رضا سیدحسینی
سه گفتار در باب زیباشناسی
عبدالحسین آذرنگ
سیاست ویراستاری در ایران
جلال ستاری
ساختار رمز
کریم امامی
تبلیغ برای کتاب و سایر قضایا
جلیل دوستخواه
رهنمودی نارسا به فراخنای شاهنامه
علی بلوکباشی
دورهٔ اساطیری ایران در تاریخ طبری
علی تجویدی
یادی از استاد ملاح
سعید برزین
کتابهایی در زمینه ایران‌شناسی
حسینعلی هروی
دادخواه
محمد سرور مولائی
از همزبانی تا همدلی
گیتی خوشدل
سه داستان از اساطیر هند
گفتگو با رضا براهنی
گفتگو با مریم زندی
سینمای تاجیکستان
گزارش کنگره بین‌المللی شعر
گزارش سمینار کافکاشناسی
اخبار اهل قلم
و ...

مرداد ۱۳۷۱ شمارهٔ ۲۹

با سروده‌هایی از: احمد سپیلی خوانساری ــ جلیل دوستخواه ــ حمید مصدق ــ محمدعلی سپانلو ــ کاظم سادات اشکوری ــ احمدرضا احمدی ــ کبری حاج‌سیدجوادی ــ بیژن کلکی ــ مسعود احمدی ــ ولی‌الله درودیان

بسم الله الرحمن الرحیم

کلک

مرداد ۱۳۷۱ شمارهٔ ۲۹

ماهنامهٔ فرهنگی و هنری

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
کسری حاج سید جوادی

سردبیر:
علی دهباشی

طراحی جلد وصفحات: مرتضی ممیز

اجرا: هما بهجتی و خیرالله اصغری

حروفچینی : مؤسسهٔ کامپیوتری مجد ٦٤٠٦٢٩٢
لیتوگرافی : فام ۳۱۳٤۰۳
چاپ : صنوبر ۷۵۷۳۹٦
پخش مجله : به‌نگار ۸۹۳۹۲۱

نشانی برای ارسال مقاله‌ها و نامه‌ها و نقدها : تهران - صندوق پستی ۹۱٦ - ۱۳۱٤۵

مقالات «کلک» نمودار آراء نویسندگان آنهاست.
نقل مطالب با اجازهٔ مجله یا نویسندهٔ مقاله مجاز است.
«کلک» از بازگرداندن مطالب رسیده معذور است.
«کلک» در کوتاه کردن مقاله‌ها و ویراستاری آنها آزاد است.

۲۵۰ تومان

www.adabestanekave.com

رحلت عالم ربانی، مرجع عالیقدر حضرت آیت‌الله العظمی حاج سید ابوالقاسم موسوی خویی (قدس‌سره‌الشریف) را به عموم مسلمانان به ویژه هموطنان تسلیت می‌گوییم.

www.adabestanekave.com

در این شماره می‌خوانید:

شمس تبریز که آفاق از او شد روشن ۷

آلن؛ معلمِ فیلسوف و فیلسوف معلم / آندره موروا / رضا سیدحسینی ۱۳
سه گفتار در باب زیباشناسی / آلن / رضا سیدحسینی ۱۸
گفتگو با رضا براهنی / احسان جعفری ۲۳
ساختار رمز / میرچا الیاده / جلال ستاری ۴۳
دورهٔ اساطیری ایران در تاریخ طبری / علی بلوکباشی ۶۱
واقع‌گراییِ زیباشناختی: چرنیشفسکی و هگل / گی‌پلانتی بونژور / محمد پوینده ۷۲
«کارل اریک شوبرگ» از زبان خودش / الف. آویشن ۹۳

پژوهش

موج جدید پژوهش و کتاب در زمینهٔ ایران‌شناسی / سعید برزین ۹۶

مقاله

قضیه غامض تبلیغ برای کتاب و سایر قضایا /کریم امامی ۱۰۸
سیاست ویراستاری در ایران / عبدالحسین آذرنگ ۱۱۵
مجلهٔ کِلک را از کجا می‌توان خرید؟ / علی بهزادی ۱۲۶
آب اگر صد پاره گردد ... (پیام انجمن پیوند تاجیکستان) ۱۳۱

