ توپ‌وتشرهای او را ندارم، می‌زنم تو باغ. روز بعد وقتی به در گاراژ رسیدم دیدم یا ابوالفضل نصف مردم کرمانشاه دسته‌دسته دور ذرت‌فروش‌ها جمع شده بودند. عین جمع شدن دور معرکه‌گیرهای شب‌های جمعهٔ سر قبر آقا. هرکس یک گونی گرفته بود دستش و سر قیمت ذرت داشت چانه می‌زد. «چه خبر است داشی، انصاف داشته باش. صد تا هشت تومان بشمار تا برویم.» «ذرت شهر است خدا خیر داده، آمریکایی نیست بدهمش تالان.» در این وقت من با جسم لاغر و باریکم از لای حلقهٔ جمعیت عبور می‌کنم و خودم را به ذرت‌فروش می‌رسانم و می‌گویم: داشی من از فردوسی آمدم راهم دور است، زحمت بکش پنجاه دانه برایم بشمارید به خدا پای پیاده آمدم و نای ایستادن ندارم. ذرت‌فروش با دیدن قیافهٔ من می‌گوید: خودت پنجاه تا بشمار. معطل نمی‌کنم؛ پنجاه تا ذرت شماره می‌کنم و توی گونی می‌ریزم و پولش را می‌دهم. ذرت‌فروش می‌گوید: پنج تا پاکوته هم بنداز بالاش خدای‌نکرده مدیونت نشوم ـ بعضی از ذرت‌ها ممکن بود نارس باشند پاکوته را به‌جای آن‌ها می‌دادند ـ پنج تا ذرت برمی‌دارم تو گونی می‌اندازم و گونی را به دوش می‌کشم و خودم را با مینی‌بوس‌های نفری یک ریال به خانه می‌رسانم. دور میدان فردوسی، درست روبه‌روی در جنوبی بیمارستان معتضدی محلی بود برای فروش ذرت که همتا نداشت. پیش از این‌که ذرت‌فروش‌های دیگر از راه برسند آنجا می‌روم و بساط فروشم را با سلیقه‌ای خاص می‌چینم و آوایم را سر می‌دهم: شیر و شمعدانی بلال، عصای پیرانی بلال. این بلال تا اون بلال، جفتی یه گزه بلال. میل زورخانه بلال، توپ توپخانه بلال، بلال شیره، بخور تا بچه‌ات نمی‌ره... اولین و دومین و سومین مشتری را راه می‌اندازم که می‌شنوم یکی می‌گوید: همه‌اش را بریزید بالا. تا نگاهم را برداشتم ببینم چه خبر شده، دیدم مأموران شهرداری مثل لشگر مغول حمله‌ور شدند و با یک چشم به هم زدن بساطم را جمع کردند و توی وانت ریختند و با خودشان بردند. احساس کردم دیگر نمی‌توانم نفس بکشم. دود اگزوز ماشین شهرداری تمام فضا را تیره‌وتار کرده بود.

پول زیادی جمع کرده بودم. پدرم دیگر سر مخارج و خوردوخوراک خانه با مادرم دعوا نمی‌کرد. من و فرامرز و مرتضی با لباس‌های یک‌دست مشکی و مُد روز برعکس همیشه که طبقهٔ آخر مستقرمان می‌کردند؛ این دفعه طبقهٔ اول را به ما داده بودند. منصف و منصوبی و مسعودی که همیشه با ما سه رفیق در جـدال بودند به‌محض این‌که وارد کلاس شدند به‌طرف تخته‌سیاه رفتند و مشتی خاک گچ برداشتند و به‌طرف ما آمدنـــد و گفتند به طبقهٔ ما خوش آمدید آنگاه خاک گچ‌ها را روی سرمان ریختند و زدند زیر خنده و مسخره‌مان کردند. من و مرتضی و فرامرز که از این‌همه پستی و رذالت به ستوه آمده بودیم مشت‌هایمان را گره کردیم و از جا بلند شدیم و به‌طرفشان رفتیم. هرکدام یقهٔ یکی را گرفتیم و به زیر کشیدیم؛ من که روی سینهٔ منصف نشسته بودم، به‌محض این‌که مشتم را به چانه‌اش کوبیدم، با سیلی سخت و آتشینی از خواب پریدم. دیدم پدرم در حالی که چانه‌اش را گرفته بود با خشم و غضب گفت: علی خِفَّتِت بده، دندانم را شکستی. در این موقع مادرم غلتی زد و گفت: این چیزه این‌قدر تو خواب لنگ و لگد می‌اندازی. گفتم هیچی. دیگر تا صبح خواب به چشمان نرفت. همه‌اش به منصف و منصوبی و مسعودی فکر می‌کردم و به دندان پدرم که به ناحق شکست.

در خلال سال‌های پس از انقلاب اتفاقات خوش و ناخوش زیادی برایم افتاده است. چه در بخش زندگی خصوصی‌ام، چه در بخش زندگی هنری‌ام. به هر صورت کارهایی روی صحنه برده‌ام که نگاه عام و خاص را به‌طرف خود جلب کرده است و یا بالعکس خشم و غضب و دشمنی به دنبال داشته است. مثل اتفاقی که در پنجمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر ایران‌زمین در سال ۱۳۸۳ برایم افتاد. پس از اجرای نمایش «رزم گرزه‌موش» و استقبال شدید مردم از کار و گرفتن سه دیپلم افتخار از دستان استاد علی نصیریان، یک‌باره اوضاع به هم ریخت و به خاطر یک سوءتفاهم سه سال از بهترین سال‌های عمرم را ممنوع‌الفعالیت شدم.

سال ۱۳۷۸ در پی مصاحبه‌ای که یکی از افراد معلوم‌الحال در مورد مجتمع فرهنگی هنری شهید آوینی انجام داده بود؛ مشاهده می‌کردم هرگاه دختران و بانوان گروه‌های هنری پس از پایان تمرینات محل را ترک می‌کردند، افرادی در اشکال گوناگون موتوری و غیر موتوری برای آنان مزاحمت ایجاد می‌کنند. چند باری با آنان مواجه شدم و به شکل مسالمت‌آمیز گفتگو کردم به این امید که از اعمال زشتشان دست بکشند؛ اما شوربختانه آنان گمانشان بر این بود چون پایین‌شهری‌اند و چاقو به دست، من از سر ترس، دارم لی‌لی به لالی‌شان می‌گذارم. ازاین‌جهت به حرفای من توجه نکردند و دوباره با سخنان سخیف و زشت و متلک‌های آن‌چنانی به مزاحمت‌هایشان ادامه دادند. تصمیم گرفتم با چند تن از بچه‌های کاراته‌کار گروه، کمر به ادب آنان ببندیم. پس از خارج شدن دختران و بانوان، چوبدستی‌های گرزمانند را دست گرفتیم و پشت سرشان حرکت کردیم. هنوز به دور میدان غدیر نرسیده بودیم که مزاحم‌ها سروکلّه‌شان پیدا شد. دیگر به هیچ‌کدامشان امان ندادیم. خیابان‌های منتهی به میدان را به رویشان بستیم و با گرز به جانشان افتادیم. بچه‌های گروه را توجیه کرده بودم که ضربات را فقط به پشت پایشان بزنند تا از حرکت بیفتند. بیش از نیم‌ساعت درگیری ادامه داشت تا سرانجام همهٔ آنان را تار و مار کردیم. چیز عجیبی که غروب آن روز شاهدش بودم حرف‌های مأمورانی بود که در آنجا حضور داشتند با صدای بلند می‌گفتند: این‌ها بازیگرند، دارند فیلم بازی می‌کنند؛ برایشان مزاحمت ایجاد نکنید. پس از

آن روز به همّت گروه تئاتر پارسا امنیت به آن محل برگشت و اکنون سال‌ها است که حتی یک تن هم جرئت جسارت به هنرمندان مجتمع شهید آوینی را نداشته است.

در سال ۱۳۶۷ پس از اجرای موفقیت‌آمیز نمایش «قلاسان» و استقبال انبوه تماشاچیان در جشنوارهٔ تئاتر فجر، کارگاه تئاتر امروز ایران در تکمله‌ای برای نمایش قلاسان نوشت: «هواس پلوک نویسنده و کارگردان نمایش قلاسان یکی از چهره‌های آشنای تئاتر شهرستان است، پلوک کُرد است و اهل کرماشان. در برگردان لحن و طعم و قرار زبان مادری خود به زبان فارسیِ همه‌فهم دستی توانا دارد. او در کنار دیگر نام‌هایی قرار می‌گیرد که از گوشه و کنار، هرکدام به زبانی که خاص زادگاهشان است؛ ماجرای دراماتیک قوم و قبیلهٔ خود را باز می‌گویند. اگر قرار باشد که ما در پی زبانی برای صحنهٔ تئاتر ایران سرگردانی کنیم؛ هواس پلوک، رضا صابری، سلمان صالح زهی، عباس معروفی و علی‌یار پورمقدم از پارتیزان‌های این حرکت به شمار می‌روند».

با همهٔ این‌ها وقتی با خود، برای چندچند شدنم حساب می‌کنم می‌بینم به دلایل گوناگون برنده منم. اهل هنرم، سالم زیسته‌ام و برای مردم قلم زده‌ام و از قلم به مزدی دوری کرده‌ام. بله برنده منم، چون در محلی رشد کردم که مواد مخدر و قاچاقِ مواد مخدر غوغا می‌کرد. اکثر دوستان دبستانی و غیردبستانی‌ام به دام اعتیاد گرفتار شدند، برای دستیابی به مواد دست به هر کار پلید و پلشتی می‌زدند و سرانجام یا با آمپول هوا خودکشی کردند یا کُزاز گرفتند و مردند؛ اما من که لحظه‌به‌لحظه با آنان در رفت‌وآمد بودم؛ چرا گرفتار نشدم حکایتی است قابل تحقیق. حتی به‌طرف مشروبات الکلی هم گرایش نداشتم. دو بار مشروب خوردم. یکی در نمایش «مسافران» که نقش شقی را داشت، یکی هم در نمایش «خرس» که نقش گریگوری استپانویچ را بازی می‌کردم. هر دو بار هم روی‌هم‌رفته یک نصفه استکان؛ اما آبجو به خاطر مشکل کلیه‌ام چند باری خوردم. از کجا به کجا آمدم. داشتم می‌گفتم. شاگردان و هنرجویان بی‌شماری را تحت تعالیم داشته‌هایم قرار داده‌ام. بدون اغراق بیش از پانصد تن. البته طبیعی است که همهٔ آنان در این عرصهٔ پرمخاطره باقی نمانند؛ اما آنان که مانده‌اند هنرمندانی فهیم و بااخلاق و دانش‌پژوه‌اند که سرآمدشان خانم نیلوفر قلعه‌شاخانی است. بزرگ‌بانویی که حدود سی و دو سال است در عرصهٔ تئاتر کرمانشاه حضور دارد و موجب فخر و افتخار من و تئاتری‌های غرب کشور است. این بانوی سخت‌کوش و تلاشگر مدام در حال تحقیق و تفحص است و برعکس آنان که از تهی سرشارند و مطاعی برای عرضه ندارند، کلی طرح و نظریه برای پیش‌بُرد تئاتر استان دارد که اگر فرصت عملی کردن به او داده شود بی‌شک تئاتر کرمانشاه دچار تغییرات بنیادی و اساسی خواهد شد.

یکی از ویژگی‌های من انسان‌دوستی است. دزدی را در حین باز کردن دلکو ماشین پیکانم دستگیر کردم، از فرط عصبانیت یک سیلی به او زدم و او را تحویل مأموران دادم. یک ساعت از این ماجرا نگذشته بود که پشیمان شدم. با خودم گفتم چرا او را تحویل مأموران دادم. او حتماً خانواده‌ای دارد و از این‌که تا حالا به خانه برنگشته است نگرانش هستند و نمی‌دانند برای پیدا کردنش به کجا بروند. دیگر معطل نکردم، لباس پوشیدم و به سراغش رفتم. بین راه از یک ساندویچی برایش دو تا ساندویچ و یک شیشه نوشابه گرفتم. چون می‌دانستم کلانتری به بازداشتی‌های شب اول غذا نمی‌دهند. به‌محض رسیدنم، پیش افسر نگهبان رفتم و گفتم: آمـدم رضایت بدهم. افسر نگهبان گفت: رضایتم بدی برای جرم عمومی‌اش باید

بماند. با وجودی که می‌دانستم ممکن است بعداً دچار دردِسر شوم گفتم: اشتباه‌نامه می‌نویسم. نوشتم و آزادش کردم، یکی از ساندویچ‌ها را خورد و یکی را هم با نوشابه تو جیب پالتوش گذاشت. گفتم: خوشت نیامد، نخوردی؟ گفت: نه این را برای پسرم می‌برم. گفتم: اگر می‌دانستم بیشتر می‌گرفتم. گفت: نه بسش است. راستی‌هاش از وقتی که مادرش مرده از خوردوخوراک افتاده. با شنیدن این کلمه خیال کردم نیشتر توی قلبم زدند. دیگر طاقت نیاوردم، هزار تومان پول گذاشتم تو جیبش و صورتش را ماچ کردم و گفتم هر وقت کاری داشتی بیا پیش من. آدرس محل کارم را دادم و خداحافظی کردم و برگشتم خانه. چند وقت بعد او را پیش یکی از آشنایان تراشکارم با ضمانت خودم سر کار گذاشتم.

با گذشت سال‌های جوانی هنوز هم مثل جوانان آرزوهای بسیاری دارم. گذشته از بهروزی و پیروزی ایران و ایرانیان در همهٔ عرصه‌های فرهنگی و اقتصادی و سیاسی و اجتماعی، دو آرزوی انسانی و اجتماعی دارم. یکی این‌که برای کودکان بی‌سرپرست مجتمعی بسازم با تمام امکانات فرهنگی و هنری و آموزشی و تفریحی و دیگر مجتمعی با رعایت تمامی استانداردهای بین‌المللی برای تئاتر در بهترین نقطه کرمانشاه یعنی جایگاه کنونی سینما دیانا، جنب هتل بیستون بسازم به گونه‌ای‌که از لحاظ سخت‌افزاری کاملاً بی‌نقص باشد. اتاق‌های آموزشی بیان و بدن و باله. اتاق‌های آموزشی طراحی لباس و گریم و صحنه. پلاتوهای گوناگون و تالار اصلی مجهز به سن گردان و دیگر امکانات اجرایی.

با احترام

هواس پلوک

اسفند ماه ۱۴۰۰

دریچه‌ای به کوچه‌باغ‌های خیالِ پلوک

بهروز الیاسی
دکتری فلسفهٔ هنر

گفت‌وگو با استاد هواس پلوک لذت‌بخش و آموزنده است. حافظهٔ خوب و طبعی روان دارد. پلوک مردی سخندان است، بااین‌حال بسیار ساده سخن می‌گوید. سادگی گفتارش، سد راهی برای توجه به ژرفای اندیشه‌اش نیست. تجربهٔ زیسته‌اش، امکانات بسیاری برایش فراهم آورده است؛ شاید به همین دلیل زبان او فصیح و بلیغ است. زبان کُردی و فارسی را نیک می‌شناسد و ظرایف گفتار عامیانه را دریافته و در آثارش به کار گرفته است. در فرهنگ عامهٔ استان کرمانشاه و مردمان کُرد تأمل کرده و تألیفاتی دارد. فرصتی دست داد که برخی از آثار نمایشی و دو داستان را به قلم ایشان بخوانم و چندین نوبت بر سر تمرین نمایش «دوزخی‌ها» حاضر شوم. او برای بازیگران و عوامل کارش که عمدتاً جوان هستند؛ پدری جدّی و در عین حال مهربان است. می‌آموزد و چیزی را که آموخته است، بی‌کم‌وکاست می‌خواهد. پاره‌های اندیشهٔ او که عمدتاً ساختاری پاشان دارد؛ حول یک محور و مرکز می‌چرخند و در یک کل منسجم جای می‌گیرند. این نوع بیان و نوشتار بی‌سابقه نیست؛ من هم هیچ کوششی نکردم که مباحث را به سمت ساختار موردنظرم بکشانم. غرض این بود که این هنرمند، سخن بگوید. او سال‌هاست سخنانش را به زبان تئاتر زده است اما این گفت‌وگوها از منظر پژوهشی ضروری به نظر می‌آیند. هواس، مردی رنج‌کشیده است؛ رنج را تبدیل به تئاتر کرده است. تئاتر او بی‌هیچ ادعای گزافی، تجربهٔ زیسته‌اش را تحمل‌پذیر و هنرمندانه نمایش می‌دهد.

تئاتر هنر رنج بردن است و خداوندان واقعی آن، رنج را تا بُن جان دریافته‌اند؛ مادهٔ کار تئاتر انسان است که مادهٔ بی‌صورت نیست، صورت پیشین باید ازهم‌گسیخته شود و خشت‌هایش دوباره با ترکیبی نوآیین چیده شود، پس از پایان یک کار، دوباره باید «خود» را ساخت تا بار دیگر، کار دیگر، «بار» دیگر و قالب و نقش دیگر. این ساختن و فروریختن مداوم هم شامل نمایشنامه‌نویس می‌شود و هم بازیگر؛ بنابراین شوخی‌بردار نیست؛ تفنن و شارلاتان‌بازی در آنجایی ندارد. بی‌مایه در آن مشت خود را وامی‌کند و رسوا می‌شود. گیریم کسی هم پیدا بشود و چندی با قبای عاریتی جماعتی را بفریبد، فرجام چه خواهد بود؟ نمی‌ماند، بر دل نمی‌نشیند. تأثیر نمی‌گذارد و پاسخ نمی‌گیرد. تئاترْ هنرِ تصویر کردنِ عمیق و بی‌تکرارِ سعادت و شقاوت گستردهٔ انسان بر سکوی محقری است، آن‌گونه که باورپذیر باشد. این هنر جسم‌وجانفرساست. پلوک دیرزمانی است که آینه‌داری است که فضایل و رذایلمان را به ما می‌نمایاند.

برخی از آثار اجراشدهٔ ایشان را دیده‌ام. اشک و لبخند خود را فرونخورده‌ام با جمع خندیده‌ام و با جمع گریسته‌ام. بسیار دریغ می‌خورم که جز دو اثر نمایشی، چیز دیگری از آثار استاد به چاپ نرسیده است. پلوک برخلاف پیکر پهلوان‌گونش و غوغایش بر روی صحنهٔ تئاتر، مردی محجوب، خجالتی، مهربان و افتاده است. شاید به همین دلایل، چنان‌که سزاوار

است؛ جایگاه او در عرصهٔ تئاتر این مملکت شناخته نشده است. امیدوارم دست همتی از آستین اهالی هنر و ادب این دیار برآید و با چاپ آثار او، گنجینه‌ای به خزانهٔ فرهنگ و ادب این سرزمین افزوده گردد.

در چهار نوبت با استاد به گفت‌وگو نشستم و از تئاتر و آئین و فرهنگ سخن گفتیم. در این گفت‌وگوها کوشیدم شنوندهٔ خوبی باشم بنابراین پرسش‌های کوتاه و روشن طرح کردم و در پاره‌ای موارد پاسخ طولانی و تفصیل مطلب را طلب کردم.

عمرش دراز باد.

گفتگویی دربارهٔ تئاتر ملی

ـ استاد پلوک آیا ایجاد تئاتر ملی یک ضرورت است؟

«تئاتر ملی» تئاتری است که بر اساس مطالعهٔ دقیق و همه‌جانبه در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، تاریخ، ادبیات، باورها، اعتقادات ملی و مذهبی و در یک جمله هر آنچه نشئت‌گرفته از علوم انسانی مردمان یک سرزمین است شکل می‌گیرد. هنرمندی که شناخت کافی از تاریخ، جامعه و فرهنگ کشورش نداشته باشد اثری که خلق می‌کند به اثری بدون هویت فرهنگی مبدل می‌شود؛ زیرا توانایی خلق زبانی خاص برای پیوند اثرش با مخاطب ندارد. نمایش ملی به دنبال کشف ارتباط تازه با فرهنگ و جامعهٔ خویش است. نگاهی جستجوگر که شیوه‌های زندگیِ دیروز و ربط آن با حقایق درونی انسان امروز را در پیوندی خلاق و زنده با طرح مضامین اجتماعی به زبان نمایش ابراز می‌دارد. «تئاتر ملی» شناسنامهٔ یک ملت همراه با ارزش‌های فرهنگی جامعه است. بگذریم از این نکته که بعضی از فرنگ‌رفته‌های ما از باب فخرفروشی و ژست‌های روشنفکرمآبی اعتقادشان بر این است که ایران اصلاً تئاتر ندارد که حالا بخواهد روی مضامین ملی و غیر ملی آن بحث و گفتگو کند.

ـ به نظر شما سرچشمهٔ تئاتر ملی ایران در کجاست؟

نمایش در ایران مثل هر جای دیگر در آغاز از تحول مراسم و نیایش‌های مذهبی و آئین‌های مربوط به نیاز بشری از طبیعت به وجود آمده است و در طول زمان به جایی رسیده که دیگر رسم و رسوم و نیایش محض نبوده است و به شکل نمایش‌هایی در آمده است که جنبهٔ هنری داشته‌اند. «تعزیه» و «تقلید» دو گونهٔ اساسی نمایش ایرانی به شمار می‌روند که هر کدام به‌طور جداگانه بخشی از ذوق و رفتار ایرانی را بیان می‌کنند.

ـ تئاتر ملی از نگاه شما چه مشخصاتی دارد؟ آیا تئاتر ملی می‌تواند چارهٔ مشکلات تاریخی جامعهٔ ما باشد؟

شاخص‌های تئاتر ملی ریشه در باورها و اعتقادات، آئین‌ها، سنت‌ها و شاخ و برگ‌ها و ثمرهٔ آن دارد. نگاه انسان امروزی به فلسفهٔ هستی است؛ یعنی تلفیق دو پدیدهٔ سنت و مدرنیته، هرچند کمرنگ و ابتدائی. لازم به یادآوری است که مدرنیته الزاماً غرب‌گرایی نیست بلکه نگاه امروزی به دردهای کهنهٔ بشری و کشف راه‌های جدید برای برون‌رفت از گمراهی‌های دیروز است. اگر در سنت باقی بمانیم عقب می‌مانیم و اگر به مدرنیته چشم بدوزیم بی‌هویت خواهیم شد.

ـ وجه مشترک تئاتر ملی در ملل مختلف را در چه چیزی می‌بینید؟

در تاریخ تئاتر با این نکته روبه‌رو می‌شویم که انسان‌های اولیه از ترکیب رقص و موسیقی و آواز، هنر نمایش و اُپرا را به وجود آوردند. در میان مردمان اولیه در تمام جهان حرکات رقص در بیشتر اوقات حالت تقلید داشته و از تقلید حرکات حیوان و انسان تجاوز نمی‌کرده، اما انسان‌ها رفته‌رفته ترقی کرده و کارها و رخدادها را موضوع تقلید در حرکت قرار داده‌اند. مرگ و زنده شدن پس از مرگ، عشق و نفرت، جنگ و... تقریباً در آثار نمایشی همهٔ ملل وجود داشته و دارد. با نگاهی به تاریخ انواع هنرهای صحنه‌ای درمی‌یابیم که این هنر با موضوعات تقریباً مشابه به گونه‌های مختلف متبلور شده است.

نمایش، فرهنگی از واژگان است که برای هر عنصری از آن توصیفی روشن در اختیار تماشاگران و مخاطبان قرار می‌دهد و این موضوعات انسانی وجه مشترک تئاتر ملی سرزمین‌هاست.

ـ چه عواملی را سد راه ایجاد تئاتر ملی در ایران می‌دانید؟

بی‌شک موانع و مسائل و معضلات بی‌شماری موجب پا نگرفتن تئاتر ملی در جامعهٔ ما شده است که مهم‌ترین آن‌ها فراز و نشیب‌های فراوان در تاریخ میهن ما و گسست‌هایی است که اجازهٔ رشد مداوم و طبیعی را از پدیده‌های فرهنگی، خاصه پدیده‌های نمایشی گرفته است. از سوی دیگر در مورد هنر نمایش مشکلات دیگری نیز مطـرح بوده است، ازجمله این‌که تقریباً از زمان افتتاح اولین تماشاخانه رسمی دولتی در دارالفنون که می‌توان آن را نقطهٔ آغازین رو آوردن درام‌پردازان ایرانی به اسلوب فرنگی «تئاتر» فرض کرد، بیشتر دست‌اندرکاران بدون توجه به پیشینهٔ نمایشی ایران، راه تقلید از دیگران را در پیش گرفته‌اند؛ این در حالی است که توجه به اشکال نمایشی موجود در گذشتهٔ هر سرزمینی و یاری از آن‌ها برای دستیابی به یک «تئاتر ملی» نقطه‌ای برای شروع به شمار می‌آید.

ـ آیا زبان به‌تنهایی می‌تواند بار تولید تئاتر ملی را بر دوش بکشد؟

زبان مجموعهٔ پیچیده‌ای از نظام‌های مجرد و ذهنی است که جـزء توانش‌های مغز انسان به شمار می‌رود و برای ایجاد ارتباط بین افراد بشر به کار می‌آید و دسترسی به نظام‌های مجرد و ذهنی زبان جز از راه تظاهر آن‌ها در مادهٔ زبان عملاً میسر نیست. پژوهش و بررسی زبان تقریباً جدید و نامحدود است و علوم دانشگاهی مختلفی چون زبان‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، هوش مصنوعی و... را در بر می‌گیرد. برای مثال در روان‌درمانی نوعی مکالمه و گفتگو در گسترش و بهبود توانش ارتباطی بیمارانی که دچار عقب‌ماندگی هستند مطرح می‌شود. زبان وسیله‌ای برای پرورش مهارت‌های اجتماعی و زمینهٔ ارتباط کارآمد در امر تجارت، مدیریت و هنر است. تئاتر مجموعه‌ای از رویدادها و عمل است اما تئاتر امروز ما اجرایی بر پایهٔ متن نوشته شده است. رفتار و کنش بازیگر هرقدر هم خوب اجرا شود به‌صورت عنصری فرعی باقی می‌ماند. گفتگوهای نمایشی با عادی جلوه دادن عمل، گاهی موجب تخریب عمل می‌شوند و اگر اجرا از چنگ گفتارهای مطوّل و غیر نمایشی نجات نیابد با زبان دیگری که زبان سکون، تکرار، تغییر عدم تداوم و زبان عمل غیرمنتظره است به انتقال مفهوم می‌پردازد و بینندگان به‌جای آنکه پیام اصلی نمایش را به‌صورت کلمات دریافت کنند از طریق زبان عمل و رفتار دریافت و برای خود تفسیر می‌کنند؛ بنابراین زبان تنها زمانی که با آن به‌عنوان عمل و کنش برخورد شود می‌تواند کاربردی مانند رفتار داشته باشد. پس زبان هرچه به سمت‌وسوی عمل نمایشی سوق داده شود بیشتر می‌تواند در تولید تئاتر ملی اثرگذار باشد.

ـ مذهب مردم هر سرزمینی چه نقشی در تئاتر ملی آن سرزمین دارد؟

مذهب مردم هر سرزمینی می‌تواند نقش بسیار مهمی در پیشرفت یا پسرفت هنر، خاصه هنرهای نمایشی و تئاتر ملی داشته باشد. تأثیرگذاری در مذاهب مختلف نمودهای متفاوتی دارد. به‌طورقطع مذاهبی که ریشه در دین‌های تک‌خدایی دارند با مذاهبی که ریشه در دین‌های چندخدایی دارند در شکل‌گیری یک اثر دراماتیک باهم متفاوت‌اند. مذاهب قواعد اخلاقی خاص خود را دارند زیرا قواعد و قوانین مذهبی بر اصالت جان و نظام دقیق و جدی اخلاق اجتماعی بنیان گذارده

می‌شوند. بعضی مذاهب روحیهٔ نمایش‌پذیری داشته‌اند و به تعمیق و تکمیل شیوه‌ای از نمایش که بسیار غنی هم بوده و هست کمک کرده و می‌کنند مثل تعزیه که به دلیل تکوین و تکمیل واقعهٔ کربلا موردتوجه متولیان قرار گرفته است و بعضی دیگر با این رفتار اجتماعی سر ناسازگاری داشته‌اند.

ـ نقش اساطیر و دین در تولید تئاتر ملی ایران را چگونه می‌بینید؟

دین و اساطیر هیچ ملتی را نمی‌توان جدا از بافت تاریخی آن دریافت. پس اطلاعاتی درباره تحولات فرهنگی و نفوذهایی که دست‌اندرکار بوده‌اند لازم است. در گذشتهٔ بسیار دور اقوامی که اکنون در اروپا و ایران و هند زندگی می‌کنند همه به یک گروه از قبایل تعلّق داشتند. دین آنان در مجموعه‌ای از سرودهای باستانی هندی به نام «ریگ ودا» و سرودهای باستانی ایرانی به نام «یشت‌ها» حفظ شده است. دین درواقع بازتابی از روش زندگی آنان بوده است که از زیبایی طبیعت لذت می‌بردند و از خشک‌سالی وحشت داشتند. اسطوره‌ها تنها بیان تفکرات آدمی دربارهٔ مفاهیم اساسی زندگی نیستند، بلکه دستورالعمل‌هایی هستند که انسان‌ها بر طبق آن‌ها زندگی می‌کنند و می‌توانند توجیهی منطقی برای جامعه باشند. طرحی که جامعـه بر طبق آن اعتبار نهایی خود را از طریق تصورات اساطیری به دست می‌آورد. بزرگداشت این اساطیر و اجرای درست آیین‌ها و اعمال دینی، منابع مؤثری هستند که رفتارهای نمایشی در ایران را بنیان گذاشته‌اند. پس دین و اسطوره از جهت اعتباری که برای معتقدان خود دارند و از نظر دربرداشتن تفکراتی دربارهٔ نگاه آدمی نسبت به خویشتن و جهان و خدا بسیار مهم است و عناصر تئاتری و دراماتیک را در هر جامعه‌ای می‌توان در آئین‌ها، باورها و سنت‌ها و دین آن جامعه یافت.

ـ ریشه‌های پیدایش «تئاتر ملی» در جهان را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

تئاتر در جهان به‌طورمعمول از دو جریان نمایشی ترکیب یافته است. بخشی از آن جریان از تئاتر غرب به وجود آمده که البته تئاتر غرب خود ترکیبی از عناصر زنده تئاتر جهان است و به این اعتبار می‌توان آن را تئاتر جهان نامید زیرا با شیوه‌های نمایشی جهان خود را بزرگ و بالنده کرده است. بخش دیگر تئاتر در جهان از مجموعهٔ نمایش‌واره‌های ملی به وجود آمده و ریشه‌ای در غرب ندارد، بلکه برعکس این غرب است که از آن بهره گرفته است. پس ریشه تئاتر ملی در جهان بهره‌مندی از این دو جریان است. تئاتر درواقع یک سیستم متشکل از عناصر گوناگون چون متن ادبی، بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه، طراحی لباس، گریم، نورپردازی، تماشاگر و نقد نمایشی است که در این میان وظیفهٔ یک نفر از همه دشوارتر است و آن نمایش‌نامه‌نویس است. نمایش‌نامه‌نویس امروزی دیگر زندانی یک مرز جغرافیائی نیست بلکه به دلیل وجود وسایل ارتباط‌جمعی پیشرفته و تبدیل شدن جهان به یک دهکدهٔ بی‌مرز، زبان تئاتر می‌رود که تبدیل به یک زبان جهانی شود.

ـ وضعیت تئاتر ایران و نسبت آن با ملیت را بیان بفرمایید؟

نظر به این‌که هنوز ما اساساً نتوانسته‌ایم از قاعده و قانونی که بر تعزیهٔ ایرانی حاکم است برای رسیدن به تئاتر ملی بهره‌برداری کنیم، نمی‌توانم بگویم ما تئاتر ملی داریم پس ریشه‌یابی پیدایش تئاتر ملی در ایران معنی ندارد.

ـ به نظر شما امیدی برای شکل‌گیری تئاتر ملی ایران وجود دارد؟

ایران‌زمین صاحب نمایش‌های آئینی و سنتی بی‌شماری است که کمتر موردتوجه قرار گرفته شده است. در مقطعی از تاریخ تئاتر ایران به سبک و سیاق مدرن شاهد هستیم دو تن از بزرگان تئاتری این کشور یعنی میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی که از پیشروان تئاتر ملی ایران بودند نمایش‌نامه‌هایی به تقلید از اسلوب فرنگی اما با داستان‌پردازی و شخصیت‌سازی ایرانی تولید کردند و رودرروی ناهنجاری‌های اجتماعی و فرهنگی قرار گرفتند و در جستجوی راه و روش‌های جدیدی برای نشر فرهنگ و هنر ملی میهن برآمدند اما عملکردشان سرانجامی نداشت. من بر این باورم اگر روی قاعده و قانون تعزیهٔ ایرانی تمرکز کنیم، با توجه به ویژگی‌های اختصاصی آن مانندِ عقلانیت، مدور بودن صحنه، مکان اجرا، شیوهٔ روایی، معیارهای حرکتی، میزانسن‌های ایرانی، مردمی بودن و راستی و درستی که قالبی گسترده برای خلق آثار تراژدی و طنز و هزل و هجو و فکاهه است می‌توان به این امیدواری جامهٔ عمل پوشید.

ـ به عقیدهٔ جناب‌عالی کدام یک از هنرمندان ما برای صورت بخشیدن به تئاتر ملی ایران گام برمی‌دارند؟

به نظر من یکی از شخصیت‌های برجستهٔ تئاتری که عمر گرانبار خود را صرف اعتلای ایران و فرهنگ ایران‌زمین کرده و در بندبند نمایش‌نامه‌ها، نمایش‌ها، فیلم‌نامه‌ها، فیلم‌ها، سخنرانی‌ها و حتی مصاحبه‌هایش این ادعا به‌خوبی دیده می‌شود استاد مسلم تئاتر ایران، بهرام بیضائی است که اگر مجال این کار بزرگ را به او می‌دادند؛ کارستانی می‌کرد تماشایی، اما شوربختانه آنانی که با حضور ایشان جایگاهی برای اظهار وجود و فضل‌فروشی نداشتند با انواع و اقسام حیله‌ها و ترفندها عرصه را بر او تنگ کردند و نگذاشتند جوانان این مرزوبوم از دریای بیکران دانشش در همهٔ بخش‌های تئاتر و سینما بهره بگیرند.

ـ راهکار شما برای تشکیل تئاتر ملی چیست و چه باید کرد؟

به نظر من باید یک نهاد مستقل از ایران‌شناسان و دین‌شناسان و مذهب‌شناسان و نماینده‌های فرهنگی اقوام ایران‌زمین در بخش هنرهای نمایشی و فرهنگ عامیانه و زبان‌شناسان و جامعه‌شناسان، روان‌شناسان، آیین‌شناسان و طراحان لباس در محلی دائمی اجتماع کنند و برای رسیدن به سرفصل‌های تعیین‌شده از بین خود، کمیته‌هایی تخصصی تشکیل دهند و در یک دورهٔ زمانی حداقل سه‌ماهه تعریف جامعی از تئاتر ملی ایران ارائه کنند و آن را طی کتابچه‌ای برای اطلاع متولیان فرهنگ و هنر و عموم هنرمندان به‌ویژه نویسندگان و کارگردانان و کارشناسان و صاحب‌نظران و گروه‌های تئاتری این مملکت ارسال کنند تا به هر شیوهٔ ممکن، مصوبات مندرج در کتابچه را عملیاتی کنند. شیوه‌هایی مانند مسابقات نمایش‌نامه‌نویسی، مقاله‌نویسی، برگزاری جشنواره‌ها و همایش‌های تئاتری و در کنار آن‌ها، اجرای بازی‌ها و مراسم سنتی و... نتیجه‌بخش خواهد بود. مطمئناً پس از دورانی نه‌چندان‌دور تئاتر ملی ایران مثل فرش ایرانی با نوع اندیشهٔ ایرانی و طرح و نقشهٔ ایرانی به جهان معرفی خواهد شد. به‌گونه‌ای که هر تماشاگری آن را ببیند علوم انسانی ایرانیان را از جمیع جهات در آن ببیند. البته همان‌گونه که اشاره شد کسانی که برای این امر گام برمی‌دارند باید تمام مؤلفه‌های موجود را در نظر بگیرند. قواعد تعزیه و نمایش‌های آئینی و سنتی مثل تخت حوضی و تقلید و مضحکه می‌توانند بستر مناسبی برای برساختن تئاتر ملی باشند. موضوعات متنوعی می‌توانند برای شکل‌گیری تئاتر ملی دست‌مایهٔ نوشتن، تفکر و کار قرار گیرند که به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنم. موضوعاتی مانندِ زبان، لباس، باورهای ملی و مذهبی، متل‌ها و مثل‌ها و

زبانزدها، داستان‌ها و افسانه‌ها و اسطوره‌ها، افتخارات ملی و مذهبی، باورهای خرافی، آرزوها، کنش‌ها و واکنش‌های مردم نسبت به یکدیگر و نسبت به مردگان، نسبت به خویشان، نسبت به دشمنان و اسرای جنگی، نسبت به پیرزوی‌ها و شکست‌ها، نسبت به امور سیاسی و اقتصادی و اجتماعی، خشم و حسادت و انتقام‌جوئی، ظلم‌پذیری و ظلم‌ستیزی، رحم و شفقت، مروت و جوانمردی، مهمان‌نوازی، امانت‌داری، خلق‌وخوی فردی و اجتماعی، عیاری و پهلوانی، نگاه فلسفی آنان به جهان و هستی، به پیرامونشان، همه و همه می‌توانند دست‌مایهٔ ساختن تئاترهایی با صورت و محتوای ملی باشند.

تاریخچهٔ تئاتر کرمانشاه در گفت‌وگو با هواس پلوک

از استاد پلوک دربارهٔ پیشنهٔ تئاتر در کرمانشاه پرسیدم، مطالبی بسیار شنیدنی دراین‌باره گفتند؛ پرسش دیگری مطرح نکردم و سررشتهٔ سخن را تمام و کمال به ایشان سپردم. آگاهی و اشراف پلوک بر فرهنگ و هنر کرمانشاه شگفت‌انگیز است و بسیاری از مباحث طرح‌شده توسط ایشان می‌تواند زمینهٔ پژوهشی جدی در فرهنگ عامه و آیین‌های نمایشی این دیار باشد؛ علاوه بر این، داده‌های هواس پلوک دربارهٔ تاریخ تئاتر مدرن کرمانشاه، بیش از هر نوشتهٔ دیگری قابل استناد است زیرا در نیمی از این تاریخ صدساله، خود نقش‌آفرین بوده است و از آنجایی که اهل کندوکاو است؛ آن نیمهٔ دیگر را نیز به‌خوبی می‌شناسد. سخنانش دربارهٔ گونه‌های نمایشی پیش از حضور تئاتر مدرن در کرمانشاه ـ که به نظر می‌رسد به‌موازات تئاتر صحنه‌ای اجرا می‌شده و کم‌کم رو به افول نهاده‌اند ـ بسیار شیرین است. نوشتهٔ حاضر، پاسخی به پرسش بنده دربارهٔ پیشینهٔ تئاتر در کرمانشاه و سیر بالندگی آن و نیز سخنی دربارهٔ نقش‌آفرینان آن تا به امروز است که بی‌کم‌وکاست تقدیم حضورتان می‌گردد.

با احترام

بهروز الیاسی

کرمانشاه که در ادوار پیشین با نام‌های دیگری مانند الی‌پی، کمبادنه، کرماجان، کرماچان، کرماشان و کرمانشاهان و پس از حملهٔ اعراب با نام معربِ قرمسین نامیده می‌شده است، مکانی است در دامنه‌های زاگرس با اقوام، مذاهب و آب و هوای گوناگون. باستان‌شناسان در کرمانشاهان به تمدن‌هایی از عصر پارینه‌سنگی (پالئولیتیک) و عصر نوسنگی (نئولیتیک) برخورد کرده‌اند. آثار به‌دست‌آمده گویای این است که این سرزمین از دیرباز مهد تمدنی کهن بوده است. در میان آن جاده‌ای وجود داشته که فلات ایران را به میانرودان وصل می‌کرده است. هرتسفلد باستان‌شناس آلمانی این جاده را دروازهٔ آسیا نام نهاده است. پروفسور برید وود، باستان‌شناسِ آمریکائی قدمت گنج‌درهٔ کرمانشاه را که دارای خانه‌های رنگی و زیبایی بوده است بین ۸۵۰۰ تا ۷۰۰۰ سال پیش از میلاد می‌داند. باستان‌شناسان نخستین تندیس الههٔ زن را که مربوط به دوران میان‌سنگی ـ بخشی از عصر حجر در حدود ۶۰۰۰ سال پیش از میلاد ـ است در تپهٔ سراب کرمانشاه کشف کرده‌اند و اکنون در موزهٔ ایران باستان نگهداری می‌شود. کاسی‌های این سرزمین، با تمدن‌های بزرگی مانند لولوبی‌ها، اکدی‌ها، بابلی‌ها، آشوری‌ها و سومری‌ها آشنایی کامل داشته‌اند و این آشنایی موجب مراوده‌های خاص فرهنگی و ادبی و هنری و مذهبی می‌شده است. تاریخ‌نگاران و صاحب‌نظران این سرزمین پر از راز و رمز را هندوستان ایران نامیده‌اند. پروفسور کزازی در یکی از مجالس هنری گفته‌اند: هرکس که می‌خواهد ایران را بشناسد باید کرمانشاهان را بشناسد؛ یعنی هرکس این شهر را بشناسد، پنداری ایران را شناخته است و این برمی‌گردد به نقش تاریخی کرمانشاهان در گذر زمان. کرمانشاهان، ناملایمات بسیاری را در طول تاریخ دیده است؛ گاهی آن را عزیز شمرده‌اند و پایتخت ییلاقی‌اش کرده‌اند و گاه حضیضش داشته‌اند و آن را با خاک یکسان نموده‌اند؛ اما هیچ‌گاه نتوانسته‌اند کیان آن را به خطر اندازند؛ مردمان آزاده و مهمان‌نواز و دشمن‌ستیزش در بدترین شرایط ققنوس‌وار سر از خاکسترش برآورده‌اند و خود را استوارتر نمایان کرده‌اند. کرمانشاهان در جنگ بین اعراب و ایرانیان، تهاجم مغولان، تهاجم هلاکوخان، تهاجم عثمانی‌ها، بیماری‌های گوناگون، قحط و غلایِ شهریور ۱۳۲۰، خسارات زیانباری را متحمل شد. در جنگ تحمیلی دههٔ شصت، هواپیماهای دشمن بعثی بیش از هزار بار اینجا را مورد شدیدترین بمباردمان‌ها و موشک‌باران‌ها و حملات وحشیانهٔ خود قرار داد، با این وصف در ایستادگی و پایمردی و دفاع از آب‌وخاک و آرمان‌هایشان کوچک‌ترین خللی وارد نشد. به‌واقع بردباری زنان و مردان نژادهٔ کُرد خطهٔ کرمانشاه در مقابل حوادث و اتفاقات زمانه ارثیه‌ای است بزرگ که بنیادش ریشه در تاریخ اجتماعی آنان دارد؛ مردمانش را پهلوان خطاب می‌کنند چون نطفهٔ پهلوانی آنان در آئین‌های کهن این مرزوبوم از میترائیسم تا تشیع بسته شده است. همان‌طور که اشاره شد کرمانشاهان را باید با توجه به خوشه‌چینی‌های بزرگ فرهنگی‌اش جایگاه آئین‌ها و مراسم ملی و مذهبی و افسانه‌ها و بازی‌های بی‌مانندی دانست که نمونهٔ آن در دیگر نقاط کشور کمتر دیده شده است.

تعزیه هنری ایرانی است که قواعد آن به‌مرورزمان شکل‌گرفته، قوام یافته و تثبیت شده است. موضوع آن بنا به شرایط خاص تاریخی تغییر کرده است. ایرانیان پیش از پذیرش اسلام، تعزیه را برای پهلوانان اسطوره‌ای و شاهان و بزرگان خود برگزار می‌کردند. سوگ سیاوش، مویهٔ جم، مویهٔ زال و کین ایرج نمونه‌هایی از آنهاست. پس از پذیرش دین اسلام و معتقد شدن مردم به مذهب تشیع موضوع تعزیه به امام سوم شیعیان ـ امام حسین «ع» ـ و یاران وفادارش در حماسهٔ کربلا اختصاص یافت. مردمان این دیار که از ظلم و جور خلفای بنی‌امیه و بنی‌عباس به ستوه آمده بودند و در پی مفری برای بیان حقایق

وجودی خود بودند. در عصر عضدالدوله دیلمی با تشریک مساعی علویان علیه مهدی خلیفهٔ عباسی عَلَم طغیان برداشتند و پس از مدتی نبرد و ستیز پیروزی را از آن خود کردند و با تشکیل حکومت‌های دینور و ذهاب پرچم آزادگی برافراشتند که شوربختانه با روی کار آمدن خوارزمشاهیان و تهاجم آنان به سرزمین‌های کُردنشین هر دو حکومت ذهاب و دینور با تمام رشادت‌هایی که از خود نشان دادند، منهدم شدند.

اولین کاروان تعزیه در سال ۳۵۲ هجری در عصر معزالدوله دیلمی از کرمانشاه به عراق رفت و در شهر بغداد خیمه و خرگاه خود را برای اجرا برپا کرد. تنها یادگار آئین تعزیه که از ادوار گذشته به اشکال گوناگون برای کُردان کرمانشاه بر جا مانده است آئین **پُرسه** است که با شیوهٔ خاصی برگزار می‌شود. مویه‌خوانی، بانگ چَمَری، سیاه‌پوش کردن اسبان کُتَل، بر تخت نهادن آلات و ادوات جنگی متوفّا، حلقهٔ رارا، تدارک خرج، همه از ویژگی‌های تعزیه حکایت می‌کنند. اماکنی که هرساله به‌صورت سنتی در آن تعزیه برگزار می‌شود؛ کندوله، فشِ کنگاور و تکیهٔ معاون‌الملک است که بانی این تکیه حسن‌خان معاون‌الملک بوده است. این تکیه که اکنون قدیمی‌ترین تکیه در ایران است دارای سه صحن به‌هم‌پیوسته شامل حسینیه، عباسیه و زینبیه است که احداث آن را بین سال‌های ۱۲۴۰ الی ۱۲۵۰ ق اعلام کرده‌اند. تکیه در بحبوحهٔ انقلاب مشروطیت به توپ بسته شد، لیکن پس از سه سال به شکل کنونی توسط حسن‌خان معاون‌الملک بازسازی گردید. استاد بهرام بیضائی تعزیه را تئاتری کامل می‌داند. یکی از ویژگی‌های بارز تعزیه آشکار بودن شیوهٔ اجرایی آن است. همه چیز در میانهٔ میدان یا بر سکوی گرد در برابر چشم عزاداران و مشتاقان اتفاق می‌افتد. نقش‌خوانان درحالی‌که طومار تعزیه را بر دست دارند، نام و نشان خود و نقششان را اعلام می‌کنند. تمام ابزار و آلات موردنیاز در میدان اجرا چیدمان می‌شود. چون صحنه گرد است همهٔ شرکت‌کنندگان با دیدن وقایعی که بر صحنه اتفاق می‌افتد؛ بنابر اصلِ تأثیرِ متقابل از یکدیگر تأثیر می‌گیرند و واکنش نشان می‌دهند. این‌که مردم برای دیدن نمایشی که به ابتدا و انتهای آن کاملاً اشراف دارند؛ حضور پیدا می‌کنند و تا آخرین لحظهٔ اجرا میدان را ترک نمی‌کنند واکنشی است قابل بحث و گفتگو. سرانجام اجرای تعزیه گذشته از پاسداشت حماسهٔ کربلا، سبب تزکیهٔ روح و روان (کاتارسیسم) عـزاداران و مشتاقانی است که در مجلس حضور دارند.

یکی از شیوه‌های سرگرمی مردم در کرمانشاه از دیرباز تا هنگامی که تلویزیون وارد خانه‌های مردم شد، نقالی بود که در مکان‌های مختلفی مثل دیوان‌خان‌ها و میدان‌ها و گذرگاه‌ها و نهایتاً قهوه‌خانه‌ها توسط نقالان خبره و کارکشته اجرا می‌شد. حکایت نقالان، از پیروزی‌ها و آرمان‌های ایلی و قومی سرچشمه می‌گرفت اما حملات پی‌درپی دشمنان به این سرزمین و نبردهای دلاورانه در مقابل آنان موجب شد آن مفاهیم ایلی و قومی با شکل و شمایل دیگری برای خلق حماسه‌آفرینی‌ها بر زبان حماسه‌خوانان جاری شود و از این باب نَقْل‌ها بوی ملی به خود گرفتند. حماسه‌هایی که تمام اقوام این سرزمین شخصیت‌های آنان را در خلق داستان‌ها و حماسه‌ها از آن خود می‌دیدند و نسبت به آنان وحدت نظر داشتند. سام و نریمان، زال و رودابه، تهمینه، رستم و سهراب، فرامرز، گردآفرید، گیو و گشسب بانو، بیژن و منیژه، سیاوش، کیخسرو، اسفندیار و بسیاری دیگر، در برابر اینان دشمنانی قهار مانند افراسیاب، گرسیوَز، دیو سفید، اکوان دیو و خیل عظیمی از جادوگران قرار گرفته بودند.

بی‌شک نقالان را باید در زمرهٔ خلاق‌ترین و قدرتمندترین بازیگران زمان خویش دانست. آنان در هیچ مکتبی، علومِ روان‌شناسی و جامعه‌شناسی را نخوانده بودند اما مثل یک روان‌شناس و جامعه‌شناس، ابعاد وجـودی شخصیت‌های داستانشان را برای تماشاچیان نمایش می‌دادند. بدون اغراق باید خلعت تئاترِ «بی‌چیز اگستو بوال» را بر تن آنان کرد که با کمترین وسیله بیشترین دستاورد را به ارمغان می‌آوردند. آنان وقتی کمر به نقالی می‌بستند و با تمام باورهای ملی و اعتقادی‌شان گام در میدان‌های نقل می‌نهادند. دارای حافظه‌ای قوی و بیانی گرم و بدنی آماده برای خلق صحنه‌های حماسی بودند؛ در بداهه‌گویی همتا نداشتند. به‌راحتی پاسخ خوشمزگی‌های تماشاچیان و شنودگان خود را می‌دادند. با آئین‌های پهلوانی و جنگ‌های میدانی و حرکات زورخانه‌ای کاملاً آشنایی داشتند. مردم کرمانشاه از ادوار گذشته با توجه به ویژگی‌ها و خصلت‌های پهلوانیشان، قطعاً نقالان سرآمدی داشته‌اند که جدا از شاهنامهٔ حکیم بزرگ توس، شاهنامه‌های دیگری را در وزن ده‌هجایی در میان خود رواج داده و سینه‌به‌سینه به عصر حاضر رسانیده‌اند؛ داستان‌هایی مانند رستم و زنون دیـو و رستم کُلَه‌دست که از رستم شاهنامه هم قوی‌تر بوده است ازاین‌دست‌اند و نیز آثاری که الماس‌خان کندوله‌ای به یادگار گذاشته سرشار از حماسه‌اند. نقالان کرمانشاهی که ارادتی خاص به امام اول شیعیان امام علی «ع» داشتند در شب‌های ماه رمضان از منظومه‌های دیگری استفاده می‌کردند. منظومه‌هایی که به شرح دلاوری‌های امام علی در نبرد با کفار می‌پرداخت مثل حملهٔ حیدری. منظومهٔ دیگری هم نقل می‌شد به نام رستم و علی که داستان آن شرح کمربسته شدن رستم توسط امام علی «ع» بود.

دو تن از نقالان معاصر که در نقالی بین مردمان خطهٔ کرمانشاه شهرت بسزایی داشته‌اند اما به علت خصوصیات کرمانشاهی بودن یعنی تواضع و فروتنی، هیچ‌گاه نخواسته‌اند در پی شهرت بروند و به همین دلیل در دیگر نقاط ایران مهجور مانده‌اند؛ مرشد علی‌اکبر و مرشد خداداد می‌باشند. پایگاه نقل مرشد علی‌اکبر زورخانهٔ سنگتراش‌ها، قهوه‌خانه‌های کلاهی در بازار، سیدحسن در چهاراه اجاق، حاج محمود در سرپل حاج‌محمدتقی و پایگاه دائمی مرشد خداداد قهوخانهٔ دارا در خیابان ناصری بوده است. روایت است: وقتی این دو تن نقل رستم و سهراب را می‌گفتند امواج صدایشان موجب می‌شده که ستون‌ها و دیوارهای قهوه‌خانه به لرزه درآیند. نقالان کرمانشاهی ازآنجایی‌که خود کُرد بودند با الحان شاهنامه‌خوانی کُردی آشنایی داشتند و می‌دانستند هر داستانی را با چه لحنی نَقل کنند که شنوندگانشان از آن لذت ببرند. نقالان گاهی برای مسافرانی که در کاروان‌سراهای حاجی ناصر خان و عالم‌شکن اطراق کرده بودند نقالی می‌کردند. قهوه‌خانهٔ کریم‌خان در سراب‌همت، قهوه‌خانهٔ بازار توپخانه و شب‌های جمعه گذر مصلا از جایگاه‌های دیگری بود که نقالان به نقالی می‌پرداختند. یکی از نمایش‌هایی که پیش از حضور رادیو و تلویزیون، سینما، مطبوعات، ماهواره و دیگر وسایل ارتباط‌جمعی مردم را به گرد خود می‌آورد معرکه‌گیری بود که به اشکالِ عملیات پهلوان، جنگیدن خدنگ و مار، چشم‌بندی و میمون‌بازی در هر میدانی اجرا می‌گردید. عملیات پهلوانی، پهلوانان معرکه عبارت بود از بلند کردن وزنه‌های سنگین آهنی، میله بر دهان گذاشتن و شخصی را بر آن قرار دادن، مجمع مسی را پاره کردن، پیچیدن تسمه‌های آهنی به دوردست، از هم گسستن زنجیر و سنگ بر شکم گذاشتن و شکستن و الخ. گاهی پهلوانان و معرکه‌گیران از شهرهای دیگـری به کرمانشاه می‌آمدند. مثل پهلوان خلیل عقاب و علی آمون. خلیل عقاب با شیر کشتی می‌گرفت و ماشین سنگین را از روی سینه‌اش عبور می‌داد و جیپ‌های ارتشی را با دو زنجیر از پشت مهار می‌کرد و مانع حرکتشان

می‌شد. علی آمون که همچون سامسون تمام قدرتش در موی سرش بود با گیسوی بافته‌شده‌اش ماشین ده‌تُنی را به دنبال خود می‌کشانید: «خدنگ مارکُش با مار شد جفت/ قضا هم خنده زد هم آفرین گفت» مرشد عزیز مارگیر که عقبه‌ای بود از دیگر مارگیران کرمانشاهی، مردم را برای جنگ خدنگ و مار به دور خود جمع می‌کرد و پس از بازارگرمی‌های متداول و گرفتن نیاز از مردم، مار خطرناکش را از داخل جعبهٔ مارگیری بیرون می‌آورد و آن را با خدنگ مواجه می‌کرد و مردم با دیدن صحنهٔ نبرد به وجد می‌آمدند و با پیروزی خدنگ قلاده به گردن حیرت می‌کردند. پرده‌خوانی مرشد عظیم هم که ارثیه‌ای خانوادگی بود بر روی سکوی کنار دکان کربلایی عباس حال و هوای دیگری در ماه‌های محرم و صفر برای خیل عظیم عزاداران خلق می‌کرد. یکی از کارهای عجیب‌وغریبی که موجب سرگرمی مردم می‌شد کارهای چشم‌بندی و به‌اصطلاح امروزی شعبده‌بازی یا تردستی بود که سابقه‌ای قدیمی در بین مردمان این دیار داشته است. تقلیدچی‌ها که کار آنان تحت تأثیر نمایش‌های سنتیِ «دَم‌پاسگانی»، «شوخی شوان»، «میر نوروزی» و «کوسه و کلاغ» شکل گرفته بود در مجالس عوام و خواص از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بودند. آنان در هر مجلسی که وارد می‌شدند شور و غوغایی مثال‌زدنی به پا می‌کردند. تقلیدچی‌ها کارشان را به شیوهٔ نمایش‌های تخت حوضی اجرا می‌کردند. بارزترین ویژگی نمایش‌های تخت حوضی که شبیه نوعی نمایش در اروپا به نام «کمدیا دلارته» می‌باشد، تیپ‌سازی و بداهه‌گویی است؛ تقلیدچی‌ها به این دو اصل کاملاً وفادار بودند. «فرمان و قربان» که در بعضی یادداشت‌ها به‌اشتباه نام آنان را فرمان و نریمان نوشته‌اند؛ بی‌شک مانند شاکه و مسیور ـ شاهمراد و خان منصور دو تن از شاعران بداهه‌گوی کُرد ـ از قدرت خاصی برخوردار بودند. یکی از نمایش‌هایی که فرمان و قربان هرساله به اجرای آن کمر می‌بستند، نمایش میدانی «سیاه سرما و نوروز ماه» بود. طبق روایات سینه‌به‌سینه، فرمان و قربان با بسیاری از آئین‌ها و نمایش‌های سنتی آشنایی داشته‌اند و در هر مناسبتی به فراخور مجلس به اجرای آن‌ها اقدام می‌کرده‌اند؛ شاه وزیرکی، داول‌کُشی، شاه وهاران، کُرَیْل صیاد از آن جمله‌اند. تقلیدچیان دیگری پس از انقلاب مشروطیت در مجالس مردمی حضور داشتند که معروف‌ترین آنان عبارت‌اند از: حسین ارباب، علی چینی‌بندزن، استاد علی نقی، فرج تُت (فرج الکن)، میرزا کتاب و حسین خرازی که در مزه‌پرانی همانند نداشت و در میان گروهش پری خِش‌خِشه، مینا رقاص، مینا چهارچشم، عشرت کُلنجه و بدری خِپل، برای شورآفرینی به هر مجلسی که می‌رفت حضور داشتند. در این میان گروه‌های ساز زن ضربی در کسوت کولی‌ها، سوزمانی‌ها و قِرشمال‌ها هم برای سرگرم کردن مردم برنامه‌هایی اجرا می‌کردند. گروه دیگری تحت سرپرستی استاد اسماعیل مسقطی فعالیت داشتند که بیشتر در مجالس عقد و عروسی برنامه خود را اجرا می‌کردند. ویژگی بارز این گروه حضور خود استاد اسماعیل مسقطی بود؛ استادی که در نواختن تار تنها کسی بود که به‌صورت چپ‌کوک و راست‌کوک از تار بهره می‌گرفت همچنین او یکی از نام‌آورانی بود که ترانه‌های فولکلوریک و ماندگارش را بمانند، میراثی گران‌بها برای مردم کرمانشاه به ارث گذاشت. یکی از تقلیدچی‌های نامور شخص کوچک‌اندامی بود به نام کُر ملک (پسر ملک) که از کرمانشاه تا قصر شیرین عرصهٔ کارهای او بود. او با اداواطوار پهلوانی، اعمالی از خود نشان می‌داد که موجب خنده و مضحکه می‌شد؛ مانند دیو تمام حرف‌هایش وارونه بود. وقتی برای کارهایی که گفته بود و انجام نداده بود دست نیازش را دراز می‌کرد و مردم به او پاسخ نمی‌دادند شروع به ناسزا گفتن و کفرگویی می‌کرد. مردم هم به خاطر این‌که نحسی کفر کردن دامنشان را نگیرد با انداختن سکه‌ای در میان لُنگ معرکه‌گیری‌اش دهانش را می‌بستند و می‌رفتند.

