فصلنامهٔ آرمان

بنیادگذار: دکتر ساموئل دیان

مدیر مسئول: دکتر مهدی سیاح زاده

زیر نظر شورای دبیران

سردبیر فصلنامه و تارنما:
شیرین‌دخت دقیقیان

Arman Cultural Foundation
16218 Ventura Blvd # 2
Encino, Ca 91436

Magazine Subscription:
Phone: 818-385-1722

www.armanfoundation.com

Contact Editorial Board at: shirindokht1@gmail.com

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

کلیه مبالغ همیاری و پرداخت های هموطنان عزیز برای کمک به خدمات فرهنگی این بنیاد، مشمول معافیت مالیاتی می باشد.
با توجه به تسهیلات فوق در انتظار پشتیبانی و همیاری شما برای نیل به هدف های فرهنگی بنیاد فرهنگی آرمان هستیم.

هرگونه پرداخت و همیاری به بنیاد غیر انتفاعی آرمان مشمول معافیت مالیاتی است.
فصلنامه آرمان زیر نظر شورای دبیران اداره می شود. مسئولیت محتوای نوشته ها به عهده پدیدآورندگان و فرستندگان آنها است.
تماس با شورای دبیران:
310-940-7768

چگونه آرمان را آبونه شویم:

با گرفتن آبونمان سالانه آرمان و اهدای حق اشتراک به دوستان و خویشان، شماره های آرمان را در کتابخانه ها به نسل های بعد بسپارید.

آبونمان و هزینه پست برای چهار شماره: ۷۰ $

تماس برای آبونمان آرمان:

از طریق تلفن 818–385–1722

یا با پست کردن چکی به این مبلغ به نام، Arman Cultural Foundation
همراه نام و نشانی کامل و شماره تماس.

فهرست آرمان ۱۰

سخن شورای دبیران ۴

در بزرگداشت خدمات فرهنگی و ارزندهٔ استاد مرتضی حسینی دهکردی همراه با آرزوی طول عمر برای استاد بزرگوار

دکتر ساموئل دیان: دیباچه **۵**

زندگی و آثار مرتضی حسینی دهکردی **٦**

غفور میرزایی: فشردهٔ فعالیت های علمی و اداری استاد مرتضی حسینی دهکردی **۸**

مجید جهانبانی: دوست دیرین، استاد مرتضی حسینی دهکردی **۱۳**

پژوهش ها و آفرینش های ادبی، هنری و فرهنگی

نادر مجد: نگاهی به غزل حافظ، "زان یار دلنواز" از سه منظر: کلام، ریاضی، و موسیقی **۲۰**

مرتضی حسینی دهکردی: نظری دیگر به زندگی و آثار جاودانهٔ مرضیه **٥٦**

شایان افشار: صادق هدایت و کمی از سایه یا شبح اش **٦۹**

بهراد توکلی: سلبریتی باش هر چه خواهی بگو! نقدی بر مقالهٔ "هم سخنی ردیف موسیقی سنتی ایران با استبداد سیاسی" نوشتهٔ محسن نامجو **۸۲**

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

گفتگو با افشین خائف، رهبر ارکستر، آهنگساز در سوئد و سازندهٔ اوراتوریوی ایرانی آرش کمانگیر **۹۹**

آشنایی با هنرمند: لیدا سعیدیان – ترجمه هایی از غزلیات شمس به زبان انگلیسی **۱۰۸**

تاریخ

بهراد توکلی: ترانهٔ غزل غزل ها، دختران ماتهاوزن – بهار، فصل یادآوری قربانیان هالاکاست **۸۲**

بهرام گرامی: نخستین جای پای انگلیس در ایران **۱۲۲**

فلسفه و عرفان

مهدی سیاح زاده: داستان پادشاه و کنیزک- بازنویسی و شرح حکایت های مثنوی مولوی **۱۳۱**

شیریندخت دقیقیان: شرحی بر سه فیلسوف پایه گذارسکولاریزم: جان لاک، باروخ اسپینوزا و امانوئل کانت **۱۴۶**

یادبود

زنده یاد جمشید مشایخی، پیشکسوت سینما **۱٦۳**

زنده یاد پرویز بهرام، صدای آشنای یک دوبلور پیشکسوت **۱٦٥**

معرفی و بررسی کتاب

سبز آب – نادر مجد **۱٦۸**

شعر

بی تا امیری- ماندانا زندیان – منوچهر کوهن- جهانگیر صداقت فر – شیدا محمدی **۱۷۰**

یادداشت شورای دبیران

شادمانیم که شمارهٔ دهم "آرمان" را به دوستداران فرهنگ و هنر، ادبیات، تاریخ، فلسفه و عرفان ایران تقدیم می داریم. شناخت و اعتلای فرهنگ، اندیشه و هنر ایران زمین با رویکردی امروزین، زنده، چندفرهنگی و با احترام به دیگربودگی که با نسل های گوناگون، گروه های جوانتر ایرانیان و همه فارسی زبانان ارتباط بگیرد، هدف آرمان است.

همت والای محققان، هنرمندان، نویسندگان و شاعرانی که از نقاط مختلف آمریکا و دنیا در این دفتر مشارکت کرده اند، شایان قدردانی است.

آرمان در سال گذشته اقدام به معرفی سازمان های مردم نهاد ایرانیان در اروپا و آمریکا کرد که مورد استقبال فراوان خوانندگان و دست اندرکاران سازمان های غیرانتفاعی قرار گرفت. در این راستا امیدواریم این سازمان ها شرح فعالیت های خود را در اختیار ما بگذارند.

در تارنمای آرمان، نسخه های کامل آرمان ۱ تا ۱۰ جهت مطالعه موجود می باشند و در بخش "مقالات"، مقاله های همهٔ شماره ها در دسترس است. از محققان، نویسندگان و هنرمندان ایرانی و فارسی زبان آمریکا و جهان دعوت می کنیم تا در آرمان مشارکت کنند.

شورای دبیران آرمان درگذشت مادر محترمهٔ شاعر گرانقدر، جهانگیر صداقت فر، از نویسندگان و شاعران همراه آرمان، را به ایشان و خانوادهٔ محترم تسلیت می گوید.

از شما خوانندگان گرامی برای معرفی آرمان در شبکه های اجتماعی و تهیه آبونمان نسخه های چاپی جهت حمایت از این فصلنامه سپاسگزاریم.

در گرامیداشت خدمات فرهنگی و ارزندهٔ

استاد مرتضی حسینی دهکردی

استاد مرتضی حسینی دهکردی، از فرهنگیان خدمتگزار، از نویسندگان ایرانیکا و صاحب تالیفاتی گرانقدر در زمینهٔ تاریخ فرهنگ و موسیقی ایران است. صداقت و ایران دوستی این محقق ارجمند با نوشته های تحقیقی او عجین است. مقاله های استاد دهکردی که تاریخ و سیر موسیقی ایران در دهه های گذشته و دوران رونق و شکوفایی موسیقی را بررسی کرده اند، گواه سلیقه، حوصله و دقت تحقیق و جستجوگری در منابع متعدد است.

به راستی می توان آثار جذاب و خواندنی مرتضی حسینی دهکردی را مصداق بارز این حقیقت دانست که "آنچه با لذت نوشته شود، با لذت خوانده می شود".

فرصت را غنیمت شمرده، در این شماره مروری خواهیم داشت بر زندگی و آثار پربار این محقق ارجمند. با آرزوی سلامتی برای استاد عزیز و قدردانی از همراهی این بزرگوار با فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی آرمان.

با آرزوی طول عمر و سلامتی برای محقق و همکار ارجمند

دکتر ساموئل دیان

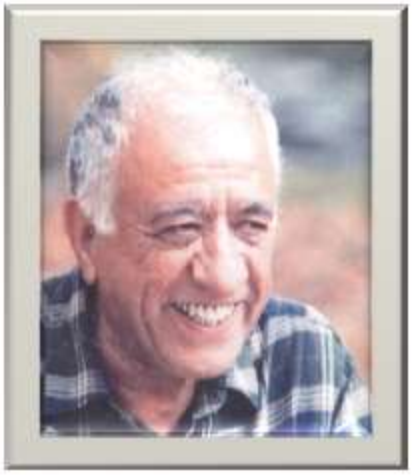
زندگی و آثار

استاد مرتضی حسینی دهکردی

مرتضی حسینی دهکردی در سال ۱۳۰۸ خورشیدی در شهر کرد (چهار محال بختیاری) تولد یافت. وی پس از انجام دوران آموزش ابتدائی و متوسطه در شهر کرد و اصفهان، تحصیلات خود را در دانشکده کشاورزی کرج به اتمام رسانید و به عنوان معلم در دانشسرای کشاورزی ساری به کار اشتغال ورزید...

در سال ۱۳۳۸ برای ادامه تحصیل به ژاپن رفت. در مراجعت، به ترتیب سرپرستی مرکز آموزش کشاورزی مازندران، مرکز آموزش کشاورزی گیلان و مدیریت کل آموزش کشاورزی وزارت فرهنگ را به عهده گرفت. در زمان وزارت زنده یاد بانو دکتر فرخ رو پارسای، مجری طرح های عمرانی وزارت آموزش شد.

از آنجا که در آن ایام، ادارات وزارت آموزش و پرورش با نیازمندی های رو به توسعه مملکت هم آهنگی نداشت، وی بر آن شد تا با تصویب قانونی در مجلس شورای ملی، موسسه مدرن و مجهزی به نام «سازمان نوسازی مدارس» و کارخانه بزرگی به نام صنایع آموزشی به وجود آورد که پس از سه سال دوندگی و تلاش بی وقفه، قانون ایجاد موسسات فوق به تصویب رسید و این موسسات به کار پرداختند؛ موسسات بزرگی که در مدرنیزاسیون مملکت نقش کارسازی ایفا نمودند و هنوز هم به کار ادامه می دهند. دهکردی در سال ۱۳۵۶ از کارهای دولتی بازنشسته شد. چند ماهی در کرمان، یک بنیاد فرهنگی را اداره کرد، چندی نیز سرپرستی یک مدرسه بین المللی را در اکسفورد انگلستان به عهده گرفت و سرانجام از سال ۱۳۵۸ به آمریکا مهاجرت کرد و مانند همه مهاجران برای گذران زندگی به کارهای گوناگون پرداخت.



دهکردی از کودکی شیفته رشته ادبیات فارسی و موسیقی ایرانی بود و با تماس با هنرمندان بزرگ و ارتباط معنوی یا بوسیله نامه و یا تلفنی، شرح احوال و تجربه و تحلیل آثار آنها را تهیه کرد و در تالیفات متعدد خویش انتشار داد.

از سال ۱۹۹۷ میلادی با معرفی فرزانهٔ ارجمند، غفور میرزائی، وی به جرگه نویسندگان دانشنامه ایرانیکا پیوست و شرح حال بزرگان موسیقی و ترانه سرائی ایران را برای دانشنامه مزبور تهیه کرد که بسیاری از مقالات او در ایرانیکا انتشار یافته است.

از دهکردی کتب و مقالات بسیار به جا مانده که از جمله آنها می توان به آثار زیر اشاره داشت:

الف: شرح حال و تحلیل آثار بزرگان موسیقی معاصر ایران در ۶ جلد که چهار جلد آنها به نام «هزار آوا» تاکنون انتشار یافته و دو جلد دیگر در دست انتشار می باشد.

ب: در گذر زمان: نگاهی کوتاه به برخی مسائل اجتماعی، فرهنگی، ادبی و هنری ایران در دوران معاصر در ۶۰۰ صفحه.

ج: زندگی و تحلیل آثار برخی از شعرای نامدار معاصر ایران در ۳۰۰ صفحه.

د: ۶ جلد کتاب های درسی برای دبیرستان ها و دوره های راهنمائی تحصیلی مدارس ایران.

هـ: حدود ۱۰۰ مقاله انتشار نیافته در زمینه های گوناگون فرهنگی، هنری و اجتماعی.

و: گزارش شرح سفر به ژاپن در ۱۵۰ صفحه.

ضمناً در ۳۰ سال اخیر بسیاری از مقالات این نویسنده در نشریات معتبر فارسی زبان آمریکا و جرائد معتبر ایرانی به چاپ رسیده است.

فشرده فعالیت های علمی و اداری

استاد مرتضی حسینی دهکردی

غفور میرزایی

در فرصت ارزنده ای که فصلنامه وزین آرمان برای قدردانی از استاد مرتضی حسینی دهکردی فراهم آورده، مختصری پیرامون این دوست گرانقدر می نویسم.

دهکردی متولد سال ۱۳۰۸ خورشیدی در شهرکرد در استان چهار محال بختیاری است. او تحصیلات ابتدائی را در شهرکرد و متوسطه را در اصفهان به پایان رساند و در سال ۱۳۲۹ در کنکور دانشکده کشاورزی کرج قبول شد.

دوستی من با دهکردی از سال ۱۳۳۰ که من وارد دانشکده کشاورزی کرج شدم آغاز گردید. دهکردی به شعر و ادبیات علاقه داشت و من هم بی علاقه به ادبیات نبودم. یادم می آید که در همان هفته های اول ورودم به دانشکده شعری سروده بودم که برای دهکردی عزیز خواندم و مورد توجه او قرار گرفت. به من گفتند این شعر را بفرست به روزنامه ها چاپ کنند. گفتم من کسی را نمی شناسم. گفت اگر بخواهی بده به من تا بدهم چاپ کنند. شعر را به او دادم و پس از سه چهار روز او روزنامه ای را به من داد که شعرم در آن چاپ شده بود.

به هر صورت، این دوستی و ارتباط در دوران دانشکده بسیار محکم و گرم بود و بعد از دانشکده نیز از کار یکدیگر بی خبر نبودیم. اتفاقا در دوران دانشکده ما در گرماگرم مسئله ملی

شدن صنایع نفت و رویدادهای پر خاطره آن بودیم و درگیری دانشجویان دانشکده ها در برخی از ماجراها به ژرفتر شدن ارتباط دوستان همفکر می انجامید.

به یاد دارم که دوست عزیزم مهندس مرتضی دهکردی پس از فارغ التحصیلی از دانشکده به عنوان دبیر کشاورزی در مدرسه کشاورزی ساری استخدام شد و چند سال بعد برای تحصیلات تخصصی در رشته برنجکاری بورس تحصیلی برای یک سال و نیم تحصیل در کشور ژاپن به او داده شد. در مراجعت به کار دبیری و تعلیم کشاورزی در همان مدرسه ساری ادامه داد و پس از دو سال به ریاست آن مدرسه رسید.

در سال ۱۳۴۲ استاد دهکردی به ریاست دانشسرای کشاورزی گیلان منتقل شد. در این دانشسرا نیز دهکردی دست به فعالیت های بهسازی در شیوه تدریس و اداره آنجا زده بود که در بازدید وزیر آموزش و پرورش (دکتر فرخ رو پارسا) مورد توجه خاص قرار گرفت. دهکردی به سمت مدیر کل آموزش کشاورزی وزارت آموزش و پرورش به تهران منتقل شد. در این مقام، دهکردی ضمن رسیدگی به کمبودها و برای رفع نقایص مدارس کشاورزی کشور به عضویت «شورای بررسی تهیه کتاب های درسی (که ریاست آن با آقای جهانگیر شمس آوری معاون وزارت آموزش و پرورش بود) درآمد و ۶ جلد کتاب برای مدارس کشاورزی کشور نوشت.

بررسی ها و مطالعات استاد دهکردی در مورد کمبود فضاهای آموزشی مدارس کشور سبب شد که در کنفرانس آموزشی رامسر در سال ۱۳۵۶ به دستور وزیر آموزش و پرورش وقت (آقای دکتر هوشنگ شریفی) آقای دهکردی شخصاً در کنفرانس شرکت و تلاش کنند که این کمبودها از سوی شورا در قطعنامه نهایی و به تصویب برسد. دهکردی با ارائه اعداد و ارقام دقیق از تعداد محصلین و معلمین و تعداد کلاس های مدارس، به عنوان اعتبارات لازم با فرصت زمانی لازم جهت رفع این کمبودها را به جلسه ارائه نمود که مورد قبول و تصویب و تائید شرکت کنندگان در جلسه قرار گرفته، تصویب و در قطعنامه نهایی گنجانده شد. ولی بعداً معلوم شد که آنرا از قطعنامه حذف کرده اند! این تغییر در قطعنامه سبب دلسردی استاد دهکردی و اندیشه بازنشستگی زودرس او شد.

در سال ۱۳۵۶ هنگام وزارت آقای منوچهر گنجی، آقای دهکردی در مقام مدیر کل آموزش و پرورش خراسان به مشهد اعزام می گردد. در مدت چند ماهی که آقای دهکردی به مشهد می-رود موفق می شود که با توافق آقای ولیان استاندار و نایب التولیه آستان قدس رضوی تعدادی از

زمین های متعلق به آستان قدس را برای ساختن مدرسه به مالکیت وزارت آموزش و پرورش درآورد.

استاد مرتضی دهکردی هنوز در مشهد بود که درخواست بازنشستگی او به تصویب رسید . او به قصد رفتن به آمریکا و پیوستن به همسر و سه فرزند خود مشغول جمع و جور کردن زندگی شخصی خود شد. در این هنگام یک بنیاد خیریه در کرمان به نام «بنیاد فرهنگی آرشام» به او پیشنهاد کار نمود و استاد دهکردی روی آشنائی با رئیس قبلی آن، پیشنهاد را پذیرفت.

اتفاقاً در همین «بنیاد» است که استاد با یک داستان شگفت انگیز روبرو می شود. دوران گشایش مالی و شکوفائی کشور و خرید نیازمندی های مردم است و دهها کشتی در بندرعباس و دیگر بنادر کشور مشغول تخلیه بار هستند. گمرک بندرعباس دارای انبارهای لازم برای نگهداری سالم اقلام وارداتی نیست. وزارت راه برای حمل فوری این کالاها به نقاط مختلف کشور دست به خرید ۲۰۰۰ کامیون هیجده چرخه و ۴۰۰۰ تریلی به مبلغ دو میلیارد دلار می زند. کامیون ها و تریلی ها که وارد می شوند متوجه می شوند که در کشور راننده مناسب وجود ندارد، لذا با زحماتی دو هزار راننده از کشور پاکستان و کره جنوبی استخدام می کنند. وقتی راننده ها استخدام می شوند و می آیند، متوجه می شوند که جاده های ایران برای رفت و آمد این کامیون ها و تریلی ها مناسب نیست. لذا آنها نیز در کنار بسیار اشیاء وارداتی دیگر در بیابان های خشک و سوزان بندرعباس زیر آفتاب و باد و توفان مورد دستبردهای دیگر قرار می گیرند.

بنیاد فرهنگی آرشام ۲۰۰ دستگاه از این کامیون ها را از وزارت راه خریداری کرد و موسسه حمل و نقلی در کرمان تاسیس کرد که در رونق اقتصادی جنوب ایران تاثیر بسیار به جا نهاد.

این نویسنده از داستان خرید ۲۰۰۰ کامیون و ۴۰۰۰ تریلی در شرایطی که نه راننده داریم و نه جاده به یاد داستان مردی افتادم که «منارى» پیدا کرد که بدون اندازه گیری طول و عرض منار و خانه خود، منار را از خانه برد تا آن را آنجا جا بدهد. منار جا نمی گرفت، آنقدر فشار داد که منار خرد و خانه نیز ویران شد!

بهر صورت استاد پس از مدت کوتاهی کار در بنیاد فرهنگی آرشام استعفا داد و به انگلستان رفت تا از آنجا پس از دیدار بعضی از دوستانش عازم آمریکا گردد و به همسر و فرزندانش ملحق شود. تصادفاً در انگلستان یکی از دوستانش به نام «عرب اوف» از او تقاضا کرد که مدرسه ای را که او در اکسفورد برای تحصیل محصلین ایرانی و عرب برای پایان رساندن کلاس پایانی

متوسط و آماده شدن برای قبولی در دانشگاه اکسفورد راه انداخته، اداره کند. دهکردی پذیرفت و پس از چند ماه از این کار نیز کناره گرفت و به آمریکا آمد تا به خانواده بپیوندد.

بی تردید فعالیت های این استاد عزیز در آموزش کشاورزی و جهت برطرف کردن نیازهای دانشجویان و نقایص مدارس در طی خدمات او در وزارت آموزش و پرورش قابل تمجید است ولی آنچه حیرت مرا در مورد این دوست عزیز صد افزون کرد، پس از مشاهده کتاب «هزار آوا» در سال ۲۰۰۹ بود.

من نمی دانستم که دهکردی تا این حد باور نکردنی آگاهی و اطلاعات در موسیقی ایرانی دارد و من در این مدت دوستی طولانی از آن بی خبر بودم. شگفت انگیزتر آنکه بیشتر این آهنگ ها را هم به صورت سی دی و نوار در بایگانی خود دارد. هر صفحه کتاب را که می خواندم بر شگفتی ام افزون می گردید.

کتاب «هزار آوا» آنچنان مرا از آگاهی های استاد دهکردی شگفت زده کرد که با علاقه شروع به خواندن آن کردم. من می دانستم که این دوست عزیزم اهل شعر و ادبیات فارسی است، ولی کتاب «هزار آوا» به من نشان داد که او در شناخت موسیقی ایرانی نیز ید طولایی دارد و با جمع آوری «آهنگ ها و ترانه های ماندگار » زیر ۶۳ عنوان در ۲۰۶ صفحه، دلایل اهمیت این ترانه ها و سراینده شعر و آهنگساز آنها را معرفی کرده است. این ترانه ها از سرود «ای ایران، ای مرز پر گهر» آغاز می گردد و با «به رهی دیدم برگ خزان» پایان می یابد.

بخش دیگر به «موسیقی گل ها» اختصاص دارد که آقای داوود پیرنیا زیر نام برنامه گل های رنگارنک در هنرموسیقی ایرانی بوجود آورد. این بخش با بیان زندگی پیرنیا و زندگی و مشخصات هنری همه آهنگسازان و نوازندگان و خوانندگان همراه است و از صفحه ۲۶ تا ۲۲۶ ادامه دارد.

بخش سوم به مشهورترین نوازندگان در یک صد و پنجاه سال اخیر پرداخته است که از صفحه ۲۰۶ تا ۲۴۵ زندگی هفت نوازنده معروف را شرح داده است.

بخش چهارم به سه تار نوازان اختصاص دارد و بخش دهم به مشهورترین نوازندگان تار در ایران می پردازد.

بخش یازدهم از صفحه ۴۸۰ به آفرینندگان موسیقی مغرب زمین اختصاص دارد و تا صفحه ۵۰۱ ادامه دارد.

بخش سیزدهم مربوط به ترانه سرائی است که از صفحه ۵۰۱ آغاز می گردد و در صفحه ۵۶۹ پایان می یابد.

و آخرین فصل کتاب تا پایان کتاب که صفحه ۵۵۹ است به شاهنامه خوانی اختصاص دارد. البته کتاب هزار آوا پنج جلد است که من برای خلاصه کردن مقاله تنها به تفسیر جلد اول آن پرداختم.

بهر صورت استاد مرتضی حسین دهکردی در مقالاتی که در همین فصلنامه وزین آرمان تاکنون منتشر شده اند توان و آگاهی ادبی ژرف خود را نشان داده اند که در هر مورد می توان به تفصیل توضیح و تفسیر و معرفی نمود. من اعتراف می کنم که توان و آگاهی برای توضیح و تفسیر عمیق آنها را ندارم.

استاد با دانشنامه ایرانیکا نیز به خواست زنده یاد استاد یارشاطر همکاری کرده و سرگذشت موسیقی دان ها و ترانه سرایان ایران را به نگارش درآورده اند که تاکنون ۲۲ مقاله از آنها چاپ شده و مقالات دیگر در دست ترجمه و انتشار است.

برای این دوست فرهیخته آرزوی سلامتی و شادمانی دارم.

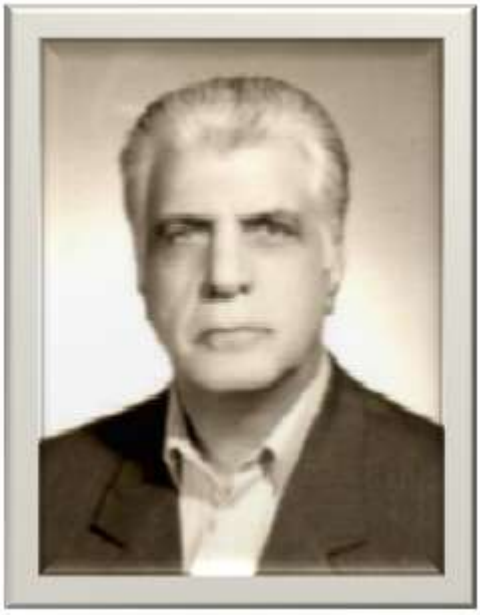
غفورمیرزایی

۲۵ ماه می ۲۰۱۹

لس آنجلس

دوست دیرین:

مرتضی حسینی دهکردی



مجید جهانبانی

چندی پیش، دوستی، جدیدترین شمارهٔ فصلنامهٔ وزین مطالعات فرهنگی آرمان را که به همت بنیاد فرهنگی آرمان و به سردبیری فرهیخته بانو شیریندخت دقیقیان منتشر می شود به من داد که حاوی مقالهٔ جالب توجهی از دوست دیرینه ام مهندس مرتضی حسینی دهکردی بود.

هیچ نعمتی مخصوصاً در دوران پیری دلپذیرتر از یاد دوران جوانی و دوران تحصیل نیست. مرتضی عزیز یکی از همشاگردان من در دانشکدهٔ کشاورزی کرج بود که دورهٔ دانشکده را با هم به پایان رساندیم. دوست عزیزم مرتضی اینک در استان تنسی آمریکا اقامت دارد. با وجود دوری از یکدیگر ما مرتباً با تلفن و مکاتبه با هم در تماس هستیم و من همواره از دانش و آگاهی های بسیارش بهره مند می شوم.

تحصیل دانشگاهی ما مربوط به سال های ۳۰ شمسی است. دورانی که باید آن را آشفته ترین دوره های تاریخ اخیر ایران به شمار آوریم. اوج قدرت توده ای ها با نوعی عقاید چپ روی و جهان وطنی، ظهور قدرت مطلق مصدق السلطنه در ایام نخست وزیری و اشاعه روح وطن پرستی و ایجاد یک نوع هیجان ملی. در آن اوقات بیشتر وقت محصلین ما به جر و بحث های طولانی سیاسی و حتی زد و خوردهای جدی منتهی می شد. یاد دارم که مرتضی همیشه با متانت

و آرامشی مخصوص وارد بحث ها می شد. کلام او همیشه پخته بود و بر الفاظ و لغات تسلط بسیار داشت.

پس از طی دوره دانشگاهی او بیشتر به استادی و آموزگاری علاقه مند بود. در دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ تصدی دو باب مراکز آموزشی کشاورزی استان های مازندران و گیلان را که به وسیله اصل چهار درست شده بود، به عهده داشت و کم و بیش مشاور فعالیت های آن سازمان بود.

او در سال ۱۳۳۲ دبیر دانشسرای ساری بود. بیشتر فعالیت های مرتضی در حقیقت مربوط به وزارت آموزش و پرورش بود و وزرای آن وزارتخانه همه با توجه به شایستگی او به خدماتش توجه مخصوص داشتند.

آنچه که بیش از هر چیز درباره مرتضی جالب توجه است، قدرت او در نویسندگی و علاقهٔ خاص او به هنر موسیقی ایران است. مرتضی پنج جلد کتاب به نام «هزار آوا» نوشته و منتشر کرده است. در این کتب او به سرگذشت، آهنگ ها و ترانه های ماندگار و شرح احوال اساتید موسیقی و ترانه سرایی ایران پرداخته است.

در آمریکا زنده یاد «استاد احسان یارشاطر» از او خواسته بود که بخش تاریخی هنر موسیقی ایران را در دانشنامه ایرانیکا به عهده بگیرد که شایستگی مرتضی در این زمینه در خور توجه بسیار است.

در دوران خدمت در ایران او لحظه ای آرام نداشت. او ضمن خدمت با پشتکار بسیار نویسندگی را ادامه داد و بدون تعصب بود. نیک و بد افراد را مورد بحث قرار داد، هرگز گرد تملق و چاپلوسی نگشت. نوشته های او در باب دست اندرکاران جامعهٔ ایران بود و حتی مقالهٔ جالبی درباره روحانی بزرگ مرحوم راشد نوشته، همت او را در بیان حقایق آئین اسلام ستوده است.

نوشتهٔ خاصی از او که مخصوصاً مورد توجه من قرار گرفت، شرح حال هنرمند بزرگ خواننده، قمرالملوک وزیری است. قمر به دعوت پدرم سپهبد امان الله جهانبانی، به مشهد می رود تا با انجام چند کنسرت به ایجاد درآمدی برای بنیان گزاری آرامگاه فردوسی کمک نماید.

حکیم ابوالقاسم فردوسی با وجود اهمیت تاریخ ساز برای فرهنگ ایران، فاقد مقبره یا بنای یادبودی امروزی بود و ساختمان های کهنهٔ موجود در خور احترام او نبود. مرتضی می نویسد در دوران حجاب زنان، آن هم در شهر مذهبی مشهد در نخستین شب کنسرت که در سالن شیر

و خورشید سرخ مشهد برگزار شد، سرلشگر جهانبانی مرد مقتدر آن زمان در میان حیرت تماشاچیان به روی صحنه می رود و در نهایت احترام و فروتنی دست های قمر را می بوسد و سپاسگزاری مردم خراسان را از حضور آن هنرمند بزرگ اعلام می دارد. [۱]

یکی از وقایع مهم و جالب توجه دوران خدمت او مربوط به سال ۱۳۵۰ شمسی است. وزیر وقت، زنده یاد خانم دکتر فرخ رو پارسای او را برای شرکت در یک جلسه مهم دعوت می-

---

[۱] **آرمان: این بخش از نوشتهٔ استاد دهکردی به نقل از مقالهٔ مذکور در آرمان شماره ۴ از این قرار است. کل مقالهٔ آقای دهکردی در مورد آرامگاه فردوسی را در تارنمای آرمان در این لینک می یابید:**

http://armanfoundation.com/2017/10/27/articlede/

در سال ۱۳۰۷ خورشیدی که سرلشکر امان الله میرزا جهانبانی (سپهبد آینده) از امرای برجستهٔ ارتش که فرماندهی سپاه شرق ایران به مرکزیت مشهد را عهده دار بود و در نهایت قدرت و کفایت، نظم و آرامش کم نظیری در بخش های بزرگی از ایران برقرارکرده بود، برآن شد که برای کمک به ساختمان آرامگاه فردوسی، از قمرالملوک وزیری، دعوت کند تا چند کنسرت بزرگ در مشهد برگزارنماید. قمرالملوک، خوانندهٔ بزرگ، در آن سال ها در اوج شهرت و افتخار و موفقیت به سرمی برد. قمر درنهایت خوشحالی، دعوت امان الله میرزا را پذیرفت و با وجود دوری و بدی راه ها و مخاطرات سفر در آن ایام، به همراه اعضای ارکستر خود به سرپرستی استاد مرتضی نی داوود (۷) به مشهد رفت و در میان استقبال بی نظیر مردم هنردوست مشهد، چهار شب کنسرت در محل سالن شیر و خورشید سرخ برگزارنمود.

در نخستین شب، سرلشکر جهانبانی در میان بهت و حیرت همگان به روی صحنه رفت و دربرابر شگفتی صدها تماشاچی، درنهایت احترام و فروتنی، دست های قمر را بوسید و بدین وسیله، سپاسگزاری خود و مردم خراسان را از حضور این هنرمند برجسته اعلام داشت. خوانندگان محترم این نوشته قطعاً به ابعاد فرهنگی و اجتماعی این سنت شکنی و حرکت شجاعانهٔ سرلشکر جهانبانی در حدود ۹۰ سال پیش در ایران، آن هم شهر مشهد، توجه دارند. در این حرکت معنادار در یک مجلس بزرگ رسمی، چند منظور زیر مورد توجه جهانبانی بود:

۱- ستایش از موسیقی ایرانی، هنر والا و قابل احترامی که قرن ها زیر ستم ریاکاران و کوته نظران بود و به باور عوام، اشتغال به موسیقی حرفه ای، زشت و ننگین به شمارمی آمد.

۲ - ستایش از زن ایرانی به عنوان نیمه ای از جامعه که ۱۴۰۰ سال به عنوان موجودی زبون، کمترین حق و حقوقی در زندگی نداشت و اینک سرداری بزرگ دربرابر او سر تعظیم و تکریم فرومی آورد.

۳ -تشویق و ترغیب جامعه به کمک برای احداث آرامگاه فردوسی، زنده کنندهٔ هویت ملی ایرانیان.

به نوشتهٔ عبدالرحمن فرامرزی، نویسندهٔ بزرگ، درآمد حاصله از این کنسرت ها بیش از ۴۰۰۰ تومن شد که برای آن ایام، رقم کاملاً قابل توجهی به شمارمی رفت و در اختیار انجمن آثار ملی قرارگرفت

قمر، کمترین دستمزدی بابت این سفر دریافت نکرده، حتی هزینهٔ رفت و برگشت خود و همراهان را شخصاً پرداخت نمود. تنها هدیه ای که قمر پذیرفت، قالیچه ای نفیس بود که عمواوغلی، یکی از تولیدکنندگان مهم فرش خراسان به سفارش جهانبانی بافت.

سپهبد امان الله میرزا جهانبانی - قمرملوک وزیری

نماید، ضمناً گفته بودند که قرار است در آن جلسه در باب تاسیس یک باب مدرسه حرفه ای در بهکده جذامیان بجنورد که به نام دکتر راجی وزیر وقت بهداشت به بهکدهٔ راجی مشهور شد،

گفتگو شود. در جلسه برای اولین بار مرتضی با مدیر عامل بهکده جذامیان دکتر سیادت آشنا می شود. خانم فرخ رو به مرتضی ماموریت می دهد که با دکتر به بهکده رفته، از نزدیک مسائل آنجا را بررسی کند و مقدمه احداث آموزشگاهی را با توجه به اعتبار وزارت آموزش و پرورش فراهم نماید.

دو روز بعد با دکتر سیادت عازم مسافرت می شوند. مرتضی اقرار می کند که از حضور در بین جذامیان نگرانی داشته است. در دهکده پس از اقامت شبانه برای صبحانه عازم رستوران موجود می شوند.

او تعداد زیادی زن و مرد جوان و خوش صورت اروپایی را مشاهده می کند که همه به زبان فرانسه صحبت می کردند. دکتر سیادت آنها را به هم معرفی می کند. دکتر توضیح داد که سه سال قبل که کارهای ساختمانی اینجا در شرف انجام بود بر آن شدیم که تعدادی پزشک جراح، داروساز، رادیولوژیست و پرستاران تحصیل کرده برای خدمت در بهکده استخدام کنیم و مقرر شد که چند برابر حقوقی که وزارت بهداری می پردازد به آنها بدهیم و مزایای گوناگونی مانند دو ماه مرخصی سالیانه، خانه رایگان در حق آنها برقرار شود. اما متاسفانه علیرغم کوشش های بیشمار و آگهی در روزنامه ها هیچ ایرانی داوطلب خدمت نشد. ناچار به سازمان بهداشت جهانی مراجعه کردیم پس از مدتی نه چندان طولانی ۲۷ نفر پزشک، جراح و پرستار بدون دریافت حقوق از ایران حاضر شدند که برای مدت پنج سال خدمات لازم را به عهده بگیرند. خدمات دهکردی در راه اندازی و تثبیت فعالیت این مرکز مثمر ثمر بود تا این که حدود چهار ماه پیش از بازدید شهبانو فرح از بهکده ماموریت جدیدی به این داده شد و از منطقه رفتند.

شهبانو فرح سرانجام از بهکده بازدید نمود. هنگام ورود شهبانو همه به استقبال می آیند، ناگهان زنی جذامی که بیماری او متوقف شده ولی صورت او را در هم شکسته بود، پیش آمده و شهبانو را در آغوش می گیرد و چند بار صورت او را می بوسد. شهبانو امتناعی نشان نمی دهد، بلکه بدون کمترین واهمه در میان یک دنیا شگفتی دیگران چند بار صورت بیمار را می بوسد.

مرتضی درباره ایلات ایران مقالات بسیار نوشته، ولی طبعاً به سرزمین اصلی خود بختیاری و به تاریخ آن دیار توجه مخصوص کرده است. نوشته او به عنوان *سرزمین افسانه ای چهار محال بختیاری* از بهترین و مستندترین نوشته هاست که درباره این ایل بزرگ تاریخی نوشته شده است. مقاله مهم دیگری دربارهٔ ایل قشقایی است که به حق قابل مطالعه است.

من اکثر نوشته های مرتضی را خوانده ام. فقط امیدوارم که با وجود مخارج سنگین چاپ او بتواند نوشته های پراکنده خود را به صورت کتاب هایی چند به چاپ برساند تا همگان از مطالعه آنها برخوردار شوند.

من و او بارها به هم گفته ایم که هر چند سرنوشت ما را به غربت کشانده ولی همچنان روح ما خدمتگزار ایران عزیز است.

ما سفر بر گذشتنی گذرانیم

تا سفر ناگذشتنی بدر آید

مجید جهانبانی- ویرجینیا

ماه می ۲۰۱۹ میلادی

پژوهش های

ادبی و فرهنگی

نگاهی به غزل حافظ "زان یار دلنواز"

از سه منظر کلام، ریاضی، و موسیقی

بیست و سوم جون ۲۰۱۹

نادر مجد

Copyright © 2019 by Nader Majd. All Rights Reserved.

انتشار جمله ها، نمودارها و اشاره به ایده های مطرح شده در این مقاله در سخنرانی ها، مصاحبه ها، نشریات یا کتاب ها نیازمند اجازه از دارندهٔ کپی رایت، نادر مجد، از طریق تماس با فیس بوک نویسنده یا سردبیر آرمان، می باشد.

در این مقاله، رابطه ی شعر و موسیقی در یکی از غزل های حافظ مورد تحلیل قرار خواهد گرفت. سعی بر آن است تا با استفاده از ابزار علم عروض و رابطه آن با نمودار ریاضی و شکل موسیقایی، غزل مورد نظر را موشکافی کرده و زیبایی آنرا در محتوی، فرم، و ساختار نشان دهیم. تمرکز همانا بر شکل و ساختار از نگاه

استتیک (جمال شناسانه) میباشد که تاکید بر تفاوت میان شعر مُنزَحِف و غیر مُنزَحِف دارد. تلاش برآن خواهد بود از مقولاتی چون هستی شناسی و شناخت شناسی در چارچوب هرمونتیک استفاده شود.

غزل حافظ

زان یار دلنوازم شکریست با شکایت
گر نکته دان عشقی بشنو تو این حکایت
بی مزد بود و منت هر خدمتی که کردم
یارب مباد کس را مخدوم بی عنایت
رندان تشنه لب را آبی نمی دهد کس
گویی ولی شناسان رفتند از این ولایت
هر چند بردی آبم روی از درت نتابم
جور از حبیب خوشتر کز مدعی رعایت
در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کانجا
سر ها بریده بینی بی جرم و بی جنایت
چشمت به غمزه ما را خون خورد و می پسندی
جانا روا نباشد خونریز را حمایت
در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود
از گوشه ای برون آی ای کوکب هدایت
از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیافزود
زنهار از این بیابان زین راه بی نهایت
این راه را نهایت صورت کجا توان بست
کش صد هزار منزل بیش است در بدایت
عشقت رسد به فریاد ور خود به سان حافظ
قرآن ز بر بخوانی در چهارده روایت

برگرفته از نسخه ی قاسم غنی و محمد علی قزوینی

در نگاه نخست باید از خود پرسید لذت ناشی از خواندن این غزل چیست واز کجا سرچشمه می گیرد؟ بسیاری ازمخاطبان در وهله ی اول به معنای این غزل می پردازند که شاید منطقی به

نظرآید چرا که ما در شعر، به علت استفاده از زبان، با منطق سروکار داریم. اما شاید بهتر باشد همزمان به منطق زیبایی شناسانهٔ اثر نیز گوشه ی چشمی داشته باشیم، زیرا که مخاطب در اساس با یک اثر هنری روبروست و نه یک مقوله ی علمی، که دومی نیازمند ساخت و سازهای ویژه ی خود می باشد.

منطق زیبایی شناسانه بنا به ویژگی هایش به مراتب پیچیده تر از منطق علمی است. بخش عمده ی منطق زیبایی شناسانه به کشف و شهود، خاطره ی ازلی، سلیقه، عاطفه، احساس و مقولات پیشاتجربی مربوط می شود که بسیاری از آن ها قابل اندازه گیری نیستند. بنابراین ممکن است برداشت مخاطب از یک اثر هنری به یک شکل نباشد. به عبارت دیگر، و نیز بنا به ساخت و کارهای مقولات هنری، مخاطب برداشت های متفاوتی از خوانش یک غزل خواهد داشت که حتی این خوانش می تواند نزد یک مخاطب ثابت هم در طول زمان تغییر پیدا کند.

یکی از علت های برداشت متفاوت از یک شعر، و یا هر اثر هنری دیگر، به دشواری غیرقابل تعریف بودن مقوله ی زیبایی بر می گردد. علل دیگری نیز چون تعدد دلالت های معنایی واژه، رابطه ی میان دال و مدلول، و دیکانستراکسیون (شالوده شکنی) و مسایل دیگری از این دست را نیز می توان بر تفاوت میان برداشت های متفاوت از آثار هنری افزود.

بر طبق گفته ی افلاطون، زیبایی به توازن و بویژه به تناسب مربوط است. اما بسیاری از صاحب نظران با این گفته ی افلاطون موافق نیستند. به عنوان مثال امانویل کانت، فیلسوف آلمانی، زیبایی را لذتی میداند رها از تمایلات و دلبستگی و عُلقه ی خاص که همگانی است و خالی از مفهوم بوده و عاری از غایتی هدفمند است. جمال شناسی استعلایی، شهودهای حسی را به مفاهیم تبدیل می کند تا راه را برای آفرینش رابطه ی بنیادین میان تجربه و دانش پیشاتجربی فراهم آورد.

در قرن نوزدهم، علوم عمدتا بر مبنای اصل یقین و تعیّن قرارداشتند و بر این اساس کلیه ی مقولات و مفاهیم علمی میبایست به نتایج قطعی و معین منتج شوند در غیر اینصورت در قلمرو علم قرار نمی گرفتند. تئوری احتمالات هرچند دارای سابقه طولانی تاریخی بود اماهنوز به شکل کنونی آن پا نگرفته بود. ابن سینا برای نخستین بار اساس منطق استقرایی را در مقابل استدلال قیاسی ارسطو پایه گذاری کرده بود. البته خیام ضرایب بیونومیال (دو جمله ای) را که

بعد ها به مثلث پاسکال معروف شد تعیین وعدد (پیشتا) های آنرا نشان داده بود که امروزه در تیوری احتمالات به کار گرفته می شود.

در آن زمان زیبایی در مبحث جمال شناسی مورد مطالعه قرار می گرفت و جزو علوم نبود. امروز با کاربرد روزافزون تِیوری احتمالات ما با محاسبه ی بسامد های حاصله به قبول یا رد یک پدیده، هرچند دشوار، می توانیم کم وبیش به زیبایی حکم دهیم که شرح جزییات آن خارج از قلمرو بحث ما می باشد.

به هر روی، امانویل کانت در تلاش بود تا به نحوی منطق زیبایی شناسانه را در قلمرو مقولات خردورز و حساس تعریف کند. او در آثار خود دررابطه با زیبایی شناسی و مطالعه ی حکمت غایی نشان داد که ما با قوه ی استدلال می توانیم به تجربه ی زیبایی رسیده به پیروی از آن در جهانی منظم و طبیعی به آن تجربیات با هدف معینی دست یابیم. او بر این باور بود که می تواند نشان دهد که تفاوتی میان قضاوت زیبایی شناسانه ما با شناخت تیوریک طبیعی نیست و ادعا می کرد می تواند نشان دهد که قضاوت زیبایی شناسانه با قضاوت اخلاقی ما تفاوت چندانی ندارد.

اما تلاش او به نتیجه ی مطلوب نرسید، زیرا مقوله ی زیبایی در اساس به مباحث پیچیده ی سوبجکتیو و یا ابجکتیو بودن آ ن بر می گردد. کانت معتقد بود اگر کسی به زیبایی حکم دهد و تصور کند دیگران هم با او هم عقیده اند، لذا می توان به مورد زیبا حکم داد. همگانی و جهانشمول بودن مفهوم زیبایی عاری از علقه ی خاص در بحث کانت به ناسازه های پیچیده ای می انجامد که سرانجام نظریه پردازی او را در رابطه با زیبایی و والایی از اعتبار می اندازد؛ هرچند نقطه نظرهای او همچنان در مبحث زیبایی شناسی تا امروز به کار برده می شود.

علاوه بر کانت، فیلسوفان بیشماری نیزدر باب زیبایی سخن گفته اند. از جمله، دیوید هیوم (۲۰۰۳) [1] بر سوبجکتیو بودن زیبایی تاکید داشت. او می نویسد:

" زیبایی کیفیتی بخودی خود نیست؛ تنها در ذهن کسی است که آنرا می اندیشد، و هر شخص برداشت متفاوتی از زیبایی دارد. شخصی ممکن است زیبایی را در بد

[1] Hume, David (2003), Stanford Encyclopedia of philosophy, Revised April 13, 2016.

شکلی ببیند در حالی که دیگری آنرا زیبا پندارد. لذا هرکسی باید به احساس خود رجوع کند بدون آنکه وانمود کند دیگران در سلیقه و احساس او شریکند." ۱

پرسیدیم چرا ما از خواندن غزل حافظ لذت می بریم؟ مسلما جواب این خواهد بود که زیباست. اما چرا زیباست؟ پاسخ این خواهد بود که مجموعه ای از عوامل بیشمار در زیبایی این غزل شرکت دارند. به عنوان مثال عواملی چون فرم، ساختار، محتوی، موسیقی کلام، ایجاز، تصویر، همنشینی آواها، و هماهنگی می توانند از عناصر تشکیل دهنده ی زیبایی در شعر باشند.

ابن سینا بر این باور بود که در خواندن یک شعر ما هرگز نمی توانیم به آناتومی و تشریح کامل اجزاء آن به پردازیم. او معتقد بود که در خواندن یک شعر، آنچه در ذهن می نشیند کل مجموعه شعر است و نه اجزاء آن. او می گوید ما از خواندن شعر لذت می بریم هرچند که نمی توانیم به اجزاء آن اشراف داشته باشیم و تنها از ترکیب کلمات و طنین موسیقایی واژه ها در خیال آگاهی داریم.

" .....و این چنین احساسی فرع بر کیفیت تصور آنهاست در خیال که خود فرع بر کیفیت اجتماع آنهاست در خیال، چرا که تالیف و ترکیب، به هنگامی لذت بخش است که میان مؤلفات، اجتماعی وجود داشته باشد و پیداست که این اجتماع، در حس،امکان پذیر نیست. چه گونه چنین امری قابل تصور است و حال آنکه دو نغمه ی پی در پی، در یک آن، قابل حس شدن نیست پس تصویر آنها در خیال است که جمع می شود، پس نخستین چیزی که ضرورت دارد اجتماع آنهاست در خیال و ...." [۱]

واین امر نه تنها در مورد نغمه های پی در پی بلکه در مورد اصوات الفاظ نیز در چهارچوب تکرار پیاپی همخوان ها و واکه ها و ایقاعات در شعر نیز تعمیم می یابد. جالب این جاست که بعدها کانت فیلسوف آلمانی نیز به چنین برداشتی رسیده بود که تنها در هارمونی و هماهنگی است که ما در خیال از اثر هنری لذت می بریم. اما ابن سینا، فارابی، اخوان الصفا، و خواجه نصیرالدین، و علامه حلی به این معرفت شناسی دست یافته بودند که قرار گرفتن همخوان ها و واکه ها در نظمی خاص، ایجاد هارمونی و هماهنگی در شعر می کنند که می تواند به ارتقاء لذت مخاطب کمک کند.