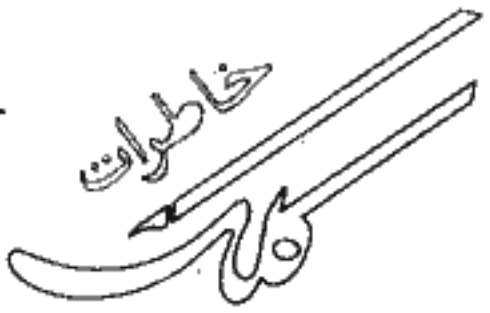
شعر ایران

ایران / احمد سهیلی خوانساری ۱۳۳
دست و قلم / جلیل دوستخواه ۱۳۴
باغ نیلوفر / ولی‌الله درودیان ۱۳۵
به همدلان و همزبانان تاجیک / حمید مصدق ۱۳۶
در سایهٔ شقایق /کاظم سادات اشکوری ۱۳۹
انتظار /کسری حاج‌سیدجوادی ۱۴۳
سه شعر از احمدرضا احمدی ۱۴۵
عاشق زنِ ساعت / محمدعلی سپانلو ۱۵۱
چشم‌اندازها / عظیم خلیلی ۱۵۴
با جاشوان خوب نرفتیم / بیژن کلکی ۱۵۶
خلائی خالی از خیال تو حتی / مسعود احمدی ۱۵۸

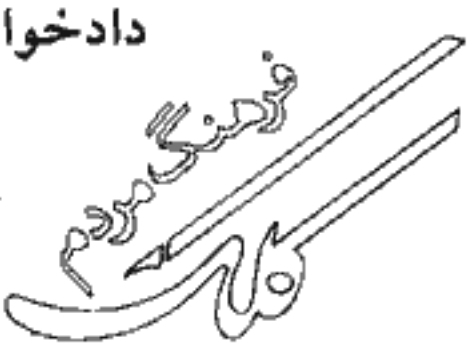
داستان

سه داستان از اساطیر هند /گیتی خوشدل ۱۶۱

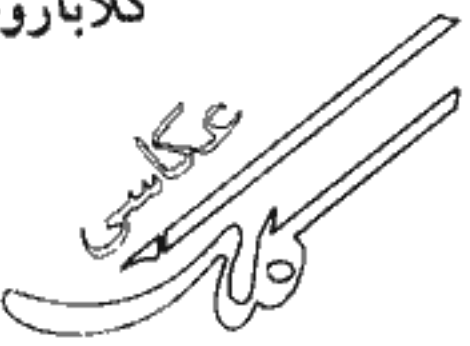
در غرب چه خبر؟ / ایرج هاشمی‌زاده ۱۶۵
کنگرهٔ بین‌المللی شعر «روتردام» / محمدحسن بردبار ۱۷۲
برای شناختن کافکا، «پراگ» را باید شناخت ۱۷۹



پدر من؛ حبیب یغمایی (۲) / افسانه یغمایی ۱۸۶
دادخواه / حسینعلی هروی ۱۹۲



گلبارون؛ دعای باران در کازرون / حسن حاتمی ۱۹۷



گفتگو با مریم زندی / علی دهباشی ۲۰۳

سینمای تاجیکستان (گفتگو با «سعدالله رحیم‌اف») / مهتاب مکی ۲۲۰
گفتگو با نویسنده و فیلمساز صاحب‌نام کوبا / مهدی زمانیان ۲۲۹

برتولت برشت و تئاتر حماسی / تری ایگلتون / فرزین یزدانفر ۲۳۸

نقد کتاب

رهنمودی نارسا به فراخنای شاهنامه / جلیل دوستخواه ۲۴۲
از همزبانی تا همدلی / محمدسرور مولائی ۲۵۷
تصوف به روایت استاد گولپینارلی / مهران افشاری ۲۶۵
روند بغرنج آفرینش (نقد «روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده») / مسعود بیزارگیتی
رقصی چنین ... / گیتی شامبیاتی ۲۷۳
صادق هدایت (زندگانی و افسانهٔ یک نویسندهٔ ایرانی) / سیاوش سرتیپی ۲۷۸
لباسهای محلی ایران / سهیلا شهشهانی ۲۸۶

یاد و یادبودها

یادی از استاد حسینعلی ملاح / علی تجویدی ۲۸۸
یادی از استادم دکتر حمید عنایت / حجت‌الله اصیل ۲۹۱

کتاب و...