اجرای تئاتر مدرن در ایران به عصر حکومت قاجاریه برمی‌گردد؛ بنابراین تئاتر به سبک و سیاق فرنگی‌ها بسیار جوان و نوپاست. با ورود اولین نمایش‌نامه‌های اروپائی به ایران اندیشمندان و متفکران و متجددان به تکاپو افتادند و هر کدام در شهر و دیار خود با سرمشقی نو که فرا گرفته بودند خود را محک زده و جسته‌گریخته آثاری خلق کردند که جای بحث و گفتگو دارد. محمدعلی‌شاه قاجار فرزند مظفرالدین‌شاه پس از مرگ پدر در سال ۱۲۸۵ خورشیدی بر تخت سلطنت نشست و از آن جایی که با مشروطه و مشروطه‌خواهی از اول مخالف بود؛ با حمایت دولت روسیهٔ تزاری در سال ۱۲۸۷ مجلس مشروطه را توسط لیاخوف روسی به توپ بست و مشروطه‌خواهان را دستگیر و روانهٔ زندان کرد؛ با این نیت که چراغ مشروطه‌خواهی را خاموش کند. بی‌خبر از آن که در شهرهای دیگر ایران مثل تبریز، گیلان، اصفهان، شیراز و... مشروطه‌خواهان چنان عرصه را بر مستبدان تنگ کرده بودند که آنان مجبور به عقب‌نشینی شدند. در هنگام این مبارزات آزادی‌خواهانه ستارخان و نیروهایش در تبریز به محاصرهٔ قشون دولتی در آمده بودند که سردار یارمحمدخان کرمانشاهی غیور مردی از تبار لکِ زَردَلان به‌محض این‌که از این واقعه مطلع شد به همراه یار دیرینه‌اش حسین‌خان کلاه‌مال معروف به «امیر برق» کمر همت بسته و خود را به تبریز رساند و محاصره را شکست و نگذاشت چراغ مشروطه رو به خاموشی گذارد. پس از این پیروزی، مشروطه‌خواهان رو به سوی تهران گذاشتند و طی نبردی سه‌روزه قوای استبداد را شکست دادند و محمدعلی‌شاه همراه خانواده‌اش به سفارت روسیه پناهنده شدند. حرکت‌های آزادی‌خواهان و عدالت‌خواهان و اندیشمندان کرمانشاهی مانند ابوالحسن‌خان زنگنه، سرتیپ علی‌خان قره‌سوران، سردار یارمحمدخان‌کرمانشاهی، حسین‌خان نصرت‌المله، حسین‌خان امیربرق، محمدمهدی فیضِ مهدوی، معتضدالدوله و ابوالقاسم‌خان لاهوتی، در روند دگرگونی اجتماعی و نوگرایی در ایران حائز اهمیت است.

لاهوتی در شعر و شاعری جلوتر از نیمایوشیج به مبانی شعر نو پرداخته بود. سیدعبدالکریم غیرت که در سال‌های ۱۲۸۰ الی ۱۲۹۰ نشریهٔ «شهاب ثاقب» را منتشر می‌کرد که با تأسیس چندین انجمن فرهنگی، هنری، ادبی و عدالت‌خواهانه ادامه یافت. حرکت‌هایی که برای تغییر و تحول و برون‌رفت از سیاه‌چاله‌های متحجرانه بسیار بنیادی و اساسی بود. یکی دیگر از اندیشمندان میرزا حسین‌علی‌خان، فارغ‌التحصیل دارالفنون بود که با تأسیس نخستین مدرسهٔ نوین کرمانشاه کاری کرد کارستان. این مدرسه بعدها به نام «محتشمیه» شهرت پیدا کرد. دیگر بزرگ‌مرد این عرصهٔ فرهنگی میرزا اسماعیل‌خان معاضدالملک بود که با افتتاح مدارس هدایت و شاهپور گامی بزرگ برای فرزندان کرمانشاه برداشت. یکی از اتفاقات مهمی که نظر مردم را به‌طرف هنرهای نمایشی جلب کرد؛ نمایش‌نامه‌خوانی «خسیس» اثر مولیر در مدرسهٔ آلیانس بود. تأثیر نمایش‌نامه‌خوانی آن‌چنان بود که فرهنگیِ اندیشمند معاضدالملک تصمیم گرفت با اجرای نمایش‌های گوناگون بخشی از هزینه‌های مدارس نوپا و تازه‌تأسیس یافته را تأمین کند. سیدحسین کزازی یکی دیگر از فرهنگیان فهیم و فرهیخته کرمانشاه بود، پس‌ازاینکه بر مسند ریاست ادارهٔ فرهنگ معارف تکیه کرد برای ارتقای سطح فرهنگ عمومی جامعه و مدارس نوپا تغییر و تحولی به وجود آورد. تالار مدرسهٔ کزازی که دارای سن مناسبی برای اجرای نمایش بود در اختیار میرزا تقی‌خان رهبر قرار گرفت به این قصد که بین اهل هنر و مردم و مدرسه پیوندی عمیق به وجود آورد. میرزا تقی‌خان نیز از این تفکر و اندیشهٔ ناب استقبال نمود و با اجرای نمایش‌هایی متعدد به آرزوهای ایشان جامهٔ عمل پوشانید.

شوربختانه در اوج این فعالیت‌های ارزشمند سیدحسین کزازی که موجب خشم و عناد متحجران و واپس‌گرایان شده بود توسط یکی از همان عقب‌مانده‌های مرتجع با سلاح گرم به قتل رسید و آه از نهاد مردم کرمانشاه درآورد.

در شکل‌گیری تئاتر مدرن کرمانشاه نام سه تن بر دیگران ارجحیت دارد. میرزا تقی‌خان رهبر، میرسیف‌الدین کرمانشاهی و غلامرضا پارسا. میرزا تقی‌خان رهبر در سال ۱۳۰۲ خورشیدی با تشکیل گروه تئاترال ارامنه که اکثر بازیگران خانم آن از ارامنهٔ کرمانشاه بودند گامی بزرگ در این راستا برداشت. این گروه تا سال ۱۳۲۳ خورشیدی غیر از یک وقفهٔ کوتاه‌مدت به‌طور مستمر به فعالیتش ادامه داد. با دایر شدن این گروه خانم شمسی بدیع‌صنایع اولین بانوی کرمانشاهی بود که بدون واهمه از نوع نگاه کج‌اندیشان با جسارت تمام به عضویت این گروه درآمد. دستاورد اولیهٔ گروه تئاترال ارامنه عبارت بود از قاراش میش و تاراش میش، بصیر و سمیرا و فلور و ببین. پس‌ازاینکه غلامرضا پارسا که در درام‌نویسی و کارگردانی دارای نام و عنوانی بود به گروه تئاترال ارامنه پیوست؛ فعالیت‌های گروه اوج گرفت. در این زمان محصول گروه تئاترال نمایش‌هایی بودند از قبیل رستم و سهراب، سه پیشاهنگ، عمو رجب بچه‌شده، مریض خیالی، ناپلئون بُناپارت، تاجر ونیزی، خسرو و شیرین، مشهدی عباد، آرشین مالالان و طبیب اجباری. غلامرضا پارسا پس از اجرای طبیب اجباری از گروه جدا شد. یادآور می‌شود غلامرضا پارسا در اوج فعالیت‌هایش در گروه تئاترال ارامنه، بنا به دعوت یاور حاج‌علی‌خان معروف به رزم‌آرا که فرماندهی فوج منصور ارتش کرمانشاه را به عهده داشت به ارتش می‌رفت و برای بالا بردن روحیهٔ میهن‌پرستی و سلحشوری در آنان یک گروه هنری تشکیل داده بود و با اجرای نمایش‌های میهن‌پرستانه، شور و غوغایی به راه انداخته بود.

شخصیت دیگری که تئاتر مدرن کرمانشاه مدیون نگرش‌های اوست؛ میرسیف‌الدین کرمانشاهی است که در سال ۱۲۵۵ خورشیدی در خانواده‌ای روحانی دیده به جهان گشود. سیف‌الدین در هفت‌سالگی راهی مکتب شد و پس از مدتی تحصیلات مکتبی را رها کرد و به دلیل مهاجرت خانواده سر از تبریز درآورد. در شانزده‌سالگی با نمایش آشنا شد و عطش یادگیری چنان دریای وجود او را به تلاطم درآورد که برای فراگیری بیشتر لحظه‌ای آرام و قرار نداشت و سرانجام، بی‌قراری‌هایش او را به تفلیس کشاند. میرسیف‌الدین در آنجا با یکی از برجستگان فرهنگ و هنر تفلیس به نام بیوک‌خان نخجوانی آشنا می‌شود و با تشویق‌های او به دانشگاه تفلیس می‌رود و در فن صحنه‌آراییِ تئاتر تحصیلاتش را به اتمام می‌رساند. در خلال سال‌های تحصیل، زبان ترکی و روسی را به‌خوبی فرامی‌گیرد. پس از پایان تحصیلات به تبریز می‌آید و در آنجا نمایشی را با عنوان «ناصرخسرو» با زبان آذری کار می‌کند که مورد استقبال عام و خاص قرار می‌گیرد و این استقبال موجب می‌شود که برای مدت یک سال در تبریز فعالیت‌های نمایشی خود را ادامه دهد.

یکی از ویژگی‌های بارز کرمانشاهی‌ها این است که اگر به بهشت هم بروند نمی‌توانند از یاد شهر و دیار خویش غافل بمانند. بر همین اساس میرسیف‌الدین چمدانش را می‌بندد و به کرمانشاه برمی‌گردد و دیداری تازه می‌کند. در میان رفت‌وآمدها و گشت‌وگذارها دختری سر راه او قرار می‌گیرد به نام نادیا. مهرش را به دل می‌گیرد و پس از مدتی باهم ازدواج می‌کنند.

فضل‌الله زنگنه، دایی میرسیف‌الدین که از بزرگان و عدالت‌خواهان کرمانشاه بود بسیار علاقه‌مند بود که خواهرزاده‌اش به درجه‌ای اعلا از مدارج تئاتر برسد؛ ازاین‌جهت با حمایت‌های مالی خود او را به ادامهٔ تحصیلات عالیه تشویق می‌کرد. دیری نپایید که میرسیف‌الدین با نادیا عازم تفلیس شدند و از آنجا هم بنا به علت اینکه نادیا تمایلی نداشت به مسکو برود او را در تفلیس گذاشت و خود به‌تنهایی راه مسکو را در پیش گرفت. میرسیف‌الدین در مسکو با سبک و روش استاد تئاتر روسیه «استانیسلاوسکی» آشنا گردید و این آشنایی زمینه‌ای شد که او تعدادی نمایش را با زبان روسی اجرا کند. پس از مدتی عشق و علاقهٔ میرسیف‌الدین به نادیا او را به تفلیس کشاند. شهرت و اعتبارش موجب شد دولت سوسیالیستی او را برای مدت سه سال به‌عنوان مدیر تماشاخانه تئاتر ترکی تفلیس منصوب نماید.

در سال ۱۹۲۱ میلادی برابر با سال ۱۳۰۰ خورشیدی میرسیف‌الدین راهی بادکوبه شد و در آنجا به تدریس هنرپیشگی و فن صحنه‌آرایی تئاتر مشغول شد. اقامت او در بادکوبه موجب گردید که با همراهی یکی از شخصیت‌های برجستهٔ تئاتر بادکوبه به نام عباس‌اف، تئاتر انتقادی را بنا گذارد. ثمرهٔ این همکاری اجرای نمایش‌های محکمهٔ صابر، پول یا وجـدان، حُسن صورت یا سیرت، حیله و حقیقت و آقامحمدخان قاجار بود. در این هنگامه غمگین‌ترین اتفاق زندگی میرسیف‌الدین با مرگ نادیا رقم خورد و او را در چنگال افسردگی چنان گرفتار کرد که تا مدت‌ها دل‌ودماغ کار کردن از وی گرفته شد. همان‌طور که قبلاً اشاره کردم بین میرسیف‌الدین و بیوک‌خان نخجوانی رابطهٔ خوبی برقرار بود. این رابطه وسیله‌ای شد که بیوک‌خان که به علت تغییر و تحولات روسیه به تبریز کوچ کرده بود با مطلع شدن از اوضاع‌واحوال میرسیف‌الدین از او بخواهد که به ایران برگردد. میرسیف‌الدین چون هیچ انگیزه‌ای برای ماندن به علت عدم موفقیتش در تئاتر انتقادی نداشت؛ خاک روسیه را ترک کرد و به تبریز برگشت و برای مدتی در کنار بیوک‌خان جسته‌گریخته کارهایی می‌کرد. روح سرکش و ناآرام او نمی‌توانست یک جا بند شود. بر این اساس راهی تهران شد و با برجستگان تئاتر آنجا مانندِ رضا کمال شهرزاد، خیرخواه، سیدعلی نصر و کمال‌الوزرا حشر و نشری پیدا کرد تا سرانجام او را به جامعهٔ تئاتر باربَد که مؤسس آن مهرتاش بود کشاند. نقطه‌نظرهای او در تئاتر مدرن موجب شد که به دلالت ارباب افلاطون به استخدام گروه تئاتر نکیسا درآید و با بزرگان دیگری همچون رفیع حالتی، میرحسین شباهنگ، رقیه چهره‌آزاد، فضل‌الله بایگان، ملوک ضرابی، نور محمد میرعمادی و علی دریابیگی آشنا شود. نویسندگی و کارگردانی و صحنه‌آرایی چنان شهرتی برای میرسیف‌الدین آورد که کوته‌فکران و کج‌اندیشان و تنگ‌نظران که در هر زمانه‌ای با اشکال گوناگون خود را می‌نمایانند به بهانه‌های بی‌پایه‌واساس عرصه را بر او تنگ کردند و با سعایت‌هایشان چنان پیش رفتند که چشم و گوش شهربانی را به کارش حساس نمودند؛ اما او با تمام این ناملایمات با عشق و علاقه کارش را رها نکرد. اجرای لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، یوسف و زلیخا و عزیز و عزیزه همگان را به حیرت واداشته بود. کارشکنی‌ها سبب گردید که میرسیف‌الدین با تشکیل استودیو درام کرمانشاهی در محل قبلی سینما ایرانِ تهران واقع در لاله‌زار، فعالیت‌های نمایشی و آموزشی خود را ادامه دهد؛ اما به علت تنگناها و دسیسه‌های هنرمندنماها فعالیت‌هایش به تعطیلی کشیده شد.

میرسیف‌الدین که کم‌کم یأس و ناامیدی داشت بر او مستولی می‌شد با دلی شکسته به کرمانشاه برگشت. با نمایشگرانی که اکثراً با اشکال قدیمی مانند تعزیه، تخت‌حوضی، خُرده‌نمایش‌های سنتی و نقالی بیشتر آشنایی داشتند؛ وارد بحث و

گفتگو شد و شیوه‌های تئاتر مدرن را با اجرای چند نمایش به آنان آموزش داد و پایه‌های تئاتر کرمانشاه را پی‌ریزی نمود. شوربختانه چون میرسیف‌الدین در روسیه تحصیلات تئاتری‌اش را به پایان رسانده بود در هر محفلی که حاضر می‌شد با دیدهٔ شک و تردید به او نگاه می‌کردند. درحالی‌که آثار او هیچ‌کدام در راستای مفاهیم سوسیالیستی نبود. جنبه‌های وفاداری او به فرهنگ کهن و مسائل جاری مردم در آثارش کاملاً مشهود است؛ اما زمانه برایش بد خواست. همشهریانش نیز بنا به اصل خودگزی و غریبه‌پرستی به تکاپو افتادند تا از او برائت بجویند. این خودگزی‌ها کار خود را کرد و او ناچار شد دوباره به تهران برگردد. آنجا هم شرایط برایش مهیا نشد. هنوز چند مدتی از شروع فعالیت‌هایش نگذشته بود که با اخطار رکن‌الدین‌مختاری رئیس شهربانی مواجـه شد: «یا تئاتر را ترک کن یا ایران را». او که در حال تمرین نمایش سم زندگی یا به روایت دیگر نمایش آرشین مالالان بود و افسردگی روح و روانش را تسخیر کرده بود و دیگر تحمل هیچ‌چیزی را نداشت با تریاک خود را مسموم نمود و پس از دو روز در ششم تیرماه سال ۱۳۱۲ خورشیدی، در یکی از بیمارستان‌های تهران جان به جان‌آفرین تسلیم کرد و در گورستان ظهیرالدوله به خاک سپرده شد. آثاری که میرسیف‌الدین کرمانشاهی با درایت و اندیشه در خلال سال‌های عمر هنری‌اش آن‌ها را روی صحنه برد عبارت‌اند از: اپرای لیلی و مجنون، اپرای خسرو و شیرین، ملوس نوشتهٔ جعفر جباری، کلبهٔ عمو تم نوشتهٔ بچراستو، آرشین مالالان نوشتهٔ عزیز حاجی‌بگ‌اف، پول یا وجدان، حُسن صورت یا سیرت، حیله و حقیقت و سم زندگی این چهار نمایش اخیر توسط خود میرسیف‌الدین نوشته شده بودند. یوسف و زلیخا، شیرین و فرهاد، مشهدی عباد، آرشین مالالان و بتکدهٔ هندی آثار دیگری هستند که میرسیف‌الدین آن‌ها را کارگردانی کرده است.

ناگفته نماند در اوج فعالیت‌های گروه تئاترال ارامنه، گروه‌هایی از تهران تحت سرپرستی عبدالحسین نوشین، مصطفی اسکویی و تقی کهنمویی که هر یک رکنی از ارکان هنر تئاتر بودند برای اجرای نمایش به کرمانشاه می‌آمدند که شدیداً موجب تشویق و ترغیب جوانان قرار می‌شدند. پس از خارج شدن غلامرضا پارسا از گروه تئاترال ارامنه، اسماعیل شاکری هم از آن گروه جدا شد و آن دو باهم و با حضور چهره‌های دیگری از دوستداران تئاتر مانند جواد اسودی، مهدی اسودی و فخری اسودی (خوروش) مبادرت به تشکیل گروه نمودند. این گروه تا سال ۱۳۳۳ مستمراً فعال بود و با اجرای نمایش‌های مشهدی عباد، یوسف و زلیخا، آرشین مالالان، نادر و فتح هند و همچنین دو نمایش‌نامه از نوشته‌های جواد گیتی‌آرا به نام ناشناس قرمزپوش و قهقههٔ شیطان، جایگاهی بین مردم و اهل هنر پیدا کردند. با ورود صنعت سینما فعالیت‌های آنان به‌تدریج رنگ باخت و سرانجام کارگروه به تعطیلی کشیده شد.

در اواخر دههٔ سی خورشیدی کلوپ هنرپیشگان کرمانشاه با حضور ایرج ناصری، فریدون ناصری، پرویز برومند و غلامحسین ناجی در محل جلوخان فعالیت‌های نمایشی خود را آغاز کردند. نمایش‌های اجراشده توسط این گروه عبارت‌اند از دوشیزهٔ بت‌پرست، کوروش و آرتا. نظر به اینکه کرمانشاه فاقد تالارها و سالن‌های اختصاصی تئاتر بود؛ به‌ناچار گروه‌های اجرایی از سالن دبیرستان‌های کزازی، شاهپور، اتحاد و بعضی وقت‌ها هم از سالن سینماهای فروهر و باربد و ایران استفاده می‌کردند. پس از احداث سالن شیر و خورشید در میدان فردوسی، تالار فرهنگ در چهارراه دانش‌سرا، تالار شهرداری در محوطهٔ شهرداری، گروه‌های تئاتری تا حدودی سامان گرفتند و از بلاتکلیفی محل اجرا

درآمدند. در پائیز سال ۱۳۴۴ بنا به درخواست گروه تئاتر کزازی که توسط عباس بنی عامریان، نوذر آزادی، غلامحسین ناجی، برادران عزیزی، شیرجی، پرنیانی و منوچهری اداره می‌شد و گروه تئاتر هدایت که علی‌اشرف جواهری، ایرج شکرچیان، قنبری، نصرت‌الله سالاروندی، حکمت و آجیل‌چی در آن به فعالیت‌های تئاتری مشغول بودند و با همکاری «بیانی» اولین رئیس اداره فرهنگ و هنر استانِ کرمانشاهان از استاد بهرام بیضائی به قصد آموزش تئاتر در کرمانشاه دعوت به عمل آوردند و ایشان طی مدت ۶۵ روز با تشکیل کلاس‌های فشرده نسبت به امر آموزش و همچنین تشویق هنرمندان هر دو گروه کزازی و هدایت به تهیه و تدوین اساس‌نامهٔ اولین انجمن نمایش وابسته به اداره فرهنگ و هنر استان نمود که این رویداد در سراسر ایران بی‌سابقه بود. اعضای هیئت‌مدیرهٔ این انجمن که توسط مجمع عمومی و با نظارت استاد بهرام بیضائی انتخاب شدند عبارت بودند از: هنرمندان فقید علی‌اشرف جواهری، عباس بنی‌عامریان، غلام‌حسین ناجی، نـوذر آزادی، ایرج شکرچیان، نصرت‌الله سالاروندی و علی‌اصغر شرافتی زنگنه. نمایش‌هایی که زیر نظر انجمن مذکور کار شد و هنوز هم در اذهان مردم قدیمی کرمانشاه به یاد مانده است، عبارت‌اند از: «مرد بازوطلایی» و «خانه‌های اجاره‌ای» به کارگردانی نوذر آزادی؛ «مردی که مرده بود و خود نمی‌دانست» و «مستأجر» به کارگردانی عباس بنی‌عامریان، «شهر قصه» به کارگردانی ایرج شکرچیان، «پهلوان اکبر می‌میرد» و «چوب به‌دست‌های ورزیل» به کارگردانی منوچهر جعفری.

در خلال فعالیت‌های دو گروه مذکور، گروه تئاتر ارتش هم سالی چند نمایش در تالار شیر و خورشید کرمانشاه روی صحنه می‌برد. هنرمندان شاخص هر دو گروه عبارت‌اند از: عباس بنی‌عامریان، محمدرضا خاکی، نوذر آزادی، غلامحسین ناجی، خسرو شهراز، داریوش گراوندی، اصغر محبی، محمد حبیبیان، اردشیر یاری، علی‌اشرف جواهری، ایرج دستنبویه، رضوان حسینی، جعفرساجدی، ابراهیم سعدالهی، ثریا شیرزادی، اگلانتین ملهم، خانم وطن‌چی، علیرضا محسنی، احمد نوربخش.

در سال ۱۳۴۹ با دایر شدن مرکز هنـرهای نمایشی کرمانشاه تحت سرپرستی استاد آتش تقی‌پور و با حضور چشمگیر داوطلبان و هنرجویان فعالیت‌های تئاتری گسترده‌تر ادامه پیدا کرد. هنرجویان شرکت‌کننده که با شور و شوقی وصف‌ناشدنی پا به کلاس‌های آموزشی گذاشته بودند، بدون استثنا عطش یادگیری داشتند، از همان ابتدا رهنمودهای استاد را آویزهٔ گوش کرده بودند و بنا را بر مطالعه و دیدن و شنیدن و تجربه کردن گذاشته بودند. دروس پایهٔ کلاس شاملِ تاریخ تئاتر یونان و ایران، فنون بازیگری و نمایش‌نامه‌نویسی بود. هنرجویان می‌خواندند و تا نمی‌فهمیدند دست‌بردار نبودند. تأکید استاد به مطالعه نه‌تنها روی آثار درام بلکه شامل آثار مرتبط با آن هم بود. از این باب بخشی از کلاس را به مطالعهٔ آزاد اختصاص داده بودند. کتب تاریخی و روانشناسی و جامعه‌شناسی و رمان‌های مطرح دست‌به‌دست می‌گشت و هنرجویان دربارهٔ آن‌ها به گفتگو می‌نشستند. سرانجام رهنمـودها و تشویق‌های استاد چنان درخت تناوری سر برکشید و میوه داد. استاد با بهره‌گیری از هنرجویان تئاتر حمید دهقانپور، اسماعیل سلطانیان، صحبت‌الله خدایاری، داریوش گراوندی، محمد اسماعیل قانع، غلام‌عباس رحیمی، بهمن زرشکیان، حشمت بهمنی، احمد آقالو و جواد هاشمی نمایش «آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند»، نوشتهٔ خسرو حکیم رابط را در محدودهٔ مرکز اجرا کرد و پس از آن محمدرضا زندی

نمایش ریل نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی را با دیگر هنرجویان ازجمله هواس پلوک، خسرو خندان، کیومرث میهن‌دوست، محسن آفتاب‌سواد و مجید عبدالعظیمی روی صحنه بردند. این نمایش بار اول در محل مرکز آموزش تئاتر اجرا شد و بار دوم با تشخیص استاد برای اجرای عمومی در تالار پیشاهنگی در ضلع شمال شرقی میدان فردوسی روی صحنه رفت و با استقبال تماشاچیان مواجه گردید.

در سال‌های حضور استاد آتش تقی‌پور سه گروه برجستهٔ تئاتری تشکیل گردیدند. گروه تئاتر «بلاچه» به سرپرستی منوچهر جعفری، گروه تئاتر «شب‌تاب» به سرپرستی صحبت‌الله خدایاری و گروه تئاتر «امروز» به سرپرستی آتش تقی‌پور. هر کدام از این گروه‌ها طبق اساس‌نامه و آئین‌نامهٔ خود به موضوع‌هایی توجه داشتند که روشنگری سرفصل همهٔ آن‌ها بود. تا سال ۱۳۵۳ که استاد تقی‌پور منتقل شدند و استاد علی حاجی‌علی‌عسگری سرپرستی مرکز آموزش تئاتر را به عهده گرفتند یعنی ظرف مدت سه‌سال‌ونیم بیش از سی نمایش روی صحنه رفت که شاخص‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

نام نمایش‌نامه	نام نویسنده	نام کارگردان
آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند	خسرو حکیم‌رابط	آتش تقی‌پور
ریل	محمود دولت‌آبادی	محمدرضا زندی
نردبان	داریوش مؤدبیان	محمدرضا زندی
یعقوب لیث	کورس سلحشور	آتش تقی‌پور
خواستگاری	آنتوان چخوف	آتش تقی‌پور
جوانمردان	هواس پلوک	کیومرث میهن‌دوست
پاتلن وکیل	گیوم دوالسی	حبیب‌الله روزبهان
ضیافت	بهرام بیضائی	غلامرضا رضوانی
افعی طلایی	علی نصیریان	محمدرضا زندی
مسافران	اکبر رادی	ابراهیم کولجی
گرگ‌ها	غلامحسین ساعدی	هواس پلوک
میراث	بهرام بیضائی	غلامرضا رضوانی
گندم گل گندم	هواس پلوک	محمدرضا زندی
هتل نیمکت	ابراهیم مکی	حبیب‌الله روزبهان
سگی در خرمن‌جا	نصرت‌الله نویدی	اصغر محبی
کله سفید	ابراهیم مکی	گودرز ماوندادی
در حضور باد	بهرام بیضائی	آتش تقی‌پور
پیک نیک در میدان جنگ	فرناندو آرابال	اسماعیل سلطانیان
سیزیف و مرگ	روبر مرل	صحبت‌الله خدایاری
خرس	آنتوان چخوف	حشمت‌الله بهمنی
تئاتر فرنگی	سیروس ابراهیم‌زاده	عارف کریم‌پور
درخت	محمد للری	عباس بنی‌عامریان
استثناء و قاعده	برتولت برشت	منوچهر جعفری
چشم در برابر چشم	غلامحسین ساعدی	عباس بنی‌عامریان

رؤیا	علی نصیریان	آتش تقی‌پور
پاتوق	اسماعیل خلج	محمدرضا زندی
شش ایرانی در آسمان	پرویز صیاد	آتش تقی‌پور
کتک‌خورده و راضی‌شده	کاسونا	حبیب‌الله روزبهان
زلف علی زن می‌گیرد	بداهه‌گویی	حبیب‌الله روزبهان
بام‌ها و زیر بام‌ها	غلامحسین ساعدی	آتش تقی‌پور
استخاره	علی شجاعی	بهمن زرشکیان
سگی در خرمن‌جا	نصرت‌الله نویدی	آتش تقی‌پور
کارمندان روز جمعه	محسن یلفانی	خسرو خندان
آسید کاظم	محمود استادمحمد	اسماعیل سلطانیان

بازیگرانی که دوره‌های هنرجویی را تا سال ۱۳۵۳ طی کرده بودند عبارت‌اند از: محمداسماعیل قانع، حمید دهقان‌پور، غلام‌عباس رحیمی، صحبت‌الله خدایاری، اسماعیل سلطانیان، بهمن زرشکیان، احمد آقالو، حشمت‌الله بهمنی، داریوش گراوندی، ژاله شریفی، پریوش گردینی، محمدرضا زندی، هواس پلوک، محمدجواد هاشمی، کیومرث میهن‌دوست، شهین علیزاده، محسن آفتاب‌سواد، خسرو خندان، اردشیر زندبهرامی، نجات میرزایی، مجید عبدالعظیمی، نصرت‌الله سیافی، محمود حبیبی، مجتبی قلندرلکی، عبدالله اسفندیاری، عباداله خزایی، غلامرضا رضوانی، خسرو شاطرآبادی، خیرالله پرچمی، ابراهیم زینالی، غلامحسین باقرپور، حبیب‌الله روزبهان، رضا بحرایی، ابراهیم کولجی، حجت‌الله کریمی، قدرت‌الله کاویار، محمدرضا شیرازی، خسرو پورجم و اردشیر یاری.

پس از انتصاب استاد علی حاج‌علی‌عسگری به‌عنوان سرپرست مرکز آموزش تئاتر هرچند مسئلهٔ آموزش به بوتهٔ فراموشی سپرده شد اما فعالیت‌های تئاتری با علاقه‌مندان و چهره‌های جدیدی که ظهور پیدا کرده بودند ادامه یافت. چهره‌هایی مانند هاشم کاویانی، مینا نزهت‌خواه، مسعود علی حکمی، بیژن چم‌آسمانی، فرید شهریاری، بابک زندبهرامی و حمید فیروزی. در این دوران نیز نمایش‌های ذیل روی صحنه رفتند و خوش درخشیدند.

نام نمایش‌نامه	نام نویسنده	نام کارگردان
ننه انسی	غلامحسین ساعدی	عسگریان
پنج روز	هنری زیلر	محمدرضا زندی
تعصب	هواس پلوک	هواس پلوک
گلدونه خانم	اسماعیل خلج	خسرو خندان
بهترین بابای دنیا	غلامحسین ساعدی	علی حاج‌علی‌عسگری
بزی که گم شد	نادر ابراهیمی	مسعود علی‌حکمی
حالت چطوره مش رحیم	اسماعیل خلج	غلامرضا رضوانی
ملانصرالدین و تیمور لنگ	ایرج زاهدی	فرید شهریاری
دیروز و امروز	علی حاج‌علی‌عسگری	علی حاج‌علی‌عسگری
بلاتکلیف	هواس پلوک	هواس پلوک

کلاغ‌ها	نادر ابراهیمی	خسرو خندان تبریزی
ملک جمشید و شاهزاده خورشید	علی حاج‌علی‌عسگری	علی حاج‌علی‌عسگری
گل اومد بهار اومد	عبادالهی	مسعود علی حکمی
خوشا به حال بردباران	غلامحسین ساعدی	نصرت‌الله سیافی
غربت غریب	نصرت‌الله سیافی	نصرت‌الله سیافی
گنج چهارم	آگاتا گاوا	نصرت‌الله سیافی
درویش‌ها	نصرت‌الله سالاروندی	علی حاج‌علی‌عسگری
چَرچی	نصرت‌الله سالاروندی	نصرت‌الله سالاروندی
سیاه زنگی مرد فرنگی	پرویز کاردان	نصرت‌الله سالاروندی
شبگرد	هواس پلوک	هواس پلوک
اخراج	نصرت‌الله سیافی	نصرت‌الله سیافی
تامارزوها	نصرت‌الله نویدی	حمید فیروزی
هفتان بخت جادو	خلیل موحد دیلمقانی	علی حاج‌علی‌عسگری
خیبر	غلامرضا عزیزی	غلامرضا عزیزی
پسر و کوچه	غلامرضا عزیزی	غلامرضا عزیزی

پس از انقلاب به علت نبود خط‌مشی مشخص هر گروهی بنا به ذوق و سلیقه و اندیشهٔ خود یک گروه هنری تشکیل داده بودند و در مورد چندوچون کارهای هنری بحث و گفتگو می‌کردند. در سال ۱۳۵۸ خسرو خندان تبریزی نمایش «چه سال‌ها که غریبانه زیستم» را که اثری برگرفته از «غروب در دیاری غریب» نوشتهٔ استاد بهرام بیضائی بود روی صحنه برد، متعاقب آن جعفر ساجدی نمایش «مرگ بر آمریکا» را که برگرفته از «سیزیف و مرگ» روبر مرل بود به اجرا گذاشت. همچنین در این سال مسعود علی حکمی نمایش «شاه می‌میرد» را به نمایش گذاشت. در سال ۱۳۵۹ داریوش گراوندی نمایش «کوراوغلوی چنلی بل» نوشته بهروز غریب‌پور را با بازی محمدرضا زندی، هواس پلوک، نجات میرزائی، غلامحسین باقرپور، کیومرث محمدی، علیرضا احمدی، افسانه قنبری و صغری قنبری روی صحنه برد. در همین سال هواس پلوک نمایش «ایستادگان» را که خود نوشته بود در تالار اجتماعات دادگستری کرمانشاه به اجرا گذاشت.

در سال ۱۳۵۹ پس از حملهٔ هواپیماهای عراقی و آغاز جنگ تحمیلی هشت‌ساله، هنرمندان ثابت‌قدم عرصهٔ تئاتر قرص و استوار ایستادند و سنگر فرهنگ و هنر را با تمام وجود روشنی‌بخش شدند. بر این اساس دو گروه منسجم تئاتری شکل گرفت. گروه تئاتر «پارسا» به سرپرستی هواس پلوک و همراهی داریوش گراوندی، برومند کرانی، بهمن مرتضوی، عباس کاظمی، رضا کیافر، شهین اشرف، عبدالمجید جلیلیان، جلیل بشتام، احمد بشتام، ایرج هامون نورد و مسعود منتظر. گروه تئاتر «میلاد» به سرپرستی محمدرضا زندی و همراهی مجتبی قلندرلکی، مظفر قلندرلکی، رضا بحرائی، نصرت‌الله سیافی، نجات میرزائی، مینو کیانی، مسعود موسوی و جمال ذوالفقاری. این دو گروه از اول انقلاب تا کنون غیر از مقاطع کوتاهی به‌صورت مستمر به فعالیت‌های خود ادامه داده‌اند. هیئت‌مدیره و اعضا پیوستهٔ این گروه‌ها نیز طی این چهل و اندی سال دچار تغییراتی شده است.

در سال ۱۳۶۱ مسئولین تئاتر کشور بستر مناسبی تحت عنوان جشنوارهٔ «تئاتر فجر» با هدف حمایت از تئاتر شهرستان‌ها که مدت‌ها به بوتهٔ فراموشی سپرده شده بود بنا نهادند. هر گروهی که کارش پذیرفته می‌شد از اول جشنواره تا پایان جشنواره در مرکز حضور داشت و اکثر کارهای ارائه‌شده در جشنواره را به نظاره می‌نشست. نقد و بررسی کارها و طرح مباحث اختصاصی موجب می‌شد گروه‌ها از تجربیات و دانش یکدیگر بهره‌مند شوند و کارهای قوی‌تری را روی صحنه ببرند؛ اما تمام این مناسبت‌های پر بار که از فکر و اندیشهٔ بزرگ‌مردانی همانند علی منتظری ریاست وقت مرکز هنرهای نمایشی نشئت گرفته بود به‌یک‌باره رنگ باخت و تئاتر شهرستان‌ها از این تنها امتیاز آموزشی که برایشان به وجود آمده بود محروم شدند. پس از رفتن آقای منتظری، گروه‌ها اگر در جشنواره‌ها حضور پیدا می‌کردند فقط تا سه روز مهمان جشنواره بودند، یک روز پیش از اجرا و روز اجرا و روز سوم خداحافظ. البته مسئولین برای اینکه محکوم به بی‌تفاوتی نسبت به تئاتر شهرستان‌ها نشوند برای خالی نبودن عریضه به نویسندگان و کارگردانان کارها اجازه می‌دادند که تا پایان جشنواره حضور داشته باشند. این تصمیم موجب شد بین گروه‌های تئاتری به‌ویژه کارگردانان و نویسندگان و دیگر عوامل اجرایی تفرقه ایجاد شود. تا آنجا که گروه‌ها تجزیه شدند و روزبه‌روز به تعداد کارگردانان و نویسندگان از راه رسیده افزوده شد؛ کسانی که می‌خواستند به هر قیمتی حضور خود را در مقام نویسنده و کارگردان تثبیت کنند بلکه بتوانند برای کسب نام سر از جشنواره‌ای درآورند؛ نویسندگان و کارگردانانی که از تهی سرشار بودند و چون کمر به مطرح کردن خود بسته بودند برای ماندن در صحنهٔ رقابت، از کپی کردن و سرقت ادبی کار دیگران با ترفندهای گوناگون ابا نداشتند و هر وقت هم لو می‌رفتند برای تبرئهٔ خود هزار جور آسمان‌وریسمان به هم می‌بافتند. شوربختانه این عمل غیراخلاقی هنوز هم در بین عده‌ای رایج است و کسی جلودارشان نیست.

در سال ۱۳۶۷ پس از پایان جنگ تحمیلی اولین انجمن نمایش انتصابی در شهر کرمانشاه با حضور محمدرضا زندی، هواس پلوک، بهمن مرتضوی، جعفر ساجدی، خسرو خندان تبریزی شکل گرفت.

نمایش‌های شاخصی که در سال‌های ۱۳۶۰ الی ۱۳۶۹ اجرا شدند عبارت بودند از:

نام نمایش	نویسنده	کارگردان	محل اجرا	سال
پرچین	هواس پلوک	داریوش گراوندی	تالار شهرداری	؟
در مسلخ عشق	هواس پلوک	بهمن مرتضوی	تالار شهرداری	؟
فتح‌الفتوح	نصرت‌الله سیافی	نصرت‌الله سیافی	تالار شهرداری	۱۳۶۱
اسپه شینه	هواس پلوک	بهمن مرتضوی	تالار امام	۱۳۶۲
چراغ گردان	نصرت‌الله سیافی	نصرت‌الله سیافی	جشنواره تئاتر فجر	۱۳۶۲
ضیافت خون	م. الف. فجر	جلیل بشتام	تالار شهرداری	۱۳۶۳
آوخ	محمدرضا زندی	مجتبی قلندرلکی	جشنواره تئاتر فجر	۱۳۶۳
سَحَرسواران	هواس پلوک	بهمن مرتضوی	تالار امام	۱۳۶۴
صبح ظفر	محمدرضا زندی	مجتبی قلندرلکی	تالار شهرداری	۱۳۶۴
شب غریب	هوشنگ صالحی‌تبار	مجتبی قلندرلکی	تالار شهرداری	۱۳۶۵
داخداران	هواس پلوک	هواس پلوک	تالار امام	۱۳۶۶

قلاسان	هواس پلوک	هواس پلوک	جشنواره تئاتر فجر	۱۳۶۷
خون صلح	محمدرضا زندی	محمد رضا زندی	جشنواره تئاتر فجر	۱۳۶۷
عروسی کوزه	نصرت‌الله سیافی	نصرت‌الله سیافی	جشنواره تئاتر فجر	۱۳۶۷
زنگ تاریخ	بهمن مرتضوی	بهمن مرتضوی	جشنواره تئاتر فجر	۱۳۶۷
تبر	محمدرضا زندی	محمدرضا زندی	تالار شهرداری	۱۳۶۷
خوان آخر	بهمن مرتضوی	بهمن مرتضوی	تالار شهرداری	۱۳۶۸
شور آبساران	هواس پلوک	هواس پلوک	جشنواره تئاتر فجر	۱۳۶۹

از سال ۱۳۶۸ با شروع به کار انجمن نمایش کرمانشاه گروه‌های دیگری تا سال ۱۳۸۰ به‌تدریج اعلام موجودیت کردند و فعالیت‌های تئاتری خود را آغاز نمودند که شاخص‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

نام گروه تئاتر	نام سرپرست
گروه تئاتر آشنا	خسرو خندان تبریزی
گروه تئاتر پیشرو	فیض‌الله فروغی
گروه تئاتر آزاد	زنده‌یاد بهمن مرتضوی
گروه تئاتر کودکان و نوجوانان	بهزاد امیری
گروه تئاتر آینه	سیدمحمدجواد معراجی
گروه تئاتر هامون	عبدالحسین ظاهری
گروه تئاتر اساطیر	هومن روحتافی
گروه تئاتر آفرینش	زنده‌یاد عباس بنی‌عامریان
گروه تئاتر هزاردستان	خسرو امیری
گروه تئاتر شهید آوینی	امیر کرم

یادآور می‌شود در خلال این سال به‌صورت مقطعی عده‌ای از پیشکسوتان تئاتر کرمانشاه ازجمله: نصرت‌الله سالاروندی، محمد حبیبیان و خسرو شهراز نمایش‌هایی کار کردند و روی صحنه بردند و کم‌کم کنار کشیدند. ایضاً در همین سال‌ها تئاتر کرمانشاه از وجود بانوان هنرمندی که با عشق و علاقه‌ای وصف‌ناشدنی پا به میدان هنر گذاشته بودند برخوردار شد؛ بانوانی که تمام‌قد پابه‌پای مردان تئاتری، هنرشان را برای مردم کرمانشاه که تماشاگران اصلی تئاتر بودند نمایش می‌دادند بانوانی مانند نیلوفر قلعه‌شاخانی، توران یاقوتی، شمسی صادقی، معصومه پاشایی و طیبه قاسمپور.

در اواخر دهۀ ۱۳۸۰ اداره کل هنرهای نمایشی کشور برای سامان دادن به تئاتر شهرستان‌ها با ارسال اساسنامه‌ای از گروه‌های شهرستانی خواست با توجه به توانایی گروه خود در یکی از رسته‌های «الف، ب، ج» مدارک موردنیاز را به مرکز جهت صدور پروانه ارسال نمایند. در پی این دستورالعمل گروه‌ها به تکاپو افتادند و نهایتاً کرمانشاه صاحب چندین گروه گردید. گروه‌هایی که دارای پروانه فعالیت تئاتری در سطح استان کرمانشاه هستند عبارت‌اند از:

نام گروه	نام سرپرست	محل فعالیت
گروه تئاتر پارسا	هواس پلوک	کرمانشاه
گروه تئاتر پیشرو	فیض‌الله فروغی	کرمانشاه
گروه تئاتر هامون	عبدالحسین ظاهری	کرمانشاه
گروه تئاتر آیینه	سیدمحمدجواد معراجی	کرمانشاه
گروه تئاتر اساطیر	هومن روحتافی	کرمانشاه
گروه تئاتر آشنا	طاهره فتحی	کرمانشاه
گروه تئاتر تیک	آرش منصوری	کرمانشاه
گروه تئاتر کلهر	سعید نوروزی	کرمانشاه
گروه تئاتر بازی	محمدرضا درند	کرمانشاه
گروه تئاتر سایه‌ها	بهزاد اسکندری	کرمانشاه
گروه تئاتر شیدا	جلال برفی	سنقر و کلیایی
گروه نمایش راوی هنر	عبدالرحمن هوشیاری	کرمانشاه
گروه تئاتر پیله	یوسف میرزایی	کرمانشاه
گروه نمایش شیرز	نعمت اسدی‌مرام	هرسین
گروه نمایش نقال‌ها	مرتضی اسدی‌مرام	کرمانشاه
گروه نمایش آفرینش	رسول نادری	اسلام‌آباد غرب
گروه نمایش تک آفرینش	بهزاد حیدری	اسلام‌آباد غرب
گروه نمایش شهر	بهروز مخصوصی	کرمانشاه
گروه نمایش شهید آوینی	محمد کیانیان	کرمانشاه
گروه تئاتر کاردو	بابک سوری	کرمانشاه
گروه تئاتر مارلیک	بهاره زاهددوست	کرمانشاه
گروه تئاتر دینا	شهریار انصاری	پاوه
گروه تئاتر دیبا	علی زیستی	کرمانشاه

کرمانشاه مانند هر استان دیگری تا کنون سی و سه دوره جشنوارهٔ تئاتر استانی برگزار کرده است که پیش‌تر به بخشی از شاخص‌ترین نمایش‌هایی که تا سال ۱۳۶۹ اجرا شده‌اند اشاره شد. آثار دیگری که از سال ۱۳۷۰ به‌عنوان کار برگزیده راهی جشنواره‌های منطقه‌ای، تئاتر فجر و یا مستقلاً در جشنواره‌های بین‌المللی تئاتر ایران‌زمین، بین‌المللی نمایش‌های آئینی و سنتی، بین‌المللی تئاتر کُرد شرکت کرده‌اند عبارت‌اند از:

نام اثر	نویسنده	کارگردان	نام جشنواره	سال
قناری	نصرت‌الله سالاروندی	محمد حبیبیان	منطقه‌ای	۱۳۷۲
صندوقچه	امیر کرم	داریوش گراوندی	منطقه‌ای	۱۳۷۳
مرثیه	محمدرضا زندی	محمدرضا زندی	منطقه‌ای	۱۳۷۴
قاب عکس	ابراهیم سعدالهی	ابراهیم سعدالهی	منطقه‌ای	۱۳۷۴
غریبانه	بهمن مرتضوی	بهمن مرتضوی	منطقه‌ای	۱۳۷۵
عروسی و مرگ	هواس پلوک	هواس پلوک	منطقه‌ای تئاتر فجر	۱۳۷۶
کتیبه‌ها	هواس پلوک	هواس پلوک	اولین جشنواره بین‌المللی تئاتر ایران‌زمین	۱۳۷۸
در زوزهٔ سگان	هواس پلوک	هواس پلوک	منطقه‌ای تئاتر فجر	۱۳۷۹
قشنگ‌ترین آهنگ	عبدالحسین ظاهری	عبدالحسین ظاهری	منطقه‌ای تئاتر فجر	۱۳۷۹
فصل مادربزرگ	حمید نعیمی	خسرو شهراز	منطقه‌ای تئاتر فجر	۱۳۸۰
گور سنگی	هواس پلوک	هواس پلوک	سومین جشنواره بین‌المللی تئاتر ایران‌زمین	۱۳۸۱
روی خط خاکستری	خسرو امیری	خسرو امیری	منطقه‌ای تئاتر فجر، فرانسه	۱۳۸۲
رزم گرزه‌موش	هواس پلوک	هواس پلوک	پنجمین جشنواره بین‌المللی تئاتر ایران‌زمین	۱۳۸۳
ساعت ۵ شد بابا	حسین فضل‌اللهی	محمد رضا درند، سعید زندی	منطقه‌ای تئاتر فجر	۱۳۸۴
ساز او باران	هواس پلوک	هواس پلوک	جشنواره بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی	۱۳۸۶
خرمگس	صحرا رمضانیان	سعید زندی	منطقه‌ای تئاتر فجر	۱۳۸۹
طلسم‌شدگان	هواس پلوک	نیلوفر قلعه‌شاخانی	جشنواره بین‌المللی نمایش‌های آئینی و سنتی	۱۳۹۰
مرگ کسب‌وکار من است	صحرا رمضانیان	محمدرضا درند، سعید زندی	منطقه‌ای تئاتر فجر	۱۳۹۰
به هیچکس هیچی نگو	کامران شهلائی	کامران شهلائی	منطقه‌ای	۱۳۹۰
خون و ماتیک	صحرا رمضانیان	محمدرضا درند، سعید زندی	منطقه‌ای تئاتر فجر	۱۳۹۱
خیال	محمد رضا زندی	سیدمحمدجواد معراجی	منطقه‌ای	۱۳۹۱
زمین‌لرزه	اصغر گروسی	محمدرضا درند، سعید زندی	منطقه‌ای تئاتر فجر	۱۳۹۲
آلزایمر	یوسف میرزائی	یوسف میرزایی	منطقه‌ای	۱۳۹۲
دردسرهای مرد مرده	کامران شهلائی	کامران شهلایی	منطقه‌ای	۱۳۹۳
چریکهٔ واران	هواس پلوک	نیلوفر قلعه‌شاخانی	سومین فستیوال تئاتر آمد کشور ترکیه	۱۳۹۴
گاهی	آرش عباسی	محمدرضا درند، سعید زندی	منطقه‌ایتئاتر فجر	۱۳۹۴
پروانهٔ الجزایری	پیام لاریان	محمدرضا درند، سعید زندی	منطقه‌ای تئاتر فجر	۱۳۹۶
بازی زاکان	هواس پلوک	نیلوفر قلعه‌شاخانی	جشنواره بین‌المللی تئاتر کُرد	۱۳۹۷

بین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۴۰۰ نمایش‌های فاخری توسط پیشکسوتان تئاتر کرمانشاه که خود را از قیل‌وقال جشنواره‌های تئاتر استانی دور نگه داشته بودند اجرا شد و نگذاشتند چراغ صحنه‌های نمایش رو به خاموشی گذارد. صحنه‌هایی که فقط در چند روز جشنواره پای عوامل اجرایی جشنواره‌ها بر روی آن‌ها به حرکت درمی‌آمد. نمایش‌های ارزشمندی مانند «عروسی در غبار» و «قلتشن‌ها» به کارگردانی فیض‌الله فروغی، «برمی‌گردم گل نسرین بچینم» به کارگردانی ابراهیم سعدالهی، «مگه این‌که» و «بیداری خانه نسوان» و «خرس» به کارگردانی عبدالحسین ظاهری، «ساز او باران» و «چریکه واران» و «شب‌به‌خیر جناب کنت» و «قاصدک» و «در میانهٔ میدان نبرد» «شبی از شب‌ها» و «بازی زاکان فارسی» به کارگردانی هواس پلوک، «خانم کفش‌دوز شگفت‌انگیز»، «کمدی سیاه»، «پستوخانه»، «خانه برناردا آلبا» و

«طلسم‌شدگان» به کارگردانی نیلوفر قلعه‌شاخانی، «خیال» به کارگردانی سیدمحمدجواد معراجی اجرا شدند. در این میانه جوانان خوش‌فکر و درست‌کرداری هم بودند که نمایش‌های وزینی روی صحنه بردند از آن جمله نمایش «آلزایمر» به کارگردانی یوسف میرزائی، «سعادت لرزان مردمان تیره‌روز» به کارگردانی مجتبی مرادی، «هنگامه‌ای که آسمان شکافت» و «چریکه تارا» به کارگردانی هومن روحتافی، «سیرک» و «مجلس شازده کشی» به کارگردانی سعید نوروزی، «بیتل‌ها» به کارگردانی مهدی سالاری، «مشترک موردنظر» به کارگردانی کامران شهلائی، «نقب» به کارگردانی زهرا طیوری.