[۱] شفیعی کدکنی (۱۳۶۸)، "موسیقی شعر" ، انتشارات آگاه، تهران ص ۳۶۸

اگر از دید اخوان الصفا به ساختار و بافت اثر بپردازیم به رابطه ی میان عروض و موسیقی خواهیم رسید. ایشان شیوه ی ادای الحان را در صوت انسان و آلات موسیقی تشریح کرده به صناعت غنا، صناعت نوحه و مراثی و دیگر صناعت گفتن شعر و خواندن آن به الحان (آوازها) و نیز حدا (حدی، نوعی غنا در بحر رجز) می پردازند.

طبق گفته ی اخوان الصفا:

"غنا مرکب است از الحان و لحن مرکب است از نغمه ها و نغمه مرکب است از نقرات و ایقاعات که اصل همه ی آنها حرکت و سکون است همچنان که شعرها نیز مرکب اند از مصراع ها و مصراع ها مرکب اند از مفاعیل و مفاعیل مرکب اند از اسباب و اوتاد و فواصل و اصل همه ی آنها از حروف ساکن ومتحرک است." [۱]

فارابی نیز به نوعی رابطه ی میان عروض و موسیقی را چنین تعریف می کند:

"شعر نتیجه ی محاکات است و عامل اصلی آن را تخیل می داند. او معتقد است اگر اقاویل شعر با موسیقی همراه شوند، عنصر تخیل در آن ها افزون تر خواهد شد و بر میزان انغعالات نفس در برابر اثر می افزاید. پس از دید فارابی وزن و موسیقی از عوامل تخییل بشمار می آیند".[۲]

فارابی آهنگ و شعر را مقایسه می کند و میان آندو در ساختار و اجزا نوعی تناظر و همخوانی می بیند:

" لحن ها به منزله ی قصیده و شعرند زیرا حروف، نخستین چیزهایی ست که شعر از آنها تشکیل می شود، سپس اسباب و آنگاه اوتاد و آنگاه آنچه از اسباب و اوتاد ترکیب یافته است و سپس اجزا مصارع و آنگاه بیت. الحان نیز به همین گونه اند زیرا اجزایی که الحان از آنها ترکیب شده، بعضی "اول" اند و بعضی "ثانی" تا آخر. آنچه لحن از آن ساخته می شود به منزله ی بیت است در قصیده. آنچه در الحان به منزله ی حروف شعر به حساب می آید، نغمه هاست و منظور از نغمه اصواتی است که به لحاظ

[۱] همانجا ، ص ۳۳۶
[۲] همانجا ، ص ۳۶۲

حدت و ثقل مختلف اند و ممتد بنظر می رسند. " [۱] از نگاه فارابی جناس یعنی هرگونه اشتراک در واکه ها و همخوان های کلام.

فارابی در باب "اصناف اقاویل و ایقاها در موسیقی اشاراتی دارد و می نویسد:

"موزونی اقاویل نتیجه ی نقله ی منظمی است که دارای فواصل باشد وتناظری میان نسبت وزن قول به حروف ونسبت ایقاع مفصل به نغمه ها قایل است..... ایقاع مفصل، نُقله ی منتظمی است روی نغمه های فاصله مند و وزن شعر نیز نُقله ی منتظمی است روی حروف فاصله مند. " [۲]

اجزای تشکیل دهنده ی شعر

در شعر ما با سه مقوله که در رابطه ی تنگاتنگ با یکدیگر قرار دارند سروکار داریم که عبارتند از محتوی، فرم یا ساختار، و صناعت. این سه می بایست با یکدیگر هم خوانی کامل داشته باشند تا اثر هنری ناب از کار درآید. در شعر حافظ این سه عامل به نحو زیبایی در کنار هم قرار دارند.

نخست به محتوی می پردازیم. درغزل بالا، شاعر ابتدا از یار هم گله مند است و هم شاکر. ناسازه (پارادکس) در رسم و راه عاشقی اجتناب ناپذیر است و از آن گزیری نیست. این ناسازه در محتوی به صورتی بارز در تنیدن بیت هایی که به دنبال می آید شدت می یابد که متعاقبا توضیح داده خواهد شد. شاعر این گله/سپاس را به حکایتی پر از درد می خواند. مخاطب نیز میبایست نکته دانی عاشق باشد تا غزل مورد نظر را درک کند و نه خامی بی غمی.

حافظ از خدمتی بی مزد و مواجب می نالد و انگار در انتظار چشم داشتی از یار خویش است. اما با آوردن واژه هایی چون مزد، خدمت، مخدوم، عنایت، رندان تشنه لب، ولی شناسان، و ولایت گویی قصد دارد لایه های معنایی شعر را عمیق تر کرده و مخاطب را متوجه مقولات دیگری غیر از یک معشوق معمولی بکند. این واژه ها حکایت از انتظاری است که شخص از ولی نعمت خویش دارد که می تواند اشاره ای به حکومت و پادشاه وقت باشد. اما شاعر

[۱] همانجا، ص ۳۲۷-۳۲۸
[۲] همانجا، ص ۳۲۹

بلافاصله از این هم فراتر می رود و مخاطب را به قلمرو دیگری از لایه های معنایی می برد و آن جایی است که سرها بی جرم و جنایت بریده می شوند. آیا او اشارتی به معشوق آسمانی دارد که همه را بدون هیچگونه منطقی به کام مرگ می کشاند؟

سرها بریده بینی/بی جرم و بی جنایت

و سپس واژه هایی چون خون و خونریز که گویااشارتی است به معشوقی که لیاقت دوست داشتن ندارد.

جانا روا نباشد/خونریز را حمایت

این معشوق نمی تواند اشاره ای به والی و یا عوامل حکومتی باشد چرا که در مصرع پیش می گوید:

چشمت به غمزه ما را خون خورد و می پسندی

و غمزه ی چشم نمی تواند به حاکمی باشد که گویا مستبد و بی التفات هم هست.

سپس داستان گم شدن در شب تاریک و نیافتن راه مقصود و تقاضای بیهوده ی نیم نگاهی از گوشه ای که کنایه از گیج و مبهوت بودن آدمی در برهوت هستی است. به تصور نگارنده، شاه بیت این غزل که مفهوم کلیدی دارد با استفاده از واژه هایی چون رفتن از هر طرف، وحشت، زنهار، بیابان، و راهی که بی نهایت است به شکلی نمادین هستی و سردرگمی آدمی در زندگی و پوچی آنرا به زیبایی به تصویر می کشد.

از هر طرف که رفتم/جز وحشتم نیافزود

زنهار از این بیابان/وین راه بی نهایت

در بیت بالا فرم و محتوی آنچنان در هم عجین شده اند که به هیچ روی نمی توان به ترکیب آن دست زد و نگارنده این مطلب را در بخش پایینی این مقاله بیشتر توضیح خواهد داد. دیگر آنکه حافظ در بیت بالا به صراحت به پوچی و بی معنا بودن زندگی آدمیان اشارت دارد که پایهٔ تفکر نیهیلیستی حافظانه است که نگارنده در مقاله دیگری با نام " حافظ و هیچ انگار باوری"[1] مفصل به آن پرداخته است.

[1] مجد، نادر (۲۰۱۹)، "حافظ و هیچ انگارباوری" خرمگس ، شماره ۹. -

در ابیات بعد، اما، رندی حافظ درقدرت کامل خویش که شیوه و منش اوست دست به کار می- شود و به تطهیرشاعر می نشیند. ناسازه که در بیت اول مطرح شده بود، اکنون در این بخش از غزل به شکل گویایی خود را نشان می دهد. در بخش آغازین غزل، حکایت از گلایه بود و در این قسمت شکر. به عبارت دیگر حافظ در این بخش گویی به سرپوشی حرف های تند بیت های پیش می پردازد و از معشوق خویش شاکرانه یاد می کند. واژه هایی چون آفتاب خوبان، جوشیدن اندرون شاعر، گنجاندن، سایه ی عنایت، بردن آبرو، روی نتافتن از یار، جور از حبیب، وبعد عشقی که به فریادش می آید و نه قرآنی که خوانده است، همه با بیانی رندانه که راه ورسم این شاعربی همتا است در امتنان از معشوق به کار گرفته می شود. در این جاست که مفهوم عشق، که شکری است با شکایت، به صورت پارادکس بروز می کند و برای مخاطب این امکان را فراهم می کند تا با توجه به این اشارات تا اندازه ای به مفهوم غزل نزدیک شود.

این پارادکس، بر خلاف نظردکتر شفیعی کدکنی[1] ، به تنوع و و تقابل های صوری مربوط نمی شود. چرا که تقابل تضاد و ناسازه دو مقوله ی جدا از هم می باشند. در شعر فوق، هنگامیکه سخن از شکر و شکایت است ما با ناسازه سرو کار داریم نه با تضاد. عاشقی مقوله ای است که در آن دو وجه ناسازگار با یکدیگر ارایه می شود که هرچند در تضاد با هم هستند، اما هر دو به یک نتیجه می رسند و آن مفهوم واقعی عشق است.

در شعر، معنا همواره به تاخیر می افتد و این خود یک رویکرد زیباشناسانه است. شعر حافظ نه تنها از این قاعده مستثنی نیست بلکه آنرا به اوج می برد. هرگز نمی توان به درستی دانست که شاعر چه می گوید. جوهر درونی اشعار حافظ سخت دست یافتنی است. او به روش رندانه خویش تنها اشاراتی به موضوعات شعرش دارد چرا که نه خاموش است و نه سخن می گوید، فقط اشاره می کند. تنها اهل اشارت اند که خود باید، با زحمت فراوان، در لابلای واژه ها و ایهام بیش از اندازه ی شعرحافظ به مقصود او، آنهم نه به تمام بلکه به شکل تکه پاره آن، پی ببرند؛ و اینان جز نکته دانان عشق نیستند.

[1] شفیعی کدکنی، محمد رضا، موسیقی شعر ص ۴۵۶

در این قسمت به ساختار شعر فوق می پردازیم. استاد شفیعی کدکنی[1] ساختار را از سه منظر مورد بررسی قرار می دهی: ساختار آوایی کلمه و معنی، ساختار صرفی و عروضی و توزیع آوایی، ساختار نحوی و بلاغت.

ساختار آوایی به نظریه ی ذاتی بودن دلالت الفاظ بر می گردد که هر چند در گذشته نزد متفکران یونان و نیز پاره ای ازعلمای اسلامی معتبر بود، اما امروز از دید علم زبان شناسی کاملا مردود به شمار می آید. در این رابطه شاید گاه مجموعه ی اصوات و ترکیب آنها در نظامی آهنگین به صورت غیر مستقیم بتواند تا اندازهای مفهوم مورد نظر شاعر را به مخاطب القا کند. بعنوان مثال تکرار پاره ای از همخوان های مشابه و یا نزدیک به هم از نظر آوایی در یک بیت چون س،چ و ش امکان دارد موجب دلالت الفاظ شود:

بمالید چاچی کمان را بدست

به چرم گوزن اندر آورد دست

ستون کرد چپ را و خم کرد راست

خروش از خم چرخ چاچی بخاست

در این ابیات، فردوسی سعی دارد با تکرار کلمات با آوای صوتی نزدیک به هم آواز رها شدن تیر از کمان را القا کند.[2]

در شعر زیر حافظ به شیوه ی بی نظیری توانسته میان موسیقی واک ها و صدای دف ارتباط مستقیمی ایجاد کند:

من که ***شب ها*** ره ***تقوا*** زده ام ***با*** دف و چنک

این ***زمان*** سر به ره ***آرم*** چه ***حکایت*** باشد

در بیت فوق واکه ی **"آ"** در نظمی باشکوه صدای تام تام دف را القا می کند. و این تا اندازه ای دلالت های موسیقایی ساختارهای آوایی کلمات در بافت شعر را می رساند که در فوق به ان اشارت رفت.

---

[1] شفیعی ، همانجا ص ۳۱۵-۳۲۲

[2] ش.ک ، همانجا، ص ۳۲۲-۳۱۵

ساختار صرفی و عروضی و توزیع آوازی

دکتر شفیعی کدکنی در کتاب ارزشمند خود به نام *موسیقی شعر* به تشریح انواع موسیقی های شعری چون درونی و بیرونی و غیره می پردازد که بسیار تازه و آموزنده است. به عنوان مثال، او در رابطه با موسیقی درونی تفاوت میان اوزان جویباری شعر حافظ در برابر اوزان خیزابی اشعار مولانا را به زیبای کم نظیری توضیح می دهد که تکرار آن در اینجا موردی نخواهد داشت وعلاقه مندان می توانند مستقیم به اصل آن رجوع کنند.

ساختار نحوی و بلاغی در حوزه ی زبان

با تنش گرم بیابان دراز

مرده را ماند در گورش تنگ

در این قطعه، نیما ساختار نحوی زبان را در هم می شکند و به فرمی تازه و نو می رسد که درهنجار شعر فارسی، حداقل به این شکل، مرسوم نبوده است. اگر بخواهیم شعر فوق رابه زبان محاوره ای بازگو کنیم، باید بگوییم بیابان با تن گرمش چون مرده ای است که تنگ در گورش خفته است. پس می بینیم نیما چگونه با تغییر نحوی ساختار جمله را در هم می شکند و به بیانی تازه دست می یابد. این برخورد نیما با ساختار نحوی زبان شاید به علت آشنایی او با زبان مازندرانی است، چرا که در زبان طبری نحوه ی بیان (Syntax) کم وبیش به صورتی است که او در قطعه ی بالا به کار برده است.

و در مثالی دیگر سعدی در بیت زیر با استادی کامل که شیوه ی خود اوست به بلاغتی وصف نشدنی در ساختار نحوی زبان می رسد و هم زمان با استفاده از کلماتی چون هرچه و هرکه به زیبایی در بیان می پردازد.

چون مرا عشق تو از هرچه جهان باز استد

چه غم از سرزنش هرکه جهانم باشد

در شعر حافظ ما با تغییر در نحو زبان روبرو هستیم آن جا که می گوید:

چشمت به غمزه ما را خون خورد و می پسندی

که نکته ی کلیدی آن به "ما را خون خورد" بر می گردد.

شعر و موسیقی در وزن و آواها مشترک اند

نگاهی می اندازیم به وزن غزل حافظ. در میان ادبا عموما شعر را با فن عروض و یا با اتانیین تقطیع می کنند. اوزان عروض و عدم همخوانی آن با کمیت هجاهای زبان فارسی خود معضلی است که دیگران به آن پرداخته اند.[۱] اما هم اوزان عروضی و هم اتانین، هرچند فنون بسیار مناسبی برای درک یک شعر از نظر وزن می باشند، اما برای تشخیص رابطه ی میان رو ساز و ژرف ساز شعر خنثی هستند. به عبارت دیگر مخاطب را برای راه یافتن به محتوای شعر یاری نمی کنند. اگر بخوانیم:

زان یار دلنوازم / شکری است با شکایت

و بلافاصله زیرش تقطیع عروضی یا اتاتینی آنرا بیاوریم:

مفعول فاعلاتن/ مفعول فاعلاتن (هرچند آنرا با وزن مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن نیز می توان تقطیع کرد که پاره ای از بیت ها می بایست به شکل دوم تقطیع شود)

یا

تن تن تنن تنن تن / تن تن تنن تنن تن

متاسفانه هیچ گونه حسی را در مخاطب بر نمی انگیزاند. لیکن اگر آنرا با صدای موسیقی حاصله از آن به صورت زیر تقطیع کنیم در مخاطب حسی را بر می انگیزاند که ما عموما این گونه صدا را در سازهای کوبه ای می شنویم.

تام تام تاتام تاتام تام/تام تام تاتام تاتام تام[۲]

با توجه به محتوای شعر حافظ به ویژه هنگامی که می نویسد:

---

[۱] نور نمایی، مریم و رحیمیان، جلال (۲۰۱۶)، " توصیف واجی وزن های عروضی شعر کلاسیک فارسی بر اساس نظریه ی آواشناسی عمومی" فصلنامه هنر زبان، دوره 1، شماره ۱، ص ۲۱ تا ۳۶

[۲] برای توضیح بیشتردر این زمینه به ضمیمه در آخر این مقاله رجوع شود.

در زلف چون کمندش / ای دل مپیچ کانجا

سر ها بریده بینی/ بی جرم و بی جنایت

احساس می کنیم، این ریتم با رفتن انسانی به سوی مرگ به اعتبار اشتیاق شدید به عشق در ارتباط تنگاتنگ قرار دارد. بندرت می توان ریتم دیگری را یافت که این چنین احساسی را القا کند. یا در جای دیگری می گوید:

از هر طرف که رفتم / جز وحشتم نیافزود

زنهار از این بیابان / وین راه به نهایت

که حکایت از بی پناهی و سردرگمی آدمی در برهوت هستی است. و در این غزل گویی حافظ از آغاز مخاطب را برای رسیدن به چنین منزلی آماده می سازد.

نمودار ریاضی غزل حافظ

در این بخش با استفاده از نمودارهای ریاضی به تشریح و آناتومی غزل حافظ می پردازیم. تمرکز بر بسامد واکه ها در راستای هر بیت خواهد بود، هر چند میتوان آنرا در رابطه با همخوان ها نیز تعمیم داد. محور عمودی به واکه ها و محور افقی به تعداد هجاها در هر نیم مصرع و نیز قرار گرفتن هر واکه در آن نیم مصرع اختصاص دارد.

هر نمودار حرکت آوایی واکه ها را در طول بیت ترسیم می کند و نحوه ی تکرار آن ها را نشان می دهد. به عنوان مثال واکه "آ"در نیم مصرع اول در فواصل همسان، چهارم، وپنجم تکرار شده است. بطور مشابه واکه های "اَ" و "اِ" در فواصل سوم و همسان تکرار شده است. طبق رساله های اخوان الصفا تکرار این آواها در فواصل مذکورکه "نسبت افضل" نامیده شده، مطبوع بوده و نوعی هماهنگی به غزل میدهند که خود موجب لذت اند و نیز سرچشمه ی فزاینده ی حس زیبایی شناسانه ای است که سرخوشی مخاطب را به همراه دارند.

ابن سینا لذت شنوایی ناشی از خواندن شعر را ناشی از سوبجکتیو کردن اوبژه در خیال میداند. او بر این باور است که آناتومی اجزا تشکیل دهنده شعر و تجزیه ی آن به عناصر مجرد مقدور نیست و تنها در اجتماع آنها است که ما به عامل موسیقایی آن پی می بریم. اما شاید بتوان با

استفاده از نمودارهای زیر به تجزیه ضرب آهنگ موسیقیایی واژه ها پرداخت و از ترکیب های آوایی آن ها لذت برد.

انتخاب واکه ها از این نظر اهمیت دارد که در اصل با نغمه ها در موسیقی سرچشمه مشترک دارند. "واکه ها ویژگی های اصلی موسیقی را چون رنگ، ارتفاع، شدت، و کشش زمانی دارا می باشند." (فنک-اکزلن،۲۰۱۷)[1]. یا "واکه ها می خوانند در حالی که همخوان ها حرف می زنند" (کولینسکی و دیگران، ۲۰۰۹)[2]

از جمله ویژگی های واکه ها می توان به کیفیت ارتفاع درونی[3] (زیر و بمی) آنان نگاه کرد. واکه های زیر چون (ای، ی، اِی) دارای ارتفاع صوتی بالاتری نسبت به (آ و اُ) هستند و (اَ و اِ) در میان آنها قرار می گیرند. از نظر فنی، ترتیب واکه ها از صدا دارهای جلو به واکه های عقب می باشد؛ هرچند ای امر نمی تواند از جنبه ی فونوگرافی کامل باشد. مقوله ی رزنانس اکوستیک (نوسان صوتی) از مباحث بسیار دشوار و درعین حال دلنشینی است که فرصت دیگری می طلبد.

در هر بیت نشان دادن هم آوایی واژه ها با نمودار ریاضی این فرصت را به خواننده می دهد تا به ترکیب خوشه های آوایی شعر پی ببرد، چرا که حرکت آواها در نظمی مطبوع و دلنشین به ادراک حسی ما کمک کرده و به استعلای مفاهیم زیبایی شناسانه ی غزل حافظ می انجامد، هرچند بر اساس نظریه ی استتیک کانت ما در شعر با غایتی بی هدف سروکار داریم.

نگاه دقیق تری به غزل حافظ نشان می دهد که نیم مصراع های نخست در هر بیت اکثرا با آواهای بم چون "آ"، "اِ" و "اُ" شروع شده و نیم مصراع های دوم با آواهای زیر چون "اُ"، "او" و "ای" همراه است. استفاده از آواهای بم نشان می دهد که شاعر با بیانی موقرانه موضوعی را مطرح می کند و در همان بیت با چرخشی به آواهای زیر به شکلی اعتراض آمیز بیت را به پایان می برد. کاربرد آوایی "ای" در نیم مصراع های دوم هر بیت بیانی گلایه آمیز و شکوه گونه دارد. گویی شاعر در آغاز هر بیت شکرانه به عشق می اندیشد ولی بعد به شکوه و

[1] Fenk-Oczlon. Gertraud (2017), "What Vowels Can Tell Us about The Evolution of Music?" Frontier Psychology, 1581

[2] Kolinsky, et al (2009), "Cognition", Science Direct, Volume 112, issue 1, Pages 1-20.

[3] Intrinsic pitch.

شکایت می نشیند. به عبارت دیگر ناسازه ای که در ژرف ساخت غزل به چشم می خورد در ترکیب آواها نیز به گونه ای خود را نشان می دهد.

ساختار ترکیبی آواها، بویژه بهره وری آگاهانه (یا ناخودآگاه) از واکه های "آ" ، "اِ" و "اَ" که در غزل بیش از سایر آواها به کار برده شده و حضور گه گاه آوای "ای" آیا می تواند به ذاتی بودن دلالت های لفظی که در بالا به آن اشاره شد کمک کند و نظر بلاغیون را تقویت نماید؟[1] هنگامی که موسیقی شعر در رابطه با محتوی مورد بررسی قرار می گیرد، آواها دیگر به شکل مجردشان نمی بایست تعریف شوند؛ بلکه همان گونه که واژها در زمینه ی متن معنا می یابند، آواها نیز در بافت و بستر متن هویت پیدا می کنند. به عنوان مثال در آغاز می خوانیم:

زان یار دلنوازم

آوای "آ" در "زان" و "یار" و "نواز" که در فواصل همسان و پنجم تکرار شده نه تنها بر نوعی هارمونی (هم آوایی) دلالت دارد که رنگ آمیزی زیبایی به غزل می دهد، بلکه نشانی است از "آه" کشیدن شاعر در پیچیدگی مقوله ی عشق که با شکر و شکایت همراه می باشد. کشش آوای "ای" در واژه ی شکریست نیز نوعی هماهنگی همسان را در خود دارد که بلافاصله با آوای "آ" در فاصله ی سوم از واژه "با" به آوای "اَ" در "شکایت" ختم می شود و در نهایت نیز با همان آوای "اَ" که در پایان نیم مصراع اول به شکل "زم" آمده بود هماهنگ است.

چیدمان آواها در این غزل به گونه ایست که هم آهنگی صداهایی که به گوش می رسد بدون اغراق یادآور سمفونی های بزرگان موسیقی است. شوپنهاور بر این باور است که همه ی هنرها می خواهند به موسیقی نزدیک شوند چرا سایر هنرها از سایه ی اشیاء صحبت می کنند و تنها موسیقی است که از جوهر شیی می گوید. اشعار حافظ به درستی گویای این نظریه ی شوپنهاور می باشد. در غزل مورد بررسی، تنیدن آواها و پیچیدنشان به یکدیگربه شکلی است که ساختاری چند صدایی بوجود می آورد. این امر هنگامیکه همخوان ها نیز اضافه شوند خود مبین بی چون وچرای حضور سمفونی کلمات خواهد بود. در بیت اول ترکیب واج های "ز"، "س"و "ش"،که از نظر آواشناسی از یک تبارند، در هماهنگی کامل با واکه های های "آ"،

17البته ناگفته نماند که رویکرد ما در این نوشتار، به علت ساده کردن بحث و نوعی ابستره کردن موضوع، تعمدا کنار گذاشتن همخوان ها بوده است که موضوع اخیرخود می تواند مقوله ی جالب و دلپذیری برای تحلیل موسیقی شعر باشد.

"اِ" ، "آ" و "ای" همنشینی باشکوهی را تدارک می بینند که هیچ خواننده ی باذوقی نمی تواند نسبت به آن بی تفاوت باشد.

بر اساس رساله های اخوان الصفا، استواری و نظم شعر حاصل نسبت اجزا و بویژه در رابطه ی میان متحرک ها ساکن ها در نسبتی خاص خلاصه می شود:

"یکی از مصنوعات متقن و استوار صنعت کلا م و اقاویل است و استواری را نتیجه ی بلاغت و بلاغت را نتیجه ی فصاحت و فصاحت را حاصل موزون و مقفی بودن است.....و شعری غیر منزحف است که میان متحرک ها و ساکن ها، در آن نسبتی خاص برقرار باشد ..... واستوارترین مصنوعات ، آنها هستند که در تالیف اجزا آنها نسبت افضل رعایت شده باشد. و سپس نسبت فاضل رابدین گونه بیان می دارند : نسبت مثل، و نسبت مثل و نصف، و نسبت مثل و ثلث، و نسبت مثل و ربع و نسبت مثل و ثمن" (ش.ک)[1]

در این قسمت چند بیت نخست از غزل حافظ انتخاب شده است تا بتوانیم با نمودار ریاضی این موضوع را بیشتر بشکافیم. در این راستا چند نمونه از حرکت آوایی واکه ها در زیر نشان داده خواهد شد. هرچند تعداد واکه ها در زبان فارسی از شش واکه تشکیل می شود، ما در نمودارها از رقم هفت استفاده کردیم و حرف نیمه صدادار "ی" را نیز اضافه کرده ایم.

قرار گرفتن نسبت واکه ها:

در مصرع اول از بیت اول

"آ" در فواصل همسان، پنجم، پنجم، و سوم

"اِ" در فاصله ی همسان

"اُ" در فواصل سوم و یازدهم

"ای" در فاصله ی همسان

در مصرع دوم از بیت اول

"ای" در فاصله ی پنجم

"اِ" در فواصل سوم، همسان، سوم، پنجم، و سوم

[1] شفیعی کدکنی (۱۳۶۸) ص. ۳۳۱-۳۳۸

"آ" در فاصله ی دهم (دیزونانس)

"اُ" در فواصل نهم و همسان

"اُ" در فواصل سوم و یازدهم

در مصرع اول از بیت دوم

"ای" در فاصله ی یازدهم

"او" در فواصل همسان و سوم

"اَ" در فواصل همسان، سوم، چهارم، و پنجم

"اِ" درفواصل چهارم و چهارم

در مصرع دوم از بیت دوم

"آ" در فواصل چهارم، پنجم، سوم، و هفتم

" اَ" در فواصل همسان، چهارم، سوم، و هفتم

"اِ" در فاصله ی سوم

در مصرع اول از بیت سوم

"اِ" در فواصل سوم، چهارم، پنجم و دوباره در فاصله ی سوم

"آ" در فواصل چهارم و همسان

"ای" در فاصله ی سوم

"اَ" در فاصله ی همسان

در مصرع دوم از بیت سوم

"ای" در فواصل سوم و هفتم

"اَ" در فواصل همسان، هفتم

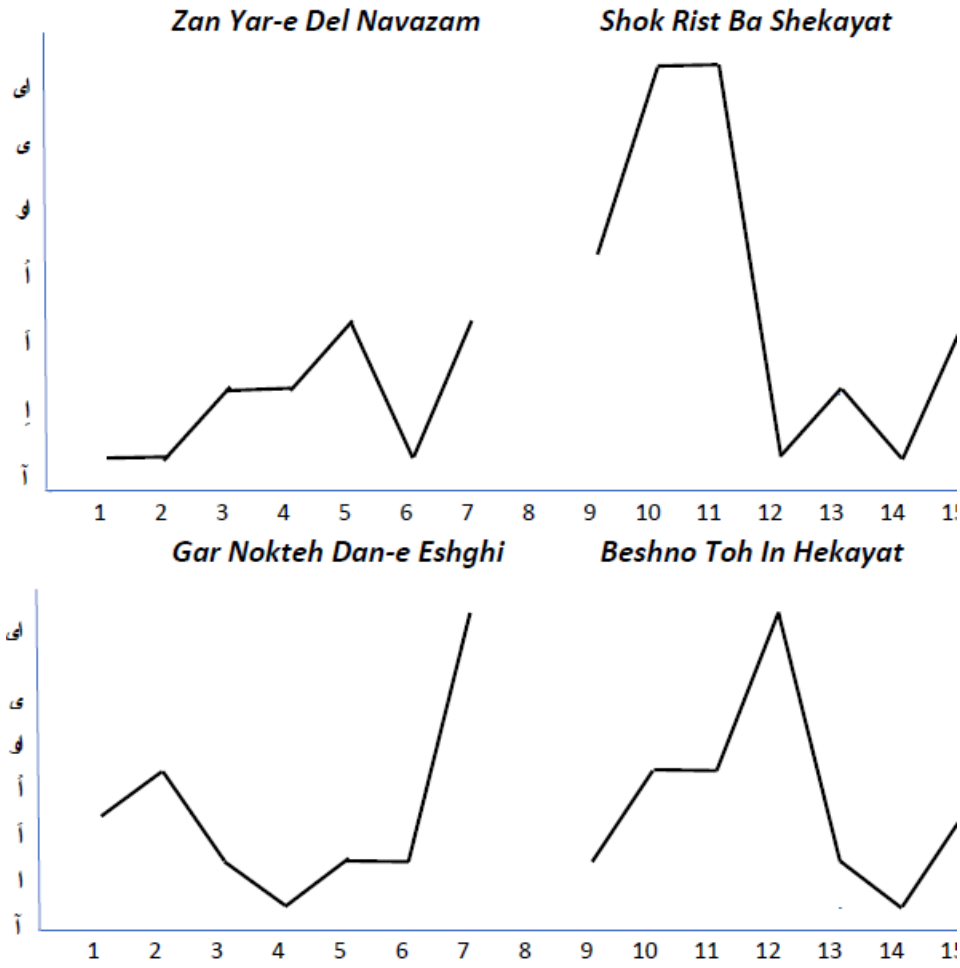
"آ: در فواصل همسان، ششم، و هفتم

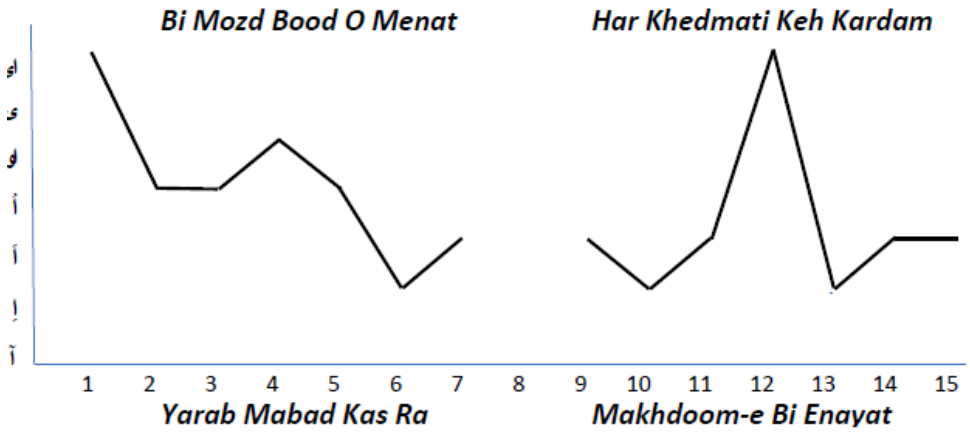
اگر به فواصل میان واکه ها در ابیات آغازین غزل دقت کنیم متوجه خواهیم شد که در اکثر موارد این فواصل از اصول تریادها در موسیقی برای ایجاد هارمونی در موسیقی تبعیت می کند. اکثر این واکه ها در فواصل همسان (و نیزاکتاو) سوم، پنجم، و هفتم اتفاق می افتند. آنان که با علم موسیقی آشنایی دارند می دانند که اساس هارمونی بر این فواصل قرار دارد. بدون آنکه بخواهیم به نتایج قطعی در این زمینه برسیم، آیا می توان ادعا کرد که گذشتگان ما با این اصول که بعد ها در موسیقی غربی به کار گرفته شده آشنا بودند. البته استفاده ی حافظ از فواصل افضل واکه ها نمی تواند تعمدی باشد. چرا که بخش عمده ای از شعر در ناخودآگاه شاعر شکل می گیرد که شاعر نسبت به آن بی اطلاع است. لیکن، همانگونه که آهنگ ساز در ذهن خود به آفرینش هارمونی می نشیند گویا شاعر بزرگی نیز چون حافظ می تواند در ناخودآگاه به چنین ترکیب زیبایی دست بیابد. بهر تقدیر، شاید پرداختن به این مقوله ی دلپذیر و نیزعلمی به روشن شدن پاره ای از نکات تاریک و پنهان فرهنگ غنی و ثروتمند ما کمک کند.

علاقمندان میتوانند خود نحوه ی قرار گرفتن این نسبت ها را در ابیات دیگر غزل دنبال کنند. اما نکته جالب توجه این است که حافظ در بیت هشتم حرکت آوا ها و یا به عبارت دیگر موسیقی کلام را با محتوا و مفهوم شعر مطابقت داده به شکلی که گویا ترس و وحشت او از این بیابان و راه بی نهایت به افقی شدن آواها بدون نوسان منجر شده که می تواند نشانه ی ساکن شدن ضربان قلب ادمی ناشی از ترس باشد. این امر مسلما در ناخوداگاه شاعر اتفاق می افتد و تنها از عهده ی یک شاعر بزرگ چون حافظ بر می آید.

از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیافزود
زنهار از این بیابان زین راه بی نهایت

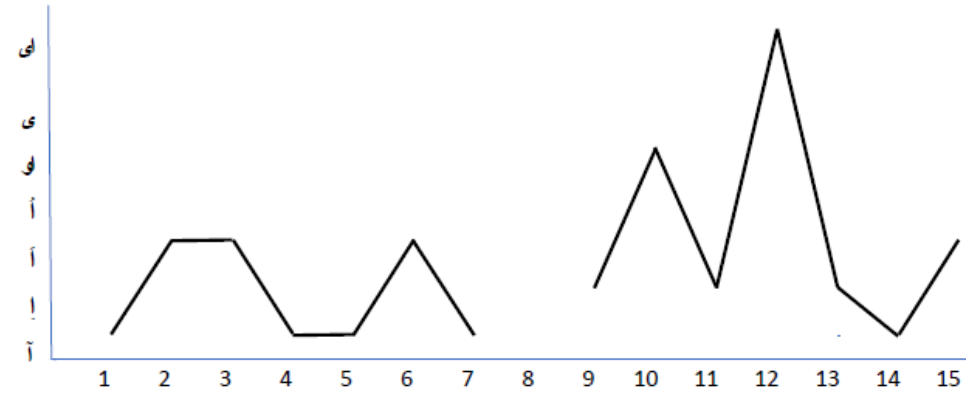
نمودارها در صفحه های بعد:

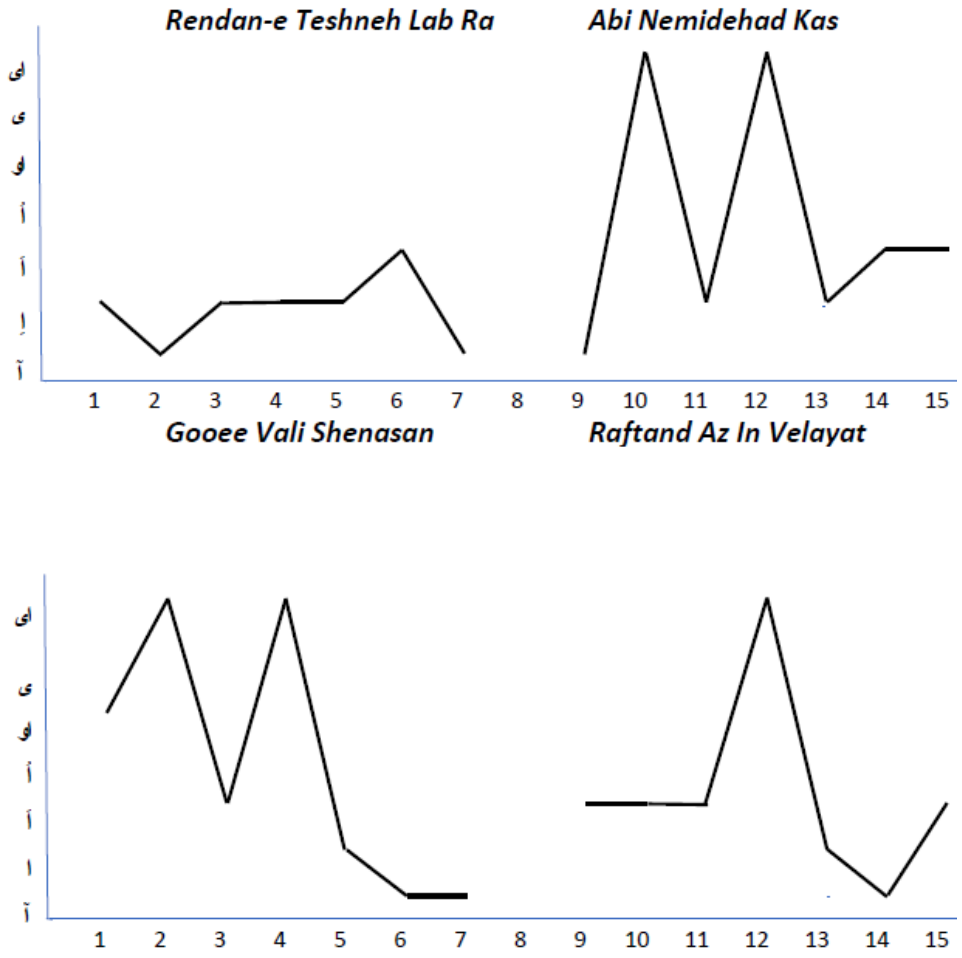

Zan Yar-e Del Navazam
Shok Rist Ba Shekayat
Gar Nokteh Dan-e Eshghi
Beshno Toh In Hekayat
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

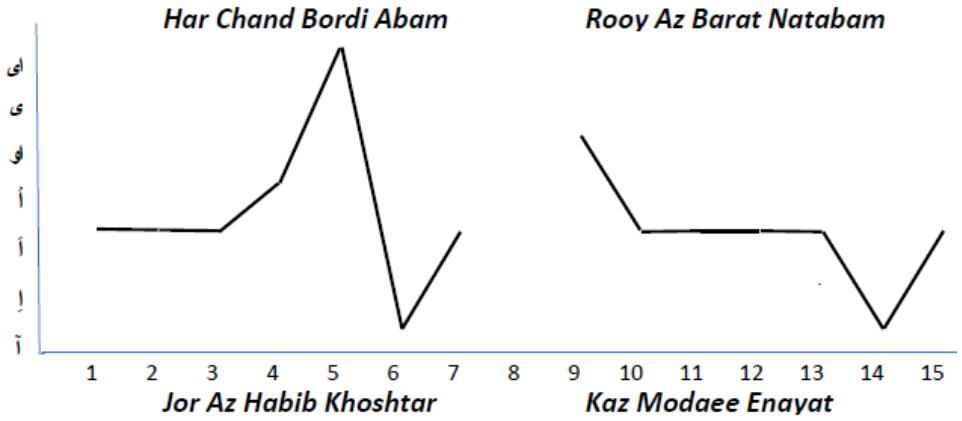


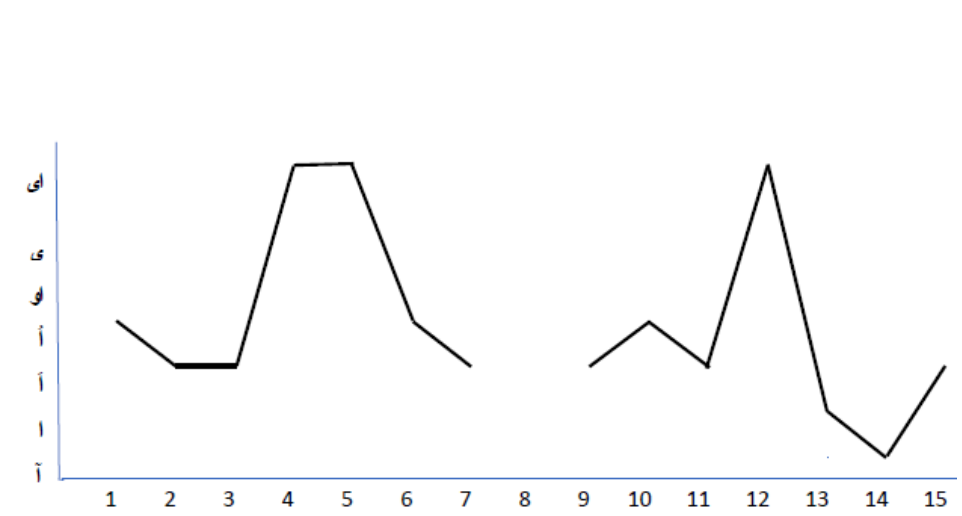
Yarab Mabad Kas Ra

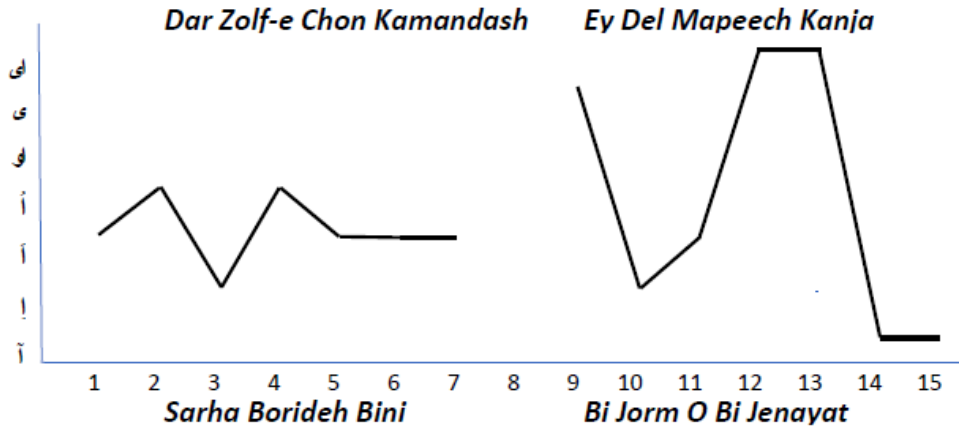
Makhdoom-e Bi Enayat

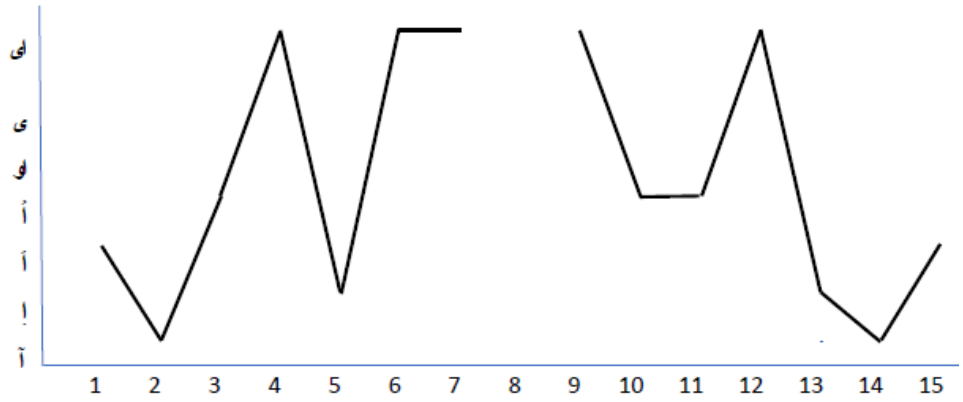


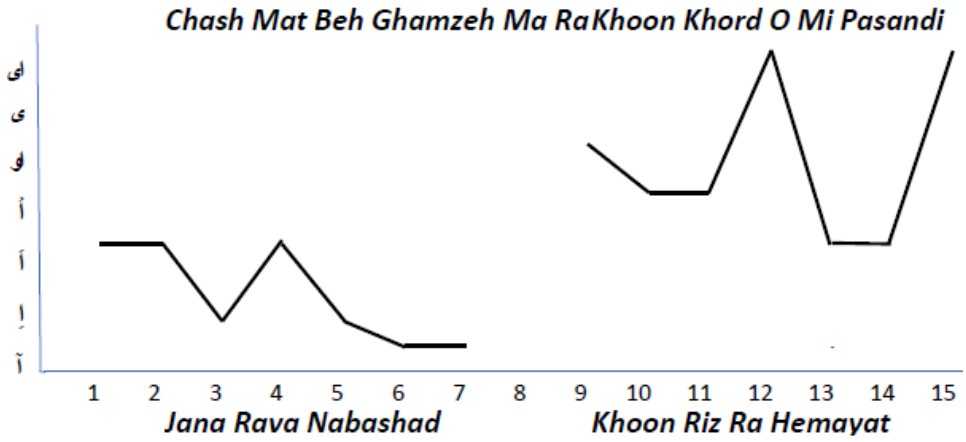

Rendan-e Teshneh Lab Ra
Abi Nemidehad Kas
Gooee Vali Shenasan
Raftand Az In Velayat
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

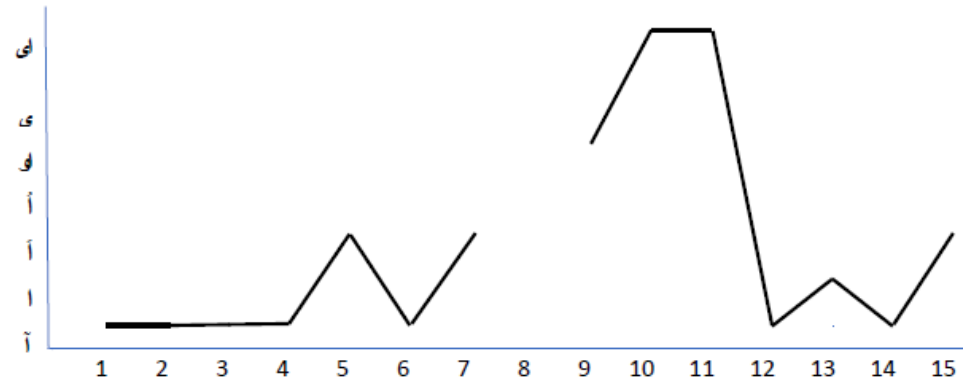

Har Chand Bordi Abam
Rooy Az Barat Natabam
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

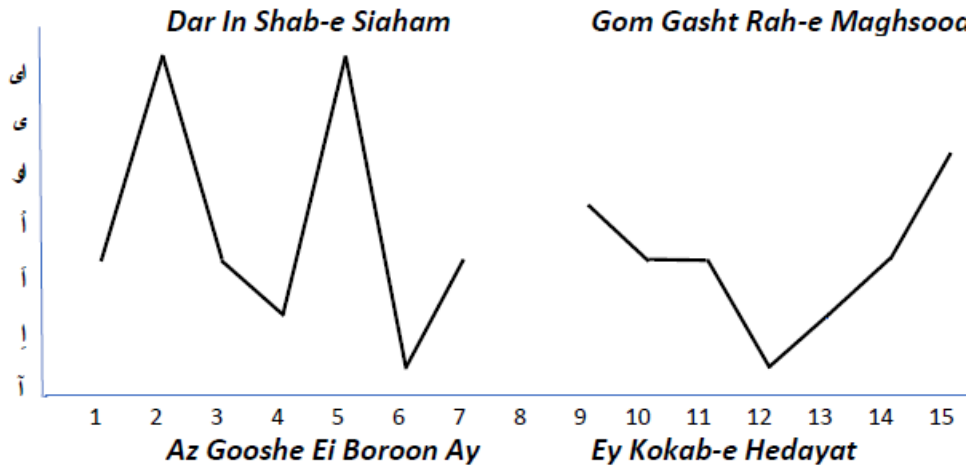

Jor Az Habib Khoshtar
Kaz Modaee Enayat
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