اخبار اهل قلم / عقاب علی احمدی ۲۹۶
رویدادهای فرهنگی و هنری / شاهین توسلی ۳۰۱
نگاهی به مجله‌های ادبی، هنری و فرهنگی / محمد افتخاری ۳۰۹
اعلانهای تسلیت ۳۱۶

توضیح و پوزش

در شمارهٔ گذشته کِلک، در مقالهٔ خانم دکتر آذر نفیسی، «معضل بوف‌کور»، به سبب یک اشکال فنی، تمام تیره‌های پهن (-) تبدیل به نقطه (.) شده بودند و مشکلاتی در فهم مطلب فراهم آمده بود. ما از بروز این اشکال ناخواستهٔ کامپیوتری متأسفیم و از خوانندگان و از خانم دکتر نفیسی پوزش می‌خواهیم.

www.adabestanekave.com

آنچه در این دوران در حوزهٔ ادبیات و هنر ایران حائز اهمیت خاص است حفظ و توسعهٔ زبان فارسی است. «کِلک» در پاسخ به این ضرورت انتشار می‌یابد تا با دید وسیع‌تری به زبان و ادبیات فارسی بنگرد. از این‌رو برای اهل قلم و نویسندگان جدید و قدیم به هر سبک و شیوه‌ای که کار کرده‌اند احترام فراوان قائل است. بدیهی است «کِلک» ناشر مقالات و مباحثی است که در طریق خدمت به فرهنگ ایران باشد. و از همین نظر تلاش می‌کند آگاهی‌های بیشتری دربارهٔ کوششهای فرهنگی در گذشته و آینده بدست دهد.

آرزو داریم که در این طریق در حد توانایی خود گامهایی برداریم. و امیدواریم استادان ارجمند زبان و ادبیات فارسی و نویسندگان و شاعران و پژوهندگان و خوانندگان محترم ما را یاری دهند و به مدد دوستداران فرهنگ ایران و زبان فارسی و معارف اسلامی بتوانیم حرکت خود را ادامه دهیم.

نویسندهٔ عزیز و داغدیدهٔ ما دکتر محمود عنایت - که متأسفانه این روزها حال مزاجی رضایت‌بخشی هم ندارد - با همهٔ افسردگی و دلتنگی به یاد یاران و دوستانی است که در غم او شریک شدند.

در این چند سطر از عموم دوستان خود در ایران تشکر کرده است:

از دوستان بزرگوار و فرزانه‌ای که در مصیبت فقدان نوجوانم با من کتباً و شفاهاً اظهار همدردی کرده‌اند، سپاسگزارم و از این که در ادای سپاس تأخیر و تقصیر ورزیده‌ام بر من ببخشایند، که هنوز این بیداد زمانه را باور نکرده‌ام و چشم به‌راه آن جوان هستم.

محمود عنایت

از دیار غریب

www.adabestanekave.com

به خاطر همکاری بیشتر

از اهل قلم که لطف می‌کنند و برای کِلک مطلبی می‌فرستند خواهش می‌کنیم چند نکته را در نظر داشته باشند:

- پشت و روی یک صفحه ننویسند.
- نوشته‌شان پُررنگ و خوانا باشد و میان سطرها فاصله‌ای بگذارند که به ما امکان ویراستاری بدهد.
- اگر از زبان دیگری ترجمه می‌کنند، اصل آن‌را نیز همراه اثر بفرستند.
- انتظار پس گرفتن مطلب را به هیچوجه نداشته باشند.

با سپاسِ فراوان

کِلک

شمسِ تبریز
که آفاق از او شد روشن

شمس تبریزی، راستی را مردی شگفت و یگانه است.