شوربختانه تئاتر کرمانشاه ازیک‌طرف به علت مدیریت غلط انجمن نمایش که نشئت گرفته از نداشتن دانش تخصصی تئاتر آنان بود و از طرف دیگر هنرمندانی که نه برای تئاتر بلکه برای مشهور شدن پا به این عرصهٔ پر از پیچ‌وخم گذاشته بودند دچار رکود شد. در این میانه دودش به چشم تماشاگران واقعی تئاتر که از ارکان اصلی و حامیان حقیقی تئاتر بودند رفت. دیگر کسی باب میل تماشاگر نمایشش را روی صحنه نمی‌برد. تمام تلاش خود را صرف رفتن به جشنواره و احیاناً خوشامد داورانی می‌کردند که در انتخابشان نه قاعده و قواعد یک اثر دراماتیک بلکه سلیقهٔ خود را ملاک عمل قرار می‌دادند. بر این اساس به‌جای تماشاگران واقعی تماشاگران دعوتی که قاعدتاً اعضا خانواده و فامیل و دوستان گروه‌های اجرایی بود پا پیش گذاشتند. این تماشاگران چون حرفه‌ای نبودند و از طرفی هم وابستگی به گروه اجرایی داشتند هر کاری را که می‌دیدند با به به و چه چه مبادرت به تشویقش می‌کردند و گروه اجرایی هم با این تعریف‌ها، امر برش مشتبه می‌شد که کارش را درست انجام داده است و با این توهم اشتباهاتش را تکرار می‌کرد. تعدادی هنرمند اصیل و خودساخته هم بودند که واقعاً می‌خواستند کارهای ارزشمندی را روی صحنه ببرند، به دور از هیجانات کاذب جشنواره‌ها، اما متأسفانه زحمت این هنرمندان هیچ‌گاه دیده نمی‌شد علت آن هم بر همگان آشکار بود. چون نمی‌توانستند تماشاگران گرسنه را به دنبال نمایش خود به سالن‌های نمایش بکشانند. سال‌ها پیش یکی از شعارهایی که ساندویچی‌ها کنار سینماها با لامپ‌های نئون آن را در معرض دید مردم قرار داده بودند این بود: «اول ساندویچ بعد سینما»؛ یعنی اول غذای بدن بعد غذای روان. اگر این نظریه را بپذیریم که تئاتر خاص طبقات مرفه و نیمه‌مرفه جامعه است، آنگاه به این فرایند می‌رسیم تا مادامی‌که اوضاع اقتصادی مردم خوب نشود و مردم برای دیدن تئاتر احساس نیاز نکنند تئاتر کرمانشاه صاحب گیشهٔ فروش بلیط نمی‌شود. با توجه به این‌که تئاتر در کرمانشاه عموماً به طبقهٔ محروم جامعه تعلق دارد آیا تئاتری‌اش می‌تواند از این قشر محروم انتظار خرید بلیط ورودی داشته باشد؟ اینجاست که هنرمندان نمایش به‌ویژه دسته‌ای که از این طریق امرارمعاش می‌کنند وقتی پا به این عرصه می‌گذارند پس از مدتی بریده می‌شوند و دیگر این‌که تئاتری‌های کرمانشاه برای یک قشر محدود نیمه‌مرفه هم نتوانسته است خوراکی تهیه کند که باب ذائقهٔ او باشد. در طول پنجاه و دو سال کار نمایش کلی هنرجوی تئاتر دیده‌ام که با شـور و شوقی وصف‌ناپذیر خود را عاشق و شیدای تئاتر نشان داده‌اند، اما پس از مدتی که با سختی کار مواجه شده‌اند رها کرده و رفته‌اند. در بین آن‌همه مشتاق تنها یک هنرمند را از خیل بانوان تئاتری می‌شناسم که حدود ۳۲ سال است بی‌وقفه و خستگی‌ناپذیر دل در گرو هنر تئاتر کرمانشاه گذاشته و در خلال این همه سال نه‌تنها از عشق و علاقه‌اش ذره‌ای کم نشده بلکه روزبه‌روز اشتیاقش برای این هنر وزین و انسان‌ساز بیشتر و بیشتر شده است. هیچ چیزی مانع حضور او در این صحنهٔ پر مخاطره نشده. حتی مرگ پدر و مادر و برادرانش نیز نتوانسته او را در روزهای اجرایِ عمومی از صحنهٔ نمایش دور گرداند. این بانوی دانشمند و آگاه و ارزنده کسی نیست جز نیلوفر قلعه‌شاخانی که با

مطالعات دقیق فلسفی و هنری پشتوانه‌ای بس سترگ برای تئاتر خطهٔ کرمانشاهان شده است. در هنگامه‌ای که شور و شوق حضور در جشنواره‌های گوناگون هنرمندان این دیار را افسون خود کرده بود، ایشان به مردم و پویایی هنر تئاتر اندیشه می‌کرد و از اینکه جشنواره‌ها محلی برای انحراف از خطوط اصلی هنر تئاتر شده است رنج می‌برد. جشنواره‌هایی که برگزاری آن‌ها برای تئاتر و تئاتری‌ها نبود بلکه برای کسانی بود که در خدمت جشنواره‌ها بودند و می‌خواستند به هر قیمتی که شده در آن حضور داشته باشند. چقدر بی‌معنی است جشنواره‌ای برای بلوغ فکری و یک سال کار مستمر بر روی صحنه برگزار شود اما خود صحنه از تئاتر خالی باشد یا سنگ بترکد شاهد چند اجرای محدود باشد. با این فضای مسمومی که بر تئاتر کرمانشاه حاکم شده است هیچ چشم‌اندازی برای برون‌رفت وجود ندارد. بیم آن می‌رود هنرمندان واقعی اعم از پیشکسوت و جوانان دلباختهٔ تئاتر این چراغ کم‌سو را رها کنند و به نظاره بنشینند. چنین مباد که فرصت‌طلبان و بی‌مایگان از تهی سرشار و دلالان هنرفروش میدان بگیرند که اگر چنین شود فاتحهٔ تئاتر کرمانشاه را برای همیشه باید خواند. با این اوصاف تنها یک امید باقی مانده است پیشکسوتان راستین و جوانان اندیشمند دست‌دردست یکدیگر بگذارند و نگذارند یغماگران و سارقان آثار و دسترنج دیگر هنرمندان این مرزوبوم یا هر جای دیگری از این کرهٔ خاکی با این رویهٔ زشت و ناپسند دوستان ساده‌اندیش تئاتری را بفریبند و

خرمهره را به جای گوهر به مردم نشان دهند. در کنار تئاترهای صحنه‌ای به همت جمعی از هنرمندان خوش‌ذوق و خوش‌سلیقهٔ کرمانشاهی چند سالی است تئاترهای میدانی و محیطی که اصطلاحاً آن را خیابانی می‌دانند شکل گرفته و با تولیدات خوبی که ارائه کرده‌اند این‌گونه تئاتر هم جایگاهی خاص برای خود یافته است. در هر جایی که کارهای محیطی و میدانی اجرا شده نام مرتضی اسدی مرام، سروش پیمبری و سعید ذبیحی هم به چشم می‌خورد.

در اینجا لازم می‌دانم ضمن ارج گذاشتن به مقام بلندمرتبهٔ زنده‌یادان: عباس بنی‌عامریان، غلامحسین ناجی، نوذر آزادی، ابراهیم مطیعی، نصرت‌الله سیافی، بهمن مرتضوی، ثریا شیرزادی، ابراهیم سعدالهی، صحبت‌الله خدایاری و محمد فرهنگیان که عمر پربار خود را صرف اعتلای تئاتر کرمانشاه کردند از بزرگان و جوانانی دیگر که تا کنون در مقام نویسنده و کارگردان و بازیگر ایستاده‌اند تا کورسوی تئاتر خطهٔ کرمانشاهان خاموش نشود نام ببرم. داریوش گراوندی، محمد حبیبیان، محمدرضا زندی، خسرو خندان تبریزی، مجتبی قلندرلکی، نجات‌علی میرزائی، برومند کرانی، فیض‌الله فروغی، شهین اشرف، عباس کاظمی، نیلوفر قلعه‌شاخانی، عبدالحسین ظاهری، هدایت حیدری، سیدمحمدجواد معراجی، پریا امیری، پوریا پلوک، سارا پلوک، مهدی ادیبی، ناهید حسینی، نسترن رستمی، زهرا محمدی، ندا صادقیان، بیژن مرادی، خسرو امیری، هومن روحتافی، محمد رضا درند، سعید زندی، ابراهیم مرادی، پارسا پلوک، کیوان خلیلی، امیر کرم، منصور میخ‌بر، سعید جمشیدی، مجتبی مرادی، پویا بازرگان، بهزاد اسکندری، نسیم نامدار طاهری، یوسف میرزائی، زهرا طیوری، گلنار اکبری، علیرضا رضائیان و مریم‌السادات موسوی.

تئاتر کرمانشاه از لحاظ سخت‌افزاری به‌غیراز مسئلهٔ تجهیزات مشکل خاصی ندارد. مجموعه تئاتر شهر کرمانشاه «تالار انتظار» واقع در میدان آزادگان دارای ۳ سالن اختصاصی اجرای نمایش است. تالار اصلی، سالن شمارهٔ ۲ «سینما»، پلاتوی کارگاه نمایش. مجتمع شهید آوینی واقع در میدان غدیر دارای ۲ سالن است: تالار غدیر، پلاتوی تجربه. تالار

وحدت واقع در میدان جلیلی و تالار مجتمع بعثت واقع در شهرک بعثت هم برای اجرا مناسب هستند. البته تالارهای دیگری هم در سطح شهر وجود دارد که به‌ضرورت مورداستفاده قرار می‌گیرد مانند تالار شهید بهشتی واقع در میدان پاسداران که متعلّق به آموزش‌وپرورش است؛ تالار کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان واقع در سه‌راه ۲۲ بهمن؛ تالار حوزه هنری استان کرمانشاه واقع در اول خیابان خیام.

منابع

ـ بحث و گفتگو در مورد تاریخ تئاتر کرمانشاه با زنده‌یاد غلامحسین ناجی طی دو نشست در سال ۱۳۶۰.

ـ بحث و گفتگو در مورد یارمحمدخان کرمانشاهی با زنده‌یاد امان‌الله ارشادی در سال ۱۳۶۴.

ـ بحث و گفتگو در مورد تاریخ تئاتر کرمانشاه با زنده‌یاد عباس بنی‌عامریان در سال ۱۳۸۹.

ـ بحث و گفتگو در مورد تکیهٔ معاون‌الملک و اجرای تعزیه با مرحوم محمدخان معینی در سال ۱۳۶۵.

ـ بحث و گفتگو با فرهنگی فرهیخته جناب آقای فریدون هوشیار در مورد کارهای فرهنگی در سال‌های پس از کودتای ۲۸ امرداد سال ۱۳۳۲.

ـ بحث و گفتگو با سرکار خانم فخری خوروش در مورد تئاتر کرمانشاه سال ۱۳۷۹.

ـ بحث و گفتگو در مورد نقش دبیرستان کزازی در پیشرفت تئاتر با مرحوم شاه‌محمودی سال ۱۳۵۶.

ـ بحث و گفتگو با کریم‌خان همتی در مورد نقالی مرشد علی‌اکبر در سال ۱۳۵۵.

ـ ضمناً بخشی از این نوشته گذشته از تحقیقات میدانی، اطلاعاتی است که از سال ۱۳۴۹ با دایر شدن مرکز آموزش هنرهای دراماتیک کرمانشاه به دلیل ادامهٔ فعالیت‌های تئاتری‌ام تا کنون گردآوری کرده‌ام و بخشی دیگر وام‌دار «کرمانشاهان و تمدن دیرینهٔ آن» تألیف ایرج افشار سیستانی است.

ـ استاد پلوک یکی از دغدغه‌های شما پژوهش در هنرهای نمایشی وابسته به آیین‌هاست؛ هنر نقالی یکی از این هنرهاست است. نقالی از کجا سرچشمه می‌گیرد؟

انسان‌های اولیه (کمون‌ها) که در اثر تجربه آموخته بودند برای این‌که از گزند دسته‌های دیگرِ هم‌نوع خود و یا حیوانات وحشی در امان بمانند؛ باید در کنار یکدیگر زندگی کنند. هرگاه دستهٔ مهاجمی یا حیوانی وحشی را می‌دیدند با حرکاتی خاص حضور آن‌ها را به یکدیگر اطلاع می‌دادند تا بتوانند به‌موقع نسبت به دفع اشرار یا مواجهه با حیوان وحشی اقدام کنند. این اعمال موجب می‌شد آنانی که تبحر بهتری در القایِ رویدادها و حوادث داشتند در هنگام شب و یا اوقات فراغت برای دیگر اعضا که در وقت نبرد حضور نداشتند، واقعه و رویداد را با کمک حرکات بدن یا چوب‌دستی یا استخوان حیوانات تعریف کنند. از سوی دیگر انسان‌های اولیه در هنگامی‌که شب فرامی‌رسید بیشتر احساس خطر می‌کردند، هم از طرف مهاجمان هم از طرف حیوانات وحشی؛ زیرا افق دید آنان محدود می‌شد و محدود شدن دید رهاوردی جز ترس و وحشت نداشت؛ ترس و وحشتی که عاقبت خوبی نداشت. این خطرات موجب شد آنان دست نیازشان را به‌سوی خورشید که روشنایی را برایشان به ارمغان آورده بود دراز کنند و در مقابلش کُرنِش کنند. به‌تدریج در کنار این وقایع و اتفاقات گوناگونِ جنگ و شکار، حکایت‌هایی شکل می‌گرفت که باعث افتخار دسته‌ها و گروه‌های خانوادگی بود. قاعدتاً هر گروهی که قوی‌تر بود رهاوردهای بیشتری برای فخرفروشی داشت. رهاوردی مثل جمجمهٔ خرس و گرگ و گراز و حتی اشرار که در محدودهٔ محل سکونت خود این‌ها را بر سر چوبی نصب می‌کردند. زایش‌ها، موفقیت‌ها در نبرد با اشرار، در کشتن شکار، در به دست آوردن هر چیزی که زنده‌بودنشان را تضمین می‌کرد موجب خوشحالیشان می‌شد و به‌حکم غریزه شادمانی خود را با حرکاتی رقص‌مانند به نمایش می‌گذاشتند و برعکس شکست‌ها و مرگ‌ومیرها و دیگر اتفاقات ناخوشایند آنان را غمگین و ناراحت می‌کرد و موجب می‌شد اعمالی از خود نشان دهند که دیگران با دیدن آن‌ها می‌فهمیدند اتفاق بدی افتاده است و به‌این‌ترتیب آیین‌های شادی و شیون شکل گرفتند و به‌تدریج قوام یافتند و قانونمند شدند. نقالان تا پیش از حملهٔ اعراب داستان‌هایی را نقل می‌کردند که به‌صورت سینه‌به‌سینه بین مردمان رواج یافته بود. ازجمله داستان‌های سمک عیار، خسرو و شیرین، اسکندرنامه و بهرام و گلندام؛ اما پس از ورود اسلام داستان‌های بومی و ملی به ظاهر رنگ باختند و جایشان را به داستان‌های مذهبی دادند.

ـ به نظر شما هنر نقالی چه مشخصات و مختصاتی دارد؟

نقالی وجوه مختلفی دارد و هر کسی نمی‌تواند خود را نقال و مرشد بنامد. اگر بخواهیم ویژگی‌های نقالی را برشمریم باید به این سرفصل‌ها توجهی خاص داشته باشیم. ۱. نقالان تک‌بازیگرانی هستند که با ابزارهایی بسیار ساده و ابتدایی روایت خود را ارائه می‌کنند؛ بنابراین گمان من این است که آنان به‌صورت غریزی، وجوه بارز فیزیکی و روانی و اجتماعی

شخصیت‌های داستان خود را دقیقاً می‌شناسند که می‌توانند در کسوت آنان درآیند و از زبان آنان سخن بگویند. ۲. نقالان خبره و کارآزموده با افق نگاهشان حدود و ثغور و مرزهای جغرافیایی و جایگاه شخصیت‌های داستان‌هایشان را به‌درستی تعیین می‌کنند. جایگاه پهلوانان را در میانهٔ میدان نقل و در راستای چشم‌انداز شاهان و محل دشمنان را در طرف چپ صحنه و جایگاه دوستان را در طرف راست صحنه قرار می‌دهند. ۳. نقالان از بیانی گرم و گیرا بهره می‌برند و با نواهای موسیقی ایرانی و اقوام آشنایی دارند.

ـ نقالی در کرمانشاه و مناطق کُردنشین چه تفاوتی با نقالی در دیگر مناطق و شهرهای ایران دارد؟

نقالی در ایران جایگاهی دارد و در کرمانشاه جایگاهی دیگر. نقالی کُردان در شبگارکُشی‌های زمستانی با الحان خاصِ خود بسیار شنیدنی است. من در استان‌های دیگر که نقالی برگزار کرده‌اند؛ نقل نقالان را با اشکال گوناگون دیده‌ام. شوربختانه همهٔ آن‌ها با یک لحن و گاهی دو لحن اجرا می‌شوند. درصورتی‌که نقالی در کرمانشاه با الحان گونه‌گون اجرا می‌شود. مثلاً بخش‌های حماسی با بخش‌های مغازله‌ای و بخش‌های سوگ با بخش‌های مواجه شدن پهلوانان با شاهان و حرکت پهلوانان و جنگاوران به‌سوی میدان نبرد تفاوت دارد و لحن خاص خود را می‌طلبد و همین تنوع لحن در نقالی موجب می‌شود شنونده از خلق فضای موجود بی‌نصیب نماند و بتواند با نقالان ارتباط برقرار کند.

ـ اندکی دربارهٔ نقالی مردمان کُرد و به‌ویژه مردم کرمانشاه سخن بگویید.

نقالان کُرد با هفت لحن شاهنامه‌خوانی کُردی که اکثراً شاهنامه‌هایی متفاوت با شاهنامهٔ حکیم بزرگ توس است، مثل داستان‌های رستم و ذنون دیو، رستم کُلَه‌دست، بهمن فرامرز، طور تبردار و... تمامی این شاهنامه‌ها و همچنین داستان‌های عاشقانه و تراژیک خسرو و شیرین، شیرین و فرهاد، خورشید و خرامان، بهرام و گلندام، داستان‌های حماسی حملهٔ حیدری، حمزه‌نامه، داستان‌های حسین کُرد شبستری، امیرارسلان نامدار با الحانی که نشئت گرفته از موسیقی قوم کُرد است مورد خوانش قرار می‌گیرند. یکی از وجوه مهم نقالان کرمانشاهی که زبانزد خاص و عام بود؛ معرفی اسطوره‌های این سرزمین به مردم بود؛ یعنی پیش از این‌که به داستان اصلی بپردازند مختصری در مورد اسطوره‌ها و جایگاه آنان داد سخن می‌دادند و وقتی مجلس گرم می‌شد به سراغ نقل داستان اصلی می‌رفتند. شیوه‌ای که اکنون به شکلی مدرن در اماکن باستانی اجرا می‌شود. برای مهمانان و گردشگرهایی که از اقصی نقاط جهان به کرمانشاه می‌آیند، چند استاد باستان‌شناس در کسوت راهنما ضمن نشان دادن آثار باستانی به‌جامانده در این دیار، شکلی از نقالی پرده‌خوانی را هم برایشان اجرا می‌کنند. با این تفاوت که نقش پرده‌ها نقاشی است و مستندات به‌جامانده از سنگ سخت. محل استقرار نقالان کرمانشاهی از ادوار گذشته تا کنون دیوان‌خان‌ها و میدان‌گاهی‌ها و کاروانسراها و صحن تکایا بوده و بعدها با دایر شدن قهوه‌خانه‌ها به آنجا می‌رفتند. نقالان روستایی اغلب از دیوان‌خان‌ها و خانه‌های بزرگان و یا میدانگاهی‌ها برای نقالی استفاده می‌کردند.

ـ استاد پلوک بفرمایید چه انواعی از نقالی در کرمانشاه رایج بوده است؟

۱. نقالی‌های یک‌نفره یا دونفره یا چندنفره که بیشتر بین روستانشینان مرسوم است. در این شیوهٔ نقالی، نقال خود داستان را نقل می‌کند ولی برای خلق صحنه‌های توصیفی از شاگردانش کمک می‌گیرد و یا صحنه‌هایی را که نقل می‌کند نمایش می‌دهد، درست مثل نمایش‌های روایی. این‌گونه نقالی‌ها را در منطقهٔ سنقر و کلیائی اجرا می‌کنند، نقال با عروسک‌هایش داستان را نقل می‌کند. به‌عنوان نمونه در روستای دیزگران نقالان با کمک و یاری همراهانش به نقل داستان می‌پرداختند. ۲. نقالانی که روایتگر داستان‌ها و قصه‌های فولکلوریک بودند و بعضاً حکایت‌ها و قصه‌هایی را که نقل می‌کردند که رنگ و بوی قومی و ایلی و عشیره‌ای داشتند. ۳. نقالانی که پرده‌خوان بودند و داستان‌های ملی و مذهبی را از روی نقوش بر پردهٔ نقش‌شده روایت می‌کردند. سرآمد این دسته از نقالان شخصی بوده به نام مرشد عظیم که با لحن سوزناکش چنان واقعهٔ کربلا و داستان سیاوش را روایت می‌کرده که سنگدل‌ترین آدم‌ها هم بی‌اختیار ناله سر می‌داده‌اند. یکی از اماکنی که مرشد عظیم پردهٔ کارش را در آنجا نصب می‌کرده راستای سکویی گِلی جنب دکان کربلایی عباس همتی در محله سراب‌همت کرمانشاه بود. ۴. نقالانی که با آلات و ادوات موسیقی داستان‌های خود را نقل می‌کردند. این شیوهٔ نقالی بیشتر بین روستاییان رواج دارد. سازی که مورد استفاده قرار می‌گیرد تنبور است که قدمتی هفت‌هزارساله در منطقهٔ کرمانشاه دارد. ۵. نقالانی که داستان خود را با چوبی به نام دبوس نقل می‌کردند. این چوب برای آنان کارکردهای زیادی مانند شمشیر، کمان، تیر، نیزه، گرز و را داشت. ۶. نقالانی که روایتگر آیین‌ها و حماسه‌های مذهبی بودند. این‌گونه نقالان در ماه‌های رمضان و محرم و صفر در تکایا یا قهوخانه‌ها حاضر می‌شدند و با نقل حماسه‌های حملهٔ حیدری، حمزه‌نامه، واقعهٔ کربلا و مختارنامه به ساحت امامان تشیع عرض ارادت می‌کردند. ۷. نقالانی که سردمدار کاروان‌های مذهبی بودند و به آنان چاووش‌خوان می‌گفتند. هنگامی‌که شخص یا اشخاصی راهی زیارت می‌شدند، چاووش‌خوانان تا مسافتی آنان را همراهی می‌کردند. دو تن از نقالان کرمانشاهی مرشد خداداد و مرشد علی‌اکبر شهرهٔ عام و خاص بودند و وقتی مردم می‌شنیدند که مثلاً مرشد خداداد یا مرشد علی‌اکبر فردا شب در قهوخانهٔ دارا یا قهوخانهٔ بازار بساط نقالی پهن می‌کنند از اقصی نقاط کرمانشاه به‌طرف محل موردنظر هجوم می‌بردند و قهوخانه پر از جمعیت می‌شد.

ـ آیا نقالان کرمانشاهی خود را متعهد به اجتماع می‌دانستند؟ به عبارت روشن‌تر آیا نسبت به مسائل اجتماعی حساسیت و واکنشی داشتند؟

یکی از ویژگی‌های نقالان، مطلع بودن آنان از اوضاع‌واحوال اجتماعی بود. ازاین‌روی وقتی نقلشان را شروع می‌کردند در میانهٔ داستان، برای رفع خستگی تماشاگران و شنوندگان خود داستان را قطع می‌کردند و گریزی به امور جاریهٔ شهر می‌زدند و از معضلات و مشکلات مردم سخن می‌گفتند و بعد داستانشان را ادامه می‌دادند.

گفتگویی پیرامون مباحث تئاتر معاصر ایران و کرمانشاه

ـ استاد پلوک، تئاتر در جامعهٔ ما چه جایگاهی دارد و چه نسبتی با تئاتر جهان دارد؟

در هر جامعه‌ای وضعیت هنر تابعی از وضعیت کلی حاکم بر آن جامعه است. می‌دانیم که جامعهٔ ما ازنظر اقتصادی یک جامعهٔ بیمار است. بحران اقتصادی در همهٔ ادارات و سازمان‌ها کاملاً مشهود و نمایان است و این معضل در فرهنگ و ارشاد اسلامی که متولی امور فرهنگی، هنری و ادبی است بیشتر نمود پیدا کرده است. اولین و مهم‌ترین فاکتور رشد و تعالی و تکامل هنر تئاتر حمایت مادی و معنوی است که شوربختانـه این مهم سال‌هاست به بوتهٔ فراموشی سپرده شده است. این وضعیت موجب شده هنرمندان تن به کارهایی بدهند که هدف اصلی آنان نه ارائهٔ «اندیشه و تفکر» بلکه بازگشت هزینه‌ها و بهره‌وری مالی باشد. واقعیت این است که با این وضعیت، تئاتر نمی‌تواند به حیات خود ادامه دهد. تئاتر مثل سینما نیست؛ فیلم را می‌توان به طرق مختلف مانند سینما، تلویزیون، نمایش خانگی نمایش داد اما تئاتر این‌گونه نیست. تئاتر در همه‌جای دنیا به حمایت مالی نیاز دارد. از چند سده پیش کشورهایی مثل انگلستان، آلمان، فرانسه و ایتالیا برای این‌که هویتی مستقل برای تئاتر خود داشته باشند به تقویت آن پرداخته و روی آن سرمایه‌گذاری کرده و به مرور تئاتر ملی خود را بنا نهاده‌اند. بدیهی است که در کنار تئاتر ملی تأسیس شده «دراماتورژ» و «مدیر ادبی» و «مترجم» «ویراستار» نیز قرار می‌گیرند و وارد هستهٔ اصلی تئاتر می‌شوند. این گروه تئاتری قطعاً نمایش‌نامه‌هایی تولید و اجرا خواهند کرد که به رشد عقلی و عاطفی مخاطب کمک می‌کند و می‌تواند تماشاچی متخصص هم تربیت کند. آسیب‌شناسی یک رفتار اجتماعی، خصوصاً یک پدیدهٔ خاص مثل هنرِ تئاتـر گسترهٔ وسیعی را در بر می‌گیرد و در یک نشست نمی‌توان به‌تمامی این گستره پرداخت. ناچار به یک فهرست‌بندی اولیه و گزینشی از دلایل این مهم می‌پردازم. وقتی به تاریخ تئاتر از ۷۰۰ سال قبل از میلاد در یونان تا همین سـده اخیر مراجعه کنیم درمی‌یابیم که تئاتر از ابتدای شکل‌گیری خود موردحمایت دولت‌مردان قرار گرفته و رشد کرده است. این حمایت‌ها در یونان باستان موجب شده بود که سالی چهار جشنواره برگزار شود؛ با حمایت‌های مالی و امنیتی از گروه‌های مجری برای اولین بار «درام» در همین جشنواره‌ها عرضه شد و به‌این‌ترتیب ۵۳۴ سال قبل از میلاد تراژدی در یونان که ریشه در آیین بزرگداشت «دیونیزوس» داشت رسمیت یافت. همین‌طور اغلب نمایش‌های «تئاتری» روم از جانب دولت حمایت می‌شدند و این روند حمایتی از هنرمندان تئاتر موجب شد که تئاتر جایگاه تثبیت‌شده‌ای پیدا کند و مانند هر علم و فن اجتماعی دیگر حین تولید کالای خود که همانا فرهنگ و هنر است تولید اقتصادی هم داشته باشد و مجریان آن را از نظر مالی با پرداخت حقوق تأمین کند آنگاه کسانی وارد این عرصه می‌شوند که از بهترین و خلاق‌ترین افراد جامعهٔ خود هستند و پایگاه و جایگاه آنان نه‌تنها کمتر از پایگاه و جایگاه دیگر نخبگان جامعه مثل نخبگان ریاضی و فیزیک هسته‌ای و غیره نیست بلکه بیشتر هم هست. بخش دیگر متوجه کسانی است که به‌عنوان هنرمند وارد این عرصه می‌شوند؛ امروزه در دنیا، آکادمی‌های تئاتر نقش مهمی در روند رشد این هنر دارند. اینجاست که پایه‌های تئاتر بر اساس غریزه و مسائل شخصی نمی‌تواند چندان با توفیق همراه باشد و این امر به‌هیچ‌وجه در دنیای امروز مرسوم نیست؛ یعنی شما بازیگری، نمایش‌نامه‌نویسی، کارگردانی،

طراح‌صحنه‌ای، طراح‌لباسی و... را به‌ندرت می‌بینید که در دانشکدهٔ معتبری تحصیل نکرده باشد. یکی از فاکتورهای خیلی مهمی که ما به‌شدت در کشورمان با آن مشکل داریم تربیت دانشگاهی اهالی تئاتر است؛ وقتی تئاتر این سرزمین را در کنار تئاتر خارجی می‌گذاریم متوجه نقص آن می‌شویم. البته باید دقت کنیم که هر تئاتریِ دانشگاه نرفته‌ای بی‌سواد نیست، در بین خیل عظیمی از آنان کسانی هم بوده‌اند که با نبوغشان صحنه‌های تئاتر را به استیلای خود درآورده‌اند. در اینجا لازم است به نکتهٔ بسیار مهمی اشاره کنم، اصولاً «تربیت نیرو» و «ارزیابی عملکرد» آن کاملاً جداست. به نظر می‌رسد برخی افراد جامعهٔ ما برای پرکردن اوقات فراغت و از روی ناچاری وارد دانشکدهٔ هنر و عرصهٔ تئاتر می‌شوند و خیلی جدی نیستند؛ از طرف دیگر اگر فضای آموزشی دانشکدهٔ تئاتر اینجا را با جاهای دیگر دنیا مقایسه کنیم؛ متوجه می‌شویم که ما حتی در حد آموزش ابتدایی هم نیستیم، از نظر آموزشی و امکانات کیفیت پایینی داریم. گاهی امکانات دانشگاه‌ها، خصوصاً آموزشگاه‌های آزاد در حد یکی دو اتاق و چند صندلی است. استاد متخصص کم است و گاهی جز تلف کردن وقت چیزی عاید دانشجویان و هنرجویان نمی‌شود. چیزی که اکنون موجب آسیب تئاتر شده است قطع ارتباط هنرمندان با مردم جامعهٔ خود است؛ هنرمندان بیشتر از این‌که با مردم باشند با خودشان و خلوت خودشان هستند. اکثر آنان کارهایی ارائه می‌دهند که بیشتر حدیث نفس است تا تحلیلی درست از مسائل گوناگون اجتماعی. شاهکارشان هم تقلیدی کورکورانه از کارهای روی صحنه رفتهٔ دیگران است و بس. هنوز درنیافته‌اند که برای چه کار می‌کنند و برای چه کسی اثرشان را روی صحنه می‌برند. اگر بگویم تئاتر کرمانشاه تئاتر خانوادگی شده است اغراق نکرده‌ام؛ یعنی فقط افراد خانوادهٔ گروه‌های اجرایی و نهایتاً دوستان و آشنایان برای دیدن کارها می‌آیند؛ آن هم با دادن کارت دعوت و خواهش و تمنا. تئاتری که گیشهٔ فروشِ بلیط نداشته باشد یعنی ارتباط آن با تماشاچی که از ارکان مهم تئاتر است قطع شده است، بنابراین نمی‌توان وضعیت تئاتر را خوب دانست.

ـ استاد پلوک در ایران شما را با نام مرد آیین و اسطوره می‌شناسند؛ آیین‌ها چگونه می‌توانند در یک اثر نمایشی به‌صورت مؤثر مورد استفاده قرار بگیرند؟

انسان امروزی نمی‌داند تا چه اندازه‌ای عقل‌گراییِ افراطی، قابلیت واکنش‌های وی در برابر نمادها و انگاره‌های فوق طبیعی را از میان برده و وی را در برابر دنیای پنهان روانی آسیب‌پذیر کرده است. انسان امروزی خود را از بند خرافات رهانیده یا دست‌کم چنین می‌پندارد و با این کار ارزش‌های ذهنی خود را نیز به میزان خطرناکی از دست داده است. امروزه بشر همه چیز را از رمز و راز فوق طبیعی خودش تهی کرده است. امروزه ما از «ماده» سخن می‌گوییم و ویژگی‌های فیزیکی آن را توصیف می‌کنیم و برای نشان دادن پاره‌ای از ویژگی‌های آن از پژوهش‌های آزمایشگاهی بهره می‌گیریم؛ اما واژهٔ «ماده» دیگر یک مضمون ناب صرفاً اخلاقی شده است و برای ما مفهوم روانی ندارد. چقدر متفاوت بود نمایهٔ باستانی و مادی «مادر کبیر» با تمام توصیفش از مفهوم ژرف عاطفی «مادر ـ زمین» یا ذهن که زمانی پدر همگان بود و امروزه با عقل یکسان شمرده می‌شود و تا به درجهٔ خودبینیِ محوریِ انسان تنزل پیدا کرده است. آن نیروی شگرف عاطفی که در «پدر ما» بیان می‌شد، اکنون در شن‌زارهای کویر عقل گم شده است. هرچه شناخت علمی افزایش می‌یابد؛ دنیا بیشتر

غیرانسانی می‌شود. انسان خود را جدای از کائنات احساس می‌کند چرا که دیگر با طبیعت سر و کار ندارد و مشارکت عاطفی ناخودآگاه خویش را با پدیده‌های طبیعی از دست داده است و پدیده‌های طبیعی هم به‌تدریج معنای نمادین خود را از دست داده‌اند. تماس انسان با طبیعت قطع شده است و نیروی عاطفی عمیق ناشی از این تماس که موجب روابط نمادین وی می‌شد از میان رفته است؛ اما در این‌که دنیای درونی ما خود را از بند تمامی نمادها رهانیده باشد جای تردید است. اگر واقع‌گرایانه به ذهن آدمی بنگریم؛ متوجه خواهیم شد بسیاری از آثار باقی‌مانده از دوران قدیم هنوز چنان نقش خود را ایفا می‌کنند که گویی از پانصد سال پیش تا کنون هیچ اتفاقی نیفتاده است. انسان امروزی آمیخته‌ای از خصایص ناشی از تکامل بسیار طولانی روان خود است و همین درهم‌آمیختگی انسان و نمادهایش است که مورد «بحث آیین» است و باید در آن به‌دقت موشکافی کرد. آیین و تئاتر می‌توانند حلقهٔ ارتباطی انسان با طبیعت و هستی باشند. می‌دانیم که در جستجوی توضیح خاستگاه تئاتر تاریخ‌نویسان تا حد زیادی متکی به نظریه هستند، زیرا مدارک قابل‌اعتماد در این زمینه کم است. طبق یکی از نظریات بسیار معتبر، خاستگاهِ «تئاتر» آیین است. انسان به‌تدریج به نیروهایی باور یافت که ظاهراً منابعی را که بقای او بدان‌ها وابسته بود در اختیار داشتند، پس انسان به جستجوی وسایلی برای جلب حمایت آن نیروها پرداخت. با گذشت زمان بین شیوه‌هایی که به کار می‌بردند و نتایجی که از آن شیوه‌ها انتظار داشتند رابطهٔ مسلمی یافتند. این شیوه‌ها تکرار شدند، صیقل یافتند و رسمی گردیدند تا سرانجام بدل به آیین‌ها شدند. داستان‌ها و اسطوره‌ها در اطراف آیین‌ها به وجود آمدند تا آن‌ها را توضیح دهند و توصیف کنند و یا به‌صورت آرمان درآورند. گاهی داستان‌هایی که بر اساس اسطوره ساخته می‌شد بی‌آن‌که کاربردی آیینی به‌صورت گذشته داشته باشد به شکل درامی ساده به اجرا درمی‌آمدند؛ به‌این‌ترتیب اولین گام مهم در راه تئاتر به‌عنوان فعالیتی مستقل و تخصصی برداشته شد. «کلود لویی اشتروس» بانی مکتب ساختارگرایی معتقد است که هر جامعه‌ای خط فرهنگی خاص خود را به وجود می‌آورد. آنچه برای او بیشترین اهمیت را دارد آن است که بداند مغز چگونه عمل می‌کند و پاسخ آن را در تحلیل اسطوره و آیین جستجو می‌کند. او اسطوره را شکلی از منطق می‌شناسد و معتقد است پیچیدگی این منطق کمتر از پیچیدگی منطقی نیست که در جوامع پیشرفته در پژوهش‌های علمی به کار می‌برند. به‌طورکلی می‌توان برای آیین‌ها فایده‌هایی برشمرد ازجمله این‌که آیین شکلی از معرفت و تجسم دریافت یک جامعه از جهان است، زیرا رابطه انسان با جهان را تعریف می‌کند. آیین یک روش تعلیم، وسیله‌ای برای انتقال دانش و سُنن یک قوم به نسل‌های بعدی است. آیین ممکن است برای مهار کردن حوادث احتمالی در آینده اجرا شود؛ مثل موفقیت در جنگ یا تمنای باران. یکی از مهم‌ترین فایده‌های آیین، بخش سرگرم‌کنندگی و لذت بخشی آن است. آیین و تئاتر از عوامل مشابهی استفاده می‌کنند. موسیقی، رقص، گفتار، صورتک، لباس، اجراکنندگان، تماشاخانه و صحنه در کارهای آیینی بازیگران باید بسیار بامهارت و باانضباط سامان یابند؛ زیرا در آیین هیچ نوع قصور و انحرافی مُجاز نیست. وقتی آیینی تثبیت می‌شد یکی از سررشته‌داران تمرین سختی برای حسن اجرای آن به کار می‌گرفت که کاملاً با کارگردانی تئاتر قابل‌مقایسه است. محل نمایش از ضروریات به شمار می‌رفت. گاهی مکانی دایره‌مانند بود و توسط تماشاگران احاطه می‌گردید و گاهی صحنه‌ای یک‌سویه در نظر گرفته می‌شد. بنابر آنچه گفته شد آیا هیچ تفاوت قابل‌ملاحظه‌ای بین مراسم آیینی و تئاتر وجود دارد؟ البته اختلاف‌نظرهایی وجود دارد که می‌توان بنابر فرضیه‌ها زمینهٔ این اختلافات را کاهش داد. نخست این‌که ذهن انسان نمی‌تواند آشوب را تحمل کند، بنابراین

جستجوی نظم و پرسش از علت چیزها امری است ابدی: جهان چگونه به وجود آمده است؟ چرا پدیده‌ها رخ می‌دهند؟ عمل و عکس‌العمل انسان ناشی از چیست؟ از درون این پرسش‌ها، انسان مفاهیمی را در مورد رابطهٔ خود با خدا، جهان، جامعه و با خویشتن تنظیم و قاعده‌بندی می‌کند و سپس مذهب، علم، نهادهای سیاسی و اجتماعی و هنر از طریق این مفاهیم شکل می‌گیرند. مهم‌ترین فرضیه این است که تئاتر در هر عصری اعتقادات رایج همان عصر را دربارهٔ انسان و جایگاه او در جهان و جامعه منعکس می‌کند و چون نقطه‌نظرهای او در طرح کلی چیزها تغییر می‌کند تئاتر نیز تغییر می‌کند؛ زیرا وظیفهٔ تئاتر این است که اندیشه غالب در عصر خود را دربارهٔ حقیقت و واقعیت منعکس کند. پس می‌توان این فرض را پذیرفت که در آغاز فعالیت‌های تئاتری از طریق آیین‌ها به وجود آمده است. هنر تئاتر باورها و تصورات یک فرهنگ را به شکلی آنی قابل تشخیص می‌کند. «هنر» ساختن واقعیت است. شناخت واقعیت و شناخت چگونه ساختن واقعیت است. هدف هنر تئاتر، نظم بخشیدن به جهان بر طبق دیدگاهی است که به آن معنایی قابل‌فهم می‌دهد و این امکان را برای ما فراهم می‌کند تا تصویرها و صحنه‌ها را به‌سرعت رمزگشایی کنیم و به این وسیله آگاهی‌ها را از شک مصون بداریم. من بر این باورم که ظرف اصلی تئاتر که همان «آیین» است در اختیار ماست و آنچه به‌عنوان مظروف در این ظرف جاری می‌کنیم موضوعی است که بازتاب شرایط موجود است. ازآنجایی‌که می‌توان گفت زمینهٔ شکل‌گیری تئاتر «آیین» است و به‌وفور در اختیار ماست؛ حیف است قربانی روشنفکرمآبی شود. اکثر آثار بزرگ دراماتیک خاصه آثار کلاسیک و نئوکلاسیک رابطهٔ تنگاتنگ و نزدیکی با آیین دارند. من نیز تلاش می‌کنم با توجه به این همه قابلیت نمایشی در «آیین» از آن بهره ببرم و نمایش‌نامه‌هایی آیینی با ساختاری دراماتیک بنویسم و فکر می‌کنم نسبتاً موفق بوده‌ام؛ به‌عنوان‌مثال نمایش آیینی «چریکهٔ واران» که در چندین جشنوارهٔ بین‌المللی حضوری پُررنگ و مطرح داشت. اکثر تماشاگران آن اعم از کُرد و تُرک و فارس چه در ایران، چه در ترکیه به علت استفادهٔ درست از آیین با آن ارتباط برقرار کرده بودند و به‌راحتی داستان و مفاهیم و راز و رمز آن را تشریح می‌کردند.

ـ آیا موقعیت شغلی شما در دادگستری بر نمایش‌نامه‌نویسی شما اثر گذاشته است؟

نویسندگی انتقال و رساندن نوعی دیدگاه یا پیام از طریق نوشتن به مخاطب است. نویسنده کسی است که هنر انتقال پیام از طریق نوشتن را دارد. او کسی است که خوب حس می‌کند، خوب می‌بیند و خوب می‌اندیشد. یکی از ابزارهای اصلی کمک‌کننده برای یک نویسنده خوب، خواندن و مطالعه کردن است. اسکار وایلد می‌گوید: نویسندگی ده درصدش نبوغ است، نود درصدش نظم و انضباط. نویسنده وظایفی دارد ازجمله انتخاب موضوع بر مبنای نیاز جامعه، شکل‌دهی به ایده و موضوع، به دست آوردن اطلاعات اولیه از طریق مطالعه و دیدن. نویسنده علاوه بر مطالعهٔ کتابخانه‌ای باید مطالعهٔ میدانی و دقت و توجه به جزئی‌ترین پدیده‌های اطراف خود را داشته باشد. هر نویسنده‌ای برای پرداخت شخصیت‌ها و رویدادهای خود از روش تازه‌ای استفاده می‌کند. زندگی آکنده از اتفاقات و حوادث و شخصیت‌های پیش‌بینی‌نشده است. نویسنده وجدان بیدار جامعه است. نویسندهٔ خوب، قطعاً از مردمش می‌نویسد؛ از مسائل و مشکلات آنان، زندگی آنان، کیفیت زندگی آنان و به‌طورکلی نویسنده بازتاب‌دهندهٔ جامعهٔ معاصرش است؛ بنابراین برای درست نوشتن باید هم خوب

ببیند هم خوب بشنود. محیط شغلی من یکی از حساس‌ترین مراکز اجتماعی جامعه است. جایی که مردم برای دادخواهی به آنجا مراجعه می‌کنند. جایی که نیمی از ارباب‌رجوعانش شاکی و نیمی دیگر متشاکی هستند. گذشته از عده‌ای که برای امور دیگر به آنجا مراجعه می‌کنند؛ شاکیان و متشاکیان هر کدام برای رفتار خود دلایلی می‌آوردند که دادیار و بازپرس و رئیس دادگاه بر اساس آن‌ها و ادلهٔ دیگر مبادرت به صدور انشاء حکم می‌کردند. پیچیدگی بعضی از پرونده‌ها آن‌قدر زیاد بود که در ذهن معمایی هزارتو برای حل آن شکل می‌گرفت. هر لحظه که پیش می‌رفتم علتی پیش می‌آمد که خود معلول علتی دیگر بود و این رابطهٔ علت و معلولی پرونده‌ها ذهنم را بیشتر درگیر می‌کرد. ازاین‌روی در نمایش‌نامه‌هایی که می‌نویسم به رابطهٔ علت و معلولی که از قوام‌بخش‌ترین قوانین درام‌نویسی است بیشتر توجه می‌کنم. صحنه‌های بازپرسی نمایش‌نامه‌هایِ «بیزار»، «بازی زاکان» و «شبی از شب‌ها» کاملاً متأثر از موقعیت شغلی‌ام نوشته شده‌اند. همچنین آموخته‌ام در نمایش‌نامه‌هایم مسائل اجتماعی و فردی را به‌درستی ارزیابی و بررسی کنم. ماکسیم گورکی نویسندهٔ توانمند روس کتابی به نام «دانشکده‌های من» دارد؛ او جامعه را بهترین مکان برای بررسی درست مردم می‌داند. او درست دیدن را موجب درست قضاوت کردن و در نتیجه درست نوشتن می‌داند.

ـ به اعتقاد شما نمایش‌نامه‌نویس کیست؟

نمایش‌نامه‌نویس نویسنده‌ای است که دارای ذهنیت‌های گوناگونی است. بخش اعظمی از این ذهنیت در اثر مطالعه و تحقیق و تفحص، دیدن و شنیدن به‌صورت اکتسابی شکل می‌گیرد؛ هنگامی که شروع به نوشتن می‌کند هرچه اندوخته‌های ذهنی او بیشتر باشد و خلاقیت‌های او که نشئت‌گرفته از اصل وراثت است در انتقال مفاهیم کارایی داشته باشد؛ مسلماً اثرش اثری جامع و بدون نقص خواهد بود.

ـ وضعیت نمایش‌نامه‌نویسی در ایران را چگونه می‌بینید؟

با بررسی تاریخ نمایش در جهان یک ایدهٔ مشترک بین تمامی محققان و نظریه‌پردازان وجود دارد و آن این است که خاستگاه تئاتر «آیین» است. اکثر نمایش‌نامه‌نویسان ما بدون داشتن شناخت درست، به نفی آیین‌ها و مناسک ملی و مذهبی ایران‌زمین پرداخته‌اند و برخی مظاهر غربی را که شوربختانه نشانهٔ روشنفکری می‌دانند پذیرفته‌اند و به جرئت باید گفت شناخت و درک عمیقی هم از این مظاهر غربی ندارند و تنها به تقلیدی سطحی بسنده کرده‌اند. این طرز تلقی موجب شد درست زمانی که می‌خواستیم و می‌توانستیم تحولی اساسی در نمایش‌نامه‌های ملی و مذهبی به وجود آوریم آن را منقرض کردیم و به‌جای آن نمایش‌نامه‌هایی که به واقع مال ما نبودند جایگزینشان نمودیم. نیاز امروز جامعهٔ ما آن چیزی نیست که در نمایش‌نامه‌های به‌اصطلاح «روشنفکرانه» می‌بینیم؛ زیرا این نمایش‌نامه‌ها نشئت گرفته از سیر تکاملی جامعهٔ ایران با تمام ویژگی‌های قومی و اجتماعی‌اش نیستند.

ـ استاد به عقیدهٔ شما زبان در نمایش‌نامه چه تفاوتی با زبان در گونه‌های دیگر ادبی دارد؟

یکی از زیرساخت‌های نمایش‌نامه «زبان» است. قبل از هر چیز باید اشاره کرد که زبان فقط برای انتقال حوادث و توصیف نیست؛ بلکه اساسی‌ترین عملکرد زبان حفظ رویدادهای دراماتیک است. زبان دروازه‌ای است برای ورود به دنیای شخصیت‌های نمایشی و کشف رویدادهای دراماتیک. در زبان نمایشی آرایه‌های ادبی کمتری دیده می‌شود؛ اما این آرایه‌ها در دیگر گونه‌های نوشتاری به‌وفور یافت می‌شود. زبان مجموعهٔ پیچیده‌ای از نظام‌های مجرد و ذهنی است که جزء توانش‌های مغز انسان به شمار می‌رود و برای ایجاد ارتباط بین افراد بشر به کار می‌آید. زبان در نمایش‌نامه وسیله‌ای ارتباطی است که از نظام موجود در ساختارها و سازمان‌های اجتماعی و فرهنگی نشئت می‌گیرد.

ـ استاد پلوک، گفتگوی زبانی یا به‌اصطلاح فرنگی‌ها دیالوگ از ارکان نمایش‌نامه‌نویسی است اگر گفتگویِ زبانی را از نمایش‌نامه حذف کنیم چه چیزی می‌تواند در نمایش ایرانی بیان‌گر باشد؟

فرم و رفتارهای «آیینی ـ نمایشی» یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های نمایش‌های ایرانی است. از دیرباز در ایران «بـدن» یکی از ابزارهای اصلی انتقال مفهوم به مخاطب بوده است. برای مثال در حرکات حماسیِ چوپی در رقص «شلانـهٔ» کُردی با قصه‌ای کاملاً عاشقانه و دراماتیک مواجه می‌شویم، یا در برگزاری آیین تعزیه حرکت‌های نمادین نهادینه شده است. رنگ‌ها، علائم و نشانه‌ها به‌راحتی می‌توانند جایگزین زبان کلامی گردند. حرکات موزون به‌عنوان یکی از انواع هنرهای انسانی، زبانی ویژه و منحصر دارد که درواقع به چیزهایی ارجاع می‌دهد که در داخل شبکه‌های اجتماعی و فرهنگی موجود است. زبان و نشانه‌های حرکات موزون در اوج خود، تمامی حوزه‌های زندگی اعـم از اسطوره، ادبیات، موسیقی، تاریخ، اقتصاد و... را تحت پوشش قرار می‌دهد. باید تصویر را جایگزین کلام کرد. درواقع تصویر ماندگارتر از کلام است و تماشاگر نمایش بی‌کلام یک سفر و یا راه رفتن در رؤیا را تجربه می‌کند. پس اگر بتوان رویدادهای نمایش‌نامه را با حرکات فرم، موسیقی و نور به صحنه کشاند ارتباط برقرار می‌شود.

ـ استاد نظرتان را دربارهٔ اقتباس در نمایش‌نامه‌نویسی بفرمایید، آیا این امر می‌تواند به بهبود نمایش‌نامه‌نویسی در ایران بینجامد؟

اقتباس می‌تواند به تولید نمایش‌نامه‌های خوبی منجر گردد؛ اما با توجه به این‌که اکثر نمایش‌نامه‌نویسانی که تا کنون به این کار مهم اقدام کرده‌اند؛ موفق به تولید یک اثر نمایشی با ساختاری محکم نشده‌اند، نمی‌توان روی این مقوله سرمایه‌گذاری جدّی کرد. نمایش‌نامه‌نویس باید با اصول درام‌نویسی به‌طور کامل آشنا باشد؛ همچنین اثری را که به‌عنوان منبع نمایش انتخاب می‌کند باید قابلیت نمایشی شدن داشته باشد؛ بنابراین اگر این چند فاکتور اساسی را مورد استفاده قرار دهد می‌توان امیدوار شد که گامی در راه تکامل نمایش‌نامه‌نویسی در ایران برداشته شده است. به‌عنوان مثال چرا درام‌نویسان ما

تا کنون نتوانسته‌اند از داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی اثری مانا و ماندگار خلق کنند؟ آیا منابعی که در دسترس است؛ پاسخگوی نیازهای واقعی آنان نبوده یا نه مسئله این است که درام‌نویسان ما خیلی سطحی به فرآیندهای نمایش‌نامه‌نویسی رسیده‌اند که هرگاه رو به‌سوی داستان‌های شاهنامه داشته‌اند و اثری خلق کرده‌اند که بیشتر جنبه مزاح و شوخی داشته است. چرا؟ به علت عدم شناخت، لایه‌های درونی منبع را نشناخته‌اند و افق نگاهشان را روی پوستهٔ ظاهری داستان متمرکز کرده‌اند و با برداشتی ناشیانه از معیارها و ساختارهای غربی خواسته‌اند یک فضای تراژیک ایرانی خلق کنند و نتوانسته‌اند. آیا می‌شود داخل خانه‌ای کاه‌گلی مبلمان گذاشت؟ آیا می‌شود آبگوشت را با نان باگت خورد؟ قاعدتاً نه. فضای نمایش‌نامه‌ای که ایرانی است همه چیز آن باید ایرانی باشد. طراحی صحنه، لباس، گریم، موسیقی، میزانسن و حرکت همه باید کاملاً ایرانی باشد. با نگاه فلسفی ایرانیان به جهان هستی و زندگی اجتماعی می‌شود جهانی اندیشه کرد؛ همان کاری که فلاسفهٔ بزرگ غرب کرده‌اند.

ـ وضعیت نمایش‌نامه‌نویسی در کرمانشاه را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

هنرمندان به‌ویژه نمایش‌نامه‌نویسان در هر زمان و مکان به‌شدت تحت تأثیر شرایط موجود اجتماعی خود هستند، با توجه به این‌که در جامعهٔ ما هنر و به‌طور اخص هنر نمایش نمی‌تواند برای هنرمند درآمدزایی کند؛ ازاین‌جهت نویسندگان ما ناچار زمانی را که باید با فراغت خاطر وقف اندیشیدن و خلق آثار نمایشی کنند به دنبال کسب درآمد برای تأمین نیازهای اولیه زندگی خود می‌روند. در نتیجه نمایش‌نامه‌نویسان ما آن‌گونه که باید در خلق آثار دراماتیک موفق نمی‌شوند. نمایش‌نامه‌نویس باید از تکرار مکررات پرهیز کند. باید مؤلف باشد و با دیدگاه نوینی برگرفته از علوم انسانی در مورد جامعهٔ بشری و اجتماع خود سخن بگوید. این‌که نمایش‌نامه‌نویسی موضوعی تکراری را مدنظر قرار دهد و با قواعد ساختاری آن را بنویسد، شاید در وقت خودش کاری کرده اما بدیع و تازه نیست چون دیگران این کار را در جای دیگر انجام داده‌اند. واقعیت امر این است که بیشتر نمایش‌نامه‌نویسان ما مقلّد هستند نه مؤلف. درست مانند سینماگران بالیوودی که با تقلیدشان از سینمای هالیوودی، شترگاوپلنگی ارائه می‌کنند که نتیجهٔ آن فقط تمسخر است و بس. اگر تئاتر اروپا را بین جنگ جهانی اول و دوم مورد بررسی قرار دهیم می‌بینیم در فاصلهٔ زمانی بسیار کوتاهی دو فلسفه وارد دیدگاه درام‌نویسان شده است. از یک طرف دیدگاه‌های اگزیستانسیالیستی ژان پل سارتر، آلبر کامو، فرانتس کافکا و از طرف دیگر دیدگاه‌های نهیلیستی ساموئل بکت و اوژن یونسکو و...، ما چه کار کرده‌ایم؟ آیا ما با این همه سرمایهٔ فرهنگی و ادبی توانسته‌ایم از دیدگاه‌های فلسفی نشئت گرفته از جغرافیای انسانی خودمان در درام‌نویسی بهره بگیریم؟ به جرئت می‌توان گفت که درام‌نویسان ما در چرخهٔ تکرار و تقلید گرفتار شده‌اند. حرف آنان، حرف‌هایی است که درام‌نویسان دههٔ چهل مانند بهمن فُرسی و عباس نعلبندیان سال‌ها در مورد آن سخن گفته بودند.

ـ به نظر شما چرا وضعیت ترجمهٔ نمایش‌نامه‌های خارجی بهتر از تألیف متون ایرانی است؟

آسیب‌شناسی نمایش‌نامه‌نویسی در ایران این امر را بر ما مسجّل کرده است که انگیزه‌های نوشتن نمایش‌نامه‌هایی که بتواند خلأهای روانی، اجتماعی و شخصیتی انسان‌ها را پر کند از میان رفته و نویسندگان ما گذشته از چند درام‌نویس محدود، مابقی منفعل شده‌اند و باری به هر جهت می‌نویسند. قطع ارتباط نویسندگان با گذشته و حال این سرزمین و از طرف دیگر رواج ترجمه این فرصت را به مترجمان داده است که دست به ترجمهٔ آثاری بزنند که به‌طورقطع جای خالی درام‌نویسی را در این سرزمین گرفته است و شوربختانه در این میان با متونی مواجه می‌شویم که از درک آن عاجزیم. قاعدتاً هر چه عاجزتر باشیم به‌زعم افراد سطحی، روشنفکرتریم.

ـ استاد اگر اجازه بفرمایید چرخشی به کار خودتان داشته باشیم. بفرمایید نمایش‌نامه‌نویسی را از چه زمانی آغاز کرده‌اید؟

در سال‌های پیش از انقلاب با تشویق استاد آتش تقی‌پور و خواست قلبی خودم جرئت به خرج دادم و دست به قلم بردم؛ حاصل سیاه‌مشق‌های آن دوران نمایش‌نامه‌های «جوانمردان»، «تعصب»، «بلاتکیف»، «خواستگاری»، «شبگرد»، «گندم گل گندم» و «اسب صلاح‌الدین» بود. تحول عظیمی که سال ۱۳۵۷ در جامعهٔ ایران رخ داد تأثیر عمیقی بر اندیشه و ذهن مردم، خصوصاً هنرمندان به جای گذاشت و من نیز از این مقوله مستثنی نبودم. این واقعه به مانند نهالی تازه پا گرفته در وجودم ریشه دوانید و اهمیت فن نویسندگی را برایم بیشتر کرد. دیگر نوشتن برایم تفنن نبود بلکه وظیفه بود. لذا جدی‌تر و عمیق‌تر به نویسندگی پرداختم.