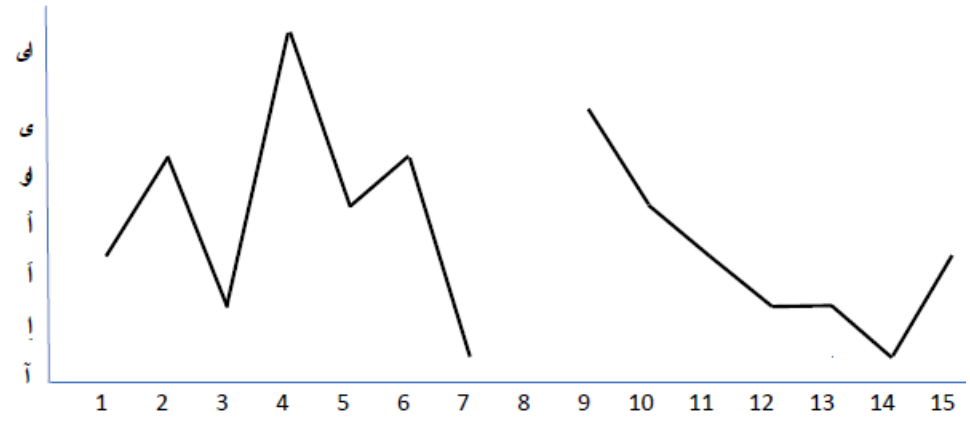

Dar Zolf-e Chon Kamandash
Ey Del Mapeech Kanja
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
Sarha Borideh Bini
Bi Jorm O Bi Jenayat

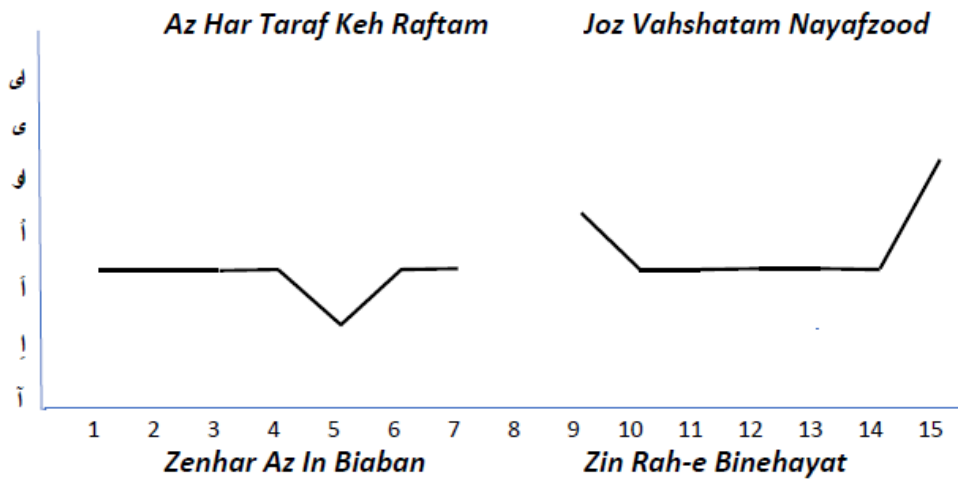

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

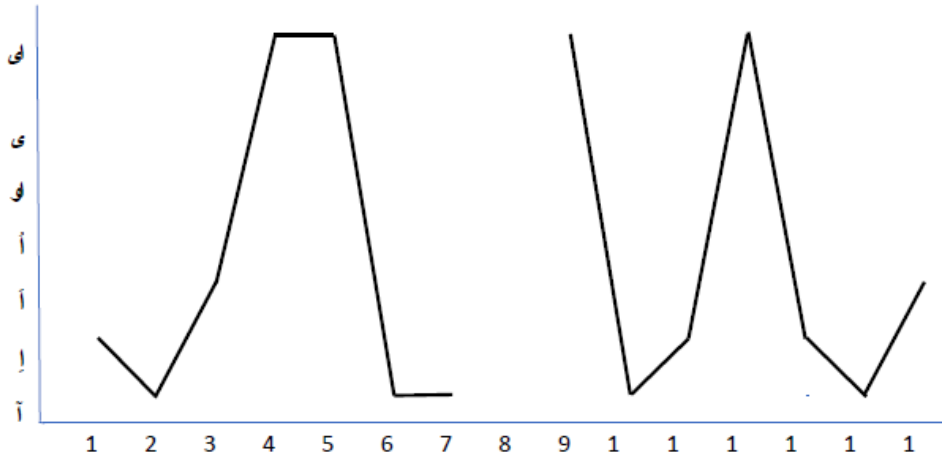

Chash Mat Beh Ghamzeh Ma Ra
Khoon Khord O Mi Pasandi
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
Jana Rava Nabashad
Khoon Riz Ra Hemayat

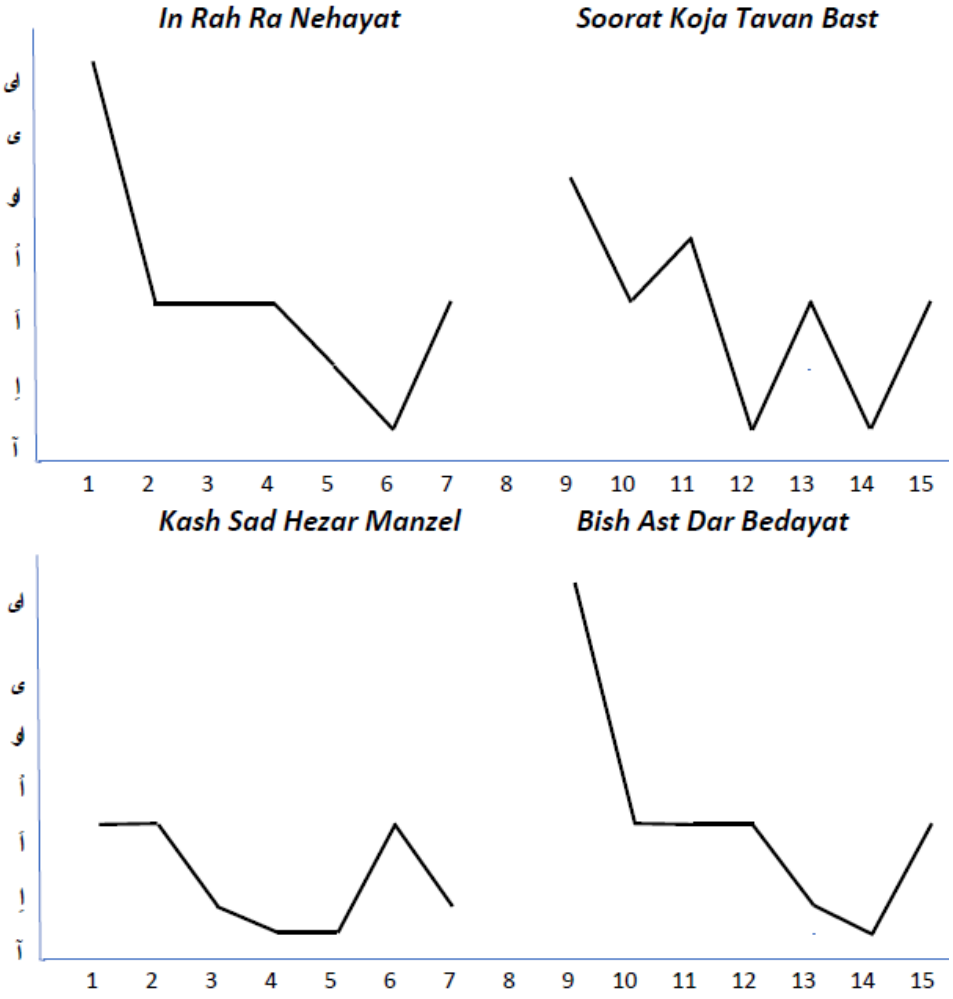

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15


Dar In Shab-e Siaham
Gom Gasht Rah-e Maghsood
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
Az Gooshe Ei Boroon Ay
Ey Kokab-e Hedayat


1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15


Az Har Taraf Keh Raftam
Joz Vahshatam Nayafzood
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
Zenhar Az In Biaban
Zin Rah-e Binehayat


1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 1 1 1 1 1



نمودار موسیقایی غزل حافظ

در این بخش به تشریح غزل حافظ از دید موسیقایی می پردازیم. افلاطون معتقد است که موسیقی در شکل دادن به شخصیت انسان بسیار موثر است پس باید در نظام آموزشی هر کشور جای گیرد. او در آرمان شهرخود والدین را تشویق می کند که قبل از فراگرفتن دانش فرزندان خود را برای مدت دوازده سال با موسیقی آشنا کنند و سپس ورزش و بعد از ان به آموزش علوم

بپردازند. اما ارسطو می گوید لازم نیست همه ی افراد موسیقی را فراگیرند و در جایی می گوید میتوان مانند پادشاهان ایران بود و از شنیدن آوای موسیقی لذت برد.[۱]

ارسطو بر این باور است که موسیقی تنها بیان لذت، درد ورنج، خوشبختی، و کنجکاوی نیست بلکه ابراز احساسی است از پاره های اخلاقی در تعالی روح. بعضی از ملودی ها مانند آنچه در گام میکسولودین است موجب غم واندوه می شود، پاره ای دیگر باعث تضعیف ذهن و همچون آهنگهای آرامش بخش، ودسته ی دیگر چون گام دورین احساسی معتدل و تسکین دهنده می بخشند، و سرانجام گام فریجین که کنجکاوی را تحریک می کند. و این اصول بر انواع ضرب ها نیز حاکم است.

بعد ازفلاسفه ی یونان،علمای ایرانی و اسلامی نیز به اهمیت موسیقی در نظام هستی و نیز از نگاه اجتماعی و تاثیر آن بر نفسانیات انسان پرداخته اند. آنان از جنبه ی زیبایی شناسیک شعرو موسیقی را مورد مطالعه دقیق قرار داده و جزییات عناصر تشکیل دهنده ی آنرا به تفصیل شرح داده اند. ایشان در شعر وزن و قافیه و ردیف و هماهنگی صوتی کلمات را بسیار مهم می دانستند .[۲]

بعنوان مثال، اخوان الصفا بر هارمونی و هماهنگی جهان تاکید دارند و بر این باورند که نوعی نظم موسیقایی بر جهان حاکم است. آنان در رساله ی ریاضیات خود به اهمیت نسبت های کمی، کیفی، وکیفی کمی می پردازند و آنان را به ترتیب به نسبت های عددی،هندسی، و تالیفی و موسیقایی تقسیم می کنند. در نزد آنان تالیف می بایست بر نسبتی استوار بنا شده باشد چه در غیر این صورت امتزاج و اتحادی شکل نمی گیرد. در این راستا اخوان الصفا به "نسبت افضل" تکیه می کنند که در بالا به ان اشاره شد.

ابن سینا، فارابی، خواجه نصیرالدین طوسی، علامه حلی بر آنند که وزن و قافیه از مهمات شعر نیستند و جزو جوهر شعر به حساب نمی آیند، هر چند به موسیقی کلام می افزایند و شاید از این لحاظ شورانگیزاننده باشند. ابن سینا و دیگر اندیشمندان ایران شعر را کلام مخیل، شور

---

[1] Durant, Will (1926), Revised 1993, "The Story of Philosophy", Simon and Schuster, United States

[۲] از دیگر عناصر موسیقایی و نیز زیبایی شناسیک شعر می توان به استعاره، مجاز، آرکاییسم، ایجاز، حذف، حسامیزی، مراعات النظیر و ... اشاره کرد که خود مباحث دلپذیر و مهمی است که پرداختن به آن (۱۳۶۸) آنا ن خارج از موضوع مقاله ی ما است. در این زمینه رجوع شود به کتاب ارزشمند موسیقی شعر ازدکتر شفیعی کدکنی (۱۳۶۸).

انگیزاننده می دانستند، علامه حلی آنرا عرضی در لفظ (حادثه در زبان)[۱] بشمار می آورد. چنین شورانگیزانندگی و حادثه در زبان دراین بیت حافظ کاملا مشهود است.

راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد

شعری بخوان که با آن رطل گران توان زد

در این بیت راه به معنای گوشه و پرده است که حافظ قصد دارد در آن آوازی بخواند که نشان از خواننده بودن اوست. تخیل و شورانگیزاننده بودن این بیت در ساختار و فرم آن نهفته است چرا که شاعر با ترکیب واژه ها بویژه چیدمان واکه ی "آ" با همخوان هایی چون "ز"، "س" و "ش" که از دید آوا شناسی از یک تبار بوده و با هم در هماهنگی کامل هستند و نزدیکی آن ها با آوای "ر" تخیل را از جنبه ی موسیقایی کلام به کمال سوق داده و به اوج می برد.

رابطه میان شعر و موسیقی

از زمان افلاطون تاکنون، رابطه ی میان موسیقی و زبان مورد توجه و بحث و اختلاف نظر میان متفکرین با باورهای گوناگون بوده است. نزد فلاسفه ی اسلامی نیز به این مبحث اشارات فراوانی شده است. بر اساس شواهد تاریخی،علم عروض بخشی از علم موسیقی است زیرا نه تنها واضع آن خلیل ابن احمد فراهیدی (۱۰۰-۱۷۰ ه.ق.) خود از استادان علم موسیقی بوده بلکه ابن سینا، فارابی، اخوان الصفا، خواجه نصیرالدین و دیگران نیز از این نظر متفق القولند و بر آن تاکید دارند. ابن سینا در کتاب شفا به بحث در مورد ایقاع می پردازد و آنرا برآورد زمان نقرات تعریف می کند و معتقد است اگر این نقرات نغمه ور باشند به موسیقی و اگر به حروف منجر شوند ایقاع شعری خواهند بود.

از نظر وزن در شعر ما با هجاها سرو کار داریم و در موسیقی با نقرات. هجاها بسیط ترین شکل ممکن را در کلام تشکیل می دهند. هیچ حرف همخوانی دارای هجا نیست مگر با حرف واکه ای همراه شود. مجموع همخوان و واکه ها حروف متحرک را می سازند. هر هجا از دو حرف

[۱] تشابه میان اشاره علامه حلی به "عرضی در لفظ" و نظریه ی فرمالیست های روسی که شعر را "حادثه" در زبان می دانند شگفت انگیز است

یا بیشتر تشکیل می شود که یکی در مرکز و دیگری تابع آن به حساب می آید. حرف مرکزی غالباً واکه است. واکه ها یا مقصورند و یا ممدود.

هجاها یا بلند یا کوتاه و یا کشیده هستند. هجای بلند دوبرابر هجای کوتاه می باشد. هجاها یا گشاده اند **مثل سه، ما، بو، یا می** و یا بسته اند مثل **کر، پس، شب، تن، ویا سر**. هجای گشاده کوتاه است اگر واکه آن کو تاه باشد مثل **که، به، همه** و یا بلند است اگر واکه آن بلند باشد مثل **پا، مو، بی، و یا پی.** (به پایان مقاله رجوع شود)

شعر و موسیقی از بسیاری جهات مشابه ی یکدیگر هستند. بعنوان مثال کوچک ترین واحد وزن در موسیقی نقره و جمع آن نقرات است که معادل هجا در شعر می باشد. ایقاع به معنای اتفاق افتادن و واقعه یا وقوع از وجوه دیگر این واژه به شمار می آیند. همانگونه که در شعر وزن و قافیه داریم، در موسیقی نیز با ضرب و آهنگ (نغمه، لحن) سر کار داریم.

اخیرا تحقیقات علمی در زمینه رابطه ی تنگاتنگ میان شعر و موسیقی رو به افزایش بوده است. دانشمندان رشته های مختلف از زبان شناسی، شناخت شناسی، شناخت موسیقی، و علم مغز واعصاب به این تلاقی میان زبان و موسیقی کشیده شده اند که چگونه و تا چه اندازه توانایی های ذهنی توسط مکانیزم های مغز عمل می کنند. بر این اساس، داده های مربوطه و تیوری های بسیار در سطوح وسیع رشته های مختلف پراکنده شده است.

انیرودو پاتل بحثی دارد درباره ی رابطه ی ژرف و بنیادی میان موسیقی و زبان [۱]. پاتل این باور گسترده و جهانشمول که فرایند موسیقی و شعردر ذهن به گونه ای مستقل عمل می کنند را رد می کند. پاتل در یک بررسی سنتز وار نشان می دهد که رابطه ای تنگاتنگ و عمیق میان زبان و موسیقی در شکل گیری توانایی های ذهنی ما از دریچه علم اعصاب در شناخت وجود دارد. و این موضوع در بررسی های تطبیقی به ما نشان می دهد که مکانیزم های شناختی و عصبی چنین مشخصه ی منحصر بفرد توانایی آدمی بوده؛ که در حقیقت وجه امتیاز ما از حیوانات است. ۱۹

نه تنها از دید علمی شعر و موسیقی دارای رابطه ی بنیادین هستند، بلکه هنگامی که ما به زمینه ای تاریخی می نگریم شاهد این رابطه تنگاتنگ خواهیم شد. از دید تاریخی به اسنادی بر می خوریم که گواهی بر نقش موثر و پر اهمیت موسیقی در سازمان دهی و ایجاد نظم در کار

[1] Aniruddh D. Patel in his book "Music, Language, and Brain

اشارت دارند. این امر بیشتر به ریتم (ضرب) مربوط می شود. نظام هستی بر پایه ی ریتم استوار است. کافی است به ساعت خود نگاهی بیاندازیم. ثانیه ها ریتم زندگی را در کره ی خاکی تعیین می کنند. هستی، حداقل آنچه را که در سیاره ی زمین می شناسیم، خارج از زمان مندی ثانیه ها ممکن نیست. انسان ها به ناچار با تیک تاک ثانیه ها زندگی می کنند. در زبان و موسیقی نیز عامل اصلی تعیین کننده ی شکل، ساختار، و معنا همان وزن و ریتم می باشد.

جورج تامسون (۱۹۴۵)[1] در کتاب خود می نویسد انسان ابتدایی رستاخیز واژه ها را نخستین بار در عرصه ی وزن با همراهی زبان و موسیقی بهنگام کار احساس کرده است. و نیز رجوع شود به رسایل اخوان الصفا که از اهمیت لحن ها و آهنگ ها در کاستن رنج و زحمت کارگران در حین انجام کار سخن می گوید. به این ترتیب، انسان از گذشته های دور ما شاهد یکی بودن شعر و موسیقی بوده است.

در عهد ساسانیان ما از موسیقی دانانی چون باربد و نکیسا و رامتین وغیره یاد می کنیم که در حقیقیت خنیاگر-شاعر بودند. چنین به نظر می آید که در آن زمان شعر و موسیقی به عنوان دو مقوله ی جداگانه وجود نداشتند. خسروانی ها ترانه هایی بودند که همزمان با آهنگ اجرا می شدند. این سنت بعدها پس از حمله ی اعراب در چارچوب قول ادامه یافت. در آن زمان، تا آنجا که اسناد تاریخی حکم می کنند، چیزی به عنوان غزل که مستقل از موسیقی باشد شکل نگرفته بود. بدین شکل، خواندن اقوال با ملودی همراه بوده و آن چیزی است که ما امروز در چارچوب تصنیف اجرا می کنیم که شباهت کم رنگی با ترابادور ها دراروپا دارد.

از دید (انتولوژی)هستی شناسی نیز شعر و موسیقی بهم نزدیکند. شعر و موسیقی تنها زمانی که خوانده یا اجرا می شوند هستی می یابند. بر خلاف نقاشی یا معماری که هستی اش دایمی است. در مورد هستی شناسی موسیقی مباحث بس شیرین و پیچیده ای وجود دارد که متاسفانه بازگو کردن همه ی آن ها در این مقاله موردی ندارد. تنها اشاره ای مختصر در رابطه با بحث ما شاید به روشن شدن مطلب کمک کند. معتبرترین نظریه ی فلسفی در این رابطه دید افلاطونیان است. نزد ایشان، موسیقی یک مقوله ی آبستره می باشد که در زمان و مکان نمی گنجد. در دید ساده

[1] Thomson, George D (1945), Marxism and Poetry, International Publisher, London

هستی شناسی، موسیقی "وجودی ابدی" دارد و از منظر پیچیده تر، علاوه بر وجود ابدی هستی موسیقی با کنش انسان شکل می گیرد.

به طور کلی میتوان هستی شناسی موسیقی را به دو برداشت عمده تقسیم کرد. آنان که ریالیست (واقع گرا) هستند و دسته ی مقابل آنان که به غیرواقع گرا مشهورند. گروه اخیر معتقدند که موسیقی وجود متافیزیکی جهانشمول ندارد. به نظر می رسد که گروه واقع گرا شهرت بیشتری داشته باشند. اما خود واقع گرایان نیز به دستجات مختلف تقسیم می شوند و نظراتشان گاه در تضاد با یکدیگر است. ایده آلیست های غیر ارتدکس از گروه واقع گرا موسیقی را یک کیفیت ذهنی بشمار می آورند که اساسا تخیلی و تجربی است. پاره ای دیگر آنرا یک کنش، بویژه کنشی از سوی آهنگ ساز می خوانند.

در میان واقع گرایان، نظر افلاطونیان از همه معتبرتر و فراگیرتربنظر می ایند. آنان موسیقی را مقوله ای آبستره (مجرد) به شمار می آورند که به خودی خود موجودیت ابجکتیو ندارد؛ یک ماهیت مجرد است که خارج از زمان و مکان بوده و تنها موجودیت سوبجکتیوابدی دارد که بوسیله کنش آدمی در زمان هستی می یابد. از سوی دیگر نامینالیست ها(فیلسوفان صوری) موسیقی را مجموعه ای از رویداد های جزیی معین مانند نت نوشته و یا اجرا به شمار می آورند. عده ای دیگر بر این باورند که آثار موسیقایی عمدتا فرهنگی است، لذا نمی توان یک فرضیه ی متافیزیکی کلی از دید هستی شناسی درباره شان ارایه داد.

موسیقی "صوت سازمان یافته" تعریف می شود و شعر نیز چنین تعریفی دارد. لیکن آنچه موسیقی را از شعر جدا می کند ارتفاع صوتی و نیز کوتاه و بلند بودن هجاها در برابر کشش زمانی نوت (نغمه) هاست. در موسیقی کشش زمانی نت ها می تواند در طیف وسیع بسیار کوتاه و بسیار بلند باشد، چیزی که در کلام عملی نیست. دیگر آنکه ارتفاع صوتی نوت ها به مراتب در گستره ی وسیعتری نسبت به کلام اتفاق می افتد.

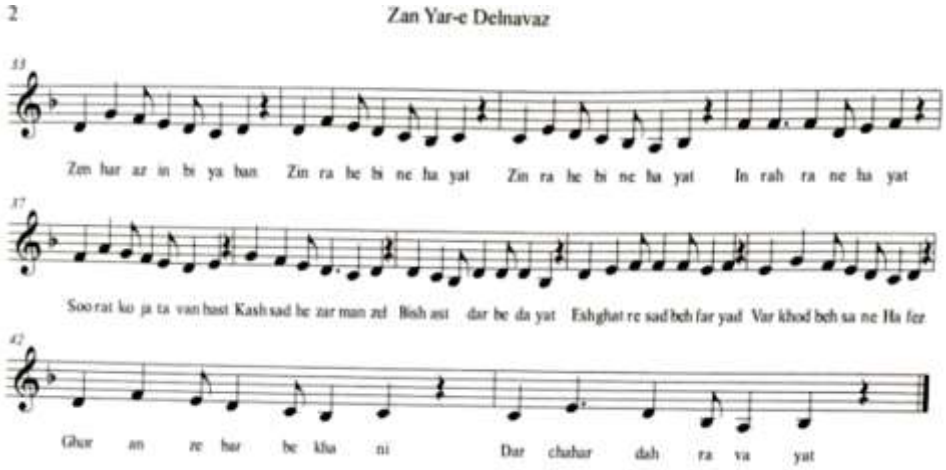
اگر بخواهیم شعر حافظ را به زبان موسیقایی بنویسیم به شکل زیر خواهد بود. در این نمودار هجاهای کوتاه با چنگ، هجاهای بلند با نوت های سیاه، و نت های بلندتر با سیاه نقطه دار نشان داده شده اند. تا جای ممکن از تزیینات و امکانات موسیقایی پرهیز شده تا چندان از ساختار ریتمیک غزل حافظ دور نشویم. در ضمن بجای علامت کرن در کلید سلاح از علامت بمل استفاده شده است. **نمودارها در صفحهٔ بعد**

Score

Zan Yar-e Delnavaz

Dastgah-e Nava

Nader Majd
Lyrics: Hafez



ضمیمه

نگاهی به صدای حروف در الفبای فارسی

واکه های کوتاه عبارتند از:

زبر یا فتحه : بد، تن، اگر ،شلغ

زیر یا کسره: بهشت، سرشک، سرشت

پیش یا ضمه: شتر، شخم

واکه های بلند :

یاء مجهول: شیر، سیر

واو مجهول: شور،زور

در وزن شعر فارسی تنها امتداد واکه ها مهم است نه صوت و زنگ آنها

حرف مد: باد، راه، دار

یای ماقبل مکسور: پیر، بینی

واو ماقبل مضموم: نوش، موش، خو

واکه های مرکب (دیفلُنگ) : نو، روشن، کولی ویا می، کی، پی،دی

همخوان ها

تعداد همخوان ها ۲۳ می باشد که یا آوایی و یا بی آوا هستند:

به عنوان مثال:

ت س ش بی آوا و ز ب آوایی هستند.

تقطیع شعر حافظ

در عروض هجاها به صورت مستفعلن فعولن/ مستفعلن فعولن

ودر اتانین با

تن تن تنن تنن تن / تن تن تنن تنن تن

نشان داده می شوند.

زان / یا / ر دل / نوا / زم شک/ ریست/ و با/ شکا/ یت

تن / تن/ ت تن/ ت تن/ تن **تن / تن / ت تن / ت تن/ تن**

گر/ نک/ ته دا/ ن عشق/ ی **بش/ نو/ تو این/ حکا/ یت**

تن/ تن/ ت تن/ ت تن/ تن/ **تن/ تن/ ت تن/ ت تن/ تن**

– / – / ^– / ^– / – – / – / ^– / ^– / –

مس/ تف / ع لن / ف عو / لن **مس /تف /ع لن / ف عو/ لن**

که در بحر مضارع مثمن اخرب عروض تقطیع می شود. هر چند در بحر مفعول فاعلاتن/مفعول فاعلاتن نیز قابل تقطیع شدن است.

از سرکار خانم شیرین ساعدی بخاطر همکاری در پیاده کردن نمودارهای ریاضی صمیمانه سپاسگزارم.

نظری دیگر به زندگی و آثار جاودانهٔ مرضیه

خوانندهٔ نامدار معاصر

مرتضی حسینی دهکردی

نه ساز تست، نه آواز من، نه شعر منیر

به هوش باش مغنی که این صدای خداست

«دکتر منیر طه»

سالها در این آرزو بودم که مقاله مستندی در باب زندگی "مرضیه"، خواننده نامدار معاصر و ترانه های سحرآمیز او بنویسم و آثارش را مورد بررسی و نقد و تجزیه و تحلیل قرار دهم، اما هر بار که قلم روی کاغذ بردم، متوجه شدم که انجام اینکار به طور مطلوب، بسی دشوار است. مگر می توان«آنی» را که در اشعار حافظ وجود دارد، با کلمات و جملات محاوره ای توضیح داد؟ یا شمیم عطر گل ها را برای افرادی که از حس بویایی برخوردار نیستند، بیان نمود؟ و یا احساساتی که از دیدن صفای کوهستانها و شنیدن ترنم

چشمه سارها و تماشای دشت ها و دره های گلپوش در روح آدمی به وجود می آید، با نوشتن و تعریف کردن، به دیگران انتقال داد؟

گو اینکه صدای این خواننده از نظر فیزیکی، پر قدرت و دامنه دار نبود و نمی توان آوای او را با خوانندگانی چون : قمرالملوک وزیری، روح انگیز، دلکش، حمیرا، پریسا و هنگامه اخوان مقایسه کرد، معهذا بسیاری از ترانه هائی که وی اجرا کرده، به حدی لطیف، پر رمز و راز و بدیع و رویا خیز است که به راحتی میتوان وی را در زمره برترین خوانندگان معاصر ایران ارزیابی نمود.

زندگی نامه مرضیه:

اشرف السادات مرتضائی، مشهور به «مرضیه» در سال ۱۳۰۴ خورشیدی در خانه ای در خیابان عین الدوله تهران متولد شد و در سال ۱۳۸۹ در پاریس ،«فرانسه» در گذشت. او تحصیلات دوره ابتدایی و متوسطه را در مدارس تهران گذرانید و چون به موسیقی و خواندن آواز اشتیاق داشت، به دنیای موسیقی رو کرد. نخستین معلم او هنرمندی به نام "حشمت دفتر" بود که بسیاری از ترانه های دوره مشروطیّت را به وی آموخت.[1]

در سال ۱۳۲۱ مرضیه، به راهنمایی و تشویق پرویز خطیبی، شاعر، ترانه سرا، نمایش نامه نویس و هنرپیشه مشهور و موفق، برای تکمیل دانش موسیقایی خود، به جامعه باربد راه یافت.

سرپرست این موسسه، استاد هنرمندی بود به نام"اسماعیل مهرتاش" که در شناخت ردیف های موسیقی ایرانی و نوازندگی تار و آهنگ سازی و فن بیان و هنرهای نمایشی، از صاحب نظران به شمار میرفت.

مهرتاش برای آموزش موسیقی و هنرپیشگی در تهران آموزشگاهی به نام«جامعه باربد» تأسیس کرد و کلاس هایی برای آموزش جوانان دایر نمود و بدون دریافت هیچگونه شهریه ای، هنرجویان با استعداد و علاقمند را تعلیم میداد.

[1] -دکتر محمود خوشنام، تارنمای BBC مورخ ۱۳ اکتبر سال ۲۰۱۰ میلادی

از شاگردان مشهور وی می توان از: عبدالوهاب شهیدی، ملوک ضرابی، ملکه حکمت شعار، برادران وفائی، محمدرضا شجریان، منتشری، اکبر جقه، بهرام سیر و منوچهر شفیعی، یاد کرد.

در جامعه باربد، نمایشنامه ها و اپرت هایی به روی صحنه میرفت که بخشی از آنها به موسیقی و آواز اختصاص داشت. در یکی از این نمایش نامه ها با نام «شیرین و فرهاد» ، مرضیه شرکت کرد و مدت ۳۷ شب، نقش شیرین را ایفا نمود که با استقبال فراوان دوستداران تئاتر و موسیقی، روبه رو شد.[۱]

مرضیه بعداً به مکتب استاد ابوالحسن صبا راه یافت تا به تکمیل دانش موسقایی خویش بپردازد؛یکسال و نیم نیز نزد استاد عبدالله دوامی، به فراگیری آواز و فنون ترانه خوانی اشتغال داشت.[۲] و بالاخره چندی هم در محضر مرتضی محجوبی پیانیست نامدار، با نوازندگی سنتور و پیانو آشنا شد.[۳]

بدین ترتیب مرضیه در هنر خوانندگی و فن بیان و تلفیق شعر و موسیقی و نحوه ادای کلمات و جملات و به کارگیری تحریرهای مختلف، به مهارت های ویژه دست یافت.در سال ۱۳۲۷، حسین قوامی، خواننده بزرگ با مرضیه آشنا شد و وی را برای خوانندگی در رادیو تهران، به مجید وفادار موسیقی دان برجسته معرفی نمود و بدین ترتیب خانم مرتضائی به جرگه هنرمندان رادیو راه یافت.[۴]

---

[1] -تارنمای کامپیوتريmarzieh-a , profile
[2] -خاطراتی از هنرمندان تألیف پرویز خطیبی صفحه ۶۲
[3] -مجله موزیک ایران، سال دوم، شماره۱۸
[4] -چهره های موسیقی ایران نوشته شاپور بهروزی، صفحه ۴۸۹

با افول "قمرالملوک وزیری" و "روح انگیز"، محیط هنری آن روزگار، انتظار ورود هنرمندانی را داشت که بتوانند جای این دو چهره جاودانه را بگیرند. «دلکش» و«مرضیه» دو هنرمند برجسته ای بودند که در مناسب ترین زمانها وارد عرصه موسیقی ایران شدند و هریک حدود ۳۰ سال در آسمان هنر ایران درخشیدند.

فعالیت های موسیقایی مرضیه در رادیو تهران، با بازخوانی تصنیف های «شیدا» ، نخستین آهنگساز و ترانه سرای نوین ایران، آغاز شد.

«علی اکبر شیدا» حدود سال ۱۲۲۲ خورشیدی در طالقان قزوین تولد یافت[1] و در سال ۱۲۸۵ در تهران در گذشت.

شیدا، هنرمندی صوفی مسلک بود و استعداد شگرفی در ساختن و پرداختن آهنگهای زیبا و ترانه های دل انگیز داشت. سالها در خانقاه ظهیرالدوله در تهران خاکسار شده و تن به فقر و درویشی داده بود. وی عاشق دل سوخته دختر یهودی زاده زیبائی بود که مرضیه نام داشت و خواننده ارکستر شیدا به شمار میرفت.

[1]- تاریخ موسیقی ایران، جلد دوم تألیف حسن مشحون

بیشتر تصانیف شیدا، بازتاب عشق سوزانی بود که نسبت به مرضیه داشت و این دلبستگی نامتعارف، شیدا را از اوج تعالی طلبی عارفانه در آتش عشقی خاکی و جسمانی افکند و همین شور و دلدادگی، شکوفایی طبع شیدا را صد چندان کرد و موجب آفرینش دهها آهنگ و ترانه عاشقانه شد.

هنگامی که« اشرف السادات مرتضایی» به بازخوانی تصانیف شیدا پرداخت، حدود نیم قرن از مرگ این ترانه سرای هنرمند و مبتکر می گذشت و تصویر کم رنگی از وی باقی مانده بود و بازخوانی این تصانیف موجب شد که بار دیگر نام علی اکبر شیدا، به عنوان آغازگر هنر آهنگسازی و ترانه سرایی معاصر ایران در اذهان دوستداران موسیقی، تجدید شود.

در موقع بازخوانی این آثار، خانم« اشرف السادات مرتضائی» ، نام هنری «مرضیه» را برای خویش انتخاب کرد که تداعی کننده خواننده اولیه این آثار محسوب می شد، نامی که همواره یکی از برجسته ترین خوانندگان معاصر ایران را نمایندگی می کند.

از مشهورترین تصنیف های شیدا که به وسیله خانم مرضیه بازخوانی شد، و اجرای آنها شهرت و موفقیت مرضیه را به همراه داشت، میتوان به آثار ذیل اشاره کرد:

ای بت رعنا، ناوک مژگان، امشب شب مهتابه، صورتگر نقاش چین ، در فکر تو بودم، نرگس مستی، مکن ای دوست مکن، وعده کردی، الا ساقیا و دل شیدا.

در سال ۱۳۳۵ خانم مرضیه، به دعوت داوود پیرنیا، به برنامه گلها پیوست و اولین برنامه گلهای رنگارنگ به رهبری علی تجویدی را اجرا نمود. او نخستین زن هنرمندی بود که در گلها شرکت کرد و موفقیت بسیاری از برنامه های گل های رنگارنگ و شاخه گل مرهون هنر والای اوست.

مرضیه در فعالیت های رادیوئی خود با آهنگسازان و موسیقی دان های برجسته ای چون: مجیدوفادار، پرویز یاحقی، حسین یاحقی، انوشیروان روحانی، جوادلشگری، علی تجویدی، روح الله خالقی، جواد معروفی، مرتضی محجوبی، همایون خرم ، حبیب الله بدیعی، جهانبخش بازوکی و ترانه سرایان ممتازی چون: رحیم معینی کرمانشاهی، نواب صفا، بیژن ترقی، تورج نگهبان، رهی معیری، دکتر منیرطه و دکتر نیر سینا همکاری داشت و دل آویزترین آهنگها و ترانه های معاصر ایران را به دوستداران موسیقی تقدیم نمود.

ویژگی های ممتاز ترانه های مرضیه:

گرچه مرضیه با ردیف های موسیقی آوازی ایران آشنائی کامل داشت، ولی صدای او برای اجرای این ردیف ها به حد کافی، مناسب نبود و کمتر آوازی از او سراغ داریم که با موفقیت همراه شده باشد. در همین زمینه رضا مقصدی ، شاعر ارجمند معاصر می نویسد: «او را در غزل ، چندان قامت بلندی نیست، اما سخن سرای سترگ و گهربار گستره ترانه های ماندگار است.»[۱]

برخلاف نارسائیهای آوازهای او، به خصوص عدم توفیق در تحریرها، وقتی مرضیه ترانه ای می خواند، حقیقتاً معجزه می کرد و پیر و جوان مسحور خواندن وی می شدند.

به نوشته عطا الله خرم، آهنگساز و موسیقی دان مشهور : معمولاً هر خواننده را گروه خاصی از افراد اجتماع تأیید می کنند، مرضیه تنها هنرمندی بود که در هر گروه از مردم ایران خواهان و طرفدار داشت.[۲]

از عوامل تأثیر گذار در تصنیف های مرضیه، اشعار عمیق و پر محتوا و لطیف و پرمفهومی بود که اساتید ترانه سرا بر روی آهنگهایی که او میخواند، می سرودند و بدین ترتیب اغلب اجراهای او با دقایق و ظرائفی همراه بود که آنها را در اوج آثار آهنگین ایران قرار میداد، به نحوی که هنوز هم بعد از گذشت ۶۰-۵۰ سال ، شنیدن این آثار، دلها را می لرزاند و جانها را تسخیر می

[۱] -مقاله مرضیه خاطره ها ، نوشته رضا مقصدی. مجله ره آورد، شماره ۹۱ و ۹۲ صفحه ۳۰۳
[۲] -گلستان موسیقی، صفحه ۲۸۶

کند و آثاری چون : طاووس، بیداد زمان، سنگ خارا، خواب نوشین، آواز دل، موج آتش، دیدی که رسوا شد دلم، طاقتم ده و خسته دلان در رده محبوب ترین ترانه های سرزمین ما به شمار می آید.

نه تنها ملودی های غیر اصیل و یا کلام سست و بی محتوا در آثار مرضیه دیده نمی شد، وی در ادای کلمات و جملات شعر و پیوند بین کلام و موسیقی و شفاف خواندن تصانیف نهایت استادی و هنرمندی را داشت و به نحو شگفت انگیزی کلیه مفاهیم اشعار را به خوانندگان انتقال میداد. به نوشته عبدالحمید اشراق، چگونگی ایست روی کلمات یک یا دو هجایی و تفاوت تلفظ کلمات شادی بخش و غم انگیز با تونالیته های متفاوت در آوازهای مرضیه، به بهترین و دلبندترین وجوه ممکنه، انجام می گرفت.[1]

ارزش ادبی و موسیقایی آثار مرضیه تا بدان حد است که می توان در مورد هر یک از ترانه های او مقاله ای نوشت. در جلد اول کتاب«هزار آوا»، بسیاری از تصانیف این خواننده بی همتا مورد تجزیه و تحلیل و نقد و بررسی قرار گرفته و در باب ارزش هنری آنها گفتگو شده است.

مشهورترین ترانه های مرضیه:

گو اینکه آهنگهایی که مرضیه اجرا کرده است ، از نظر هنری و ادبی بدیع و ارجمند و ماندنی است، معهذا برخی از آثار او به علل گوناگون از شهرت و محبوبیت بیشتری برخوردار شده است.

در صفحات پیوست نام و مشخصات برخی از این تصنیف های ماندگار ، با ذکر نام آهنگسازان و ترانه سرایان و دستگاهی که موسیقی در آن اجرا شده است، ذکر میشود.

گفتنی است که آثار مشهور و موفق مرضیه، لیستی بیش از این فهرست است ، اما از آنجا که اطلاعات نگارنده در باب آنها دقیق و کامل نبود، مثلاً نام آهنگساز و ترانه سرا و یا دستگاه و گوشه موسیقی ، به طور دقیق و مستند بر نگارنده معلوم نبود، لذا از درج نام آنها خودداری شد. در هر حال با اطمینان میتوان گفت که تعداد آثار موفق هیچ یک از خوانندگان معاصر ایران با مرضیه قابل قیاس نیست.

[1] - فصلنامه ره آورد، شماره ۹۲-۹۱ صفحه ۲۹۵

خاطره ای از نحوه ی تأثیر موسیقی مرضیه بر دلها و جانها:

در سال ۱۳۸۳ خورشیدی، نگارنده این سطور برای دیدار برخی از دوستان و بستگانم که در تگزاس اقامت داشتند به شهر«هوستون» رفتم و در خانه یکی از منسوبین به نام «دکتر محمد- د» اقامت نمودم، همسر وی خانم«نسرین» از شیفتگان هنر مرضیه بود و آوازها و ترانه های او را مانند نوای فرشتگان ، نوای آسمانی و پر از فسون و فسانه می دانست.

من در زندگی خود، افراد زیادی را دیده ام که به خواننده یا نوازنده بخصوصی عشق می ورزند و برای موسیقی آنان حرمت بسیار قائلند، ولی دلبستگی خانم«نسرین» به مرضیه و آهنگهای جاودانه او از لون دیگر بود و ابعادی بس وسیع و باور نکردنی داشت. من علت این شیفتگی را پرسیدم و او داستان باورنکردنی و شگفت آور زیر را برایم تعریف کرد:

سالها قبل، من در یک شرکت خصوصی در« هوستون» کار می کردم. روزی چند برگ از اوراق و اسناد روی میز پراکنده شد و زیر میز افتاد و من ناچار شدم که زیر میز بنشینم و کاغذهای پراکنده را جمع آوری کنم. وقتی که میخواستم بلند شوم، سرم به شدت به میز خورد و برای دقایقی چند، آن چنان دچار درد سر شدم که توضیح آن دشوار است و در نهایت به کلی بیهوش، به گوشه ای افتادم. همکارانم که مرا در آن وضع دیدند، بلادرنگ به اورژانس خبر دادند و مرا به بیمارستان رسانیدند، پس از آنکه به هوش آمدم، هنوز درد ادامه داشت، اما مشکل مهمتر و غم انگیزتر آن بود که من به یکباره همه حافظه خود را از دست داده بودم و به هیچ وجه نمی دانستم در کجا و در چه موقعیتی هستم، حتی نام خود و همسر و دختر دلبندم را نیز فراموش کرده بودم، کارکنان شرکت فوراً همسرم را از جریان مطلع کردند و هنگامی که او و دخترم به بیمارستان رسیدند، من هیچگونه شناختی از آنها نداشتم و مانند بیگانه ها با آنها برخورد کردم.

جریان معالجه من مدتها ادامه داشت، اما داروها و معالجات پزشکی کمترین تأثیری نداشت و من کماکان فردی بی حافظه و بی هویت باقی مانده بودم. نه تنها همسر و فرزندم از دیدن وضع غم انگیز من، در دنیائی از رنج و اندوه به سر می بردند، حتی نا آشنایان نیز از مشاهده وضع روحی من ، متأثر می شدند و برایم دعا می کردند.

اما نه داروها و معالجات پزشکی و نه دعاها و آرزوهای خالصانه آشنایان و غیر آشنایان، کمترین سودی نداشت و سلامتی من، همچنان با نارسائیهای حافظه، همراه بود. نهایتاً همسرم تصمیم گرفت که وضع مرا به پدر و مادرم که مقیم اصفهان بودند خبر دهد و آنها را در جریان امر

بگذارد. لازم به توضیح نیست که مطلع شدن پدر و مادرم از این جریان، چگونه زندگی آنها را درهم ریخت. در هر حال آنها با یک دنیا غم و اندوه و نگرانی، به امریکا آمدند و به دیدارم شتافتند، اما من کمترین شناختی از هیچ کس نداشتم و نمی فهمیدم که آنها چه کسانی هستند و عجب آن بود که گریه های بی امان آنها نیز کمترین تغییری در وضع من به وجود نمی آورد. نهایتاً پس از مدتها معالجه های بی ثمر و تلاش های بی نتیجه، یکی از پزشکانم پیشنهاد کرد که مرا به زادگاهم، شهر اصفهان ببرند، شاید با دیدن کوچه ها و خیابان ها و مناظر و مرایایی که کودکی من در آنها شکل گرفته بود و دلبستگی های عاطفی دوران کودکی مرا تشکیل میداد، تغییر مطلوبی در وضع من به وجود آید و مشکل فراموشی من حل شود. پدر و مادرم مرا به اصفهان بردند و تمام نقاط، مدارس و محل هایی که فکر می کردند ممکن است من به آنها علاقمند باشم، به من نشان دادند، اما متاسفانه کلیه این تمهیدات بی اثر بود و کمترین روزنه ای از امید، برای درمان من دیده نمی شد. به تدریج پدر و مادر و بستگانم همه امیدهای خود را از

دست داده و به این نتیجه رسیده بودند که من فردی از دست رفته ام و باید از احتمال بهبودی صرف نظر کنند، اما :

هزار نقش بر آرد زمانه و نبود یکی از آنچه در اندیشه تصور ماست

عصر یک روز پائیزی، پدر و مادرم، با یک دنیا نومیدی و درماندگی مرا به کنار رودخانه زاینده رود، در حوالی پل خواجو بردند. جایی که هر روز عصر هزاران نفر از مردم اصفهان برای هواخوری و دیدن دوستان و گردش غروب به آنجا میروند. یکی از مغازه های موزیک فروشی اطراف پل خواجو، آهنگهای موسیقی ایرانی را، یکی پس از دیگری پخش میکرد. دقیقاً همین جا بود که معجزه موسیقی رخ داد و من که نسبت به همه کس و همه چیز و همه جا و همه امور خود بی تفاوت و بی اعتنا بودم، به یکباره حس کردم که جرقه ای در وجود من در حال اشتعال است و در یک لحظه احساس کردم که این آوای سحرآمیز و لطیف مرضیه است که باجان و دل من رابطه دارد. بی اختیار فریاد کردم: مرضیه، مرضیه. آری این مرضیه بود که آهنگ جاودانه «سنگ خارا» اثر فناناپذیر علی تجویدی و معینی کرمانشاهی و روح الله خالقی را می خواند و این آوای مسحور کننده، آن چنان همه وجود مرا تسخیر کرده بود که بدون اختیار، همه حافظه از دست داده ام را بازیافتم.

بعد از ماه ها بی هویتی ، پدر و مادرنازنینم را باز شناختم. آنها چنان می گریستند که به راستی، جگر هر فرد از دیدن آن منظره، غرق تاسف و تاثر می شد.

باشنیدن این آوای ملکوتی بود که من بار دیگر هویت خویش را بدست آوردم و لحظه ای بعد به یاد همسر رنج دیده و دختر نازنینم افتادم و از ماجرائی که بر سرم رفته بود، آگاه شدم. من چه بگویم که چه حالی داشتم و در چه دنیایی سیر میکردم و از چه دریچه ای زندگی و پدر و مادر، همسر و فرزندم را می دیدم و چه احساساتی داشتم؟ شاید نویسندگانی چون داستایوفسکی و رومن رولان بتوانند در سفر به اعماق روح من، جریانهای احساسی و عاطفی مرا دریابند و با قلم سحار خود روی کاغذ بیاورند. مرا با نومیدی به ایران آوردند و من با یک دنیا امید و بی قراری، با اولین پرواز، عازم امریکا شدم.

من هنوز، هر صبح و شب، آوای سحر آمیز مرضیه را که بدیع ترین نغمه های ملکوتی را میخواند، با همه وجودم می شنوم و راز و رمزی که در آن آوای جادویی بود، تا واپسین دم عمر فراموش نمیکنم.

پایان مقال:

این نوشته را با بیت دل انگیزی از خانم «منیرطه» آغاز کردیم، مناسب است همه این غزل که تحت تأثیر نوای جاودانه مرضیه سروده شده است در اینجا ذکر شود.