نقش و نفوذ حیرت‌آور او در انفجار خلاقیّت هنری و شور عرفانیِ مولانا جلال‌الدین بلخی در تاریخ روابط انسانی بی‌هُمال و مثال است. «دیوان کبیرِ» شعر پارسی، آن «کهکشانِ نور و سرور و حضور» نشان از او دارد بی‌آن‌که به تمامتِ عمر شعری سروده باشد؛ با اینهمه «خودغریبی در جهان چون شمس نیست». او قرن‌ها در سایه‌ی شکوهمند و هیبت‌انگیز مولانا و در ابری از ابهام به شبحی اسطوره‌وار بَدَل شده بود. کشف دیگرگونه‌ی شمس ـ به دور از شأن و شکوهِ نام بلند مولانا ـ پی‌آمدِ دستیابی بر نسخه‌های خطیِ مقالاتِ او در روزگار ماست؛ کتابی که خود نوشته‌ی او نیست، سخنان بر زبان‌آمده‌ی اوست به تحریر یاران و مُریدان، چرا که شمس «هرگز عادت به نوشتن نداشته» است؛ «سخن را چون نمی‌نویسم در من می‌ماند و هر لحظه مرا رویِ دیگر می‌دهد». از جایْ‌جای این کتاب است که سیمای شمس، تابناک و خودْمعیار، و سرشار از صفا و جاذبه‌ای خیره‌کننده پدیدار می‌شود؛ «با بیانی تنیده از تاروپود طنز و تمثیل، خالی از هر گونه تکلّف و فضل‌فروشی، پُر از خیال‌های رنگین و اندیشه‌های بلند، لبریز از روح و حرکت».

آن چه می‌خوانید گزیده‌ای از مقالات شمس تبریزی است به تصحیح فرزانه‌ی ارجمند دکتر محمّدعلی موّحد که صبور و بی‌قیل‌وقال عمری را عاشقانه بر سرِ سودای شمس نهاده است.

ایام مبارک باد از شما. مبارک شمایید! ایام می‌آید تا به شما مبارک شود.

□

عرصهٔ سخن تنگ است، عرصهٔ معنی فراخ است.
از سخن پیشتر آ تا فراخی بینی و عرصه بینی.

□

هنوز ما را اهلیّت گفت نیست، کاشکی اهلیّت شنودن بودی. تمام گفتن می‌باید و تمام شنودن! بر دلها مُهر است و بر زبانها مُهر است. و بر گوشها مُهر است.

□

اکنون سخن از بهر معامله است نه معامله از بهر سخن.

□

□

عالم خدا بس بزرگ و فراخ است، تو در حقه‌ای کردی که همین است که عقل من ادراک می‌کند. پس، کار کسی که خالق عقل است در عقل محصور کردی. آن نبی نیست که تو تصور کرده‌ای. آن نبی تست، نه نبی خدا. نقش خود خواندی، نقش یار بخوان. ورق خود خواندی، ورق یار بخوان.

□

ورقی فرض کن یک روی در تو یک روی در یار، یا در هر که هست، آن روی که سوی تو بود خواندی، آن روی که سوی یارست هم بباید خواندن.

□

آورده‌اند که دو دوست مدتها با هم بودند، روزی به خدمت شیخی رسیدند؛ شیخ گفت: چند سال است که شما هر دو همصحبتید؟ گفتند: چندین سال. گفت: هیچ میان شما درین مدت منازعتی بود؟ گفتند: نی، الّا موافقت. گفت: بدانید که شما به نفاق زیستید؛ لابد حرکتی دیده باشید که در دل شما رنجی و انکاری آمده باشد بناچار. گفتند: بلی. گفت: آن انکار را به زبان نیاوردید از خوف. گفتند: آری.

□

اگر ترا حال، سخن من مکروه نماید، ازین حالت مگریز. سخن مرا احترام کن، تا محترم شوی. و آنچه دعوی کرده‌ای از ایمان و اعتقاد، تأکید کرده باشی، و بر بینایی خود و پدران خود گواهی داده باشی. و چون برعکس، بی‌ادبی کنی، و با من خواری کنی؛ آن خوار تو باشی! زیراکه بر نابینایی و بر بطالت خود گواهی داده باشی. و خدمتها و حرمتها که پیشین کرده‌ای، بر نابینایی بوده باشد، و دیگران را هم گمراه کرده باشی که این مستحق خواری بوده است، او را چرا تعظیم می‌کرده‌اند؟

□

صد هزار درم بر من خرج کنی، چنان نباشد که حرمت سخن من بداری.