ـ مواجههٔ شما با زبان در نگارش نمایش‌نامه‌هایتان چگونه است؟

وقتی شخصیت‌های شناخته و پرداختهٔ ذهنی‌ام را در کوران حوادث و رویدادهای نمایشی قرار می‌دهم، به‌ناچار برای مقابله با آن به کلام متوسل می‌شوم. شخصیت‌ها بر اساس موضوع ماهیت می‌یابند و موضوع توسط زبان شخصیت‌ها تثبیت می‌شود. زبان را به‌گونه‌ای پردازش می‌کنم که عامل کشمکش و پیش‌برندهٔ حوادث شود. پس برای تقویت عامل زبان به ویژگی‌های فیزیکی، اجتماعی و روانی شخصیت‌ها، شرایط تاریخی، جغرافیای انسانی آنان از لحاظ رنگ و دین و شغل و تحصیل و... توجه کامل دارم و با قرار دادن شخصیت‌ها در فضای موجود و جریان حوادث و رویدادها اجازهٔ انتخاب زبان را به آنان می‌دهم و درنهایت فقط آن را اصلاح می‌کنم.

ـ آیا موضوع شما از آغاز نمایش‌های آیینی بوده یا در دیگر گونه‌های ادبی هم کار کرده‌اید؟

تئاتر ریشه در آیین دارد. لذا تصور می‌کنم شناخت آیین درواقع شناخت الفبای درام است. هر آنچه در درام به‌عنوان ساختار نمایشی ثبت شده در آیین به شکل اولیه موجود است. فکر می‌کنم درام‌نویس الزاماً باید فرهنگ و آیین‌های

سرزمین خود را بشناسد؛ زیرا پیش از هر چیز و هر کس برای سرزمین و مردم خود می‌نویسد. حتی درام‌نویسان بزرگ پسامدرن نیز رجعتی دیگرگونه به آیین دارند؛ اما قطعاً این شناخت آیینی باید با علم درام‌نویسی تلفیق گردد تا آیین دست‌مایهٔ کار نمایش‌نامه‌نویس شود و آن را به شکل خام و اولیه به اسم تئاتر روی صحنه نبرد. تحقیقات گستردهٔ من در زمینهٔ شناخت آیین‌های منطقهٔ غرب ایران، شناخت تقریباً جامع و کاملی را در اختیارم گذاشته است، اما داشتن این اطلاعات و آگاهی‌ها به آن معنا نبوده که من در دیگر گونه‌های درام‌نویسی تجربه‌ای نداشته‌ام. نمایش‌نامه‌های یه شب مهتاب، در زوزهٔ سگان، سال‌های خاکستری، زیر پوست شب، واهمه‌های فردا، بیـزار، بازی شبانه، شمعدانی‌های پوست‌پیازی، آینه‌ها، محاکمه هر کدام گونه‌های دیگری از درام‌نویسی من است.

ـ پس از انقلاب چگونه سراغ تئاتر رفتید، چطور دوباره آغاز کردید؟

سال‌های پس از انقلاب اوج تحرکات و تحولات اجتماعی بود. در این زمان هنرمندان بیکار ننشستند و با احتیاط به فعالیت خود ادامه می‌دادند. من اولین نمایشی را که در سال ۱۳۵۸ شروع به تمرین کردم «تدبیر» نوشتهٔ برتولت برشت به کارگردانی استاد فیض‌الله فروغی بود که شوربختانه به علت جو ناجوری که جامعهٔ هنری را در برگرفته بود به اجرا نرسید و مرکز آموزش تئاتر هم بسته شد. در این هنگام خودم نمایشنامهٔ «ایستادگان» را نوشتم و با همکاری جمعی از بازیگران آن را در سالن اجتماعات دادگستری برای همکاران قضائی و اداری اجرا کردم. سال ۱۳۵۹ در نمایش «کوراوغلوی چنلی بل» نوشتهٔ بهروز غریب‌پور و کارگردانی استاد داریوش گراوندی بازی کردم. بعد از اجرای این نمایش تصمیم گرفتم به شکل مستقل یک گروه تئاتری تشکیل دهم. به‌این‌ترتیب نطفهٔ گروه تئاتر پارسا بسته شد. نمایشنامهٔ پرچین را در سال ۱۳۶۰ نوشتم و با کمک و همراهی گروه تئاتر پارسا و کارگردانی استاد داریوش گراوندی به روی صحنه بردم.

ـ ماحصل سال‌ها کار هنرمندانهٔ شما در عرصهٔ ملی و منطقه‌ای چه بوده است؟

من خودم به‌شخصه هیچ نگاه خاصی به جشنواره‌ها نداشته‌ام. تا سال ۱۳۶۶ تمام کارها را فقط برای اجرای عمومی می‌نوشتم و روی صحنه می‌بردم. سال ۱۳۶۶ هیئت‌مدیرهٔ گروه با استدلال‌هایی که ارائه دادند مرا مجاب کردند که کارها را پس از اجرای عمومی در جشنواره‌های پیشِ‌رو شرکت دهیم. بر اساس تصمیم متخذه، نمایش «داخداران» را به نویسندگی و کارگردانی خودم در دومین یادوارهٔ تئاتر سنگر در سال ۶۶ که در کرمانشاه برگزار شد شرکت دادم و همین باعث شد که کار از سوی داوران در مقایسه با نمایش‌هایی از استان‌های تهران، همدان، تبریز، فارس، اصفهان، سیستان و بلوچستان بهترین نمایش یادواره شناخته شود و با دریافت یک لوح زرین، چهار دیپلم افتخار، سه تقدیرنامه برای حضور در جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر عازم تهران شود و در جشنوارهای سراسری تئاتر فجر نیز موفق به دریافت یک دیپلم افتخار برای نویسندگی و کارگردانی و یک دیپلم افتخار برای بازیگری خانم شهین اشرف به‌صورت مشترک با خانم عین‌الشریعهٔ پران از شیراز گردد. در سنوات بعد هم این روند ادامه یافت و نمایش‌های بسیاری را به‌صورت رقابتی در جشنواره‌ای متفاوت

شرکت دادم که شرح آن در سابقهٔ کاری‌ام به تفصیل آمده است. حاصل شرکت در این جشنواره گذشته از بده‌بستان‌های فرهنگی، بیش از صد دیپلم افتخار و لوح تقدیر و لوح سپاس نویسنده و کارگردان و بازیگران اول و دوم و طراحان صحنه و لباس بوده است.

ـ جناب پلوک، رابطهٔ آثارتان با مخاطب را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

تئاتر یک پروسهٔ ارتباطی دوسویه است. یکسو صحنه و سوی دیگر سالن. صحنه را بازیگر پر می‌کند و سالن را تماشاچی. پس هر دو سویهٔ این پروسهٔ ارتباطی باید آماده و تقویت شود. در این آماده‌سازی مسئولیت هنرمندِ تئاتر دوچندان است. علاوه بر مسئولیت و هدایت صحنه، در برابر تماشاچی نیز مسئول است؛ زیرا هنرمند هم باید روان‌شناس، جامعه‌شناس و هم تولیدکنندهٔ خوبی باشد یعنی هم ذائقهٔ مردم را بشناسد و هم با استفاده از آنچه در اختیار دارد تولید مناسب به آن ذائقه را ارائه دهد. در این پروسهٔ ارتباطی، فرستنده که همان گروه اجرایی است باید نمایش‌نامه‌هایی را انتخاب کند که از نظر محتوایی و معنایی منطبق بر نیازهای مردم جامعه باشد و هم زبانش برای مردم قابل‌فهم باشد. به‌طوری‌که عامهٔ مردم بفهمند. درعین‌حال از نظر مفهومی، شیوهٔ اجرایی، تکنیک کارگردانی و بازیگری بینندهٔ خاص و صاحب‌نظر تئاتر را نیز نگه دارد؛ اما گیرنده یا تماشاچی، آنان نیز باید تربیت تئاتری شوند؛ یعنی علاوه بر رفع نیازهای اقتصادی خود، باید به فکر رفع نیازهای فرهنگی و هنری خود باشند. آنان باید طوری تربیت شوند که دیدن تئاتر برایشان به معنای پر کردن یک نیاز روحی و رفع یک خلأ فرهنگی باشد و برای این مهم مانند هر نیاز انسانی دیگر هزینه کنند. اگر این اتفاق بیفتد، قطعاً سالن‌های تئاتر پر خواهد شد. کرمانشاه شاهد این اتفاق خوشایند بوده است. اجرای نمایش‌هایی مثل مرد بازو طلایی، شهر قصه، سیزیف و مرگ، خرس، پاتلن وکیل، استثنا و قاعده، مستأجر، مردی که مُرده بود و خود نمی‌دانست، پهلوان اکبر می‌میرد و گلدونه‌خانم در سال‌های پیش از انقلاب و فتح‌الفتوح، اسپه شینه، در مسلخ عشق جز نکو را نکشند، داخداران، کتیبه‌ها، قلاسان، شور آبساران، بازرس، عروسی کوزه، ساز او باران، خون‌صلح، قُلتَشن‌ها، چریکهٔ واران، شب‌به‌خیر جناب کُنت، خانم کفش‌دوز شگفت‌انگیز، زندگی یک هنرمند، پستوخانه، در میانهٔ میدان نبرد، کمدی سیاه، خانه برناردا آلبا، شبی از شب‌ها و بازی زاکان در سال‌های پس از انقلاب با استقبال چشم‌گیری مواجه شده‌اند، آن هم بدون تبلیغات.

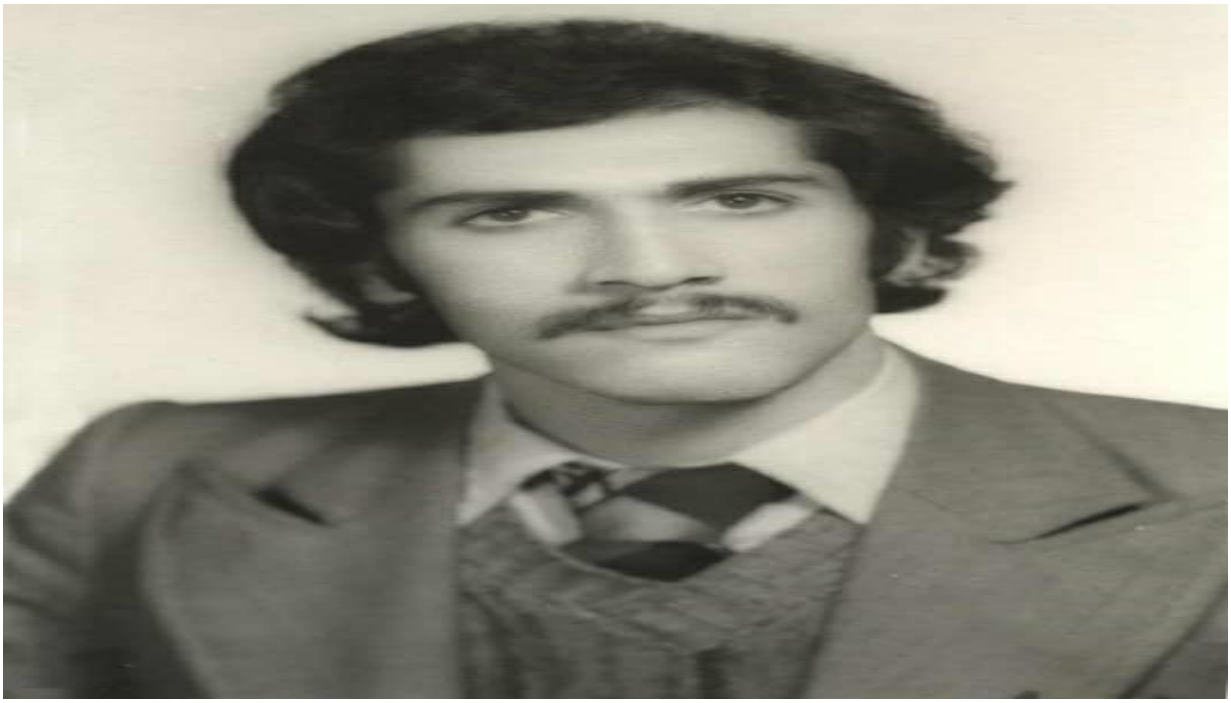
ـ یکایک سالن‌های تئاتر شهر کرمانشاه و بسیاری از سالن‌های تئاتر این کشور شاهد نیم‌قرن و اندکی بیش فعالیت و کار شما بوده‌اند، آیا آنچه می‌خواستید شد؟

از این‌که توانسته‌ام با آثارم پل ارتباطی مستحکمی بین خودم و مردم ایجاد کنم خوشحالم؛ اما از این‌که می‌بینم قطار تئاتر مطلوبم در حرکت است و محدودیت‌ها مانع رسیدنم به آن می‌شود، خیر! اعتراف می‌کنم رایحهٔ درک مفاهیم فلسفی تئاتر مرا مست کرده؛ چونان مستانِ نخورده‌مستِ شب‌های تاریک که لنگ‌لنگان مسیر تنگ و باریک کوچه‌های وحشت را زیر

پا می‌زنند و بانگ برمی‌آورند که چه چیزهایی بود و چه چیزهایی هست برای دانستن که ندانستم؛ اما به راهم ادامه می‌دهم برای دانستن.

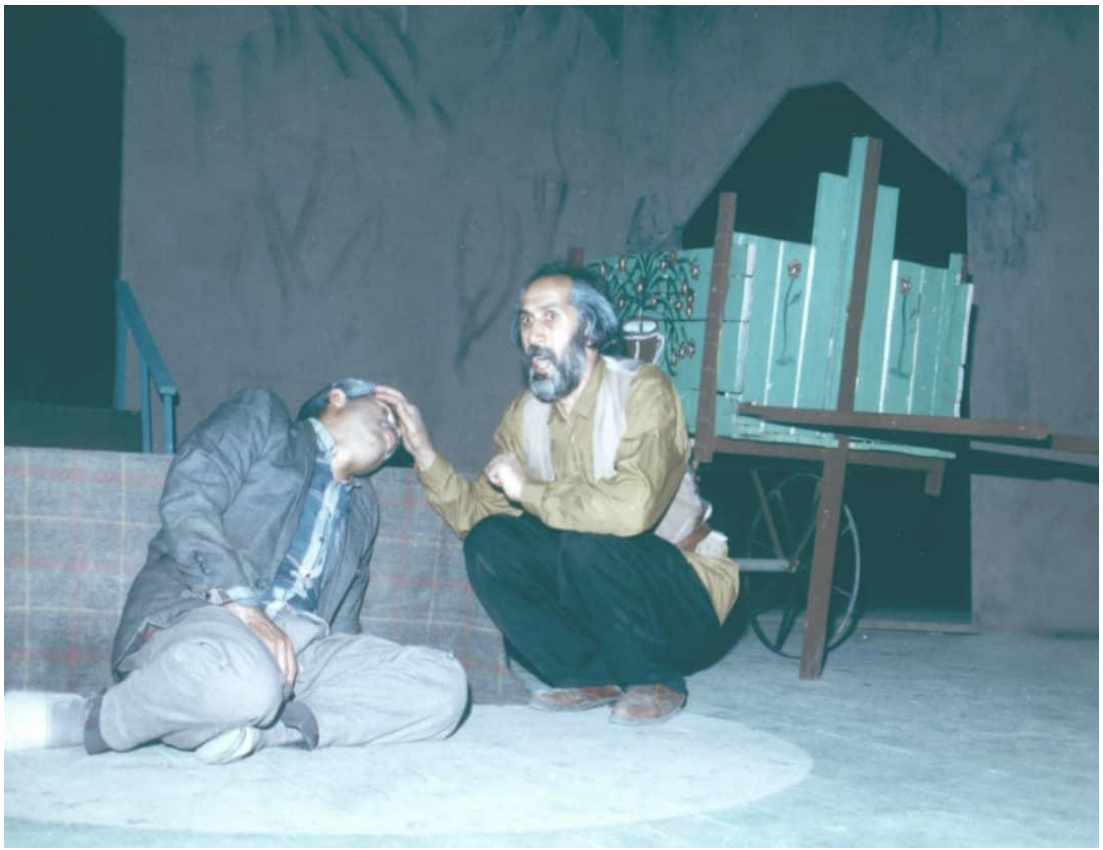
آلبوم عکس‌های هواس پلوک

از راست به چپ: هواس پلوک، خواهر، مادر و پدر ایشان

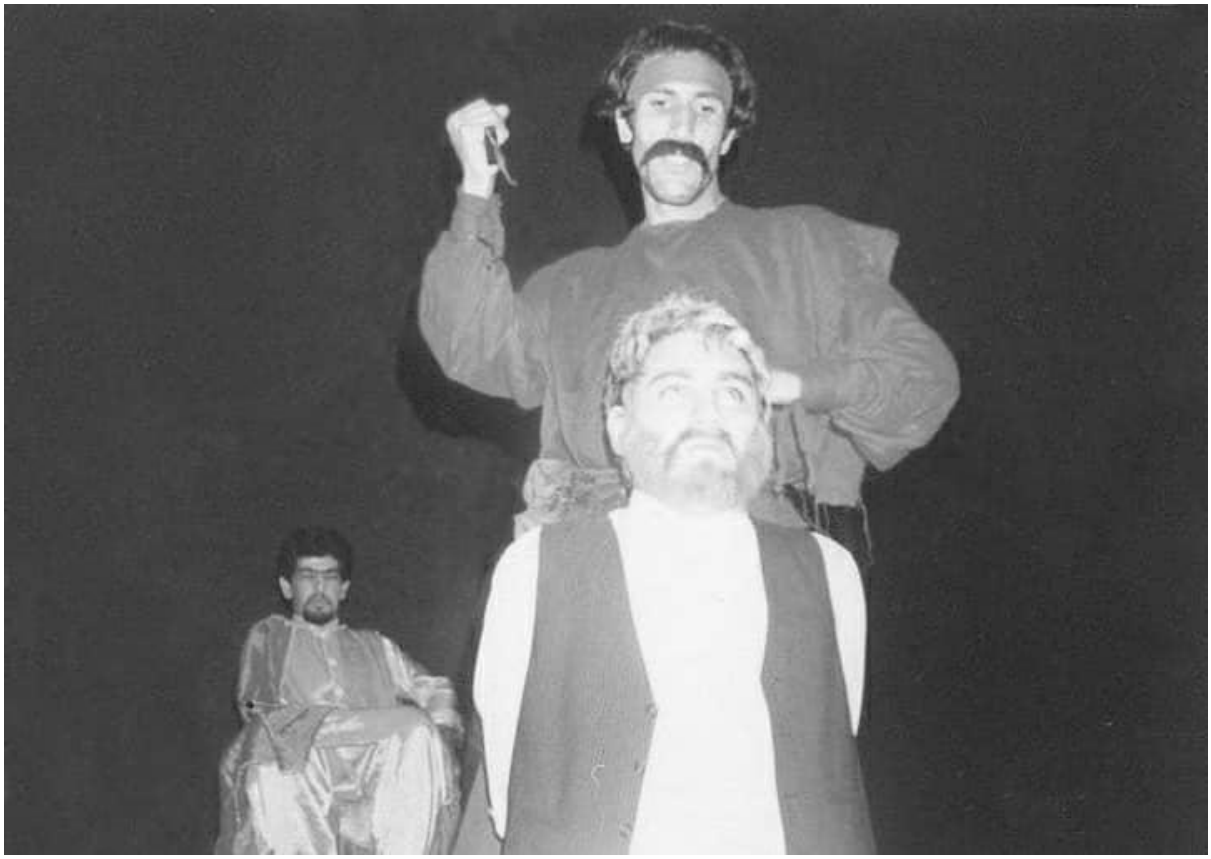


هواس پلوک در بیست و چهار سالگی

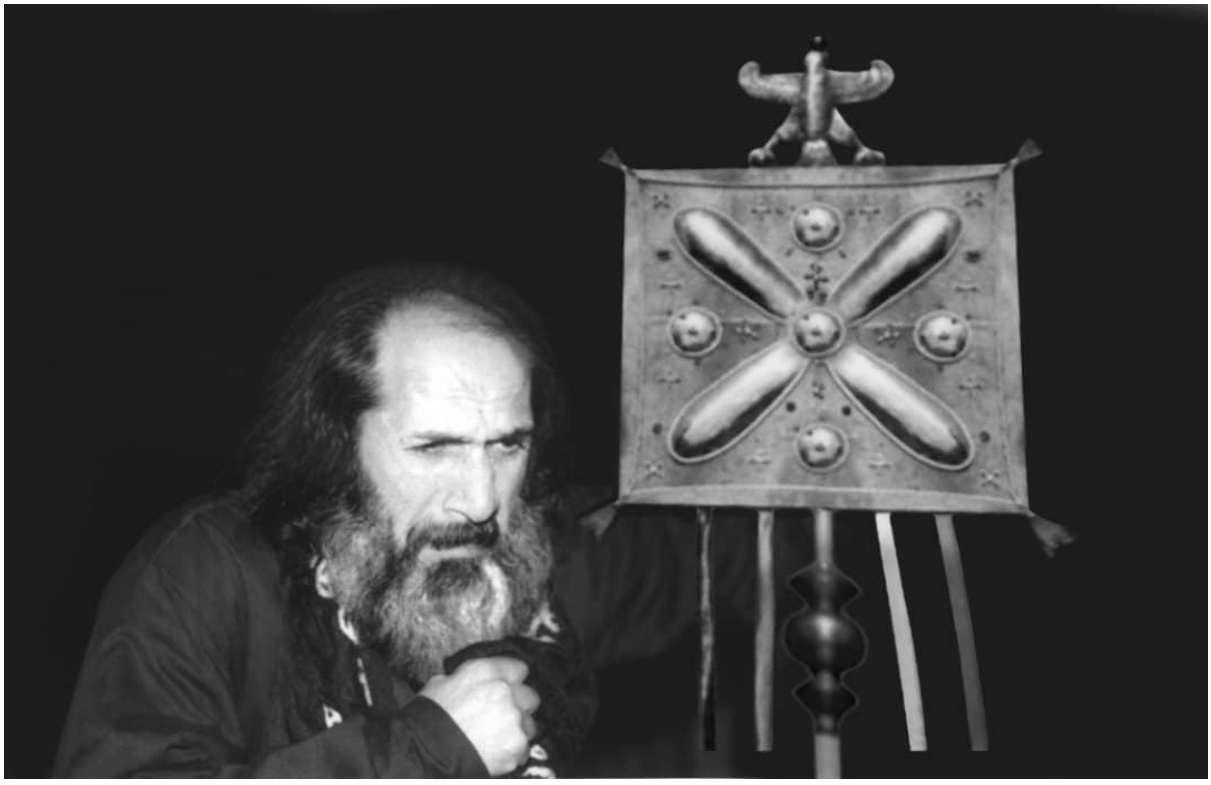
نمایش «خرس»، نویسنده: آنتوان چخوف، کارگردان: حشمت‌الله بهمنی، سال ۱۳۵۳



نمایش «یه شب مهتاب»، نویسنده و کارگردان: هواس پلوک، سال ۱۳۷۷



نمایش «کور اغلوی چنلی بل»، نویسنده: بهروز غریب، کارگردان: داریوش گراوندی، سال ۱۳۵۹



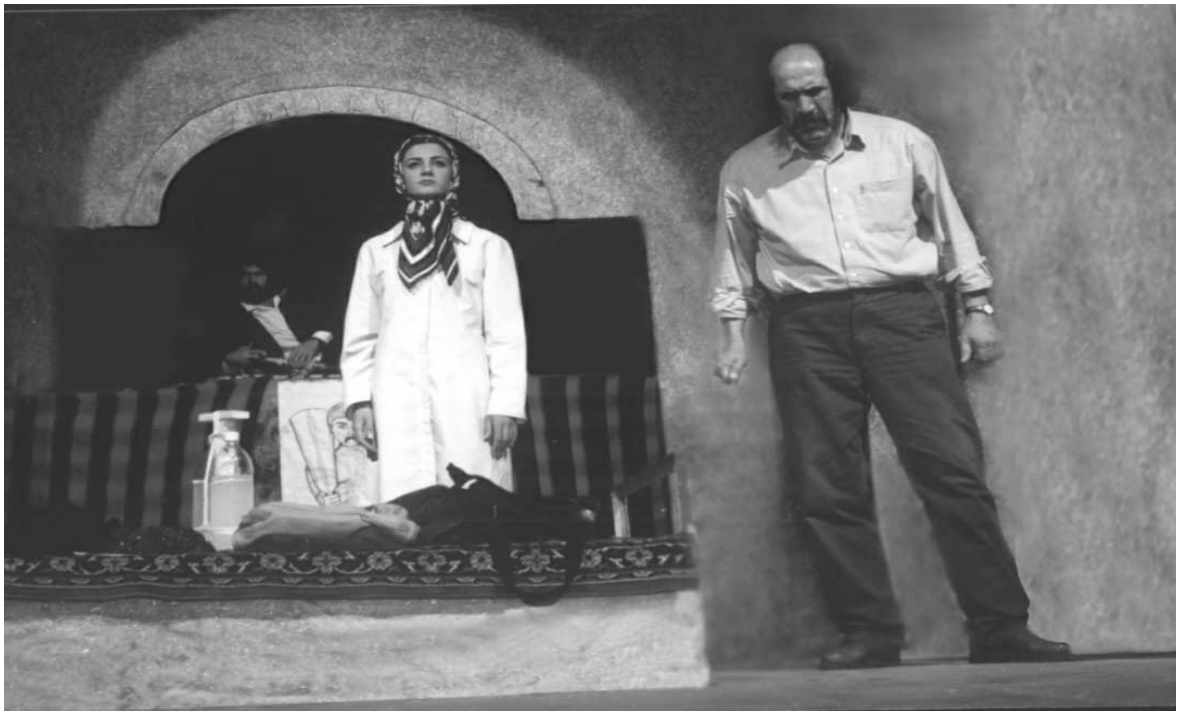
نمایش «کتیبه‌ها»، نویسنده و کارگردان: هواس پلوک، سال ۱۳۷۸

نمایش «در زوزهٔ سگان»، نویسنده و کاگردان: هواس پلوک، سال ۱۳۷۹

نمایش «اسپه شینه»، نویسنده: هواس پلوک، کارگردان: بهمن مرتضوی، سال ۱۳۶۲

نمایش «سیزیف و مرگ»، نویسنده: روبرل مرل، کارگردان: صحبت‌الله خدایاری

نمایش «یعقوب لیث»، نویسنده: کورس سلحشور، کارگردان: آتش تقی‌پور، سال ۱۳۵۰

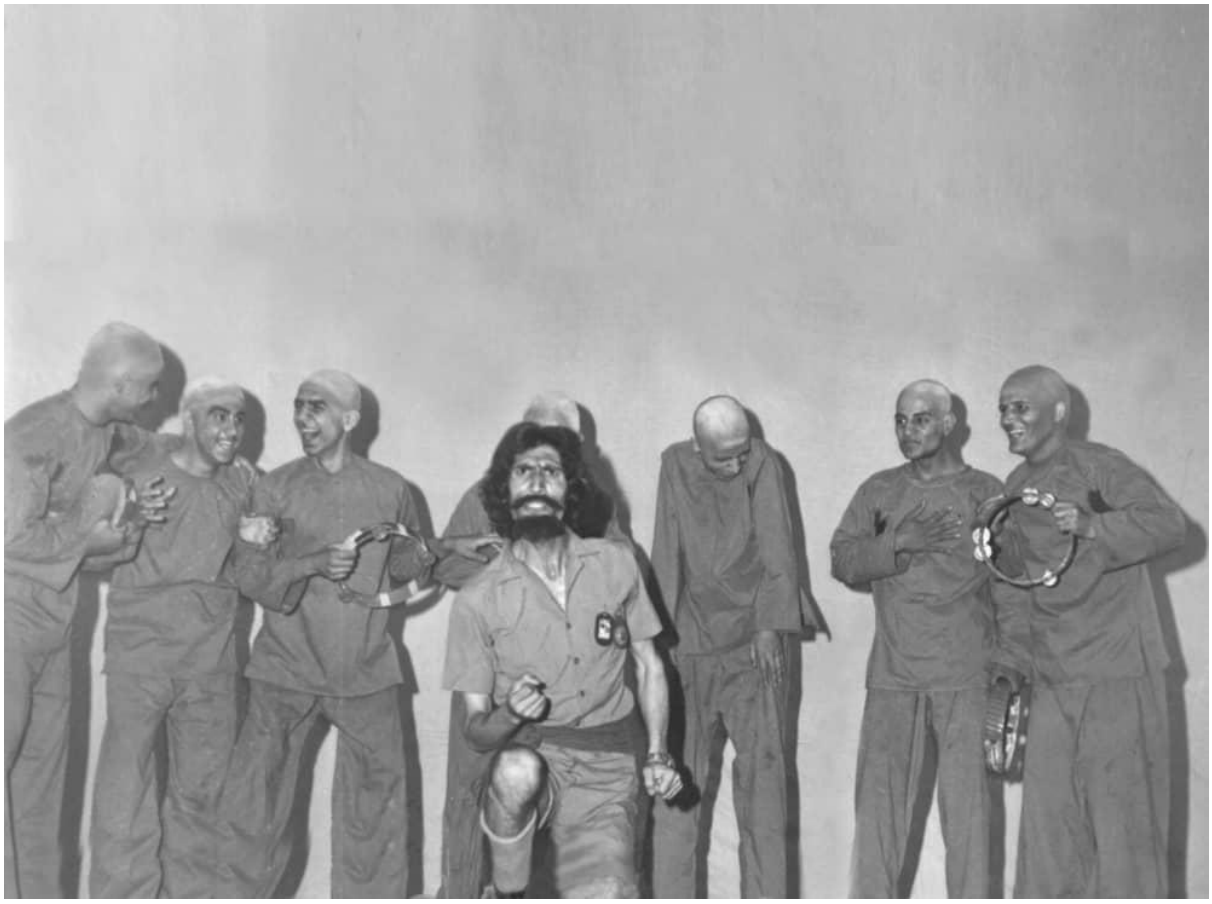


نمایش «چون سبوی تشنه»، نویسنده و کارگردان: هواس پلوک، سال ۱۳۸۲

نمایش «چریکهٔ واران»، نویسنده و کارگردان: هواس پلوک، سال ۱۳۸۹

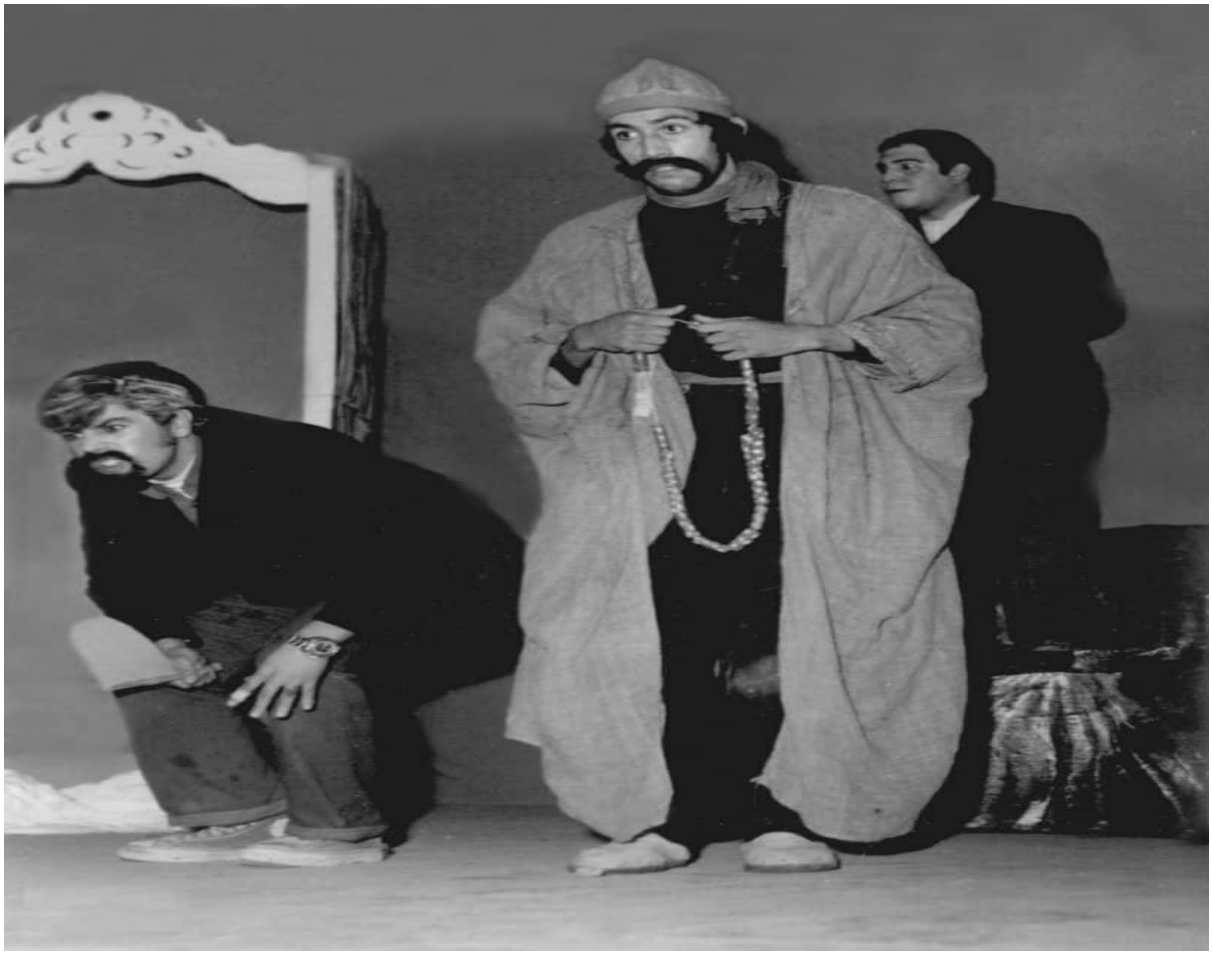
نمایش «عروسی و مرگ»، نویسنده و کارگردان: هواس پلوک، سال ۱۳۷۶

نمایش «بیزار»، نویسنده و کارگردان: هواس پلوک، سال ۱۳۸۲



نمایش «سیاه زنگی، مرد فرنگی، دایره زنگی»، نویسنده: پرویز کاردان، کارگردان: نصرت‌الله سالاروندی، سال ۱۳۵۴

نمایش «ریل» نویسنده: محمود دولت‌آبادی، کارگردان: محمدرضا زندی، سال ۱۳۴۹



نمایش «شش ایرانی در آسمان»، نویسنده: پرویز صیاد، کارگردان: آتش تقی‌پور

نمایش «بلاتکلیف»، نویسنده و کارگردان: هواس پلوک

هواس پلوک و نیلوفر قلعه‌شاخانی

نمایش «خانم کفش‌دوز شگفت‌انگیز»، نویسنده: گارسیا لورکا، کارگردان: نیلوفر قلعه‌شاخانی

هواس پلوک، ستارهٔ درام‌نویسی کرمانشاه

نیلوفر قلعه‌شاخانی
کارشناس ادبیات نمایشی دانشگاه اراک

این روزها کرونا بهانه‌ای شده تا آدم‌ها به انزوا کشیده شوند و ترس از بیماری قرن، بیمارشان کند. انزوایی که نیاز انسان‌ها را به مفر و درگاهی برای گریز از این بحران دوچندان کرده است. آدم‌هایی که تشنهٔ یک روبوسی و بغل کردن بی‌پروا و پر از عشق هستند. آدم‌هایی که هلاک به دندان کشیدن نان سنگک داغ در کوچـه و خیابان محله‌شان و تعارف بی‌غل‌وغش آن به دوست و آشنا هستند. آدم‌هایی که دلتنگ تنه زدن به مسافر بغل‌دستی در اتوبوس‌های مملو از مسافر و عذرخواهی با لبخند و دستی به شانه زدن اویند؛ یعنی این‌که تقصیر اتوبوس و راننده‌اش است. همهٔ این دلتنگی‌های همپا و همراه، ما را به یاد شعر «زمستان» از شاعر بلندآوازهٔ ایران مهدی اخوان ثالث می‌اندازد:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت

سرها در گریبان است

کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را

نگه جز پیش پا را دید نتواند که ره تاریک و لغزان است

و گر دست محبت سوی کس یازی

به اکراه آورد دست از بغل بیرون که سرما سخت سوزان‌ست...

در بین این همه آشوب و بلوا تعدادی از آدم‌های ما حسرت هیچ یک از این کارها را به دل ندارند، زیرا همواره در ذهن و اندیشهٔ خود این رویدادها را تصویر می‌کنند و از آن‌ها لذت کافی را می‌برند: هنرمندان و نویسندگان. آری! آدم‌هایی که حتی در سلول‌های دو متری هم می‌توانند در فضای لایتناهی سیر و سلوک کنند و با خلق آثاری درخـور، دیگران را نیز در این سیر و سیاحت سهیم کنند. نویسندگانی که آنچه را ما نمی‌بینیم به ما نشان می‌دهند. یکی از این نویسندگان خوب کرمانشاهی که ریشه در اعماق این آب‌وخاک دارد و با هوای این دیار نفس کشیده و زندگی کرده استاد هواس پلوک است. او هفت‌سالگی وارد مدرسه شد و سال‌ها تحصیل را با رنج و مشقت پشت سر نهاد و سرانجام موفّق به اخذ دیپلم ادبیات شد. سال ۱۳۴۳ در اولین نمایش دانش‌آموزی حضور یافت. سال ۱۳۴۹ در مرکز هنرهای دراماتیک کرمانشاه ثبت‌نام کرد و با تئاتر علمی آشنا گردید و پس از دو سال موفّق به گرفتن مدرک بازیگری و نویسندگی شد. سال ۱۳۵۶ ازدواج کرد و دارای دو پسر و یک دختر است که همگی ضمن اشتغال به حرفهٔ تخصصی خود از بازیگران مطرح تئاتر کرمانشاه هستند. این استاد ارزندهٔ مردمی، بر روی صحنهٔ تئاتر، به زندگی جانی دوباره می‌بخشد و مردم را بافرهنگ دیارش آشتی می‌دهد. او در همهٔ دوران جنگ، جنگ زندگی، جنگ نظامی، جنگ اقتصادی، جنگ سیاسی و... در سنگر خود ایستاده است. گاه از جنگ نظامی می‌نویسد با جوهـر قرمز در نمایش «عروسی و مرگ»، گاه از جنگ سیاسی قلم می‌زند با جوهر بی‌رنگ

در نمایش «گورسنگی» و گاهی از جنگ اقتصادی می‌نویسد با جوهر سبز در نمایش «چریکهٔ واران». او درام‌پردازی است که بی‌شک تمام مخاطبانش از گنجینهٔ هنر وی بهره‌مند می‌شوند. هرکس به فراخور سواد و آگاهی‌اش، یکی در «چریکهٔ واران» سه دوره تاریخی با سه سیاست و نگاه متفاوت درک می‌کند و یکی افسانه‌ای از سه دیو خشکی و قحطی و مرگ می‌بیند و هر دو نگاه درست است؛ زیرا خاصیت یک نمایش مردمی همین است. او استادانه نمادها را به کار می‌گیرد و با همین نمادها زبانی می‌آفریند که زبان این ملت است، آنجا که فریاد می‌زنـد «منم آرش سردار بی‌سپاه‌ولشگر». این استاد فرزانه بیش از پنجاه سال از عمر گرانمایه‌اش را صرف تولید آثار ارزشمندی کرده است که به‌حق بخشی از گنجینهٔ ادبیات نمایشی ایران و خصوصاً کرمانشاه هستند. اگر اهمیت و بزرگی یک نمایش‌نامه‌نویس را در تأثیر نوشته‌های او بر اکنونیان و آیندگان بدانیم، آنگاه استاد هواس پلوک مرتبه‌ای همسان بزرگان ادبیات نمایشی خواهد داشت. بررسی ابعاد مختلف شخصیت هنری این نویسندهٔ توانا قطعاً نیازمند کتابی کامل و جامع است و در این مقال نمی‌گنجد. او توانایی فراوانی در بازیگری دارد، می‌تواند در ارائهٔ شخصیت‌های اسطوره‌ای مانند رستم و آرش تا شخصیت‌های رئالیستی و سورئالیستی و شخصیت‌های طناز و شیـرین حرف اول را بزند. همهٔ هنرجوها و بازیگران و همراهان او در یک اثر نمایشی می‌دانند که استاد پلوک به‌تنهایی طراح دکور است و روزها و شب‌ها با میخ و چکش و اره کار می‌کند و حاصل کارش دکورهایی می‌شود که رویدادهای نمایشی در آن‌ها جلوهٔ بیشتر و بهتری می‌یابند. در انتخاب رنگ و طرحِ پارچه‌ها و مدل لباس‌های بازیگران صاحب‌نظر است. همهٔ عوامل اجـرایی، گریم دقیق او را بر روی چهرهٔ بازیگران در روزهای اجرا به یاد دارند که چگونه هر بازیگر را طبق شخصیتش گریم می‌کند. آهنگساز و موسیقی‌دان نیست اما توانایی فوق‌العاده‌ای در انتخاب موسیقی نمایش دارد. نور را به خوبی می‌شناسد و می‌داند برای هر رویدادی در هر زمان و مکانی چه نوری را و با چه تأکیدی انتخاب کند. در یک کلام باید گفت که عوامل اجـرایی او «عوامل اجرایی» هستند و او فکر اصلی و هستهٔ اولیهٔ هدایت اجراها است. در کارگردانی برای هر جمله یک تابلو می‌سازد و برای هر دیالوگ یک حرکت منطبق بر منطق دیالوگی خلق می‌کند. می‌تواند چهل بازیگر را همزمان بر روی صحنه بیاورد، از تک‌تک آن‌ها بازی بگیرد و طوری آن‌ها را بر صحنـه قرار دهد که بازیگری، بازیگر دیگر را ماسکه نکند. اصولی ثابت در کارگردانی ارائه می‌کند و گاهی به اعتراف خودش از اشکال هندسی ناشی از چینش و حرکت اجرام آسمانی استفاده می‌کند. می‌توان تصاویر دُب اکبر و دُب اصغر و خوشهٔ پروین را خصوصاً در نمایش‌های آیینی او به‌وضوح مشاهده کرد. هر حرکت و میزانسنی که در اجراهای او می‌بینید بدون پشتوانـه نیست. اعتقادش بر این است که هستی در حال حرکت و صیرورت است و صحنهٔ تئاتر نیز در حال حرکت است و صیرورت. آثار استاد هواس پلوک از قلبی حساس و پاک سرچشمه می‌گیـرد. این‌ها فقط ظاهر آثار او بود که اشاره کردم، باید به غنای فکری آثار او هم توجه کرد. غنای فکری آثاری که از بی‌نقص‌ترین و پربهاترین نمایش‌نامه‌های غرب ایران به شمار می‌روند و خواننده و بیننده را تا عالی‌ترین درجهٔ آگاهی بالا می‌برد. این نویسنده در انتخاب شکل گفتگو بسیار ماهرانه عمل می‌کند و جالب این‌جاست که عناصر آن از تجارب شخصی نویسنده نشئت گرفته، گویی به خداوند گفته است: تو به من زندگی ببخش تا من از آن میان برای تو فرهنگی خلق کنم و بهشت را دوباره به دست آورم. در یک دسته‌بندی اولیه تولیدات استاد را می‌توان در چند بخش جداگانه طبقه‌بندی کرد.

بخشی از مهم‌ترین آثار ایشان تحقیقاتشان است. تحقیقاتی که دایرةالمعارفی از فرهنگ غنی مردمان غرب ایران‌زمین، خصوصاً کُردها و لک‌هاست. بر اساس تحقیقات انجام‌شده خصوصاً در کتاب سه‌جلدی «تاریخ تئاتر» اسکار براکت، خاستگاه اولیهٔ هنر نمایش، آیین‌ها هستند. در کرمانشاه بنا به شرایط ویژهٔ جغرافیای طبیعی شکل‌گیری آیین امری بدیهی و

بلکه ضروری به نظر می‌رسد. آیین‌هایی که شناسنامهٔ فرهنگی ما هستند و می‌توان در آن‌ها سیر تکاملی فرهنگ غنی کُردها را به‌وضوح مشاهده کرد. او بیش از چهل سال عمر در سفرهای کوتاه و بلندی در اقصی نقاط منطقه و صرف هزینه‌های مالی بسیاری این تحقیقات را انجام داده است. انتظار می‌رود متولیان فرهنگی و هنری مراقب باشند که این فرهنگ عظیم و غنی با بی‌مهری در گوشهٔ منزل ایشان خاک نخورد و از یادها نرود؛ باید آن‌ها را چاپ کرد تا مهجور نمانند و به دست صاحبان اصلی آن‌ها یعنی دانشجویان، فرهنگ‌دوستان و هنرمندان برسند.

بخشی دیگر از تحقیقات استاد گردآوری متل‌ها و مثل‌ها و زبانزدهای کرمانشاهی است؛ بخشی که اگر محققان به جمع‌آوری آن اهتمام نورزند به فراموشی سپرده می‌شود و آیندگان از شناخت دقیق جامعه و فرهنگشان محروم خواهند شد. متل‌ها و مثل‌هایی که سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته، اما امروزه در عصر اینترنت، تبلت و گوشی‌های هوشمند دیگر کسی به دنبال آن‌ها نمی‌رود. سرها به دنیای مجازی گرم شده و ریسمان علم و صنعت، آدم‌ها را تک‌بعدی کرده است. آدم‌هایی که وقتی در کوچه و خیابان با آنان مواجه می‌شویم همه یک شکل و یک اندازه شده‌اند. دنیایی که در آن تلوّن وجود نداشته باشد تکاملی در پی نخواهد بداشت؛ زیرا مبنا و اساس تغییر و حرکت و تکامل، تضاد است. تضاد در نگاه، در پوشش، در علایق، در باورها و در ایمان. وقتی همه یک فرم و یک شکل شدند، تکامل نقصان پیدا خواهد کرد.

بخش دیگر آثار استاد داستان‌های کوتاه ایشان است. جالب است بدانیم که بعضی از این داستان‌ها درواقع روایت خواب‌های ایشان است؛ خواب‌هایی که قطعاً تفسیری واقع‌انگارانه دارند. مثل داستان‌های کوتاه «استفراغ» و «آینه در آینه». نطفهٔ بخشی دیگر از داستان‌ها در تخیل ایشان بسته شده است، مانندِ داستانِ «فعلاً در اختیار کارگزینی‌ام»، «سال‌های ترس و تنهایی»، «بالماسکه» و «گنجشکک اشی مشی». قسمت سوم داستان‌های او نشئت‌گرفته از وفاداری ایشان به فرهنگ غنی ایران‌زمین است؛ مانند داستان‌های منظـوم «خیون سیاوش» (خون سیاوش) و «روسم و سهراو» (رستم و سهراب) که به زبان کُردی کرمانشاهی سروده شده‌اند.

نکتهٔ قابل‌تأمل در آثار استاد، توانایی و تسلط ایشان به نوشتن متون منظوم و منثور با دو زبان فارسی و کُردی است. او می‌تواند داستان یا نمایش‌نامه‌ای پر از رویداد و دیالوگ را در قالب نظم و نثر بنویسد، بدون آنکه آهنگ و ریتم آن تغییر کند، یا به ساختار اثر آسیب برسد. نمونهٔ بارز این آثار، نمایش‌نامه‌های «چریکهٔ واران»، «در میانهٔ میدان نبرد»، «شبی از شب‌ها» و «بازی زاکان» است. نمایش‌نامهٔ «در میانهٔ میدان نبرد» که به زبان کُردی کرمانشاهی نوشته شده است؛ نگاهی متفاوت و دیگرگونه به واقعهٔ کربلاست. تعزیه‌ای دراماتیزه‌شده از «تعزیه». صحنه‌هایی در اجرای آن وجـود دارد که دل هر مسلمان و غیرمسلمان را به درد می‌آورد و مخاطب را وامی‌دارد تا نگاهی دوباره و جدید به واقعهٔ کربلا بیندازد. دو جریان بزرگ تئاتری یعنی تعزیه با ویژگی‌های فاصله‌گذاری و تئاتر با ساختار ارسطویی دست‌به‌دست هم داده‌اند و طوفانی از واقعیت و خیال با حجم عظیمی از رویـداد و حرکت را شکل داده‌اند.

در پایان باید به این نکته اشاره کرد که تسلط و شناخت استاد هواس پلوک بر انواع ساختارهای دراماتیک «ارسطویی» و «اپیک یا حماسی» و «ابزوردیسم» موجب شده است که علاوه بر ویژگی‌های نوشتاری ایشان یعنی تسلط به دو زبان کُردی و فارسی، تسلط بر ساخت دیالوگ‌های منظوم، خلق رویدادهای نمایشی، می‌تواند نمایش‌نامه‌هایی با ساختارهای متفاوت بنویسد به همین دلیل می‌توانیم نمایش‌نامه‌های «اسپه شینه»، «داخداران»، «یه شب مهتاب»، «در زوزهٔ سگان»،

«سال‌های خاکستری» و «قلاسان» را جزو آثار رئالیستی و «شمعدانی‌های پوست‌پیازی»، «واهمه‌های فردا»، «زیر پوست شب»، «دوزخی‌ها» و «گل‌های ختمی» را جزو آثارِ سوررئالیستی ایشان و «گورسنگی»، «چریکهٔ واران»، «عروسی و مرگ»، «قاصدک هان چه خبر آوردی»، «شور آبساران»، «کتیبه‌ها» و «در میانهٔ میدان نبرد» وی را ازجملهٔ نمایش‌نامه‌های تاریخی و آیینی برشمرد. انگشت‌شمارند انسان‌های هنرمند و وارسته‌ای که این همه هنر و عظمت و بزرگی داشته باشند و هنر و دانش خود را سخاوتمندانه در اختیار طالبان آن بگذارند. شاهد این مدعا کلاس‌های هنری استاد است که سال‌های سال است به‌صورت رایگان برگزار می‌شود. با آرزوی سربلندی و سلامتی و طول عمر پربرکت برای ایشان.

هواس پلوک مرد آیین و اسطوره

هدایت حیدری
کارشناس ارشد فقه و حقوق اسلامی

هواس پلوک آدم متفاوتی است. از نظر ظاهر رشید و خوش‌چهره و خوش‌پوش است و از نظر اخلاقی بذله‌گو، خوش‌مشرب، نکته‌دان و مبادی آداب. اخلاق سرلوحهٔ رفتارها و روابط اجتماعی اوست. پای در زندگی مُدرن و دیجیتال امروز و دست در آسمان و چشم در تاریخ دارد. تاریخ اسطوره‌ها و آیین‌ها نشانهٔ اصلی شناسنامهٔ هر ملتی با هر تاریخ و جغرافیایی است و هواس پلوک جهان را از منظر آیین و اسطوره می‌بیند و تفسیر می‌کند. او معتقد است آیین‌ها و اسطوره‌ها توانایی تفسیر و تحلیل و تأویل جهان را دارند. تکیه‌کلامش این است: «خردجمعی نهفته در اسطوره‌های باستانی، راهگشای انسان به دل تاریخ است». او می‌داند یکی از مهم‌ترین حلقه‌های ارتباط بشر امروز به تاریخ، همانا آیین‌هاست؛ آیینی که برای او هستی و جهان را تعریف می‌کند. یکی دیگر از کارکردهای مهم آیین‌ها یکپارچه‌سازی جامعه است که باعث ثبات اجتماعی می‌گردد. اجرای آیین‌ها موجب انتقال مستقیم ارزش‌ها و آداب و رسوم، از نسلی به نسل دیگر است. هواس پلوک در این سال‌های پر از تغییر و تحول، پر از اضطراب و استرس، پر از تهدید و تحدید، با نمایشنامه‌نویسی کوشیده است اندیشهٔ هموطنانش را شکوفا و بارور سازد. هواس پلوک در آثارش آگاهانه تلاش می‌کند در عین کثرت موضوعات جنبی، وحدتی در کلیت کار ایجاد کند که همین امر موجب اتحاد اجرا و مخاطب می‌شود و مخاطبان او چه عوام و چه خواص لحظه‌به‌لحظه با شخصیت‌های درام پیش می‌روند. در آثار این نویسندهٔ مردمی، شخصیت اصلی که در مرکز داستانک‌ها و رویدادهای تکمیل‌کننده است موضوع اصلی را به خط پایان می‌رساند و پرچم تسخیر اندیشهٔ مخاطب را بالا می‌برد. هواس پلوک با زیرکی تمام می‌داند مخاطبش چه می‌خواهد. او مخاطب را یا با موضوع درام یا با شیوهٔ اجرا و یا با رنگ و موسیقی و نور در سالن نگه می‌دارد؛ طوری‌که پس از اجرا، هیچ مخاطبی دست خالی و یا خسته از سالن خارج نمی‌شود. علاوه بر وحدت و کثرتی که در ساختمان نمایش‌های وی وجود دارد، در بن اندیشهٔ او نیز این وحدت و کثرت جای دارد. به طور مثال در نمایش‌های «قلاسان» و «عروسی و مرگ» و «کتیبه‌ها» این تلاش بسیار نمایان است. برای پیروزی بر دشمن هزارچهره، راه علاج را وحدت می‌داند و برای برون‌رفت از دشمنِ درون، منیّت، حسادت، حرص، آز و... به آیین‌ها توسل و تمسک می‌جوید. این نویسندهٔ فرهیخته به علم روانکاوی و روان‌درمانی نیز واقف است. در نمایش «شور آبساران» با نگاهی کاملاً علمی به یکی از شخصیت‌های نمایش با نام اصلان، این مهم را نشان می‌دهد. اصلان برای آن‌که پای در راه خدمت به خلق نهد و با دیو خشکی و پلشتی بجنگد، خود باید کاملاً پاک و منزه باشد؛ پس دست به واگویه‌ای می‌زند که کاتارسیس را برایش به ارمغان خواهد آورد؛ گویی نویسنده روان‌درمانگری است که مراجعه‌کننده‌اش را ترغیب کند تا به غور در ضمیر ناخودآگاهش بپردازد و خود را از دست اندیشه‌های آزاردهندهٔ مخفی در لایه‌های درونی ذهنش رها سازد. او از شیوهٔ دردِ دل کردن با سنگ صبور بهره جسته و به این بهانه بخشی از فرهنگ بومی این سرزمین را به مردم معرفی می‌کند. هواس پلوک با نکته‌سنجی، از بین آیین‌های جمع‌آوری‌شده، در پی سال‌ها تحقیق

میدانی در اقصی نقاط استان کرمانشاه، بیشتر از آیین‌هایی بهره می‌گیرد که جنبه‌های نمایشی و بصری فوق‌العاده‌ای دارند. یکی از آیین‌هایی که هواس پلوک به شکلی بسیار زیبا از آن سود جسته آیین «ترکه‌زنی» در نمایش «قلاسان» است. پیرمردی تبدار را که از شدت تب بی‌هوش بر تخت روان افتاده، پای درختی نظرکرده به نام «خلیل پرچن» می‌آورند و او را به درخت می‌بندند و با ترکه‌های نازکِ شلاق‌مانندِ بیدِ آغشته به آبِ او را می‌زنند تا شفا یابد. البته ضربات همه نمایشی است. پس از دقایقی پیرمرد چشمانش را باز می‌کند و می‌گوید: «دیه نمخوام زنده بمانم». آیین دیگری که هواس پلوک به کرّات و به اشکال گوناگون و شیوه‌های متفاوت از آن بهره برده است «آیین گابِروا» یا گاوربایی است که با اسامی دیگری نیز مثل «گاروه»، «چپاو»، «بخته‌واران» در مناطق مختلف غرب از آن نام می‌برند. گابروا آیینی دینامیک است که توان به حرکت درآوردن جامعه را دارد. این آیین دقیقاً شیوهٔ زیست و ارتباط مسالمت‌آمیز انسان با جهان ذهنی و نیروهای فراطبیعی را نمایان می‌کند. پلوک در نمایش «چریکهٔ واران» از همین آیین بهره جسته است. نمایشی که سراسر رویداد و حرکت و کاملاً بصری و پر از غم و اندوه، پر از ترس و ناامیدی، پر از خنده و شادی است که نه‌تنها مردم کرمانشاه و ایران‌زمین با آن ارتباط برقرار کردند که مردم ترکیه و عراق نیز. فلات ایران‌زمین، همیشه با کمبود آب مواجه بوده است؛ این نقصان طبیعی در اندیشهٔ بزرگ‌مردان ما تصویری از دیوی بدچهره که دیو خشکی است با نام «اپوش» به وجود آورده است. در آیین‌های باران‌خواهی همیشه یک نوع مبارزه و مقاومت در برابر این دیو مشهود است. آب برای مردم این سرزمین اهمیت حیاتی داشته و دارد تا حدی که برای آن قداستی خاص قائل‌اند. آب برای آنان «مادر ـ بانویی» است ضد پلشتی. آناهیتا که در جای‌جای این سرزمینِ نیازمند به آب، نمودی و جلوه‌ای خاص دارد. ایزدبانوی آب‌های زیرِ زمین و رویِ زمین و مقدس است؛ زیرا که جاری‌کننده آب و بخشندهٔ حیات به این خاک خشک باران‌ندیده است. قداست آب به‌اندازه‌ای است که شیعیان آن را مهریهٔ حضرت فاطمه (س) می‌دانند. قرآن نیز آب را منشأ حیات می‌داند: «و جعلنا من الماء کل شیء حی» (سورهٔ انبیا، آیهٔ ۳). «آیین گابروا» زمانی اجرا می‌شود که مردم گرفتار خشک‌سالی می‌شوند. آنان در پی یافتن آب به هر قنات و کاریز و چشمه‌ای سر می‌زنند و مستأصل و خسته و تشنه بازمی‌گردند. تنها راه پیشِ‌رو تن به مهاجرت دادن است؛ کوچ از موطن مألوف به سوی سرزمینی غریب و سرنوشتی غریبانه. ولی آخرین بارقهٔ امید هنوز سوسو می‌زند و آن اجرای آیین است. اجراکنندگان «آیین گابروا» زنان و دختران هستند. هواس پلوک در مقدمهٔ «چریکهٔ واران» می‌گوید که آناهیتا الهه‌ای است که در یشت پنجم اوستا از او نام برده شده و توسط اهورامزدا و زرتشت ستایش شده است و دارای ارزش و اعتبار بسیاری است، به‌گونه‌ای که فره زرتشت به او سپرده شد تا از آن محافظت کند. آناهیتا یا ناهید الهه‌ای است که نطفهٔ مردان و مشیمه یا رَحِمِ زنان را پاک می‌کند. زمین زن است و آسمان مرد. باران از آسمان بر زمین می‌بارد تا زمین را سیراب کند. پس چون زنان نمادی از «مادر ـ زمین» هستند؛ مجریان آیین می‌شوند. بعد از اجرای آیین، چشم‌ها به آسمان دوخته می‌شود. باد خنکی می‌وزد، ابری در آسمان پدیدار می‌شود و با خود امید می‌آورد. رعدوبرق می‌زند و دانه‌های باران بر سر و روی زنان و دختران جاری می‌شود. باروری زمین همیشه با باروری انسان موازی بوده است. وقتی زمین از باران سیراب می‌شود و محصول به بار می‌نشیند، زوج‌های جوان طایفه هم عروسی می‌کنند و این چرخهٔ تولد، زندگی و مرگ را به حرکت درمی‌آورند. لازم است این نکته را یادآوری کنم هر بار که هواس پلوک این آیین را ـ که در بطن نمایشش بوده ـ اجرا کرده است، بارش باران شروع شده است. حال هواس پلوک به‌عنوان «آیین‌دار» در

نمایش «عروسی و مرگ» بانگ برمی‌آورد: «به نام او که نانمان میده و آبمان میده و جانمان میده، منم آرش، سردار بی‌سپاه‌ولشگر». به‌زعم من هواس پلوک به تنهایی دایرةالمعارف متل‌ها و مثل‌ها و آیین‌های کرمانشاه است. یکی از ویژگی‌های دیالوگ‌نویسی هواس پلوک ریتم درونی و ضرباهنگ گوش‌نواز آن است که شبیه اوراد زرتشتی و ادبیات فاخر پارسی است. امیدوارم که دیر بماند در این کهن مرزوبوم، چرا که حضور این دلباخته و عاشق تئاتر و سایر بزرگانی چون وی به جهان و به زندگی معنا می‌دهند. سالیان دور شعری در مورد این هنرمند فرهیخته سروده بودم که به‌عنوان حسن‌ختام تقدیم می‌کنم:

رفیق پاکِ اسیر بدین جهان پوک
هواس پلوک!
با دو آینهٔ قدی آویخته بر شانه‌هایت
بگرد بر گردِ جهان
تا جهان پای‌کوب تو گردد
تا بر جای هر قدمت
خشتی خِرَد و خشتی عشق بروید
تا جهان لبریز عشق و خِرَد گردد
تا این حماقت‌های بختک‌وار رهایمان کند.