گفتنی است که دکتر« منیرطه» ترانه سرای سه اثر مشهور مرضیه : «شیرین لب و شیرین بر» ، «سوداگر دنیا» و«ای بهار من» بود و اجرای این ترانه ها، در شهرت و موفقیت خانم مرضیه، تأثیر بسیار به جا نهاد:

ز عرش می رسد این بانگ و از حریم خداست
فرشته ایست تو گوئی که در مقـام دعاست
به گمـرهان طـریقت، نـدا هـمی دارد
که راه باز شناسیـد، این طریق خطاست
نه هر که خانه جان سوخت، عاشقی آموخت
نخست مرحله عاشقی، قبـول وفـاست
شمـا شراب رخان، شهـر را شراب دهید
کنون که ساغـر پیرمغان به شادی ماست
گروه گم شدگان را به حال خود بگذار
بیا به جمع خراباتیان که صلح و صفا ست
نه ساز تست، نه آواز من، نه شعر منیر
به هوش باش مغنّی که این صدای خداست

فهرست ترانه های مشهور مرضیه:

نام ترانه	آهنگساز	ترانه سرا	دستگاه موسیقی	مصرع اول ترانه
می زده شب	پرویز یاحقی	بیژن ترقی	ماهور	می زده شب چو ز میکده باز آیم
نسیم فروردین	پرویز یاحقی	بیژن ترقی	بیات اصفهان	نسیم فروردین، و زان زبستان شد

شب زنده دار پرویز یاحقی معینی کرمانشاهی بیات اصفهان بعد از آن شب بی خبری

بیداد زمان پرویز یاحقی بیژن ترقی بیات اصفهان به رهی دیدم برگ خزان، افتاده ز بیداد زمان

آواز دل پرویز یاحقی بیژن ترقی سه گاه به زمانی که محبت شده همچون افسانه

سرو و بید پرویز یاحقی بیژن ترقی بیات اصفهان سروی و بیدی، بر لب جویی، گرم سخن بودند

خواب نوشین پرویز یاحقی معینی کرمانشاهی بیات اصفهان خواب خوشی وقت سحر دیدم و یادم نرود

طاووس پرویز یاحقی معینی کرمانشاهی شور در کنار گلبنی خوش رنگ و بو، طاووس زیبا

من از روز ازل مرتضی محجوبی رهی معیری سه گاه من از روز ازل دیوانه بودم

چنگ رودکی روح الله خالقی رودکی بیات اصفهان بوی موی جولیان آید همی(این ترانه را مرضیه به همراه بنان خوانده است)

یه دل اینجا، یه دل اونجا جهانبخش بازوکی پازوکی همایون یه روزی رفتم که رفتم

در فکر تو بودم علی اکبر شیدا شیدا ماهور در فکر تو بودم که یکی حلقه به در زد

شب مهتابه علی اکبر شیدا شیدا بیات اصفهان امشب به بر من است و آن مایه ناز

باشد از لعل تو علی اکبر شیدا شیدا بیات اصفهان باشد از لعل تو یک بوسه تمنای دلم

ای بت چین علی اکبر شیدا شیدا بیات اصفهان ای بت چین، ای بت چین، ای صنم

دوش ، دوش علی اکبر شیدا شیدا افشاری دوش که آن مه لقا ، باوفا، خوش ادا، با صفا

صورتگر نقاش چین علی اکبر شیدا شیدا ماهور صورتگر نقاش چین، رو صورت یارم ببین

لاله صحرائی جواد لشگری معینی کرمانشاهی اصفهان ای لاله صحرائی، نشکفته چرایی

من که مجنون توام انوشیروان روحانی نواب صفا بیات اصفهان من که مجنون توام، مست و مفتون توام

دیدی که رسوا شد دلم علی تجویدی رهی معیری دشتی دیدی که رسوا شد دلم، غرق تمنا شد دلم

شیرین لب و شیرین بر علی تجویدی دکتر منیرطه، همایون، شیرین بر و شیرین لب و شیرین دهنم

سوداگر دنیا علی تجویدی دکتر منیرطه همایون با این همه سوداگر دنیا چه کنم

کجا میروی حبیب الله بدیعی نواب صفا همایون کجا میروی، کجا میروی، به کوی تو بی اختیار آمدم

موج آرزوها حبیب الله بدیعی نواب صفا سه گاه از نگهم ریزد، پیش لبت بستم لب ز گفتگوها

خسته دلان همایون خرم تورج نگهبان همایون قسم به دلهای خسته خسته دلان، قسم به قلب شکسته شکسته دلان

مینای شکسته همایون خرم معینی کرمانشاهی عراق ماهور دیوانه ز دست عشق

تو کنونم، آواره چو مجنون در دشت جنونم

در میان گل ها همایون خرم تورج نگهبان بیات اصفهان می گذرم تنها، از میان گل ها

رفتم که رفتم علی تجویدی معینی کرمانشاهی شوشتری از برت دامن کشان،رفتم ای نا

مهربان، از من آزرده دل کی دگر بینی نشان

سنگ خاراعلی تجویدی معینی کرمانشاهی دشتی جای آن دارد که چندی هم ره صحرا بگیرم

عشق خود حاشا مکن علی تجویدی معینی کرمانشاهی همایون، سه گاه عشق خود حاشامکن،

با من چنین سودا مکن

از من بگذرید همایون خرم معینی کرمانشاهی همایون بگذر از کوی ما، کن نظر سوی ما

بهارم دخترم فرهاد فخرالدینی فریدون مشیری ماهور بهارم دخترم از خواب برخیز

بیا بیا حبیب الله بدیعی تورج نگهبان چهارگاه بیا، بیا، دل ستم دیده مرا عاشق تر کن

خدا کنه که خوابم نبره جنتی عطایی دشتی دو سه شبه که چشمام به دره، خداکنه که خوابم نبره

رفته بودم حبیب الله بدیعی بیژن ترقی سه گاه رفته بودم کز پریشانی ره صحرا بگیرم

نرگس شیراز مجید وفادار بیژن ترقی سنبل به چمن با ناز آمد، گل به گلستان باز آمد

طاقتم ده همایون خرم معینی کرمانشاهی بیداد همایون ساغرم شکست ای ساقی

موج آتش همایون خرم بیژن ترقی همایون اشک من هویدا شد، دیده ام چو دریا شد.

«۱۸ اکتبر ۲۰۱۰ ، به مناسبت در گذشت مرضیه»

صادق هدایت

و کمی از سایه

یا شبحِ اَش؟

شایان افشار

شایان افشار زبان شناس، شرق شناس و استاد ادبیات فارسی در دانشگاه های آمریکا به ویژه با اثر خود به نام «بُن نامه ی مَصدرهای زبانِ فارسیِ دَری» کاری تک جلدی و دوزبانه به فارسی ـ انگلیسی شناخته شده است.

شاید بیش از دو دَهه نباشد که گاه در نوشته هایِ برخی از نویسندگانی از نسلِ پس از *انقلاب* (هزارو سیصدو پنجاه و هفت)، به پیروی و تقلید از سخنِ میشل فوکو و بِسهمی رولان بارت با این اشارت روبرو می‌شویم که [دیگر] "مولف" (author/auteur) وجود خارجی ندارد؛ به بیانی دیگر: "نویسنده" (writer/ écrivain) در کلام مقوله ای است متافیزیکی که در زبان اتفاق می افتد (اگرچه بارت مابینِ "مولف" و "نویسنده" هم تمایزی قائل می شود که به کنار از این یادداشت است).

به نظر می رسد که استنتاج ابتدایی از این نوعی بظاهر

"جمله یِ معترضه" اینست که، هنگامی که اثری مکتوب شد و به چاپ مزیّن گشت و به‌دست خواننده رسید، دیگر حیاتِ خود را دارد، و با خوانشِ هر خواننده‌ای، باآن خواننده، بازخوانی و در نتیجه دوباره "خلق" می شود (که سخنِ پُر بی‌راهی نیست! فقط -به ظاهر- این "نویسنده"یِ بی‌کس است که پسِ معرکه می‌ماند؟).

اما چطور این‌اتفاق می‌افتد؟ چون، هرخواننده‌ای با ذهنیت، برداشتها و تعابیر خود با دنیایِ "اشیاء"، درونِ پدیده ها و روابط آدمها و غیره یِ داستان/متن روبرو شده، آنها را در خوانش خود "باز- سازی" می کند.

به کوتاه سخنِ دیگر: این خواننده است که با خواندنش، اثر را تداوم می دهد. وَ، "نویسنده" یِ مفروض – خاصه پس از "نگارش" و چاپِ اثر چه با اقبال باشد چه بی اقبال – بعلاوه یِ متن، مطرح نیست؛ و شاید بعنوانِ "سوژه" هیچوقت وجودِ خارجی مابه اِزایِ متن نداشته است (؟!)

این تعبیر یا برداشتِ "مرگِ نویسنده "در سهمِ خوانشی‌یِ" خواننده و تأویل متن یک سویه‌یِ جَدلی‌یِ خوانشی و بازیگرانه‌یِ گیرا هم دارد. اما به سهمی، اغراقی هم از آن دریافت می شود چون، ابتدا بساکن، بدونِ نویسنده یا مولف، نوشته یا تألیفی هم نگارش نمی یابد، گیریم (به تعبیر بارت) ذهنِ نویسنده از یک "فرهنگ واژگان" بهره گیرد؛ و یا، مخزنِ اندیشگیِ وی هرچه کند، از یک "فرهنگِ واژگان" پیشین تغذیه کند. اما از منظرِ دیگری، ذهنیّتِ نویسنده در خانه یِ همان زبانی که می اندیشد، در رابطه با "واقعیت" (هایِ) یا مصداق‌هایِ بیرونی است که حقیقت‌هایِ هرچند تأویل پذیرش را به ما یا خواننده عرضه می‌کند. وَ ما، حتا، چیزقابلِ هضمی هم از زندگی وَ یا خصوصیاتِ اندیشگی و غیره یِ او – همچون اغلبِ "فلاسفه"، تاریخ نگاران و بیشی شاعران کلاسیکِ ایرانیِ خودمان– ندانیم، "حضورِ" حتا "متافیزیکی" *او* در زبان از درون نوشته هایش، در سایه روشنهایِ گوناگونِ همان زبان، با *منِ ما* سخن نمی گوید؟ (۱)

نه اینکه *نویسنده*، هرچه خواننده هایش به هر زمانی بیشتر باشد، شناخته ترشده، طبعا در آن زمانِ زندگیش خود و خواننده خرسند تر؟ پس به تلمیحی می شود گفت که خُب، *نویسنده* اگر فوت کرده باشد – که گیریم از پسِ کارش کرده باشد – پس از فوتِ فیزیکی یا "متافیزیکی" اش از پسِ اثرش با ما "سخن" نمی تواند بگوید؟! کتاب که چاپ شد گویی "نویسنده" از پی اش روان است، حتا پس از سفر به سرایِ باقی به نامی. حتا هدایت – وَ کافکا، کم وبیش تالی یِ

اروپایی اش – هم، غمِ چاپِ آثارش(ان) را تا قبل از خودکشی اش/مرگش(ان) داشته (اند). اما از این کنایتِ پاساژ گذشته، چرا این دیگری دیدگاهِ *تمایز*[i] یا *فاصله‌ی* میانِ " نویسنده" و "متن" و "خواننده" (که این یکی بیشتر به جنابِ ژاک دریدا برمی گردد) با تمامیِ گرد و خاکش، گویی در موردِ برخی از نویسندگان، به هر حیلت و زبان آوری، فاصله گذاری، "تمایز"... چندان مصداقی پیدا نمی کند؟! و این دریچه تأویل و تفسیر نه فقط از پسِ اثر بل خودِ نویسنده همچون راقمِ خودِ این نظرچرخانان همچنان گشوده است؟

یکی از این نوادر، اگر نه خودش، که سایه اش، شبحش، حدودِ شصت و خورده ای سال است بَر پَس و پیش و بالا و پایین ذهنی و ادبی ما سایه ای معصومانه ولی سمج وَ جدلی ای انداخته، همین صادق هدایتِ خودمان است!

در همین لحظه یِ خوانده شدنِ این خطوط، یکی از همین هم‌قلمانِ "فرا-ساختارگرایی" یا "پسا- مدرنیسم" (که گویا ایندو هم با هم *تمایزاتی* هم دارند) معترض شود که *بوف کور* زندگی خودش را دارد می کند، و این به هدایت چه ربطی دارد؟! اما عجیب است که این " بوف " چه شباهتِ چند وجهی ای به شَبَهِ خالقش داشته و دارد!؟

و دیگر عجبا که هر از چند سالی این " شبحِ معصوم" با بیرون زدن نوشته یِ دیر کرده ای چون خاطراتِ دو جلدی یِ فرزانه و یا نامه های تلمبار شده به سالیانی چند، چون نامه های مکتوبی به شهید نورائی (و بلعکس)، این *تمایز*(ات) را بی اعتنا به کناری می زند(؟) و باعثِ موجی از باز-پرداخت و باز-شناسایی یِ توامانِ خود و آثارش، خاصه *بوف کور*، گشته ویا می گردد؟

شاید "آنهایی" که می‌خواهند با حذف "نویسنده" از شّر تنگنایی – خاصه در موردِ هدایت – که دنیایِ ذهنی، گاه وَهمی یِ خلاقه اش برای هم آنها هضم نشدنی و یا فوقِ تحمل است خلاص شوند، دنبالِ راه حل آسان می گردنند؟ ولی چرا آن *"بوف"*، که حال اندکی از ورایِ زمان، رویِ شاخه‌ای نشسته و بظاهر بی اعتنا به ما می نگرد، "حضورش" از سَرما نمی پرد؟! حال شاید یکی هم درآید و کم وبیش بِه دُرستی بگوید: برایِ اینکه از این "بوف" و خالقش بدلایلی فرهنگی اسطوره ساخته‌ایم. باشد! ولی این اسطوره هم از دلِ همین "بوف" و این "ما" درنیامده است؟ درحال، از این نگره دیگر بگذریم که شاید "خواننده"هم دارد فوت می کند، ویا شاید کرده وَ"ما" خبر نداریم؟!

***

از میانِ کتابهایی که – بعد از یک جاکن شدنِ دیگر– از جعبه ها درآورده و رویِ رفهایی گذاشته ام، چند روزِ پیش، فارغ از قیل و قالِ مدرسه، *نقدِ حال* مجتبی مینوی را برداشتم. شروع کردم به خواندنِ کتاب از نیمه به بعد که بیش در یاد و سوگِ یکی از اُدبا و یا محققینِ ایرانی و فرنگی است که مکتوب کرده ویا سخن رانده.

مینوی قدری به تندخویی و بی پروا سخن گفتن مشهور بوده. من اینرا از کسانِ دیگر سالها پیس شنیده ام و شاید جایی هم خوانده باشم. اما در این نوشته‌ها – بجز در یک‌جا که شاید به آن برگردم– از تمامی یِ کسانی که یادی کرده و خاطراتی را بقلم آورد، با احترام و تعریف سخن رانده، گاه به ملایمت به کمبود ها یا ضعف‌هایی هم ازآنها اشاره کرده ولی به‌همان رسمِ راضیه یِ دانش آموختگان و استادان و اُدبایِ بیش گذشته.

از محمد علی فروغی (ذکاء الملک) با بزرگی یاد می کند و دانش او را بحق در مرتبه یِ والایی قرار می دهد و قلم او را به خاطرِ روشنی و راونی اش نمونه قلمداد می کند. احترامش به تقی زاده حدّی ندارد، اگر چه ایرادهایی هم به بعضی از کارهای او دارد. ایندو را شاید بحق از برجسته ترین رجالِ سیاسی یِ عصر اَوان و بعد از مشروطیت می شمارد. دانش و اطلاعاتِ گسترده یِ علامهٔ قزوینی را کم نظیر می داند. و از اخلاق بی دریغِ یاری‌دهنده او به‌برجستگی چندبار حرف می زند. از فرزان با محبت سخن می‌راند.

اما صادقِ هدایت جایگهی دگرگونه در خاطرِ او دارد. این‌یکی بیش یادآورِ شور و شَرِ دورانِ بیش جوان-پختگی و بِسهمی پیشرو بودنِ آنها [بوده] است (؟) نوشته‌اش کوتاه است ولی جنبه هایی از شخصیت او را به ما نشان می دهد. هم در اینجا است که به مرکزِ دوره دوستانِ "ربعه" بودنِ هدایت (که به تلمیحی بیش از چهار تن بودند)، اشاره می کند. از این اسم بعنوانِ "دهن کجی" [ای] به "جماعتی که ایشان را به اسمِ اُدبایِ سَبعه می شناختیم و [در] هر مجله و کتاب و روزنامه ای که به فارسی منتشر می شد از آثار قلم آنها خالی نبود." وَ البته "هم آنها از هفت نفر بیشتر بودند ..." حرف می زند. وَ می گوید "اما آنها هزار رو و هزار دل داشتند در حالی که ما یگانه بودیم." و ادامه می دهد: "هر یک از ما شخصیت خود را داشت و زیرِ بارِ رییس نمی رفتیم اما در حُبّ هنر هم رأی بودیم و درخیلی جنبه ها اشتراک و شباهت داشتیم. " با اینهمه "در افکار و نوشته‌هایِ یکدیگر بحث و انتقاد نکته گیری می کردیم و از یکدیگر نمی رنجیدیم، سهل است خشنود هم می شدیم که از یکدیگر چیز می آموزیم و بَر خطایِ خود

واقف می شویم با رذالت و تنگ چشمی مخالف بودیم و به‌رویِ قُلدری و بیشرمی شمشیر می‌کشیدیم. راست می‌گفتیم و از اینکه مارا وقیح تصور کنند ابایی نداشتیم."

نمی توان اشاره ای نکرد و گذشت مینویی – که زمانی خود – به آن گروهِ "آوانگاردِ" "ربعه" متعلق بود، و به "ادبایِ ریش و سبیل دار" و "عصا قورت داده" معترض، بعد ها خود در جرگه یِ همانها، از همانها، البته بجز کسروی (در جایِ خود بجا) با احترام و تمجید یاد می کند (؟) شاید همین تعریضه، حال، جایِ استفهامی بی جا است؟

اما، درست درآن، یا این میان، قصه یِ هدایت و داستانهایش قصه یِ دیگری بوده و اَست؟ اینکه او حتا از همین دوستانِ "ربعه " هم منفک می شود، یا آنها یک یک از او؟ و درآن سالهایِ نهاییِ زندگی‌اش چندان نشان و تشفی از آنها برایش نیست، زیرا هم آنهاهم که به‌سهمی باعث "اشتهارش" شده بودند، آن "وضوحِ گول زننده یِ" نا همخوانی یِ شخصیت و روحیه، و "بحران" او را درک نمی کنند:

می گوید: "... معقول آن وقتها هر غلطی می کردم کسی توجهی نمی کرد. این ها [منظور همان دوستانِ"ربعه "] خواستند مرا سرِ زبانها بیندازند تا شخصی بشوم مسئول. نتوانم دست از پا خطا کنم. تو دارو دسته‌شان بیفتم. به همدیگر نان قرض بدهیم: جنابِ استادِ فاضلِ دانشمند! نویسنده یِ ارجمند! ..." (*آشنایی با صادقِ هدایت*، م. فرزانه، صص ۱۷۳ -۷۳).

و در نامه ای به مجتبی مینوی به تاریخِ دوازدهمِ فوریه یِ هزارو نهصد و سی و هفت (۱۲/۲/۱۹۳۷Bombay) از بمبئی نوشت:

"باری آنقدر می دانم که زندگیِ من همه اش حراجِ دائمی یِ مادی و معنوی بوده است. حالا هم دستم بکلی خالی است و با و جودِ کِبَر سن برایِ زندگی به‌اندازه یک بچه طفلِ شیرخواری مسلح نیستم ... باید از سرِ نو همه چیز را یاد گرفت و داخلِ مبارزه شد. تجربیاتِ تا کنون همه اش مالیده، دیگران فقط چند خط شعر حفظ می‌کنند، یا سیاق یاد می‌گیرند، یا جاکشی می کنند، یک عمر با عزت و احترام به سر می برند. در صورتی که من اگر محتاج بشوم باید بروم روزی شاگرد قهوه چی هم بشوم بیرونم خواهند کرد. همه‌اش بیخود، بی مصرف و احمقانه بود- به درک، هر چه می خواهد بشود، همین قدر می‌دانم که از آن قبرستانِ گندیده یِ نکبت بار ادبار و

خفه کننده عجالتا خلاص شده ام. فردا را کسی ندیده. ..." (کتیرایی، *کتاب صادق هدایت*، ص. ۱۶۸ / *یاد صادق هدایت*، به کوششِ علی دهباشی، ص۷۳۹).

محتوا خود گویاست، احتیاج به تفسیر و تأویل ندارد. فقط اشارتی به آن "شبح" که در چُنان شرایطی چنان زیست!

اما ابراهیم گلستان در *گفته ها*، در جایی، گریزی به هدایت می زند و می گوید:

" ... او آدمی بود که در دوره ی خودش بی نظیر بود. بی نظیری حُسنِ او نبود، گناه زمانه بود. حُسنِ او در نگه داشتن خودش بود که به رنگ زمانه در نیاید. حسن او این بود که خودش را از دوره‌اش متفاوت کرده بود، اما دوره مستقیم و بلا واسطه‌اش، دوره جغرافیائیش. چیزی‌که درش بی نظیر بود، انسانیت و پاکی و درستی اش بود دیگر.

و اینش برایِ من گیرا بود. ولی به عنوان سرمشقِ ادبی بخواهم از او تقلید بکنم، نه. وجودش مُشوقِ نویسنگی بود، البته. حضورش- نفس حضورش- آدم را به کار می کشاند. البته اگر آدم از اول می خواست کار بکند. آدم حس می کرد با آدمی سر و کار دارد که آدم است. وازننده نبود. می دیدی با تو در یک جهت نیست، اما می دیدی که رونده است. و نه فقط رونده است بلکه با جوانمردی راهنما هست و هل دهنده هست، حتی اگر با عقیده هایِ تو موافق نباشد. کسانی بودند که ظاهرا با تو در یک جهت بودند اما خوب می دیدی که رونده نیستند که هیچ، پاشان هم چوبی است. هدایت این جوانمردی و بزرگی را داشت که نخواهد تخته پوست پهن کند و مرشد بازی در بیاورد. این جوانمردی را داشت که نخواهد فقط نمونه خودش را نمونه بداند. حسود بدبخت نبود. اگر بیمار بود با بیماریش در جنگ بود. نه، از بیماریش رسته و مصفا بود. در کافه فردوسی که می نشست به عنوانِ وظیفه قطب بودن نمی رفت؛ بلکه خودش می رفت، حتی کنجکاوها را هم از دورِ خودش می‌پراند، برای این نمی رفت آنجا بنشیند که بیایند دورش. این او بود. دلسوز بود.

بهر حال کسی دیگری نبود دیگر که آدم بخواهد بهش اهمیت آن جوری بگذارد. "

از بعضی از جنبه هایِ نظرِ گلستان – چون "دوره جغرافیائیش" – بگذریم، که به دوره ای خود گلستان نویسنده ای "مدرن" واثر گذار بود و شاید هنوز باشد(؟)، بهر حال کارهایش ماندنی است؛ اگر چه، سالهاست در دیارفرنگ بظاهر گوشه نیمه عزلتی گرفته بوده است؟ هر آیینه، گفتارش در بابِ شخصیتِ آن "شبحِ معصوم" که به‌جوانی با او مراوده ای داشته و دوستی ای(؟) واز او توجه دیده، خود گویاست و نیازی به تفسیر ندارد. اینهم گوشه ای از شخصیتِ ادبی-هنری و اخلاقی آن "صادق" که "سایه"اش همچنان کش پیدا کرده و دور بَرِ ماست.

این درست با همان گروهِ "ربعه" و چند تنِ دیگر است که – در طولِ آن شِبهِ رنسانسِ سَتَرونِ بازسازیِ سیاسی/فرهنکی یِ ایرانِ [باستانی]یِ پهلویِ اول– پاره یِ کوچکی از جامعه و قشر "فرهیخته"یِ ایرانی، نه در صورتِ ترجمه و تقلید، بل با ذهنیت خود در گیرِ تقابلِ برزخی یِ "سنت" و "تجدد" می گردد. و حداقل، از دیدِ داستان نویسی و جلوه‌هایِ گوناگون نوشتار و رفتارِ هدایت برجسته ترین نماینده یِ آنست.

اما ذهنیتِ تقریبن یکه یِ هدایت – در آن دوره – در این است که یکی از ایندو را در جنبه یا سهمی‌هایی، چون دو تقابلِ غیر قابلِ ترکیب نمی بیند؛ یا در پشت یکی از برایِ نفی یا منکوب کردنِ دیگری جبهه نمی گیرد. جنبه هایِ پس‌مانده و خرافی یِ "سنت" را به نیش می خراشد اما مغلوبِ تمام عیارِ مُدرنیته یِ "غربی" هم نمی شود. و به‌مانند بعضی از "روشنفکران" از غرب باز آمده، با تمیزِ صِرف یا صُوری‌یِ عقلانی، برآمده را بر پیشین، ترجیح نمی دهد.

او چون انسانِ حال "مدرنی" که "گذشته ای" داشته و زیر پایش از اعتقاداتِ جازم خالی شده، یکه و تنها در این دنیایِ کثرتِ بیش دَغل، سرگردان می نماید... هم، باورهایِ جازمِ مذهبی و عرفانی را (– نه دنیایِ خیالِ یا خیالینِ فعال) وا گذاشته، وهم، پس از آن دنیایِ خوش بینانه یِ "روشنگری" و "تعقل گرایی ابزاری"، پس از دو "جنگ جهانی" یِ خرد گریز، ناکجا آبادی را فرارو می‌بیند.

و ازین روست که، در این برزنگاهِ دنیایِ بسته و در خود خموده یِ گذشته یِ حاضرِ در کشورش، که در حالِ شخمِ قشری خوردن "تجدد" است، احساس خفقان دیگری دارد...

او که از هستی یِ عارضی یِ این دنیایِ بی ملجا عاصی است، به درون نگریِ پرسشگرایانه رو می‌آورد وَ در نوشتن و گاه تنها نوشتن از برای خود و "سایه" یِ خود است که از درونی‌ترین

کشمکشها تا دنیایِ پدیده ها یا اشیایِ هستی، فاصله یِ بینِ به خود-باز-آمدن تا مرگ آکاهی را در بُرهه هایی، شکلی، "معنایی" می هد:

"این ها را نوشتم کمی آسوده شدم، از من دلجویی کرد، مثل این است که بار سنگینی را از روی دوشم برداشتند. چه خوب بود اگر همه چیز را می‌شد نوشت. اگر می‌توانستم افکار خود را به دیگری بفهانم، می‌توانستم بگویم. نه یک احساساتی است، یک چیزهایی هست که نمی‌شود به‌دیگری فهماند، نمی‌شود گفت، آدم را مسخره می‌کنند، هر کسی مطابق افکار خودش دیگری را قضاوت می کند. زبان آدمیزاد مثل خود او نا قص و ناتوان است." (زنده بگور).

"می‌دانستم که در این بازیگرخانه بزرگ دنیا هر کسی یک جور بازی می‌کند تا هنگام مرگش برسد. من‌هم این بازی را پیش گرفته بودم چون گمان می‌کردم مرا زودتر از میدان بیرون خواهد برد." (همان نوشته).

در اینجاست که نوشتن به عنوانِ امری در خود که هدفِ آن بسهمی چیزی در بیرون از آن نیست، هم، "اسبابِ ملعنت و، رستگاری" یِ "نویسنده" در آنِ واحد می گردد. تا جاییکه، حتا بسهمی خودِ نوشتن به ضد خودِ نوشتن تبدیل شود، تا جاییکه که حتا شاید دیگر راهِ برگشتی نباشد...

اما در این به خود باز-آمدن است که، *ادبیات* به رنگین واقعیتی در خود تبدیل می‌شود. زایشی چون سزارین از سنت پُر بار ولی سخت‌جانِ گذشته بیرون می زند.* و گاه گاه چون کلیدی، دری را به سهمی از دنیایِ هراس آورِ درون می گشاید. گاه از درون به بیرون و گاه بلعکس، عریان می‌شود. گاه بی‌واسطه و گاه باواسطه به‌خود می نگرد. تا اینکه خود را بلاواسطه می بیند. خودرا افکنده به‌دنیایِ بیرون بی ثبات می یابد. دنیایی که کمتر پناه و ملجایی برایِ این گونه خود-آگاه دارد.

وهنر —در اینجا نویسندگی— تنها فضایی است که این تنها، این انسانِ در این- جهانی، این انسانِ تراژیکِ مدرن، در آن، برایِ باز شناسایی خودش و شاید "معنا" بخشیدنی به‌چیزی، ملجایی می‌یابد. پس، به‌نوعی به "حدیث نفس" در زبانِ شخصیت هایِ داستانی می نشیند، تا علت این تنهایی را که به آن آگاه می نماید، درک کند، تحمل کند؛ واگر به کسی نمی تواند

این حالاتِ درونی را باز گوید، با "سایه" یِ خود به‌گفتگو بنشیند. بگوید که این "زندگی یِ من است"(؟)

ولی این من، این درونِ سایه دار، لایه های گوناگونی دارد... از برایِ باز- شناسایی یا باز-سازی‌یِ آنهمه، به‌داستان در داستان پناه می بَرد و *بوفِ کور* زاده می شود. اگر در *زنده بگور* بسهمی نمی‌تواند "همه چیز"را بگوید، در *بوفِ کور* سعی می کند تمامیِ این لایه های پنهان و آشکار را در شکلهای نمادین بکاود و باز گوید. این شهامتِ نقب زدن در لایه هایِ خود آگاه و ناخودآگاه و بازتابِ نمادینِ آن در قالبِ روایت (نویسندگی)، عرصه یِ آدمِ مُدرن در مُلتقایِ مُدرنیته‌یِ –به سهم‌هایی– بحران زده هم هست.

و بدین منوال، ماده یِ ادبیاتِ داستانی یِ مستقل ایران، با پیش زمینه ای از چند داستان دیگر، و دوره ای پس از همزاد(انِ) پیشینِ اروپایی اش، زاده می شود.

هدایت با بوفِ کور شکلی از روایتِ ادبی را می آفریند که از شکلهایِ رآلیستی ادبیاتِ "غرب" و قالبهای ادبی یِ گذشته یِ ایران، هر دو، بیرون می زند. این خاورِ کهن و باختر تازه نفس،

در این اثر، بطرز مبهمی به هم می رسند. در واقع مدتهاست که از آن "عالمِ معنوی"یِ ایرانی جز در کلام، فقط سایه روشنی باقی مانده، شاید نفسی؛ حتا این تجددگرایی اَبتر آن نفسِ باقیمانده را متزلزل کرده، البته خوش‌باوران و بازیگران همواره هستند. اما قالبهایِ روایتِ رآلیستی در ادبیاتِ اروپایی نیز زیرورو شده، باختر نیز با و بعد از فروید و یونگ... به کند وکاو و شناسایی این درون برخاسته. اگر در "خاورِ میانه"، با سهمی از علم‌النفس و وجهی از خود شناسایی یِ عرفانی –در گذشته– ره جایی می‌بُرد، حال در باختر سراپایِ این کالبد را، از درون و بیرون می کاود.

هر آیینه، بُریدنِ تمام عَیار از سُنتِ اَدبی یِ پُر مایه یِ خیالین و به وجهِ غالب "عقل" گریز، به جایِ خود، غیرِ ممکن است. همه ما، "مُدرنیست" ترین مان، آحادی، مَلاطی چند از آن را با خود بدوش می کشیم، بمانند ژنهایی در ناخودآگاهی مان (- جز آنکه بتوان یک "نیهیلست" تمام عیار شد(؟) ولی آنهم شاید یک سرگردانی یِ بی بدیل دیگرباشد؟).

برایِ بر گذشتن از "سُنت" هایِ جازم، ابتدا باید آنرا دانست، شناخت، و با" آنها"، چه با واسطه، چه بلاواسطه، به گفتگو نشست! آنوقت خود به‌تدریج استحاله پیدا کند. این "گفتمان"

یا سخن، هم درونی است و هم بیرونی. وَجهِ درونی یِ آن چون بیانِ آن" شبح" در بیانِ زخمهایش است، که به شکلهایِ گوناگون "زخمهای" ما هم هست یا مرده ریگِ آن‌ست که به "ما" رسیده است؟

***

اما *زنده بگور* پیش درآمدی بر *بوفِ کور* می نماید. از این مقطع است که *نویسنده* به تلمیحی "تولدی دیگر" می یابد! یکبار ظاهرن به قصدِ خود کشی در رودخانه یِ سن پریده است. مزه شکستن در رابطه یِ عاشقانه با زن را چشیده است. از قیل و قالِ دانشگاهی هم ره بجایی نبرده است. با اینکه از خاندانی دیوانی است، هیچ تکیه گاه و آینده‌ای را هم روبرو نمی بیند...

بیش از پیش هرجا که این " زنده بگور" در میانِ اینهمه آدم که بیش از شکم تنه به پایین زندگی می‌کنند جستجو می کند، از آن *آدمیت*، بیگانه ترمی شود، پس در خلوتی خود، به *مرگ*، درآویخته است. و اما از آنرو " زنده بگور" می شود چون مرگ هم به سراغش نمی آید.

و شاید این اوجی نمادین از دنیایِ خفقان آوری است که این آدم (- این صادقِ خود آگاه -) در آن زندگی می کند. آدمی تنها با امید هایی تحلیل رفته، که به سهمی به آزار جان خود هم برمی آید؟

زنده بگور در پاریسِ سفر نخست به نگارش درآمده‌است. اما "راویِ" درس خوانده که یک ایرانی می نماید، "نویسنده" او را دیوانه مانندی معرفی می کند، خودِ راوی هم هست، که دارد خاطراتِ خود را به‌شکلِ روزانه (-این داستان) می نویسد. نویسنده از نوشته اش که چنان که گفتگوهایی درباره مرگ هم هست، جدا نیست. یعنی و شاید تنها با نوشتن است که آن (/همین) دنیایِ بی ملجا و بسته را می تواند تحمل کند، جریانی که در بوف کور، در باز- نمایی یِ سایه اش بعنوانِ مخاطبِ خود، به اوج خود می رسد.

***

و اما، در موردِ "مرگ آگاهی" یِ هدایت بسیار نوشته شده است. هرآیینه، شاید برایِ هدایت آخرین تیر درکش از برایِ بریدن از آن زندگی یِ هر چه بیشتر غیر قابلِ تحمل، در آخرین

دیدارِ او از دوستِ با وفایش، شهید نورائی، در پاریس، در بسترِ مرگ است. ناصر پاکدامن این دیدار را بخوبی به تصویر می کشد:

"دیدارِ واپسین در پنجشنبه پانزده یا در جمعه شانزدهم فروردین (پنج یا شش آوریل) صورت می گیرد. خواهرِ شهید نورائی در را باز میکند. هدایت است با همان بارانی و کلاهِ همیشگی و همان عینکِ درشت. او را به اتاقِ بیمار رهنمون می شوند.

شهید نورائی چند روزی است که بینایی خود را هم از دست داده است. بر تختی میانِ درد و در کنارِ مرگ. آن همه شور و شوق جوش و خروش و تندی، آن همه خنده هایِ پنهان در دودِ سیگارها، آن همه تلاشها و کوششها برایِ افزودنِ بر روشنائیها و زدودنِ تاریکیها، و آن همه آبهایِ جاری در آن نامه هایِ بلند، کتابها و روزنامه ها و کلمات به نیستی می رفت. اینهم خاموشی یِ دریا بود.

هدایت چند زمانی خاموش در میانِ اتاق ایستاده است. کلاهش را در دست دارد. بی سخن، نگاهش سویِ آن بستر است. خواهر به انجامِ کاری اتاق را ترک می کند و چند لحظه ای بعد برمی گردد. دیگر هدایت نیست. در خروجی یِ منزل نیمه باز مانده است.

ساعتِ چهارِ بعداز ظهرِ دوشنبه نوزدهمِ فروردینِ هزارو سی صد و سی (نهمِ آوریلِ هزارو نهصد وپنجاه و یک) گذشته است که جسدِ بیجانِ هدایت را در آپارتمانِ کوچکی که روزِ جمعه پیش در آن مسکن گرفته بود [،] کشف می کنند. < گزارشِ پزشک قانونی به تاریخِ دهمِ آوریل مصرح است به اینکه مرگ هدایت بایستی کمی بیش از سه روز (یعنی [سه روز] پیش از دهم آوریل) روی داده باشد. به پشتوانه این اسناد می‌توان نتیجه گرفت که صادق هدایت در شب یا نیمه شبِ هشتم آوریل (یعنی هفتم آوریل شبانگاه) به زندگی یِ خود پایان داده است>.

چند ساعتی پس از کشفِ پیکرِ بیجانِ هدایت است که حسنِ شهید نورائی نیز در ساعتِ بیست و سه و پنجاه [دقیقه یِ] همان روز در می گذرد."

پس این "شَبَحِ معصوم" دیگر با مفهوم یا "نیستی" یِ "مرگ" و "هستی" یِ"زندگی" کلنجار نمی‌رود. به‌تعبیری خود با انتخابِ "مرگ" به‌نوعی به‌نفی آنهم می نشنید. انتهای زندگی خود را

خود رقم می زند. منتظر مرگ نمی نشیند. چنانکه دوستِ نازنینش، دکترشهید نورائی را در بسترِ مرگ دیده بود.

شهامتِ این "شبح زنده" در این است که با سایه خود صادق بود: "فقط با سایه خودم خوب می توانم حرف بزنم. او است که مرا وادار به حرف زدن می کند." این "سایه" شاید برجسته ترین ترجمان بحرانِ مدرنیته یِ نیم بند دستِ کم در ایران است. آنجا که فرد به بلافصل بودنِ با وجودِ خودش پی می برد، تنها با تشخیصِ درونی ترین گفتکو ها، به گفتگو با دیگری یا دیگران، به‌سخن می تواند درآید. و بسیاری از ما حتا خبری از این "سایه" نداریم، چون بیش مُبتلابِهِ بیش آنچه "ما" را پروده و آنچه از "ما" انتظار می رود هستیم؟ آیا "سایه" او همان "شَبَحِ " او نیست که با "ما" ست؟

***

یادداشت هایِ کناری:

پیش از این حدیثِ نفسِ چند لایه، کاتبِ دنیایِ تجدد دریافته است که دراین دنیا یِ کثرتِ درهم ریخته، حتا غرائزِ باز-شناخته و به سهمی رها شده یِ از بندِ سُنت هامان، هنوز در قید *شرایط* است... که شاید حتا لحظه ای بی احتیاطی در بر آورده شدنش، ممکن است ما را به سرگردانی و تنهایی بی برگشتی بکشاند... (*سگ ِولگرد*).

***

* در تهرانِ واقعی یا امروزیِ نویسنده، اینهمه "زخم" خوردن، درحالی پیش می آید که اطرافِ *نویسنده* را رجاله‌ها و *حاجی‌آقاها*... پر کرده است؛ در این میان، شاعری تنها و بی‌کس و بی‌منال، با زبانِ بُرّنده خود، به‌خود باز می‌ماند، که باز همان هنرمند است، وباز با قلم و کلام سر و کار دارد...

***

در جایی که در ادبیاتِ کلاسیک ایران، عشق، چه در قالبِ زمینی، چه معنوی یا الهی، تنها ملجایِ مفهوم و معنایی بخشیدن به زندگی است ـ چه اینکه وصلت دست دهد یا نه، چه غایی باشد یا گذرا ـ عشق در داستانهای هدایت عبور از خط است... و نرسیدن به معشوق.

عشقِ داش آکل به مرجان محتوم است، چون دیوارهای اخلاقِ سنتی میدان ابراز آنرا مانع است، و مرگ او را در نا امیدی بدستِ کاکا رستم باعث می شود. آنجایی که خداداد در داستانِ *لاله* از ابراز عشق خود ناتوان است، فاصله سِنی دلیل آنست. شرایطِ سنی یِ مشابه است که داش آکل را از ابراز عشق به مرجان باز می دارد.

این "موانع" در داستانهای دیگر به اشکال گوناگون جلوه می کند. بهرام در داستان *گرداب*، به زندگیِ خود خاتمه می‌دهد، چون مبادا عشق شاید بشود گفت عارفانه اش به‌همسر دوستِ دیرینش، همایون، برملا شود. هاسمیک در داستانِ *تجلی* نمی تواند عشقش آزدانه ابراز کند، آنجا هم عبور از قیود اجتماعی خطر تلاشی دارد، و همیشه ترسی پشتِ آن پنهان است وآنهم اغلب خود به پنهان کاری منجر می شود؛ اما، جایی، شکلی، چهره، می اندازد و در بحران می زید.

شایان افشار (ر.ج.ا.)

بازگشت: ژانویه ۲۰۱۹

پی نوشت:

[1]- اما، اگرچه درچند و چونِ این کلام و دیدگاه دراین‌جا جدلی نداریم، "نیّتِ" این قلم به‌سهمی کنکاش در حاصلِ این بنوعی "تمایز" یا فاصله گذاری‌ست تا ببینیم "سایه" یِ هدایت در کجا ایستاده است؟ این سایه چقدر دراذهان ماست؟ چرا چنین لنگری دارد؟ آیا این "فاصله" نویسنده و نوشتار را نوعِ خوانش ما ایجاد می‌کند، یا گره خوردگیِ نقشِ بوده-و-باشِ نویسنده با نوشته‌اش–در موردِ هدایت– است که "تمایز" ر ادرهم می‌ریزد؟ آیا "ما" هم باید مدلولِ زندگیِ هدایت را از دالِ نوشته‌هایش جداکرده یا متمایز بیانگاریم؟ وزاین رو، مثلن، بپذیریم که تحیلِ درون متنیِ *بوفِ کور* یا آثارِ دیگرش ربطی به نویسنده‌اش ندارد؟ اما، ما در این جُستارک بیش با *سایه* او یا *شبحَش* سر-و-کار داریم تا...

[1]-"تفاوت" یا "تمایز" ظاهرن شامل اموری می‌شوند که نسبت به موقعیّت یا جایگاهِ وجودیِ نخست یا معمول یا متعارف خود «جا-به-جا» می‌شوند یا باید بشوند، آنگاه، از موقعیتی جدیدتر برخوردار می‌گردند. دراین گردیدن، یک دگرگونگی یا در نگرشِ دریدا همان *تفاوت* یا *تمایز* صورت می‌گیرد که روشِ "ساخت شکنی" [نه ساختار-زدایی] را مطرح می‌کند. باید در نظر گرفت که منظور از "ساخت شکنی" ویران گریِ نوشتار یا متن یا حتا زبانِ خاص آن نیست؛ بلکه، به تعبیری، باز-گشایی یا ازهم واکردنِ ساختار [درونِ] متن مدِّ نظر هست. مبحث گسترده ایست که می‌باید به خودِ "ساخت"، "ساخت شکنی"حوزه‌یِ دلالت‌گرها (دال‌ها) و مدول‌ها و... پرداخت. فقط چکیده اینکه ساخت شکنی تلاش می‌کند بر یک زمینه تحلیلی و انتقادی روابطِ دال و مدلولیِ معمول را به سودِ روابطِ موجود میانِ دلالت گرها خنثا کند...

سلبریتی باش و هرچه خواهی بگو!

نقدی بر مقالهٔ "هم سخنی ردیف موسیقی سنتی ایران با استبداد سیاسی"

نوشتهٔ محسن نامجو

بهراد توکلی

پیشگفتار

بیا که رونق این کارخانه کم نشود
به زهد همچو تویی یا به فسق همچو منی
حافظ

چندی پیش کتاب *چهارمقاله* اثر محسن نامجو که توسط نشر ناکجا در پاریس منتشر شده به دستم رسید و نظر به اعوجاج تعریف ها و نتیجه گیری هایی که در جای جای کتاب خصوصا در مقاله ی موسوم به "هم سخنی ردیف موسیقی سنتی ایران با استبداد سیاسی" به وفور قابل مشاهده است، بر آن شدم تا به بررسی این مقاله از هنرمند ارجمند موسیقی، جناب محسن نامجو بپردازم.

محسن نامجو

پیش از نامجو و بیش از نامجو بسیاری بی آنکه محدودیت ها و قابلیت های موسیقی دستگاه را بشناسند به رد و نفی یا به دفاع و تمجید و نفیِ نافیانش پرداخته اند که از قضا آن هر دو ، رویه های به ظاهر متضاد یک سکه هستند. چه آنها که بر آن می تازند و چه آنها که جامه دران به دفاع از آن می پردازند و چه آنها که چون استاد گرانمایه موسیقی ایران وزیری، دلسوزانه در پی پیرایش آن هستند ، همه از یک مسیر ره به افسانه زده اند : "نشناختن موضوع و در هم آمیختن موضوع به مثابه ابژه با موضوعیت به مثابه سوژه".

نگارنده در جلسات اول تا سوم سلسله سخنرانی هایم با عنوان "موسیقی دستگاهی ایران در دوران گذار" (آسیب شناسی یک قرن تاثیرات موسیقی ایران در تعامل سنت با مدرنیته) در دانشگاه مریلند (۲۰۱۸-۲۰۱۹ دانشگاه مریلند) و نیز در مقاله ای با عنوان "واکاوی یک پرونده – شاملو و موسیقی دستگاهی"(۱۳۹۱ تهران) به نقد نگاه غالبا یکسان این مهاجمان و مصلحان و مدافعان پرداخته ام. اما آنچه مرا باز برانگیخت تا باز پیرامون این مورد خاص بنویسم، موضوعیتی ورای این موضوع بخصوص است و آن اتفاقی است که در روزگار کنونی به واسطه ی رشد و توسعه شبکه های اجتماعی اینترنتی و نیز گسترش رسانه های مجازی در حال رخ دادن است. درست مانند آن دکتر جراح مغز و اعصاب -که به واسطه ثروت و لابی حکومتی

یک شبه خواننده می شود- در موضوعی به ظاهر متفاوت اما با موضوعیتی یکسان، سلبریتی ها به ناگاه تبدیل به منتقدین و تیوری پردازان هنر و سیاست و جامعه شناسی و تاریخ و فلسفه و می شوند. تا اینجایش شاید جبر روزگار باشد و ناگزیر. اما از آنجا به بعد که شهرت سلبریتی ها مغالطه وار به یاری استدلالشان می آید، مشکل آنچنان رخ می نماید که نگارنده را که بیش از پنج سال است عطای نقد موسیقی را به لقای مخاطبانِ اغلب "هوادار استادیومی" اش بخشیده است ، باز وارد این عرصه می می کند.

از قضا من، آن نگاه بعضا تیره و تار را که برخی اهالی موسیقی دستگاهی به موسیقی نامجو دارند با خود حمل نمی کنم و خلاقیت و حساسیت او را در کارش می ستایم. او هرچند گاه نماینده صدای ناخودآگاه سرکوب شده ی جمعی نسل ما می شود. (ناخودآگاه به مفهوم دقیق کلمه اش) اما من به موسیقی او نه نگاهی منفی که کنجکاو و بعضا همراه با تحسین داشته و دارم. ولی نکته ای که نامجو در این نوشتار -که به پرپوزالی برای جلب نظر دانشکده های آمریکا شبیه است [1]- غافل مانده آن است که اگر چه همانطور که در مقاله نخستین اش ("در رد و تمنای نوستالژی") تناقض های نوشتاری اش را به خویش احاله داده و می گوید "این تناقض ذات من است" و این از هنرمند در اثر هنری و شعر و حتی زندگی اش پذیرفتنی است، اما آنجا که صندلی اش را در حوزه نقد و نظریه پردازی می گذارد، نمی تواند آشفته گویی و ضد و نقیض استدلال را با "ذاتی بودن درونی اش" براند و لبخند تحویلتان بدهد.

به هر روی، این نوشتار از دو بخش عمده تشکیل شده: در قسمت نخست به بررسی اعوجاجات محاسباتی نامجو در ارزیابی ها و نتیجه گیری هایش می پردازیم.

در بخش دوم در پی حقیقتی هستیم که در سخن او و سایر منتقدان موسیقی دستگاه یا ردیف موسیقی دستگاه نهفته است؛ حقیقتی که نمی دانند کجا رقصان است و فقط احساس شان از بودنش را فریاد کرده یا نوشته اند. این دو بخش در امتداد هم زیر چند سرفصل می آیند. اما تفکیک آن با وجود در هم تنیدگی سرفصلها، برای مخاطب میسر است.