□

درین عالم جهت نظاره آمده بودم. و هر سخنی می‌شنیدم بی‌سین و خا و نون. کلامی بی‌کاف و لام و الف و میم، و ازین جانب سخنها می‌شنیدم. می‌گفتم که ای سخن بی‌حرف؛ اگر تو سخنی، پس اینها چیست؟ گفت: نزد من بازیچه. گفتم: پس مرا به بازیچه فرستادی؟ گفت: نی تو خواستی. خواست تو، که ترا خانه‌ای باشد در آب و گل، و من ندانم و نبینم. اکنون هر سخنی می‌شنیدم و نظاره می‌کردم مرتبهٔ هر سخنی...

□

فرق میان ما و بزرگان همین است که آنچه ما را باطن است ظاهر همان است. خدا ما را این داده است که با بیگانه توانیم نشستن، با دوست اولیٰ‌تر.

□

لحظه‌ای برویم تا به خرابات، آن بیچارگان را ببینیم، آن عورتکان را خدا آفریده است، اگر بدند یا نیکند، در ایشان بنگریم. در کلیسیا هم برویم، ایشان را بنگریم. طاقت کار من کس ندارد.

□

خدای را بندگانند که کسی طاقت غم ایشان ندارد، و کسی طاقت شادی ایشان ندارد. صراحیی که ایشان پُر می‌کنند هر باری و در کشند، هر که بخورد دیگر با خود نیاید. دیگران مست می‌شوند و برون می‌روند و او بر سر خُم نشسته.

□

گفتمش آن آسیا مَخر، و وقف مکن؛ آن دوهزار به من ده تا جهت تو بگردم؛ چون بگردم آردها دهم که در صفت نیاید. می‌بینی که رنجوری چه می‌کند؟ صد ریاضت به اختیار آن نکند. گفت: بدین قدر تواضع بدو چه رسد؟ گفت: تواضع را نگویم، بلکه در راهی کافری در کوزه‌ای آب می‌برد، او را به آب حاجت شد، آن آب بدو رسید، هیچ درو نظر لطف نکرد، الا اندرون او از آن آب آسود، آن کافر صد هزار مسلمان را به قیامت دست گیرد.

□

لباسُهُم فیها حریر. هم اینجا حریر پوشیده‌ام تو نمی‌بینی آن لطافت را، چنانکه حیوان نبیند و نداند آن لطافت حریر را. این پوست لطیف شد، حریر شد. پوستم حریرست خود حریر چه نسبت دارد به نرمی به این پوست، از کجا تا کجا! اکملت لکم دینکم.

□

ترا می‌بایست آمدن به زیارت بی‌آنکه بفرستند. عشق این باشد، اکنون اگر این‌بار برویم بیایی. اگر،

گویم. امّا محبّ را سخت می‌آید این اگر گفتن. اگر، مگر، کاشکی، پندارم!...

□

کسی جنایتی می‌کند می‌آرند که پیش من شکنجه کنند، هیچ دل من طاقت نمی‌دارد. اگر طاقت آن داشتمی نیکو بودی.

□

زهی قرآن پارسی، زهی وحی ناطق پاک! حالتی بود. در محلتی می‌گذشتم آواز چنگ می‌شنیدم. آن یکی گفت درویش وآنگه سماع چنگ؟! حالت نازک بود، ناگاه از دهانم بیرون جست که نبینی و نشنوی. همان ساعت دست همچنین کرد و دیوار گرفت. به نزد این طایفه این جنس ظرف است و به نزد دیگران کرامت و معجزه.

□

مطرب که عاشق نبوَد، و نوحه‌گر که دردمند نبوَد، دیگران را سرد کند. او برای آن باشد که ایشان را گرم کند.

□

مرا در این عالم با این عوام هیچ کاری نیست، برای ایشان نیامده‌ام. این کسانی که رهنمای عالم‌اند به حق، انگشت بر رگ ایشان می‌نهم.

□

آنچه می‌گویم دریاب؛ می‌اندیشم از تقصیر، غضبم می‌آید. در غضب من چرا می‌باشی؟ در غضبم چرا می‌آیی؟ من سخت متواضع باشم با نیازمندان صادق، اما سخت با نخوت و متکبر باشم با دگران.