اوراق بادبرده (۱۱)

محسن احمدوندی
دکتری زبان و ادبیات فارسی

۱ـ تأثیرپذیری حافظ از اثیر اومانی

یکی از شاعرانی که ردپای شعر او در دیوان حافظ مشهود است و حافظ‌شناسان توجه چندانی به آن نداشته‌اند (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۴۰ ـ ۹۰) عبدالله اثیر اومانی است. اثیر اومانی احتمالاً بین سال‌های ۵۵۰ تا ۵۶۰ هـجری قمری در روستای اومان از توابع همدان متولد شده است و در حدود سال ۶۴۴ از دنیا رفته است. در اشعار اثیر مضامین و تصویرهایی هست که بعدها نمونهٔ آن‌ها را با تغییراتی اندک در دیوان حافظ مشاهده می‌کنیم. سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که آیا حافظ این مضامین و تصاویر را مستقیماً و بدون‌واسطه از اثیر گرفته است یا با واسطهٔ دیگر شاعران این مضامین به دیوان حافظ راه یافته است؟ مصححان دیوان اثیر در مقدمهٔ آن نکته‌ای را یادآور شده‌اند که از این منظر بسیار مهم است:

> اما بیشترین میزان تأثیرپذیری از اشعار اثیر را در دیوان سلمان ساوجی می‌توان دید. او همان‌گونه که از کمال اسماعیل پیروی کرده، تتبع از اثیر را نیز مدنظر داشته و گاهی اشعارش را به اقتفای وی سروده است (اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۹۷).

با توجه به این سخن می‌توان دو فرضیه دربارهٔ اثرپذیری حافظ از اثیر مطرح کرد:

۱ ـ اثیر اومانی در میان شاعران قرن هشتم شاعری شناخته‌شده بوده است و همچنان‌که سلمان ساوجی اشعار او را خوانده و تتبع و تقلید کرده است، این احتمال وجود دارد که حافظ نیز اشعار او را خوانده باشد و به‌صورت مستقیم از او اثر پذیرفته باشد.

۲ ـ ازآنجاکه یکی از شاعرانی که حافظ بسیار از او تأثیر گرفته، سلمان ساوجی بوده است (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۷۹ ـ ۸۵) و خودِ سلمان ساوجی بسیار از شعر اثیر اومانی متأثر بوده است، این حدس را می‌توان زد که حافظ به‌صورت غیرمستقیم و به واسطهٔ سلمان از شعر اثیر تأثیر پذیرفته است.

درهرصورت آنچه مسلم و غیرقابل‌انکار است، تکرار برخی مضامین و تصاویر شعر اثیر در دیوان خواجهٔ شیراز است و ما در ادامه چند مورد از این شباهت‌ها را برمی‌شماریم.

۱) اثیر اومانی دربارهٔ موانع راه سلوک می‌سراید:

حجاب راه تو هم جسم و جان توست یقین　　تو جسم و جان نه‌ای، از راه جسم و جان برخیز

(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۲۵۴)

این مضمون در دیوان حافظ چند بار تکرار شده است:

میان عاشق و معشوق هیچ حائل نیست　　تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز
(خانلری، ۱۳۶۲: ۵۳۸)

حجاب چهرهٔ جان می‌شود غبار تنم　　خوشا دمی که از آن چهره پرده برفکنم
(همان: ۶۸۴)

۲) اثیر دربارهٔ اغتنام فرصت گفته است:

تا توانی نفسی بی می و معشوق مباش　　که تو را حاصل عمر از دو جهان این‌قَدَر است
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۱۷۳)

حافظ نیز دراین‌باره چنین سروده است:

گروی آخر عمر از می و معشوق بگیر　　حیف اوقات که یکسر به بطالت برود
(خانلری، ۱۳۶۲: ۴۵۰)

حافظ منشین بی می و معشوق زمانی　　کایام گل و یاسمن و عید صیام است
(همان: ۱۱۰)

به هرزه بی می و معشوق عمر می‌گذرد　　بطالتم بس از امروز کار خواهم کرد
(همان: ۲۷۸)

۳) اثیر از مخاطبش می‌خواهد که عیب و هنر میرا جملگی در نظر داشته باشد:

می حرام است ولی اهل خرد را نسزد　　ترک چیزی که یکش عیب و هزارش هنر است
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۱۷۳)

حافظ نیز همین عقیده را به شکلی دیگر بیان کرده است:

عیبِ می جمله چو گفتی هنرش نیز بگو　　نفی حکمت مکن از بهر دل عامی چند
(خانلری، ۱۳۶۲: ۳۷۰)

۴) اثیر معتقد است:

خوار و دشخوار جهان چون پی هم می‌گذرند　　گر تو دشوار نگیری همه کار آسان است
بار گیتی چه کَشی جام می گلگون کَش　　کو رهاننده تو را ز اَندُه بی‌پایان است
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۱۸۳)

حافظ نیز بر این باور است:

دوش پنهان گفت با من کاردانی تیزهوش　　کز شما پوشیده نبود راز پیر می‌فروش
گفت آسان گیر بر خود کارها کز روی طبع　　سخت می‌گیرد جهان بر مردمان سخت‌کوش

(خانلری، ۱۳۶۲: ۵۷۸)

۵) اثیر در وصف باریکی میان یار گفته است:

بیان وصف میان تو کرد نتوان کان دقیقه‌ای است که اندر بیان نمی‌گنجد
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۵۳۳)

حافظ همین مضمون را چنین می‌سراید:

میان او که خدا آفریده است از هیچ دقیقه‌ای است که هیچ آفریده نگشاده است
(خانلری، ۱۳۶۲: ۸۸)

۶) اثیر دهان یار را در خُردی به «جوهر فرد» تشبیه می‌کند:

هر که بیند دهن خُرد تو چون جوهر فرد گوید از غایت خُردی که مگر چیزی نیست
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۵۳۸)

و حافظ همین مضمون را چنین در دیوانش به کار گرفته است:

بعد از اینم بود شایبه در جوهر فرد که دهان تو در این نکته خوش استدلالی است
(خانلری، ۱۳۶۲: ۵۷۸)

۲ـ تشت آتشین بر شکم نهادن

در یک نگاه کلی صورخیال یا تصاویر شعری را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دستهٔ نخست صورخیالی هستند که در سنت ادبی سابقه‌ای ندارند و خود شاعر آنها را می‌آفریند و دستهٔ دوم صورخیالی هستند که سنت ادبی در اختیار شاعر قرار می‌دهد و او بدون تغییر یا با اعمالِ تغییراتی جزیی آنها را دوباره به کار می‌برد. در دستهٔ نخست شاعرْ مبدع است و در دستهٔ دوم شاعرْ مقلّد. آنچه مسلم است این است که چه شاعر خودش برای نخستین بار تصویری را بیافریند و چه آن را از سنت ادبی بگیرد و به کار بندد، محیط اطراف شاعر نقشی اساسی در خلق تصاویر شعری‌اش دارد، فرقی هم نمی‌کند که خود شاعر اجزای تصویرش را از محیط اطرافش گرفته باشد یا شاعران متقدّم این کار را کرده باشند و از طریق سنت ادبی به شاعر رسیده باشد. مهم این است که در هیچ یک از این دو نمی‌توان نقش محیط اطراف و شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی را در خلق صورخیال شعری نادیده گرفت. این سخن بدین معنی است که از خلال تصاویر شاعرانه می‌توان اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ محیط و اجتماعی که شاعر در آن زیسته است به دست آورد و در مطالعات فرهنگی به کار گرفت. من پیش از این در یادداشتی کوتاه باعنوان «خشونت پنهان در برخی تصاویر شعر فارسی» به این مسئله پرداختم که اگر برخی تصاویر شعر فارسی را واکاوی کنیم، در ورای ظاهر زیبایشان، با شکلی از خشونت عریان روبه‌رو می‌شویم که در بطن جامعه جریان داشته است. در اینجا به بررسی یک مورد دیگر از این دست تصاویر می‌پردازم. به بیت زیر از اثیر اومانی دقت کنید:

تا دهد وجه سخای تو، نهاده است فلک از خورِ طشت‌نما بر شکمِ کانْ آتش
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۲۵۹)

شاعر در این بیت می‌گوید: فلک تشت آتشین خورشید را بر کان تابانده است تا سنگ‌های معدنی‌اش را به لعل بدل کند و به تو تقدیم کند تا سخاوتمندانه به دیگران ببخشی.[۱]

ظاهر تصویر زیبا، فاخر و شاهانه است؛ اما در باطن پرده از نوعی شکنجه برمی‌دارد که در جامعه‌ای که شاعر در آن می‌زیسته رواج داشته است و شاه سخاوتمند هر بدبختی را که خراج و مالیات پرداخت نمی‌کرده تشتی پُر از آتش بر شکمش می‌نهاده تا وجه سخایِ حضرت خداوندگار را به طوع و رغبت بپردازد. مصححان دیوان اثیر اومانی در تعلیقات این بیت، بیتی از مجیرالدین بیلقانی برای اثبات این نوع شکنجه در روزگار کهن آورده‌اند (اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۶۵۱). بیت بیلقانی ـ که در مذمت کسانی است که بسیار خسیس و طماع‌اند و به تعبیر امروزی نم پس نمی‌دهند ـ بر این شیوه از شکنجه در روزگاران کهن مهر تأیید می‌نهد:

نم ز آفتابه‌شان نشود یک نفس جدا گر طشت آتشین همه را بر شکم نهند
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۸۴)

۳ـ گلستان سعدی، کتاب آموزشی مکتب‌خانه‌های ایران

بسیار شنیده‌ایم که گلستان سعدی یکی از کتاب‌هایی بوده است که در مکتب‌خانه‌های قدیم به کودکان و نوجوانان آموزش داده می‌شده است؛ اما تا آنجا که نگارنده جستجو کرده است پژوهشگران دقیقاً روشن نکرده‌اند که از چه تاریخی این کتاب راه به مکتب‌خانه‌ها گشوده است و معلمان از آن به‌عنوان کتاب آموزشی بهره برده‌اند. یکی از نخستین متونی که دراین‌باره اطلاعات مفیدی در اختیار ما می‌گذارد و بخشی از این موضوع را بر ما روشن می‌کند، بهارستان جامی است. جامی در سرآغاز کتابش، آنجا که دلیل و انگیزهٔ خود برای نوشتن بهارستان را بیان می‌کند، سخنانی دارد که از این منظر بسیار پراهمیت است. این بخش از کتاب را باهم می‌خوانیم و در ادامه به تحلیل آن خواهیم پرداخت:

> اما بعد نموده می‌آید که چون در این وقتِ دلپسندْ فرزندِ ارجمندْ ضیاءالدین یوسف ـ عصمهُ الله عما یفضیه الی التهلّف و التأسّف ـ به آموختن مقدّمات کلام عرب و اندوختن قواعد فنون ادب اشتغال نمود و پوشیده نماند که طفلان نورسیده و کودکان رنج‌نادیده را از تعلّم اصطلاحاتی که مأنوس طباع و مألوف استماع ایشان نیست بر دل بارِ وحشتی و در خاطر غبارِ دهشتی می‌نشیند، از برای تشحیذ خاطر وی گاه‌گاهی از کتاب گلستان که از انفاس متبرکهٔ شیخ نامدار و استاد بزرگوار مصلح‌الدین سعدی شیرازی است رحمهُ الله تعالی، مثنوی:
>
> نه گلستان که روضه‌ای ز بهشت خاک و خاشاک او عبیرسرشت
> باب‌هایش بهشت را درها فیض‌ده قصه‌هاش کوثرها
> نکته‌هایش نهفته در پرده رشکِ حورانِ نازپرورده

[۱]. بیت اشاره به این باور کهن دارد که لعل و برخی دیگر از سنگ‌های قیمتی بر اثر تابش خورشید بر معادن به وجود می‌آیند.

دلکش اشعار او بلند اشجار از نم لطف تحتهاالانهار

سطری چند خوانده می‌شد. در آن اثنا چنان در خاطر آمد که ـ تبرکاً بانفاسه الشریفهٔ و تتبعاً لاشعاره اللطیفهٔ ـ ورقی چند بر آن اسلوب ساخته شود و جزوی چند بر آن منوال پرداخته گردد تا حاضران را داستانی باشد و غایبان را ارمغانی (جامی، ۱۳۷۹: ۲۰).

جامی در اینجا انگیزهٔ اصلی خود برای نوشتن بهارستان را این‌گونه بیان می‌کند که چون فرزند خردسالش ضیاءالدین یوسف در آغاز راه آموختن مقدمات کلام عرب و قواعد فنون ادب بوده است و مانند هر بچهٔ خردسالی به آموختن این دروسِ آموزشیِ خشک و بی‌روح چندان روی خوش نشان نمی‌داده است، سعی کرده است که با خواندن حکایت‌های گلستان، فرزند خردسالش را به آموختن و اندوختن علم و دانش علاقه‌مند کند و همین دمخور شدن خود جامی با متن گلستان سعدی برای آموزش فرزندش باعث شده است تا به این فکر بیفتد که کتابی به سبک و سیاق آن بنویسد، به سخن دیگر تحصیل فرزند خردسال جامی را باید عامل اصلی نوشتن بهارستان دانست. این سخنان جامی دربردارندهٔ چند نکتهٔ مهم دربارهٔ جایگاه گستان سعدی در بین دروس آموزشی در سدهٔ نهم هجری است:

۱. کتاب گلستان یکی از نخستین کتاب‌هایی بوده است که طفلان نورسیده و کودکان رنج‌نادیده‌ای که قدم در راه تعلیم و تعلّم می‌گذاشته‌اند می‌خوانده‌اند یا برایشان خوانده می‌شده است.
۲. آموختن مقدّمات کلام عرب و اندوختن قواعد فنون ادب برای نوآموزان خشک و بی‌روح بوده است و از تعلّم اصطلاحات این حوزه که مأنوس طباع و مألوف استماع ایشان نبوده است، بر دل آن‌ها بار وحشتی و در خاطرشان غبار دهشتی می‌نشسته است، به همین منظور بهره بردن از گلستان و حکایت‌های شیرین آن در لابه‌لای تدریس این کتب، گذشته از فواید حکمی و اخلاقی، به‌منظورِ ایجاد علاقه به آموختن و تشحیذ خاطر نوآموز بوده است. به بیان امروزی‌تر گلستان‌خوانی زنگ تفریح بچه‌ها بوده است تا در پناه آن برای ساعتی هم که شده از شرّ متون خشک و بی‌روح آموزشی‌ای چون صرف و نحو، بلاغت و... بیاسایند.
۳. گلستان در سال ۶۵۶ هـ ق؛ و بهارستان در سال ۹۰۸ هـ ق. نوشته شده است و این سخنان جامی در آغاز بهارستان نشان از آن دارد که ۲۵۲ سال بعد از کتابتِ گلستان این اثر جای خود را در بین کتاب‌های آموزشی کودکان و نوجوانان این سرزمین باز کرده است و احتمالاً نه‌تنها جامی که بسیاری از مردمان و معلمان در سراسر ایران از این کتاب به‌عنوان منبعی آموزشی در تربیت فرزندان و دانش‌آموزان خود بهره می‌برده‌اند.

در لابه‌لای اشعار شاعران قرن یازدهم نیز به‌صورت ضمنی به تدریس گلستان برای اطفال تازه‌به‌مکتب‌رفته اشاره شده است. برای مثال در دیوان سلیم تهرانی (؟ ـ ۱۰۵۷) ابیاتی هست که نشان می‌دهد در مکتب‌خانه‌ها کودکان بعد از یاد گرفتن الفبا، به سراغ خواندن گلستان می‌رفته‌اند:

آمد بهار و ابر هوادار ما شده است تا رفته می ز شیشه به ساغر هوا شده است
بلبل سوادخوان گلستان شد و هنوز قُمری همین به حرف الف آشنا شده است
(سلیم تهرانی، ۱۳۴۹: ۵۶)

در این ابیات شاعر بلبل را یک مرحله بالاتر از قمری قرار داده است و مدعی شده است که بلبل ترقی کرده و سواد خواندن گلستان (با کاربرد ایهامی) را کسب کرده است؛ اما قمری هنوز در اولین حرف الفبا مانده است. در رباعی دیگری از سلیم تهرانی باز هم به خواندن گلستان بعد از آموختن الفبا اشاره شده است[1]:

از گریهٔ ماست هر کجا طوفانی است — از نالهٔ ماست هر کجا افغانی است
بلبل که به علم ناله افلاطونی است — در مکتب ما طفل گلستان‌خوانی[2] است
(سلیم تهرانی، ۱۳۸۹: ۴۸۷)

همچنین در دیوان ملا محمد واعظ رفیع قزوینی (۱۰۲۷ ـ ۱۰۸۹) از دیگر شاعران قرن یازدهم نیز به گلستان‌خوانی اطفال دبستانی بعد از آموختن الفبا اشاره شده است:

ز شرح اشتیاق دوست تا حرفی بیان کردم — سراپا خویشتن را چون قلم صرف زبان کردم
چنان کاوّل شناساند الف استاد کودک را — من اول ناوک او را به دل خاطرنشان کردم
شدم در مکتب دل تا گلستان‌خوان حسن او — چو قُمری سطر سرو قامت او را روان کردم
(واعظ قزوینی، ۱۳۵۹: ۳۰۰)

از دیگر متونی که در آن به آموزش گلستان سعدی در مکتب‌خانه‌های ایرانی اشاره شده، کتاب سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ (چاپ جلد نخست ۱۳۱۲ ه. ق.) نوشتهٔ زین‌العابدین مراغه‌ای است. نویسندهٔ این کتاب با نگرشی انتقادی به دروس آموزشی مکتب‌خانه‌های ایرانی پرداخته است و تدریس اشعار پیشینیان برای کودکانی که معنی این اشعار را به‌درستی نمی‌فهمند کاری عبث به شمار آورده و از نبود دروس تخصصی در برنامهٔ آموزشی مکتب‌خانه‌ها گلایه کرده است. توصیفات مراغه‌ای در این بخش از کتابش تصویری روشن از مکتب‌خانه‌های روزگارش را پیش چشم ما ترسیم می‌کند:

> باری به مکتب رسیدیم. این مکتب در بازار نجّاران است. تخمیناً سی ذرع طول و ده ذرع عرض دارد. زیاده بر یکصد نفر اطفال معصوم در آنجا جمع بودند. برخی از آنان روی خاک و بعضی در روی نمدپاره و چند نفر در روی حصیر و جمعی در روی پارچه گلیمی برای تعلیم نشسته. معلمشان پیرمردی معمّم بود. داخل درون مکتب شده، سلام کردیم. معلم از قیل‌وقال اطفال صدای ما را نشنید. ما هم به گوشه‌ای نشستیم [...] گفتم ماشاءالله خیلی شاگرد دارید. گفت بلی. چند نفر دیگر هم هستند که امروز نیامده‌اند. پرسیدم اطفال چه می‌خوانند؟ گفت بعضی الفبا، برخی جزء عم، جمعی قرآن مجید. بزرگان که در این صف نشسته‌اند گلستان و بوستان و حافظ و همه‌چیز. گفتم جناب آخوند حافظ چه دخلی به درس دارد. گفت یعنی چه؟ حافظ شیرازی دخل به درس ندارد!؟ گفتم معلوم است که دیوان حافظ عبارت از اشعار متین است در تصوف که خوانندگان کمتر کسی معنی آن را می‌فهمد. اطفال از خواندن آن که ظاهراً سراپا سخن از باده و ساده و محبوب و محبوبه و

[1]. دوست دانشورم آقای علی کاملی مرا به این رباعی رهنمون شدند.

[2]. در دیوان شاعر به تصحیح رحیم رضا به‌جای «گلستان‌خوانی»، «دبستان‌خوانی» آمده است که به نظر می‌رسد اشتباه باشد (سلیم تهرانی، ۱۳۴۹: ۶۲۷).

عشق‌بازی است چه بهره‌ای حاصل توانند نمود. گفت پس در اردبیل که ولایت شماست، در مکتب‌ها به اطفال چه درس می‌دهند. گفتم مملکت ما اردبیل نیست. گفت پس کجاست؟ گفتم قطعهٔ دیگر از کرهٔ زمین. گفت از قول شما چنان معلوم می‌شود که طرف شیراز یا بغداد باید باشد. گفتم هیچ‌کدام نیست بلکه آمریک است، گفت آمریک باید نزدیک سلماس باشد. دیدم خیلی آخوند است. گفتم بلی، اما شما باید به اطفال از جغرافی و هندسه نیز درس بدهید. گفت هندسه کدام است؟ گفتم حساب نیکو می‌دانید؟ فروفنزونی [؟] زمین را می‌توانید معلوم کنید؟ گفت می‌دانم. به اطفال حساب دینار یاد می‌دهم. خود نیز هندسه را می‌دانم؛ ولی به اطفال درس نمی‌دهم. گفتم از جمع و تقسیم که نخستین مرحلهٔ حساب است چیزی بنویسید ببینم. گفت چه بنویسم؟ گفتم بنویسید یک هزار و دویست و سی و چهار، بدین شکل نوشت ۱۰۰۰۲۰۰۳۰۴. گفتم جناب آخوند این ارقام از میلیارد گذشت. باری خواستم از اطفال نیز چیزی بپرسم. ملاحظه کردم که بیشتر مایهٔ اوقات‌تلخی خواهد شد. صرف‌نظر نمودم (مراغه‌ای، ۱۳۴۴: ۴۵ ـ ۴۶)

۴ـ نوستالژی کودکی در شعر معاصر

اگر انقلاب نیما در شعر را به برداشتن قید تساوی مصراع‌ها و تغییر جایگاه ردیف و قافیه محدود کنیم، در حق او اجحاف کرده‌ایم. درس بزرگی که نیما به شاعران معاصر آموخت این بود که می‌توان از دریچهٔ خود به جهان نگریست و از احساسات و عواطفی سخن به میان آورد که تا پیش از این مجال بروز و ظهور در شعر را نیافته‌اند. در شعر پیش از نیما سنت ادبی شاعر را به نادیده گرفتن بخش وسیعی از احساسات و عواطف خود محکوم می‌کرد. شعر پیش از نیما و به‌ویژه شعر دورهٔ بازگشت به‌شدت در چنگال سنت‌های ادبی اسیر آمده بود و شاعران می‌کوشیدند که در دایرهٔ همان سنت‌ها شعر بگویند و از حدومرزهای تثبیت‌شده پا را فراتر نگذارند؛ اما نیما این قیدوبند را از پای شاعران برداشت. او به شاعران آموخت که از منظر خود به جهان بنگرند و بی‌واسطهٔ سنت‌ها جهان را به تماشا بنشینند و به شعر درآورند. نیما دراین‌باره می‌گوید:

سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد؛ اما وقتی که شما مثل قُدَما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینش شما به‌کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با همان کلمات قدما و طرز کار آن‌ها باید شعر بسرایید؛ اما اگر از پی کار تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده، فکر کنید آیا چطور دیده‌اید؟ (نیمایوشیج، ۱۳۶۸: ۸۶).

شعر پیش از نیما در دایرهٔ تقلید گرفتار آمده بود و شاعران اغلب بر اساس تجارب آموخته‌شدهٔ[1] خود شعر می‌سرودند تا تجارب زیسته‌شان[2]. بدین معنی که شعر آن‌ها اغلب مبتنی بر دانش ادبی‌ای بود که از مطالعهٔ دواوین شاعران متقدم به

1. Learned Experience
2. Lived Experience

دست آورده بودند. شاید توصیهٔ نظامی عروضی به شاعران مبنی بر مطالعهٔ پیوستهٔ اشعار پیشینیان و از بر کردن شعر آنان به همین مسئله برمی‌گشت:

> اما شاعر بدین درجه نرسد الا که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست هزار بیت از اشعار متقدّمان یاد گیرد و ده هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد که درآمد و بیرون‌شدِ ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است تا طرق و انواع شعر در طبع او مُرتَسِم شود و عیب و هنر شعر بر صحیفهٔ خرد او مُنَقَّش گردد تا سخنش روی در ترقّی دارد و طبعش به جانب علو میل کند (نظامی، ۱۳۹۶، ۳۰).

شعر گذشتهٔ ما اغلب در چارچوب همان «کالبَدهای پولادین» حرکت می‌کرد، اگر از عشق می‌گفت همان عشق کلی بود که شاعران پیشین تجربه کرده بودند و اگر از عرفان می‌گفت تجاربش را به زبان گذشتگان بیان می‌کرد. این سخن به این معنی نیست که در شعر کهن ما تجربه اصالت نداشت، بلکه منظور ما این است که میزان اصالت دادن به تجارب شخصی کمرنگ بود و جز در شعر شاعران بزرگ و صاحب سبک، در دیگر شاعران اثر چندانی از آن نبود. با نیما بود که شاعران دریافتند که می‌شود شخصی‌ترین احساسات خودشان را هم به شعر درآورند و از چیزهایی بگویند که تا پیش از این بیان آن‌ها در شعر سابقه نداشته است. مجموعه اشعار نیما را که می‌خوانیم متوجه می‌شویم که بسیاری از اشعار او چنگی به دل نمی‌زنند و اغلب سیاه‌مشق‌هایی هستند برای رسیدن به سبک و سیاقی که او در پی آن بود. بزرگی نیما در نظریه‌پردازی او و پیاده کردن نظریاتش در قالب چند شعر موفق بود که راه را به نسل‌های بعدی آموخت، وگرنه تعداد شعرهای درجه‌یک خود او بسیار کمتر از شاگردانش است.

یکی از احساساتی که در شعر پیش از نیما چندان سابقهٔ ابراز نداشت، احساسات نوستالژیک نسبت به دوران کودکی است. خود نیما در این زمینه مانند بسیاری از زمینه‌های دیگر پیشرو بود و به شاعران پس از خود نشان داد که می‌شود از روزهای خوب کودکی هم گفت و سرود. نیما در شعر بلند «قصهٔ رنگِ پریده» (تاریخ سرایش شعر حوت ۱۲۹۹ هجری شمسی برابر با مارس ۱۹۲۲ میلادی است) این‌گونه با حسرت و اندوه از روزگار کودکی‌اش یاد می‌کند:

ای دریغا روزگار کودکی — که نمی‌دیدم از این غم‌ها یکی
فکر ساده، درک کم، اندوه کم — شادمان با کودکان دم می‌زدم
ای خوشا آن روزگاران ای خوشا — یاد باد آن روزگار دلگشا
گم شد آن ایام بگذشت آن زمان — خود چه ماند در گذرگاه جهان؟
(نیمایوشیج، ۱۳۷۳: ۳۲)

یکی از نخستین شاعرانی که به پیروی از نیما به بیان یادمان کودکی در قالب شعر نیمایی پرداخت مجدالدین میرفخرایی (گلچین گیلانی) بود. او در شعر «باران» (تاریخ سرایش شعر ژوئیهٔ ۱۹۴۰ میلادی برابر با ۱۳۱۹ هجری شمسی در لندن است) روایتگر مردی است که در دیار غربت از پشت پنجره به کوچه‌ای بارانی می‌نگرد و بارش باران، خاطرات زیبای

کودکی او در گیلان را برایش زنده می‌کند. تفاوت اساسی شعر گلچین گیلانی با شعر نیما این است که نگاه او به گذشته زیبا و توأم با شور و شوق و شادی است و کمتر به غم آلوده است:

باز باران
با ترانه
با گُهَرهای فراوان
می‌خورد بر بام خانه
من به پشت شیشه تنها
ایستاده:
در گذرها
رودها راه اوفتاده.

شاد و خرم
یک دو سه گنجشک پُرگو
باز هر دم
می‌پرند این‌سو و آن‌سو

می‌خورد بر شیشه و در
مشت و سیلی.
آسمان امروز دیگر
نیست نیلی.

یادم آرد روز باران
گردش یک روز دیرین
خوب و شیرین
توی جنگل‌های گیلان:
کودکی ده‌ساله بودم
شاد و خرم
نرم و نازک
چُست و چابک.

از پرنده
از چرنده

از خزنده
بود جنگل گرم و زنده.

آسمان آبی چو دریا
یک دو ابر اینجا و آنجا
چون دل من
روز روشن.

بوی جنگل تازه و تر
همچو می مستی‌دهنده
بر درختان می‌زدی پر
هر کجا زیبا پرنده.
برکه‌ها آرام و آبی
برگ و گل هر جا نمایان
چتر نیلوفر درخشان
آفتابی.

سنگ‌ها از آب جسته
از خزه پوشیده تن را
بس وزغ آنجا نشسته
دم‌به‌دم در شور و غوغا.

رودخانه
با دوصد زیباترانه
زیر پاهای درختان
چرخ می‌زد... چرخ می‌زد همچو مستان.

چشمه‌ها چون شیشه‌های آفتابی
نرم و خوش در جوش و لرزه
توی آن‌ها سنگ‌ریزه
سرخ و سبز و زرد و آبی

با دو پای کودکانه
می‌دویدم همچو آهو،
می‌پریدم از سر جو،
دور می‌گشتم ز خانه.

می‌پراندم سنگ‌ریزه
تا دهد بر آب لرزه
بهر چاه و بهر چاله
می‌شکستم کرده‌خاله.

می‌کشانیدم به پایین
شاخه‌های بیدمشکی
دست من می‌گشت رنگین
از تمشک سرخ مشکی.

می‌شنیدم از پرنده
داستان‌های نهانی
از لب باد وزنده
رازهای زندگانی.
هر چه می‌دیدم در آنجا
بود دلکش، بود زیبا.
شاد بودم
می‌سرودم:

«روز، ای روز دلارا
داده‌ات خورشید رخشان
این چنین رخسار زیبا،
ورنه بودی زشت و بی‌جان!»

این درختان
به همه سبزی و خوبی
گو چه می‌بودند جز پاهای چوبی

گر نبودی مهر رخشان!

روز، ای روز دلارا
گر دلارایی است از خورشید باشد.
ای درخت سبز و زیبا
هر چه زیبایی است از خورشید باشد...»

اندک‌اندک، رفته‌رفته، ابرها گشتند چیره
آسمان گردیده تیره
بسته شد رخسارهٔ خورشید رخشان
ریخت باران، ریخت باران.

جنگل از باد گریزان
چرخ‌ها می‌زد چو دریا،
دانه‌های گرد باران
پهن می‌گشتند هر جا.

برق چون شمشیر بُرّان
پاره می‌کرد ابرها را
تندر دیوانه غُرّان
مشت می‌زد ابرها.

روی برکه مرغ آبی
از میانه، از کناره،
با شتابی
چرخ می‌زد بی‌شماره.

گیسویِ سیمینِ مه را
شانه می‌زد دست باران،
بادها با فوت خوانا
می‌نمودندش پریشان.

سبزه در زیر درختان
رفته‌رفته گشت دریا
توی این دریای جوشان
جنگل وارونه پیدا.

بس دلارا بود جنگل
به! چه زیبا بود جنگل
بس ترانه، بس فسانه،
بس فسانه، بس ترانه

بس گوارا بود باران
به! چه زیبا بود باران
می‌شنیدم اندر این گوهرفشانی
رازهای جاودانی، پندهای آسمانی.

بشنو از من، کودک من!
پیش چشم مرد فردا
زندگانی ـ خواه تیره، خواه روشن ـ
هست زیبا، هست زیبا، هست زیبا! (میرفخرایی، ۱۳۸۵: ۵۲ ـ ۶۰)

از دیگر شعرهای موفق و تأثیرگذار که با این مضمون سروده شده، چهارپارهٔ «نام کودکی» (تاریخ سرایش شعر هجدهم مردادماه ۱۳۶۶) از یدالله بهزاد کرمانشاهی است. در این شعر دوستی دیرینه و قدیمی در گذرگاهی به شاعر برمی‌خورد و او را به نامی که خاص روزگار کودکی و ایام مدرسه‌اش بوده است، صدایش می‌زند و همین امر شاعر را که امروز پیری پریشان روزگار است به روزگار کودکی برمی‌گرداند. شاعر در کنار تداعی خاطرات خوشِ کودکی به رنج‌هایی که او و مادرش کشیده‌اند اشاره می‌کند و همین مسئله خوشی‌های آن ایام را به کام شاعر تلخ می‌کند:

دوستی دیرینه‌ام در رهگذار — خواند چون طفلان به نام کودکی
زان ندا گفتی شرابی خوشگوار — ریخت در کامم ز جام کودکی

خوش‌دل و سرمست با پای خیال — راهِ عمرِ رفته را بازآمدم
در دبستان با دگر نوباوگان — بار دیگر یار و دمساز آمدم

«آن مـــنم از خانـــه بیـــرون تاختـــه
بامـــــدادان رو بـــــه راه مدرســـــه

از بـــلای خانـــه تـــا گـــردم رهـــا
می‌گریـــــزم در پنـــــاه مدرســـــه

مـــادر و مـــن بنـــدیان خانـــه‌ایـــم
وان ســـرای شـــوم‌پی زنـــدان مـــا

هـــر دم از اهریمنـــی کـــژدم سرشـــت
نـــیش دردی می‌رســـد بـــر جـــان مـــا

خـــود گـــرفتم زن اســـیر مـــرد شـــد
بـــا اســـیران ایـــن ســـتم کـــردن چـــرا؟

ور بـــود فرزنـــد امیـــدِ خانـــدان
کینـــه‌توزی بی‌گنـــه بـــا مـــن چـــرا؟

آن مـــنم در جامـــهٔ خاکســـتری
خرمنـــی از مـــوی مشـــکین بـــر ســـرم

اوســـتادم تـــا دهـــد اذن دخـــول
لـــرز لـــرزان ایســـتاده بـــر درم

گویـــدم بنشـــین و مـــن بـــا چـــابکی
جـــای گیـــرم در کنـــار دوســـتان

می‌گشـــایم دفتـــر مشـــق و حســـاب
تـــا شـــوم در کـــار یـــار دوســـتان

دفتـــرم بی‌عیـــب و مشـــقم بی‌خطاســـت
درس‌هـــا را یک‌بـــه‌یک دارم بـــه یـــاد

دل نمی‌گنجـــد ز شـــادی در بـــرم
زان‌کـــه خرســـند اســـت از مـــن اوســـتاد

بـــا نشـــانی‌های ازخودســـاخته
دوســـتان را یـــاورم در امتحـــان

در تمیـــز ســـین و صـــاد و غـــین و قـــاف
می‌کنـــد دســـتم نشـــانی‌ها عیـــان

وان مراقـــب غافـــل از نیرنـــگ مـــا
ســـخت می‌نـــازد بـــه کـــار خویشـــتن

مـــن بـــه افســـون پـــیش چشـــمِ بـــازِ او
مـــی‌دهم یـــاری بـــه یـــار خویشـــتن

زنـــگ تفـــریح اســـت و صـــحن مدرســـه
پرهیـــاهو از هجـــوم کودکـــان

فـــوجی از زنـــدانیان خردســـال
رَســـته از بندنـــد گـــویی ناگهـــان

در چنـــان هنگامـــهٔ پُـــر شـــوق و شـــور
کودکـــان را نیســـت پـــروای کســـی

افکنـــد ایـــن از ســـر یـــاری کـــلاه
وان ربایـــد کفـــش از پـــای کســـی

صلح و جنگ و قهر و الفت با هم است
در ره و رفتـــار آنـــان جلـــوه‌گر

لحظـــه‌ای جوینـــد کـــین و کشـــمکش
لحظـــه‌ای خواهنـــد مهـــر یکـــدگر

آن مـنم، در جمـع یـاران، قصـه‌گوی | از حـــدیث رســـتم و اســـفندیار
یـا ز رزم طـوسِ نـوذر بـا فـرود | بـر سـتیغ کـوه و در گـرد حصـار

داسـتان دل‌چسـب و راوی خوش‌سـخن | مستمع را سوی من چشم است و گـوش
قصـــهٔ مهـــرش کنـــد آرام و رام | داسـتان جـنگش آرد در خـروش...»

پـای مـن لغزیـد و افتـادم بـه روی | وان خیـالات خوشـم از سـر پریـد
«چشـم دادنـدت کـه بینـی پـیش پـای» | رهگـذر ایـن گفـت و در کـویی خزیـد

خویشـتن را یـافتم در چالـه‌ای | پـای و کفـش آلـودهٔ لای و لجـن
نـه در آن گنـداب جـای مانـدنم | نـه تـوان در پـا، پـیِ برخاسـتن

ایـن مـنم پیـری پریشـان‌روزگار | بی‌نصـیب از شـوق و شـور زنـدگی
لاشـه‌ای فرسـوده‌ام در رهگـذار | نقـش پـایی از عبـور زنـدگی
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۱: ۱۲۶ ـ ۱۳۰)

هیوا مسیح از دیگر شاعران معاصری است که به یادمان‌های کودکی نگاهی حسرت‌آلود دارد و یادکردِ را امیدی در دل تاریک خود می‌داند. او در بخشی از شعر «کسی نیست، با خودم حرف می‌زنم» چنین از روزگار خوش کودکی یاد می‌کند:

هنوز راهی از چشم‌های خیسم
رو به خاک‌بازی در باغ و
پله‌های شکستهٔ روز دبستان
می‌رود
هنوز بغضی ساده
رو به دفتری از امضای بزرگ و یک بیست
که جهان را به دل خالی‌ام می‌بخشد
می‌شکند (مسیح، ۱۳۸۶: ۸۴).

هراتی نگاهش به گذشته و خاطرات کودکی از لونی دیگر است. برای او اکنون و گذشته هر دو پر از کسالت و تردیدند و هراس از آینده را هم به جان شاعر می‌اندازند. او در شعر «جریمه» ـ از مجموعهٔ «از آسمان سبز» که برای نخستین بار در سال ۱۳۶۴ چاپ شده است ـ جهان را به شکل مدرسه‌ای می‌بیند که معلمی دارد و حساب و کتابی و آن‌کس که تکلیفش را به‌خوبی انجام ندهد، جریمه‌اش این است که هزار بار در آتش دوزخ فرو رود:

من مثل عصر روزهای دبستان
پر از کسالت و تردیدم
و دفترم
از مشق‌های خط‌خورده
سیاه است
هراس من این است
فردا که زنگ حساب آمد
با این کمینه چنین خواهند گفت:
باید هزار بار
در شعله‌های آتش دوزخ فروروی
اینت جریمه، برو! (هراتی، ۱۳۸۰: ۶۷ ـ ۶۸)

چنان‌که می‌بینید در اغلب شعرهایی که به بیان احساسات و عواطف نوستالژیک نسبت به دوران کودکی اختصاص دارند، دو ویژگی مشترک وجود دارد: یکی این‌که زمانِ اینک و اکنون تلخ و ناگوار است و گذشته ـ به‌ویژه ایام کودکی ـ بهشت گمشدهٔ شاعر است. دوم این‌که تداعی خاطرات گذشته برای گریز از غمی است که در اینجا و اکنون دامن‌گیر شاعر شده است، به سخن دیگر گذشته گریزگاهی است برای رهایی از ناکامی‌های زمان حال.

منابع

ـ اثیر اومانی، عبدالله. (۱۳۹۰). دیوان اثیر اومانی. تحقیق و تصحیح امید سروری و عباس بگ جانی. چاپ اول. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

ـ بهزاد کرمانشاهی، یدالله. (۱۳۸۱). گلی بی‌رنگ. چاپ اول. تهران: آگه.

ـ بیلقانی، مجیرالدین. (۱۳۵۸). دیوان مجیرالدین بیلقانی. تصحیح و تعلیق دکتر محمد آبادی. چاپ اول. تبریز: موسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

ـ جامی، عبدالرحمن‌بن احمد. (۱۳۷۹). بهارستان و رسائل جامی. به تصحیح اعلاخان افصح‌زاد، محمدجان عمرأُف و ابوبکر ظهورالدین. چاپ اوّل. تهران: میراث مکتوب.

ـ حافظ، شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۶۲). دیوان حافظ. جلد اوّل. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.

ـ خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۰). حافظ‌نامه. چاپ دوازدهم. تهران: سروش و علمی و فرهنگی.

ـ سلیم تهرانی، محمدقلی. (۱۳۴۹). دیوان کامل محمدقلی سلیم تهرانی. به تصحیح و اهتمام رحیم رضا. چاپ اول. تهران: ابن‌سینا.

ـ سلیم تهرانی، محمدقلی. (۱۳۸۹). دیوان سلیم تهرانی. با مقدمه و تصحیح محمد قهرمان. چاپ اول. تهران: نگاه.

ـ مراغه‌ای، زین‌العابدین. (۱۳۴۴). سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ یا بلای تعصب او. حواشی و مؤخره: باقر مؤمنی. چاپ اول. تهران: اندیشه.
ـ مسیح، هیوا. (۱۳۸۶). تبعید به شما: گزیدهٔ اشعار هیوا مسیح. چاپ اول. تهران: نگاه.
ـ میرفخرایی، مجدالدین (گلچین گیلانی). (۱۳۸۵). باران: منتخب پنج دفتر شعر باران، نهفته، مهر و کین، گلی برای تو و بازگشت. چاپ دوم. تهران: سخن.
ـ نظامی، احمدبن عمر. (۱۳۹۶). چهارمقاله. به تصحیح و تحشیهٔ محمد قزوینی. با مقدمهٔ عبدالکریم جربزه‌دار. چاپ اوّل. تهران: اساطیر.
ـ نیمایوشیج. (۱۳۶۸). دربارهٔ هنر شعر و شاعری. به کوشش سیروس طاهباز. چاپ اول. تهران: دفترهای زمانه.
ـ نیمایوشیج. (۱۳۷۳). مجموعه کامل اشعار نیمایوشیج. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز. با نظارت شراگیم یوشیج. چاپ سوم. تهران: نگاه.
ـ واعظ قزوینی، محمد رفیع. (۱۳۵۹). دیوان ملا محمد واعظ رفیع قزوینی. به کوشش سیدحسن سادات ناصری. چاپ اول. تهران: علمی.
ـ هراتی، سلمان. (۱۳۸۰). مجموعهٔ کامل شعرهای سلمان هراتی. چاپ اوّل. تهران: دفتر شعر جوان.

گذری و نظری بر جشنِ «چهارشنبه‌سوری»

یعقوب فولادی تنگستانی
دکتری زبان و ادبیات فارسی

سخنِ آغازین

«چهارشنبه‌سوری» یکی از جشن‌هایِ ایرانیست که از روزگارانِ کهن بینِ ایرانیان رواج داشته است. این جشن نیز مانندِ «مهرگان»، «سده»، «نوروز» و «یلدا» ریشه در اساطیر و فرهنگِ ملّیِ ایرانیان دارد که آداب و رسومِ خاصِ خودش را دارد. به این صورت که پیش از غروبِ آفتاب در آخرین سه‌شنبهٔ سال هر خانواده بوته‌هایی را که از پیش فراهم کرده‌اند رویِ بام یا در حیاطِ خانه در سه یا هفت جا می‌گذارند؛ با آمدنِ غروب و نیمه‌تاریک شدنِ هوا/ آسمان بوته‌ها را آتش می‌زنند. در این هنگام از بزرگ و کوچک هر کدام سه بار از رویِ آتش می‌پرند و چنین می‌خوانند: «زردیِ من از تو ـ سرخیِ تو از من». البته لازم به ذکر است که جشنِ سوری منحصر به آتش‌افروزی نیست؛ بلکه در روزگارانِ گذشته این مراسم با آیین‌های دیگری همچون «سرود خواندن»، «دعا خواندن»، «غذا خوردن»، «کوزه شکستن» و... همراه بوده است.[1] در زیر نخست نگاهی به وجه تسمیه و نظراتِ متعدد بر این جشن می‌اندازیم و سپس به بحث و بررسی و فلسفهٔ آن می‌پردازیم.

سور یا سُرخ؟

واژهٔ «سوری» در ترکیبِ نامِ جشنِ سوری/ چهارشنبه‌سوری دو وجه تسمیه دارد: برخی «سور» را در معنایِ جشن، شادمانی، نشاط و عیش گرفته‌اند و به این قائلند که چون در این هنگام مردم به جشن و سور و سرور می‌پردازند به آن «سوری» می‌گویند؛ یعنی جشن یا چهارشنبه‌ای که با شادی همراه است (سعید نفیسی به نقل از دهخدا: ذیلِ چارشنبه‌سوری). نظرِ دیگر «سوری» را در این نام به معنایِ سُرخ می‌دانند؛ زیرا در این جشن آتشِ سرخ افروخته می‌شود (ر.ک: فَرَهوَشی؛ ۱۳۹۰: ۲۱ و بهار، ۱۳۹۳: ۳۵۵). واژهٔ سوریِ فارسی صفتِ پهلویِ سوریک SŪRĪK است. ĪK پسوندِ نسبت و SŪR به معنیِ سرخ است که در زبانِ فارسی گُلِ سوری به معنیِ گُلِ سرخ از همین ریشه می‌باشد (فَرَهوَشی؛ ۱۳۹۰: ۲۱). در این رابطه باید گفت نظرِ دوم مقبول‌تر و پذیرفتنی است؛ زیرا نامِ نخستِ این مراسم «جشنِ سوری» بوده است و اصطلاحِ چهارشنبه پس از اسلام واردِ این نام شده است؛ دیگر اینکه سوری در معنیِ جشن نمی‌تواند در کنارِ جشن بیاید و یک نامِ ترکیبی در معنای جشنِ جشن / جشنِ شادی / جشنِ نشاط بسازد؛ چون یک ترکیبِ حشو می‌سازد؛ زیرا جشن خودش شادی و نشاط است.

روایات و خاستگاه

در موردِ فلسفه و دیرینگیِ جشنِ سوری/ چهارشنبه‌سوری اخبار و اقوال گوناگون است. عده‌ای از پژوهشگران آن را از جشن‌های ملّی و باستانیِ ایرانیان دانسته‌اند و برایش شناسنامه‌ای به درازایِ تاریخِ ایران در نظر گرفته‌اند. عده‌ای نیز آن را به

رویدادهایِ دورانِ اسلامی نسبت می‌دهند. در زیر نخست نظراتِ مختلف را برمی‌شماریم و گذری اجمالی به آن‌ها خواهیم داشت و سپس به نقد و بررسیِ آن‌ها خواهیم پرداخت و در پایان نظرِ نهایی را که خود نیز بر همان عقیده‌ایم، بیان خواهیم کرد:

دکتر مهرداد بهار بر این نظرند که «چهارشنبه‌سوری» بازماندهٔ یک آیینِ خیلی ابتدایی و کهن است برای اینکه با آتش‌هایِ خود آمدنِ خورشید را تسریع کنند. این جشن درست پیش از نوروز است و زارع انتظار دارد با آمدنِ نوروز و اوّلِ بهار، سرما رخت بندد (ر.ک: بهار، ۱۳۹۳: ۳۵۵). نظر دیگر این است که حضرتِ زرتشت در این روز به پیامبری رسیده است و ایرانیان این روز را جشن گرفته‌اند و آتش/ نور را که نمادِ اهورامزداست برمی‌افروختند. دکتر محمّد دبیرمقدم می‌گویند «چهارشنبه‌سوری» به خاطرِ تنظیمِ تقویم توسطِ زرتشت و افتادنِ اولِ سال به این روز است. به این صورت که: وقتی زرتشت با رسیدگی به حساب‌های گاهشماری به تنظیم و تدوینِ دقیقِ تقویم توفیق یافت؛ آن سالی بود که تحویلِ سال به سه‌شنبه‌ای مصادف شد که نیمهٔ آن سه‌شنبه تا ظهر، جزیی از سالِ کهنه و نیمهٔ بعد از ظهر جزء سالِ نو به حساب می‌آمد. چون آغازِ هر روز را نیمهٔ شبِ همان روز می‌دانستند، بنابراین فردای آن سه‌شنبه را «نوروز» شناختند و بر این اساس که ایرانیان شبِ سالِ نو جشن می‌گرفته و آتش می‌افروختند؛ آن شب را مطابقِ معمول جشن گرفته و آتش افروخته و از آن پس آن شب را «چهارشنبه‌سوری» قرار داده‌اند (ر.ک: دبیرمقدم، ۱۳۳۷: ۷۹). گروهی بر این باورند که «چهارشنبه‌سوری» یادگار و بازماندهٔ گذرِ سیاوُش از آتش است و بر این راسخند که «چهارشنبه‌سوری» همان روزی است که سیاوُش برایِ رد تهمتِ نامادری‌اش سودابه و اثباتِ پاکدامنی‌اش با اسبِ خود از آزمونِ آتش گذشت و چون بی‌گناه بود نسوخت؛ بنابراین مراسمِ جشنِ «چهارشنبه‌سوری» یادبودِ گذرِ سیاوش از آتش است و مردم چنین روزی را جشن می‌گیرند (رضی به نقل از علی‌محمدی، ۱۳۸۴: ۹۶-۹۵). این صحنه را در شاهنامه اینگونه می‌بینیم:

سیاوُش بر آن کوهِ آتَش بتاخت — نشد تنگ‌دل، جنگِ آتَش بساخت
زِ هر سو زبانه همی‌برکشید — کسی اسپ و خودِ سیاوُش ندید
یَکی دشت با دیدگان پر زِ خون — که تا او زِ آتَش کی آید برون
چُن او را بدیدند برخاست عَوْ — که آمد از آتَش برون شاهِ نَوْ...
چُن از کوهِ آتَش به هامون گذشت — خروشیدن آمد زِ شهر و زِ دشت
سُواران زِ لَشکر برانگیختند — همه دشتْ پیشش درم ریختند
یَکی شادْمانی بُد اندر جهان — میانِ کِهان و میانِ مِهان
همی‌داد مژده یَکی را دگر — که بخشود بر بی‌گنه دادگر

(فردوسی، ۱۳۹۶، جلد اوّل: ۳۲۳-۳۲۲)

از سویِ دیگر عده‌ای برآنند که این جشن درواقع به خاطرِ مرگِ سیاوُش است: «سیاوش در پایانِ سالِ ثابتِ ۱۰۱۳ پیش از میلاد / ۷۱۳ تاریخِ مبنا که برابر با روزِ چهارشنبه بوده به دستورِ افراسیاب کشته شده و چون در آیینِ زرتشتی مراسمِ سوگواری در رثایِ مردگان جایز نیست؛ پارسیانِ زرتشتی در آخرین شبِ چهارشنبهٔ پایانِ سال از آتش می‌گذشته‌اند تا خاطرهٔ سیاوش به منظورِ دفاع از عفّت و پاکدامنی حفظ شود» (پیشین: ۹۶).