[1] دانشکده هایی که موضوعاتی مانند استبداد و حقوق بشر و جهان سوم و .. ربط دادنش با موضوعات هنری آنقدر برایشان جذاب هست تا هنرمندی را از اجبار به کار غیرهنری برای معاش روزمره در آمریکا برهاند.

بخش اول - کژتابی های نامجو

نخست:

بیش و پیش از هرچیز به نظرمی رسد نامجو همانطور که خود نیز در جایجای نوشتارش بدان اشاره کرده، متاثر از دگم اندیشی های اساتید و مسئولان دهه های هفتاد و هشتاد گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران است. استادانی چون مجید کیانی و علی بیانی و دیگرانی که برخوردی جزم اندیشانه با ردیف داشته اند و این امر سبب شده تا قضاوتی یا حداقل پیش زمینه ای قوی برای قضاوت در خصوص موضوعیت ردیف در محسن نامجو شکل بگیرد که خمیرمایه مقایسه او با استبداد سیاسی و از آن فراتر یکی را آبشخور دیگری قلمداد کردن آنها گردد . این موضوع در ابتدای امر سخن او را با تعمیم یک تجربه به کلیت فرهنگ دچار ایراد می کند، چرا که شاید اگر او چون من مثلا بجای دانشگاه تهران از دانشگاه هنر فارغ التحصیل موسیقی می شد، شاید امروز پرچم مخالفت با تحقیر غربی ها بر داشته های موسیقایی مان را بر می داشت. و این خود اولین موضوعیتی است که این پرسش را بوجود می آورد که جای نگاه استادانی مانند لطفی یا مشکاتیان یا علیزاده به ردیف در تحلیل او -در تقابل آن نگاه دگم به حق متاثر کننده نامجو - در تحلیل هایش کجاست؟ او در واقع تجربه ناخوشایند خود را بعنوان جوانی پرشور در تقابل با ذهنیت منجمد و سرد استادانی ملاک قضاوت قرار می دهد که چهره های شاخصی مانند ابولحسن صبا و نی داوود را هم "شیرین نواز" و بدور از اصالت ها معرفی می کنند. وای به حال امثال من و نامجو!

اما آیا یک تجربه تلخ در یک فرایند از قضا نوستالژی گرایانه (ولو در وجه منفی اش مانند همه تجربیات نسل ما از دهه شصت) می تواند مصداقی موجه برای تعمیم یک اندیشه استبدادی آن هم مرتبط با استبداد سیاسی باشد؟

دوم:

نامجو در همان ابتدای مقاله اش به همان دامی می غلتد که خود در ادامه با مصداق هایی ضعیف چون "علم به مثابه نماینده قدرت" و یا "نت نویسی به مثابه از میان برنده ی کیفیات کانتکستی اثر" برای شاهد آوردن ادعای خود دست می آزد که دقیقا همان تقلیلی است که خود از آن گله مند است . تقلیلی که در همان ابتدای مقاله در تعریف ردیف ارایه می کند:

بهراد توکلی

"ردیف همان طرح درس (رپرتوار) تمام کسانی است که قصد نوازندگی یا خوانندگی در قلمرو موسیقی سنتی ایران را دارند. این طرح درس ، شامل هفت دستگاه (گام) و پنج آواز (زیرمجموعه دستگاه) است که هر کدام حاوی قطعات کوچک ملودیکی هستند به نام گوشه که روی درجات مختلف گام، از بم به زیر قرار می گیرند و منظور از ردیف ، و معنای اصلی آن اشاره به ردیف منظم قرارگیری همین گوشه ها از درجه ی اول تا هشتم هر گام، از بم به زیر است ..."

در همین چهارخط او تکلیف سالها مناقشه و ده ها مقاله در خصوص سامانه مولتی مدال دستگاه و متعلقات آن را مشخص می کند و بر همین اساس، باقی سخن اش را که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، استوار می سازد. و هیچ از خود نمی پرسد ارائه تعریف آیا به تاویل فیلسوف مورد علاقه اش فوکو، از تعامل دانش و دسته بندی به مثابه قدرت به چه مناسبت بیرون است که بدان دست میازد؟

آن هم تعریفی چنین فروکاهنده و تقلیل گرا.

او که از فروکاستن زینت ها و مختصات منحصر بفرد هر بار اجرای "نوایی" در پهنه خراسان بواسطه نت شدنش شکوه می کند چه ساده و به چه سادگی رپرتوار را به طرح درس ، دستگاه را به گام و گوشه را به قطعات کوچک ملودیک و ردیف را به معنای تسلسل این نغمات از

درجه یک تا هشت (و نه بیشتر) گام تقلیل می دهد (حق هم دارد وقتی دستگاه را گام ببینیم دیگر فرای هشت درجه با توالی فواصل متعین برایش متصور نمی توان بود) نمی دانم چند ده مقاله دیگر باید نوشته شود و یحتمل خوانده نشود! تا نامجو بداند که گام ورای یک سلسله فواصل تکرار شونده ی هشت نتی است و محصول فرایندی از فرگشت سیستم مدال به سیستم تنال در طی بیش از دویست سال در اروپا است فرایندی که با حذف احکام مدالی و نیز به حداقل رساندن هیرارکی درجات از یک سیستم مدال انتزاع یافته و بصورت یک بستر صوتی تخت در اختیار آهنگساز قرار گرفته تا سلسله مراتب درجات مد نظرخود را به آن تحمیل نماید و این اتفاق چندان که در بخش دوم (محدودیت های موسیقی دستگاه) بدان خواهیم پرداخت هرگز و هرگز در موسیقی ایران رخ نداده است. این تقلیل نخ نما شده مد به توالی اصوات (اینجا بخوانید دستگاه به گام) آنچنان طنز تلخی را بهمراه دارد که ناخودآگاه مرا به یاد پوزخند ناشی از استیصال معلم تاریخ موسیقی ام در دانشکده موسیقی می اندازد، آنگاه که می گفت اگر در روی درجه دوم گام ماژور یک رفت و برگشت هشت نتی انجام دهیم می شود مد دورین ، از درجه سوم آن فریژین و ... و بگونه ای خویش خلاص کننده آنها را گام کلیسایی می نامید چون از او پرسیده بودم: گام ماژور برگرفته از این مدها ست یا این مدها برگرفته از گام ماژور؟ و اساسا گام موضوعیتی متاخر بر سیستم مدال است یا متقدم بر آن؟

در اینجا قصد به چالش کشیدن تئوریک این تعریف چند خطی نامجو را ندارم. بلکه هدف، ذکر این نکته است که وقتی با همه ی اصرار بر "بررسی پدیدار در بستر خودش" که نامجو دم ازآن می زند، یک موضوعیت فرهنگی- موسیقایی را به یک انتزاع از یک تعریف شنکرینی غربی فرومی کاهیم، آنگاه ه با حذف آنچه نمی خواهیم ببینم، می توانیم آن را به هرچیزی از جمله استبداد سیاسی یا نابسامانی های فرهنگی یا معضلات اجتماعی ربط دهیم. چرا که از پیش، آنها را هم فروکاسته و قابل خوراندن به مقوله ی اولیه اش کرده ایم! بعد کلِ بافت ذهنی مان همچون فریاد آن کودک که "شاه لخت است" با این سوال ساده و ابتدایی به هم می پاشد که:

بسیارخوب جناب نامجو تمام حرف های شما درست! موسیقی ردیف در اثر یا در کنش و واکنش با استبداد سیاسی در ردیفی وحی منزل وار منجمدشده است. با این حساب آیا در دوران باخ یا موتسارت یا هایدن و دوران اوج شکوفایی فردیت در موسیقی کلاسیک غربی، دربارهای شارلمانی، اطریش- مجارستان، فرانسه و دیگر کشورهای اروپایی با یک سیستم دموکراتیک انتخابی تحت نظارت سازمان های بین المللی انتخاب و هر چهارسال به رای مردم گزارده می شدند که موسیقی آنها درموضوعیتی مانند ردیف منجمد نشده ؟ یا آنکه طاعون بررسی علمی و نت نویسی که او ریشه ی استبدادش می خواند بسی پیشتر در آنجا رواج یافته تا ایران ما و از قضا همان روند ثبت موسیقی کولی ها (تروبادورها) را هم با همان تقلیل استبدادی مد نظر نامجو پی گرفته است. اینجا همان تناقض بنیادین نامجو رخ می نماید که آنگاه که می- خواهد مطلوب خود را نتیجه گیری کند دانش را نه آزاد که نوزاد و همزاد قدرت و نت نویسی را عامل فروکاهش کانتکست و ریشه ی استبداد می خواند و هنگامی که لازم است یک موضوع را چنان تقلیل دهد که به مطلوبش محقق سازد، با همان ابزار فروکاهنده در یک تعریف چهارخطی تمام محتوای یک سامانه مولتی مدال را با سیزده ویژگی بنیادین مد به گام بر گرفته از همان علمِ همزاد قدرت تقلیل می دهد. گویا در بررسی فنومنال، ناراحتی های پیشین یک دانشجو از استادش هم جزیی از فنومن است چرا که نه؟ سلبریتی باش و آنچه خواهی بگو و بکن.

سوم:

اما شاهکار نامجو در این مقاله بحث تاریخی پیرامون ردیف با استناد به کتاب حسن مشحون و

نیز نتیجه گیری ایجاد موضوع و موضوعیت ردیف توسط میرزاها به عنوان اتوریته هایی اسطوره ای است. او چنین می نویسد:

درکتاب حسن مشحون همچنین در کتاب روح الله خالقی و بسیاری کتاب های دیگر ، تنها با اسامی و کار بزرگانی آشنا می شویم چون فارابی ،ابراهیم موصلی ، عبدالقادر مراغه ای و ابوالفرج اصفهانی، که از قرن سوم تا قرن نهم می زبسته اند و ناگاه از قرن نهم دیگر به هیچ نامی برخورد نمی کنیم.

و در ادامه او این را بحق معلول حکومت مذهبی میلیتاریستی صفوی می داند. اما به ناگاه می گوید در قرن سیزدهم علی اکبرخان فراهانی و دو پسرش (میرزاعبدالله و میرزاحسینقلی) پیدا می شوند و ردیف را "می آفرینند". در نتیجه، آفریده آنان و نه محصول گردآوری آنها می نامد و چنین نتیجه گیری می کند:

هر آنچه که امروز با نام ردیف موسیقی ایرانی می شناسیم، حاصل روایت این دو نفر است. یعنی پسران علی اکبر فراهانی. دو نفری که جزئیات کارشان، علایق هنری شان، سابقه شان، حتی زندگی نامه هایشان در هاله ای از قداست و اسطوره سازی گم شده است. هر هنرآموز موسیقی ایرانی – چه بخواهد و چه نخواهد- باید بپذیرد که آنچه او با عنوان ردیف فرا می گیرد یک حقیقت هنری تام و تمام و غیرقابل چون و چراست که روایتی از آن بالاتر نیست. چرا که راویانی هوشمندتر و قریحه دار تر از آن دو برادر انگار وجود ندارند و بقیه بزرگان هم در نهایت شاگرد مکتب آنها هستند.

نامجو سپس سه دلیل ارایه می کند که ردیف میرزاها ابداع شخصی آنهاست نه جمع آوری و آن دلایل را شرح می دهد :

۱- اول آنکه رابطه آن (ردیف) با گذشته اش معلوم نیست . مثلا "عشاق" خود یکی از دوازده شاخه ی اصلی موسیقی قدیم بود که در ردیف امروزی تبدیل به گوشه ای از یک آواز شده به اسم آواز اصفهان که خود زیرمجموعه دستگاهی است بنام همایون .

چگونه میرزاعبدالله و پدرش به این چیدمان رسیده اند؟

۲- این ردیف حاصل جمع آوری نیست ، به ابداع کامل شبیه است. به خلق شبیه است. گویی معماری در مقطعی از زمانی پیدا شود و آثار باستانی یک کشور را بسازد. موزیکولوژِی پیدا شود و نغمه های محلی را بسازد. پس تکلیف ما با این مجموعه از ملودی های کوچک (حدود ۲۵۰ ملودی) چیست و چرا باید به میرزاعبدالله اعتماد کرد؟

(دلیل سوم را در بخش بعدی می آوریم)

این بخش از سخنان نامجو سراسر از کژتابی های متعدد رنج می برد. نخستین دلیلی که او ارایه می کند بر این که ردیف امری جدید و مخلوق خاندان فراهانی است، استناد به این است که سابقه اش مشخص نیست! ما گذشته اش را نمی دانیم. پس ابداع است پرواضح است که از ندانستن گذشته ی یک موضوع نمی توان چیستی ماهیت یک امر را نتیجه گرفت. اما جالب است که نامجو کتاب مشحون را با رسالات کهن در دو سوی پاره خطی قرار داده و ادعا می-کند میانه ی این پاره خط گسسته است. این گسستی در دانش نامجوست یا واقعا وجود دارد؟

پیش از آنکه به این پرسش پاسخ دهیم، لازم است به قسمتی که در ادامه خواهد آمد اشاره کنیم و آن این است که نامجو نمی داند یا به واسطه ی ایده اش نمی خواهد بداند که موسیقی دستگاه اگر محدود است نه در ابژه ی ردیف میرزاعبدالله و برادرش که در سوژه ی مولتی مدالی موزاییک وار دستگاه است. به عبارتی اگر بقول او که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، شخصی پیدا شود که حد فاصل تتراکورد دو تا فا، گوشه ی داد جدیدی بنا کند، باز دارد همان احکام مدالی را پیروی می کند و اساسا بداهه نوازی هم ناظر بر همین موضوع است، از قضا بسیاری دیگر نیز چنین کرده اند و حتی ردیف شخصی خود را روایت کرده اند، مانند ردیف دوره عالی شهنازی یا ردیف صبا یا ردیف نی داوود یا ردیف فروتن و هرمزی. آیا این ها از قید و بند دستگاه رهایی یافته اند؟ آیا کسی جلویشان را گرفته بود و آنها زیرزمینی ردیف خود را دور از چشمان متعصبان به میرزاها روایت کرده اند؟ آیا اکنون که هریک دگره دیگری از گوشه ی داد را روایت کرده اند، سرچشمه خلاقیت در موسیقی دستگاه از یوغ ردیف میرزاها آزاد شد و جوشیدن گرفت؟ آیا اگر مثلا ردیف شهنازی بجای ردیف میرزاعبدالله مرجع قرار گرفته بود امروز تفاوتی در آنچه نامجو از آن گله مند است بوجود می آمد؟

به این موضوع باز خواهیم گشت. اما فرض کنیم مقصود نامجو نه ابژه ی ردیف میرزاها که سوژه چیدمانی دستگاه باشد (که از آنچه او نگاشته چنین بر نمی آید) آیا آنچنان که او ادعا می کند ما بین مشحون تا رسالات منتهی به قرن نهم مورد ادعای او هیچ نشانی از این چینش وجود ندارد یا او به آنچه در همان دانشکده زیرفصل دو واحد تاریخ موسیقی ایران آموخته بسنده کرده است و چنین تعمیمی را مرتکب شده است ؟

در رساله امیرخان گرجی که به سفارش شاه سلطان حسین صفوی در سال ۱۱۰۸ هجری قمری نوشته شده، او چهار شد (سیستم پردگانی) را طرح می نماید: شد راست ، شد دوگاه، شد مخالف، شد چهارگاه و هریک را شرح داده، به عنوان مثال در توصیف شد راست چنین می-نویسد :

> شد (به فتح ش و تشدید بر دال) دویم ، آن را راست گویند. باید که صاحب مقام ، اول شد راست {کند}، از او به پنجگاه عود نموده ، سلمک نماید و از او به اصفهان ئ از او به نیریز ، باز به راست آمده ، عشاق نماید و از او به نوا رود و یک داریم به ماهور و از ماهور به بیات رود و از آنجا به نوا آمده ، عشاق نماید و به نیشابورک رود و از او به نوروز عرب و از او به بسته نگار و از او به ماهور بازگشت کند و به پنج گاه رود و به راست آمده شد کند.

اگر چنین ترکیب بندی که در رساله بنایی و بسیاری رسالات دیگر نیز به وفور به آن اشاره شده سیستم چینش سوژه گی ردیف (مولتی مدال) نیست، پس نشان چیست؟ اساسا آیا آنطور که نامجو می گوید از قرن نهم تا زمان میرزاها در قرن سیزدهم فقط چند رساله پراکنده در باب نوازندگان درباری و مراسم های ختنه سوران و عروسی به چشم نمی خورد؟! نیست یا او ندیده یا نخواسته تا ببیند؟

اگر نامجو علاقه مند است می تواند ده ها مقاله منتشر شده پس از مشحون را که در کتاب ماهور، کتاب سال شیدا و بسیاری کتب دیگر در این حوزه به چاپ رسیده تورقی کند تا حکم نچرخاند که چون پیشینه ردیف (از باب چینش اش) مشخص نیست، پس جناب میرزا خود آن را آفریده و چیده است!

حال بیایید فرض کنیم نامجو درست می گوید و میرزاها این ها را ساخته اند و چیده اند. بسیار خب. همان گونه که اشاره شد دیگرانی آمدند و باز آفریدند و باز چیدند. نام هایش را هم بعضا تغییر دادند (اینجا به زبان او می نویسم از نگاه من موضوع یک روایت است از یک فرهنگ موسیقایی) آیا در آن چینش جدید، موضوع آزادی عمل نوازنده یا آهنگساز حل می شود؟

فرض کنیم نوازنده ای آنقدر از دید او خلاقیت داشت و از دید من دانش نداشت که گوشه ی بیداد را به سبب تشابه نظام فواصل با نهیب عراق و اصفهانک بجای همایون در ماهور پس از اصفهانک بنشاند (بی دانشش از این باب می نامم که تاکید بر درجه دوم ماهور ولو در اکتاو بالا هیرارکی مشترک با داد ایجاد می کند و فواصل را به سمت آن هیرارکی سوق می دهد) بعد، کسی هم آن را گناه کبیره ندانست و همه هم برایش دست زدند! در موضوع فرقی می کند ؟ آیا موضوع در ابژه ی ملودی گوشه است یا سوژه مدالی گوشه و موضوع در محل چینش است یا نفس چینش پلکانی؟ آیا موضوع در ابژه ی ردیف و از آن مخصوص تر ابژه ی ردیف میرزاعبدالله اسطوره ای است یا در سوژه و موضوعیت چینش موزاییکی نغمات و به عبارتی در سوژه ی دستگاه؟

چهارم:

او در دلیل سومش بخشی بلند را می آورد که از دلیل بر ادعای ابداع ردیف توسط میرزاها فراتر می رود و به بیان دغدغه هایش می پردازد و بعد ردیف میرزا را در واقع بداهه نوازی هایی بر اساس ملودی های پیش از خود می داند و در تناقضی آشکار می نویسد:

"قطعا تمام آنچه میرزاعبدالله نواخته ریشه در گذشته های دورتر از او داشته. او انسان بسیار خلاقی بوده که طبق سلیقه خویش در تدوین آنها موثر بوده است، یعنی آنها چهارچوب های ثابت امروزی بداهه سرایی های او و برادرش بوده اند. مثلا گوشه داد از دستگاه ماهور در فاصله ی درجات دوم تا چهارم گام ماهور قرار می گیرد. چرا باید ملودی ای که شخصی در صد سال پیش روی درجات ر تا فا ساخته، وحی منزل باشد و خلاقیت یک موزیسین امروز – چه جوان و چه پیر- در برابر آن وحی ثابت به هیچ انگاشته شود؟! چه بسا آن جوان ملودی ای زیباتر از میرزاعبدالله در آن درجات بسازد و آن را به عنوان یک داد جدید بشناسیم . حتی فراتر از آن شاید ترتیب ثابت گوشه ها

را در هر گام با ترکیب و تجزیه آنها به هم ریزد و ردیفی نو بوجود آورد. نگارنده تمام سالهای تحصیل در دانشکده موسیقی را در همان دانشکده هنرهای زیبا صرف پاسخ به این سوال ها کردم. اما حقیقت آن است که هیچ گاه حتی مجال طرح آنها نبود، چه رسد به دریافت پاسخی منطقی".

در اینجا نامجو مدعی می شود که ردیف در واقع بداهه نوازی میرزاها بوده است. به بیانی دیگر ملودی گوشه ها بداهه پردازانه و چینش آن به سلیقه آنها بوده است. فرض کنیم چنین چیزی درست باشد و فرض کنیم از قضا پسر میرزاحسینقلی یعنی شهنازی هر بار از پدر در آموزش ردیف یک بداهه ی نو را فرا می گرفته؛ یا نه، خود پدر یکبار آنها را بداهه پردازی کرده و سپس از قضا پیش از "خیانت" وزیری (واژه ی بکار گرفته شده توسط نامجو) در اهتمام به نت کردن ردیف، آن را در حافظه خود یکبار برای همیشه ثبت کرده و هر بار همان را درس می داده است. این پسر هم نفهمیده که پدر چه رکبی به او زده و بداهه ای را جای یک فرمول های ملودیکی یک مد (در اینجا گوشه) به خورد فرزند و شاگردان داده و حالا پسر به رشد رسیده و ردیف دیگری را خود یا بداهه نواخته و به مدد نت نویسی ای که سالها بعد صالحی از آن کرد ! آن را فریز کرده یا نه از پیش ساخته که دادی جدید، بیدادی جدید سلمکی جدید و ... را در بر دارد؟ مشکل خلاقیت و آزادی بیان فردی هنرمند در آموختن ردیف شهنازی حل می شود؟ یا ردیف شهنازی تنها جایگزین ردیف پدر می شود با همان مختصات؟ و این بار نامجو باید با ردیف شهنازی بجنگد و آن را به استبداد سیاسی معاصرش ربط دهد؟ ولی هیچ به رویش نیاورد این همان چیزی بوده (یعنی دادِ جدید) که تمام سالهای تحصیلی در دانشکده را صرف پاسخ به چرایی نبودنش کرده ! در ثانی حالا که دانشگاه و چوب معلمان خشک مغزش تمام شده و حالا هنرمند آزاد شده و می خواهد به خلق گوشه بپردازد، آیا مفهوم بداهه چیزی جز این دگره هایی از گوشه هاست؟ (مبتنی بر هر روایتی که باشد)

اما به موضوع خلق گوشه ی جدید در بخش پایانی محدودیت های موسیقی دستگاه باز خواهم گشت و تنها به این اشاره می کنم که آنچه راه را بر ایجاد گوشه ی جدید میان فواصل تنگ کرده، در هم تنیدن مدالی گوشه ها با هم است، نه خشک مغزی راویان یا نو اندیشی آنان. چرا که نه خشک ها و نه نو اندیشان موسیقی ایران نتوانستند بیش از انگشتان یک دست گوشه ای با مختصات مدالی جدید به ردیف اضافه کنند به همان گام مورد ادعای نامجو یک درجه دوم و

تری کوردش (چهارم) را در بر دارد و نمی توان ده گوشه با نام هایی ولو متفاوت با گوشه داد روی آن بنا کرد که خصوصیت متمایز مدالی از یک دیگر داشته باشند در نهایت همه آنها داد می شوند یا دگره هایی از داد و اگر بخواهد پای را روی درجه سوم بگذارد دشتی بنا شده و از ساختار گوشه داد بیرون می شود این سوژه گی دستگاه است نه ابژه ی ردیف میرزاعبدالله در ادامه جان کلام او مقایسه اندیشه خمینی پس از انقلاب است که در دیدار با هنرمندان و نویسندگان گفته بود شما آزادهستید بنویسید و بیافرینید، اما در چهارچوب احکام اسلام و آن را با شما آزادید بنوازید و بسازید اما در چهارچوب ردیف در یک همسخنی می بیند. در اینجا در تشابه این دو موضوع خیلی بی راه نمی گوید. اما بیهوده کوشیده آن را به یک رابطه فرهنگی علت و معلولی بسط دهد و باز متوجه نشده آنچه استادانش بر آن پای می فشرده اند ردیف به مثابه یک سیستم آموزشی بوده نه یک محتوای ملودیکی اما آیا در سخنان او حقیقتی هست؟ حقیقتی که او به زغم نگارنده نمی تواند بدان دست یافته بیانش کند؟

بخش دوم این نوشتار به این موضوع می پردازد.

بخش دوم؛

موسیقی دستگاه ویژگی ها و محدودیت ها موسیقی دستگاه سازمان منسجم، دقیق و پیچیده ای است که در طی صدها سال با همه ی نابسامانی ها و نیز بالندگی های فرهنگ ایران با همه ی شادی و ها تلخی های تاریخ این سرزمین در هم تنیده شکل گرفته و به وضعیت نظام مند کنونی به دست ما رسیده است.

در نوشتارهای گذشته به تعریف بنیان های موسیقی دستگاه پرداخته ام و در اینجا تنها اشاره ای گذرا و در حد نیاز موضوعیت این نوشتار به آن خواهم داشت.

– دستگاه سازمانی مولتی مدال است به این معنی که گوشه ها (به مثابه مد) در یک مدار در هم تنیده می شوند و دستگاه در واقع قوانین انتظام و ترکیب این مدهاست.

– روند ملودیک این مدها به گونه ای است که از سیم مطلق آغاز شده و طبقه طبقه بر هر یک از درجات مداراصلی (اشل صوتی ای که ۲ تا ۲،۵ اکتاو وسعت داشته و لزوما اکتاو اول آن با اکتاو دوم از یک انتظام فواصل پیروی نمی کنند) تاکید و ایست می کند.

– هر یک از گوشه ها –که عموما از گستره ی صوتی کوچکی برخوردارند– (به جز درآمد) دارای هیرارکی مخصوص به خود می باشند. هیرارکی به معنی سلسله مراتب اهمیت درجات است. این اهمیت هم در دینامیک هر درجه و هم در تکرار و تاکید کمی مستتر است به عنوان مثال در گوشه های درآمدی ماهور درجه اول و سوم و پنجم مدار اصلی از درجه دوم و چهارم اهمیت کمی (تاکید وتکرار) و کیفی (دینامیک و اکسان) بیشتری دارند. در حالیکه در گوشه های مدِ "داد ''درجه دوم و چهارم مداراصلی (که اینجا درجه اول و سوم مد داد می شود) از درجه اول و سوم مدِ درآمد اهمیت کمی و کیفی بیشتری دارد.

– وقتی گوشه ها و مایه ها تغییر می کنند، هیرارکی متناسب با خود را بر مدار اصلی تحمیل می کند تا جائی که می توان برخی مایه ها را مدهای مستقلی دانست که از درجات دیگر مدار اصلی شروع می شوند (نظیر اندیشه مدهای کلیسائی)

– ملودی درون گوشه ها به گونه ای طراحی و سازماندهی می شوند که نه تنها تزاحمی برای ترکیب با گوشه های بعدی و قبلی ایجاد نکنند، بلکه در صورت بندی گوشه بعدی، نقش تمهیدی را ایفا نمایند. به همین دلیل و نیز به دلیل فواصل، تامپره نشده گوشه ها دارای پیچ مخصوص خود هستند. یعنی باید در کوک خود و در رجیستر خود اجرا شوند.

آنچه به اختصار گفته شد سرفصل های قوانین موسیقی دستگاه است که سازمان منسجم و دقیقی و قانونمندی را در ملودی پردازی در اختیار نوازنده موسیقی ایرانی می گذارد.

این قوانین نوعی حکم را برای دستگاه ایجاد می کند (در موسیقی کلاسیک غرب هم احکامی هست به آن اشاره خواهد شد) این حکم با هویت دستگاه و گوشه درهم تندیده شده است. به بیان ساده، گام "دو مینور" به بتهوون نگفته که سمفونی ۵ را چگونه بساز اما ابوعطا به نوازنده و آهنگساز ایرانی حکم می کند که مرا چگونه بنواز یا بر من چگونه تصنیف کن. در موسیقی دستگاه هم دستگاه و هم گوشه دارای حکم خود هستند و نوازنده ای استاد تر است که این احکام را دقیق تر و با تسلط بیشتری اجرا کند و به اصل نزدیکتر شود. محدودیت هنرمند در اینجا در ملودی گوشه داد – آن گونه که نامجو بیان می دارد – نیست. بلکه در ساختار و احکام مدالی گوشه ی داد است. در واقع، هنرمند ایرانی گوشه ی داد را نمی سازد. بلکه آن را روایت می کند. این همان موضوعیتی است که می توان از این زاویه به آن نگریست که در موسیقی های مدال (نه صرفا موسیقی دستگاهی ایران) آهنگسازی به مفهوم خلق یک ملودی و یا بافت

موسیقایی فردی امری تعریف نشده است. آنچه که هنرمندان در ضربی ها و تصانیف مبتنی بر ردیف می آفرینند نیز در چهارچوب همین احکام مدالی و صرفا با تغییر اوزان گوشه ها و تغییر کرسی بندی تحریرهای آن است در موسیقی کلاسیک غرب قوانین بیشتر در فرم ها مستتر است و سازمان چندصدائی ولی این احکام در گام مستتر نیست مگر هیرارکی درجات ۴ و ۵ که ان هم به ضرورت مدلاسیون است نه ملودی. خلاقیت هنرمند شرقی در حوزه جبر و اختیار محتوم و محکوم است به رعایت دقیق قوانین ملودیک و باید راه خود را در حوزه های دیگری نظیر ریتم و ادوار ریتمیک و فرم های ضربی یا در گردش های فرعی ملودیک و تغییر فیگورهای داخلی ملودی تیپ جستجو کند. او در ایده ملودیک تا جائی آزاد است که انتظام درجات گوشه و نیز بافت دستگاه را بر هم نزند.

همان گونه که اشاره شد موسیقی کلاسیک اروپا نیز دارای ضوابطی است که خلاقیت هنرمند درون آن پوسته تعریف می شود. در دوره باروک این قواعد در پرداخت ملودی، فرم و کنترپوان و در دوره کلاسیسیم به هارمونی و فرم متمرکز می شود. به عنوان مثال قواعد آهنگسازی در فوگ که پایه نظام ملودی پردازی سایر فرم های سازی را نیز تشکیل می دهد. روشهائی مانند کنترپوان معکوس، استرتو، افزایش و کاهش به منظور ایجاد رکاپیتولاسیون و تکنیک های دولپمانِ اکسپوزیسیون یا گسترش ایده ملودی تبدیل به سنت هائی شده اند که اکثرا نمی توان از آن عدول کرد و درصورت عدول دیگر قطعه فوگ محسوب نمی شود. به عنوان مثال سوژه فوگ نباید به قدری بلند شود که امکان به خاطر سپردن توسط شنونده را از دست بدهد اما در عین حال باید از موتیف در انوانسیون بلند تر باشد سوژه باید تا حدی بلند باشد که به یک ایده تبدیل شود و ار فیگور فراتر رود در هنگام آغاز، سوژه باید به تنهائی شنیده شود و سپس در خط های مختلف ترکیب شود.

یا قوانین مدون هارمونی مواردی است که عدول از آنها به عنوان خطا در موسیقی کلاسیک محسوب می شود.

یا در فرم سنت هائی موجود دارد که باید رعایت شوند (هرچند اکثر این قواعد در دوره رمانتیسیسم تغییر می کند) اما همه ی این محدودیت ها در فرم هاست و در شیوه های گسترش نه در خود مد. مد در موسیقی دستگاه دارای حکم و هیرارکی است. یکی از دلایل دشواری نوشتن هارمونی برای موسیقی دستگاه هم همین است که عموما نت های آکورد هم از محدوده

اشل گوشه بیرون می زنند و هم بر درجاتی تاکید می کنند که نظم هیرارکیال گوشه را به هم می ریزد. به همین دلیل معدود تجربه های چهاربخشی که در موسیقی ایرانی استفاده شده در حوزه درآمدی- که از گستره صوتی بالاتری بهره مند است -فراتر نرفته اند.

موسیقی دستگاه برآمده از فرهنگ و انسانشناسی ایرانی است. هنرمند در نیل به اصل و مبدا (حکم دستگاه) است که ارزش می یابد. اختیار و آزادی او در مشیت مبدا تعریف می شود. تاریخ این فرهنگ، چنین موسیقی ای را ساخته است. نفی آن بسیار ناصحیح است. مانند آن که بگوییم غزل حافظ بد است یا زیبا نیست! خیر به قول احمد شاملو حافظ بزرگترین شاعر در همه ی دوره ها و تمام ملت هاست. اما آیا همه ی نیاز های امروز در غزل حافظ یا فرم غزل قابل جستجو و بیان است؟ مسلما خیر. آیا این از ارزش های غزل حافظ می کاهد؟ باز هم مسلما خیر.

آیا موسیقی دستگاه با بیان تغزلی اش پاسخگوی همه ی نیازهای انسان های امروزی با تفکر و زیست های متفاوت و متکثر است ؟ مسلما خیر. و اساسا چنین توقعی از موسیقی دستگاه اشتباه است و همین اشتباه سبب شده تا شاهد این همه کج روی های هنرمندان بی شناخت در عرصه موسیقی ایران شده است.

موسیقی دستگاهی، محتوم به تغییر است. مانند همه موسیقی های دنیا چون زیست و تفکر انسان امروز نگاهش به جهان و مقوله عشق در حال تغییر است. اما آیا این تغییر باید مسیر تحول موسیقی غرب را طی کند؟ مسلما نمی توان چنین مسیری را تعیین کرد. چرا که زیست و تاریخ و فرهنگ انسان اروپائی با زیست و فرهنگ و تاریخ انسان ایرانی بسیار متفاوت است. این تغییر حتما رخ خواهد داد. چه ما بخواهیم و دوست داشته باشیم و چه نخواهیم و نپسندیم. اما این تغییر نافی موجودیت موسیقی دستگاه نخواهد بود بلکه زایش جدیدی به همراه خواهد داشت. در کنار موسیقی، کنونی نظیر جریان شعر نو و سپید که نافی شعر کلاسیک ایران نبوده و نیست بلکه به ادبیات ایران افزوده است که نوآوری منوط به نو شدن تفکر و نگاه هنرمند است و پدیده ای افزایشی است نه نفی کننده و کاهشی.

سخن پایانی

امروز نه مجید کیانی بر کرسی ریاست گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا تکیه زده است، نه نامجو آن دانشجوی جوان است که هر کاری هم که دلش خواسته در اجرای موسیقی کرده و جز برخی های و هوی ها که ویژگی همیشگی طیف هوادار است، نه چماق تقدسی بر سرش

شکانده اند و نه دست و پایش را بسته اند. از قضا هنرمندانی که او آن ها را خلاق و پیشرو می-داند، هم چون استاد گرامی حسین علیزاده در کتاب متوسطه خود ردیف هم روایت کرده اند. دیگرانی چون کیوان ساکت نیز ردیف پالایش شده خود را تدوین کرده اند. قله ی آواز ایران محمدرضا شجریان هم ردیف آوازی خود را سالهاست که تدوین کرده، نه کسی بر سرشان کوفته، نه خمینی های موسیقی دستگاهی دانشگاه تهران آن یال و کوپال سابق را دارند.

نامجوی عزیزم گیرم تمام سخن های من نادرست و از سر تعصب و رشک به جایگاه تو در این فضای سلبریتی پرست (از جامعه گرفته تا رسانه) دست تو بیش از پیش باز است و صدایت به واسطه ی همین گسترده تر از چون منی که زندگی اش بر دغدغه ی درابی(۱) نامخدوش گذشته بگوش می رسد این گوی و این میدان!

موسیقی دستگاه را از حصار استبدادی اش برهان!

بهراد توکلی

فروردین ۹۸ واشینگتن دی سی

۱-"دراب" نام تکنیکی مضرابی در سازهای زخمه ای ایران است و "دراب مخدوش" نام مقاله ای از نامجو است.

گفتگو با افشین خائف

رهبر ارکستر در سوئد

سازندهٔ اوراتوریوی ایرانی بر اساس شعر آرش کمانگیر

گزارش و گفتگو

تازه های باهَمِستان [1]

برگ ویژهٔ آرمان برای معرفی فعالیت ها و سازمان های مردم- نهاد ایرانیان

افشین خائف، رهبر ارکستر و آهنگساز ساکن سوئد در زمستان ۲۰۱۷ یک اوراتوریوی ایرانی بر اساس شعر آرش کمانگیر و با ترکیبی از یک گروه کر ایرانی، یک گروه کر سوئدی و یک ارکستر سوئدی را به روی صحنه آورد. این رویداد فرهنگی موفق در سالن بروالدهالن، خانه ارکستر سمفونیک رادیوی سوئد، با شرکت هشتصد نفر، یک بازنمایی موسیقایی از اسطورهٔ باستانی کهن مرز و بوم ایران زمین بود. از او برای انجام گفتگو با آرمان سپاسگزاریم.

افشین خائف، تحصیلات خود را در دانشگاه موسیقی استکهلم و دانشکده موسیقی پیتیو انجام داد. او مؤسس گروه کُر آفتاب در استکهلم است و با ارکسترها و آنسامبل

[1] واژه باهمستان، برساختهٔ استاد داریوش آشوری، معادل واژهٔ انگلیسی Community است.

های آوازی متعددی در سوئد همکاری داشته، از جمله ارکسترهای سودرالاتین، آکادمیسکا و ارکستر سمفونی جوانان در استکهلم. آثار وی بیشتر در قالب موسیقی ارکسترال است اما علاقهٔ او به تجربه در نوشتن او را به خلق قطعاتی در فرم و ترکیبهای متفاوت سوق داده است. افشین خائف کنسرت هایی با ترکیب ارکستر و آواز را در استکهلم به روی صحنه برده که آخرین آن کنسرت "پرشین اپیلوگ" بر اساس داستان آرش کمانگیر با محوریت شعر سیاوش کسرایی بوده است.

در گزارشی که سپیده پارسا، روزنامه نگار، در زمان اجرای این اثر منتشر کرد، آمده است:

"اوراتوریو قطعه ای آوازی و چندبخشی با همراهی ارکستر و آواز جمعی است که افشین خائف از حدود دو سال پیش با گروه کر ایرانی آفتاب، تمرینات آن را آغاز کرده بود و در نهایت با همراهی گروه کر سوئدی آکادمیسکا و ارکستر آکادمیسکا در استکهلم این برنامه را به روی صحنه برد. علاوه بر گروه های یاد شده، سیاوش جوادی، خواننده تنور ساکن سوئد و کاملیا دارا به عنوان سولیست سوپرانوی مهمان از اتریش در اجرای این کنسرت همکاری داشتند. این دو تکخوان و گروه صد نفره ی خوانندگان کر و نوازندگان ارکستر، پرشین اپیلوگ را در ۲۳ قطعه روی صحنه اجرا کردند که به گفته برگزارکنندگان برنامه، در نوع خود نخستین و بزرگ ترین اجرای یک اوراتوریوی ایرانی در اروپاست.

"افشین خائف، آهنگساز و رهبر کنسرت پرشین اپیلوگ می گوید که در انتخاب شعر، دو مولفه تراژیک بودن و قابلیت تصویرسازی برای او از اهمیت ویژه برخوردار بوده، به گونه ای که پس از ماه ها جستجو و مشورت، در نهایت حماسه آرش کمانگیر اثر سیاوش کسرایی برای این پروژه موسیقایی انتخاب شده است.

عکس از حامد رفیع

بخش هایی از نی نامه مولانا و شیرین و فرهاد وحشی بافقی نیز برای قسمت هایی از کنسرت مورد استفاده قرار گرفتند.

"علاوه بر این، بخش هایی از نی نامه مولانا و شیرین و فرهاد وحشی بافقی نیز برای قسمت هایی از کنسرت مورد استفاده قرار گرفتند. رهبر و آهنگساز این کنسرت بر این باور است که ترکیب موسیقی کلاسیک غربی و شعر فارسی شاید برای مخاطب ایرانی تازگی داشته و چندان با سلیقه هنری و موسیقیایی ایرانیان و حتی آنها که در خارج از ایران سکونت دارند همخوانی نداشته باشد با اینهمه گروه کر آفتاب امیدوار است بتواند اجراهای متعدد و بیشتری از این کنسرت در شهرها و کشورهای مختلف اروپایی داشته باشد.

"به گفته سروش علمی، تهیه کننده اجرایی پرشین اپیلوگ، سالن برودالدهالن در روز چهارم نوامبر، میزبان نزدیک به هشتصد نفر از ایرانیان و غیرایرانیان علاقه مند به موسیقی کلاسیک بود.

او ضمن ابراز رضایت از اجرای برنامه و استقبال مردم به مشکلات متعددی که در مسیر برنامه ریزی و آماده سازی این کنسرت با آنها دست به گریبان بوده اند اشاره می کند. به گفته او حمایت مالی نهادهای سوئدی از کنسرت پرشین اپیلوگ بسیار ناچیز بوده و تیم اجرایی تنها با اتکا به فروش بلیط به اجرای آن همت گمارده اند. این تهیه کننده جوان همچنین از تلاش های بسیار برای جذب مخاطب غیرایرانی می گوید: "این بهترین فرصت بود که بتوانیم توجه مخاطب غیر ایرانی را به موسیقی ایرانی جلب کنیم".

اجرای شعر کوچه توسط گروه کر آفتاب در شبکهٔ یوتیوب موجود است و دیدن آنرا به خوانندگان آرمان توصیه می کنیم.

گفتگو با افشین خائف

آرمان: چه عواملی در شکل گیری سبک ویژه شما موثر بوده اند و چگونه سبک خود را تعریف می کنید؟

افشین خائف: برای پاسخ صادقانه به این پرسش ابتدا باید عرض کنم من هنوز خودم را دربند یا وفادار به یک سبک خاص نمیدانم. هرچند که ممکن است در نوشتن از الگوهایی شبیه استفاده کنم امّا همچنان خودم را درمرحله تجربه و شناخت میبینم.

من علاقه ویژه ای به موسیقی کلاسیک غربی دارم. مقصودم از کلاسیک صرفاً دوره ی کلاسیسیزم نیست بلکه اشاره ای کلی دارم به قرون رشد و شکوفایی هنر اروپا از حدود ۱۱۰۰ میلادی تا دهه های آغازین قرن ۲۰ که مسلماً این دوره طولانی فرم، سبک و استایل های هنری

بسیار گوناگون و نامهای بسیار شهیری را در بر میگیرد. بروکنر، برلیوز، مالر، بتهون، واگنر، دبوسی و سیبلیوس برایم نامهایی همیشه جذاب و پراز مطالب آموختنی هستند.
همزمان علاقه بسیاری دارم به ترکیب های مدرن و استفاده از تکنولوژی در تلفیق با بافت سنتی ارکستر سیمفونی و امید دارم که در کوشش های آینده ازین تجربیات پررنگ تر بهره ببرم.

گروه کر ایرانی آفتاب در سوئد به بنیانگذاری و رهبری افشین خائف – از اجراهای مشهور این گروه آهنگ "کوچه" بر شعر زنده یاد فریدون مشیری است. این اجرا در یوتیوب قابل تماشا است.

آرمان: تا چه اندازه انگیزۀ جلب مخاطب غیرایرانی به فرهنگ، تاریخ و هنر ایران در شکل گیری کار شما روی حماسه آرش کمانگیر دخالت داشته است؟ موفقیت کار خود را در این زمینه چگونه می بینید؟

افشین خائف: هدف من از نوشتن پرشین اپیلوگ یا همان اوراتوریوم آرش کمانگیر در درجه اوّل تجربه شخصی در یکی از فرمت های موسیقایی مورد علاقه ام بود. یعنی اجرایی در غالب کرال سیمفونی. البته به این امر کاملاً واقف بودم که مخاطبان غیر ایرانی - دراین مورد خاص اروپایی- بدلیل آشنایی با این فرم از موسیقی قطعاً ارتباط راحتتری با این پروژه برقرار میکنند و

احتمالا کنجکاوی بیشتری برای دیدن و شنیدنش خواهند داشت. ولی نقطه حرکت من در انتخاب فرم و بعد محتوا علاقه شخصی بود. درمورد داستان آرش کمانگیر با روایت سیاوش کسرایی هم برجسته بودن عناصر "تصویر" و "تراژدی" در این شعر بود که من را بسیار جذب کرد و تصمیم گرفتم این اثر را بعنوان روایت اصلی اوراتوریوم انتخاب کنم .

آرمان: آیا رابطه خاصی میان شعر و موسیقی در فرهنگ ایران می بینید؟ آیا این فقط مختص ما ایرانیان است؟

افشین خائف: شعر و موسیقی ایران به دلائل بسیار مفصّل تاریخی، فرهنگی و حتی اقلیمی رابطه ویژه ای را تجربه کردند. درواقع موسیقی ایرانی فرصت و امکان زیادی برای استقلال و پویایی بدون حضور شعر را نداشته است.
این روند از دورانی که گاتاها در مقام های موسیقی ایرانی خوانده میشدند تا دوران معاصر با فراز و فرودهای متفاوتی دیده میشود. همچنین برخلاف شعر که در همه ی اعصار زیست داشته، موسیقی در ایران دستخوش بسیاری ناملایمات و بعضاً سرکوب از سوی حاکمان سیاسی یا ایدئولوژیک شده است. قطعاً این انفصال ها یکی از مهمترین دلایل عقب ماندگی موسیقی ایرانی است در کنار دیگر مسائل.
از این رو برخلاف شعر پارسی و هنرهایی چون فرش و مینیاتور و غیره که نوع ایرانی آن بی اغراق مثال بی بدیل آن در دنیاست، در رابطه با هنر موسیقی بهیچوجه چنین نیست. هم منابع و سرچشمه ها محدودند و هم علم و تکنیک در موسیقی ایرانی بسیار توسعه نیافته است.

یک نگاه اجمالی تاریخی نشان میدهد که کوشش هایی در جهت تغییر این روند صورت گرفته است. هم در دوران قدیم مثلاً پرداختن به موسیقی سازی در دوران ساسانی و هم در زمان نزدیکتر به ما یعنی از اواخر قاجار و دوره پهلوی که شناخت علمی و اصولی هنر باب شد و موسیقی دانانی ظهور کردند که نه تنها در صدد مدون کردن موسیقی بودند بلکه شروع به گسترش علم و تکنیک موسیقی کردند. امّا همه ی این تلاشهای ارزشمند تنها بخشی از آن گسست ها و کمبود ها را ممکن است جبران کند. باید گفت متاسفانه موسیقی ایران در مقام مقایسه با هنر موسیقی غربی از یک درجا زدگی و عدم پیشرفت رنج میبرد.

آرمان: ارتباط نسل جدید موسیقیدانان با موسیقی سنتی ایرانی را چگونه می-بینید؟

افشین خائف: اطلاعات من درمورد موسیقی پاپ و تجاری بسیار محدود است، امّا با همین آگاهی اندک متوجه شدم که نسل جدیدی از خوانندگان، نوازندگان و آهنگسازان پا به عرصه موسیقی ایران گذاشتند که به دنبال روایت های نویی از موسیقی سنتی و اصیل ایرانی هستند. قطعاً در این راه تجربیات مختلفی رخ میدهد که از دید هرکس برخی از این تجربیات مطلوب و برخی شاید نه چندان مطلوب محسوب شوند.

ساخت و پرداخت محتوا در هنر اصولاً کار بسیار مشکلی است. منظورم یک محتوای "اصیل" است. بسیاری از تولیدات در هنر امروز تکرار و بازتولید کلیشه هایی است که قبلاً مورد اقبال قرار گرفتند و معمولاً بازدهی اقتصادی و معنوی داشتند. نه به این معنی که کلیشه لزوماً خوب نیست، بلکه مقصودم ازین گزاره این است دراین راه و روش خلق محتوای اصیل کمرنگ میشود حتی اگر از بین نرود.

تمایل من به سوی آن دیدگاهی است که همچنان در تکاپوی تولید محتوای اصیل در هنر است. میتوانم آقایان همایون شجریان و محسن نامجو را از میان هم نسلان خودم نام ببرم. امّا بنظرم میرسد که عواملی چون همگانی شدن خلق هنر و اساساً کالایی شدن تا حدی افسار گسیخته فرهنگ و هنر در دنیا، درکنار نبود سیاست های آگاه و دلسوز به مقوله فرهنگ در مملکت ما درواقع آن دیدگاه اصالت خواه هنری را که پیشتر نام بردم به حاشیه رانده است.