□

تا خود را به چیزی ندادی به کلیّت، آن چیز صعب و دشوار می‌نماید؛ چون خود را به کلّی به چیزی دادی، دیگر دشواری نماند.معنی ولایت چه باشد؟ آنکه او را لشکرها باشد و شهرها و دیهها؟ نی. بلکه ولایت آن باشد که او را ولایت باشد بر نفس خویشتن، و بر احوال خویشتن، و بر صفات خویشتن، و بر کلام خویشتن، و سکوت خویشتن، و قهر در محل قهر، و لطف در محل لطف. و چون عارفان جبری آغاز نکند که من عاجزم او قادر است. نی، می‌باید که تو قادر باشی بر همهٔ صفات خود؛ و بر سکوت در موضع سکوت. و جواب در محلّ جواب، و قهر در محل قهر، و لطف در محل لطف. و اگرنه صفات او بر وی بلا باشد و عذاب، چو محکومِ او نبُوَد حاکمِ او بُوَد.

□

عرض از حکایت، معاملهٔ حکایت است نه ظاهر حکایت که دفع ملامت کنی به صورت حکایت، بلکه دفع جهل کنی.

□

خوارزمشاه را گفتند که خلق فریاد می‌کنند از قحط که نان گران است. گفت: چون است؟ چون است؟ گفتند که یک من نان به جوی بود، به دو دانگ آمد. گفت: هی دو دانگ زر خود چه باشد؟ گفتند: دو دانگ چندین پول باشد. گفت: تف تف، این چه خسیسی است، شرمتان نیست؟... پیش او ارزان بود. پیش او آنگاه گران بودی که گفتندی که یک شکم‌وار سیری به همه ملک تو می‌دهند. آنگاه بترسیدی، بگفتی یک‌بار شکم سیر کنم، دیگر چندین ملک از کجا آرم؟ عمری بایست تا این به دست آمد.

□

□

تا قلعه ازان یاغی بود، ویران کردی او واجب بود و موجب خلعت بود، و آبادان کردن آن قلعه خیانت بود و معصیت بود. چون قلعه از یاغی بستدند و علمهای پادشاه برآوردند، بلکه پادشاه درآمد در قلعه، بعد از آن ویران و خراب کردنِ قلعه غدر باشد و خیانت، و آبادان کردنِ آن فرض عین و طاعت و خدمت.

□

همان انگار که قیامت است و غیب آشکارا شده است، والله که غیب آشکار است و پرده برانداخته‌اند، لیکن پیش آن کس که دیدهٔ او بازست.

□

گفت: خدا یکی است. گفتم: اکنون ترا چه؟ چون تو در عالم تفرقه‌ای، صد هزاران ذره، هر ذره در عالمها پراگنده پژمرده، فروفسرده. او خود هست، وجود قدیم او هست. ترا چه، چون تو نیستی.

□

می‌گوید که من نخواهم که پشه‌ای از من کوفته شود و بیازارد؛ و خدا و بندهٔ خدا را می‌آزارد، و هیچ پای نمی‌دارد.

□

همه عاشق این کلمه‌اند که «زهی»! خود می‌کُشند جهت «زهی».

□

عجب است بعضی را روزگار بردن خوش می‌آید!

□

گفت: خیز تا به نماز جنازهٔ فلان رویم. آن ساعت صوفی را پروای آن نبود، گفت: خداش بیامرزد.

نمازه جنازه این است که خداش بیامرزد. اصل این است. اصل را آن که نداند در فرع شروع کند؛ البته باژگونه و غلط گوید.

همان حکایت است که شخصی صفت ماهی می‌کرد و بزرگی او، کسی او راگفت: خاموش! تو چه دانی که ماهی چه باشد؟ گفت: من ندانم که چندین سفر دریا کرده‌ام؟ گفت: اگر می‌دانی نشانی ماهی بگو چیست؟ گفت: نشان ماهی آن است که دو شاخ دارد همچو اشتر. گفت: من خود می‌دانستم که تو از ماهی خبر نداری، اما بدین شرح که کردی چیزی دگرم معلوم شد، که تو گاو را از اشتر واز نمی‌شناسی.