برخی نیز جشنِ «چهارشنبه‌سوری» را مرتبط با شبِ یلدا می‌دانند که آتش روشن کردن در این شب درواقع نوعی کمک به گرم شدنِ خورشید به حساب می‌آید (ر.ک: نیکویی، ۱۳۸۷: ۶). از دیگر ریشه‌هایی که برای این جشن می‌بینیم، این است که انوشیروان در این شب/ روز مزدکیان را از میان برداشته است. یا بر این باورند که اعراب چهارشنبه را نحس می‌دانستند و ایرانیان جهتِ عدمِ پیروی از دستوراتِ اعراب در نحسیِ این روز، چهارشنبهٔ آخرِ سال را جشن می‌گرفتند و به شادی می‌پرداختند. این است که ایرانیان آیینِ آتش‌افروزیِ پایانِ سال خود را به شبِ آخرین چهارشنبه انداختند تا با پیش‌آمدِ سالِ نو از آسیبِ روزِ پلیدی چون چهارشنبه برکنار مانند (یزدانی، ۱۳۸۶: ۲۶ - ۲۵ و پورکریم، بی‌تا: ۱۳). از دیگر دلایلِ جشن و آتش‌افروزیِ چهارشنبهٔ آخرِ سال، بنابر عقیدهٔ عده‌ای قیامِ مختار است. مختارِ ثقفی وقتی از زندان آزاد شد به خونخواهیِ شهیدانِ کربلا قیام کرد. وی برای اینکه موافق و مخالف را از هم تمیز دهد و بر کفّار بتازد، دستور داد شیعیان بر بامِ خانهٔ خود آتش روشن کنند که این شب مصادف با چهارشنبهٔ آخرِ سال بود (ر.ک: یزدانی، ۱۳۸۶: ۲۶). عقیدهٔ دیگر این است که «چهارشنبه‌سوری» را یادگارِ پیروزیِ مختار بر دشمنانِ حضرتِ حسین (ع) می‌دانند و می‌گویند زمانی که غلبه بر خصم پایان یافت مختار دستور داد که به نشانهٔ این پیروزی بر پشتِ بام‌ها آتش بیفروزند و سرودِ شادی سر دهند (پورکریم، بی‌تا: ۲۹). در ارتباط دانستنِ این مراسم با قتلِ متوکّلِ عبّاسی از دیگر نسبت‌های جشنِ چهارشنبه‌سوری است. دکتر محمدحسین ابریشمی چنین نظری دارند که: «بعد از اسلام تا عصرِ حاضر، مواردی را سراغ داریم که چون خلیفه یا سلطانی ظالم به قتل رسیده یا برکنار شده، مخصوصاً اگر شخصیّتی عادل و مردمی جای او را گرفته است؛ ایرانیان مسرور شده و گاهی با برپاییِ جشن و اجتماعات آتش افروخته و به نثارِ نقل و شیرینی و گل و زعفران می‌پرداخته‌اند. ریشهٔ این مراسم در همان آیین‌های باستانی و جایگاهِ رفیعِ آتش و نور و واقعهٔ پیروزیِ فریدون بر ضحاک نهفته است. در مبدأ شکل‌گیریِ «چهارشنبه‌سوری» این شخصیّت همان متوکّلِ عبّاسی بوده و شبانگاهِ قتلِ او منشأ پیداییِ این مراسم شده است» (ر.ک: ابریشمی، ۱۳۸۱: ۳۸).

بحث و بررسی

آنچه در بالا گذشت نظرات و باورهای گوناگونی بود در موردِ ریشه و فلسفهٔ «جشنِ سوری»/ «چهارشنبه‌سوری». در ادامه به همراهِ نقدی کوتاه بر نظراتِ پیشین، نظرِ نهایی را (که خود نیز با آن همراهیم)، بیان می‌کنیم.

بدان لحاظ که ایرانیانِ قدیم ایّامِ هفته یعنی: شنبه یک‌شنبه و... نداشته‌اند و برای روزهای ماه سی نامِ پارسی داشتند که متعلق به اَمشاسپَندان، ایزدان و خدا بود و سال نزدِ آن‌ها دوازده ماه که هر ماه بی کم و کاست سی روزِ تمام بود؛ به کار بردنِ ایّامِ هفته باید بعد از اسلام مصداقی شده باشد که مراسمِ آن به «چهارشنبه» شکل گرفته باشد (ر.ک: پورداوود، ۱۳۴۳: ۴۷). تردیدی نیست که ریشه و اصلِ «جشنِ سوری»/ «چهارشنبه‌سوری» به وقایع و پندارهای ایرانیانِ عصرِ باستان می‌پیوندد؛ چونکه در تاریخِ بخارا از این مراسم به نام «شبِ سوری» و عادتی کهن نام برده است (ر.ک: نرشخی، ۱۳۸۷: ۳۲). لازم به ذکر است که در دورهٔ اسلامی بیشترِ جشن‌های باستانیِ ایران فراموش شد و جشن‌هایی دیگر جایِ آن‌ها را گرفت. جشن‌هایی هم که از دورهٔ باستان بازماند، با گرویدنِ ایرانیان به دینِ اسلام و دگرگونیِ ذوق و اندیشهٔ ایشان، آیینِ آن‌ها کمابیش رنگ برگرداند و دگرگونی‌هایی یافت و با آیین‌های غیرِ ایرانی آمیخت و به‌صورتی دیگر و گاه زیرِ نام‌هایی دیگر آشکار شد (بلوکباشی، ۱۳۴۵: ۳). یکی از این جشن‌ها «چهارشنبه‌سوری» است که نامبارکیِ روزِ چهارشنبه نزدِ اعراب، قیامِ مختار و مرگِ متوکّل بیشتر یک توجیه مذهبی ـ تاریخی برای این جشن می‌باشد.

در رابطه با نسبتِ «جشنِ سوری» با سیاوُش باید گفت به بعضی از جشن‌های ایرانیان علاوه بر انگیزهٔ اساطیری، انگیزه‌های ملّی نیز افزوده می‌شد و برخی پادشاهان و یا قهرمانانِ ملّی را بنیانگذارِ تعدادی از این جشن‌ها می‌دانستند. مثلاً «نوروز» منسوب به جمشید؛ «مهرگان» روزِ انقلابِ ملّی و خروجِ کاوه و بر تخت نشستنِ فریدون یا «تیرگان» به مناسبتِ پیروزیِ ایران بر توران و به یادِ قهرمانِ ملّی آرشِ کمانگیر گرفته می‌شد (فَرَهوَشی، ۱۳۹۰: ۳۶)؛ ولی دربارهٔ «چهارشنبه‌سوری» و سیاوُش هیچ اشاره‌ای در منابعِ قدیم نیست. در شاهنامه نیز فقط به بزمِ سه روزه اشاره شده است و هیچ سندی در موردِ روزِ سه‌شنبه یا چهارشنبه نیست. اساسی‌ترین ایرادِ فرضیهٔ ارتباطِ چهارشنبه با کشته شدنِ سیاوُش (دیدگاهِ آقای علی‌محمّدی) این است که ایشان سیاوش را شخصیّتی تاریخی و واقعی پنداشته‌اند و برای کشته شدنِ او به فرمانِ افراسیاب، سال و روزِ دقیق تعیین کرده‌اند (آیدنلو، ۱۳۹۷: ۳۱۴). نکتهٔ دیگر اینکه در تاریخِ بخارا می‌خوانیم «و مردمانِ بخارا را در کشتنِ سیاوُش نوحه‌هاست چنان که در همهٔ ولایت‌ها معروف است و موبدان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوّالان آن را گریستنِ مغان خوانند»؛ در مقابلِ این، چهارشنبه‌سوری از آیین‌های جشن و شادی است و هیچ نشانه‌ای از اندوه و ماتم در آن دیده نمی‌شود؛ پس چگونه می‌توان آن را با خاطرهٔ کشته شدنِ سیاوش پیوند داد؟! (پیشین: ۳۱۸ ـ ۳۱۷).

در نهایت در رابطه با ریشه و فلسفهٔ «جشنِ سوری»/ «چهارشنبه‌سوری» باید گفت این مراسم بازماندهٔ آیینِ باستانیِ جشنِ «فَرَوَردگان» است. بدین گونه که ایرانیانِ زرتشتی اعتقاد داشتند فَرَوَهرهای اجدادِ آن‌ها در گاهَنبارِ «هَمَسپَتمَدَم» (از سیصد و شصتمین تا سیصد و شصت و پنجمین روزِ سال)، از جهانِ دیگر به زمین فرود می‌آیند و برای خانواده‌های خود نیک‌بختی می‌آورند و به همین دلیل در این ایّام شب‌هنگام بر بامِ خانه‌هایشان آتش می‌افروختند تا هر یک از فَرَوَهرها راهِ خانه و خانوادهٔ خود را بیابد (ر.ک: اوستا، یَشت‌ها: فروردین‌یَشت و فَرَهوَشی، ۱۳۹۰: ۴۳). ایرانیان در این جشن علاوه بر برپاییِ آتش، جامه‌های نو می‌پوشیدند، خانه و زندگی را تمیز می‌کردند و خوراکی برای فروهرها فراهم می‌کردند.

سخنِ فرجامین

بر بنیادِ آنچه در بالا آمد «جشنِ سوری»/ «چهارشنبه‌سوری» جشنی دیرینه و کهنسال است که پیشینهٔ آن به دورانِ اسلامی مردود است و همچنین نمی‌توان از داستانِ سیاوُش نسبتی برای آن قائل بود؛ بلکه این جشن در اصل جشنِ بازگشتِ سالانهٔ فَرَوَهرهای نیاکانِ درگذشته به خانه‌هایشان بوده است و درست پیش از آغازِ جشنِ هَمَسپَتمَدَم یعنی در سیصد و شصتمین روزِ سال انجام می‌گرفت. به همین دلیل برای راهنماییِ فَرَوَهرها بر بامِ خانه‌ها آتش می‌افروختند که به خاطرِ سُرخیِ آتش‌هایِ فروزان‌شده در این جشن، «سوری» نام گرفته است. «در زمانِ ساسانیان به دورِ این آتش شادی و پایکوبی می‌کردند و هیچگاه از رویِ آن نمی‌جَستند؛ زیرا جَستن از رویِ آن بی‌حرمتی به آتشِ مقدّس بود» (فَرَهوَشی، ۱۳۹۰: ۴۴). و امّا اینکه چرا نامِ این جشن از «جشنِ سوری» به «چهارشنبه‌سوری» دگر گشته است، هنوز نظرِ قاطعی در دست نیست. احتمالِ این می‌رود که وقتی «جشنِ سوری» برای نخستین بار پس از اسلام به طورِ مفصّل گرفته شد (احتمالاً در دورهٔ سامانیان؟)، در شبِ چهارشنبه بوده و نامِ «چهارشنبه‌سوری» بر رویِ آن مانده باشد! شاید هم چهارشنبهٔ ماهِ صفر با جشنِ سوری تلفیق شده باشد!

پی‌نوشت

۱. در موردِ آداب و رسومِ «چهارشنبه‌سوری» در نقاطِ مختلف و دیگر کشورها ر.ک: مرادی غیاث‌آبادی (بی‌تا)، «با چهارشنبه‌سوری»، آوین، سالِ چهارم، ش ۱۵ و ۱۶، صص ۹-۷؛ دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، تهران: دانشگاه تهران: ذیلِ چارشنبه‌سوری.

سرچشمه‌ها

- آیدنلو، سجّاد (۱۳۹۷)، «آیا خاستگاهِ چهارشنبه‌سوری از آتش گذشتن یا کشته شدنِ سیاوش است؟»، بخارا، شمارهٔ ۱۲۹، بهمن و اسفند، صص ۳۲۳ - ۳۱۲.
- ابریشمی، محمّدحسین (۱۳۸۱)، «چهارشنبه‌سوری منشأ از شبانگاهِ قتلِ متوکّل دارد»، گزارش، شمارهٔ ۱۳۲ و ۱۳۳، صص ۴۴ - ۳۶.
- اوستا، کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی (۱۳۹۱)، جلد اوّل، گزارش و پژوهشِ جلیل دوستخواه، تهران: مروارید.
- بلوکباشی، علی (۱۳۴۵)، «چهارشنبه‌سوری»، هنر و مردم، شمارهٔ ۵۴ و ۵۳، صص ۶ - ۲.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۳)، از اسطوره تا تاریخ، تهران: چشمه.
- پورکریم، هوشنگ (بی‌تا)، «آیینِ جشنِ چهارشنبه‌سوری در ایران»، هنر و مردم، صص ۲۹ - ۱۲.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۴۳)، آناهیتا، به کوششِ مرتضی گرجی، تهران: امیرکبیر.
- دبیرمقدم، محمّد (۱۳۳۷)، «چهارشنبه‌سوری»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات، صص ۸۱ - ۷۸.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، تهران: دانشگاه تهران: ذیلِ چارشنبه‌سوری.
- رضی، هاشم (۱۳۸۴)، جشن‌های آتش، تهران: بهجت.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹)، شاهنامه، جلد اوّل، پیرایشِ جلال خالقی‌مطلق، دورهٔ چهار جلدی، تهران: سخن.
- فَرَهوَشی، بهرام (۱۳۹۰)، جهانِ فَرَوَری: بخشی از فرهنگِ ایرانِ کهن، تهران: دانشگاه تهران.
- نرشخی، ابوبکر محمد (۱۳۸۷)، تاریخِ بخارا، ترجمهٔ ابونصر احمد بن محمدبن نصر بن قبادی، تلخیصِ محمدبن زفر بن عمر، تصحیحِ مدرس رضوی، تهران: توس.
- نیکویی، علی (۱۳۸۷)، «جُستاری بر آخرین سه‌شنبهٔ سال: چهارشنبه‌سوری»، گزارش، اسفند و بهمن، صص ۷ - ۶.
- یزدانی، زینب (۱۳۸۶)، «بنیادِ چهارشنبه‌سوری در فرهنگِ ایرانی»، رودکی، اسفند، صص ۲۹ - ۲۲.

زبان‌پژوهی (۳)

منوچهر فروزنده فرد[۱]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

۱۵. دربارهٔ املای *پی‌یر*، *کی‌یف* و مانند آن‌ها

نام خاص مردانهٔ فرانسویِ Pierre (تلفظ فارسی: /piyer/) را برخی در فارسی به گونهٔ پی‌یر (و نه پیر) می‌نویسند تا با واژهٔ فارسی پیر /pir/ خلط نشود. همچنین برخی نام پایتخت اوکراین، /kiyef/، را به‌صورت کی‌یف[۲] (و نه کیف) می‌نویسند تا خوانندگان احیاناً آن را با واژه‌های کیف /kif/ و کیف /keyf/ اشتباه نگیرند. در مورد برخی واژه‌های مشابه دیگر هم که دارای رشتهٔ آوایی i.y هستند (یعنی واج i در پایان یک هجا و واج y درآغاز هجای بعدی قرار دارد) چنین املاهایی دیده می‌شود. به نظر نگارنده این شیوه به دلایل زیر نادرست است و باید از آن پرهیز کرد:

۱. در فارسی واژه‌ها و جمله‌هایی چون کیه، چیه، دیه، بیا، نیاز، خیار و مانند آن‌ها را به‌صورت کی‌یه، چی‌یه، دی‌یه، بی‌یا، نی‌یاز و خی‌یار نمی‌نویسیم و چنین املاهایی عجیب است.

۲. در فرهنگ‌ها و دانشنامه‌های معتبر زبان فارسی، مانند لغت‌نامه و دایرةالمعارف فارسی، واژه‌های موردبحث با املای پیر، کیف و مانند آن ضبط شده‌است (نک. دهخدا و همکاران، ۱۳۷۷، ذیل پیر و کیف؛ مصاحب و همکاران، ۱۳۸۱، ذیل پیر و کیف).

۳. نوشتن پی‌یر و کی‌یف به این صورت ممکن است این تصور را ایجاد کند که این واژه‌ها احیاناً از اجزای پی و یر یا کی و یف تشکیل شده‌اند، زیرا در فارسی فقط هنگامی بخشی از واژه را جدا می‌نویسیم که بتوان آن را تکواژی جداگانه دانست. بنابراین بر اساس اصول صرف و ریشه‌شناسی نیز چنین املاهایی نادرست است. در واقع، باید در نوشتن اصطلاحات و اسامی خاص بیگانه همواره به این نکته توجه داشت که اگر اجزای آن اصطلاح یا نام برای فارسی‌زبانان قابل تفکیک نیستند در خط این اجزا را جدا نکنیم[۳].

استدلال امکان خلط با واژه‌های دیگر را هم نمی‌توان چندان معتبر دانست، زیرا

۱. در فارسی واژه‌های زیادی داریم که هم‌نگاره[۴] هستند. گیرم که پی‌یر را به این صورت نوشتیم تا با پیر /pir/ خلط نشود، فرانک (Frank، تلفظ فارسی: /ferank/) اروپایی را چگونه بنویسیم تا با فرانک /faranak/ فارسی خلط نشود؟ یا

---

[۱]. رایانشانی‌ها:

manouchehr_forouzandeh@yahoo.com, m.forouzandeh@ut.ac.ir

[۲]. حتی املای کی‌اف نیز در برخی رسانه‌ها دیده شده‌است!

[۳]. به همین دلیل مثلاً نگارنده املای پیجین را بر پی‌جین (انگلیسی: pidgin، معادل فارسی: نیم‌زبان) ترجیح می‌دهد. حتی اگر در انگلیسی یا زبان‌های دیگر نیز اصطلاح یا نام خاصی را به‌صورت دو واژه بنویسند لزوماً نباید در فارسی آن را به‌صورت دو واژه یا با نیم‌فاصله نوشت. مثلاً به نظر نگارنده در فارسی املاهای سریلانکا (به‌جای سری‌لانکا یا سری لانکا، انگلیسی: Sri Lanka) و تلاویو (به‌جای تل‌آویو یا تل آویو، انگلیسی: Tel Aviv) درست‌ترند، زیرا سری و لانکا و تِل و آویو در فارسی به‌تنهایی معنی یا نقش دستوری ندارند و تکواژ محسوب نمی‌شوند. در این باره ان‌شاءالله در یادداشتی مستقل بحث خواهم کرد.

[4]. homograph

گیرم که کی‌یف را به این صورت نوشتیم تا با کیف /kif/ و کیف /keyf/ خلط نشود، کابل /kabol/ را چگونه بنویسیم تا با کابل /kabl/ خلط نشود؟ لابد پاسخ خواهید داد که از نشانه‌های زیر و زبر و پیش و سکون و مانند آن‌ها استفاده می‌کنیم. خب، به‌آسانی می‌توان در مورد پی‌یر و کی‌یف و مانند آن‌ها نیز از همین نشانه‌ها بهره برد! در واقع، چنین نشانه‌هایی را برای همین مواقع گذاشته‌اند و به کمک آن‌ها به‌راحتی می‌توان کیف (یا اگر خیلی وسواس داشته باشیم: کپف) را از کِیف و کیِف جدا کرد و پیِر را از پیر (یا اگر خیلی وسواس داشته باشیم: پیر) بازشناخت و کابُل را با کابْل اشتباه نگرفت و فرانْک را از فرانَک تشخیص داد. حتی نیازی به گذاشتن همهٔ نشانه‌ها هم نیست و چنان‌که ملاحظه فرمودید تنها با گذاشتن یک نشانه می‌توان ابهام را برطرف کرد.

۲. معنای هر واژه‌ای، و از جمله واژه‌های هم‌نگاره و همنام[1]، را با توجه به بافت درمی‌یابیم؛ بنابراین در جملهٔ از خریدن کیف گران‌بهایی در کیف بی‌نهایت کیف کردم! کاملاً مشخص است که کیف اول را باید /kif/ خواند و دومی را /kiyef/ و سومی را /keyf/. بر همین اساس در مورد قطر (/qotr/ «ضخامت» و اصطلاح ریاضی؛ /qatar/ نام کشور) و جان («روح، روان»؛ نام خاص مردانهٔ انگلیسیِ John) و مانند آن‌ها می‌توان به بافت زبانی مراجعه کرد.

***

تنها استثنایی که شاید بتوان بر قاعدهٔ پیوسته‌نویسی نام‌های بیگانه قائل شد مواردی است که نام خاصی با دشواژه‌ها[2] شباهت می‌یابد، برای نمونه کی‌یرکگور به‌جای کیرکگور یا کی‌روش به‌جای کیروش (با کیرشهف چه می‌توان کرد؟!)؛ هرچند در این موارد هم به نظر نگارنده بهتر است به حکم لا حیاء فی العلم حداقل در متون رسمی و علمی قاعدهٔ خط فارسی را فدای این‌گونه ملاحظات شبه‌اخلاقی نکرد.

منابع این بخش:

ـ دهخدا، علی‌اکبر و همکاران، ۱۳۷۷، لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی، ۱۶ج، چ۲ از دورهٔ جدید، تهران، دانشگاه تهران و روزنه.

ـ صفوی، کورش، ۱۳۹۰، درآمدی بر معنی‌شناسی، چ۴، تهران، سورهٔ مهر.

ـ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۴، دستور خط فارسی، چ۱۳، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ـ مصاحب، غلامحسین و همکاران، ۱۳۸۱، دایرةالمعارف فارسی، ۲ج، چ۳، تهران، کتاب‌های جیبی (وابسته به امیرکبیر).

۱۶. چیش‌پیش یا چِشپِش؟

این واژه‌ها را در فارسی هم‌نویسه و هم‌نگاشت نیز می‌گویند (نک. صفوی، ۱۳۹۰: ۱۱۰ـ۱۱۱؛ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۴: ۳۸).

[1]. homonym

این واژه‌ها را هماوا ـ هم‌نویسه نیز می‌گویند (نک. صفوی، همان‌جا).

[2]. taboo words

این واژه‌ها را در فارسی دژواژه نیز می‌گویند (نک. همان: ۱۹۵).

نام این شخصیت تاریخی را، که پسر هخامنش و پدر کورش اول و اریارمنه است، در منابع فارسی معمولاً به‌صورت چیش‌پیش می‌نویسند (برای نمونه نک. شارپ، ۱۳۴۶: ۱۶۳؛ کنت، ۱۳۸۴: ۵۹۵؛ لوکوک، ۱۳۹۵: ۳۴۰؛ حسن‌دوست، ۱۳۹۹: ۲۴۸؛ مولایی، ۱۳۹۹: ۲۰۸). این ضبط یک اشکال آوایی و یک اشکال املایی دارد که در ادامه بدان‌ها می‌پردازم.

ـ **اشکال آوایی:** مصوت i در فارسی باستان، فارسی میانه و فارسی نوِ آغازی مصوتی کوتاه است و معادل e در فارسی امروز. بنابراین همان‌گونه که Haxāmaniš را در فارسی هخامنِش می‌نویسیم و نه هخامنیش، Cišpiš را هم باید چِشپِش/ چِش‌پِش نوشت و نه چیشپیش/ چیش‌پیش.

ـ **اشکال املایی:** چنان‌که پیش‌تر هم اشاره شد، تنها زمانی می‌توان اجزای یک واژه را جدا نوشت که به لحاظ صرفی و ریشه‌شناختی امکان جدا کردن آن‌ها وجود داشته باشد. از آنجا که بخش‌های چیش/چش و پیش/پش در این واژه معنا و نقش دستوری جداگانه ندارند جدا نوشتن این اجزا صحیح نیست.

با توجه به دو نکتهٔ بالا از میان چهار صورتِ چیش‌پیش، چیشپیش، چِش‌پِش و چِشپِش اولین صورت نادرست‌ترین ضبط و آخرین صورت درست‌ترین ضبط این نام خاص است[1].

منابع این بخش:

ـ حسن‌دوست، محمد، ۱۳۹۹، فارسی باستان: کتیبه‌ها، واژه‌نامه، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ـ شارپ، رلف نارمن، ۱۳۴۶، فرمان‌های شاهنشاهان هخامنشی، شیراز، شورای مرکزی جشن‌های شاهنشاهی.

ـ قائم‌مقامی، احمدرضا، ۱۴۰۰، «چاوش»، کانال تلگرامی یادداشت‌های سید احمدرضا قائم‌مقامی، فرسته‌های https://t.me/YaddashtQaemmaqami/68.

ـ قائم‌مقامی، احمدرضا، ۱۴۰۱، «ذیل یادداشت "چاوش"»، کانال تلگرامی یادداشت‌های سید احمدرضا قائم‌مقامی، فرسته‌های https://t.me/YaddashtQaemmaqami/122 و https://t.me/YaddashtQaemmaqami/123.

ـ کنت، رونالد گراب، ۱۳۸۴، فارسی باستان: دستور زبان، متون، واژه‌نامه، تهران، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

ـ لوکوک، پیِر، ۱۳۹۵ [۱۳۸۲]، کتیبه‌های هخامنشی، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، زیر نظر ژاله آموزگار، چ۴، تهران، فرزان روز.

ـ مولایی، چنگیز، ۱۳۹۹، فرهنگ زبان فارسی باستان، تهران، آوای خاور.

۱۷. *کرونا یا کورونا*؟

واژهٔ انگلیسی corona(virus) از واژهٔ لاتینی corona به معنی «تاج» یا «حلقه» و واژهٔ لاتینی خود از واژهٔ یونانی korṓnē به معنی «تاج گل، حلقه» وام گرفته شده‌است (نک. ویکی‌پدیای انگلیسی). کلمهٔ انگلیسی crown به معنی «تاج» نیز از همین ریشه است.

---

[1]. **بعدالتحریر:** از معدود منابعی که این نام را با ضبط درست چشپش آورده دو یادداشت از قائم‌مقامی است (نک. قائم‌مقامی، ۱۴۰۰؛ همو، ۱۴۰۱). اگرچه نویسندهٔ یادشده به انصاف علمی نام‌بردار نیست، انصاف علمی حکم به نام بردن از وی می‌کند.

کلمهٔ corona (به‌عنوان جزئی از coronavirus) در فارسی نیز از انگلیسی وام گرفته شده و قاعدتاً به‌صورت /korona/ تلفظ می‌شود، اما املای صحیح آن کدام است: کرونا یا کورونا؟

در آغاز شیوع این بیماری املای کورونا[1] بیشتر به چشم می‌خوژد اما پس از مدتی هر دو صورت کرونا و کورونا به‌تناوب کاربرد یافتند و سپس املای کرونا تثبیت شد و به نظر می‌رسد همین صورت نیز درست‌تر باشد. توضیح اینکه قاعدهٔ زبان فارسی چنین است که در مراحل آغازین وام‌گیری برخی کلمات سعی می‌کند به‌نوعی تلفظ دقیق آن‌ها را در خط نشان دهد اما پس از آنکه کلمه رایج شد دیگر نیازی به ثبت املای دقیق نیست و بنا به اصل کم‌کوشی و با توجه به آگاهی مخاطبان از تلفظ صحیح کلمه، املای آن به سمت کوتاهی پیش می‌رود. یکی از مثال‌های این امر کلمهٔ hotel است که در دورهٔ قاجار به‌صورت هوتل (و البته هطل که به بحث ما مربوط نیست) نیز نوشته می‌شد اما پس از اینکه اکثر فارسی‌زبانان با تلفظش آشنا شدند به مرور به‌صورت هتل درآمد[2].

دلیل دیگر این است که دیگر کلمات اروپایی‌تبار آغازشونده با گروه آوایی -kor (گاه به‌عنوان یک هجا و گاه در دو هجا) در فارسی معیار امروز با املای کُر- (و نه کور-) نوشته می‌شوند (برای املای معیار این کلمات نک. صادقی و زندی مقدم، ۱۳۹۴): کُرُم[3] (فرانسوی: chrome؛ صادقی و زندی مقدم این کلمه را مدخل نکرده‌اند اما کُرُم‌بندی مدخل شده‌است)، کرنومتر (فرانسوی: chronomètre)، کروماتوگرافی (انگلیسی: chromatography)، کروموزوم (انگلیسی: chromosome) و ... .

گفتنی است در وبگاه و کانال تلگرامی فرهنگستان زبان و ادب فارسی و بخشنامه‌ای که دربارهٔ کلمات مربوط به بیماری کرونا آمده نیز املای کرونا به کار رفته‌است، اما فرهنگستان صراحتاً چیزی دربارهٔ املای این واژه نگفته‌است (نک. فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۹).

اما شاید این پرسش نیز پیش آید که چرا املای ساده‌تر کرنا رواج نمی‌یابد؟ شاید به دلیل هم‌نگاری (هم‌نویسگی) با کَرنا (که در فارسی امروز همچنان در اصطلاح چیزی را در بوق و کرنا کردن رایج است) و شاید هم به این دلیل که اگر «و» را پس از «ر» نگذاریم ممکن است خواننده «ر» را ساکن بخواند (اما «ک» را قاعدتاً نمی‌توان ساکن خواند چون مطابق الگوی هجایی فارسی ابتدا به ساکن ممکن نیست). البته بعید نیست در آینده املای کرنا نیز رواج یابد.

بد نیست دربارهٔ تلفظ این کلمه نیز توضیحی بیفزاییم. برخی از فارسی‌زبانان به قیاس کلماتی چون class و Christian و ... که در انگلیسی دارای خوشهٔ (همخوانی) آغازی/ آغازهٔ چندشاخه/ ابتدا به ساکن هستند کلمهٔ corona را هم (/krona/) crona تلفظ می‌کنند که نمونه‌ای از فرایند تعمیم افراطی[4] است. چنین تلفظی نه انگلیسی است (زیرا در انگلیسی نیز این کلمه ابتدا به ساکن نیست) و نه فارسی (چون اصلاً الگوی هجایی فارسی ـ حداقل فارسی معیار امروز ـ اجازه نمی‌دهد که ابتدا به ساکن داشته باشیم).

---

[1]. املای عربی این کلمه نیز کوروناست.

[2]. «دوشنبه هشتم ذیقعده الحرام ۱۳۱۹ [ه.ق.] اول ظهر به شهر بادکوبه رسیدیم. در ساحل به کالسکه نشسته در گراند هوتل منزل نمودیم» (سهام‌الدوله، ۱۳۷۴: ۱۵۹؛ این شاهد را نگارنده در کانال تلگرامی مؤسسهٔ پژوهشی میراث مکتوب به نشانی https://t.me/mirasmaktoob یافته‌است). در فارسی افغانستان نیز املای کلمه هوتل است.

[3]. املای این کلمه بهتر است به‌صورت کروم بیاید؛ سنج. کروماتوگرافی. ضمن اینکه چندین کلمهٔ هم‌نگاره با املای کرم داریم (کِرْم، کِرِم، کَرَم) و اگر کُرُم هم به این‌ها افزوده شود ابهام بیشتر خواهد شد (باید توجه داشت که تا آنجا که قواعد خط فارسی اجازه دهد می‌توان برای رفع ابهام از واژه‌های هم‌نگاره چاره‌اندیشی کرد اما این بدان معنا نیست که برای پرهیز از هم‌نگاری مجاز به تصرف در قواعد هستیم، چنان‌که در بحث دربارهٔ پی‌یر و کی‌یف گفته شد).

[4]. overgeneralization

منابع این بخش:

ـ سهام‌الدوله، یارمحمدخان، ۱۳۷۴، سفرنامه‌های سهام‌الدولهٔ بجنوردی، به‌اهتمام قدرت‌الله روشنی زعفرانلو، تهران، علمی و فرهنگی.

ـ صادقی، علی‌اشرف و زهرا زندی مقدم، ۱۳۹۴، فرهنگ املایی خط فارسی، چ۷، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ـ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۹، «توضیح فرهنگستان دربارهٔ واژه‌های مرتبط با بیماری کوید ـ ۱۹»، کانال تلگرامی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، فرسته‌های https://t.me/theapll/752، https://t.me/theapll/754 و https://t.me/theapll/755.

ـ ویکی‌پدیای انگلیسی، ذیل "coronavirus".

۱۸. *کوید، کووید یا کووید*؟

واژهٔ انگلیسی covid آمیزه[1]ای از (یا به زبان ساده‌تر مخففِ) coronavirus disease «یعنی «بیماریِ [ناشی از] ویروس کرونا[2]» است و به همین معنا نیز در فارسی به کار می‌رود. اما املای صحیح آن کدام است؟ امروزه املای کووید در رسانه‌های فارسی‌زبان بیشتر به چشم می‌خورد ولی املاهای کوید و کووید نیز دیده می‌شود و گاه در متنی واحد دو املای مختلف به کار می‌رود که چشم‌آزار و به لحاظ اصول ویرایش نادرست است. املای کووید کاملاً نادرست است، زیرا هیچ شباهتی به تلفظ و نوشتار covid ندارد. از میان کوید و کووید نیز به نظر نگارنده املای کوید به دو دلیل بر کووید برتری دارد:

۱ .گفتیم که covid در واقع آمیزه‌ای از coronavirus disease است. اگر بخواهیم coronavirus disease را به خط فارسی بنویسیم قاعدتاً به‌صورت کروناویروس[3] دیزیز خواهیم نوشت (دربارهٔ املای کرونا نک. بخش پیشین این یادداشت). حال اگر بخواهیم از همین املای فارسی آمیزه/ مخفف بسازیم چه خواهیم کرد؟ «کُـ» را از کرونا، «ویـ» را از ویروس و «د» را از دیزیز می‌گیریم و به املای کُوید می‌رسیم. توجه شود که اگر املای کورونا را بپذیریم قاعدتاً باید املای کووید را نیز درست بدانیم (چون هجای نخست covid در واقع از هجای نخست corona گرفته شده‌است)، اما آنچه در رسانه‌ها می‌بینیم عملاً این است که املاهای کرونا و کووید بسامد بیشتری دارند و این دو با هم سازگار نیستند. بنابراین بار دیگر تأکید می‌شود که یا باید کرونا و کوید نوشت و یا کورونا و کووید.

۲ .فرهنگستان زبان و ادب فارسی رسماً دربارهٔ املای این کلمه اظهارنظر نکرده‌است اما در کانال تلگرامی و وبگاه این نهاد و همچنین در بخشنامه‌ای که دربارهٔ معادل‌های فارسی برخی اصطلاحات مرتبط با این ویروس منتشر کرده املای کوید به کار رفته‌است (نک. فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۹).

---

[1].blend

[2]. بیماریِ کروناویروس درواقع اضافهٔ سببی/ نُشوئی است و به همین دلیل «ناشی از» را در قلاب قرار دادیم.

[3]. می‌دانیم که تلفظ انگلیسی این کلمه وایرِس /vaIr ˈs/ است، اما در زبان فارسی گرایش بر این است که در چنین مواردی خط/ نوشتار را ملاک قرار دهند.

در پایان بد نیست به این نکته هم اشاره شود که کوید ـ ۱۹ (با خط تیره) نسبت به کوید ۱۹ (بدون خط تیره) ـ که در رسانه‌های فارسی‌زبان دیده می‌شود ـ رسمی‌تر و درست‌تر می‌نماید.

منبع این بخش:

ـ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۹، «توضیح فرهنگستان دربارهٔ واژه‌های مرتبط با بیماری کوید ـ ۱۹»، کانال تلگرامی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، فرسته‌های https://t.me/theapll/752، https://t.me/theapll/754 و https://t.me/theapll/755.

۱۹. جمع *اژدها*

یکی از پرسش‌های متداول و «چالشی» از اهالی ادبیات و زبان‌شناسان معمولاً این است که «جمعِ " اژدها" چیست؟!» پاسخ ساده است: اژدهاها و اژدهایان. در فارسی امروز هر اسم شمارایی/قابل‌شمارشی را می‌توان با ـ ها جمع بست و تقریباً هر اسم مفردی را که بر جانداری دلالت کند، علاوه بر ـ ها با ـان نیز می‌توان به جمع تبدیل کرد. هر دو صورت اژدهاها و اژدهایان در متون معتبر معاصر به کار رفته‌اند. نگارنده نمونه‌هایی از کاربرد اژدهاها را یادداشت کرده و در زیر برای اطمینان خاطر پرسندگان عرضه می‌دارد. از این پس می‌توان چالش‌طلبان را با استناد به نمونه‌های زیر ـ و موارد مشابه ـ پاسخ داد:

ـ ... داستان‌های مربوط به قهرمانان جهان ایزدی که با اژدهاهای ترسناک نبرد می‌کنند ... (آموزگار و تفضلی در ترجمهٔ کتاب هینلز، ۱۳۸۹: ۱۲).

ـ در پسین روزهای سال ... نیروهای اهریمن به صورت ... اژدهاهای بزرگ ... پدیدار می‌شوند (فره‌وشی، ۱۳۸۳: ۴۹).

ـ در ایران اژدهاهای دیگری هم داریم ... (حصوری، ۱۳۷۸: ۱۴؛ نیز نک. همان: ۲۴، ۲۷ و پشت جلد).

ـ از این گونه اژدهاها در اوستا زیاد می‌بینیم (بهار، ۱۳۸۷: ۳۷۵).

شاهد اخیر از گفت‌وگوی بهار با شماری از پژوهشگران نقل شد. وی در نوشتار صورت اژدهایان را نیز به کار برده‌است:

ـ ... اژدهایان تاریکی که دفعشان دشوار است... (همان: ۲۱۳).

***

آنچه تا اینجا گفتیم بیشتر ناظر به جمع اژدها در فارسی امروز بود. اما آیا در گذشتهٔ زبان فارسی نیز این واژه به صورت جمع به کار می‌رفته‌است یا خیر؟ نگارنده عجالتاً شاهدی دال بر جمع بستن این واژه در متون قدیم سراغ ندارد. به نظر می‌رسد جمع بسته نشدن این واژه در متون کهن در وهلهٔ نخست معلول علتی غیرزبانی باشد بدین معنا که چون در آثار کهن ما ـ باز تا آنجا که نگارنده سراغ دارد ـ در هیچ داستانی هم‌زمان شاهد حضور بیش از یک اژدها نیستیم، جمع بستن این واژه لزومی نیافته‌است.

اما در اینجا توضیح مختصری در باب ریشه و گونه‌های این واژه بی‌وجه نمی‌نماید. واژهٔ فارسی اژدها[1] از واژهٔ پهلوی اشکانیِ اَژدَهاگ aždahāg (نک. بویس[2]، ۱۹۷۷: ۱۰؛ دورکین ـ مایسترارنست[1]، ۲۰۰۴: ۳۶)[2] و واژهٔ پهلوی اشکانی خود از صورت

---

[1]. این واژه در فارسی به صورت‌های اژدهاک، اژدرها، اژدر و ازدها نیز به کار رفته‌است. در عربی نیز به‌صورت ضحاک، اجدهاک و ازدهاق کاربرد دارد (نک. حسن‌دوست، ۱۳۹۳: ۱/ ۱۸۴ و ۱۸۶ـ۱۸۹؛ دهخدا و همکاران، ۱۳۷۷: ذیل اژدهاک).

[2]. Boyce

اوستاییِ اَژی دَهاکَ -aži dahāka گرفته شده‌است (نک. بارتلمه[۳]، ۱۹۰۴: ستون ۲۶۶، ذیل -ažay). جزء نخستِ واژهٔ اوستایی به معنی «مار» است و جزء دوم، که اشتقاقش دقیقاً روشن نیست، نام پادشاهی اهریمنی است که در متون فارسی بیشتر به‌صورت معرّب ضحاک شناخته می‌شود (نک. حسن‌دوست، ۱۳۹۳: ۱/ ۱۸۶-۱۸۹). هرچه هست های پایانی اژدها هیچ ارتباطی به نشانهٔ جمع ـ ها ندارد. در زبان فارسی و دیگر زبان‌ها و گویش‌های ایرانی گاه واج «ر» در برخی واژه‌ها ظاهر می‌شود بی‌آنکه توجیهی ریشه‌شناختی داشته باشد. از این واژه‌ها می‌توان به این دو مورد مشهورتر اشاره کرد: پاس > پارس[٤] و چتکه > چرتکه (برای توضیحات دقیق‌تر در این باره نک. صادقی، ۱۳۸۴). طبق همین قاعده، واژهٔ اژدها نیز به گونهٔ اژدرها درآمده و در متون فارسی به‌صورت مفرد به کار رفته‌است: نفست اژدرهاست، او کی مرده است ... (مولوی، ۱۳۸۶: ۳۸۴).

اما فارسی‌زبانان ظاهراً جزء ـ ها را در اژدرها نشانهٔ جمع پنداشته و آن را از واژه حذف کرده‌اند و بدین سان گونهٔ اژدر نیز حاصل شده‌است (فرایند پس‌سازی[٥] یا ساخت واپس‌گرا[٦]). امروزه نیز احتمالاً شمّ زبانی برخی فارسی‌زبانان ـ های پایانی اژدها را نشانهٔ جمع می‌پندارد و پرسش چالشی «جمع "اژدها" چیست؟!» ناشی از همین مسئله است (نیز نک. حسن‌دوست، همان‌جا). البته وجود دو هجای پیاپیِ ها در اژدهاها نیز مطابق عادات زبانی فارسی‌زبان نیست[۷] و این مسئله هم مزید بر علت شده‌است (اگر اژدهاها واژهٔ پرکاربردی بود احتمال تبدیل آن به اژدها دور از انتظار نبود. در زبان فرایندی به نام حذف هجای مکرر[۸] وجود دارد که طی آن یکی از هجاهای یکسان یا مشابه حذف می‌شود. اگر احیاناً شاهدی در متون کهن یافت شود که در آن اژدها به‌جای اژدهاها به کار رفته باشد، فرایند یادشده نیز احتمالاً به توجیه آن کمک خواهد کرد).

منابع این بخش:

ـ بهار، مهرداد، ۱۳۸۷، از اسطوره تا تاریخ، ویراست دوم، چ۶، تهران، چشمه.

---

[1]. Durkin-Meisterernst

[۲]. صورت فارسی میانهٔ زردشتی این کلمه azdahāg است (نک. مکنزی (MacKenzie)، ۱۹۸۶ [۱۹۷۱]: ۱۶) و در فارسی میانهٔ مانوی نیز به‌صورت azdahāg و uzdahāg به کار می‌رفته‌است (نک. بویس، ۱۹۷۷: ۱۹ و ۲۱؛ دورکین ـ مایسترارنست، ۲۰۰۴: ۷۷ و ۸۵).

[3]. Bartholomae

[٤]. گویا بحث پارس کردن هم در «چالشی» بودن دست‌کمی از بحث جمع اژدها نداشته باشد! همین‌جا عرض می‌شود که پارس در پارس کردن گونه‌ای است از پاس و هیچ ربطی به قوم پارس ندارد (نک. صادقی، ۱۳۸۴).

[5]. back-formation (backformation, back formation)

این فرایند را در فارسی اشتقاق پس‌رو، اشتقاق معکوس، ساخت معکوس و پسین‌سازی نیز نامیده‌اند (دربارهٔ آن نک. متیوز (Matthews)، ۲۰۱۱: ۳۵؛ حق‌شناس و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۲؛ شقاقی، ۱۳۸۹: ۱۰۷، ۱۳۷ و ۱۴۷؛ همو، ۱۳۹۴: ۳۷ و ۲۰۲؛ نغزگوی کهن، ۱۳۹۴: ۲۱۹ و ۴۲۲؛ طباطبایی، ۱۳۹۵: ۲۸۷؛ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۷: ۳۹ و 6).

[6]. retrograde formation

[۷]. مثلاً تلفظ واژه‌هایی چون انتهاها، اشتهاها و مانند آن نیز در فارسی دشوار است و معمولاً گویشوران از به کار بردن آن‌ها می‌پرهیزند.

[8]. haplology (haplogy)

این فرایند را در فارسی حذف هجا، حذف هجای همسان، حذف هجای یکسان، حذف به قرینه، حذف به قرینهٔ آواشناختی، تقلیل، واریزه و واژریزی نیز نامیده‌اند (دربارهٔ آن نک. متیوز (Matthews)، ۲۰۱۱: ۱۷۰؛ کاتامبا و استونهام، ۱۳۹۱: ۹۴ـ۹۵ و ۵۹۶؛ نغزگوی کهن، ۱۳۹۴: ۱۵۵ و ۴۳۵؛ مدرسی قوامی، ۱۳۹۴: ۱۰۰ و ۳۱۰؛ جم، ۱۳۹۴: ۵۲ و ۱۴۵؛ چنگیزی، ۱۳۹۵: ۵۷ـ۵۸ و ۱۵۴؛ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۷: ۳۹ و 17).

ـ جم، بشیر، ۱۳۹۴، فرهنگ توصیفی فرایندهای واجی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
ـ چنگیزی، احسان، ۱۳۹۵، فرهنگ توصیفی دستور تاریخی، تهران، علمی.
ـ حسن‌دوست، محمد، ۱۳۹۳، فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، ۵ج، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
ـ حصوری، علی، ۱۳۷۸، ضحاک، تهران، چشمه.
ـ حق‌شناس، علی‌محمد و حسین سامعی و نرگس انتخابی، ۱۳۹۰، فرهنگ معاصر هزاره (انگلیسی ـ فارسی)، چ۲۱، تهران، فرهنگ معاصر.
ـ دهخدا، علی‌اکبر و همکاران، ۱۳۷۷، لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی، ۱۶ج، چ۲ از دورهٔ جدید، تهران، دانشگاه تهران و روزنه.
ـ شقاقی، ویدا، ۱۳۸۹، مبانی صرف، چ۴، تهران، سمت.
ـ شقاقی، ویدا، ۱۳۹۴، فرهنگ توصیفی صرف، تهران، علمی.
ـ صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۸۴، «یک تحول آوایی دیگر زبان فارسی: فرآیند افزوده شدن صامت "ر" به بعضی از کلمات»، مجلهٔ زبان‌شناسی، س۲۰، ش۱، پیاپی ۳۹، ص۱ـ۱۶.
ـ طباطبایی، علاءالدین، ۱۳۹۵، فرهنگ توصیفی دستور زبان فارسی، تهران، فرهنگ معاصر.
ـ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۷، هزارواژهٔ زبان‌شناسی (۱)، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
ـ فره‌وشی، بهرام، ۱۳۸۳، جهان فروری: بخشی از فرهنگ ایران کهن، چ۲، تهران، دانشگاه تهران.
ـ کاتامبا، فرانسیس و جان استونهام، ۱۳۹۱، واژشناسی، ترجمهٔ جلال رحیمیان، چ۲، شیراز، دانشگاه شیراز.
ـ مدرسی قوامی، گلناز، ۱۳۹۴، فرهنگ توصیفی آواشناسی و واج‌شناسی، تهران، علمی.
ـ مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد، ۱۳۸۶، مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، چ۴، تهران، هرمس.
ـ نغزگوی کهن، مهرداد، ۱۳۹۴، فرهنگ توصیفی زبان‌شناسی تاریخی، چ۲، تهران، علمی.
ـ هینلز، جان، ۱۳۸۹، شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چ۱۵، تهران، چشمه.
- Bartholomae, Ch., 1904, *Altiranisches Wörterbuch*, Strassburg, Karl J. Trü bner.
- Boyce, M., 1977, *A Word-list of Manichaean Middle Persian and Parthian* (=*Acta Iranica 9a*), Té hé ran-Liè ge, Bibliothé que Pahlavi and Leiden, Brill.
- Durkin-Meisterernst, D., 2004, *Dictionary of Manichaean Middle Persian and Parthian*, Turnhout, Brepols.
- MacKenzie, D. N., 1986, *A Concise Pahlavi Dictionary*, Oxford, Oxford University Press.
- Matthews, P. H., 2011, *Oxford Concise Dictionary of Linguistics*, Oxford, Oxford University Press.

۲۰. یک معنای دیگر واژهٔ سلام

یکی از معانی واژهٔ سلام، که تا آنجا که نگارنده دیده در فرهنگ‌های یک‌زبانهٔ فارسی ـ مانند لغت‌نامه و فرهنگ بزرگ سخن ـ ضبط نشده‌است، معنای «[هنگام نوشیدن شراب] به‌سلامتی» است. تنها جایی که این معنی ثبت شده فرهنگ معاصر هزاره (انگلیسی ـ

فارسی) است که برای واژه‌های cheers و cheerio معادل سلام را نیز آورده‌است (نک. حق‌شناس و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۲۰). مطابق پرس‌وجویی که نگارنده از اهل فن کرده‌است ظاهراً این معنا در فارسی امروز رواج دارد و بنابراین لازم است در فرهنگ‌های یک‌زبانهٔ فارسی ضبط شود[1].

منبع این بخش:

ـ حق‌شناس، علی‌محمد و حسین سامعی و نرگس انتخابی، ۱۳۹۰، فرهنگ معاصر هزاره (انگلیسی ـ فارسی)، چ۲۱، تهران، فرهنگ معاصر.

[1]. جالب است که در زبان اسپرانتو نیز واژهٔ saluton هم به معنی «درود» و هم به معنی «[هنگام نوشیدن شراب] به‌سلامتی» به کار می‌رود.

در پی آواز حقیقت (۲)
تأملاتی کوتاه درباره ادبیات معاصر

سعید کریمی قره‌بابا
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

۶ ـ خرده‌گیری‌های پیشروان ادبیات مدرن از خمسه نظامی به تصحیح وحید دستگردی

حسن وحید دستگردی (۱۲۵۸ ـ ۱۳۲۱ ه. ش) سیاست‌مدار، شاعر، نویسنده و نسخه‌پژوه و یکی از فعالان سرشناس فرهنگی در دوره پهلوی اول بود. او را همانند امیری فیروزکوهی، فروزانفر، ادیب‌الممالک فراهانی و دیگران ادیبی سنت‌گرا قلمداد می‌کنند (برای کسب اطلاعات بیشتر درباره زندگی و آثار وحید دستگردی ر. ک: فرجی، ۱۳۹۵ و خلیلی، ۱۳۸۳). وحید در نیمه اول زندگی‌اش مبارز راه آزادی و استقلال ایران بود. حس وطن‌دوستی او را به سرایش اشعاری با موضوعات سیاسی و موضع‌گیری در قبال ستمگران، مستبدان و دولت‌های استعماری روس و انگلیس برمی‌انگیخت. وحید با بر سر کار آمدن رضاشاه به حمایت از حکومت وی پرداخت و در هیئت استادی مسلط به ادبیات کهن «انجمن ادبی حکیم نظامی» را تأسیس کرد و در آن نهاد به ترویج و تبلیغ سیاست‌های محافظه‌کارانه فرهنگی رضاشاه در عرصه ادبیات اقدام نمود. این نوع ادبیات مخالف تحول در حوزه‌های قالب و فرم و زبان بود و تنها نوگرایی خفیفی را در حیطه مضامین پیشنهاد می‌کرد. این نوع افکار واپسگرایانه در فرهنگ و سیاست وحید دستگردی را آماج حملات تند و هتاکانه نسل اول نوگرایان قرار داد. عارف، عشقی و بهار در شعر خویش وی را هجو و هزل گفتند[۱] [۲]. وحید در انجمن ادبی حکیم نظامی علاوه بر گردآوردن شعرای زمانه به دور خود، به تصحیح خمسه نظامی نیز همت گماشت (برای مطالعه بیشتر در زمینه انجمن‌های ادبی دوره پهلوی اول ر. ک: رستمی و فلاح، ۱۳۹۳). اغلاط فراوانی به نسخه‌های خمسه در طول قرون راه یافته بود و تهذیب این اثر مهمِ تاریخ ادبیات ایران از هزاران غلط و تصرف ریز و درشت و ارائه نسخه‌ای منقح در آغاز سده جدید شمسی کاری ضروری می‌نمود. وحید دستگردی به سبب علاقه شخصی و مطالعاتش در شعر سنتی، پای در میدان تصحیح خمسه نظامی نهاد و سال‌های متمادی از عمر خود را صرف این تحقیق کرد. او ابتدا اغلب نسخه‌های معتبر موجود از خمسه را جمع آوَرد و با کوششی طاقت‌فرسا تصحیح و شرحی قابل توجه از این کتاب به دست داد. علی‌رغم انتقادتی که به روش‌شناسی این تصحیح می‌توان وارد ساخت هنوز این تصحیح اعتبار خود را حفظ کرده است و همچنان در پژوهش‌های نظامی‌شناختی از آن استفاده می‌شود. وحید دستگردی پنج گنج نظامی را در ۷ جلد (شرف‌نامه و اقبال‌نامه به‌صورت مجزا به همراه گنجینه گنجوی مشتمل بر فرهنگ لغات و عبارات دشوار خمسه و دیوان نظامی) و از سال ۱۳۱۳ تا ۱۳۱۷ هـ. ش. منتشر کرد. خدمت وحید دستگردی در تصحیح خمسه عظیم و چشمگیر بود. او با توجه به امکانات و محدودیت‌های زمانه خود با سربلندی توانست این رسالت شایان ستایش را به انجام رسانَد. این کار

وحید اما از همان بدو انتشار چندان با استقبال گرم اصحاب دانش و ادب مواجه نشد. وحید در این خصوص می‌نویسد: «این گروه [طاعنان و حاسدان و نکوهندگان] هر نسخه‌ای از نسخ نظامی که پس از تصحیح و تشریح کامل منتشر می‌گردد، عوعوکنان بر طینت خود تنیده و نه‌تنها به ما بلکه استاد بزرگ باستان هم زبان جسارت دراز و بلاهت و حماقت خود را به عالمیان ثابت می‌سازند» (وحید دستگردی، ۱۳۱۳: ۶۴۹). در این میان، پیشروان ادبیات مدرن با تصحیح خمسه برخوردی سرد و حتی استهزاءآمیز داشتند و می‌خواستند تا آن را اثری نه‌چندان شایسته اعتنا بشناسانند. نیمایوشیج با لحنی که خالی از حسادت نیست کاغذهایی را که خمسه در آن چاپ شده نامناسب می‌داند. گویی این کتاب‌ها هیچ وجه مستحسن دیگری ندارد. «طرز چاپ کتاب‌ها در زمان ما تنزل یافته است... باری کاغذ در چاپ کتاب‌های کهنه باید بر طبق مطالب، تاریک و روشن باشد. چاپ نظامی وحید دستجردی بسیار کثیف و بی‌سلیقه است... گراورها بسیار کثیف و محو و بی‌جهت و بی‌فایده و بدون زیبایی است و همه این‌ها نشان می‌دهد که مباشر طبع که وحید دستجردی باشد چگونه آدمی است... کتاب‌های قدیم باید کاغذهای خاصّ داشته باشند. این همه روشنی با تصاویر کثیف و بی‌جا همه چیز را بی‌جا و کثیف می‌کند. وقتی که یک قصیده خاقانی را در روی کاغذهای کهنه قدیم می‌خوانیم خود من حظ دیگر می‌برم و اگر مسئله‌ای حظ می‌دهد... این تلاش‌ها در خصوص بهترین چاپ‌ها معنی ندارد» (نیمایوشیج، ۱۳۹۶: ۹۰). بیشترین توجه را اما صادق هدایت نشان داد. او در سال ۱۳۱۹ مقاله‌ای انتقادی درباره جلد هفتم از خمسه نظامی در شماره‌های یازدهم و دوازدهم مجله موسیقی با عنوان «شیوه نوین در تحقیقات ادبی» و با امضایی دیگر به چاپ رساند. متن کامل این مقاله را اکنون در «نوشته‌های پراکنده» می‌توان خواند. این نوشته آکنده از اشارات طنزآلود است و سبک مبتکرانه هدایت را در قضیه‌های «ولنگاری» و برخی دیگر از آثارش فرایاد می‌آورد. این مقاله البته چندان جنبه جدی ندارد و انتقادی ساده و خودمانی است و گاه کاملاً عالمانه. هدایت آگاهی‌اش نسبت به ادبیات کلاسیک را با مطالبی که درباره «رباعیات خیام»، «ویس و رامین» و «لغت فرس اسدی» تألیف کرده به اثبات رسانده است. این مقاله که آن را باید جزو نخستین نقدها از خمسه نظامی به تصحیح وحید دستگردی در نظر گرفت، از دانش وسیع هدایت در ادب کهن حکایت دارد. زبان وی در نوشته مزبور آشکارا کنایه‌آمیز و دوپهلوست. برای مثال دستگردی در ذیل بیت:

«اگر دولت بود کآرم به دستش چو دولت خود کنم خسرو پرستش

نوشته است که یعنی اگر کار من به دست او دولت باشد...» (هدایت، ۱۳۸۳: ۴۲۱). ولی هدایت افزوده است: «دانش‌آموزی می‌گفت معنی شعر این است که اگر بخت باشد که او را به دست بیاورم ... ولی البته هزار البته به‌زعمِ این ضعیف، قولِ دانشمند محترم اصح است» (همان)؛ و یا دستگردی درباره «بَرسَم» نوشته که کتابی مقدس در کیش بهی است و هدایت این توضیح را چنین به سخره گرفته است: «از مزایای این فرهنگ آن است که گاهی این گونه شوخی‌های ملیح را نیز در آن گنجانده‌اند و درعین‌حال کتابی ادبی و فکاهی تألیف کرده‌اند تا طبع خوانندگان را که از خواندن تحقیقات دقیق علمی ملالت یافته انبساطی دست دهد وگرنه محقق مدقق البته می‌دانند که برسم کتاب نیست و ترکه‌های انار و گز است که زردشتیان در موقع دعا خواندن به دست می‌گرفته‌اند ...» (همان: ۴۲۳)؛ و یا دستگردی «شبگیر» را رفتن و مسافرت در شب معنی کرده است و هدایت چنین مرقوم داشته است: «این کلمه تا آذر ماه ۱۳۱۸ به معنی سحرگاه

و سپیده بوده است» (همان: ۴۲۷). هدایت مقاله‌اش را با این بند به پایان رسانده است: «امیدوارم که محقق دانشمند خرده‌گیری‌های این حقیر را که در نتیجه زحمات و مشقات بسیار تهیه شده به نظر عفو و اغماض بنگرد و در آینده پیوسته جمله معارف پژوهان را از پرتو معلومات خود مستفیض بنماید؛ زیرا محقق محترم از تعریف و تمجید بی‌نیاز است و فداکاری‌ها و مشقات ایشان در راه علم و ادب بر عالمیان آشکار و محتاج به تذکار نمی‌باشد» (همان: ۴۲۸). در نهایت برای خواننده معلوم نمی‌شود که نگارنده سخنان اخیر را از سر شوخی و طنز تحریر کرده و یا جدّاً بر این نظر است. جالب آن است که هدایت در سرتاسر این نوشته هیچ نامی از وحید دستگردی نمی‌بَرَد. بسیاری از نکاتی که هدایت در حوزه معنی و یا ریشه‌شناسی کلمات در این نقد بر آن‌ها انگشت گذاشته است صائب و صحیح می‌نماید. آرای این طیف از ادیبانِ پیشگام در نوگراییِ ادبی درباره فعالیت‌های علمی وحید دستگردی به ذوقِ سنت‌گرایانه غلیظ[۳] وی در ساحت ادبیات خلّاقه برمی‌گردد. عامل دیگر در نادیده گرفته شدن وحید توسط متجددان، پایگاهِ اجتماعی او بود. وحید به حاکمیت و قدرت نزدیکی می‌جُست و در اشعارش اقدامات رضاشاه را می‌ستود. همین عامل خود باعث واگرایی این دو گروه از یکدیگر می‌شد.