آرمان: چه اجرا های جدیدی در دست تهیه دارید و آیا برای اجراهای دوباره آرش کمانگیر در شهرهای بزرگ دنیا برنامه ای دارید ؟

افشین خائف: درحال حاضر روی دو پروژه همزمان مشغول کار هستم که امیدوارم امکانات برای اجرایی شدنشان فراهم شود.

درمورد پرشین اپیلوگ هم بله در صدد اجراهای جدیدی در کشورهای مختلف هستیم. امّا آنچه مسلم است چون فرم و ابعاد اینگونه اجراها بزرگ است و نیاز به عوامل و امکانات زیادی برای

برنامه ریزی و درنهایت اجرا دارد کار کمی سخت و آهسته پیش میرود. قطعاً کمک دوستانی که در کشورهای مختلف زندگی میکنند میتواند این روند را تسریع کند.

آرمان: ما به ندرت سازمان های مردم نهادی در میان ایرانیان خارج از کشور برای حمایت از هنر و به ویژه موسیقی که اجرای آن هزینه های فراوان دارد، تشکیل داده ایم. چند سازمان موسیقی هم که داریم با همهٔ تلاش و از خودگذشتگی مدیران آنها از حمایت مردم برخوردار نمی شوند. می توان گفت که در قیاس با امکانات وسیع اعضای جوامع ایرانی اروپا و آمریکا، ایرانیان در ساماندهی به فعالیت های مردم نهاد و به ویژه در حمایت از رشد و اعتلای هنر ایرانی بسیار کم کاری کرده اند. شما وضعیت کنونی ساماندهی مردم نهاد به فعالیت های هنری را چگونه ارزیابی می کنید؟ چه تجربه هایی در این زمینه داشته اید و چه پیشنهادهایی دارید؟

کاملاً با ارزیابی شما موافقم. متاسفانه در بخش تهیه کنندگی برنامه های فرهنگی هنری بجز چند مورد استثناء که مورد تایید هم مردم و هم موّلدان معتبر فرهنگ و هنر هستند باقی از سوء مدیریت جدّی، سودجویی و گاهاً بی اخلاقی های غیرقابل چشم پوشی رنج میبرند.

این معضل را میتوان در دو قسمت ارزیابی کرد. عدم حضور و همیاری مردم و نقش سوداگران فرهنگ.

در مورد کمرنگی حضور و همکاری مردم بنظر من فاکتورهای آگاهی و اعتماد نقش مهمّی ایفا میکنند. مردم باید از کانال های درست نسبت به اهمیت کمک به سکتور های فرهنگی آگاه شوند. دراین راستا باید گفت مقداری آموزش هم نیاز است تا سطح آگاهی مردم برای تشخیص کیفیّات هم ارتقاء پیدا کند. فاکتور اعتماد امّا همان جایی است که هم مردم هم هنرمندان مشترکاً از آن آسیب دیده اند و این منشاء بی اعتمادی جایی نیست بجز سوداگران فرهنگ و هنر که عموماً متشکل از افرادیست سودجو و بعضاً بی اخلاق که بدون دانش و آگاهی وارد بازار تهیه کنندگی/برنامه گذاری میشوند و دغدغه و اولویت هایشان بر پایه سودهای مادی و معنوی شخصی است.

شخصاً به موارد متعددی از این دست برخورد کردم. از انجمن و برنامه گذاری که بودجه های دولتی را صرف خویشاوندان و آشنایان کردند و دوستان قدیمیشان را در پوشش اساتید بارز موسیقی به اروپا دعوت کردند که دیدارهای شخصیشان تازه شود، تا برنامه گذار و خواننده ای که با دیدن بحران در فروش بلیت تصمیم میگیرند کنسرتی را خیریه برای سیلزدگان اعلام کنند تا ازین طریق بلیت های بیشتری بفروش برسانند.

پیشنهاد من در درجه اوّل آموزش است. ما تا صورت مسئله را درست متوجه نشویم نمیتوانیم پاسخ درخوری هم بیابیم. بنظر من ما ایرانیان در ابتدا باید کمی از تکبّر فرهنگیمان بکاهیم تا بتوانیم با واقع بینی متوجه یک سلسله مشکلات دومینو وار شویم. دانش ما از فرهنگ و هنر کم است، به طبع این کم دانی موجب تشخیص ضعیف میشود و از تشخیص ضعیف، سلیقه ضعیف حاصل میشود و این دقیقاً همان نقطه ایست که سوداگران یاد شده از آن سود میبرند. یعنی هرچه میخواهند انجام میدهند و سلیقه عمومی را شکل و فرم میدهند و صدای اعتراض جدّی ای هم بگوش نمیرسد. شاید دیده یا شنیده باشید درباره کنسرت اخیر یک خواننده ایرانی در گرجستان که پر بوده از کلماتی زشت و نامتعارف که از سوی خواننده به مردم اطلاق میشده و در پاسخ هم هیجان و استقبال از مردم می گرفته! ملاحظه بفرمایید این همان نقطه اوج انحطاط و ابتذال است. اگر این فرد و این برنامه در قلّه ایستاده باشد بسیاری دیگر (قطعاً بجز استثنائاتی) در دامنه و کوهپایه قرار دارند. پس با تاکید بسیار عرض میکنم آموزش راه نجات است. انحطاط و ابتذال نتیجه نادانی ست.

پیشنهاد دوّم من یافتن و به کارگیری اشخاصی است آگاه به دانش هنر و فرهنگ در نهادها و سازمان هایی که در امر تهیه برنامه های فرهنگی فعالیت دارند. و در آخر گمان میکنم ما نیاز حداکثری داریم به جذب هرچه بیشتر ایرانیان توانمند از لحاظ اقتصادی به همکاری و کمک در بخش فرهنگ و هنر.

آرمان: از شما بسیار سپاسگزاریم و موفقیت های بعدی شما را آرزومندیم.

آشنایی با هنرمند:

لیدا سعیدیان

ترجمه هایی از غزلیات شمس به زبان انگلیسی

لیدا سعیدیان مدرس هنرهای زیبا و موسیقیدان در ایالت ویرجینیا از سال ۱۹۹۵ تا کنون به مطالعه و تحقیق در مورد زندگی مولانا و شمس تبریزی پرداخته، گزیده ای از مقالات شمس تبریزی و نیز حدود ۴۰۰ رباعی و تعدادی از غزلیات مولانا را به انگلیسی ترجمه کرده است.

لیدا سعیدیان در بیوگرافی خود می نویسد:

"من در یک خانواده یهودی در تهران به دنیا آمدم. پدر و مادرم هر دو از صدای خوشی برخوردار بودند وعلاقه مفرطی به آواز اصیل ایرانی داشتند. من از همان دوران طفولیت بوسیله زمزمه های روزانه ایشان با موسیقی ایرانی و شعر پارسی آشنایی پیدا نمودم. در دوران دبیرستان، هنگام یک بحران شدید در زندگیم، چند بیت از مثنوی معنوی مولانا مانند فرشته ای نگهبان مرا از یأس به امید، و از تاریکی به نور رهنمون شد. از آن زمان بود که حس کردم اتصالی مستقیم با مولانا پیدا کرده ام. "بعد از اخذ دیپلم به اسرائیل سفر کردم و در دانشگاه خیفا شروع به تحصیل در رشته هنرهای زیبا نمودم. روزی در کتابخانه دانشگاه بر حسب اتفاق کتابی را پیدا کردم که

اشعار عمر خیام را به سه زبان ترجمه کرده بود: انگلیسی، فرانسه، و اردو. آنجا بود که با وجود آشنایی ساده ای که در آن هنگام به زبانهای انگلیسی و فرانسه داشتم، متوجه شدم که کار ترجمه چه حرفه ظریفی است و چه سریع میتواند به بیراهه رود. بعد از اتمام تحصیل به ایران مراجعت کردم. علاقه شدید من به آواز باعث شد که در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی نزد مرحوم محمود کریمی شروع به یادگیری ردیف موسیقی سنتی و اصیل ایرانی کنم. دو سال بعد از آن برای ادامه تحصیل به آمریکا آمدم و مدرک فوق لیسانس را در هنرهای زیبا (عکاسی) از دانشگاه لانگ آیلند اخذ کردم. پس از آن نزد زنده یاد محمد رضا لطفی به یادگیری ردیف آوازی ادامه دادم. ایشان بسیاری از اشعار مولانا را روی ساخته های خود تنظیم کردند که باعث آشنایی بیشر من با این اعجوبه عرفانی و پیامبر عشق شد".

آرمان: نمونه هایی از ترجمه های لیدا سعیدیان از غزلیات شمس به زبان انگلیسی که در سال ۲۰۱۷ در کتاب THE POCKET RUMI منتشر شده در SHAMBHALA PUBLICATIONS آمده اند. انتشار این ترجمه ها در آرمان به معنای تاییدکامل آنها نیست.

CONVERSATIONS WITH SHAMS, DAY AND NIGHT

در هوایت بیقرارم روز و شب

سر ز پایت بر ندارم روز و شب

Yearning for you, I'm restless, day and night.

I won't give up pursuing you, day and night.

روز و شب را همچو خود مجنون کنم
روز و شب را کی گذارم روز و شب

I'll make day and night crazy, just like myself!

How can I let day and night be day and night?

جان و دل از عاشقان میخواستند
جان و دل را میسپارم روز و شب

Are they asking the lovers for their heart and soul?

I surrender my heart and soul, day and night.

تا نیابم آنچه در مغز منست
یک زمانی سر نخارم روز و شب

Until I find the thing that is in my mind,

I won't scratch my head, day and night.

تا که عشقت مطربی آغاز کرد
گاه چنگم گاه تارم روز و شب

Ever since your love became the musician,

at times I'm a harp, at times a lute, day and night.

میزنی تو زخمه و بر میرود
تا به گردون زیر و زارم روز و شب

You keep plucking, and my cries and lamentations

rise to the firmaments, day and night.

ساقیی کردی بشر را چل صبوح
زان خمیرت درخمارم روز و شب

You served as the cupbearer of humanity, awhile.

By your fermented wine, I'm drunk, day and night.

ای مهار عاشقان در دست تو
در میان این قطارم روز و شب

O you, who hold the leash of the lovers,

I too am in this caravan, day and night.

میکشم مستانه بارت بیخبر
همچو اشتر زیر بارم روز و شب

I carry your load in ecstasy and selflessness.
Like a camel, I'm under a load, day and night.

تا بنگشایم به قندت روزه ام
تا قیامت روزه دارم روز و شب

If I won't break my fast with your sweet presence,
I'll fast until the Day of Judgement, day and night.

تا به خوان فضل روزه بشکنم
عید باشد روزگارم روز و شب

When I'll break my fast in the banquet of grace,
my time shall be a feast, day and night.

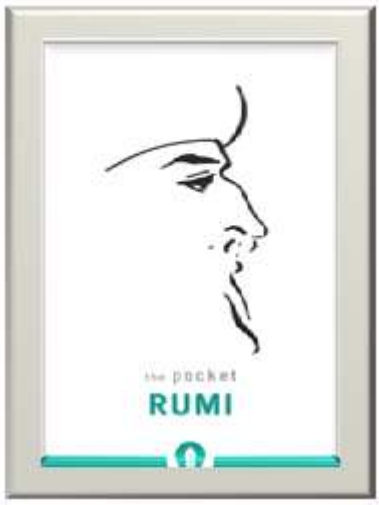
جان روز و جان شب ای جان تو
انتظارم انتظارم روز و شب

Your soul is the soul of the day and the night.
I'm awaiting, I'm awaiting, day and night.

تا به سالی نیستم موقوف عید
با مه تو عیدوارم روز و شب

I won't wait a whole year for the New Year to arrive.
Seeing your moon-face is my New Year, day and night.

زان شبی که وعده کردی روز وصل
روز و شب را میشمارم روز و شب



Since the night that you promised the day of union,

I count the days and the nights, day and night.

بس که کشت مهر جانم تشنه است

زابر دیده اشکبارم روز و شب

My soul's farm of Love is so parched,

that the clouds of my eyes shed tears, day and night.

COVERTLY AS A THIEF

دزدیده چون جان می روی اندر میان جان من

سرو خرامان منی ای رونق بستان من

Covertly as a thief, you penetrate the soul of my soul.

For me, you are lushness in motion, causing orchards to thrive.

چون می روی بی من مرو ای جان جان بی تن مرو

وز چشم من بیرون مشو ای شعله تابان من

Leaving, don't leave without me. O soul of soul, don't leave your body.

Don't you ever leave my sight, O my everlasting flame.

هفت آسمان را بردرم وز هفت دریا بگذرم

چون دلبرانه بنگری در جان سرگردان من

I will ascend the seven skies, I will pass over the seven seas,

if you would give a loving glance upon my wandering soul.

تا آمدی اندر برم شد کفر و ایمان چاکرم

ای دیدن تو دین من وی روی تو ایمان من

Ever since you came to me, blasphemy and faith became my slaves.

Seeing you is my religion, your face is my faith.

بی پا و سر کردی مرا بی خواب و خور کردی مرا

سرمست و خندان اندرآ ای یوسف کنعان من

You made me lose myself. You robbed me of my sleep and appetite.

Show up all ecstatic and smiling, my handsome Joseph of Cna'an.

از لطف تو چو جان شدم وز خویشتن پنهان شدم

ای هست تو پنهان شده در هستی پنهان من

By your kindness I became a soul, hidden even to myself.

Then, your existence became hidden in my hidden existence.

گل جامه در از دست تو ای چشم نرگس مست تو

ای شاخ ها آبست تو ای باغ بی پایان من

Flowers pop open because of you. The daffodils' eyes are drunk by you.

Every branch is impregnated by you. You are my infinite garden.

یک لحظه داغم می کشی یک دم به باغم می کشی

پیش چراغم می کشی تا وا شود چشمان من

One moment you set me on fire, one moment you pull me to the garden.

You draw me toward the lamp, so my eyes will open.

ای جان پیش از جان ها وی کان پیش از کان ها

ای آن پیش از آن ها ای آن من ای آن من

You are the pre-eternal soul of souls, you are the mine of mines.

You are the pre-eternal *it*. You are mine, you are mine.

منزلگه ما خاک نی گر تن بریزد باک نی

اندیشه ام افلاک نی ای وصل تو کیوان من

The earth is not my homeland. If I'll ever shed my body, no fear.

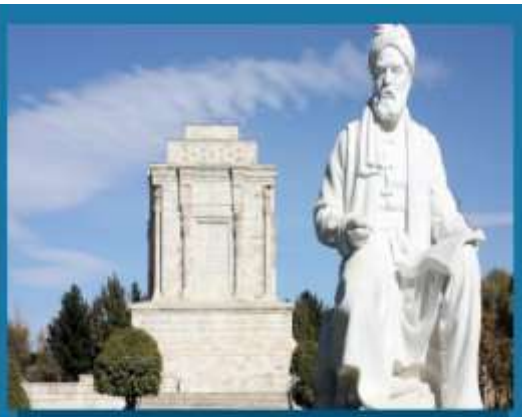
The firmaments aren't my concern. I aim for union with you.

مر اهل کشتی را لحد در بحر باشد تا ابد

در آب حیوان مرگ کو ای بحر من عمان من

Those who sail the seas, always die and get buried in the sea.

But, how can one ever die in the water of life, O my sea, my ocean?



تاریخ

دربارهٔ ترانهٔ

غزل غزلها

دختران ماوتهاوزن

آهنگساز:

میکیس تیودوراکیس

با صدای:

ماریا فارانتوری

شعر:

یاکووس کامپانل لیس

ترجمه:

احمد شاملو

بهراد توکلی

بنای یادبود آزادی اردوگاه مرگ بوخنوالد به دست اسرا

ترانه ی غزل غزل ها (دختران ماوتهاوزن) یکی از ترانه های آلبوم "ترانه های میهن تلخ و ماتهاوزن" اثر دو شاعر یونانی یانووس ریتسوس و یاکووس کامپانل لیس است. ترانهٔ مشهور "دختران ماتهاوزن" روی شعر لیس ساخته شده است.

شعر ترانه در واقع اقتباسی است از غزل پنجم از مجموعه ی هشت گانهٔ "غزل غزلهای سلیمان" که در کتاب مقدس یهودیان (عهد عتیق) به نقل از سلیمان نبی آمده است آنجا که دختران اورشلیم را به چشمانشان سوگند می دهد که آیا محبوب زیبای او را ندیده اند؟ و سپس محبوب خود را توصیف می کند.

کامپانل لیس، این غزل را دستمایهٔ شعر خود کرده است، چنان که گویی سلیمان این بار دربدر در اردوگاهای کار اجباری نازی ها بدنبال معشوق خویش می گردد. او دختران

آشویتس، داخائو، برگن بلزن و ماتهاوزن را خطاب می کند که شما محبوب زیبای مرا ندیده اید؟

تصویر سمت راست: میکیس تیودوراکیس تصویر سمت چپ: احمد شاملو

جوانان قیام گتوی ورشو

شرکت کنندگان در قیام گتوی ورشو پس از دستگیری توسط نازی ها

و در تمهیدی موسیقایی، گروه کر در نقش دختران دربند اردوگاههای اجباری پاسخ او را می-دهند و از او نشانی می دهند: در میدانگاهی یخ زده همچون سایر اسیران منتظر مرگ، بی جامه ای بر تن و شانه ای بر موهایش...

آنچه شعر را در اوج تاثیرگذاری خود قرار می دهد، همگنی نژادی و دینی دختران اورشلیم با دختران ماتهاوزن از یک سو و بر هم ریختن هم ارزی های آشنای ذهن در مقابل قرار دادن عشق با مرگ، بجای عشق با زندگی است. تضاد زیبایی و عشق با مرگ، ذهن را به تضاد دیوانه واری می کشاند که در مفهوم انسان در فرایند دهشتناک هولوکاست تا کنون هم بشریت را پس از گذشت نزدیک به هشتاد سال از آن واقعه در شوکی عمیق فرو برده است.

صدای ساز گیتار بیس،گاه نماد قدم های سنگین سلیمان و گاه نماد طپش قلب جستجوگر او به دنبال نشانه ای از محبوب زیبایش در جهنمی از زشتی هاست و ملودی های او ملتمس ودارای اختتامی معلق در طنین پاسخ همسرایان محو می شوند که واقعیت های دهشتناک اردوگاه های

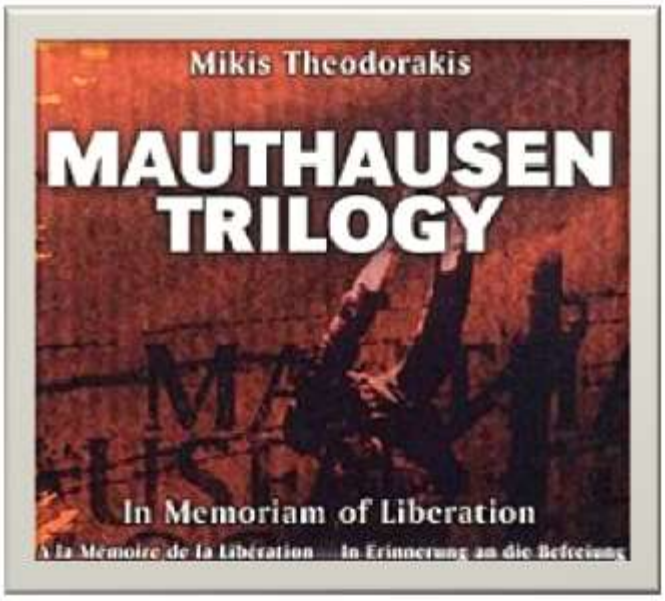
تیودوراکیس و فارانتوری در هنگام اجرای غزل غزل ها

مرگ را پیش روی او قرار می دهند و خود با کادانس هایی ناقص گویی جای خالی ولی محتوم مرگ را در انتهای سرود خویش تصویر می کنند. تضاد میان ملودی های بالارونده ی تکخوان و پایین رونده ی همسرایان نیز از سوی دیگر تقابل امید و عشق و مرگ را به تصویر می کشد.

یادگار از عشق ها و امید ها و آرزوهایی که از دودکش های سر سیاه کوره های جسد سوز به فضای سهمگین ستم بر آسمان پراکند و تمامی باورهای بشر را به سخره گرفت که حقیقت نه عصای نجات بخش و نیل، که دودکش های سیاه بلزن بود...

بهراد توکلی

اردیبهشت ۱۳۹۸



غزل غزل ها

یاکووس کامپانل لیس

ترجمه احمد شاملو

چه زیباست محبوب من
در جامه ی همه روزی خویش
با شانه ی کوچکی در موهایش!
هیچ کس آگاه نبود که او این چنین زیباست.
ای دختران آوش ویتس
ای دختران داخاو
شما محبوب زیبای مرا ندیده اید؟

در سفری بس دراز بدو بر خوردیم
نه جامه ای بر تن داشت، نه شانه یی در موی

چه زیباست محبوب من
که چشم و چراغ مادرش بود
و برادر سراپا غرق بوسه اش می کرد!
هیچ کس آگاه نبود که او اینچنین زیباست.
ای دختران ماوت هاوزن
ای دختران بلزن
شما محبوب زیبای مرا ندیده اید؟

در میدانگاهی یخزده بدو بر خوردیم،
شماره یی بر بازوی سپیدش داشت
و ستاره ی زردی در قلبش.

آرمان:

برای فیلم اجرای این ترانه در یوتوب با این عنوان جستجو کنید:

Song of songs -The Ballad Of Mauthausen - Mikis Theodorakis

نخستین جای پای انگلیس در ایران

بهرام گرامی

ویراستار مشاور در دانشنامهٔ ایرانیکا

۱۸ ماه جون ۲۰۱۹

پرتغالی‌ها در دریانوردی پیشرو بودند و از طریق دور زدن آفریقا به خلیج فارس رسیدند و بر این گذرگاه مهمّ آبی تسلّط کامل پیدا کردند. شاه عبّاس برای پس‌گرفتن خلیج فارس و تنگهٔ هرمز از پرتغالی‌ها، از انگلستان کمک خواست و انگلیسی‌ها که از یک‌سو هم راه عبور از مدیترانه و بیابان سوریه و هم راه دریایی به شمال روسیه و از آنجا تا دریای خزر را دشوار و پُرخطر می‌دیدند و از سوی دیگر سودای ایجاد کمپانی هند شرقی و استعمار هند را در سر داشتند با دور زدن آفریقا از راه دریایی به کمک ایران آمدند و دست پرتغالی‌ها را از خلیج فارس کوتاه کردند و خود در این پایگاه آبی ماندگار شدند، تا آنجا که شیخ‌نشین‌های آن سوی آب را هم به زیر سُلطهٔ خود درآوردند.[1]

اسپانیایی‌ها در ۱۴۹۲ آمریکا را کشف و به اتفّاق پرتغالی‌ها سواحل آمریکای جنوبی را مستعمرهٔ خود

[1] Cyrus Ghani. *Shakespeare, Persia and the East.* Mage Publishers, Washington, DC. 2008.

قرار دادند. پانزده سال بعد که انگلیسی‌ها به قارّهٔ جدید پا گذاشتند با سرزمین‌های سرد مستعمره نشده‌ای روبرو شدند که امروزه ایالات متحدهٔ آمریکا و کانادا نام دارند.

اندکی پیش از آن، پرتغالی‌ها در ۱۴۸۷ راه دریایی به آسیا را از مسیر دماغهٔ امید نیک در جنوب آفریقا و اقیانوس هند یافته بودند و با این کشف در صف اول برای رسیدن به خلیج فارس و تجارت با هند قرار گرفتند. تا آن زمان، راه قدیم به خلیج فارس از طریق مدیترانه و بیابان سوریه و درّهٔ فرات بود که بخش غربی آن در سیطرهٔ امپراتوری عثمانی[1] و بخش شرقی آن در قلمرو ایران قرار داشت. عبور از این مسیر عابران را با دشواری‌هایی روبه‌رو می‌کرد. پرتغالی‌ها این راه‌ها را نه فقط برای داد و ستد، بلکه به قصد فتح و تصرّف می‌پیمودند. ژنرال پرتغالی، Alfonso de Albuquerque، برای رسیدن به هدف‌های خود و گسترش داد و ستد بین شرق و غرب سه نقطهٔ کلیدی و حسّاس را شناسایی کرده بود: یکی تنگهٔ مالاکا بین اقیانوس هند و جنوب دریای چین که آن را تصرّف کرده بودند و دو دیگر یکی خلیج عدن محلّ اتّصال دریای سرخ و اقیانوس هند و دیگری تنگهٔ هرمز حدّ فاصل خلیج فارس و خلیج عمّان بود. این ژنرال در ۱۵۰۹ جزیرهٔ هرمز را از دست عرب‌ها خارج کرد. با بازگشت وی به منطقه در ۱۵۱۵ و اِشغال جزیرهٔ قشم راه ورود به خلیج فارس در کنترل کامل پرتغالی‌ها درآمد و سیمای داد و ستد در خلیج فارس، که کانون تجارت بین شرق و غرب بود، به‌کلّی دگرگون گردید.

راه قدیم تجارت ونیزی‌ها و دیگر اروپاییان با شرق از دریای مدیترانه و عبور از بیابان سوریه و درّهٔ فُرات (یا بدون عبور از خشکی از طریق ترعهٔ سوئز و دریای سرخ) و خلیج فارس و اقیانوس هند بود، تا آنکه پرتغالی‌ها در ۱۴۸۷ راه دریایی عبور از دماغهٔ امید نیک را برای رسیدن به شرق کشف کردند و بازرگانان اروپایی این راه تازه را یاد گرفتند. پرتغالی‌ها که بر تنگهٔ هرمز تسلّط یافته بودند، بازرگانان اروپایی را مجبور می‌کردند از بارکش‌های پرتغالی استفاده کنند و اضافه هزینه و عوارض عبور بپردازند که این اجبار شامل بازرگانان ونیزی نیز می‌شد. امّا ونیزی‌ها امیدوار بودند که انگلیسی‌ها با نیروی دریایی کارآمدشان به خلیج فارس بیایند و پرتغالی‌ها را بیرون کنند.

---

[1] در سال ۱۴۵۳ امپراتوری روم شرقی (بیزانس) منقرض و امپراتوری عثمانی در محل ترکیهٔ امروزی برقرار گردید. در نتیجه، **Constantinople** یا شهر کنستانتین (قسطنطنیه) به Islampole یا شهر اسلام (و به دلیل نبودن حرف «پ» در عربی) به اسلامبول و در انگلیسی Istanbul تغییر نام یافت.

با آنکه انگلستان در اوائل قرن شانزدهم از یک نیروی دریایی قوی برخوردار بود، ولی در امر بازرگانی از اسپانیا و پرتغال و جمهوری ونیز عقب افتاده بود. برای جبران این عقب افتادگی، در ۱۵۵۳ شرکت مشترک روس و انگلیس به‌نام Muscovy تأسیس گردید و قرار شد برای داد و ستد با هند و چین، به جای عبور از بیابان سوریه در قلمرو عثمانی‌ها یا از طریق دماغهٔ امید نیک در جنوب آفریقا و اقیانوس هند و خلیج فارس که در تصرّف پرتغالی‌ها بود، از راه سومی استفاده شود. این راه شامل یک بخش دریایی از انگلیس تا بندر Archangel در دریای سفید در شمال روسیه و یک بخش زمینی در خاک روسیّه تا بندر آستراخان[1] و عبور از دریای خزر و ورود به ایران بود. قبلاً دو کشتی در راه رسیدن به بندر Archangel بر اثر توفان در شمال نروژ گم شده و به این بندر نرسیده بودند.

اندکی بعد ملکهٔ الیزابت بر تخت نشست و از ۱۵۵۸ تا ۱۶۰۳، از ۲۵ تا ۷۰ سالگی، بر انگلستان پادشاهی کرد. از او به عنوان پادشاهی محتاط و معتدل یاد می‌شود. در ۱۵۶۱، ملکه الیزابت طی نامه‌ای از تزار روسیه درخواست کرد که به حامل نامه آنتونی جِنکینسُن (Anthony Jenkinson) که دریانوردی جوان و کارآمد بود اجازهٔ عبور از خاک آن کشور داده شود تا وی به ایران برود. ملکه در نامهٔ دیگری به تاریخ ۱۵ آوریل ۱۵۶۱ خطاب به شاه تهماسب با تعارف و تکلّف بسیار حامل نامه، آنتونی جِنکینسُن، را یکی از خادمان صدیق و وفادار معرفی کرد و ضمن پیشنهاد گشایش باب داد و ستد بین انگلیس و ایران، او را نمایندهٔ شرکت Muscovy و مورد اعتماد خود دانست. لزوم رعایت آداب و احترام و پیشکش کردن هدایا و جزئیات نحوهٔ تجارت در دو کشور روسیه و ایران به جِنکینسُن یادآوری شده بود.[2]

جِنکینسُن با کشتی به بندر آرکانجِل رفت و از آنجا به مسکو نزد تزار روسیّه، ایوان چهارم معروف به ایوان مخوف، رفت و با جلب اعتماد و پشتیبانیِ سزار برای این مأموریت، از مسکو به

[1] بندر آستراخان یا حاج طرخان یا حاجی ترخان در دهانهٔ ورود رودخانهٔ ولگا به دریای خزر قرار دارد و به این سبب شاهراه آبی/زمینی به‌شمار می‌آید. این بندر قرن‌ها در سیطرهٔ ایران بود و در ۱۵۵۸ به تابعیت مُسکو درآمد.

[2] برای شرح جزئیات سفر جِنکینسُن بنگرید به:

Richard Hakluyt, *The principal navigations, voyages, traffiques [traffic] and discoveries of the English nation: made by sea or overland to the remote and farthest distant quarters of the earth, at any time within the compasse [compasse] of these 1600 years*, London: J. M. Dent & Co. and New York: E. P. Dutton & Co. .926vol. II, 1

بندر آستراخان آمد و پس از طی دریای خزر، در ساحل غربی آن پا به خشکی گذاشت و از سوی عبدالله خان اُستاجلو امیرالامراء، برادرزن و پسر عمّ شاه تهماسب، مورد استقبال قرار گرفت. جِنکینسُن در مسیر خود به قزوین از شهرهای شیروان و اردبیل گذشت و در دوم نوامبر وارد قزوین شد که در آن وقت پایتخت ایران بود. وی در بیستم نوامبر به حضور شاه تهماسب رسید و نامه‌های ملکهٔ انگلستان و تزار روسیه را به شاه تهماسب تسلیم نمود.

جِنکینسُن می‌نویسد: شاه از من (با واسطهٔ مترجم) پرسید که از کدام کشور اروپایی می‌آیم و چه کار دارم؟[1] در پاسخ گفتم که از شهر معروف لندن در انگلستان با پیام دوستی از سوی علیاحضرت ملکهٔ الیزابت پادشاه انگلستان آمده‌ام. ما خواستار عبور آزاد کالا و مردمان در قلمرو شما هستیم تا کالاها را به نقاط دیگر ببریم و این منشأ درآمدی برای هر دو کشور باشد. شاه پرسید که نامه‌ها به چه زبان هستند و چون پاسخ دادم به زبان‌های لاتینی، ایتالیایی و عبری، گفت ما کسی را نداریم که این زبان‌ها را بداند. گفتم مگر سلطان نمی‌خواهند که با اقوام و ملل مختلف ارتباط داشته باشند. شاه از دین و ایمان من پرسید و وقتی دریافت که مسیحی هستم گفت ما به دوستی با شما نیازی نداریم و از من خواست تا آنجا را ترک کنم. بلافاصله خادمان دربار مرا همراهی کردند. یک نفر هم جای پای مرا از نزدیک شاه تا درب بزرگ خروجی روبید، من هم خوشحال از اینکه حرف‌هایم را زده بودم.

در روزهای بعد شاه پیام داد که آیا از همان راهی که آمده بودم برمی‌گردم یا از طریق هرمز با کشتی‌های پرتغالی، و من جواب دادم از همان راه که آمده‌ام، زیرا ما با پرتغالی‌ها دوستی نداریم. قصد شاه را دریافته بودم که می‌خواست وانمود کند که ما و پرتغالی‌ها بر علیه او همدست هستیم و من به‌عنوان جاسوس به ایران آمده‌ام. در هر حال، زمستان را در قزوین گذراندم و ۲۰ مارس (شب عید نوروز) قزوین را ترک کردم و از همان راه اردبیل و شروان و دریای خزر در ۳۰ مِه ۱۵۶۳ به بندر آستراخان رسیدم. ده روز آنجا بودم و از طریق رود ولگا و راه زمینی ۱۲ اوت به مسکو رسیدم. زمستان را آنجا بودم و پس از ماه‌ها از همان راه دریایی در شمال روسیه بازگشتم و در ۲۸ سپتامبر ۱۵۶۴ وارد لندن شدم.

[1] "...what country of Franks I was, and what affairs."
مردمان شمال اروپا (فرانسه و آلمان) را Franks می‌نامیدند.

جِنکینسُن احتمالاً نخستین انگلیسی بود که به ایران قدم گذاشته بود.[۱] چند سال بعد همکاری روس و انگلیس به سبب کدورت بین تزار و ملکه، ناشی از درخواست تزار برای ازدواج با یکی از ندیمه‌های ملکه و مخالفت ملکه، پایان پذیرفت و شرکت مشترک منحل شد.

در سالیان بعد معلوم شد که راه زمینی شمال روسیه و دریای خزر پُرخطر است و راه زمینی عبور از سوریه در سیطرهٔ عثمانی‌ها و بین‌النهرین در قلمرو ایران نیز بدون دشواری نیست، ناچار توفیق بازرگانی انگلیس در گرو عبور از راه دریایی و خلیج فارس و قطع دست پرتغالی‌ها از آنجا بود. در ۱۶۰۲ شاه عبّاس توانسته بود پُرتغالی‌ها را از بحرین بیرون کند، ولی می‌دانست که راندن آنان از قلعهٔ مستحکم هرمز بدون کمک گرفتن از یک نیروی دریایی قوی و برتر ممکن نیست و همین نیاز دو سویه پایهٔ همکاری بین ایران و انگلیس قرار گرفت.

***

برای آشنایی با پیشینهٔ امر در ایران حدود نیم قرن به عقب‌تر برمی‌گردیم. شاه اسماعیل پانزده ساله در ۱۵۰۲ تاجگذاری کرد و مذهب شیعه را مذهب رسمی ایران قرار داد و این سبب اتّحاد اکثریت مردم شیعه در برابر همسایگان سُنّی، در رأس آنها امپراتوری عثمانی، و نیز گروه‌های سُنّی در برخی ولایات گردید تا آنجا که او اُزبکان سُنّی را در ۱۵۱۰ در خراسان شکست داد. در این میان بیش از همه امپراتوری عثمانی خود را در خطر می‌دید. نخستین اقدام این امپراتوری به‌عنوان مدافع اسلام تسنّن قتل عام شیعیان در داخل قلمرو خود در ۱۵۱۰ بود. اندکی بعد سپاهیان عثمانی در هجومی سنگین و غافلگیرانه، معروف به نبرد چالدران، در نزدیکی خوی، ایرانیان نامجهّز به توپ و تانک را شکستی سخت دادند. در فاصلهٔ کوتاهی سپاهیان سلطان سلیم تبریز را محاصره کردند، ولی به‌علّت سختی راه و تلفات و نرسیدن مهمّات بازگشتند.

شاه اسماعیل در ۱۵۲۴ در ۳۷ سالگی درگذشت و پسر ارشد ده سالهٔ او تهماسب بر تخت نشست. در این فاصله تا رسیدن شاه تهماسب به سنّ قانونی ادارهٔ امور کشور را ترکان قزلباش سُنّی در دست داشتند و پس از آن نیز خود را محقّ به دخالت در امور می‌دانستند. شاه تهماسب ۵۲ سال سلطنت کرد. درگیری در دو جبهه با قزلباشان و عثمانی‌ها موجب تضعیف حکومت شاه

[۱] سه قرن پیش از آن، انگلیسی دیگری به نام David of Ashby دو بار در ۱۲۶۰ و ۱۲۷۴، در زمان تسلّط مغولان بر ایران، برای مأموریت مذهبی و به‌عنوان مترجم نزد اباقا در تبریز آمده بود که اثرات سیاسی یا اقتصادی به‌همراه نداشت. بنگرید به: حسن جوادی، *ایران از دیدهٔ سیّاحان اروپایی از قدیم‌ترین ایّام تا اوایل عهد صفویه*، نشر بوته، تهران، جلد اول، صفحهٔ ۸۶.

تهماسب شد، تا آنجا که ایران در ۱۵۵۵ حاکمیّت عثمانی بر عراق و شرق آناتولیا را رسماً پذیرفت و با آنکه عثمانی‌ها حاکمیت ایران را بر آذربایجان و شرق قفقاز پذیرفتند، با این حال، شاه تهماسب را مجبور به تغییر پایتخت از تبریز به قزوین کردند.

با مرگ شاه تهماسب در ۱۵۷۶ پسرش شاه اسماعیل دوم برای دو سال سلطنت کرد. بعد از او پسرش محمد خدابنده به سلطنت رسید و طی نه سال تا به سلطنت رسیدن شاه عبّاس در ۱۵۸۷ هم ازبک‌ها بلخ و هرات و خراسان را در دست داشتند و هم عثمانی‌ها دو شهر تبریز و گنجه و دو استان لرستان و خوزستان را اشغال کردند. شاه عبّاس، نوهٔ شاه تهماسب، به‌تدریج ازبک‌ها را از خراسان و عثمانی‌ها را از بغداد راند و متعاقب آن به زیارت عتبات عالیات رفت. او با توسعهٔ مشهد و بارگاه امام رضا، سیل زائران شیعه را از اماکن مقدّسه در بین‌النهرین به سَمت خراسان روان نمود. وی در ۱۶۰۱ اصفهان را پایتخت قرار داد و در ۱۶۰۳ تبریز و ایروان و شیروان را بازستاند. شاه عبّاس اعلام کرد همان طور که نَسَب جدّ او صفی‌الدّین به امام دوازدهم می‌رسید، وی نیز نایب امام غایب و مختار مطلق در امور شرعی و عرفی است و به این ترتیب از علمای دین فاصله گرفت و از نفوذشان در دستگاه حکومت کاست. او برای ارامنه که از ایروان و شیروان آمده بودند مدرسه ساخت، دستشان را در تجارت ابریشم باز گذاشت، تعدادی از آنها را به سِمَت‌های دولتی گمارد و از طریق آنان با واتیکان ارتباط برقرار کرد.

***

همزمان با تأسیس کمپانی هند شرقی در ۱۶۰۰، انگلیسی‌ها به‌دنبال کسب امتیاز برای ایجاد مناسبات تجاری بودند و ورودشان به این منطقه زمینهٔ پیشرفت آنان را در اقیانوس هند و گسترش نفوذشان را در تمامی منطقه فراهم کرد. توجّه انگلیس به ایران روز به روز بیشتر می‌شد و نمایندگان بیشتری از آنان به ایران می‌آمدند. یکی از مأموران کمپانی شرقی با توجّه به سرمای مناطق شمالی ایران به شاه عبّاس پیشنهاد کرد کارخانهٔ تولید پارچهٔ پشمی در اصفهان تأسیس شود که مورد موافقت قرار گرفت. اندکی بعد شاه طی فرمانی اجازهٔ هرگونه داد و ستد در داخل ایران را به کمپانی هند شرقی داد. با این اجازه، کار صدور ابریشم که در دست ارمنیان بود طی فرمانی در ۱۶۱۵ به کمپانی هند شرقی واگذار شد، ولی این اجازه اثر سوئی بر کار بازرگانان مسلمان و یهودی نداشت. انگلستان به ایران سفیر فرستاد و امور حقوقی اتباع انگلیسی در ایران

زیر نظر سفارت انگلیس قرار گرفت. ضمناً اتباع انگلیسی در ایران اجازه یافتند فرایض و مراسم مذهبی خود را آزادانه انجام دهند.

پرتغالی‌ها مانع از دستیابی ایران و دیگران به خلیج فارس شده بودند، ولی شاه عبّاس با کمک نیروی دریایی انگلیس در ۱۶۲۲ دست پرتغالی‌ها و قبایل عرب را از خلیج فارس کوتاه کرد و حاکمیّت بر خلیج فارس و تنگهٔ هرمز و بحرین را پس از قرنی باز پس گرفت. او هیچگاه از واتیکان و حاکمان اروپایی که ظاهراً علاقه مند به تضعیف و شکست امپراتوری عثمانی بودند ولی در عمل ایران را در مقابله با آن امپراتوری تنها گذارده بودند، کمک نظامی دریافت نکرد و به کمک گرفتن از انگلیس اکتفا نمود. همکاری انگلیس با ایران در زمان شاه عبّاس پا گرفت و مستحکم شد. شاه عباس در انگلیس اشتهار و محبوبیت داشت و شکسپیر در نمایشنامه‌هایش از او با نام Sophy یاد می‌کرد.[1]

با فوت شاه عباس در ۱۶۲۹، نوهٔ او صفی تا ۱۶۴۲، شاه عبّاس دوم تا ۱۶۶۷، شاه سلیمان تا ۱۶۹۴ و پسر او شاه سلطان حسین تا ۱۷۲۲ سلطنت کردند که هر یک از آنها از سَلَف خود کم‌کفایت‌تر بودند، تا آنکه زمینه برای انقراض صفویه فراهم شد، به‌طوریکه عثمانی‌ها ایران را از غرب مورد تجاوز قرار دادند و افغان‌ها با یورش از شرق تاج و تخت را از آن خود کردند.[2]

توضیحات نقشه:

Ar = Archangel = بندر آرکانجِل در شمال روسیه

M = Moscow = مُسکو پایتخت روسیه

As = Astrakhan = بندر آستراخان در شمال دریای خزر

H = Strait of Hormoz = تنگهٔ هُرمُز در خلیج فارس

B = Bombay (Mumbai) = بندر بمبئی در هند

C of H = Cape of Hope = دماغهٔ امید در جنوب آفریقا

[1] همهٔ پادشاهان صفوی را در انگلیس Sophy می‌نامیدند.

[2] در علوم و فنون جنگ‌جویی و جنگ‌آوری این اصل وجود دارد که تجاوز به یک سرزمین و تصرّف آن از طریق دریا بسیار مشکل است، زیرا مدافعان خشکی نسبت به مهاجمان دریایی تسلّط و احاطه دارند و از پیش آمدن و ورود آنان به خشکی جلوگیری می‌کنند. این مزیّت انگلستان را طی قرن‌ها، قبل از عصر حمله و تجاوز هوایی، از آسیب تجاوز کشورهای دیگر مصون و برکنار داشته بود. برعکس، ایران طی قرن‌ها از جهات مختلف خشکی مورد تجاوز و تصرّف قرار گرفته است.

S = Syria = سوریه در شرق مدیترانه

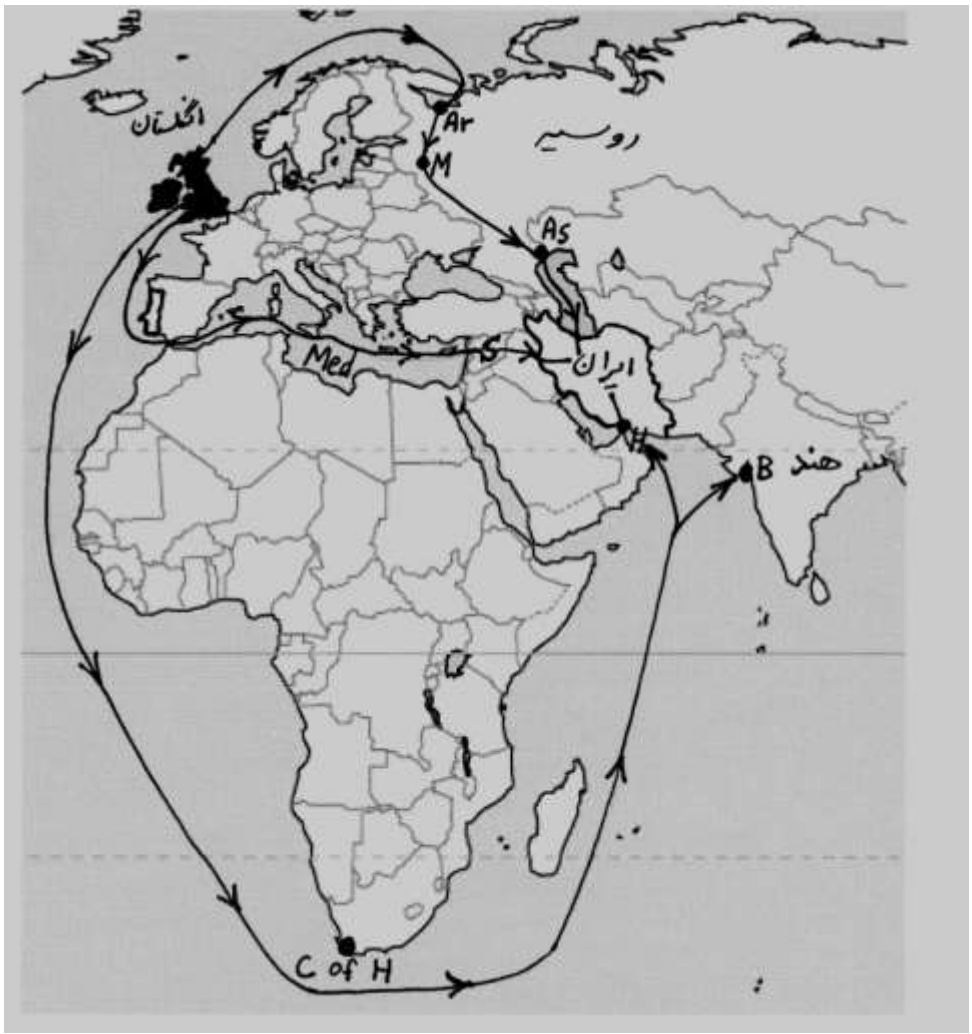
Med = Mediterranean Sea = دریای مدیترانه

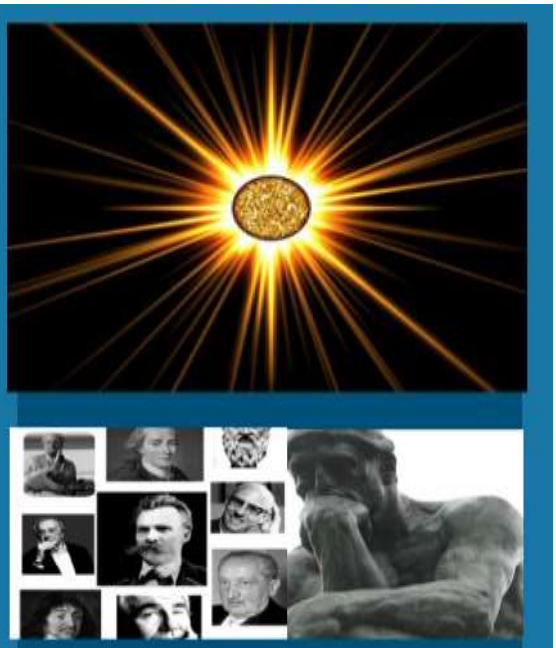
England – Ar – M – As – Iran // مسیر انگلستان به ایران از طریق: روسیه

England – Med – S – Iran // مسیر انگلستان به ایران از طریق: مدیترانه و سوریه

England – C of H – H // مسیر انگلستان به ایران از طریق: دماغهٔ امید و خلیج فارس

مسیرهای رسیدن از انگلستان به ایران





فلسفه و عرفان

بازنویسی خلاق داستان های مثنوی معنوی به نثر و شرح داستانهای آن به زبان امروزی

داستان پادشاه و کنیزک

مهدی سیاح زاده

آرمان: در شماره های پیشین آرمان، فرهنگ واژه های مثنوی مولوی به نگارش دکتر مهدی سیاح زاده تا آخر حرف "ح" منتشر شد و تا رسیدن بخش های بعدی که در شماره های آینده پی خواهیم گرفت، اثری دیگر از این مولوی شناس برجسته به خوانندگان تقدیم می داریم. از ایشان که بخش-هایی از بازنویسی خلاق داستان های مثنوی معنوی به نثر و شرح داستانهای آن به زبانی امروزی را در اختیار آرمان قرار داده اند، سپاس فراوان داریم.