□

خود مردم نیک را نظر بر عیب کی باشد؟ شیخ بر مرداری گذر کرد، همه دستها بر بینی نهاده بودند، و رو می‌گردانیدند، و به شتاب می‌رفتند. شیخ نه بینی گرفت، نه روی گردانید، نه گام تیز کرد. گفتند: چه می‌نگری؟ گفت: آن دندانهاش چه سپیدست و خوب! و دیگر آن مردار بزبان حال جوابی می‌گفت شما را.

□

صور مختلف است و اگرنه معانی یکی است. از مولانا به یادگار دارم از شانزده سال که می‌گفت که خلایق همچو اعداد انگورند. عدد از روی صورت است، چون بیفشاری در کاسه، آنجا هیچ عدد هست؟ این سخن هر که را معامله شود کار او تمام شود.

□

این خمی بود از شراب ربانی، سر به گل گرفته؛ هیچ‌کس را بر این وقوفی نه. در عالم گوش نهاده بودم، می‌شنیدم. این خنب به سبب مولانا سر باز شد. هر که را از این فایده رسد سبب مولانا بوده باشد.

□

از برکات مولاناست هر که از من کلمه‌ای می‌شنود.

□

خوب گویم و خوش گویم، از اندرون روشن و منورم، آبی بودم بر خود می‌جوشیدم، و می‌پیچیدم و بوی می‌گرفتم، تا وجود مولانا بر من زد، اکنون می‌رود خوش و تازه و خرّم...

www.adabestanekave.com

آلن؛ معلمِ فیلسوف و فیلسوفِ معلم

آندره موروا
ترجمهٔ رضا سیدحسینی

www.adabestanekave.com

ما، در دنیا، عدهٔ زیادی هستیم که معتقدیم **آلن*** یکی از بزرگ‌ترین مردان روزگار ما است. من یکی، به ضرس قاطع، می‌گویم که بزرگ‌ترین. و حاضر نیستم از معاصرانمان، به جز **والری**، **پروست** و **کلودِل**، کسی را در ردیف او بگذارم.

روز سوم مارس ۱۸۶۸ در مورتانی به دنیا آمده و امیل شارتیه نام گرفته بود و تحصیلاتش را در دبیرستان کاتولیک این شهر آغاز کرد. آموزگارانش همه‌گونه استعدادی را در او می‌دیدند. اگر دلش می‌خواست می‌توانست پزشک، شاعر، موسیقیدان و رمان‌نویس شود. اما یگانه آرزوی او این بود که آزاد باشد و درست فکر کند. پس از توجهی به «پلی‌تکنیک»، به سرعت منصرف شد و تصمیم گرفت که وارد دانشسرا (رشتهٔ ادبیات) شود. بعدها در این‌باره گفت: «برای این‌که آسان‌تر بود» و بورسی از دبیرستان میشله در «وانو» گرفت. در آنجا از ژول لانیو استاد فلسفه درس گرفت: «لانیوی بزرگ من ... یگانه‌ای که در این دنیا شناختم.»

لانیو متفکر بزرگی بود با روحیه‌ای قاطع، و درس او فقط دو موضوع داشت: یکی دربارهٔ «ادراک»[1] و دیگری دربارهٔ «حُکم»[2]. نقشی که لانیو بر ضمیر آلن نهاد تا پایان عمرش باقی بود.

شارتیه در سال ۱۸۸۹ در دانشسرای عالی پذیرفته شد. برونشیر (منتقد معروف) که در آن زمان مدیر صاحب اختیار دانشسرا بود، فیلسوف جوان را، در شور و حدتی که داشت، صمیمانه تشویق کرد و او که در امتحان دبیری باکمال سهولت قبول شده بود، شغل تدریس را در دبیرستان «پونتی‌وی» آغاز کرد. در «پونتی‌وی» و سپس در «لوریان» با رموز این حرفه، که حرفهٔ دشواری است، آشنا شد. آلن درسی می‌داد آزاد، فی‌البداهه و آکنده از مثالهای برگرفته از شاعران، رمان‌نویسان و زندگی روزمره، که شاگردانش را سر شوق می‌آورد. چیزی نگذشت که آنها نسبت به او همان احترامی را احساس کردند که خود او به لانیو داشت. در «لوریان» بود که ماجرای دریفوس او را به سوی سیاست سوق داد. در برخورد با این ماجرا، خود را انسانی رادیکال یافت، یعنی شهروندی مطیع، اما نه منقاد؛ «شهروند ضد قدرتها». در مجامع عمومی سخنرانی کرد و برای پشتیبانی از روزنامهٔ رادیکال شهر، گزارشهائی دربارهٔ مسائل روز به آن داد.