توضیحات:

۱) گویا وحید در شعری از بهار و عارف و عشقی با الفاظ زشت و ناپسند یاد کرده و این سه شاعر را به خیانت به وطن و مزدوری برای انگلیس و بیگانگان متهم نموده بود. این اتهامِ ناحق، آنان را به سرایشِ هجویه‌هایی درباره وحید برانگیخت. غورکنندگان در تاریخ ادبیات به نیکی واقف‌اند که پشت پرده چنین نزاع‌هایِ به‌ظاهر سیاسی می‌تواند که کشمکش‌هایی بوطیقایی در جریان باشد. در ارتباط با بحث ما شاید نزاعِ بوطیقاییِ شاعرانِ سنت‌گرایِ افراطی با سنت‌گرایانِ معتدل، انگیزه سرایش این هجویه‌ها بوده است (برای مطالعه بیشتر ر. ک: جعفری جزی، ۱۳۹۷: ۱۰۶).

۲) برخلاف این شاعران ایرج میرزا و شهریار شخصیت علمی و منش فرهنگی و اخلاقی وحید دستگردی را ستوده‌اند (ر. ک: ایرج میرزا، ۱۳۵۶: ۱۷۸ و شهریار، ۱۳۸۲: ۴۸۵).

۳) وحید دستگردی البته به درجه‌ای از تحول اعتقاد می‌ورزیده است! او جزوه‌ای با عنوان «انقلاب ادبی یا تجدد ادبی» دارد که در فحوای آن جهد بسیار می‌کند تا به خیالِ خودِ معنایِ حقیقیِ تجدد را پدیدار سازد و این اصطلاح را از دست طرفداران دروغین آن نجات دهد. اوج تجدد ادبی از نگاه وی در شیوه قاآنی و ادیب‌الممالک فراهانی خلاصه می‌شد (وحید دستگردی، ۱۳۳۴).

■ منابع

ایرج میرزا (۱۳۵۶) دیوان کامل، چ ۴، تهران: اندیشه.

جعفری جزی، مسعود (۱۳۹۷) تغییر جایگاه شاعران در تاریخ ادبیات؛ ادامه عصر رضا شاه، مجله بخارا، ش ۱۲۳، صص ۱۰۳ ـ ۱۱۲.

خلیلی، سید حسین (۱۳۸۸) نظری کوتاه در زندگی و آثار استاد فقید وحید دستگردی، مجله پیام بهارستان، د ۲، س ۲، ش ۶، صص ۵۹۵ ـ ۶۰۶.

رستمی، زهرا و مرتضی فلاح (۱۳۹۳) نقش انجمن‌های ادبی مؤثر دوره پهلوی اول در روند شعر معاصر، شعرپژوهی (بوستان ادب)، س ۶، ش ۲۲، صص ۸۱ ـ ۱۰۶.
شهریار، محمدحسین (۱۳۸۲) دیوان، چاپ مکرر (اول نگاه)، تهران: نگاه و زرین.
فرجی، ایرج (۱۳۹۵) مدخل وحید دستگردی در دانشنامه زبان و ادب فارسی؛ به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج ۶، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
نیمایوشیج (۱۳۹۶) یادداشت‌های روزانه نیمایوشیج؛ به کوشش شراگیم یوشیج، چ ۳، تهران: مروارید.
وحید دستگردی، حسن (۱۳۳۴) انقلاب ادبی یا تجدد ادبی؛ به سعی وحیدنیا، چ ۱، تهران: شرکت دیهیم.
ـــــــــــــــ (۱۳۱۳) تصحیح خمسه نظامی، مجله ارمغان، س ۱۵، ش ۹، صص ۶۴۱ ـ ۶۵۱.
هدایت، صادق (۱۳۸۳) نوشته‌های پراکنده؛ گردآوری حسن قائمیان، چ ۲، تهران: جامه‌دران.

۷ ـ مرتضی کیوان و شهریار

مرتضی کیوان (۱۳۲۰ ـ ۱۳۳۳ ه.ش) از چهره‌های تأثیرگذار و در عین حال ناشناخته نقد ادبی معاصر است. تحلیل‌های بازمانده از او منتقدی سخت‌کوش و بی‌ادعا را نشان می‌دهد که با شور و علاقه فراوان می‌خواهد راهی نو بگشاید و یا جریانی پویا در ادبیات روزگار ما ایجاد کند. از نیما و شاملو و سایه و کسرایی گرفته تا اسلامی ندوشن و م. آزاد و نادرپور همه در شعر خود شخصیت کیوان را ستوده و به نحوی خود را وامدار او دانسته‌اند. نسل امروز، کیوان را از رهگذر این اشعار پرآوازه می‌شناسد. محجوب می‌نویسد که کیوان قلم به دست بسیاری از شاعران و نویسندگان آن دوره گذاشت (جعفری، ۱۳۹۴: ۱۲۶). افسوس که جوّ چپ‌گرایانه آن سال‌ها او را گرفتار کرد و سرانجام به مسلخش فرستاد. اگر فرصت حیات می‌یافت می‌توانست با تجربه‌هایی که می‌اندوخت در دهه‌های بعد، در هیئت یک منتقدِ تمام عیار راه و چاه را به هم‌نسلانش نشان دهد. بررسی ارتباط تنگاتنگ کیوان با طیف وسیعی از فعالان ادبی دهه ۲۰ و ۳۰ حاکی از استعدادیابی خارق‌العاده اوست. او به خوبی استعدادها را در هر زمینه‌ای کشف می‌کرد و آن‌ها را به طیِ طریق در آن مسیر تشویق می‌نمود و خود نیز می‌کوشید که همه مقدماتِ تحقیق و تألیف و سرایش را برای آنان فراهم بیاورد. البته گرایش‌های سیاسی سوسیالیستی‌اش در روابط و خط‌دهی‌ها بی‌تأثیر نبوده است. نامه‌نگاری‌های کیوان با محمدعلی جمال‌زاده، فریدون رهنما، مصطفی فرزانه، مهدی حمیدی شیرازی، حسینقلی مستعان و غیره گستردگی مراوداتش را با اهالی ادب آشکار می‌سازد. نکته جالب توجه آن که وی نامه‌ای به مهدی آذریزدی نویسنده جوان و در آن سال‌ها گمنام می‌نویسد و ضمن توصیفِ معماری شهر یزد و کارگاه‌های شَعربافی از یک کتاب قدیمی با نام «فلک ناز و خورشید آخرین و سرو گل» تعریف می‌کند که توانسته است از بازار آن شهر بخرد. «این نامه مبین ویژگی خاص مرتضی کیوان است که همواره به دنبال پیوند و برقراری دوستی‌ها بود و نیز یادآوری تیزبینی اوست از هر آنچه می‌دید و می‌خواند و این که چگونه این دیده‌ها و خوانده‌ها را با دوستانش در میان می‌گذشت» (کیوان، ۱۳۸۱: ۲۷۹). تقریباً هیچ نویسنده و شاعر جوان و نوجو و مستعدّی از رصدگاه او دور نمانده است. برخی محققان، کیوان را رهبر شاخه مطبوعاتی حزب توده معرفی کرده‌اند که مأموریت داشت از میان استعدادهای جوان همکاران و کارگزاران فرهنگی برای حزب شکار کند (وکیلی، ۱۴۰۰: ۲۵۱)؛

حال آن که اگر هم چنین باشد کیوان فرد سرسپرده و چشم‌وگوش‌بسته حزب نبود و وجهه خبرنگاری و نویسندگی‌اش پررنگ‌تر از توده‌ای بودنش به نظر می‌آمد. او بعدها حتی به همکاری با دولت مصدق مبادرت نمود. همه کسانی که سپس‌تر وی را تمجید و تحسین کردند نیز خود در زمره ایران‌دوستان و علاقه‌مندان فرهنگ و هنر ایران‌زمین بودند و به انتقاد بی‌امان از عملکرد حزب توده دست زدند.

کیوان برای ترجمه رمان‌هایی مانند «شطرنج‌باز» نوشته استفن تسوایک؛ ترجمه نیره سعیدی، «نمونه‌های شعر نو» از پرویز داریوش، داستان «صحرای محشر» جمال‌زاده، مجموعه شعر «آهنگ‌های فراموش‌شده» شاملو، مجموعه داستان «دید و بازدید» آل احمد و ... تحلیل‌های دقیقی نگاشته که بیانگر درک نسبتاً عمیق او از مدرنیسم در ادبیات ایران و جهان است.

در پیوند با شعر شهریار باید گفت که کیوان نخستین نقد جدی و قابل‌اعتنا را برای دیوان این شاعر تبریزی نوشته است. او در این مقاله که در دو شماره مجله گل‌های رنگارنگ (دی‌ماه ۱۳۲۴) به چاپ رسیده، آثار شهریار را بسیار نفیس و هنرمندانه ارزیابی کرده و نوشته است که «شهریار بزرگ‌ترین و هنرمندترین شاعر معاصر ایران و تنها شاعر واقعی حسّاسی است که می‌توان او را تاج افتخار ادبیات قرن اخیر دانست. من عاجزم احساسات و علاقه و احترام خود را نسبت به شهریار روی کاغذ نشان دهم» (علیزاده، ۱۳۷۴: ۱۵). کیوان معتقد است که شهریار لطافت، تخیل، نازک‌کاری و تابلوسازیِ حافظ و نظامی را در شعر خود جمع کرده است (همان). وی در این نوشته ادعا می‌کند که شهریار هرگز به روزنامه و مجله شعری برای چاپ نمی‌دهد و آنچه هم تابه‌حال چاپ شده دوستان و علاقه‌مندانش برای چاپ به جراید و مجلات داده‌اند اما او خودش بعد از دیدار با شهریار شعر شورانگیز و آشوبگرِ «هذیان دل» را برای چاپ در مجله گل‌های رنگارنگ گرفته است (همان: ۲۰). کیوان درباره «هذیان دل» می‌نویسد: «این منظومه لطیف و با روح دنیای تازه‌ای از شعر و موسیقی و صحنه‌سازی و تغزل پیش چشم خواننده با ذوق نمودار می‌کند و معلوم می‌سازد که ادبیات فارسی در چه تکامل و تجدد امیدبخش و افتخارآمیزی پیش می‌رود» (همان) او در بخش دوم این مطلب به توضیح سبک شعر شهریار می‌پردازد. احتمالاً کیوان این مقاله را قبل از آن که به حزب توده بپیوندد نوشته بوده است. کیوان در جایی دیگر (معرفی کتاب نمونه‌های شعر نو) نیز از شهریار به‌عنوان شاعری متجدد یاد کرده است.

داریوش در این کتاب چنین اظهارنظر کرده که شعر نو بیشتر در حوزه تغزل تحول یافته و نمونه‌های نوی به وجود آورده است (مسکوب، ۱۳۸۲: ۲۹۴) کیوان اما بر این عقیده است که با مطالعه شعرِ نمایندگانِ متجدد و تازه‌گوی معاصر (نیما، شهریار، خانلری و میرفخرایی) به این نتیجه می‌رسیم که اینان به اشعار تغزلی کمتر توجه داشته و بیشتر کوشیده‌اند که در زندگی اجتماعی یا روحانیِ فردی خود مفاهیم و معانی تازه‌ای بیابند (و بیافته‌اند) و افکار و احساسات شخصی خود را توجیه کنند. کیوان سپس به‌عنوان گواهِ سخن خود از منظومه‌های هذیان دل، دو مرغ بهشتی، بهشت گمشده و دختر آسمان (همگی متعلق به شهریار) نام می‌بَرَد (همان: ۲۹۵).

هوشنگ ابتهاج دوست مشترک کیوان و شهریار بود و به همین خاطر هر دو برای دفتر اول مجموعه «سیاه مشق» (1333) مقدمه نوشته‌اند (عبداللهی، ۱۳۸۶: ۱۴).

شهریار ظاهراً قطعه شعر «قهرمانان لنینگراد» را به درخواست مرتضی کیوان سروده است (پرتو کرمانشاهی، ۱۴۰۰: ۱۱۸). این سخن اگر درست باشد بر تکاپویِ کیوان جهتِ جذبِ شاعرانِ هم‌دوره‌اش به قلمروهای مورد علاقه حزب توده صحّه می‌گذارد. سیاستمداران حزب توده از قبیل احسان طبری بی‌میل نبودند که شهریار را به اردوگاه خویش بکشند. شهریار شاعری مداراجو بود و تلاش می‌کرد که ضمن حفظ موضع انتقادیِ ملایم خود، با جریان‌های سیاسی روز سازگاری یابد؛ به همین سبب بیش و کم همان‌گونه رفتار می‌نمود که فضا و فرهنگ مسلّط و غالب روزگار اقتضا می‌کرد (صدری‌نیا، ۱۳۹۳: ۲۱۶ ـ ۲۱۷). حزب توده در دهه ۲۰ شمسی یکّه‌تازی می‌کرد. این حزب در آن سال‌ها از بازیگران اصلی فضای سیاسی ایران بود و با شور و هیاهو به تبلیغ آرمان‌های سوسیالیستیِ خود می‌پرداخت. بدیهی می‌نماید که شهریار هم از شعارها و تبلیغاتِ چپ‌گرایانه آن دوره تأثیراتی پذیرفته باشد. «قهرمانان استالینگراد» را باید پاسخی به هیجانات آن عصر تلقی کرد. شهریار با آن که سعی داشت تا فاصله خود را با مرام فکری و سیاسی حزب توده حفظ کند اما گاهی نیز به سائقه همان روحیه مداراگرایانه‌اش با شاعران جوان و نوخواه این جریان همراهی نیز می‌کرد. علاوه بر «قهرمانان استالینگراد» شهریار در نخستین کنگره نویسندگان ایران که به همت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی برگزار می‌شد، شرکت کرد و شعری با مضمون روستاستایانه (نامزدبازی روستایی) که سوژه محبوب توده‌ای‌ها بود خواند. از قضا این شعر مورد تحسین و تشویق احسان طبری قرار گرفت (نوری، ۱۳۸۵: ۲۷۱). به نظرِ نگارنده این سطور، «نامزدبازی روستایی» بهترین شعری است که در این کنگره خوانده می‌شود. این مثنوی یکی از نغزترین اشعار شهریار هم محسوب می‌شود. شهریار با آن که در مصاحبه‌ای می‌گوید «بعد از شهریورِ ۲۰ همه چیز را خراب کردند و خصوصاً ادبیات را از بین بردند» (علیزاده، ۱۳۷۹: ۲۲۰)؛ اما بخش اعظم شهرت خود را مدیون اشعاری است که در همان سال‌ها سروده است. از قرار معلوم، فضای نسبتاً آزادِ سیاسی در آن دهه، در سرایشِ برخی شاهکارهای شهریار و دیگر شاعران آن زمانه نقش مهمی داشته است. شهریار لیکن به‌رغم مراوداتِ ادبی‌اش با کیوان در هیچ جا از او نامی به میان نمی‌آوَرَد. در اوایل دهه ۳۰ حزب توده از صحنه سیاست رسمی ایران به حاشیه می‌رود و شهریار نیز روابط کم‌رنگ خود را با فعالان فرهنگی آن حزب انکار می‌کند. او تا پایان عمر تمایلی به برجسته ساختن روابطش با کیوان نداشت.

■ منابع

پرتو کرمانشاهی (۱۴۰۰) پرتو مهر (ارج‌نامه استاد پرتو کرمانشاهی)، به کوشش ابراهیم رحیمی زنگنه و خلیل کهریزی چ ۱، تهران: سُها.

جعفری، حسین (۱۳۹۴) محجوب، مرتضی کیوان و حزب توده، مجله بخارا، ش ۱۱۰، صص ۱۲۳ ـ ۱۳۵.

عبداللهی، مهناز (۱۳۸۶) سال‌شمار زندگی و آثار ه. ا. سایه، مجله بخارا، ش ۶۰، صص ۱۳ ـ ۲۱.

علیزاده، جمشید (۱۳۷۹) گفتگو با شهریار، چ ۱، تهران: نگاه.

ـــــــــــ (۱۳۷۴) به همین سادگی و زیبایی؛ یادنامه شهریار، چ ۱، تهران: مرکز.

کیوان، مرتضی (۱۳۸۱) نامه‌ای از مرتضی کیوان، مجله بخارا، ش ۲۷، صص ۲۷۹ ـ ۲۸۱.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۲) کتاب مرتضی کیوان، چ ۲، تهران: کتاب نادر.

نوری، نورالدین (۱۳۸۵) نخستین کنگره نویسندگان ایران؛ چ ۱، تهران: اسطوره.

وکیلی، شروین (۱۴۰۰) احمد شاملو (داد سخن ـ کتاب پنجم)، چ ۱، تهران: انتشارات داخلی موسسه فرهنگی ـ هنری خورشید راگا.

۸ ـ شجریان و شعر نو

استاد محمدرضا شجریان به همان اندازه که شعر کلاسیک ایرانی را به میان جوانان بُرد، به شعر نو فارسی نیز خدمت‌ها کرد. شعر نو با راه یافتن به فضا و گستره آواز شجریان بیشتر تثبیت شد و بر سر زبان‌ها افتاد. شجریان در درازایِ نیم‌قرن اشعار زیبایی را از ملک‌الشعرا بهار، عارف قزوینی، نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، سیاوش کسرایی، فریدون مشیری، هوشنگ ابتهاج، سهراب سپهری و شفیعی کدکنی اجرا کرد. رمانتیک‌های قرن بیستم باید به خود ببالند که شجریان شعر و ترانه آنان را زمزمه کرد. هر شعری که شجریان از آن‌ها خواند مهر تأیید و تأبید خورد و به حافظه جمعی راه باز کرد. به‌راستی اگر استاد شجریان تصنیف «به سکوت سرد زمان» (در آلبوم سرو چمان/ ۱۳۷۰) و «ساز قصه‌گو» (در آلبومی به همین نام/ ۱۳۶۷) را از جواد آذر (۱۳۱۰ تبریز ـ ۱۵ بهمن ۱۳۸۰ آلمان) نمی‌خواند به‌جز خواصِّ ادبا چه کسی او را می‌شناخت؟

شجریان از شاملو قطعه‌ای نخواند اما همکاری‌اش با او در خوانشِ رباعیات خیام، آلبومی بی‌نظیر را در عرصه تلفیق موسیقی و آواز و شعر و دکلمه به یادگار گذاشت (آلبوم رباعیات خیام/ ۱۳۵۵).

شجریان شعرهای متعددی از فریدون مشیری خواند که یکی از دلنوازترین آن شعرها این گونه آغاز می‌شود:

بگذار که بر شاخه این صبح دلاویز
بنشینم و از عشق سرودی بسرایم

آنگاه به صد شوق چو مرغان سبک‌بال
پر گیرم از این بام و به سوی تو بیایم
(مشیری، ۱۳۸۳: ۳۳۳)

این اثر در میان انبوه کارهای شجریان گمنام و مغفول مانده ولی بغایت سوزناک است و هوش از سر شنوندگان می‌رباید. شجریان در این قطعه با خنیاگری خویش پرواز کبوتران و طلوعِ پرشکوهِ صبح را پیش چشم نیوشندگان به تصویر کشیده است. شنیدن این اثر متفاوت را حتماً به خوانندگان ارجمندِ این سطور پیشنهاد می‌کنم.

نکته جالب آن که دامنه نوگرایی شجریان به ساحت شعر سپید هم کشید و او در آلبوم سرود مهر (اجرای زنده/ ۱۳۸۴) شعر شگرف و غریب «نیایش» را از سهراب سپهری اجرا کرد:

دستی افشان تا ز سر انگشتانت صد قطره چکد هر قطره شود خورشیدی
باشد که به صد سوزن نور شب ما را بکند روزن روزن

ما بی‌تاب و نیایش بی‌رنگ
از مهرت لبخندی کن بنشان بر لب ما
باشد که سرودی خیزد در خورد نیوشیدن تو ... (سپهری، ۱۳۸۲: ۲۵۸ ـ ۲۵۹)

از جمله اجراهای تأثیرگذار شجریان که در زمان خود بسیار پیشروانه به نظر می‌آمد، قطعه «زمستان است» از اخوان ثالث بود (اجرای زنده در کالیفرنیا/ ۱۳۷۹). شهرام ناظری نیز چند سالی پیش از وی همین شعر را به آواز خوانده بود (آلبوم زمستان/ ۱۳۶۹ با آهنگ‌سازی محمد رضا درویشی). الحق هر دو قطعه نیرومند و درخشان‌اند و رنگ و سبک و سیاق اجراکنندگانش را دارند. به گمان من، ناظری سعی کرده تا مایه‌های اجتماعی و سیاسی شعر اخوان را متبلور سازد و شجریان فضای رمانتیک و حال و هوای غمگنانه شعر را پررنگ کرده است. هر دو قطعه شنیدنی و ماندگار است و تجربه‌ها و لایه‌های ژرفی از شعر «زمستان» را برای شنوندگان کشف می‌کند.

■ منابع

سپهری، سهراب (۱۳۸۲) هشت کتاب، چ ۳۶، تهران: طهوری.
مشیری، فریدون (۱۳۸۳) بازتاب نفس صبحدمان: کلیات اشعار، چ ۳، تهران: چشمه.

۹ ـ استفاده از نام اشخاص داستان‌های کهن در شخصیت‌پردازی داستان‌هایِ مدرن

نام در ساخته و پرداخته کردن شخصیت‌ها اهمیت فراوانی دارد و می‌تواند در باورپذیریِ اشخاصِ داستان به نویسنده یاری رساند. نام همچون دالّی ضمنی گستره‌ای از معانی را در ذهن خوانندگان متبادر می‌سازد و بخش عظیمی از ویژگی‌های شخصیت را بازگو می‌کند. منتقدان همواره اهمیت نام‌گذاری را در شخصیت‌پردازی یادآور شده‌اند. دیوید لاج بر این باور است که «در رمان نام‌ها هر گز خنثی نیستند حتی اگر عادی بودن و معمولی بودن را برسانند. نویسندگان کمیک، شوخ یا اندرزگو ممکن است در نام‌گذاری‌ها بسیار مبتکر یا تمثیل‌گرا باشند. رمان‌نویسان نام‌های عادی با معانی ضمنی مناسب را ترجیح می‌دهند» (لاج، ۱۳۹۳: ۸۱). برخی از نویسندگان مدرن ایرانی برای نام‌گذاری شخصیت‌های داستان‌هایشان از نام قهرمانان قصه‌های قدیم استفاده می‌کنند تا با بهره‌گیری از جایگاه آن شخصیت‌ها در اذهان عامه، به‌صورت غیرمستقیم پاره‌ای از خصوصیات را به خوانندگان القا کنند. برای نمونه نام‌های شاهنامه‌ای گنجینه عظیمی برای نویسندگان به شمار می‌آید. نویسندگان از این طریق می‌توانند فضای داستان‌هایشان را به سنت‌های ادبی گره بزنند. آن‌ها با این شیوه به سنت سیالیت و پویایی می‌بخشند و از سوی دیگر برای داستان‌هایشان لایه‌ها و هاله‌های ذهنی ایجاد می‌کنند. ذکر چند مثال، قضیه را بهتر روشن می‌کند. در داستان «آهوی کور» نوشته شهریار مندنی‌پور زندگی خانواده‌ای از دریچه ذهن آشفته پدر نقل می‌شود. داستان، مدام از گذشته (حوادث کودتای ۲۸ مرداد) به حال (جنگ تحمیلی) و برعکس پل می‌زند. پدر در رؤیاهای وحشتناک خود فرو رفته است و در خاطرات خود سیر می‌کند. دو پسر او زریر و اسفندیار نام دارند. کابوس‌های پدر زندگی این دو پسر را به جهنمی بدل کرده است. زریر و اسفندیار در حماسه فردوسی برادر و پسر گشتاسپ‌اند.

گشتاسپ در شاهنامه، خصلتی خودرأی و نافرمان دارد. بلندپروازی‌ها و جاه‌طلبی‌های وی زریر را به دردسرهای فراوانی می‌اندازد. گشتاسپ دو بار با پدرش لهراسپ قهر می‌کند و از دربار می‌گریزد و در هر دو بار زریر برای بازگرداندن او متحمل زحمات زیادی می‌شود. اسفندیار نیز قربانی خودکامگی پدر می‌گردد و برای کسب تاج‌وتخت وادار می‌شود که با رستم دربیفتد. نبرد رستم و اسفندیار با مرگ تراژیک اسفندیار پایان می‌پذیرد. همه این ماجراها به‌مثابه پشتوانه فرهنگی باعث گسترش معنایی داستان «آهوی کور» می‌شود. در این داستان هم اسفندیار و زریر تبعاتِ زندگیِ سخت با پدری روان‌رنجور را پس می‌دهند. مصطفی مستور نیز در داستان «استخوان خوک و دست‌های جذامی» شخصیتی را به نام «نوذر» خلق کرده است. نوذر دست به جنایت می‌زند و با نوچه‌هایش پیرمردی را فقط به خاطر یک تکه زمین می‌کُشد. نوذر در پایان قصه به دست دو دوستش به قتل می‌رسد. نوذر در شاهنامه پسر منوچهر است. چون منوچهر درگذشت، نوذر به پادشاهی نشست. او مردی فاسد و بی‌تدبیر بود و به سببِ بی‌رحمی و خودسری فره ایزدی از سیمایش دور شد. بر اثر نادانی‌های نوذر کشور به دست تورانیان افتاد و خود نیز به دست افراسیاب کشته شد. بزرگان ایران‌زمین هیچ یک از پسران او را لایق پادشاهی ندیدند. همه خصائل نوذر در شاهنامه را می‌توان پشت چهره نوذر در داستان «استخوان خوک و دست‌های جذامی» تشخیص داد. همه آن معانی ضمنی برای پردازش شخصیت نوذر به کمک نویسنده می‌آید. نویسندگان نوگرا تنها به اسامی شاهنامه‌ای اکتفا نکرده‌اند. از نام همه تیپ‌ها در متون کهن می‌توان چنین فایده‌هایی بُرد. یکی از آن متون مهم خمسه نظامی است. نظامی در داستان‌های خود شخصیت‌های کوچک و بزرگِ بسیاری آفریده است. خسرو، شیرین، فرهاد، لیلی، مجنون، بهرام و اسکندر ازجمله آن شخصیت‌های نامبردار است که در فرهنگ ایرانی معروف‌اند.

دولت‌آبادی در رمان «سلوک» به هنرمندانه‌ترین وجه نام قهرمانان داستان‌های نظامی را برای شخصیت‌های خود برگزیده است. قیس شخصیت اصلی رمان سلوک است. او نمونه عاشق شرقی محسوب می‌شود و در طول داستان، عشقِ خود را به دختری با نام مهتاب شرح می‌دهد. قیس سال‌ها معشوق خود را ناب و تمام‌عیار می‌دیده است اما سرانجام از سوی مهتاب کنار گذاشته می‌شود. مهتاب حاضر است برای داشتن آتیه‌ای مطمئن‌تر از عشق خود صرف‌نظر کند. به اعتقاد قیس مهتاب همان است که او یک‌عمر منتظرش بوده و می‌جُسته و نمی‌یافته است. هر زنی غیر از او بی‌روح است و اگر روزی مهتاب او را ترک کند یک‌باره پیر می‌شود.

مهتاب معشوق قیس است. احتمالاً این نام را قیس به او داده است. او رفتار کرشمه‌آمیزی دارد و قیس را خوب می‌شناسد. از سیگار کشیدن قیس ناراضی است و فکر می‌کند که می‌تواند قیس را از افسردگی دربیاورد. مهتاب تمام احساسات ناگفته قیس را می‌فهمد. خواهرانش او را به ترک قیس ترغیب می‌کنند. او پس از یازده سال عشق‌بازی، با بی‌وفاییِ محض بر احساسات قیس چشم می‌بندد. قیس این عمل مهتاب را شنیع می‌پندارد و پس از آن وی را مثل پرنده‌ای می‌بیند که مدام به مغزش نوک می‌زند.

سنمار پدر مهتاب است و افکار چپ دارد و به رادیو شوروی گوش می‌دهد. مردی پر از امید و باور به نظر می‌آید. او تلاش‌های شجاعانه‌ای را برای قانون کار، حق بیمه و بازنشستگی و حقوق اخراجی و از کارافتادگیِ کارگران سامان داده و

برای خوشبختیِ مردم فقیر رنج زندان را متحمل شده است. از اعضای خانواده تنها مهتاب به سنمار توجه دارد. او از بیماری قلبی رنج می‌بَرَد.

دولت‌آبادی برای این که در ورطه تکرار نیفتد به جای مجنون از قیس استفاده می‌کند. قیس بنی عامری نام اصلی مجنون است. به جای لیلی هم مهتاب را انتخاب کرده است که با معنای نام لیلی (شب) ارتباط برقرار می‌کند. سنمار نیز نام معمار پرآوازه رومی در منظومه هفت‌پیکر است و قصر خورنق را برای نعمان بن منذر بنا می‌کند. سنمار را در فرجامِ کار به دستورِ نعمان از بامِ کاخی که خود ساخته بود، به زمین می‌افکنند. نام سنمار برای کارگرِ ازپاافتاده‌ای که روزگاری فعالیت سیاسی انجام می‌داد بی‌مناسبت نمی‌تواند باشد. آگاهی از این جزئیات، شخصیت‌ها را برای خوانندگان بیشتر جا می‌اندازد. سناپور نیز در رمان «نیمه غایب» شخصیت فرهاد را با پس‌زمینه‌ای از شخصیت فرهاد در داستان خسرو و شیرین برساخته است.

فرهاد دانشجوی معماری است. پدرش روی فرزندان خود حساس است و همواره دلهره آینده فرزندانش را دارد؛ به همین خاطر فرهاد یک سال و نیم پیش از خانواده خود جدا شده است. در دانشگاه بدون این که در تظاهرات شرکت کرده باشد مورد بازخواست قرار می‌گیرد و از او می‌خواهند تا تعهد بدهد ولی فرهاد از این کار سرباز می‌زند. او به خاطر کار زیاد با کاغذ و مداد دور چشم‌هایش چین افتاده است. فرهاد در دانشگاه دلبسته سیمین‌دخت می‌شود ولی سنخیتی بین او و سیمین دخت نیست. سیمین‌دخت عشق فرهاد را وامی‌نهد و برای تحصیل پیش مادرش در آمریکا می‌رود و در آنجا با هم‌کلاسی آمریکایی‌اش ازدواج می‌کند. سیمین دخت می‌انگارد که کار درستی کرده که به فرهاد جواب رد داده و به خاطر احساسات، خودش را گرفتار عشق و عشق‌بازی شرقی نکرده است.

■ منابع

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹۳) سلوک، چ ۱۲، تهران: چشمه.

سناپور، حسین (۱۳۹۵) نیمه غایب، چ ۱۷، تهران: چشمه.

لاج، دیوید (۱۳۹۳) هنر داستان‌نویسی؛ ترجمه رضا رضایی، چ ۳، تهران: نی.

مستور، مصطفی (۱۳۸۹) استخوان خوک و دست‌های جذامی، چ ۱۹، تهران: چشمه

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۶) ماه نیم‌روز، چ ۴، تهران: مرکز.

۱۰ ـ گفت‌وگو با پیامبر اکرم (ص) و گلایه از روزگار در شعر ادیب‌الممالک فراهانی و تأثیر نظامی بر آن

نظامی گنجوی در نعت سوم از مخزن‌الاسرار شیوه خاص ادبی اتخاذ کرده و گفت‌وگویی خیالی با پیامبر اکرم (ص) ترتیب داده است. او در ضمن این گفت‌وگو پاره‌ای از انتقادات اجتماعی را مطرح می‌کند و به برخی از بی‌رسمی‌ها، نامردمی‌ها و ناعدالتی‌هایِ رایج در زمانه خود می‌تازد:

باز کش این مسند از آسودگان　　غسل ده این منبر از آلودگان

خانه غول‌اند، بپردازشان | در غله‌دان عدم اندازشان
کم کن اجري که زيادت‌خورند | خاصّ کن اقطاع که غارتگرند
از طرفي رخنه دين مي‌کنند | وز دگر اطراف کمين مي‌کنند
شحنه تويی، قافله تنها چراست؟ | قلب تو داري، علم آنجا چراست؟
يا علی‌ای در صف ميدان فرست | يا عمري در ره شيطان فرست
(نظامی، ۱۳۷۸: ۲۵ ـ ۲۶)

نظامی در این بخش در کنار عرض احترام و فروتنی نسبت به ساحت نبی اکرم (ص) می‌گوید:

سوي عجم ران، منشين در عرب | زرده روز اينک و شبديز شب
مُلک برآراي و جهان تازه کن | هردو جهان را پر از آوازه کن
سکّه تو زن تا امرا کم زنند | خطبه تو کن تا خطبا دم زنند
پانصد و هفتاد بس ايام خواب | روز بلند است، به مجلس شتاب
خيز و بفرماي سِرافيل را | باد دميدن دو سه قنديل را
خلوتيِ پرده اسرار شو | ما همه خفتيم، تو بيدار شو
(همان)

در حقیقت شاعر از مصیبت‌های زمانه به پیغمبر گرامی پناه می‌بَرَد و عاجزانه می‌خواهد تا حضرتش ظهور کند و مردمان عصرِ او را از شرّ ظالمان بی‌رحم نجات بدهد. ثروتیان درباره این بند از مخزن‌الاسرار می‌نویسد: «این شعر بی‌زمان است و اکنون هفتصد سال بیشتر است که هر کس آن را می‌خواند با خود می‌گوید: نظامی شهر ما و مردم ما را می‌گوید. نظامی درد دل ما را فریاد می‌زند و برای ما از پیغمبر خدا پناه می‌جوید» (ثروتیان، ۱۳۹۴: ۴۹).

ادیب‌الممالک فراهانی (۱۲۳۹ ـ ۱۲۹۶ ه. ش) نیز مسمط مشهوری دارد که با این بیت آغاز می‌شود:

برخیز شتربان بربند کجاوه | کز چرخ عیان گشت همی رایتِ کاوه

ادیب‌الممالک در این منظومه ۳۷ بندی که در تهنیتِ ولادت حضرت خاتم‌الانبیاء سروده شده به راه نظامی رفته است (برای مطالعه بیشتر درباره این مسمط ر. ک: عابدی، ۱۳۹۶: ۱۸۸). او در این شعرِ بلند که ابتدا در چند شماره روزنامه ادب خراسان منتشر شد (۱۳۲۰ ه. ق)، پس از اشاره به معجزاتِ ولادت پیامبر (ص) از نابسامانی‌های اجتماعی زمانه خود شکایت می‌کند و برای سرزمین جم که به هزاران مصیبت گرفتار آمده ناله‌ها سر می‌دهد:

امروز گرفتارِ غم و محنت و رنجيم | در داو فره باخته اندر شش و پنجيم
با ناله و افسوس در اين دير سپنجيم | چون زلف عروسان‌همه در چين و شکنجيم
هم سوخته کاشانه و هم باخته گنجيم | ماييم که در سوگ و طرب قافيه سنجيم

جغديم به ويرانه، هزاريم به گلزار
(ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۱۲: ۵۱۴)

و سپس خطاب به پیامبر گرامی می‌گوید که برخیز و ببین که پیروانت در ایران‌زمین به چه حال‌وروزی دچار شده‌اند:

ای مقصدِ ایجاد، سر از خاك به در کن — وز مزرع دین، این خس و خاشاك به در کن
زاین پاك زمین، مردم ناپاك به در کن — از کشور جم لشکر ضحاك به در کن
از مغز خرد نشئه تریاك به در کن — این جوق شغالان را از تاك به در کن

وز گلّه اغنام، بِران گرگ ستمکار

ابری شده بالا و گرفته‌است فضا را — از دود و شرر تیره نموده‌است فضا را
آتش زده سُکّانِ زمین را و سما را — سوزانده به چرخ اختر و در خاک گیا را
ای واسطه رحمتِ حق، بهر خدا را — زین خاک بگردان ره طوفان بلا را

بشکاف ز هم سینه این ابر شرر بار (همان)

بعید نیست که ادیب‌الممالک در گزینش این رویکرد، نیم‌نگاهی به نعت سوم نظامی در مخزن‌الاسرار داشته است. این شیوه که می‌توان آن را با صنعت التفات در بدیع تحلیل کرد، نقشی اساسی در سیالیت فضای منظومه دارد. شاید همین سیالیت و تحرکِ زبان و محتوا باعث شهرتِ این شعر شده است (برای مطالعه روایتی از معروفیت این مسمط ر. ک: الهی، ۱۳۸۰: ۳۶۰).

■ منابع

ادیب‌الممالک فراهانی، محمدصادق (۱۳۱۲) دیوان؛ با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، چ ۱، تهران: ارمغان.

الهی، صدرالدین (۱۳۸۰) تک‌نگاری یک کتاب: منتخبات آثار؛ محمد ضیا هشترودی، (از نویسندگان و شعرای معاصرین)، مجله ایران‌شناسی، س ۱۳، ش ۲، صص ۳۴۵ ـ ۳۶۰.

ثروتیان، بهروز (۱۳۹۴) جادو سخن جهان نظامی، چ ۱، تهران: معین.

عابدی، کامیار (۱۳۹۶) مقدمه‌ای بر شعر فارسی در سده بیستم میلادی، چ ۲، تهران: جهان کتاب.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۸) مخزن‌الاسرار، به تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۳، تهران: قطره.

نقش اصطلاح دیوانی طغرا در تصاویر شاعرانهٔ غزل فارسی
(با تکیه بر غزلیّات برخی از شاعران قرن ششم تا هشتم)

مجید واحدپور
دانش‌آموختهٔ دکتری دانشگاه تبریز

«طغرا» کلمه‌ای ترکی است (شریک‌امین، ۱۳۵۷: ۱۶۸). معین در حاشیهٔ برهان قاطع (ج ۳، ص ۱۳۵۶-۱۳۵۵) می‌نویسد: «این اصطلاح ظاهراً اوّل بار در عهد ترکمانان سلجوقی شیوع یافته و طغرا در آن ایّام عبارت از خطّی بوده که بر صدر فرمان‌ها بالای بسم‌الله می‌نوشته‌اند به شکل قوسی شامل نام و القاب سلطان وقت و آن در حقیقت حکم امضاء و صحّهٔ پادشاه را داشته». «گفته می‌شود طغرا از نام حسین طغرایی گویندهٔ قصیدهٔ مشهور لامیه‌العجم، وزیر سلطان مسعود سلجوقی، اقتباس شده است. این وزیر خط نیکویی داشت و نخستین کسی است که طغرا نوشته است» (زیدان، ۱۳۹۲: ۹۹). سودی این لفظ را فارسی دانسته‌است (ر.ک: سودی، ۱۳۶۶، ج ۱: ۴۵۴). در برخی از موارد در کنار «طغرا» عبارت «حسبه‌لله» نیز نگاشته می‌شد. احتمالاً در مواردی هم این عبارت در میان طغرا نقش می‌شده‌است. چنان‌که بیت حافظ ناظر بر این امر است: «**صاحبِ دیوان ما گویی نمی‌داند حساب/ کاندرین طغرا نشان حسبه‌لله نیست**» (حافظ، ۱۳۷۷: ۱۲۸). دهخدا می‌نویسد: «معلوم نیست که آیا میان طغرا، «حسبه‌لله» نقش بوده، یا رمزی مانند «ح» یا امثال آن حکایت از آن جمله می‌کرده‌است» (لغتنامهٔ دهخدا؛ ذیل طغرا). سودی ضمن توضیح بیت مزبور از حافظ، چنین می‌نویسد: «در اینجا ذکر طغرا برای حسبه‌لله است که در کنار قسمت بالای احکام می‌نوشتند. در روم در احکامی که در زمان سلاطین سالفه نوشته می‌شد، دیده‌ام که فقط «حسبه» را می‌نوشتند و کلمهٔ الله را نمی‌نوشتند» (سودی،۱۳۶۶، ج ۱: ۴۵۴). البته درج حسبه‌لله در آرم نامه‌ها و فرمان‌های قدیم نه به معنای رایگان، بلکه از جهت تبرّک به نام حق و گویای آن بود که مکتوبِ مربوط با منظورداشتن خداوند صادر شده‌است (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۴۶۷).

این اصطلاح دیوان رسالت که دست‌آویزی برای ایجاد تصاویر زیبا و خیال‌انگیز در غزل فارسی گردیده، مانند سایر اصطلاحات این دیوان، اغلب در کنار یک یا چند اصطلاح دیگر هم‌سنخ و هم‌خانوادهٔ خود، در بافتِ تصاویر شاعرانه به کار رفته است. با بررسی دیوان شاعران غزل‌سرا پی می‌بریم که این اصطلاح از آغاز تکوین و گسترش غزل فارسی، جایگاه و نقش خود را در ساختمان صورت‌های خیالی این قالب شعری تثبیت کرده است. سنایی «طغرا» را استعاره از «خطّ» سبز چهرهٔ معشوق دانسته است. معشوق، چون این طغرا به دستش می‌افتد، آهنگ جور و بی‌وفایی کرده، دنیای عاشق را به ویرانی می‌کشد: «**چون خطت طغرای شاهنشاه یافت / از فنا خط گرد عالم برکشید**» (سنایی، ۱۳۸۸: ۸۷۷). در بیت دیگر از سنایی نیز همراهی «خط» و «طغرا» و ایهامی که در واژهٔ «خط» وجود دارد، ذهن مخاطب شعر وی را به این‌که شاعر به‌صورت مضمر میان این دو کلمه قائل به تشابه شده است، متمایل می‌سازد: «**چون برون آیم ز زندان فراق/ تا نیارندم خط و طغرای تو**»(همان: ۱۰۰۳). در قرن ششم شاعر دیگری نیز در غزل خود از همانندی میان «خطّ» معشوق و «طغرا» سخن گفته است؛ امیرمعزّی ضمن آن‌که «عارض سیمین» معشوق را به‌صورت مضمر به

«منشورِ شرف» تشبیه کرده، «خطّ مشکین» وی را نیز «طغرایِ جمال» خوانده است: «**گفتی خط مشکینش بر عارض سیمین / طغرای جمال است به منشور شرف بر// در خلد به نظّارهٔ طغرای جمالش / گردآمده حوران بهشتی به غُرَف بر**» (امیرمعزّی، ۱۳۱۸: ۷۷۹). عطّار نیز ضمن آن‌که از «خطّ نورُسته» بر چهرهٔ معشوق با بیان استعاری به «غالیه» تعبیر کرده، بار دیگر همین مستعارٌمنه (مشبهٌ‌به) را به «طغرا» و «نشان» مانند ساخته است. در نظر عطّار نکویی و زیبایی معشوق، «منشور»ی بوده‌است فاقد «طغرا»؛ معشوق از «غالیه»، برای این منشور «طغرا» و «نشان» آورده‌است: «**خطی از غالیه بر غالیه‌دان آوردی/ دل این سوخته را کار به‌جان آوردی // نه که منشور نکوییّ تو بی‌طغرا بود/ رفتی از غالیه طغرا و نشان آوردی**» (عطّار، ۱۳۴۵: ۶۲۴). خواجوی‌کرمانی در غزلی، با بیان استعاری، از موی رُسته بر چهرهٔ معشوق به «مُشک» تعبیر کرده است. این «مُشک» که معشوق رخسار ماه‌گون خود را با آن زینت داده، در نظر شاعر «طغرایِ حسن» است. محبوب و معشوقِ شاعر به‌خاطر در دست داشتن این طغرا، «مُلکِ خوبی» را تسخیر کرده است: «**گرد ماه از مُشک عنبر کرده‌ای / ماه را از مُشک زیور کرده‌ای... // تا به دست آورده‌ای طغرایِ حُسن/ مُلکِ خوبی را مسخّر کرده‌ای**» (خواجوی‌کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۲۹). پیوند نامرئی میان «خط» و «طغرا» را در بیتی از امیرخسرو دهلوی نیز می‌بینیم: «**خسرو بسی خطا که به طغرای دلبران / خواهد برات‌نامه به روز حساب برد**» (امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۱: ۲۶۹). شاید بتوان گفت امیرخسرو خطّ تازه‌رسته بر چهرهٔ دلبران را، به‌صورت مضمر، به طغرا تشبیه کرده است. البته شاید بتوان در بیت امیرخسرو، «طغرا» را استعاره از «ابرو»ی معشوق نیز دانست. حدس دیگری نیز در این باب می‌توان زد و آن این‌که «طغرا» و «خط» را در معنی اصطلاحی‌شان تلقّی کنیم؛ در این صورت شاعر در صدد است تا «خط» و سندی را که به «طغرایِ دلبران» آراسته است، به‌عنوان «برات‌نامه» به «روزِ حساب» ببرد تا از حساب روز جزا ایمن باشد.

شعرا گاهی سبزهٔ نودمیده بر بالای لب معشوق را که منحنی‌شکل است، به «طغرا» تشبیه کرده‌اند. به‌عبارت دیگر این خط تازه‌دمیده که شاعران گاهی از آن به «مشک» تعبیر می‌کرده‌اند، مانند «طغرا» بوده که وقتی در اختیار «لب» معشوق قرار می‌گرفته، این عضو معشوق، به‌واسطهٔ در اختیار داشتن این طغرا، همهٔ «توقیع»ها را باطل می‌کرده‌است: «**همه توقیع‌ها را کرد باطل / لبش از مُشک چون طغرا برآورد**» (انوری، ۱۳۸۹: ۴۲۰).

علاوه بر تصاویر مزبور، شاعران تصویر دیگری را نیز به مدد این اصطلاح خلق کرده‌اند و آن موقعی است که ابروی مقوّس و کمانی شکل معشوق، طغرا را در ذهن آنان تداعی کرده است. خواجوی کرمانی این تصویر را در غزل خود به کار برده است. وی در بیتی جمال معشوق را همچون «منشور» و ابروی وی را مانند «طغرا» تصوّر کرده است: «**ظاهر آن است که بر صفحهٔ منشور جمال / مثل ابروی دل‌آرای تو طغرایی نیست**» (خواجوی‌کرمانی، ۱۳۶۹: ۱۹۹). خواجو در بیتی دیگر که قصد نوگرایی در تصویر دارد و می‌خواهد تصویر شعری خود را با صنعت تجاهل‌العارف برجسته‌تر کند، با مشاهدهٔ «ابروی» معشوق تصاویر متعدّدی در خیالش شکل می‌گیرد. از این‌رو ضمن به‌کار بردن صنعت مزبور، «ابرو»ی یار را به‌طور ضمنی به «قامت» خود، «قوس قزح»، «برج قوس»، «هلال عید» و «طغرا» تشبیه می‌کند: «**قامت خواجوست یا قوس قزح یا برج قوس/ یا هلال عید یا ابروی چون طغرایِ دوست**» (همان: ۲۱۰). شاید حافظ در

بیت زیر که در آن در کنار تشبیه «ابرو»ی معشوق به «طغرا»، از خمیدگی قامت خود و «هلالی شدن» آن نیز سخن به‌میان آورده، تحت تأثیر بیت مزبور از خواجو واقع شده باشد. البته ناگفته پیداست که بیت حافظ بسی هنری‌تر از بیت خواجو است و از منظر زیبایی و خیال‌انگیزی سنخیّتی با آن ندارد: «**هلالی شد تنم زین غم که با طغرای ابرویش / که باشد مَه که بنماید ز طاق آسمان ابرو**» (حافظ، ۱۳۷۷: ۳۱۳). درواقع این تصویر، مانند هر تصویر دیگر وقتی به دست حافظ می‌رسد، به مدد سحر زبان و قدرت بیان وی از حالت کلیشه خارج و گرد قرون از چهره‌اش زدوده می‌شود و با حلّه‌ای که از دل تنیده و از جان بافته شده است، مزیّن می‌گردد و همچون عروسی نوآیین مقابل چشم مخاطبان جلوه و ناز آغاز می‌کند. بیت مزبور و همچنین بیت زیر از حافظ تأییدی است بر این مدّعا: «**امید هست که منشور عشقبازی من / از آن کمانچهٔ ابرو رسد به طغرایی**» (همان: ۳۶۶). تصویر در مصراع اول، «منشور عشقبازی» است که نسبت به تصاویر مشابه که قبل از حافظ در غزل فارسی وجود داشته، تازه‌تر است. هنر حافظ بیشتر در مصراع دوم خود را نشان داده است. چنان که پیداست، «کمانچهٔ ابرو» اضافهٔ تشبیهی است. از سوی دیگر «ابرو» به‌صورت مضمر به «طغرا» نیز مانند شده است. شگفتی خواننده وقتی دوچندان می‌شود که به معنای چندگانهٔ «کمانچه» و ارتباط آن با سایر کلمات بیت پی می‌برد. معنای اولیه‌ای که از این کلمه به ذهن می‌رسد، «کمان کوچک» است. کمانچه، نوعی ساز نیز بوده است. تسلّط حافظ بر زبان و آگاهی وی نسبت به معانی مختلف کلمات، با دقت در معنای دیگر «کمانچه» به خوبی روشن می‌شود. با توجه به فرهنگ‌ها کمانچه علاوه بر معانی مذکور، به معنی کمان‌شکلی که بر بالای فرامین سلاطین کشند و آن را کمانچهٔ طغرا نیز می‌گویند، آمده است (ر.ک: لغتنامه دهخدا؛ ذیل کمانچه)؛ کمانچه در این معنی است که با کلمهٔ طغرا «ایهام ترجمه» ایجاد می‌کند. با توجه به چنین ظرایف زبانی حافظ است که گفته‌اند: «هنر شاعری حافظ در به کار بردن «این و آن» مضمون و مفهوم نیست؛ بلکه در شیوهٔ خاص بیان و طرز ارائهٔ مطلب است» (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۴۴۳).

مولانا نیز از این عنصر دیوان انشاء برای تصویرسازی و بیان اندیشه‌های عرفانی بهره‌مند شده است. تشبیه «ابرو» به «طغرا» را در غزل مولانا نیز می‌بینیم؛ چهرهٔ معشوق «فرمانِ مُوَقَّع» (توقیع نهاده شده) در دست داشته؛ به همین جهت ابروی معشوق بر منشور عاشقان طغرا کشیده و بر عشق آنان صحّه گذاشته است: «**چو فرمانِ مُوَقَّع داشت رویش / کشید ابرویِ او طغرایِ مستان**» (مولوی، ۱۳۸۹، ج ۲: ۹۷۱). با تأمّل در غزل مولانا مشخص می‌شود که در زبان و اندیشهٔ عرفانی وی، در این زمینه نیز با نوعی هنجارشکنی روبه‌رو هستیم که خود به نوآوری منجر می‌شود. وی در جایی از غزلیات شمس، آیهٔ شریفهٔ ۳۵ سورهٔ مریم را که نشان‌گر نفوذ حتمی و تردیدناپذیر اراده و قدرت الهی در هستی و آفرینش است، به «طغرا» تشبیه کرده است؛ به‌واسطهٔ این طغرا، «چرخ کهن» نو شده و عیسی (ع) در گهواره لب به سخن گشوده است: «**اندر خم طغرای کن، نو گشت این چرخ کهن / عیسی درآمد در سخن، بر بسته در گهواره‌یی**» (همان، ج ۱: ۹۰).

مولانا «طغرا» را در معنای مجازی که عبارت است از منشور و فرمان نیز به‌کار برده است. وی معتقد است که «طغرا» و فرمانِ شمس تبریزی بر «مُلکتِ صفا» نوشته شده است؛ به عبارتی صفا مانند سرحدّ و سرزمینی است که شمس بر آن حکومت می‌راند: «**دیو شقاسرشته، از لطف تو فرشته / طغرای تو نبشته، مر مُلکتِ صفا را**» (همان، ج ۱: ۹۴). در

بیت زیر نیز، «طغرا» کارکرد مجازی دارد و منظور از آن منشور و فرمان است. «جانِ» مولانا استعاره از پادشاهی است که «طغرای باقی» در دست دارد. مولانا با این تعبیر، از ابدی بودن جان خود سخن می‌گوید؛ وی فرمان و منشوری مبنی بر ابدی بودن جان خود از جانان دریافت کرده است. در مقابلِ جان، صورتِ وی «امروز و فردایی» و ناپایدار است: «**جانِ من طغرایِ باقی دارد اندر دستِ خویش / صورتم امروز و فرداییست، او را مرده گیر**» (همان، ج ۱: ۴۶۶). در ترکیب «طغرایِ امان» نیز این اصطلاح دیوانی در همان معنای مجازی مزبور به‌کار رفته است. معشوق، فرمان و منشوری مبنی بر امان معشوق نوشته است، بنابراین او هیچ ترس و واهمه‌ای از مرگ ندارد: «**طُغرایِ امان ما نوشت او / کی از اجلی به غَرغَر آییم**» (همان، ج ۱: ۷۶۳). «طغرایِ امان»، در شعر حافظ به‌صورت «خطّ امان» ظاهر شده است.

مولانا شدّت و سختی فراق معشوق را به‌صورت‌های مختلف بازگو می‌کند. در بیت زیر برای تبیین این مسأله عناصری از دیوان انشاء را به‌خدمت می‌گیرد. هر چند شیوهٔ بیان مولانا در این بیت با اغراق شاعرانه همراه است؛ ولی این اغراق فقط در برخوردِ خوانندهٔ عادّی با سخن مولانا می‌تواند نمود پیدا کند؛ به‌عبارتی کسی که عوالم عشق را درک نکرده، با حال و هوای عشق و هجران آشنا نباشد، چنین سخنانی را از نوع اغراق‌هایی می‌داند که در بیان دیگر شاعران وجود دارد. چنین سخنانی هر چند بدون شناخت گویندهٔ آن ادعایی و غیرواقع به نظر می‌رسد؛ ولی در جهانی که مولانا در آن نفس می‌کشد و در حوزهٔ اندیشه‌ها و باورهای وی امری واقعی است. مولانا سختی فراق را بدین صورت به تصویر می‌کشد که اگر معشوق، «مثال» و فرمانی در فراق بنویسد، از «خمِ طغرایِ» او خون می‌بارد. این تصویر که از تجربهٔ مولانا در عشق و هجران نشأت گرفته است، در حوزهٔ اندیشه‌های وی سخنی ادّعایی نیست. او آن‌چه را که می‌گوید، در فراقِ شمس تبریزی تجربه کرده است؛ به عبارت دیگر سخن وی صورت عینیِ تجربه‌های او در جهان عاشقی است: «**ای بمرده هر چه جان در پایِ او / هر چه گوهر غرقهٔ دریایِ او... // چون مثالی برنویسد در فراق / خون ببارد از خمِ طُغرایِ او**» (همان، ج ۱: ۵۶۷).

در غزل سلمان‌ساوجی، «طغرا» از متعلّقات عشق است؛ «عشق» استعاره از «پادشاه» است؛ از زمانی که طغرای این پادشاه بر «منشور» عاشقان نقش بسته است، فرمان‌روایی آنان بر «ملک دل» خاتمه یافته است؛ «مثالِ عزلِ عقل» را از «ملکِ دل» خوانده‌اند. «عقل» در بیت سلمان استعاره از «حاکم» است. چنان‌که می‌بینیم، سلمان رویارویی عقل و عشق و تفوّق عشق بر عقل را به‌مدد عناصر دیوانی به‌تصویرکشیده است: «**ما مثال عزل عقل از ملکی دل برخوانده‌ایم/تا کشیدستند بر منشور ما طغرایِ عشق**» (سلمان‌ساوجی، ۱۳۷۱: ۴۵۲).