داستان پادشاه و کنیزک

(دفتر اول – از بیت ۳۵)

بخشی از مقدمه کتاب:

۱- آن گونه که مولوی شناسان نامدار ما گفته اند، مثنوی شامل چندین لایه از معنی است. سطح ظاهری آن همین صورت داستان ها و قصه هایی است که می توانند برای کثیری از مردم قابل فهم باشند. اما زیر این سطح، لایه هایی دیگر از معنا وجود دارند که هر کس متناسب

به فهم و درک و بویژه با «بصیرت» خود آن ها را می فهمد و بهره می گیرد. این معانی و نکات عرفانی، در مسیر داستان و یا بین قصه ها بیان شده اند که طبیعتاً نمی شد تمامی آن ها را در این کتاب آورد. با این حال کوشیده ام هنگام نقل این داستان ها، نماد ها و سمبل های مورد نظر مولوی را روشن کنم و تفسیر مختصری از آن ها را ارائه دهم. تفسیرکامل تقریباً ۲۲۰۰ بیت اول مثنوی (از حدود ۲۶۰۰۰ بیت سراسر مثنوی) را پیشتر نوشته ام که به نام «و چنین گفت مولوی» چاپ و منتشر شده است.[۱]

۲- مولوی برای بیان حقایق عرفانی، همانند کتاب های مقدس سه گانه (تورات، انجیل و قرآن) از روش تمثیل استفاده کرده است. داستان های مثنوی سراسر سمبلیک است. خمیر مایه ی این حکایت ها اغلب قصه های عامیانه مردم زمان او و یا رویداد های تاریخی تا زمان او هستند. هر شخصیت داستانی در آن ها، نماد طرز فکر و منش، و نیز پایگاه اخلاقی، اجتماعی، روانی ... ویژه ی خود است.

مولوی گاه واقعیت های تاریخی را برای بیان نظر خود تغییر می دهد. زیرا از دید او قصه و داستان و حتی رویداد تاریخی، مانند «پیمانه» ای است که نکات عرفانی، اخلاقی، اجتماعی و روانشناختی مورد نظر خود را مانند «دانه» در آن می ریزد تا به قول خود او، «مرد عاقل» بنا به توانایی فکری و معنوی خود چند تایی از میان پیمانه بردارد و کام جانش را شیرین کند:

ای برادر، قصه چون پیمانه ای است
معنی اندر وی مثال دانه ای است
دانه ی معنی بگیرد مرد عقل
ننگرد پیمانه را گر گشت نقل
۳۶۲۲/۲

مثنوی پر است از این پیمانه ها و دانه ها. این است که نام این کتاب را «پیمانه و دانه» گذارده ام که خواننده به یاد داشته باشد که اگر طوطی با بازرگان سخن می گوید، (داستان بازرگان و طوطی) و یا اگر شیر در دام خرگوش می افتد، (داستان شیر و نخجیران) باید اصل داستان را فقط به عنوان پیمانه بنگرد و تمامی توجه خود را برای درک دانه های آن (که خود مولوی غالباً در لابلای ابیات توضیح داده) معطوف دارد.

---

[۱]- «و چنین گفت مولوی» ، چاپ لوس آنجلس: شرکت کتاب، ۱۳۸۹ (۲۰۱۰) – چاپ تهران : انتشارات مهر اندیش، چاپ دوم ، ۱۳۹۴ (۲۰۱۵)

۳- نکته ی مهم دیگر این که: این داستان ها چنان در هم آمیخته شده که خواننده را گرفتار پیچیدگی بسیار می کند. مولوی مثل دیگر عارفان و شعرای نامدار ما، مانند عطار، سنایی، نظامی، سعدی و دیگران نبوده، که یک طرح از پیش ساخته شده در ذهن خود داشته باشد و بنشیند و آن را بسراید . یعنی همه ی این اجزای داستان پشت سر هم بیاید و خواننده، راحت و بدون دغدغه همه را بخواند. مولوی به هیچ وجه چنین نبوده است. او از طریق اصل «تداعی آزاد» این کتاب شگفت آفرین را خلق کرده است. به این معنی که داستانی را آغاز می کند. هنوز چند بیت از آن را بیان نکرده، بنا به ذکر واژه ای ، یاکلمه ای و یا واقعه ای در آن داستان، ذهن پویای او متبادر می شود به موضوعی دیگر و صبر نمی کند که این داستان را به اتمام برساند، و بلافاصله در باب آن مطلب سخن می گوید. جالب این است که اگر در این داستان دوم هم موضوعی توجه او را جلب کند بی وقفه به آن می پردازد و پس از گذشتن از دهلیز ها و دالانهای پر پیچ و خم قصه های متعدد خود، بار دیگر بدون هیچ مقدمه ای، به داستان اصلی باز می گردد و آن را ادامه می دهد و هنوز آن را به پایان نبرده، دوباره خواننده را در داستان ها و مطالب عمیق اخلاقی و عرقانی و روانشناختی خود در گیر می کند بطوری که خواننده برای پیدا کردن ادامه ی داستان ها در مثنوی باید از دالان ها و دهلیز های پر پیچ و خم مطالب بگذرد و داستان را به پایان برساند. بدین لحاظ بسیار سخت و نفس گیر می شود. مثنوی مانند دریایی است متلاطم که موج پشت موج می آید و نگارنده نیز به امید غرق شدن در این دریای خروشان، خود را در امواج آن رها کرده، حاصل این بحر پیمایی همین کتاب است که شما در دست دارید. [....]

***

بشنوید ای دوستان این داستان
خود حقیقت نقل حال ماست آن
۳۵/۱

داستان پادشاه و کنیزک

(دفتر اول – از بیت ۳۵)

در زمان های قدیم، پادشاهی بود که هم ثروت و مال و منال بسیار داشت و هم در باور و اعتقاد به خدا راسخ و ثابت قدم بود. روزی پادشاه با همراهان خاص خود به شکارگاهی رفت،

اما بجای آن که شکار کند، خود شکار عشق گردید. او در راه، کنیزکی را دید و یک دل نه صد دل عاشق او شد.

بود شاهی در زمانی پیش از این
مُلک دنیا بودش و هم مُلک دین
اتفاقاً شاه روزی شد سوار
با خواص خویش از بهر شکار
یک کنیزک دید شَه در شاهراه
شد غلام آن کنیزک، جان شاه
مرغ جانش در قفس چون می طپید
داد مال و آن کنیزک را خرید
۳۶/۱

برای شاه، وصال به کنیزک بسیار آسان بود. کافی بود که او را از صاحبش بخرد و همین کار را هم کرد و کنیزک را به حرمسرای خود فرستاد. چند ماهی با او بود و کام دل گرفت، اما هیچگاه مانند کامجویان هوسباز، از معشوق سیر نشد. از قضای روزگار، کنیزک زیبا و عشوه گر، بیمار شد. شاه پزشکان را خواست. اما پزشکان که هر یک لقمان زمان خود به حساب می-آمدند، قادر به علاج کنیزک نشدند. هرچه دارو می دادند، اثر عکس در بیمار داشت و بیماری شدت می یافت.

هرچه کردند از علاج و از دوا
گشت رنج افزون و حاجت ناروا
آن کنیزک از مرض، چون موی شد
چشم شَه از اشک خون، چون جوی شد
۵۱/۱

شاه، چون ناتوانی پزشکان را دید، گریان و نالان، به عبادتگاه خدا، به مسجد پناه برد،شروع به زاری و گریه کرد و سلامت کنیزک را از خدا خواست.

شَه چو عجز آن حکیمان را بدید
پابرهنه جانب مسجد دوید
رفت در مسجد سوی محراب شد
سجده گاه از اشک شَه، پُر آب شد
۵۵/۱

آنقدر نالید و گریید که خوابش برد. در رویا پیری را دید که به او گفت: مژده بده که دعاهایت مستجاب درگاه حق شده است. فردا از جانب ما غریبی به شهر تو خواهد آمد. او «**حکیم الهی**» است که بیمار ترا علاج خواهد کرد:

گفت: ای شَه! مژده! حاجاتت رواست
گر غریبی آیدت فردا، ز ماست
چون که آید او، حکیم حاذق است
صادقش دان، کو امین و صادق است
۶۳/۱

فردا، سحرگاهان، شاه بر بالای قصر خود چشم براه «حکیم الهی» بود. تا آن که دید از دور شخصی، که مانند هلال ماه خمیده و باریک بود، به قصر نزدیک می شود.

چون رسید آن وعده گاه و روز شد
آفتاب از شرق، اختر سوز شد
بود اندر منظره شَه منتظر
تا ببیند آنچه بنمودند سِرّ
دید شخصی فاضلی، پُر مایه ای
آفتابی در میان سایه ای
می رسید از دور مانند هلال
نیست بود و هست، بر شکل خیال
۶۶/۱

شاه به جای دربانان و خدمتکاران، پیش او دوید و ادب بجا آورد. دست و پیشانی او را بوسید. او را به کاخ نزد کنیزک بیمار برد و قصه ی بیماری کنیزک را به «حکیم الهی» بازگو کرد.

حکیم الهی کنیزک را معاینه کرد. از همان ابتدا پی به بیماری او برد. اما بی آن که از علت بیماری کنیزک چیزی به شاه بگوید گفت: تمام کارهای پزشکان تو بی فایده بوده است، سهل است، نتیجه ی عکس داده است:

گفت: هر دارو که ایشان کرده اند
آن عمارت نیست، ویران کرده اند
دید رنج و کشف شد بر وی، نهفت
لیک پنهان کرده و با سلطان نگفت
۱۰۴/۱

او فهمید که بیماری کنیزک، بیماری تن نیست، عوارض عشق است. فهمید که کنیزک عاشق است. رنج و درد کنیزک، از دل او بر می خیزد نه از تن او. و بیماری دل بسی دردناک تر از عوارض بیماری تن است.

دید از زاریش، کو زار دل است
تن، خوش است و، او گرفتار دل است
عاشقی پیداست از زاری دل
نیست بیماری، چو بیماری دل
۱۰۸/۱

زیرا بیماری (علت) عشق، فارغ از همه ی بیماری ها تن است. چرا که عشق ابزاری است برای درک اسرار خدا. بدین لحاظ است که درمان بیماری عشق، از عهده ی پزشکان و حکیمان تن بر نمی آید.

علت عاشق، ز علت ها جداست
عشق، اُسطرُلاب [۱] اسرار خداست
۱۱۰/۱

حکیم الهی از شاه خواست او و بیمارش را تنها بگذارند، تا بطور خصوصی از کنیزک پرسش هایی کند. آنگاه نبض کنیزک را به دست گرفت و با مهربانی و لطافت از دخترک پرسش هایی کرد .

پرسید: شهر تو کجاست؟ چه خویشان و نزدیکانی در آن شهر داری؟ کنیزک نیز وقتی چنین لطافت و مهربانی را دید، به یکایک پرسش های حکیم الهی پاسخ می داد. در مسیر این پرسش ها و پاسخ ها بود که کنیزک شرح زندگی خود را بیان کرد و حکیم الهی همواره مواظب ضربه های نبض و جهیدن آن بود.

حکیم پرسید: وقتی از شهر خود خارج شدی ترا به کدام شهر بردند؟ کنیزک نام شهر هایی را که در مسیر بردگی خود سیر کرده بود، گفت و از بیان این شهر ها در ضربات نبض او تغییری پدید نیامد. تا این که به شهر سمرقند رسید:

شهر شهر و خانه خانه قصه کرد
نی رگش جنبید و نی رُخ گشت زرد
نبض او برحال خود بُد بی گزند

---

[۲]- اسطرلاب وسیله ای است در علم ستاره شناسی که ظاهراً با آن اسرار ستاره ها را بررسی می-کردند .

تا بپرسید از سمر قند چو قند
۱۶۶/۱

به محض این که نام سمرقند به میان آمد، نبض کنیزک به نحو غیرعادی جهید و رخسار او سرخ و سپس زرد شد.

نبض جست و، روی سرخ و زرد شد
کز سمرقندی زرگر فرد شد؟
۱۶۸/۱

حکیم الهی کشف کرد که کنیزک عاشق زرگری در سمرقند است. این است که گفت: نگران نباش، من تو را درمان خواهم کرد:

گفت: دانستم که رنجت چیست، زود
در خلاصت سِحر ها خواهم نمود
شاد باش و فارغ و ایمن که من
آن کنم با تو که باران، با چمن
من غم تو می خورم، تو غم مخوَر
بر تو من مشفق ترم از صد پدر
۱۷۱/۱

بعد از آن حکیم الهی نزد شاه رفت و مختصری از ماجرا را به او گفت و خواست که زرگر را به پایتخت و دربار بخواهند. چند نفر از سوی شاه به سمرقند رفتند تا به زرگر بگویند که شاه او را به عنوان زرگر دربار انتخاب کرده است. مرد زرگر وقتی این پیام شاه را شنید، خوشحال و شادمان به سرعت روی اسب نشست، همسر و فرزندان خود را آنجا به جای گذاشت و خود راهی دربار شد. او نمی دانست این سفری را که به رضا و رغبت برگزیده است، سرانجام شومی برای او خواهد داشت. وقتی به دربار رسید، شاه کلید خزانه طلا و جواهرات را به او سپرد.

شاه دید او را، بسی تعظیم کرد
مخزن زر را بدو تسلیم کرد
۱۹۷/۱

همراه این کلید، به توصیه ی حکیم الهی، کنیزک را نیز به امر شاه به او دادند:

پس حکیمش گفت: ای سلطان مِه
آن کنیزک را بدین خواجه بده
تا کنیزک در وصالش خوش شود

آب وصلش، دفع آن آتش شود
شَه بدو بخشید آن مَه روی را
جفت کرد آن هردو صحبت جُوی را
۱۹۸/۱

مدت شش ماه این دو از هم کام دل می گرفتند. در این مدت کنیزک بهبود یافت. اما حکیم الهی در خفا شربتی ساخت و به خورد زرگر داد. نوشیدن این شربت سبب رنجوری زرگر شد و روز به روز ناخوش تر و رخ زرد تر و زشت تر می شد. تا جایی که از آن زیبایی پیشین چیزی بر جای نماند و همین زشتی رخسار، دل کنیزک را از او سرد کرد، جان دختر از درد و رنج (وبال) او فارغ شد و عشق او به زرگر پایان پایان یافت.

بعد از آن از بهر او شربت بساخت
تا بخورد و پیش دختر می گداخت
چون ز رنجوری، جمال او نماند
جان دختر در وبال او نماند
چون که زشت و ناخوش و رخ زرد شد
اندک اندک در دل او سرد شد
۲۰۲/۱

چیزی نگذشت که زرگر مُرد و آن کنیزک به کلی از رنج و درد عشق او نجات یافت.

این بگفت و رفت در دم زیر خاک
آن کنیزک شد ز رنج و عشق پاک
۲۱۶/۱

شرح مختصر نماد ها و رمز ها

مولوی تمامی دفتر های ششگانه ی خود را ، با مقدمه ای به نثر، به فارسی و عربی آغاز می کند. سرآغاز این نخستین دفتر مثنوی به زبان عربی است که بخشی از ترجمه ی فارسی آن را اینجا می آوریم:

«این است کتاب مثنوی، و آن کتابی است در برگیرنده اصول اصل های دین در کشف اَسرار وصول به حق و یقین؛ و این کتاب فقه اکبر و آیین نکو و روشن و دلیل آشکار و متقنِ خداوند است . مَثَلِ نور آن، همچون چراغدانی است، در آن چراغی تابان، پرتو بیفشاند، درخشان تر از روشنی بامدادان؛ و این کتاب باغ دل ها است، انبوه درختان و آکنده از چشمه

ساران حکمت و معرفت، و از جمله آن ها سرچشمه ای است که پیروان راه و مرام سلسبیلش نامیده اند؛ و نیکان از آن خورند و نوشند و رها شدگان از بند هوی نیز از آن شادمان و پرنشاط [....] و این کتاب شفای بیماری های روحی و زُداینده اندوه ها و گشاینده رازها و آشکار کننده اسرار و حقایق قرآنی و فراخی دهنده روزی و رزق معنوی و پیراینده ی اخلاق از هر زشتی و پلیدی است. این کتاب به دست های فرشتگانِ نویسنده و گرامیانِ عالی مرتبه نوشته شده... چنین گوید این بنده ی ناتوان نیازمند رحمت حق تعالی، محمد پسر محمد، پسر حسین بلخی[۱] که حق تعالی، این کتاب مثنوی را از او قبول کُناد [...] آن را فراهم آوردم و به درخواست سرور و یار غارم که به منزله ی روح و جان و ذخیره ی امروز و فردای من است و هموست آن شیخ کاملی که سرمشق عارفان و پیشوای هدایت شدگان و یقین کنندگان [...] دارنده ی فضیلت ها و مکارم، شمشیر حق و دین، حسن فرزند محمد فرزند حسن معروف به زاده ی اَخی[۲]، بایزید زمان و جُنید دوران. راستگو، راستگو زاده، خدا از او و آنان خشنود باد [...] حُسام الدین را تباری بزرگ است که خورشید از فروغ و عظمت آن شرمسار شده و وَرا حَسَبی است که انوار تابان ستارگان در برابر درخشندگی آن، کم فروغ شده اند. درگاه این بزرگواران و محتشمان، پاینده بادا که هماره قبله ی مشتاقان و کعبه ی آمال شیفتگان است و مَطاف

نیکان. و ایدون باد تا آن دم که ستاره فروزد و خورشید تابد؛ تا اینکه پناهگاه خردمندانی ربّانی و فرهیختگانی روحانی و عرشیانی آسمانی گردد. اینان خردمندانی هستند که هرچند آکنده از اسرار حق اند، ولی مُهر خموُشی بر لب دارند؛ و با این که از نظر زمینیان غایب و مجهولند، ولی نزد آسمانیان ، حاضر و معروف. اینان، شاهان ژنده پوش اند و اشراف قبایل و اصحاب فضایل و انوار دلایل. اجابت فرما، ای پروردگار جهانیان[...] »[۳]

مولوی پس از این مقدمه ، دیباچه ی بسیار زیبایی را که بعد ها به «نی نامه» معروف شده است، در ۱۸ بیت نقل می کند و مثنوی معنوی، با همین ۱۸ بیت آغاز می شود.

درباره ی پدیدآمدن این اولین هیجده بیت آغازین مثنوی، روایتی از مرحوم «زین العابدین مستعلیشاه شروانی» در کتاب «بستان السیاحه» نقل شده، که ما آن را از«مثنوی کلاله ی خاوران» مرحوم حاج محمدرمضانی، نقل به مضمون می کنیم: روزی «حسام الدین چلبی» مرید محبوب

---

[۳]- جلال الدین محمد بلخی (مولوی) .

[۴]- حُسام الدین چلبی، مرید محبوب مولوی، که به درخواست او مثنوی تولد یافت.

[۵]- کتاب «شرح جامع مثنوی معنوی» - کریم زمانی - جلد اول - صفحه ی ٤٨

مولانا، از او خواسته است مانند منطق الطّیر عطار و یا حدیقه الحقیقه سنایی مطالب عرفانی را برای مریدانش بگوید. مولوی همان لحظه از لای دستار خود کاغذی بیرون آورد که حاوی هیجده بیت شعر بود و می گوید، دیشب در این باره می اندیشیده ام و این ابیات را سروده ام. وقتی این هیجده بیت شعر را می خوانیم، می بینیم به واقع مولوی بسیاری از دیدگاه های خود را در همین هیجده بیت بطور فشرده آورده است:

بشنو این نی چُون شکایت می کند
از جدایی ها حکایت می کند[۱]
کز نیستان تا مرا بُبریده اند
در نفیرم مرد و زن نالیده اند
سینه خواهم شَرحه شَرحه از فراق
تا بگویم شرحِ دردِ اشتیاق
هرکسی کو دور ماند از اصلِ خویش
باز جوید روزگار وصلِ خویش
من به هر جمعیتی نالان شدم
جفتِ بدحالان و خوشحالان شدم
هرکسی از ظَنِ خود شد یارِ من
از درون من نجُست اسرارِ من
سِرِ من از ناله ی من دور نیست
لیک چشم و گوش را آ ن نور نیست
تن ز جان و جان ز تن مستور نیست
لیک کس را دیدِ جان دستور نیست
آتش است این بانگِ نای و نیست باد
هرکه این آتش ندارد نیست باد
آتشِ عشق است کاندر نی فتاد
جوششِ عشق است کاندر می فتاد
نی حریف هرکه از یاری بُرید

---

[۶]- در اغلب نسخه های مثنوی، در مصراع اول «حکایت» و در مصراع دوم «شکایت» آمده است. اما اخیرا در نسخه ای که به دوران مولانا نزدیک تر است اصل بیت همین گونه است که نوشته ایم. در جایی دیگر می فرماید: **من ز جان جان شکایت می کنم؟ من نیم شاکی، حکایت می کنم.** مثنوی ۱۷۸۱/۱

پرده هایش پرده های ما درید
همچو نی زهری و تریاقی که دید ؟
همچو نی دمساز و مشتاقی که دید ؟
نی حدیثِ راهِ پرخون می کند
قصه های عشقِ مجنون می کند
محرمِ این هوش جز بی هوش نیست
مر زبان را مشتری جز گوش نیست
در غمِ ما روزها بیگاه شد
روز ها با سوز ها همراه شد
روز ها گر رفت ، گو : رو باک نیست
تو بمان ای آنکه چون تو پاک نیست
هرکه جز ماهی، ز آبش سیر شد
هرکه بی روزی است، روزش دیر شد
در نیابد حالِ پُخته هیچ خام
پس سخن کوتاه باید، والسلام[۱]
۱/۱

مولوی پس از بیان چندین نکته ی عمیق عرفانی دیگر، این نخستین داستان مثنوی (پادشاه و کنیزک) را نقل می کند.

***

بسیاری از مفسرین مثنوی اعتقاد دارند که داستان پادشاه و کنیزک در واقع شرح حال خود مولانا است. در آغاز این داستان نیز مولوی در یک بیت این موضوع را به صراحت بیان می کند:

بشنوید ای دوستان این داستان
خود، حقیقت «نقد حال ما» ست آن
۳۵/۱

نگاهی کوتاه به شرح زندگی مولانا می تواند این نظر را تأیید کند. مولانا پس از وفات پدر (سلطان العلما) به جای او نشست و رهبر دینی هزاران نفر گردید. او سال ها، به تحصیل علوم زمان خود بویژه علوم دینی پرداخته بود و پس از جانشینی پدر نیز، چند سالی به دمشق و حلب (در سوریه ی کنونی) رفت و نزد استادان علوم عقلی و دینی، تحصیل کرد. اما آن طور که در

[۷]- شرح و تفسیر این ابیات، بطور جامع در کتاب «و چنین گفت مولوی» ، مهدی سیاح زاده، شرکت کتاب، لوس آنجلس در ۱۷۳ صفحه آمده است.

شرح حال او می خوانیم، هیچگاه کام تشنه او سیراب نشد و همواره در جستجوی حقیقت بود. اما سرانجام، در آن هنگام که عالِم بزرگ دینی و حکمت و فلسفه شده بود و گروه کثیری از مردم قونیه و اطراف پیرو او بودند و از او برای مسائل دینی کسب تکلیف می کردند، در آن هنگام که هیچ چیز از دنیا و احترام خلق کم نداشت (هم مُلک دنیا را داشت و هم مُلک دین را)، با درویش ژنده پوشی به نام ملک داد تبریزی، معروف به شمس تبریزی برخورد کرد. داستان ملاقات این دو گرچه شاید آمیزه ای از واقعیت و اغراق باشد، می تواند انگیزه ی گرایش و عشق بی پایان مولوی به شمس را تا حدودی بازگو کند:

«روزی در بازار، مولانا جلال الدین بر استری سوار، به کوکبه تمام عبور می نمود و شمس الدین او را دیده به فراست مطلوب را شناخت و در رکابش روان شده پرسید که غرض از مجاهده و دانستن علوم چیست؟ مولانا گفت: روش سنت و آداب شریعت. شمس فرمود: این خود ظاهر است و مولوی گفت: ورای آن چیست؟ شمس الدین گفت که علم آن است که ترا به معلوم رساند و به شاهراه حقیقت کشاند و این بیت سنایی را بر خواند:

علم کز تو، تو را نَه بستاند
جهل از آن علم بِه بود بسیار

مولانا از استماع این سخن سخت متأثر و متحیر گشته، مرید شمس گردید.» [۱]

و یا این روایت از نخستین ملاقات مولانا با شمس الدین تبریزی:

«چون شمس الدین به قونیه رسید، مولانا را ملاقات نمود در حالی که مولانا در کنار حوض نشسته بود و کتابی چند پیش خود نهاده، شمس الدین از مولانا پرسید که این چه مصاحَف (کتاب ها) است؟ مولانا جواب داد که این را قیل و قال گویند. ترا به آن چه کار است. شمس الدین فی الحال کتاب ها را در آب انداخت و مولانا را متحیر ساخت. مولانا از روی تأسف فرمود که ای درویش، بعضی فواید والا بود که دیگر یافت نمی شود. دیوانگی کردی و ضایع ساختی. شمس دست دراز کرد یکان یکان همه ی کتاب ها را بیرون آورد که آب در آن ها اثر نکرده بود مولانا پرسید که این چه سِرّ بود که به ظهور پیوست؟ شمس الدین فرمود که این از ذوق و حال است، ترا از آن چه خبر؟ بعد از آن با همدیگر صحبت بسیار داشتند و مولانا فرجی و وضع

[۸]- کتاب بستان السیاحه - نقل از کتاب مثنوی معنوی کلاله ی خاوران - به کوشش مرحوم حاج محمد رضایی.

دستار مشابه او ساخت و طریقه ی سماع آموخت و به یُمن تربیت او علم معرفت بر سر عالم افروخت.» [۱]

می گویند مولانا شش ماه با شمس خلوت کرد و تحت تعلیم او قرار گرفت. همه ی راز و رمز های طریقت را آموخت و به گفته خود آزاد شد.

گرچه شاید این داستان که نخستین حکایت مثنوی است، شرح حال مولوی باشد، تردیدی نمی توان داشت که می تواند شرح حال همه ی انسان هایی باشد که در سراسر تاریخ زیست کرده اند و کنیزک درونشان همواره بیمار است و فقط حکیم الهی می تواند او را درمان بخشد. با این توضیح می توان رمز های این داستان را بیان کرد. در این حکایت: پادشاه نماد ما انسان ها است که اشرف مخلوقات هستیم و دنیا در چنبره ی قدرت ما است. و در عین حال به اعتبار وجود روح در ما، دنیای دین را هم می توانیم داشته باشیم. این است که مولوی دردومین بیت این داستان می گوید:

بود شاهی در زمانی پیش از این
مُلک دنیا بودش و هم مُلک دین
۳۶/۱

حالا چنین وجود والایی عاشق یک «کنیزک» می شود. یعنی کوچک تر و حقیر تر از کنیز. کنیز در این جا همان وجود ما است. همان که «من» می نامیم. همان که بدون او ما مرده ایم. همان که مدام در حال مقایسه ی خود را دیگر «من» ها است. ثروت «من»، مقام «من»، خانواده ی «من»، میهن «من»، و هزاران از این «من» ها . این «من» در جهان همواره بیمار است. چرا ؟ برای این که عاشق «زرگر» است. زرگر نماد زر است که قدرت را پدید می آورد. قدرتی که انسان عاشقانه به دنبال آن است. زرگر نماد دنیا است. نماد همه این چیز هایی که «من» ما را به سوی خود می کشد و می دویم و می دویم و می دویم، و هرگز رضایت خاطر حقیقی نداریم. اگر توجه کنیم ثروتمند ترین انسان، یا قدرتمند ترین انسان از نظر مقام اجتماعی، باز هم رضایت ندارد و احساس می کند که «چیزی کم دارد».

مولانا از مدت ها پیش از ملاقات شمس این گونه بود. مقام بزرگی در دین و شریعت داشت که برای او احترام ویژه ای حتی در دربار پادشاه روم شرقی به وجود آورده بود. به اعتبار همین مقام می توانست بیش از حد نیازش ثروت داشته باشد. اما آن طور که شرح حال نویسان

[۹]- (همان منبع)

او آورده اند، با این همه نعمت های این جهانی، هنوز تشنه بود، هنوز ناراضی بود و هنوز احساس می کرد که بیمار است. روان او بیمار است. برای رفع این بیماری، به کتاب ها روی آورده بود که نقش طبیبان و پزشکان درد او را بازی می کردند.پس طبیبان در این داستان نماد اخلاقیات و ارزش های اجتماعی است که از طریق کتاب به ما می رسد. اما می بینیم که این پزشکان قلابی هم نمی توانند درد «من» یا کنیزک او را درمان کنند، سهل است حتی برخی از این ها با راهنمایی های ناروا، حال انسان پریشیده همه ی قرون و اعصار، از جمله، زمان ما را بدتر و پریشان تر می کنند. چه کسی می تواند این بیماری ما را درمان کند؟ «حکیم الهی». چه وقتی حکیم الهی نزد ما می آید؟ زمانی که به بیماری خود آگاه شدیم. اکثریت قریب به اتفاق مردم جهان ما نمی دانند که بیمارند، که روانپریشند. که نیاز به حکیم الهی دارند. در زندگی مولانا چه کسی نقش حکیم الهی را بازی کرد؟ شمس تبریزی. او توانست «من یا کنیز» بیمار مولانا را درمان کند. او متوجه شده که انسان عاشق زرگر است. همان گونه که گفته شد، زرگر نماد زر و قدرت است. قدرت، بیماری ویرانگری است که از بدو تولد انسان در کره زمین، جان و روان او را به خود گرفته و اسباب قتل و کشتار میلیون ها میلیون انسان، ویرانی دسترنج مردمان، و هزاران هزار فاجعه ی غیر قابل جبران پدید آورده است. پس زرگر باید بمیرد تا انسان آرام بگیرد. اما جالب است که مولوی در این داستان نسخه واقع گرایانه ای به انسان ارائه می دهد. این طور نیست که مانند جوکیان و مرتاضان از دنیا باید چشم پوشید. باید از همین دنیا تا حد معقول بهره مند شد. چندی باید با دنیا هم آغوشی داشت. همانگونه که حکیم الهی توصیه می کند که کنیزک شش ماه از کام زرگر برخوردار شود. بدون درک اثرات مخرب قدرت، محال است انسان پی به زشتی آن ببرد. باید روی زشت قدرت را دید. در این راه به یک راهنما مانند حکیم الهی نیاز داریم. این حکیم الهی نماد انسان کامل است که در جهان ما گرچه اندک اند، می توان جستجو کرد و یافت و اگر چنین وجود نازنینی را یافتی، آن وقت:

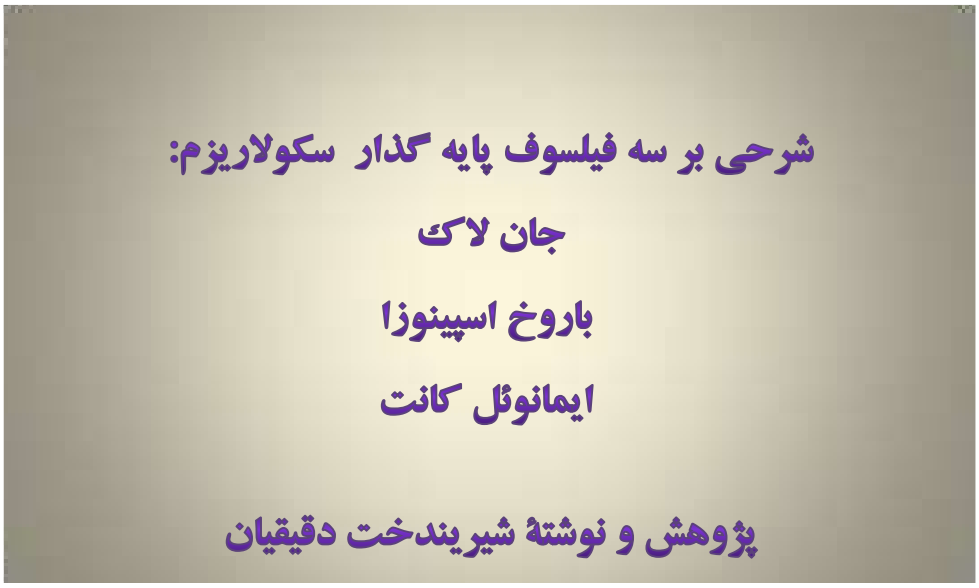
دامن او گیر زودتر بی گُمان
تا رهی در دامن آخِر زمان
۴۲۴/۱

و حکیم الهی مولوی (شمس) با شربت حقیقت، رخ زرگر را نزد مولوی (یا انسان) زرد و زشت کرد و پیوند عشق ویرانگر مولوی (انسان) را از او گسیخت. در این زمان است که انسان

آزاد می شود. آزادی حقیقی زمانی است که ما «من» خود را درخود بکشیم. در واقع «خود» کشی کنیم. «من» کشی کنیم .

بمیرید ، بمیرید، در این عشق بمیرید
در این عشق چو مُردید، همه روح پذیرید ...
بمیرید، بمیرید، وز این نفس ببرید
که این نفس چو بند است و شما همچو اسیرید.

کلیات شمس – فروزانفر – جلد ۲– غزل ۶۳۶



این جستار به نقش تاریخی سه فیلسوف غرب در پایه ریزی تفکیک نهاد دین از نهاد حکومت در دوران روشنگری می پردازد. جان لاک، باروخ اسپینوزا و امانوئل کانت که هر یک به روش خود خداباور و حتی دیندار بودند، با استدلال هایی مربوط به صلح اجتماعی، مردم سالاری و تفاهم اجتماعی پایه های جدایی دین از حکومت را ریختند. هدف این پژوهش، شناخت تبار مفاهیم این تفکیک، همان گونه است که ابتدا شکل گرفته و گسترش یافته اند. البته فیلسوفان و نظریه پردازان دیگری نیز در این زمینه نقش داشته اند، ولی این جستار خود را به سه فیسلوف یادشده که از مهم ترین ها بوده اند، محدود می سازد. کلیهٔ نقل قول های موجود در این جستار ترجمهٔ نگارنده هستند.

ابتدا از جان لاک (۱۷۰۴-۱۶۳۲) شروع می کنم که یک مسیحی مؤمن بود با اثر تاریخ ساز او: *نامه ای پیرامون مدارا* که در شماره های پیشین آرمان متن کامل آن به ترجمهٔ همین قلم به خوانندگان تقدیم شد.

هرچند لاک چند سال بعد از اسپینوزا رسالهٔ مشهور خود را نوشت، اما چون شرح روزگار جان لاک، وضعیت پریشان و خشونت بار فرقه های مذهبی در قدرت را آشکار می کند، پیش از اسپینوزا به او می پردازیم.

نظریهٔ سکولاریزم جان لاک

جان *لاک نامه ای پیرامون مدارا* را زمانی نوشت (۱۶۸۹) که تعقیب و آزار مذهبی در اروپا اوج گرفت و به دنبال آن شورش ها و جنگ های داخلی میان کاتولیک ها، پروتستان ها و ده ها فرقهٔ مسیحی به راه افتاد. از جمله در فرانسه، لویی چهاردهم کاتولیک ها را علیه فرقهٔ هوگونوت واداشت. در انگلستان، انجلیک ها پس از بازگشت چارلز دوم به تاج و تخت، قوانینی برای پیگرد و آزار کاتولیک ها و دیگر فرقه های پروتستان غیرانجلیک تصویب کردند.

سهم جان لاک در پایه ریزی نظری و سیاسی سکولاریزم، در چند حیطه است: یک دسته استدلال های او در نامه، شامل نفی تفتیش عقاید، شکنجه، طرد و تکفیر و اعدام و آدم سوزان دگراندیشان است و تأکید بر سویه های رحمت آموزه های عیسی و مفهوم حقیقی رستگاری.

دستهٔ دیگر به نفع جدایی نهاد حکومت از نهاد دین است و این که حاکم و یا مقام مدنی نباید هیچ فرقه و کلیسا یا دینی را برتری داده، حاکم سازد. این دسته از استدلال های لاک به سود صلح در جامعه، استقرار قدرت در مفهوم سیاسی و نیز سلامت انگیزه های دینی و رواج ایمان و سویه های اخلاق در آن است.

در زمینهٔ تفتیش عقاید، چند فراز نامهٔ جان لاک به دوست متأله هلندی خود، از این قرار است:

"اقرارمی کنم برای من بسیار غریب است که هر انسانی خود را محق بداند فرد دیگری و حتی یک غیرمسیحی را به نام رستگاری او زیر شکنجه بکشد [...] اما بی تردید، هیچ کس باور نمی کند که چنین رفتاری بتواند از سر رحمت، مهر یا نیت خیر باشد. اگر هر کس بر آن باشد که انسان ها باید توسط آتش و شمشیر به برخی اصول دینی ایمان بیاورند و تن به این یا آن نیایش بیرونی بدهند و هیچ منع اخلاقی هم در آن نبیند؛ اگر هر کس بکوشد تا خطاکاران را از راه اجبار به اعتراف به آن چه باور ندارند، باایمان سازد و کارهایی بکند که انجیل ها حرام می دانند؛ به راستی، هیچ تردیدی باقی نمی ماند که چنین فردی مایل به همراه کردن جمعی پرشمار با خود برای انجام چنین کاری است؛ اما این که چنین کسی با آن روش ها قصد تشکیل یک کلیسای مسیحی را داشته باشد، به کلی در تصور نمی گنجد. بنابراین، جای شگفتی نمی ماند که چرا آنان که خواهان پیشرفت دین حقیقی و کلیسای مسیحی نیستند، از سلاح هایی استفاده می کنند که به

شیوهٔ نبرد مسیحی تعلق ندارند[...] مدارا با دگراندیشان دینی، از دید انجیل عیسی و خرد ناب بشریت، گوارا است و برای مردانی تا این اندازه کوردل... ناگوار" [۱].

جان لاک با نمونه هایی از زمان خود نشان می دهد که مصیبت ها از آن جا ریشه می گیرند که مقام حکومتی به جانبداری از یک فرقه یا دین می پردازد. از این رو تدقیق حدود وظایف مقام مدنی ضروری می شود:

"نخست، مراقبت از روح انسان ها همان قدر وظیفهٔ مقام مدنی نیست که وظیفهٔ هیچ انسان دیگری. این امر از سوی خدا به او سپرده نشده؛ زیرا به نظر نمی رسد که خدا هرگز اقتداری به یک انسان در برابر انسان دیگری داده باشد تا او را به پذیرش دین خود وادارد. چنین قدرتی با توافق عموم نیز نمی تواند به یک مقام مدنی واگذارشود، زیرا هیچ انسانی نمی تواند رستگاری خود را کورکورانه به انتخاب فرد دیگری، خواه سلطان یا رعیت، واگذارد تا برای او روش ایمانی یا عبادتی تعیین کند" [۲].

لاک چنین روندی را خلاف دین حقیقی می داند:

"پس، هیچ انسانی نمی تواند ایمان خود را بر اساس نسخهٔ تحمیلی دیگری تنظیم کند. تمام دوام و قدرت دین حقیقی، درونی بوده، در متقاعدشدن کامل ذهن فرد نهفته است[...] ما هنگام پیروی از هر دین و هر آیین بیرونی ایمان، اگر در ذهن خود به طور کامل از حقانیت آن دین راضی نبوده، باور نداشته باشیم که آن آیین نیایشی مورد پذیرش خدا است، آن ایمان و آن نیایش نه تنها ما را به پیش نمی برند، بلکه سد راه رستگاری ما می گردند." [۳]

جان لاک می گوید که دلسوزی برای روح انسان ها نمی تواند کار مقام مدنی باشد، زیرا قدرت او تنها بیرونی است؛ ولی دین حقیقی و نجات بخش، شامل متقاعدشدن ذهن است که بی آن، هیچ کاری مورد قبول خدا قرارنمی گیرد. مصادرهٔ اموال، زندانی کردن، شکنجه، و هیچ کاری از این دست، قادر به واداشتن انسان ها به تغییر داوری درونی آنان از امور نیستند.

جان لاک تأکیددارد که قدرت مقام مدنی، قابل بسط به استقرار هیچ اصل ایمانی یا آیین نیایشی از راه فشار قوانین نیست. تنها "روشنی و شواهد" می تواند در افکار انسان ها تغییردهد و این نور به هیچ رو از راه شکنجه های جسمانی یا هر مجازات بیرونی دیگر حاصل نمی شود [۴].

این فیلسوف در زمینهٔ احکام ارتداد و تکفیر که در آن زمان اوج گرفته بود، نوشت:

"هیچ فرد شخصی به هیچ رو حق ندارد به دلیل عضویت کسی در کلیسایی دیگر یا پیروی از دین متفاوت، به بهره مندی او از حقوق مدنی خدشه واردکند. همهٔ حقوق و مواهبی که به او همچون یک انسان یا اهل یک شهر تعلق دارد، برای او محفوظ و برکنار از هر دست درازی هستند. هیچ خشونت و آسیبی به او مجاز نیست، خواه مسیحی باشد و خواه بیدین[...] بر اساس انجیل، این رفتار، حکم عقل است و حکم همسبتگی طبیعی که ما با آن زاده شده ایم. اگر هر انسانی از راه درست منحرف شود، این بدبختی خود او است و نه آسیبی به تو؛ از این رو تو حقی در مجازات کردن او در این دنیا نداری، زیرا فرض است که او در دنیای دیگر مکافات خواهد دید" [۵].

لاک نتیجه گرفت که هیچ انسانی در هر مقام روحانی، نمی تواند به دلیل تفاوت مذهبی، انسان دیگری را که به کلیسا و ایمان او تعلق ندارد، خواه از آزادی و خواه از هر بخشی از مالکیت مادی خود محروم کند.

در جامعهٔ مدنی موردنظر لاک، که در آن نهاد حکومت از نهاد دین تفکیک شده و قانون مدنی به جای قانون دینی حاکم باشد، اقتدار روحانیون فقط در زمینهٔ آداب و مناسک دینی و محدود به مرزهای کلیسا مانده، به هیچ رو به امور مدنی سرایت نمی یابد. کلیسا، امری یکسره منفک و متمایز است از جامعهٔ مدنی. حدود هر دو طرف ثابت و تغییرناپزیرند. باید افزود که تجربهٔ امروزی دین در جوامع سکولار، نشانگر تعدیل این تفکیک خشک است و قلمروهایی مدنی به فعالیت سازمان های مردم نهاد دینی برای تعدیل فقر، اعتیاد، مشکلات خانوادگی و غیره اختصاص یافته اند. اما از آن رو که این گفتار به تبارشناسی مفاهیم سکولاریزم غرب در ابتدای پیدایش آن ها نظردارد، سیر تحول این مفاهیم را به فرصتی دیگر وامی گذاریم.

از دید لاک، هر کس که این دو اجتماع یکسره متمایز و بینهایت متفاوت از نظر خاستگاه، هدف، وظیفه – یعنی اجتماع دینداران و جامعهٔ مدنی - را با هم مخلوط کند، آسمان و زمین را در هم مخدوش ساخته است.

با تکیه بر تجربه های دو قرن اخیر دنیا می توان به این قاعده رسید که هر چه دین در جامعه ای آسیب بیشتر به صلح و تفاهم عمومی زده باشد، نظریه های سکولاریزم و تفکیک دو نهاد، سختگیرانه تر بروز می کنند. نمونهٔ برعکس آن، جامعهٔ آمریکا است که چون از نظر تاریخی

دوره های تفتیش عقاید و سختگیری را مانند اروپا نگذرانده، نمادها و گزاره های دینی به گستردگی در بافت سکولار آن جذب شده اند (مانند جمله های ایمانی روی اسکناس ها، ذکر نام خدا در سخنرانی های مقامات کشوری) و سازمان های مردم نهاد دینی، نقش اجتماعی گسترده تری گرفته اند.

نظریهٔ سکولاریزم و تعریف حاکمان سکولار نزد باروخ اسپینوزا

باروخ (بندیکت) اسپینوزا (۱۶۳۲-۱۶۷۷) ۱۹ سال زودتر از نامهٔ جان لاک، اثر خود به نام رسالهٔ *الهیات و سیاست* را نوشت. محورهای تمرکز اسپینوزا در این رساله، وسیع تر از جان لاک در نامه است و از این رو در این جستار، ابتدا به لاک پرداخته شد.

اسپینوزا از تبار یهودیان اسپانیایی بود که توسط فردریک در قرن پانزدهم اخراج شده، به پرتغال *گریخته* بودند. ولی در قرن هفدهم، تفتیش عقاید در پرتقال فعال تر شد و یهودیان را در پرتغال نیز مورد تعقیب و آزار قرارداد. زمانی که پدر و مادر اسپینوزا او را از پرتغال به هلند می بردند، در سیزده سالگی، هیمه های آدم سوزی تفتیش عقاید را به چشم دید که دگراندیشان در آن می سوختند و نیز یهودیانی که حاضر به تغییر دین نبودند با خواندن دعای توحید در آتش جان می دادند. او بعدها از این صحنه ها یادکرد. اسپینوزای خداباور که تعریف متفاوتی از خدا داشت، در اوایل جوانی به دلیل خودداری آگاهانه از شرکت در مناسک از سوی کنیسهٔ آمستردام تکفیر شد. او به این تکفیر اعتراض کرد و گفت که می خواهد عضو جامعهٔ دینی یهودیان آمستردام باقی بماند، ولی آزادی تفسیر و شرکت نکردن در مناسک داشته باشد. او در سال های بعد از این تکفیر، *رسالهٔ الهیات و سیاست* را نوشت.

رسالهٔ *الهیات و سیاست* چند محور دارد و در این جا استدلال می کنم که این محورها چگونه مستقیما در شکل گیری پایه های نظری سکولاریزم در غرب نقش داشته اند:

محور نخست اسپینوزا در رسالهٔ *الهیات و سیاست*: محور نخست، تفسیرهای او از مفاهیم الهیات مانند خدا، ایمان، وحدت طبیعت و انسان با خدا، عشق، و پدیدهٔ نبوت است. اسپینوزا در مورد نبوت، هستهٔ اصلی نظریهٔ موسی بن مایمون فیلسوف قرن دوزادهم میلادی را گرفت. ابن مایمون معتقد بود نبوت ها جز نبوت موسی همه در خواب یا رؤیت های حاصل مراقبه

(مدیتیشن) رخ داده اند و از این رو متون وحی باید با مؤلفه های خواب و رؤیای نبوت تفسیر شوند و نه با معنای ظاهری بازگویی این خواب ها[۶]. انتخاب مبحث نبوت از سوی اسپینوزا، اتفاقی نبوده، زیرا بازاندیشی پیرامون نبوت و وحی، نقش کلیدی در تفسیر متن مقدس و در نتیجه خوانش روزآمد از دین دارد. بازاندیشی اسپینوزا در دین، خشم کلیسا را برانگیخت. تفتیش عقاید کلیسا با فشار بر جامعهٔ یهودیان و رهبران ترسیدهٔ آنها موجبات تکفیر اسپینوزا را فراهم ساخت.

تفسیرهای اسپینوزا در زمینهٔ الهیات، عناصر لازم برای برخورد عقلانی و تاریخی با دین و زدودن خرافات – که اسپینوزا آن را عامل اصلی همهٔ خشونت ها و سلطه بر توده ها می دانست – فراهم کردند. دیدگاه اسپینوزا در مورد پیامبران که رسالت آن ها را اخلاقی می دانست، در بازتعریف سکولار جایگاه دین نقش داشته است. او در رساله نوشت: "اخلاقی که پیامبران تبلیغ می کنند با حکم خرد منطبق است" و این گونه، بر روی هستهٔ اخلاقی دین تأکیدکرد که بازاندیشی دیدگاه موسی بن مایمون در فصل سوم *دلالت الحائرین* [*راهنمای سرگشتگان*] بود. اسپینوزا بر آن است که ایمان مطابق دیدگاه پیامبران برای مردم روزگار دور بیان شده و از این رو در هر زمان باید به روز شود تا انسان ها دچار انزجار از دین نشوند. موضوع های الهیاتی دیگر رساله نیز که شرح آن ها در این مختصر نمی گنجد، در طرح اسپینوزا برای برجسته ساختن هسته های عقلانیت و رحمانیت ادیان، شرکت دارند.

محور دوم اسپینوزا در رسالهٔ *الهیات و سیاست*: استدلال به نفع جدایی مرزهای فلسفه از الهیات در حین حفظ مناسبات و تبادل آن دو با یکدیگر. این دیدگاه اسپینوزا برای پایه ریزی نظری سکولاریزم اهمیت بسیار دارد. او استدلال می کند که حتی راه حل جنگ های مذهبی، همین جدایی الهیات از فلسفه است. زیرا: "فلسفه حوزهٔ شناخت است و الهیات حوزهٔ پارسایی"[۷]. او می گوید دین باید به ترویج احکام محبت و عدالت بپردازد و: "دین باید فهمیدن معنی دقیق آن احکام را به فلسفه واگذارکند، زیرا فلسفه، روشنایی حقیقی روح است". اسپینوزا دو قلمرو را این گونه به هم ارتباط می دهد: انسان از طریق دین، مطیع خدا باشد و به کمک فلسفه، شناخت به دست آورد. به این ترتیب، اسپینوا در صورت رعایت اصول فلسفه و میزان خرد، موافق بحث فلسفی پیرامون مفاهیم دین است. او همچنین بر آن است که ایمان دینی در فلسفه شکوفا می شود و بالعکس. اما تداخل آن ها دردسرزا است. از این رو باید نه

الهیات در خدمت فلسفه قراربگیرد و نه فلسفه در خدمت الهیات؛ بلکه هر یک در حوزهٔ مستقل خود باقی بماند. اسپینوزا با آن که بخش هایی از الهیات و دین را عقلانی می داند، اما از آنجا که مفاهیم ایمانی را در قلمرو عقلانی نمی داند، الهیات را بخشی از فلسفه نمی داند، زیرا فلسفه برای خود محدودهٔ خرد متعارف را برگزیده است. از نظر اسپینوزا وجود حوزه های مستقل الهیات و فلسفه، آزادی اندیشه را تضمین می کند. [۸]

او در رساله، فایدهٔ عمل گرایانهٔ تفکیک فلسفه و الهیات را در آن می داند که فلسفه همچون حوزهٔ خرد عام و چون پناهی دست نخورده برای تفاهم بشری باقی می ماند؛ یعنی برای افراد ایمان های گوناگون که با هم تضادهایی دارند. این فرمول اسپینوزا نیز در شکل گیری سکولاریزم نقش داشته و مشارکت فلسفه در آن را تعیین کرده است.

اسپینوزا اهل خرد و اهل ایمان را اندرزی می دهد که برای ما ایرانیان می تواند درس آموز باشد:

> "خرد هرگز به خود مغرور نمی گردد و اعمال مؤمنان حقیقی را تحقیرنکرده، به ریشخند نمی گیرد. کسی که راهنمای او عقل است، فرد مؤمن را از هر نظر برابر خود می شمارد".

اسپینوزا این جا دلیل می آورد که چرا فرد عقل گرا همواره باید خود را برابر با فرد مؤمن ببیند: زیرا پیوندی که این دو گروه را به هم مرتبط می سازد، بس نیرومندتر از پیوند جداگانهٔ هر یک با توده های مردم است که مهار خود را به دست غرایز ابتدایی می دهند. اصولاً اسپینوزا شمار خردمندان را اندک می داند و به توده های مردم به دلیل ناآگاهی و اسیر امیال بودن، بدبین است. این ایده از اسپینوزا به کی یر که گارد رسید که می گفت: "با تودهٔ مردم هیچ حقیقتی نیست" و نیز به نیچه که توده ها را گله می نامید و ستایشگر اسپینوزا بود.

محور سوم اسپینوزا در رسالهٔ *الهیات و سیاست*: تعریف دولت و حاکم سکولار. می‌توان گفت که این محور رساله، مراحل پایه ای تفکیک دین و حکومت را شکل می دهد. جان لاک، نامه را در ۱۶۸۹ نوشت، حال آن که رساله در ۱۶۷۰ در زمان حیات اسپینوزا منتشرشد. حرکت استدلالی اسپینوزا به آن سمتی است که لاک بعدها آشکارا فرمولبندی می کند. این مسیر حرکت را توضیح می دهم:

اسپینوزا هنگام استدلال به نفع وجود دولت متکی به جمهور مردم، از لزوم اخلاق جهانشمول آغازمی کند و از آنجا به ضرورت قدرت سیاسی یا دولت مدنی می رسد. اسپینوزا احکام اخلاق را حاصل کاربست خرد می داند که قواعد یکسانی را برای زیست همگان همراه با خوشبختی و صلح پیشنهاد می کنند. اما بیدرنگ می گوید که این برای زندگی اجتماعی کافی نیست، زیرا همزیستی مردمان، به ندرت در پیروی از عقل است و آدم ها بیشتر تابع هیجان ها و انگیختگی های خودپرستانه هستند. از این رو "وجود دولت چه برای خردمندان و چه بیخردان ضرورت دارد". اما چگونه دولتی؟ اسپینوزا از همهٔ خواستاران موهبت آزادی می خواهد که از حکومت مطلقهٔ فردی بپرهیزند و سرنوشت خود را در هیچ حالت به دست یک فرد نسپارند. اسپینوزا در بخش پایانی رساله، واژهٔ "دموکراسی" را به کارمی برد[۹]. از دید او دموکراسی بهترین شکل حکومت بوده، شرط آن برابری همگان در برابر قانون، مشارکت افراد دوراندیش و خردمند و آموزش دیده و نیز اطلاع رسانی شفاف دولت از همهٔ کارهای خود است[۱۰].

اسپینوزا مانند جان لاک برای دین در جامعه نقش مثبت قائل است و دولت را نسبت به ضرورت دین هشدارمی دهد. از نظر اسپینوزا سیاست تنها باید دلمشغول کارکرد دولت باشد. هدف دولت نیز برقراری نظم و آرامش بوده که آن ها هم در خدمت استقرار آزادی در جامعه هستند. یعنی دولت/قدرت سیاسی، وسیله ای است در خدمت هدف والای آزادی انسان در چارچوب زیست جمعی و مدنی. دین و فلسفه نیز از نظر اسپینوزا در خدمت آزادی درونی و بیرونی انسان کارکرد دارند.

اسپینوزا در مورد آزادی اندیشه می نویسد: "آزادی عمومی زمانی به خطر می- افتد که آزادی اندیشهٔ افراد محدود شود".

محور چهارم اسپینوزا در رسالهٔ *الهیات و سیاست*: تعریف حاکمان سکولار. اسپینوزا در رساله به ایدهٔ تفکیک دین از حکومت نزدیک می شود. به این صورت که "حاکمان سکولار" (با همین واژه ها در رساله) را ناظر بر دین می خواهد، به گونه ای که اعمال دینی در هماهنگی با صلح و بهروزی قرارگیرند. اسپینوزا می خواهد که "حاکمان سکولار" نظارت کنند مبادا عملی از سوی دین، مخالف صلح و بهروزی باشد. این حاکم – که البته اسپینوزا در مخالفت با حکومت فردی مطلقه همواره به صورت جمع، "حاکمان" می نامد - هم مدافع قانون و هم دین است. آموزه های الهی در درون او به وجدان تبدیل شده اند، بی آن که به هیچ رو خود را

جانشین خدا یا پیامبر یا اعمال کنندهٔ قانون دین بداند. می توان این نظر فیلسوف را گفتمانی بینابینی و انتقالی در مسیر تفکیک کامل دین و دولت دانست.

نکتهٔ مهم این است که اسپینوزا این نظریه را از تاریخ یهود بیرون کشیده، آن را مطابق آموزه های دین و شواهد تاریخی می داند. باید افزود که یهودیان *به دنبال* تسخیر سرزمین *اسرائیل* توسط آشور و بابل و سپس روم، از استقلال سیاسی و حکومتی که قانون تورات در آن حاکم بود، بیرون آمده، زیر قوانین سرزمین های دیگر قرارگرفتند. این واقعه تحول عمیقی در الهیات یهود پدید آورد، از جمله معبد جای خود را به نهاد کنیسا برای نیایش، کار اجتماعی، آموزش و تفسیر داد. قربانی های معبد، جای خود را به دعا و آموزش و تفسیر دادند. یرمیای نبی که معاصر این رویداد بود، اسیران بابل را به تبعیت از قانون آن کشور و حفظ صلح فرا خواند [یرمیای نبی ۲۹-۷]. از جمله پیامدهای این تحول، پذیرش قوانین مملکتی جوامع میزبان و تبدیل آموزه های دین از صورت قانون حاکم بر جامعه به قاعده های اخلاق و رفتار بود. اینک روال استدلال اسپینوزا پیرامون این تاریخچه را دنبال کنیم:

"دین در میان عبرانیان تنها از راه حق سرور حاکم، شکل قانون به خود گرفت؛ وقتی این حاکمیت از میان رفت، دیگر دین را نمی شد همچون قانون سرزمینی خاص پذیرفت. بلکه دین تنها به آموزهٔ جهانشمول خرد تبدیل شد. می گویم، خرد، زیرا دین دیگر از روی وحی شناخته نمی شد. از این رو می توان به این نتیجهٔ کلی رسید که دین، خواه از راه قوه های طبیعی بر ما آشکار شده باشد و خواه از راه پیامبران، در هر حال، قدرت فرمان بودن را تنها از احکام صاحبان قدرت سروری می گیرد. افزون بر این، خدا هیچ سلطنتی در میان آدمیان ندارد، مگر تا آن جا که حاکم بر قدرت های زمینی است. پس در نوری روشن تر به تأیید آن چه در فصل چهارم گفتیم [*رسالهٔ الهیات و سیاست*] می-رسیم: یعنی این امر که همهٔ احکام خدا بیانگر حقیقت و ضرورت ابدی هستند و ما نمی-توانیم خدا را هچون شاه یا قانونگزاری ببینیم که به بشریت قانون می دهد. به همین دلیل، آموزه های الهی، خواه آشکارشده از راه قوه های طبیعی ما و خواه از راه پیامبران، قدرت فرمان بودن را مستقیم از خدا نمی گیرند، بلکه تنها از یا به وساطت کسانی که حق حکمرانی و قانونگزاری دارند، این قدرت را می گیرند. تنها *حکمران/ قانونگزار* است

که بر انسان ها حکومت می کند و امور انسانی را با عدالت و مساوات به پیش می برد" [۱۱].

اسپیوزا سپس استدلال درخشان خود را به میان می آورد که چرا این نتیجه گیری با شواهد همخوان است: زیرا آثار عدالت الهی را تنها در جاهایی می بینیم که مردان عادل بر آن حکم می رانند، وگرنه، جاهای دیگر آن گونه که اسپینوزا به سخن سلیمان نبی اشاره می کند، "عادل و ناعادل، پاک و ناپاک دچار یک سرنوشت می شوند" و نشان از عدل الهی نیست [باید دانست که منظور اسپینوزا از صفت الهی برای عدالت، اشاره به عدل و انصاف اخلاق مدار و حقیقی است]. چنین وضعیت هایی افرادی را نسبت به عدالت الهی بدبین می سازند که می پندارند مشیت خدا مستقیم بر انسان ها حاکم بوده، طبیعت را به سود آن ها هدایت می کند[۱۲]. اسپینوزا سپس می نویسد:

"پس هم حکم خرد و هم تجربه نشان می دهند که عدالت الهی یکسره وابسته به احکام حاکمان سکولار بوده، در نتیجه، حاکمان سکولار، تفسیرگران عدالت الهی هستند. اینک وقت آن است که به این نکته بپردازیم که اگر ما از خدا به درستی اطاعت کنیم، باید رعایت های بیرونی دین و همهٔ اعمال خارجی راستواری با صلح عمومی و بهروزی همخوان بشوند".[۱۳]

اسپینوزا در این نظریه، در حقیقت، پیروی عملی از آموزه های الهی را به وجدان فردی حاکمان سکولار واگذار نموده و فهم عدالت الهی را به امری درونی و خصوصی برای این حاکمان تبدیل می کند. در عین حال، با استدلال های یادشده، هیچ جایی برای ادعای جانشینی خدا برای حاکمان باقی نمی ماند و از این رو اسپینوزا بارها اصطلاح "حاکمان سکولار" را به کار می برد.

دستاوردهای اسپینوزا برای سکولاریزم، چنان چه گفته شد، بازتعریف مفاهیم الهیات در جهت عقلانیت و رحمانیت؛ تفکیک فلسفه از دین؛ تأکید بر نقش مدنی دولت؛ آزادی انسان در قالب اجتماع؛ دموکراسی و پرهیز از حکومت مطلقه؛ تعریف وظایف حاکمان سکولار؛ و قراردادن دین در جایگاه اخلاقی بود؛ که این آخری از سوی ایمانوئل کانت دنبال و تکمیل شد.

نظریهٔ سکولاریزم نزد ایمانوئل کانت

کانت یک پا در دین عقلانی و اخلاقی و پای دیگر در فلسفه، به نفع سکولاریزم استدلال می-کند و آن را بهترین انتخاب جامعهٔ دینی برای سلامت، صداقت و بقای دین می داند.

کانت اثری دارد به نام *دین در محدوده های عقل صرف* که کمتر از آثار دیگر او مورد توجه قرارگرفته، ولی از نظر موضوع سکولاریزم از مهم ترین نظریه پردازی های کانت به شمار می-رود. برگردان فصل اول این کتاب با عنوان "پیرامون شر ریشه دار" به ترجمهٔ نگارندهٔ جستار حاضر در دفتر سوم گاهنامهٔ فلسفی خرمگس آمده است[۱۴]. در فصل دوم *دین در محدوده های عقل صرف*، که در این جا بررسی خواهد شد، استدلال های کانت به نفع جدایی دین از حکومت در چهار محور عمده هستند: استدلال های مربوط به تفکیک نهاد دین از نهاد حکومت؛ سازمان دهی دین منفک از حکومت؛ استدلال های الهیاتی؛ اخلاق جهانشمول.

محور تفکیک دین از نهاد حکومت: کانت ابتدا اتحاد جهانی انسان ها زیر لوای قانون اخلاق را مطرح کرده، آن را مقوله ای متفاوت با اتحاد انسان ها براساس قانون حقوقی و مدنی می داند.

کانت از *ethical state* و *kingdom of virtue* یعنی "حکومت اخلاقی" و "قلمرو فضیلت" سخن می گوید. کانت آن جنبه از دین را که در پی استقرار قلمرو فضیلت است، در محدودهٔ عقل صرف می داند. به نظر او هستهٔ اخلاقی دین این است که انسان باید از قلمرو قانون طبیعت، یعنی جنگ هر کس علیه دیگری بیرون آمده، وارد قلمرو اخلاق طبیعی شود که نبرد دائمی انگیزش خیر با انگیزش شر درون انسان است. تنها در این صورت، انسان، عضو یک جامعهٔ اخلاقی جهان گستر می شود. کانت استدلال می کند که برای انسان های دیندار و باایمان که قلمرو اخلاقی باید ایده آل باشد، تنها سازمان دهی قابل توجیه، نهاد کلیسا است و نه کشورداری و حکومت [۱۵].

کانت به یک نکتهٔ مهم دیگر توجه دارد: اگر این تفکیک بخواهد انجام شود، برآمد اجتماعی نهاد دین باید بازتعریف شود. از این رو، ایدهٔ کلیسای نامرئی و کلیسای مرئی را به میان می-آورد. کلیسای نامرئی به گفتهٔ کانت "ایدهٔ همبستگی همهٔ افراد راستوار زیر تدبیر الهی اخلاقی و مستقیم" است. ویژگی های کانت برای کلیسای مرئی، هیچ جایی برای دین حکومتی باقی

نگذاشته، ولی تعالی، رواج و دوام خود دین را درنظردارد. کلیسای مرئی از نظر او این خصوصیات را دارد:

اول: جهانشمول است، یعنی به دور از فرقه گرایی؛ دوم: خلوص نیت دارد، یعنی هیچ انگیزهٔ دیگری جز انگیزهٔ اخلاقی در خود پنهان نکرده است؛ سوم: کار آن پالایش از حماقت، خرافه و جنون تعصب است؛ چهارم: مناسبات در این کلیسای مرئی براساس آزادی استوار است - هم مناسبت درونی اعضا و هم مناسبت بیرونی کلیسا با قدرت. کانت هر دو مناسبت را در قالب جمهوریت تعریف می کند. پنجم: دارای اساسنامهٔ تغییرناپذیر بوده، با نمادهای متناقض و دلبخواه دچار تفرقه نمی شود [*۱۶*].

در مقایسه ای تطبیقی میان این متن کانت و نامهٔ جان لاک، می توان گفت که کانت در بیان ویژگی های "کلیسای مرئی"، همان استدلال های لاک در مورد "کلیسای مطلوب" را گسترش داده است. زیرا لاک نیز براین موارد تأکیدداشت: مناسبات داخلی کلیسا باید بر آزادی ورود و خروج استوار باشد [*۱۷*]؛ هیچ کلیسایی دارای مناسبات امتیازگیری از قدرت سیاسی نباشد [*۱۸*]؛ نمادها و آیین های دلبخواه هر کلیسا نباید موجب تفرقه میان مؤمنان بشود[*۱۹*]

کانت در ادامه می نویسد: "یک قلمرو اخلاقی در شکل یک کلیسا که تنها نمایندهٔ شهر خدا است، از نظر اصول اساسی هیچ شباهتی به یک نهاد سیاسی ندارد".

اینجا اشارهٔ کانت در مورد "شهر خدا" به نظریهٔ آگوستین است در اثری به نام *De Civitate Dei Contra Paganos* (*شهر خدا دربرابر خداناباوران*). آگوستین ایدهٔ شهر خدا را از یوتوپیای افلاطون گرفته بود. باید افزود که فیلسوفانی از جمله کارل پوپر، ترجمان سیاسی دیدگاه های افلاطون را مخرب و بازدارنده دانسته اند. پوپر در هر دو اثر خود به نام های *افلاطون* و *جامعهٔ باز و دشمنان آن* به دیدگاه های افلاطون انتقادمی کند. ایدهٔ شاه/فیلسوف افلاطون به تدریج در جوامع مسیحی و مسلمان، ترجمان حکومت دینی یافته است. کانت این جا مفهوم "شهرخدا"ی آگوستین را از حیطهٔ کشورداری به حیطهٔ اخلاق محدودکرده، آن را تنها در قلمرو کلیسای تفکیک شده از کشورداری معتبر می بیند.

محور الهیات: دستهٔ دیگر استدلال های رسالهٔ *دین در محدوده های عقل صرف*، در قلمرو الهیات است که آن ها نیز به نوبهٔ خود به تدقیق حدود دین و حکومت می پردازند. کانت در

این اثر، سکولاریزه کردن الهیات را پیشنهاد می کند، زیرا دین حقیقی به قوانین اخلاق *moral laws* وابسته است. *religious statutory laws* یا احکام دین، از دید این فیلسوف، *زمانمند* و بسته به شرایط هستند و نمی توانند جهانشمول باشند. اما قوانین اخلاقی دین، چنین ویژگی را دارند. کانت احترام به خدا را تنها از راه احترام به اخلاق جهانشمول معتبرمی داند. او می پرسد که خدا چگونه می خواهد به او احترام گذاشته شود؟ و پاسخ می دهد: "پاسخی که انسان را در کلیت انسان بودن آن درنظر بگیرد، فقط قانون های اخلاق را قانون خدا می داند". احترام به افراد صاحب مقام و نفوذ کلیسا به هیچ رو احترام به خدا نیست . قاعده ها و مناسک کلیسا قانون های خدا نیستند.

یک اتفاق مهم در این اثر کانت افتاده که امروز جهانیان در ادبیات سیاسی و اجتماعی از آن استفاده می کنند: کانت می گوید دین یک مفهوم کلی و یگانه است به معنای وقوف به خدا همچون مبدأ. ادیان گوناگون در حقیقت، "ایمان" های متفاوت هستند. او چنین پیشنهاد می-کند: "بنابراین، بهتر است بگوییم این شخص ایمان یهودی، محمدی، مسیحی و غیره دارد و نگوییم دین او این است".

این پیشنهاد کانت جاافتاده و امروز در انگلیسی می گوییم:*Muslim ; Christian faith* *faith* و پیشنهادی تشنج زدا و در خدمت همزیستی ادیان است.

کانت می افزاید هیچ یک از ستمدیدگان جنگ های مذهبی شاکی نبودند که نتوانسته بودند این یا آن ایمان را داشته باشند، بلکه شاکی بوده اند که از اجرای مناسک و آیین نمایشی کشیشان خود در فضای همگانی محروم بوده اند. از این رو کانت نیز مانند جان لاک، حاکمیت سیاسی یک مذهب و آیین را ریشهٔ جنگ ها و خونریزی های زمان خود می داند.

کانت در این کتاب به بازتعریف مفاهیم الهیات از جمله معجزه و نبوت می پردازد و آن ها را با تفسیر خاص خود معتبرمی داند. از جمله، در فصل "پیرامون شر ریشه دار"، دربارهٔ بیرون کشیدن حقیقت اخلاقی از روایت های متن مقدس، دیدگاهی ارائه می کند که همسو با امکان تفسیرهای سکولار از الهیات است. کانت این طرح را در مورد واردساختن مفاهیم دینی در بافتی سکولار به ویژه در زمینهٔ اخلاق انجام داد. کانت در پینوشتی به شرح خود از روایت آدم و حوا و درخت معرفت به نیک و بد در تورات، می نویسد:

"آن چه در این جا آمده، نباید به گونه ای خوانده شود که گویی تفسیر متن مقدس ورای محدودهٔ قلمرو خرد ناب است. می توان از روایتی تاریخی استفادهٔ اخلاقی کرد، بدون این حکم که آیا قصد مؤلف چنین بوده یا این تفسیر ما می باشد. به شرطی که آن معنا جدا از هر گونه شواهد تاریخی، به خودی خود، حقیقت بوده، تنها معنایی باشد که می تواند از یک آیه، چیزی برای بهترشدن ما بیرون بکشد – وگرنه، سربار دیگری خواهد بود بر شناخت تاریخی ما. نباید بیهوده، بر سر یک پرسش یا سویه های تاریخی آن وقتی که در هر حال قابل درک است، دعوا کنیم؛ زیرا در آن صورت راهی برای انسان بهتر شدن وجود نخواهد داشت. وقتی آن چه می تواند در این زمینه به ما کمک کند، فاقد شواهد تاریخی است، باید آن را بدون چنین شواهدی فهمید. آن شناخت تاریخی که درون خود اثباتی برای اعتبار نزد برای همهٔ انسان ها ندارد، حاشیه ای به شمارمی رود و هر کس آزاد است آن را آموزنده بداند". [۲۰]

محور اخلاق جهانشمول: دستهٔ دیگر استدلال های کانت در کل این کتاب، پیرامون اخلاق جهانشمول است که در فصل اول با عنوان "پیرامون شر ریشه دار" می آید. استدلال کانت به نفع اخلاق جهانشمول این جا پشتوانهٔ خود را از خود متون دینی از جمله روایت درخت معرفت به نیک و بد در تورات می گیرد. تأکید کانت بر روی اخلاق جهانشمول فرادینی، فراملیتی و فراقومی، پایگان اصلی تفکری است که پس از جنگ جهانی دوم به اعلامیهٔ حقوق بشر جهانی رسیده و از عناصر اساسی سکولار دموکراسی به شمار می رود [۲۱].

منابع و پی نوشت ها:

۱- لاک، جان.: ۲۰۱۴. *نامه ای پیرامون مدارا*. ترجمهٔ شیریندخت دقیقیان. گاهنامهٔ فلسفی خرمگس، دفتر دوم، ویژهٔ آزادی، ص ۷۱

۲ – همان جا، ص ۷۲

۳ – همان جا، ص ۷۳

۴ – همان جا، ص ۷۵

۵– همان جا، ص ۷۵

۶- ابن مایمون، موسی.: ۲۰۱۱. *راهنمای سرگشتگان(دلالت الحائرین)*. شرح، حواشی و ترجمه: شیریندخت دقیقیان. بنیاد ایرانی هارامبام. لس آنجلس، جلد دوم، بخش های ۳۱-۳۴.

7- Spinoza, Benedict (Baruch).: 1883. A Theologico-Political Treatise. Translated from Bruder's 1843 Latin text by R.H.M. Elwes, p 366

Full text:

http://www.yesselman.com/e5elwes.htm#effete

8- ibid, p 395

9- ibid, p 368

10- ibid, pp 405-406

11- ibid, pp 489-490

12- ibid, p 490

13- ibid, p 490

۱۴- کانت، ایمانوئل.: ۲۰۱۴. پیرامون شر ریشه دار. فصل اول *دین در محدوده های عقل صرف*. شرح و ترجمه: شیریندخت دقیقیان. گاهنامهٔ فلسفی خرمگس، دفتر سوم، ویژهٔ خشونت و خشونت پرهیزی. آغاز از ص ۶۲

مشخصات کتابشناسی:

Kant, Immanuel.: 1960. Religion within the Limits of Reason Alone. Book One: Radical Evil in Human Nature. Translated from German to English by Theodore M. Green and Hoyt H Hudson. Harper & Brothers, New York

15- ibid, p 92

16- ibid, p 95

۱۷- لاک، جان.: ۲۰۱۴. *نامه ای پیرامون مدارا*. ترجمهٔ شیریندخت دقیقیان. گاهنامهٔ فلسفی خرمگس، دفتر دوم، ویژهٔ آزادی، ص ۷۲-۷۴

۱۸- همان جا، ص ص ۸۰-۸۱

۱۹- همان جا، ص ۹۳

۲۰- کانت، ایمانوئل.: ۲۰۱۴. پیرامون شر ریشه دار. فصل اول *دین در محدوده های عقل صرف*. ترجمهٔ شیریندخت دقیقیان. گاهنامهٔ فلسفی خرمگس، دفتر سوم، ویژهٔ خشونت و خشونت پرهیزی، ص ۷۳

۲۱ - نگارندهٔ همین جستار در مقالهٔ دیگری به نام "سکولاریزم، عنصر همبسته با دموکراسی" به بررسی مدل های گوناگون سکولاریزم در کشورهای غربی و تاریخچهٔ تحول آن ها پرداخته، استدلال می کند که سکولاریزم، عنصر همبسته با دموکراسی است. برای این متن نگاه کنید به:

دقیقیان، شیریندخت.: ۲۰۱۰. سکولاریزم، عنصر همبسته با دموکراسی. متن ارائه شده به کنفرانس UCLA Changing Paradigm, 2010 به ریاست زنده یاد پروفسور حسین ضیایی.

یادبودها

به یادبود زنده یاد جمشید مشایخی

بازیگر پیشکسوت سینما

جمشید مشایخی بازیگر پیشکسوت سینما، تئاتر و تلویزیون شامگاه سه‌شنبه ۲ آوریل ۲۰۱۹ در سن ۸۵ سالگی در تهران درگذشت. او در روزهای گذشته در بیمارستان عرفان بستری بود. این بازیگر در بیش از ۹۰ فیلم سینمایی و ۵۰ سریال ایفاگر نقش‌های متفاوت بود.

شورای دبیران آرمان درگذشت این چهرهٔ بزرگ سینمای ایران را به خاندان مشایخی تسلیت می گوید.

جمشید مشایخی ۶ آذر ۱۳۱۳ در تهران متولد شد. او دارای تحصیلات ناتمام در رشته تئاتر و دارای نشان درجه یک فرهنگ و هنر است. در سال ۱۳۳۶ به استخدام اداره تازه تأسیس هنرهای دراماتیک درآمد و به عنوان بازیگر کار خود را در برنامه نمایشی کانال سوم غیردولتی آغاز کرده، با ایفای نقش در فیلم کوتاه «جلد مار» هژیر داریوش به همراه فخری خوروش جلوی دوربین رفت. آقای مشایخی با نمایش «وظیفه پزشک» بازیگری را آغاز کرد و در سال ۱۳۴۴ با

فیلم «خشت و آینه» وارد سینما شد اما کار حرفه‌ای خود را از سال ۱۳۴۹ به طور رسمی شروع کرد.

این بازیگر در بیش از ۹۰ فیلم سینمایی و ۵۰ سریال، ایفاگر نقش‌های متفاوت و ماندگاری در ژانرهای و سبک‌های مختلفی در سینما و تلویزیون بوده و با کارگردانان برجسته‌ای در طول تاریخ سینما همکاری کرده است. از جمله آثاری که او در آنها ایفای نقش کرده است، می‌توان به بازی در فیلم‌های «گاو»، «قیصر»، «شازده احتجاب»، «سوته‌دلان»، «خانه عنکبوت»، «کمال‌الملک»، «گل‌های داودی»، «آوار»، «پدربزرگ»، «طلسم»، «روز واقعه»، «خانه روی آب»، «یک بوس کوچولو»، «جرم» و «سیزده ۵۹» و مجموعه‌های «هزاردستان»، «داستان‌های مولوی»، «سلطان صاحبقران»، «امام علی»، «پهلوانان نمی‌میرند» و «ستایش» اشاره کرد.

مشایخی در حوزه تئاتر هم فعالیت‌های مؤثری داشته و برای اولین بار در سال ۱۳۳۹ در تله تئاتر «بعد از سی سال» به کارگردانی علی نصیریان بازی کرد و در فاصله این سال‌ها تا ۱۳۵۲ در حدود ۱۰ تله تئاتر حضور داشت و با هنرمندانی چون علی نصیریان، عباس جوانمرد و رکن الدین خسروی همکاری کرد. راه او پررهرو باد.

شورای دبیران آرمان درگذشت این هنرمند ارجمند سینمای ایران را به خاندان او و اهل فرهنگ و هنر تسلیت می گوید.

زنده یاد

پرویز بهرام

صدای آشنای یک دوبلور پیشکسوت

پرویز بهرام، دوبلور سرشناس ایرانی و وکیل دادگستری، دوشنبه ۶ خرداد، پس از چند سال بیماری درگذشت. پرویز بهرام، زاده ۴ مرداد ۱۳۱۲ از اواخر دهه ۲۰ خورشیدی وارد کار دوبله شد و چند سالی هم به عنوان بازیگر، صحنه تئاتر را تجربه کرده بود.

از کارهای شاخص این دوبلور هنرمند می‌توان به گویندگی در مجموعه مستند «جاده ابریشم» و دوبله بازیگرانی چون اورسون ولز، کرک داگلاس، آنتونی هاپکینز و همچنین ناصر ملک‌مطیعی (در سریال «سلطان صاحبقران») اشاره کرد .

پرویز بهرام دانش‌آموخته کارشناسی حقوق قضایی و سال‌ها وکیل رسمی دادگستری بود. او کار دوبله را از اواخر دهه بیست از طریق ملاقاتی که با لطیف‌پور و جعفر والی که از دوستان وی بودند و حضور در دوبله فیلم ایتالیایی "هنرپیشه" شروع‌کرد. صدای او از جمله صداهای ماندگار دوبله ایران بود و یکی از ماندگارترین صداهای او در مستند «جاده ابریشم» آشنای گوش‌های ایرانیان است. وی کار دوبله را با رضایی و لطیف‌پور آغاز کرد.

در همان ابتدای کار با رضایی در اواخر دهه بیست به رل گویی نقش‌های اول فیلم‌ها اشتغال داشت. همچنین در آزمون دوبله در ایتالیا موفق بود که به دلایل خانوادگی از رفتن به ایتالیا صرف نظر کرد. در دوبله فیلم اتللو با بازی سرگئی باندارچوک که توسط هوشنگ لطیف‌پور در اوایل دهه ۳۰ انجام شد با ارسال تست صدا از میان چندین گوینده صدای پرویز بهرام توسط

کارگردان فیلم و همچنین شخص سرگئی باندارچوک برای این نقش (اتللو) انتخاب شد. پرویز بهرام که سال‌ها به صورت عام‌المنفعه به شغل وکالت اشتغال داشته، در مورد انتخاب این شغل گفته‌است که وکالت را به دلیل هنر دراماتیکی که در نفس وکالت وجود داشت، انتخاب کرده، زیرا که یک وکیل باید بیان خوبی داشته باشد. حرفه هنرپیشگی و بیان خوب بخشی از کار وکالت است.

پرویز بهرام اهل هنر بودن و برخورداری از مطالعات هنری را در کنار شناخت موسیقی، بازیگری، کارگردانی و فیلم از مشخصات یک مدیر دوبلاژ شایسته و ممتاز می‌دانست و چیدمان درست گویندگان را هنر بزرگ یک مدیر دوبلاژ می‌دانست. داشتن ترجمه‌های خوب و در واقع مترجمین هر چه بهتر و باسوادتر و رعایت حقوق مادی و معنوی گویندگان فیلم‌ها و مدیران دوبلاژ از مواردی است که پرویز بهرام برای موفقیت دوبله در آینده توصیه می‌کرد. پرویز بهرام به جای کرک داگلاس در «اولیس» ساخته ماریو کامرینی، در «اتللو» ساخته سرگئی یوتکویچ، به جای لورنس اولیویه در «هنری هشتم»، آنتونی هاپکینز (تله تئاتر اتللو)، اورسون ولز (مرد سوم)، هربرت لوم (جنگ و صلح ساخته کینگ ویدور) و فیلم های دیگر صداپیشگی کرده است.

شورای دبیران آرمان درگذشت این هنرمند پیشکسوت را به خانوادهٔ محترم ایشان و جامعهٔ فرهنگی ایرانیان تسلیت می گوید.

معرفی و بررسی

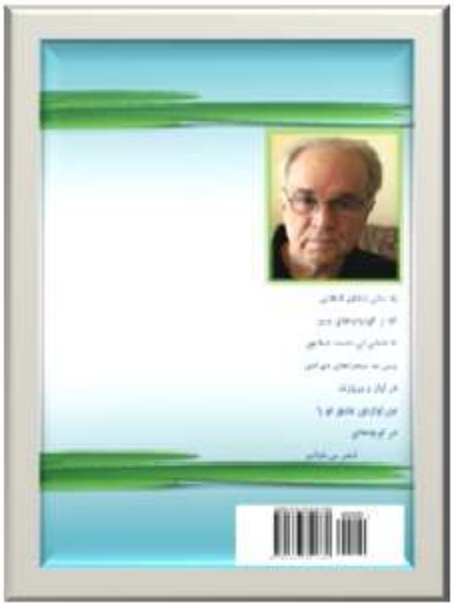
تازه های کتاب

خراب شود
آبادتان،
که ویران می کنید
این سان
خراب عشق را...

دفتر شعر نادر مجد

سبز آب

تهیه کتاب در سایت
آمازون



سبز آب مجموعه شعر نادر مجد، موسیقیدان، رهبر ارکستر چکاوک در منطقهٔ واشنگتن دی سی بزرگ، نوازنده و استاد چند ساز ایرانی به تازگی منتشر شده و در سایت آمازون قابل تهیه است. نادر مجد محقق در زمینه های موسیقی و زیبایی شناسی، شاعر و موسس سازمان غیرانتفاعی مرکز موسیقی کلاسیک ایرانی در ایالت ویرجینیا است.
مجد دکترای اقتصاد از آمریکا گرفته و بازنشستهٔ بانک جهانی توسعه می باشد.
فیس بوک مرکز موسیقی کلاسیک ایرانی: @PCMC1234

شعر

منوچهر کوهن

مرثیه ای در رثای
استاد «نصرت الله ضیائی»

منوچهر کوهن

چگونه می توانم پا بر زمینی بگذارم
که می دانم تو در دل آن خفته ای،

اَیا، ای یگانهٔ دوران، استاد عزیزم، پیر مرادم،
هنوز هم تا همیشه زمان، همان جا نشسته ای،
در ایوان، در میان ابر و مِه، که تمام فضا را فرا گرفته است.
و به طلوع خورشید،
که چون مخمل سرخی در سراسر آسمان گسترده شده
در ورای درختان جنگل
و در فضای کوهسار سر به فلک کشیده است
به قله ی بلند آن می نگری
و به ناگاه، سر می گردانی، و با جامی در دست
به چشمان من، خیره می شوی، با زمزمه ای زیر لب:

«زندگی، در همین لحظه ها جاریست»

«زندگی، درک مفهوم لحظه هاست»

«زندگی، یعنی بی توقع، دوست بدار»

« لذت ببر، بخور، بنوش و ببخش»

«به زیبایی ها بنگر، بنویس، بسُرا، بخوان»

و من، خاموش، غرقه در سکوت و صفای آن لحظه

دوباره می شنوم...

آری، آری، «زندگی، درک مفهوم همه لحظه هاست»

«زندگی، در حس همین لحظه ها جاریست»

***

برادر بزرگم، پیر مرادم، استاد ارجمندم

هنوز هم تا همیشه جهان، همان جا ایستاده ای

در کنار قفسه های نیمه پر و نیمه خالی کتابخانه،

و خیره می نگری، و با صدای بلند می پرسی:

«چرا این قفسه ها پر نیست؟»

«چرا، این بسته ها، هنوز در کناری مانده اند؟»

و من، درمانده، اقرار می کنم.

من نمی توانم ردیف بندی کنم

و تو، با صدایی پر از مهر می گویی:

«اما من می توانم. بسته ها را بیاور»

آن وقت تو بر زمین می نشینی...

و من جعبه ها را یکایک می گشایم

وتو عاشقانه می گویی:

جامعه شناسی، ردیفی برای ویل دورانت

دو ردیف برای تاریخ جهان، سه ردیف برای شعر کلاسیک ایران

قفسه ای برای حافظ، قفسه ای برای سعدی،

و ردیفی برای «خِرد و خُدا» ....

واین رود محبت بی نظیر

تا آخرین لحظات تا آخرین دیدار ما، هم چنان جریان داشت.

****

استاد یگانه دوران، انسان کم نظیر

دریای معرفت و احساس، قله سربلند ادبیات ایران،

زمان به سرعت سپری می شود...

و تو هنوز و همیشه در همه جا هستی،

در ایوان، در کتابخانه،

در میانه ی گرد هم آیی عزیزان هنرمند، شاعر و نویسنده

در جلسات «کانون هنر و ادبیات لس آنجلس»

در جمع هیئت تحریریه مجله آرمان

در جمع دوستان سه شنبه

و همه جا می درخشی، نه چونان شمع یا ماه محفل

که، خورشیدی در جمع مشتاقان...

و بی رقیب... می خوانی ...کُردی، ترکی، فارسی

آشنا به تمام دستگاه های موسیقی ایرانی.
پای می کوبی، و همه حاضران را مست حضورت می کنی
****
استاد راهنمای شعرم.
هرگز، فراموش نخواهم کرد.
که چگونه سالهای پیشین، زمان های طولانی
شعرهایم را می خواندی، راهنمایی و تشویق می کردی،
استاد ضیائی... در یک جمله
تو... و نام تو... هرگز فراموش نخواهد شد.
بر سر در کتابخانه ام... بر تارک هر شعرم
و در اندیشهٔ من و همه دوستانت
و در میان نم چشمانم...
نام تو جاودانه خواهد درخشید.

منوچهر کوهن- ۲۸ جون ۲۰۱۷

شاعرانه های زنانه برای صلح

ماندانا زندیان

و آن‌چه می‌مانَد

جای پای هیولای جنگ است بر گلوی فقر و

هراسِ خاک

از چشم‌های بی‌سوی کابوسی

که پناه می‌برد جهان

از امواج سایه‌اش

به رؤیای «انسان»

که بلند می‌شود، راه می‌رود، خمیده و

دل می‌زند به آب‌های خشمگین و

اصابت می‌کند به جلیقه‌های پُر از هوای نجات و

پناه می‌برد به رؤیای شیرینش، «آزادی»،

که هیچ ساحلی زیر پایش نیست و

غلت که می‌زند،

فرو که می‌رود،

دست تکان می‌دهد هنوز

برای انگشت‌های شناور

در زخم‌های خیابان‌های عمود.

شاعرانه های زنانه برای صلح

شیدا محمدی

اتوبوسی کهنه‌ام

اتوبوسی کهنه‌ام

که ابرها تکه‌های پنهانشان را در من جا گذاشته‌اند

و زمین

مشتی از خاک و ارغوان.

این‌جا

تا چشم‌های دود گرفته‌ام می‌بیند

خواب است و خاکستر
و از هیچ ایستگاهی خبری نیست.
سالیانی پیش
مسافرانی متروک
تکه‌های تن و تفنگشان را
در آهن قراضه‌های من سوراخ کردند
و رفتند چون دمی کوتاه در کهکشانی گم و گور.
حالا قرنی از فسیل‌های ما گذشته
مسافرانی دیگر در هیبت دیگری آمده‌اند
و با نوک پا
به تن فرتوت من لگد می‌زنند
پسر بچه‌ها با تفنگ‌های خودکار صورتم را تکه‌تکه کرده‌اند
و دختران با لباس‌های فضایی
تنم را خراشیده‌اند
چندی دیگر
جرثقیل‌های غول‌پیکر
بازمانده‌های ما را در سیاهچاله‌های مسکوت رها می‌کنند
و تا چند سال نوری دیگر
صدای بوقی ممتد
گوش زمین را کر خواهد کرد.

از مجموعهٔ زیر "بارانی که نیست"

بی تا امیری

بی تا امیری از شاعران نسل جدید است که به ویژه با مجموعهٔ "زیر بارانی که نیست" محبوبیت فراوان یافت. بی تا متولد ۱۳۶۱ شهربابک کرمان و دانش آموخته رشته مهندسی برق است.

در خیالات خودم در زیر بارانی که نیست

می رسم با تو به خانه، از خیابانی که نیست

می نشینی روبه رویم خستگی در میکنی

چای می ریزم برایت توی فنجانی که نیست

باز میخندی و میپرسی که حالت بهتر است؟

باز میخندم که خیلی...!گرچه میدانی که نیست

شعر میخوانم برایت واژه ها گل می کنند

یاس و مریم می گذارم توی گلدانی که نیست

چشم می دوزم به چشمت، می شود آیا کمی

دست هایم را بگیری بین دستانی که نیست؟

وقت رفتن می شود با بغض می گویم نرو

پشت پایت اشک می ریزم در ایوانی که نیست

میروی و خانه لبریز از نبودت میشود

باز تنها میشوم با یاد مهمانی که نیست

رفته ای و بعد تو این کار هر روز من است

باور اینکه نباشی کار آسانی که نیست

وقتی تورا از این دل تنگم خدا گرفت

با من تمام عالم و آدم عزا گرفت

شب های بی تو ماندن و تکرار این سؤال:

این دلخوشیِ ساده ی ما را چرا گرفت؛

درچشم های تیره ی تو درد خانه کرد

در چشمهای روشن من غصّه پا گرفت

هی گریه پشت گریه و هی صبر پشت صبر

هر کس شنید قلبش از این ماجرا گرفت

بعد از تو کار هر شب من جز دعا نبود

هی التماس و گریه و هی نذر....تا گرفت

حالا که آمدی چه قَدَر تلخ و خسته ای

اصلا! خدا دوباره تو را داد ؛یا...گرفت؛

هی خودت را بریز در شعرت

گم شو در حرف های احساسی

هی بشور و بساب و جارو کن

مثل زن های لوسِ وسواسی

پر شو از حرف های ناگفته

خفه شو هی زبان به کام بگیر

صبر کن اعتراض وارد نیست

سر دردِخودت بمان و بمیر

باز هر شب بگو که خواهی رفت

روی تصمیم هات جدی باش

صبح اما بمان، مردد شو

باز افسوس و حسرت و ای کاش!

در میان هجوم افکارت

خنده کن، گریه کن، ترانه بخوان

توی ذهن شلوغِ لعنتی ات

هی برو، هی تو تا همیشه بمان

از خودت خسته شو همیشه ولی

با تمام توان خود زن باش

مثل مشق سیاه شب تاریک

مثل تکلیف ماه،روشن باش!

شب به پایان نمی رسد انگار

با دل پاره_پاره اشک بریز

بنشین پای شعر تا فردا

با همین چارپاره اشک بریز

جهانگیر صداقت فر

در لحظه ای برهنه

باران سرخ بارد، تا ابر دیدگانم
درد جگر گزا را پنهان نمی توانم

حسرت بدامنم ریخت ظلم زمانه و سوخت
از تارو پود اعصاب، تا مغز استخوانم

خود در فصول باران، چتر پناه بودم
در آفتاب مرداد، تا کیست سایبانم

مرگ بنفشه ها را دیدم به شام پاییز
دریافتم که من نیز خود در خم خزانم

بالا بلند یلدا از طاق شب گذر کرد
نشکفت غنچه ی صبح ، در باغ آسمانم

در لحظه ای برهنه اسرار برملا شد:
جبر جلیل دارد در رای خود عنانم

منت خدای " گفتم، "عَز وجلَ" گرچه"
بر بادخیزِ طوفان آویخت بادبانم

بر گُرده گاه احساس روییده دشنه ی دوست
برسینه داغِ زخمِ شمشیر دشمنانم

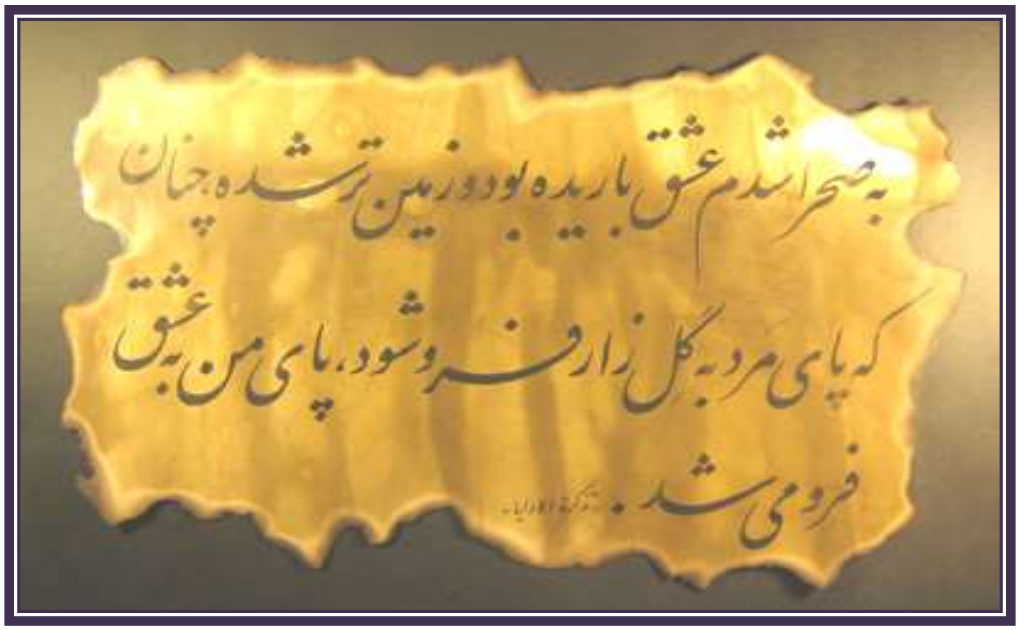
در حلقه ی حریفان یک یار جانی ام نیست
شعر است و باده ی تلخ همصحبت شبانم

رهپوی تندپایم در کار مهر ورزی
در راه کینه توزی لنگ است کاروانم

درد آشنا خدا را، دریاب حال مارا
زین درد دیرپا رفت بر باد دودمانم

باری در این گذرگاه یک غمگسار هم جان،
یک هم وثاق انسان، اینست آرمانم...

پایان آرمان ۱۰



Arman Cultural Foundation

Los Angeles Based 501c(3)Organiation

ID: 81– 1440726

Arman

Persian Journal of

Literature, Arts, History, and Philosophy

Founder: Dr. Samuel Dayan

Responsible Editor: Dr. Mehdi Sayah Zadeh

Editor-in-Chief: Shirin D. Daghighian

16218 Ventura Blvd # 2
Encino, Ca 91436
Phone: 818–385–1722

Contact the Editor-in-Chief at: shirindokht1@gmail.com