– **طغرانویس:** کار نگاشتن طغرا بیشتر منصب و شغلی خاص بوده بیرون از منصب و شغل کاتب و گماشتهٔ بدین کار را طغرانویس و گاه طغرایی می‌نامیدند (لغتنامهٔ دهخدا؛ ذیل طغرا). در بیتی از حافظ، این اصطلاح با «ابروی مشکین‌مثال» معشوق همراه شده است: «**مطبوع‌تر ز نقش تو صورت نبست باز / طغرانویس ابروی مشکین‌مثال تو**» (حافظ، ۱۳۷۷: ۳۱۰). خرّمشاهی می‌نویسد: حافظ «ابرو را به طغرا تشبیه کرده و برای تأکید و مبالغه آن را طغرانویس شمرده» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۱۱۲۵). ذوالنور می‌نویسد: «شاعر کمانِ ابرو را به خطّ طغرا مانند کرده است» (ذوالنّور، ۱۳۸۱، ج ۲: ۹۲۹). حمیدیان «طغرانویسِ ابرو» را آفرینندهٔ ابروی طغراگونهٔ معشوق؛ یعنی خداوند دانسته

است. به‌عقیدهٔ وی حافظ در این‌جا در صدد بیان این مطلب است که آفریننده و نقّاش و مصوّر کاینات، نقشی به‌زیبایی معشوق نکشیده است (ر.ک. حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۵: ۳۶۴۸-۳۶۴۷).

هرچند ظاهر سخن حافظ از تشبیه «ابرو»ی معشوق به «طغرانویس» حکایت دارد؛ ولی بدون تردید هدف حافظ چیزی جز تشبیه ابرو به طغرا نبوده است. درواقع حافظ با این شیوه خود را از تصاویر تکراری می‌رهاند. می‌توان گفت که «طغرانویسِ ابرو» از لحاظ ساختار، ترکیبی از «کمان‌دارانِ ابرو» یا «ابروی کمان‌دار» است. ایهام تناسب میان «مثال» و «طغرانویس» در بیت حافظ قابل توجّه است.

- **طغراکش:** طغراکش نیز صورت دیگری است از طغرانویس. کسی را که مأمور کشیدن طغرا بوده، به‌عربی طغرایی و به‌فارسی طغراکش می‌خوانده‌اند (انوری، ۱۳۵۵: ۱۶۱). حافظ در غزلی مدحی، آرزو دارد که «عقلِ کل» نه «طغراکشِ» ممدوح؛ بلکه «چاکرِ طغراکشِ دیوان» او باشد: «**ای که انشاء عطارد صفت شوکت توست / عقل کل چاکر طغراکش دیوان تو باد**» (حافظ، ۱۳۷۷: ۱۴۷). «انشاء» در بیت حافظ، در ارتباط با «طغراکش» و «دیوان»، «دیوان انشاء» را نیز به ذهن متبادر می‌سازد. اگر عقل کل را در بیت حافظ به معنی «جبرئیل» بگیریم (فرهنگ نظام؛ ذیل عقل؛ ذوالنّور، ۱۳۸۱، ج ۱: ۲۳۴). می‌توان گفت که حافظ مرتکب ترک ادب شرعی شده است. زبان حافظ در این بیت و کلّ غزلی که بیت مزبور جزو آن است، شباهت کاملی با زبان قصاید مدحی دارد.

منابع

- امیرمعزّی، دیوان امیرمعزّی (۱۳۱۸). به‌سعی و اهتمام عباس اقبال. به‌سرمایهٔ کتاب‌فروشی اسلامیه.
- انوری، حسن (۱۳۵۵). اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی. تهران: کتابخانهٔ طهوری.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۷). دیوان حافظ. تصحیح قزوینی- غنی. تهران: انتشارات ققنوس.
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۲). شرح شوق: شرح و تحلیل بر اشعار حافظ. جلد پنجم. تهران: نشر قطره.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۷). حافظ‌نامه: شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ. جلد دوم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- خواجوی کرمانی (۱۳۶۹). دیوان اشعار خواجوی کرمانی. به‌تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: شرکت انتشاراتی پاژنگ.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). لغتنامهٔ دهخدا. تهران: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.
- ذوالنّور، رحیم (۱۳۸۱). در جستجوی حافظ. جلد دوم، تهران: انتشارات زوّار.
- زیدان، جرجی (۱۳۹۲). تاریخ تمدّن اسلام. ترجمه و نگارش علی جواهرکلام. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
- سلمان‌ساوجی (۱۳۶۷). دیوان سلمان ساوجی. شامل غزلیات، ترجیعات، قصاید، رباعیات. با مقدمهٔ تقی تفضلی. به اهتمام منصور مشفق. تهران: انتشارات صفی علیشاه.
- سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸۸). دیوان حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی. به سعی و اهتمام مدرس رضوی. تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنایی.
- سودی‌بسنوی، محمد (۱۳۶۶). شرح سودی بر حافظ. ترجمهٔ عصمت ستّارزاده. جلد اول. تهران: انتشارات نگاه.

- شریک‌امین، شمیس (۱۳۵۷). فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول. تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران.
- عطار، محمدبن ابراهیم (۱۳۴۵). دیوان عطار. به‌تصحیح تقی تفضّلی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۴). مکتب حافظ یا مقدّمه‌ای بر حافظ‌شناسی. تبریز: انتشارات ستوده.
- مولوی، جلال‌الدین محمدبن‌محمّد (۱۳۸۹). کلّیّات شمس‌تبریزی. توضیحات، فهرست و کشف‌الابیات: توفیق سبحانی. جلد ۱ و ۲. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

چیستی تفکّر انتقادی

محمدمهدی حاتمی[1]
دکتری فلسفهٔ غرب

برای آنکه تعریفِ نسبتاً روشنی از تفکّر انتقادی[2] به‌دست دهم بر روی دو مؤلفه‌ی سازنده‌ی آن یعنی «تفکّر» و «نقد» متمرکز می‌شوم. سعی می‌کنم از طریق این دو مفهومْ معلوم سازم که پژوهشگرانِ تفکّر انتقادی چه منظوری از آنْ مراد می‌کنند. پس از روشن‌سازیِ مؤلفه‌های مذکورْ تعریفی از تفکر انتقادی به‌دست خواهم داد.

وقتی می‌گوییم شخصِ P مشغول تفکر است چنین مواردی را پیشِ چشم داریم: «P دارد محاسبه می‌کند»، «P دارد تجزیه و تحلیل می‌کند»، «P مشغول مقایسه است»، «P سعی دارد راه حلّی پیدا کند»، «P در حالِ یافتنِ یک کاربرد است» و... . بر همین سیاقْ وقتی می‌گوییم شخصِ P مشغول تفکّر است چنین مواردی را در نظر نداریم: «P از چیزی خوشش آمده‌است»، «P دارد مزه می‌کند»، «P دارد اجرا می‌کند»، «P مشغول مشارکت است» و... . مثال‌های یادشده روشن می‌سازد که ما در زندگی عرفی تمایزِ نسبتاً صریحی بین آنچه تفکّر خوانده می‌شود و آنچه تفکّر خوانده نمی‌شود، برقرار می‌کنیم. این تمایز به شکل دقیق‌تر، مصرّح‌تر و منسجم‌ترْ ابتدا نزدِ فلاسفه‌ی دوره‌ی باستان و در صورت‌بندی‌های متأخرْ نزدِ روان‌شناسان معاصرْ معتبر است.

در دوره‌ی باستانْ افلاطون[3] تمایزی صریح بینِ سه ساحتِ شکل‌دهنده‌ی وجودِ انسانی برقرار ساخت: عقل[4]، اراده[5]، تمنیات[6]. از نظرگاهِ افلاطونیْ تفکر به ساحتِ عقل مربوط است و از دو ساحتِ دیگر متمایز است. در دوره‌ی مدرن یوهانس نیکولاس تتنس[7] فیلسوف و دانشمندِ آلمانی ـ دانمارکیْ روانِ انسان را مرکّب از سه بُعد دانست: باورها[8]، احساس‌ها[9] و اراده. تفکّر به باورها مربوط است و از احساس‌ها و ارادهٔ متمایز است. امّا کسی که بیشترین تأثیر را داشت بنیامین بلوم[10] روان‌شناسِ تربیتی قرن بیستمی بود. بلوم با توجه به اهدافِ یادگیریْ رده‌بندی خاصی پیشنهاد داد که به شکلِ

---

1. mohammadmehdi.hatami@yahoo.com
2. Critical Thinking
3. Plato
4. Reason
5. will
6. Desires
7. Johannes Nikolaus Tetens
8. Beliefs
9. Emotions
10. Benjamin Bloom

وسیعْ موردِ پذیرش قرار گرفت. با توجه به رده‌بندی او می‌توان سه حیطه‌ی مختلف را از یکدیگر متمایز کرد: شناختی[1]، عاطفی[2] و روانی‌حرکتی[3]. این حیطه‌ها هر کدام زیررده‌هایی دارند؛ امّا از آنجا که تفکّر به حیطه‌ی شناختی مربوط است، بحث را صرفاً با توجه به زیررده‌های حیطه‌ی شناختی ادامه می‌دهم.

در حیطه‌ی شناختی شش رده به ترتیب از ساده به پیچیده از یکدیگر متمایز شده‌است: دانش[4]، درک[5]، کاربست[6]، تحلیل[7]، ارزش‌یابی[8]، ترکیب[9].

در سطحِ دانشْ یک فردْ حقایق، اصطلاح‌ها، مفاهیم بنیادی، پاسخ‌ها و مانندِ این‌ها را به حافظه می‌سپارد بدون اینکه لزوماً معنای آنچه را حفظ کرده باشد درک کند. برای مثالْ کسی که قوانین سه‌گانه‌ی نیوتن یا برخی از بیت‌های دیوان حافظ را به خاطر سپرده است در سطحِ شناختیِ دانش که ابتدایی‌ترین سطحِ شناختی است قرار دارد. درکْ یک پله بالاتر از دانش قرار دارد. درک کردنْ شامل فهمِ واقعیت‌ها، ایده‌ها، جمع‌بندی، بازنویسی و مانند این‌هاست. کسی که قوانین نیوتن را درک کرده‌باشد می‌تواند مصادیقی از آن را در زندگی روزمره نشان دهد. یا کسی که بیتی از غزلیات حافظ را فهمیده باشد این توانایی را دارد که مضمون آن بیت را به زبانِ سادهٔ بازنویسی کند. سطحِ بالاترْ کاربست است. در کاربستْ از آموخته‌ها برای حلّ مسئله استفاده می‌شود. کسی که در سطحِ شناختیِ کاربست قرار دارد می‌تواند آنچه را آموختهْ در موقعیتی جدیدْ استعمال کند. کسی که می‌تواند به کمکِ قوانین نیوتن یک مسئله‌ی جدید را که کسی پیشتر حل نکرده‌است، حل کند در سطحِ شناختیِ کاربستِ قوانین نیوتن قرار دارد. یا کسی که می‌تواند بیتی از حافظ را رندانه در یک موقعیتِ مناسب به کار ببرد، کاربستی از بیتِ حافظ یافته‌است. سطح دیگرْ تحلیل است. در تحلیلْ اجزایِ تشکیل‌دهنده‌ی یک چیزْ شناسایی می‌شوند. ارتباطِ بین آن اجزاءْ کشف می‌گردد. اجزاءْ به ترتیبِ اهمیتْ نظم می‌یابند. انگیزه‌ها، علل، دلایل و نتایج معلوم می‌شوند. برای نمونه کسی که جِرم را از لَختی متمایز می‌کند، ارتباطِ جرم و نیرو را می‌یابد، نسبتِ سرعت و شتاب را به دست می‌آورد و... به توانایی تحلیلِ قوانین نیوتنْ رسیده است. یا کسی که در یک غزل حافظْ تمایزِ استعاره و تشبیه را تشخیص می‌دهد، ارتباطِ شبکه‌ی معنایی و شبکه‌ی آوایی را پیدا می‌کند، آرایه‌ها را مشخص می‌کند و... به توانایی تحلیلِ شعر حافظْ دست یافته است. سطحِ بالاتر از تحلیلْ ارزش‌یابی است. در ارزش‌یابیْ اطلاعات، ایده‌ها، کیفیت‌ها و... سنجش می‌شوند و با کمکِ شواهدِ دقیق و معیارهای عقل‌پسندْ موردِ قضاوت قرار می‌گیرند. مثلاً کسی که دو راه‌حلّ

---

1. *Cognitive*
2. *Affective*
3. *Psychomotor*
4. *Knowledge*
5. *Comprehension*
6. *Application*
7. *Analysis*
8. *Evaluation*
9. *Synthesis*

مختلف از یک مسئلهْ درباره‌ی قوانین نیوتن را بررسی می‌کند و یکی را ساده و نبوغ‌آموز و دیگری را پیچیده و معمولی می‌داند، در حال ارزش‌یابی دو راه حل است. یا کسی که دو بیت با مضمونِ مشترکْ از خواجوی کرمانی و حافظ شیرازی را مقایسه می‌کند و دومی را از اولی هنرمندانه‌تر می‌داند، مشغولِ ارزش‌یابی دو بیتِ یادشده است. سطح نهاییْ ترکیب است. در ترکیبْ عناصرِ مختلفْ در یک کلّ منسجمْ قرار می‌گیرند. یک الگوی ارتباطی جدید پیدا می‌شود. پیشنهادِ جدیدْ مطرح می‌گردد. مجموعه‌ای از روابطْ با ساخت انتزاعی جدید کشف می‌شود. مثلاً یک راه‌حل کاملاً جدید برای حلّ یک مسئله قدیمی در مکانیک نیوتنی ابداع می‌شود. یا الگویی جدید برای کشفِ معنا در غزلیات حافظ پیشنهاد می‌شود. در این سطحْ خلاقیت به گونه‌های مختلف بروز می‌یابد.

اگر بخواهیم از طریق رده‌بندی بلومْ تفکّر را تعریف کنیم می‌توانیم با کنار گذاشتنِ سطح دانشْ که به حافظه‌ی صرف باز می‌گردد بگوییم تفکّرْ عملی شناختی است که شاملِ درک کردن، به کار بردن، تحلیل‌کردن، ارزش‌یابی و ترکیب است.

پس از روش‌سازی منظورمان از «تفکّر»، نوبت آن است که بپرسیم «نقد» چیست؟ نقدْ کردن معمولاً نزد عمومِ مردم معادلِ چنین الفاظی است: «ایراد گرفتن»، «ضعف‌ها را برجسته کردن»، «اِشکال‌های چیزی یا کسی را نشان دادن»، «مخالف‌خوانی کردن»، «نق زدن» و... . امّا این کاربردهای عرفی ـ بازتابِ درستی از استعمالِ واژه‌ی نقدْ نزدِ پژوهشگرانِ حوزه‌ی تفکّر انتقادی نشان نمی‌دهد. برای نزدیک شدن به منظوری که پژوهشگران حوزه‌ی تفکّر انتقادی از نقد دارند از تمایز بین دو ابزار در زندگی روزمرّه یاری می‌گیرم: از تمایزِ اسفنج و غربال! اسفنجْ هر مایعی را به خود جذب می‌کند و معیاری برای تمایز بین اقسام مایعات ندارد. امّا غربالْ شن‌های ریز و درشت را از هم جدا می‌کند و اجازه نمی‌دهد که شن‌های درشت از حفره‌هایش عبور کند. ذهن انسان‌ها نیز از این نظر شبیه اسفنج و غربال‌اند. پاره‌ای از آدم‌ها هر اطلاعاتی را که به آن‌ها می‌دهند، می‌پذیرند و معیارِ دقیقی برای تمایز بین اطلاعات درست یا غلط و اطلاعات مفید یا غیرمفید ندارند. ذهن این افراد در برابرِ اطلاعات منفعل است و فاقدِ توانایی تحلیل‌اند. نمی‌توانند بین اقسامِ اطلاعاتْ مقایسه کنند. همچنین نمی‌توانند بر اساسِ اطلاعاتی که دریافت کرده‌اند درک کاملاً بدیعی به دست آورند. در مقابلْ ذهن برخی انسان‌ها شبیه غربال است. آن‌ها معیارهایی برای تشخیص اطلاعات درست از غلط و اطلاعات مفید از غیرمفید دارند. می‌توانند عناصر مختلف اطلاعات را تحلیل، مقایسه و ارزش‌یابی کنند. منظورِ پژوهشگران حوزه‌ی تفکر انتقادی از نقدْ داشتنِ ذهنِ غربالی در مقابلِ ذهنِ اسفنجی است. به تعبیر دیگرْ داشتنِ معیارهایی روشن، منسجم، دقیق، منطقی و کارا برای تمایز بخشیدن بین اقسام اطلاعات، شواهد، استدلال‌ها، تحلیل‌ها و... . پژوهشگران حوزه‌ی تفکر انتقادی می‌خواهند معیارهایی روشن، منسجم، دقیق، منطقی و کارا برای متمایزساختنِ محصولات فکری خوب از محصولات فکری بدْ پیشنهاد کنند. نقدْ در کار آن‌ها به معنای سنجش است و نه ایراد گرفتن؛ به معنای تمایز بخشیدن امور باکیفیت از امور کم‌کیفیت یا بی‌کیفیت است و نه به معنای مخالف‌خوانی کردن.

با در نظر داشتنِ توضیحاتی که درباره‌ی دو واژه‌ی «تفکّر» و «نقد» دادم به تعریف «تفکر انتقادی» می‌پردازم. تفکر انتقادی یعنی مهارتِ نگریستن و بررسی روندِ اندیشیدنْ در سطوح مختلف شناختی از درک تا ارزش‌یابی[1] از طریق معیارهایی روشن، منسجم، دقیق، منطقی، کارا با هدف رسیدن به معرفتی نسبتاً قابل اعتماد درباره‌ی خودمان، انسان‌های دیگر، جامعه و جهان طبیعت؛ و نیز با هدفِ غلبه بر ضعف‌های روندِ اندیشیدن‌مان و بهبود این روندها.

[1]. دقت شود که دو سطح دانش و ترکیب را از تفکر انتقادی کنار گذاشتیم. سطح شناختی ترکیب به تفکر خلاق مربوط است و متفاوت از تفکر انتقادی است. سطح شناختی دانش نیز به توان حافظه بازمی‌گردد و ربطِ مستقیمی به روند اندیشیدن افراد ندارد.

تصحیح قصیدهٔ «قلمیّه» یا «بندهٔ درگاه» از علی نائینی متخلص به «مشتاقی»

علی کاملی
دانشجوی کارشناسی ادبیات فارسی

مروری اجمالی بر زندگی مشتاقی

نامش میرزا علی‌خان بقائی نائینی ملقّب به «صفاءالسلطنه» و «منشی» و متخلص به «مشتاقی»، فرزند حاجی میرزا محمد مجتهد نائینی (محیط) بود. تا سال ۱۲۸۹ هجری قمری نیابت وزارت انطباعات را داشت و از آن به بعد به خدمت میرزا یوسف مستوفی‌الممالک رفت و در سلکِ مستوفیان میرزا عباس‌خان معاون‌الملک قوام‌الدوله درآمد. در سال ۱۲۹۵ سِمَت منشی‌باشیِ عباس میرزا ملک‌آرا را یافت و تا پایان دورهٔ حکومت ملک‌آرا با او بود، سپس به تهران آمد و به کار انشاء پرداخت. هنگامی که به سال ۱۳۰۰ حاجی میرزا علی‌نقی مشیر لشکر به وزارت خراسان مأمور شد و همراه میرزا حسین‌خان سپه‌سالار به آنجا می‌رفت، میرزا علی نائینی هم با سِمَتِ منشی‌گری و معاونت وزارت خراسان، عازم مشهد شد و تا مرگ سپه‌سالار در آنجا زیست. سپس به تقاضای پدرش، میرزا محمد نائینی، از خراسان به نائین رفت، سپس از آنجا به تهران آمد و در سال ۱۳۰۱ چندی به تحریر احکام عدلیّه اشتغال داشت. در سال ۱۳۰۳ که مستوفی‌الممالک درگذشت و قوام‌الدوله وزیر داخله شد، میرزا علی‌خان به خدمت تحریرات آن وزارت‌خانه مشغول شد. سال ۱۳۰۴ که قوام‌الدوله به وزارت امور خارجه رسید، وی نیز در همانجا مشغول به کار شد. هنگامی که نوبت سلطنت به مظفرالدین‌شاه رسید، میرزای نائینی کتاب «کنزالمعجزات» خود را که به نظم سروده بود، تقدیم او کرد و موردپسند شاه واقع شد. مظفرالدین‌شاه نیز علاوه بر پاداش، لقب «صفاءالسلطنه» و منصب «نیابت وزارت امور خارجه» را به وی اهدا کرد.

در سال ۱۳۱۷ میرزا علی‌خان نائینی با سِمَتِ کارگزاری به کربلا روانه و در همان‌جا بیمار شد. سرانجام به تاریخ ۲۳ ذی‌القعده سال ۱۳۱۸ هجری قمری درگذشت و در جوار حرم قمر بنی‌هاشم (علیه‌السلام) به خاک سپرده شد.[۱]

آثار مشتاقی

۱. تدوین جُنگ شعر در منقبت و مدایح ائمه علیهم‌السلام که به گفتهٔ دیوان‌بیگی در حدیقةالشعراء، سه قصیده از خود وی نیز در آن موجود است.

۲. کتاب «کنزالمعجزات» به نظم

۳. دیوان اشعار

[۱]. احوال و آثار خوشنویسان، ج ۲، ص ۴۸۸ تا ۴۹۰/ تذکرهٔ سخنوران نائین، ص ۱۲۵/ حدیقةالشعراء، ج ۳، ص ۱۶۴۵/ سفرنامهٔ کویر، مقدمه، صفحات ۹ و ۱۳ و ۱۸ و ۲۲.

۴. وی دبیر و نویسندهٔ روزنامه‌های «ملت سنیهٔ ایران» و «اطلاع ایران» بوده است.

۵. نیز تحریرات خوشنویسی چندی که از وی به جا مانده است.

قصیدهٔ قلمیّه

تا آنجا که نگارنده جسته و یافته پیش از مشتاقی و قصیدهٔ قلمیّه‌اش ـ که البتّه خود به آن نام «بندهٔ درگاه» داده است ـ تنها ملا محمد فضولی بغدادی (متوفای ۹۶۳ هجری قمری) از شاعران بزرگ آذربایجان، قصیده‌ای به این نام در مدح مصطفی چلبی، دولت‌مرد و مورّخ عثمانی قرن دهم، سروده است. قصیدهٔ نائینی که خود با عنوان «بندهٔ درگاه» آن را کتابت کرده است، بنابر بیت نخست و قافیهٔ آن یعنی قلم و نیز روایت داستان از زبان قلم، قصیدهٔ «قلمیّه» نیز نام گرفته است.

همان‌گونه که پیش از این نوشتیم، در سال سرایش این قصیده مستوفی‌الممالک درگذشت و قوام‌الدوله وزیر داخله شد، ازاین‌رو مشتاقی قصیده را در مدح عباس خان قوام‌الدوله سرود و در آن از صدراعظمِ افخم یعنی میرزا یوسف آشتیانی مستوفی‌الممالک که در رجب همان سال درگذشته بود نیز یاد کرد. این قصیده که در چهل‌ونه بیت سروده شده، روایتی داستان گونه دارد که شاعر در آن به گفتگو با خانهٔ آبادی که سال‌ها پیش از این دیده است و حالا به ویرانه‌ای بدل شده می‌پردازد و در خلال این گفتگو از حال می‌گوید. سپس در بیت بیست‌ونهم وارد مدح وزیر وقت می‌شود و در پایان نوید روزهای بهتری را به خود و خانهٔ ویرانه می‌دهد. از ویژگی‌های این قصیده استفادهٔ قابل‌توجه از واژگان عربی و لغات کهن است که محصول دورهٔ بازگشت ادبی است.

نسخهٔ خطی قصیده

این قصیده را شاعر به خط نستعلیق در تاریخ ۱۳۰۴ هجری قمری در پنج صفحه کتابت کرده است. صورت مکتوب قصیده در انتهای مجموعه‌ای تحت عنوان «مجمل تاریخ تا سلطنت سلجوقیان» آمده است و به شمارهٔ ۴۸۹ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگه‌داری می‌شود.

اَیا بیاض، بیا بشنو از زبان قلم — حکایتی، که تویی بر ضمیر دل مَحرَم
یکم به خانهٔ ویرانه‌ای گذر افتاد — که دیده بودمش از پیش همچو باغ ارم
ظهور آن‌همه چون روی حُسن، روح‌افزا — بطون آن‌همه چون بیخ عشق، مستحکم
بنای کاخش چون کار اهرمن، لیکن — صفای سقفش چون خاطر بنی‌آدم
رخ جِداران چون روی دلبران، رنگین — سر درختان چون زلف نوخطان، در هم
ز بس که لاله و سنبل، هوای آن گفتی — به توده تودهٔ مُشک است و زعفران، مُدغَم
تو گفتی از وی عشرت نمی‌شود مُنفک — چنان‌که با وی فترت نمی‌شود مُنضَم
بیا بگویم کامروز حال او چون است — چنان سرای که سی سال پیش دیدستم
جدار آن که نمودی به محکمی چون کوه — فتاده از طرفی وز دگر طرف شده خم

سقوف عالیه‌اش، پاک، برنشسته به خاک
دروب آینه‌اش، خُرد، درشکسته به هم

فرود [؟] ریخته یک‌باره جرزها از بُن
ز هم گسیخته مجموع طُرّه‌ها از دم

فتاده مطبخ او آن‌چنان‌که پنداری
طبیخ [؟] خانهٔ معن است و خیمهٔ حاتم

به جای آب روان، اندرش به حوض، تراب
ز باد فتنه، درختانْش، پاک خفته به هم

به طنز گفتمش: ای دلگشا سرابستان!
که بود رَوحِ فضای تو، رشک باغ ارم

مگر که شُکر اَیادی به جا نیاوردی
که دست چرخ، تو را زد به دستبرد ستم؟

کتیبه‌های خوش خوب زرنگارت کو؟
که کاتب از درِ فخرش نموده بود رقم

کجا شد آنکه نمودی خطوط ایوانت
ز یک طرف همهْ مُعْرَب، ز یک طرف مُعْجَم؟

کجا شد آن گل یاسَت که داشت بوی امید
چو ارغوان که نمودی به رنگْ، شاخ بَقَم؟»

نمودم او را هر چهْ‌آن که بودش اندر پیش
ز فرّ و زیب و ز آرایش و ز بیش و کم

چو گفتم این‌همه با آن عمارت ویران
به خنده شد که دگر لبْ نیامدش توأم

چه گفت؟ گفت: «که بر من جفا نمود جهان»
چه گفت؟ گفت: «که بر من نمود خواجه ستم؟

یکی سراچهٔ رنگین گزید و جای گرفت
مرا چو خاک سیَه درنشاند خوار و دُژم»

دگر چه گفت مرا آن سرای بی‌سروپای
که: «ای ندیم عِنا و هزارگونه نَدَم

تو را هم آیت اقبال و کار نیکو بود
نه عجز بودت و نه کاستی، نه رنج و نه غم

هزارگونه ز خشک و ز تَر، چو عنبر و مُشک
به روی نامه همی‌ریختی ز نوک قلم

چه شد کنون که فرومانده جانت از همه‌کار؟
بدان مَثَل که ز کَید شَغاد، جسم تَهَم»

بگفتم آن‌که: «مرا لطف خواجه دل می‌داد
که جُنبشم بُد ازو، چون ز باد، شیر عَلَم

نسیم زلفش اگر برَوَزَد، بجنبم باز
وگرنه نیستم الا که صورت ضیغم

قوام دولت و ملّت، خدایگان عباس
که بارئ‌النسمش داد برتری ز نِسَم

وزیر داخلهٔ مُلک شهریار عجم
امینِ شاه و خداوندگار اهل قلم

به همّت از همهٔ سروران مُلک، اَعلی
به خدمت از همهٔ چاکران شاه، اَقدَم

به علم و جسم، چو طالوت و کِلک مشکینش
زره‌گری است چو داو[و]د در میان حَشَم

ز مهتران و وزیران چون او نبینم کس
بزرگ‌همّت و دریادل و ستوده‌شِیَم

ز روی صدق، ز بس دم همی‌زند قلمش
خداش داده به آب دهان، شفای سَقَم

بلی! فتاده‌ام اکنون ز پای، چون تو، خراب
نه طیب عیش و نه راحت، نه آبرو نه دِرَم

به روزگار من از غم، رسید آنچه رسید
به روزگار سَلیم از نَواجذ اَرقَم

بسوخت حاصل پنجاه‌ساله زحمت من
به یک کرشمه و یا خود فروختم به سَلَم

مرا که خامه به چندین زبان سخن می‌گفت
دو لب نهاده به هم همچو مردم اَبکَم»

زبان خامه چو این داستان به نامه رساند
بخوانْد نامه به «مشتاقی» این سخن، در دَم

به دلنوازی آن هر دو گفت از سر شوق
کزین سپس نه غم آید فرازتان نه اَلَم

گذشت نوبت خار و رسید موسم گل
بِبُرد داروی نوش از جگر، مرارَت سَم

چرا که دوش به خواب اندرم نمود خدای
رهی نشسته به روی گشاده لب به دعا
خدایگانا! چندان بقای عمر تو باد
ببار، ورنه غبارم بگیردت دامن
هنر کجا بَرَم و نعمت از کِه خواهم؟ چون
به عید حضرت حجّت شد این قصیده تمام
به عهد عدل شهنشاه ناصرالدین‌شاه
مکرّر است قوافی در این قصیده، ولیک
که خواجه داشت کتابی به دست، بس مُعْظَم
بگفت آمین چون بنده گفت «رَبْ اِرحَم»
که خاک، خوابگه صدراعظم اَفخَم
[که بیورود شود خشکرود بحر خضم؟][1]
هنرشناس تو را دانم [و] ولیّ نِعَم
به سال «مهد همایون صاحب خاتم»[2]
بِهین خَدیو جهان، شهریار مُلکَت جَم
روا بوَد که شِکر در شِکر شود مُدْغَم
ترقیمهٔ کاتب [خود شاعر]: العبد المذنب الرّاجی علی النائینی غفر ذنوبه و ستر عیوبه، سنهٔ ۱۳۰۴ ق

معنای برخی لغات دشوار:

۱. بیاض: سپیدی دفتر
۲. یکم: یک بار
۳. ظهور: ج ظَهر، پشت
۴. جداران: ج جدار، دیوارها
۵. مُدغَم: آمیخته
۶. مُنضَم: پیوسته، ضمیمه
۷. جِرز: دیوار اتاق و ایوان
۸. مِعَن: ابن زائدهٔبن عبدالله شیبانی، مکنّی به ابوالولید (متوفای ۱۵۱ هجری قمری)، از بخشندگان معروف عرب و یکی از فصحای شجاع بود.
۹. حاتم: حاتم طایی (متوفای به سال ۴۶ هجری قمری)، بخشندهٔ معروف که به او مثَل می‌زنند.
۱۰. اَیادی: ج ایدی، نعمت‌ها
۱۱. مُعْرَب: کلمهٔ عربی
۱۲. مُعْجَم: کلمهٔ فارسی
۱۳. بَقَم: درختی است با گل‌های ریز و میوه‌های گرد و سرخ
۱۴. بارئ‌النّسَم: صاحب نَفَس روح‌بخش
۱۵. نِسَم: نفس‌های روح‌بخش

[1]. مصراع به درستی خوانده نشد.
[2]. ماده تاریخ یادشده برابر با سال ۱۳۰۳ هجری قمری است.

۱۶. طالوت: از شاهان بنی‌اسرائیل که نامش در قرآن آمده و داستانش ذیل آیات ۲۴۴ الی ۲۵۲ سورهٔ بقره ذکر گردیده است.

۱۷. شِیَم: ج شَیمه، خلق‌وخوی

۱۸. سقَم: بیماری، مرض

۱۹. سلیم: مارگزیده

۲۰. نواجِذ اَرقَم: دندان‌های سیاه و سفید مار

منابع

ـ بقائی نائینی (صفاءالسلطنه)، میرزا علی‌خان. (۱۳۶۶). گزارش کویر. به اهتمام محمد گلبن. تهران: اطلاعات.

ـ بقائی نائینی، جلال. (۱۳۶۱). تذکرهٔ سخنوران نائین. تهران: فرهنگ ایران زمین.

ـ بیانی، مهدی. (۱۳۴۵). احوال و آثار خوشنویسان. دو جلد. تهران: دانشگاه تهران.

ـ دیوان‌بیگی شیرازی، احمد. (۱۳۶۴). حدیقةالشعراء. سه جلد. به تصحیح عبدالحسین نوایی. تهران: زرین.

ـ نائینی، علی. (۱۳۰۴ ق). مجموعهٔ خطی. نگهداری‌شده در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۴۸۹.

ما همه نابینا هستیم

هژیر اشکان
دانش‌آموز پایهٔ دوازدهم رشتهٔ علوم تجربی

کوری هشتمین اثر ژوزه ساراماگو، نویسندهٔ پرتغالی است که در سال ۱۹۹۵ منتشر شد و موفق به دریافت جایزهٔ نوبل ادبیات در سال ۱۹۹۸ گردید. رمانی که نشریهٔ تایمز معتقد است گسترهٔ حماسی آثار مارکز را در یاد زنده می‌کند و ایندیپندنت آن را جسورانه، مهیج، پُرتب‌وتاب، تفکربرانگیز و حیرت‌آورترین رمان منتشرشده در سال‌های اخیر می‌داند؛ اما شاید بهترین و کوتاه‌ترین توصیف از این کتاب را، محمود دولت‌آبادی کرده باشد: یک رمان سهمگین (به نقل از پشت جلد کتاب).

کوری نمایانگر جامعه‌ای است که به دردی مشترک گرفتارند. جامعه‌ای که ابتدا دایرهٔ کوچکی از مردم را دربر می‌گیرد اما رفته‌رفته این محدوده وسیع‌تر می‌شود تا جایی که کل کشور به این بیماری مبتلا می‌شوند. آن‌ها با وجود حال‌وروز اسفناکشان رها می‌شوند و فجایع غیرقابل‌توصیفی انتظارشان را می‌کشَد. نظام اقتصادی فلج شده، بهداشت معنایی ندارد، خیابان‌ها به گورستان ماشین‌ها تبدیل شده و کوچه‌ها در منجلاب کثافت غرق گشته‌اند. جامعه‌ای که مردمش تنها به فکر خودشان هستند و برای به دست آوردن غذا که مهم‌ترین دغدغه‌شان است، حاضر به انجام هر کاری می‌شوند، ولو کاری غیراخلاقی و غیرانسانی.

فضایی سرد، خشن و تاریک بر کتاب حکم‌فرماست و میان واژگان و سخنان ردوبدل شدهٔ شخصیت‌های داستان، گویی آیینه‌ای نهاده‌اند به گونه‌ای که مخاطب می‌تواند به نظارهٔ خود در لابه‌لای جمله‌ها بنشیند. کوری به خوبی روایت می‌کند در جایی که همه نابینا هستند، بینایی یعنی چه؟ برخلاف باور عموم، کسی که میان جامعه‌ای عظیم از کورها می‌تواند ببیند، یک ملکه یا یک پادشاه نیست بلکه صرفاً کسی است که برای دیدن این کابوس چشم گشوده باشد. دیدن در جامعهٔ کورها، نه‌تنها خیال آدمی را راحت نمی‌کند، بلکه مسئولیت‌های او را سنگین‌تر می‌کند، چون علاوه بر احساس، دو چشم بینا هم دارد و تمام اتفاقات ناخوشایند را می‌بیند.

بیماری کوری در شهری شیوع پیدا می‌کند که نامی ندارد؛ حتی خیابان‌هایش هم نامی ندارند و ژوزه ساراماگو شخصیت-هایی را خلق کرده که پیرو آشنایی اولیهٔ خواننده با آن‌ها مورد خطاب قرار می‌گیرند. مثل دکتر، زن دکتر، مردی که اول کور شد، دختری که عینک دودی داشت، پیرمردی که چشم‌بند سیاه داشت... با وجود این، قلم شیوا و روان نویسنده، باعث شده خواننده با این شخصیت‌ها ارتباط برقرار کند و آن‌ها را به شکل عمیقی درک کند.

دیگر ویژگی مثبت رمان کوری، نقطهٔ آغاز و پایان فوق‌العادهٔ آن و حفظ توازن و تعادل بین این دو است. نویسنده کتاب را جنجالی آغاز می‌کند، مردی پشت فرمان ماشینش یک‌دفعه کور می‌شود و رفته‌رفته تمام مردم به این درد دچار می‌شوند و

با بهبود یافتن آنی و شورانگیز شخصیت‌های اصلی، رمان به پایان می‌رسد. البته نباید فراز و فرودهای داستان را در این میان از قلم انداخت؛ اتفاقاتی که در اواسط داستان به وقوع می‌پیوندند، به خوبی ذهن خواننده را به تفکر وا می‌دارند و او را به سوی پایان داستان سوق می‌دهند.

با خواندن رمان کوری، بیش از پیش به نعمت بزرگ بینایی پی می‌بریم، اما باید با خود بیندیشیم که آیا ما واقعاً می‌بینیم؟ یا تنها با تعریفی که از بینایی در ذهنمان ساخته‌ایم، خود را تسلی می‌بخشیم. به عقیدهٔ ساراماگو ما انسان‌ها همگی کور هستیم، چرا که عقل داریم اما عاقلانه رفتار نمی‌کنیم.

منبع

ـ ساراماگو، ژوزه. (۱۹۹۷). کوری. ترجمهٔ مینو مشیری. چاپ بیست‌وچهارم. تهران: علم.

کتابخانهٔ توت‌فرنگی‌های تلاشگر

عاطفه رحمتی
معلم آموزش و پرورش ناحیه دو استان کرمانشاه

تلألؤ انوار آفتاب زمستانی، زمین را سراسر روشنایی بخشیده بود. شوقی وصف‌ناشدنی وجودم را احاطه کرده بود و مدام بیشتر و بیشتر می‌شد. با عجله آماده شدم. همه چیز مهیا بود. بسته‌های کتاب، سبد گل و کتابخانهٔ کوچک در صندوق عقب ماشین جا گرفته بودند و انگار که آن‌ها هم لحظه‌شماری می‌کردند تا به دست صاحبان حقیقی خود برسند. مادرم تا دم در حیاط مرا بدرقه کرد و همراه پدرم به سمت مدرسه راه افتادیم. تصوری از شیوه برخورد بچه‌ها نداشتم. نمی‌دانستم چگونه هیجانشان را بروز می‌دهند. فقط می‌توانستم روی شانه‌های آن‌ها یک جفت بال را در ذهنم مجسم کنم. دوازده جفت بال زیبا و کوچک که همچون اراده‌شان محکم و بادوام بود. همین که به مدرسه رسیدیم، از دور دیدمشان که به سمت ماشین می‌دویدند. خبر نداشتند که کتاب‌ها را تحویل گرفته‌ام. فقط می‌دویدند که بپرسند کِی کتاب‌ها را برایشان می‌آورم. ماشین جلوی درِ مدرسه از حرکت ایستاد. در را باز کردند. نغمهٔ شیرین موسیقیِ صدایشان گوشم را نوازش داد. چقدر به این صداها وابسته شده بودم و چه آرامشی به روح بی‌قرارم می‌بخشیدند.

-: خانم پس کِی کتاب‌ها را می‌آورید؟

-: خانم آخر باید چند روز دیگر منتظر بمانیم؟

-: خانم من دیگه خسته شده‌ام!

خندیدم؛ خنده‌ای از ته دل، از سرِ آسودگی وجدان. خنده‌ای شادمان و پیروزمندانه که باعث ایجاد موج خنده در جمع دوازده‌نفری‌شان شد.

-: خانم، حتماً کتاب‌ها را آورده‌اید که خوشحالید.

درِ ماشین را باز کردم و به قفسهٔ طوسی رنگ اشاره کردم: «این هم از کتابخانهٔ کوچک ما.»

نیششان تا بناگوش باز شد. با هم‌دیگر قفسهٔ چوبی را از ماشین بیرون آوردیم. بعد از دیدن قفسهٔ خالی، لب‌ولوچه‌شان آویزان شد. خبری از کتاب‌ها نبود.

خندیدم. صندوق عقب ماشین را باز کردم. چشمشان به بسته‌های بزرگ کتاب افتاد. گُل از گُلشان شکفت. حالا دیگر دعوا می‌شد سر این‌که چه کسی بسته‌های کتاب را به کلاس ببرد. همه با همکاری بی‌مانندی، کتاب‌ها، سبد گل و قفسه را داخل کلاس بردند. کلاس کوچک ما یک کانکس بود که در گوشهٔ حیاط، کنار ساختمان اصلی مدرسه قرار داده شده بود.

مدرسهٔ ما پنج‌کلاسه بود و به دلیل تغییر سیستم آموزشی ابتدایی از پنج پایه به شش پایه، با کمبود کلاس مواجه بودیم و با زحمات بی‌شائبه مدیر مدرسه آقای موسوی، کانکسی تهیه شده و مشکل تا حدودی رفع شده بود.

پشت سر بچه‌ها راه افتادم. احساسی در من فریاد می‌کشید که هرچه فکرش را می‌کنم قابلیت توصیف شدن و به رشتهٔ تحریر درآمدن ندارد. باید معلمی عاشق باشی تا بتوانی خوش‌حالی بچه‌ها را درک کنی. خوش‌حالی‌ای که حاصل برطرف شدن گوشه‌ای از سایهٔ سیاه محرومیتی بود که بر زندگی آن‌ها سایه افکنده بود. به کلاس رسیدم. از دیدن منظرهٔ پیشِ رو، اشک در چشمانم حلقه بست. چند نفر از بچه‌ها مشغول تمیز کردن کلاس بودند.

ـ: خانم نمی‌شد که همین‌طوری اَلَکی کتاب‌ها را در کلاس مهمان کنیم، دوست داشتیم کلاسمان بدرخشد تا کتاب‌ها هم خوشحال باشند و از خانهٔ جدیدشان احساس رضایت کنند.

بعد از اتمام تمیزی کلاس، قفسه را در گوشه‌ای از کلاس قرار دادیم و به این ترتیب کتاب‌ها را چیدیم و سبد گُل را روی قفسه قرار دادیم. همهٔ بچه‌ها در چیدن کتاب‌ها همکاری می‌کردند و با ذوق روی جلد کتاب‌ها دست می‌کشیدند؛ گنجی نصیبشان شده بود که خوب قدرش را می‌دانستند. بعد از چیدن کتاب‌ها، از آن‌ها خواستم که به ردیف، کنار کتابخانهٔ کوچک و زیبای کلاسمان که از قبل برایش نامی انتخاب کرده بودیم، بایستند و هرکدام کتابی را در دست بگیرند و آمادهٔ گرفتن عکس شوند. آن‌قدر شادی در وجودشان رخنه کرده بود که نمی‌توانستند جلوی خنده‌شان را بگیرند تا بتوانم دو عکس خوب برای فرشتهٔ یاری‌دهنده‌مان آقای احمدوندی بگیرم. راستش را بخواهید خودِ من هم نمی‌توانستم جدی باشم. دقیقاً یک ساعت کامل درگیر گرفتن عکس بودیم. بعد از گرفتن عکس‌ها از مشاهدهٔ نتیجه کار احساس رضایت کردم؛ عکس‌ها عالی شده بودند. کتابخانه کوچکِ کلاس ما که حالا دیگر با نام کتابخانهٔ «توت‌فرنگی‌های تلاشگر» شناخته می‌شد، صد جلد کتابِ ناب را در خود جای داده بود. هر کدام از بچه‌ها چند جلد کتاب برداشتند و اسم کتابی را که امانت گرفته بودند، یادداشت کردند. از سرِ ذوق، کتاب‌ها را جلوی دستشان، روی میزهایشان قرار دادند. کتابی برداشتم تا برایشان بخوانم. به کتاب نگاه کردم و غرق خیالات خودم شدم، غرق افکار گذشته...

سال سوم راهنمایی بودم که معلم ادبیاتمان عوض شد. در ابتدای امر خیال می‌کردم که سازگاری با شیوه تدریس معلم جدید دشوار است. آخر دو سال پیاپی این درس را با یک معلم گذرانده بودم. جلسهٔ اولی که آقای احمدوندی سر کلاس آمدند، دربارهٔ شیوه تدریسی که قرار بود در کلاس اجرا شود، صحبت کردند. قرار بود به جای انشانویسی ساده، داستان‌نویسی به سبک جدید را آغاز کنیم. شگفت‌زده شده بودم. تمام تکالیف نوشتاری را با دقت و علاقه دنبال می‌کردم. با دیدن شور و شوق معلم جدید در کلاس و تأیید شدن تکالیفم از سوی ایشان، تمام اضطرابم فرونشست و جایش را به لحظه‌شماری برای رسیدن روز دوشنبه و سه‌شنبه که درس فارسی داشتیم داد. تمجیدهای ایشان انگیزه‌ام را برای داستان‌نویسی دوچندان کرد.

تکالیف متنوع داستان‌نویسی تا پایان سال ادامه داشت. بعد از این‌که قلممان توانمند شد، آقای احمدوندی داستان‌های برگزیده‌تر را جمع‌آوری می‌کرد و به شهر می‌برد و برای دوستان داستان‌نویس خود می‌خواند و ما از این موضوع بسیار

خوشحال می‌شدیم؛ این‌که داستان‌هایمان نقلِ محافل داستان‌نویسی بود، رؤیایی بود که هنوز هم باور نمی‌کنم اتفاق افتاده باشد. همان سال سوم راهنمایی، مسیر زندگی‌ام را تغییر داد. همان موقع تصمیم خود را از دندان‌پزشک شدن به سمت و سوی دبیری ادبیات تغییر دادم. به حدی شیفته دبیری ادبیات شده بودم که هر لحظه رؤیای معلم شدن و ادارهٔ کلاس درس ادبیات را در سر می‌پروراندم. آرزو می‌کردم هرچه زودتر به این هدف برسم تا همانند آقای احمدوندی کلاس را به بهترین شیوه اداره کنم و دانش‌آموزانم را به سمت‌وسوی نوشتن هدایت کنم، استعدادهای خفته را بیدار کنم، سرِ کلاس، داستان‌های کوتاهِ بزرگ‌ترین نویسندگان جهان را بخوانم و مطابق شیوهٔ ایشان، دانش‌آموزانم را با کتاب و کتاب‌خوانی آشنا کنم. دوست داشتم در فضای رؤیایی کلاس درس، بچه‌ها را با خوشی و ناخوشی‌های شخصیت‌های داستانی همراه کنم، خلاقیت آن‌ها را پرورش دهم و اصول درست‌نویسی را در هر لحظهٔ کلاس به آن‌ها آموزش دهم.

با این خیالات دورهٔ دبیرستان را گذراندم و پس از شرکت در کنکور سراسری با راهنمایی آقای احمدوندی در رشته علوم تربیتی آموزش ابتدایی پذیرفته شدم. درست است که به رشتهٔ موردعلاقه‌ام نرسیدم، اما به مرتبه‌ای بالاتر از آرزوهایم دست یافتم. اگر شورِ نوشتن در سال آخر دورهٔ راهنمایی در من برانگیخته شد، خودم می‌توانم این شور را از همان دوره ابتدایی در دانش‌آموزانم برانگیزانم و با توجه به استعدادها و توانایی‌هایشان از آن‌ها افرادی کتاب‌خوان و نویسندگانی توانمند بسازم. افرادی که با زبان قلم بتوانند اندیشه‌هایشان را به زیباترین شکل بیان کنند.

بدون شک برای هر دانش‌آموزی یکی از سال‌های تحصیلی‌اش حیاتی‌تر و تاثیرگذارتر از بقیهٔ سال‌ها است. همانند آقای احمدوندی باید تلاشم را می‌کردم که این سال تاثیرگذار در دورهٔ تحصیلی دانش‌آموزانم، سالی باشد که من آموزگار آن‌ها هستم. ازقضا معلم روستای خودمان شدم. برای تحقق یافتن اهدافم، باز هم به سراغ راهنما و ناجی‌ام رفتم و برای تهیه کتاب و اندیشیدنِ چاره به آقای احمدوندی پناه بردم. ایشان مثل همیشه با دلسوزی و علاقهٔ قلبی، پیگیرِ تهیهٔ کتاب از کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان استان کرمانشاه برای کلاس من شدند.

همهمهٔ بچه‌ها مرا به زمان حال برگرداند. اصلاً نمی‌دانم چند دقیقه در خیالات خود که حالا همگی رنگ واقعیت به خود گرفته بودند، غرق شده بودم. با لبخندی که از عمق جانم ریشه می‌گرفت، تمام کلاس را از نظر گذراندم. بچه‌ها برخلاف همیشه روی صندلی‌هایشان آرام نشسته بودند و با تمام وجود منتظر شنیدن داستان از زبان من بودند. نفس عمیقی کشیدم و شروع کردم:

«خوب بچه‌ها کلاس درس ما از همیشه جادویی‌تر شد. آی قصه قصه قصه...»[1]

۱. با تشکر فراوان از استاد گران‌قدرم دکتر محسن احمدوندی و کارمندان دلسوز کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان استان کرمانشاه که باعث‌وبانی ایجاد این کتابخانهٔ کوچک برای من و دانش‌آموزانم شدند. خدای بزرگ عمر باعزت همراه با سلامتی جسم و جان به ایشان عطا کند.

منظومهٔ «سرسپرده»

سعید عطایی
شاعر

شب بود و جهان به کامِ دل بود / هر زَمزَمه‌ای به نام دل بود
بوی خوشِ عشق و شورِ مستی / پیچید و وزید چون به هستی ـ
دختر که ز مهر خلق‌وخو داشت / در سینه هزار آرزو داشت
پنهان و به سایه‌های دیوار / می‌رفت ز دِه به قصدِ دیدار
دزدانه به وعده‌گاه می‌رفت / در نورِ چراغِ ماه می‌رفت
معشوقهٔ ناز می‌خرامید / با ناز و نیاز می‌خرامید
تا طبق روال و عهدِ سابق / خود را برسانَد او به عاشق
صد بوسهٔ داغ بر لبش بود / این کار قمارِ هر شبش بود
تا آید و بوسه‌ها نهانی / بر او بزند شب جوانی
هرگز نشود کسی دل‌آزرد / زین گونه قمار و طالعِ بُرد
پایش به زمین ولی به پرواز / می‌رفت نگارِ شوخ و طنّاز
گیسو سیه و سپید رویش / سجّادهٔ عاشقان به سویش
جان بود که از تنش روان بود / این عشقْ روان ز کُنهِ جان بود
گه عشقْ نهان و گه عیان داشت / می‌رفت و به سر هوایِ آن داشت
کآن سر که هوایِ عشق دارد / بر سینهٔ عاشقش گذارد
دل بود و جوانی و جنونش / وآن دلهره‌های گونه‌گونش
غوغای گُنه به دل بیامد / لرزید دلش از این پیامد
آن شب چو رسید در برِ یار / دختر به هراس و هول و اصرار
با ناز به عاشقش چنین گفت: / خواهم ز خدا تو را شوَم جُفت
جان‌خسته شدم، فِراق تا چند؟ / بی‌تابی و اشتیاق تا چند؟
این‌گونه به‌سر نمی‌توان بُرد / دزدیده عسل نمی‌توان خورد
بی‌شک احدی از این اهالی / دیده‌ست مرا در این حوالی
آن عاشقِ زار این چنین گفت / با حال نِزار این چنین گفت:
ای دخترکِ کتابِ جادو / معصوم به‌سانِ بچه‌آهو
پیش از تو نبوده شعر پیدا / شعر از تو شده چنین هویدا[1]
خالق که چنین بت آفریده‌ست / از عشق و صفا در او دمیده‌ست

[1]. یا امراة کانوا کتبوها في الکتب الشعر مِن قبلك کان العالم نثرا، ثمّ اتیت فکانِ الشعر (نِزار قبّانی)

اکنون که روَم به‌سوی خانه — با عزمِ قوی و بی‌بهانه
با مادر از عشق و از تو گویم — چون عشقِ تو هست آرزویم
خواهم که پدر کُند خبردار — جوید هم از او جوانبِ کار
دانند که من کنون کجایم — هرشب به زیارتِ تو آیم
گر در طلبت شکنجه بینم — یک‌ذرّه عقب نمی‌نشینم
فردا بنگر که باز آیم — خندان و ترانه‌ساز آیم
با شاخه‌گلی مرا چو دیدی — یعنی به مرادِ دل رسیدی
باشد تو فرشتهٔ زمینی — در حجله کنارِ من نشینی
دختر که ز داغِ عشق می‌سوخت — لب بر لب عاشقِ جوان دوخت

فردا شد و نوبتِ سحر شد — مَه محو و ستاره دربدر شد
عاشق ز رضای اولیا بود — سرزنده و بی‌قرار و خشنود
چشمش به رهِ حضورِ شب بود — در ولوله از نشاط و تب بود
تا شاخه گلی به دست گیرد — بهتر ز هر آن‌چه هست گیرد
گل در کفِ دخترک گذارد — از چَشم چو چَشمه اشک بارَد
گوید که : زمانِ غم سر آمد — بوی گلِ سرخِ قمصر آمد
هنگام سرور و سور و شور است — اسباب نشاط، جورِ جور است

شب بر همه‌جا چو سایه افکند — آن عاشقِ روی و خویِ دلبند
آمد به‌شتاب و گل به‌دستش — با چشمِ پرآب و گل به‌دستش
تا مژدهٔ وصل و گاهِ دیدار — با گریه و گل شود پدیدار
حالا که سرآمده صبوری — بشکسته سبوی سختِ دوری
پا در رهِ عاشقی گذارند — دست از رهِ عاشقی ندارند
گویند در اوّلِ جوانی — بسم‌اللهِ عشق و زندگانی
آمد به شتاب و گل به دستْ او — دختر چو نبود، پس نشست او
بس بر چپ و راست سر بگرداند — لرزید و به‌زیرِ لب دعا خواند
گفتا ز صمیمِ قلبِ افگار: — یارب به سلامتش نگه‌دار!
آخر بگذشت ساعتی چند — خون شد دلش از نبودِ دلبند
آن عاشقِ بی‌خبر ز تشویش — نالید و بگفت با دلِ خویش:
کاین‌گونه نبود رسمِ معهود — شب‌های دگر بیامد او زود
اکنون چه زمانِ غیبت است این؟ — آخر به کدام دین و آیین ـ
آنان که مروّج صفایند — همواره ز غصّه در جفایند؟

یوسف چو فتاده شد به چاهش / تاریک شد آسمان و ماهش
ابر آمد و ماه از نظر رفت / باران که چَکید، مَهْ سفر رفت
چون خواب ربود چَشمِ دِه را / باران بزدود خشمِ ده را
طاقت چو ز حد فراترش بود / برگشت به دِه که باورش بود ـ
باید سر و گوش را دهم آب / باور نکنم که باشد او خواب
با شاخه گُلی که رنگِ خون بود / گویی که نشانهٔ جنون بود
در دست به سویِ ده روان گشت / در فصلِ بهار چون خزان گشت
پژمرده و زرد، چهرِ آن مرد / چون آیتِ درد، چهرِ آن مرد[1]
القصه چه گویمَت ندانی / غم‌نامهٔ عشق تا نخوانی
نااهل کُند غمین دلِ اهل / ای وای ز جهل و هر ابوجهل
چون عزمِ سرای دخترک کرد / دل‌مضطرب و نژند و پُردرد
شخصی سرِ شانه‌اش بِزَد دست / «کامّید تو رفته اینک از دست»
گفتش: «بگریز، کار سخت است / دوشیزهٔ تو سیاه‌بخت است
آن سر که به عشق مبتلا شد / با داسِ پدر ز تن جدا شد»

[1]. بود بر صفحهٔ آن چهرهٔ زرد/ خطِ پیشانیِ او آیتِ درد (دکتر محمد سیاسی)