به دبیرستان «کورنی» در «روآن» منتقل شد و در آنجا نیز، آناً همان محبوبیت سابق را به دست آورد. در روزنامه‌های دِپِش دوروآن[۳] و نورماندی[۴] بود که در حوالی سال ۱۹۰۶، با امضای آلَن، نوشتن گفتارها[۵]ی روزانه را شروع کرد: یادداشتهای پنجاه‌سطری که خارق‌العاده‌ترین پدیدهٔ ژورنالیسم معاصر شمرده می‌شد. واقعاً ستودنی است که یک روزنامهٔ سیاسی بتواند هر روز صبح یک متن متهورانه و اغلب دشوار را چاپ کند و این کار را سالها ادامه دهد. و خوانندگانش به جای آن که از خواندن آن اکراه داشته باشند شیفته‌اش شوند. زبان گفتارها جدی و محکم بود و اندیشه‌هایی که در آنها بیان می‌شد رفیع و بی‌تعارف. با وجود این، مردم آنها را می‌خواندند. حتی عده‌ای بر اثر این احساس مبهم که با اثر نابغه‌ای سروکار دارند آنها را می‌بریدند و نگاه می‌داشتند. بعدها بهترین این گفتارها در مجلداتی با عنوان صد و یک گفتار آلن (۱۹۰۸، ۱۹۰۹، ۱۹۱۱، ۱۹۱۴، ۱۹۲۸) گردآوری و منتشر شد. همچنین گفتگوهای جالبی [به سبک افلاطون] با امضای مستعار «کریتون» برای مجلهٔ فلسفه و اخلاق[۶] می‌نوشت.

در سال ۱۹۰۲ شهرت موفقیت او در تدریس سبب شد که به پاریس دعوتش کنند. نخست در دبیرستان «کُندرسه» سپس در دبیرستان «میشله» و بالاخره در دبیرستان «هانری چهارم» تدریس کرد. در آنجا کرسی دورهٔ آمادگی برای دانشسرای عالی در اختیار او قرار گرفت و او نسل‌های متعددی از فرانسویان جوان را تربیت کرد و تعلیم داد. کلاسی هم برای دختران در دبیرستان «سوینیه» داشت. درسهای او چنان جذاب بود که دانشجویان دانشسرای عالی، حتی مریدان مسن‌تر او، می‌آمدند و در کلاس شرکت می‌کردند. شخصیت‌های مختلفی از زیر دست او بیرون آمده‌اند: نویسندگانی مانند **سیمون وی، ژان پره‌وو، پی‌یر بوست، هانری ماسیس، ساموئل دوساسی، موریس توسکا**؛ سیاستمدارانی مانند **موریس شومان**، مردان عمل و استادانی مانند

میشل آلکساندر که بعدها ناشر گفتارها شد.

ژیلبر اسپیر می‌نویسد: «آلن به تمام کسانی که تربیت کرده است چند اصل و اعتقاد را، خارج از وابستگی‌ها و آداب مذهبی یا سیاسی هر کدام تلقین می‌کرد. ما از او یاد گرفته‌ایم که پاکدامنی و رشادت نخستین خصائل روح هستند. هر کسی فهم و شعوری را دارد که شایسته‌اش است و حماقت از طریق خلق و خو، خودپسندی، ترس، یا نداشتن اعتماد به نفس، در کمین هر کدام ما نشسته است. همچنین، ساده‌ترین مسائل، اگر از نزدیک نگاهشان کنیم، دشوارند و حال آن که دشوارترین مسائل، اگر با نظم و پیگیری دنبال شوند، سهل و آسان می‌شوند. و بالاخره، آزادی برترین فضیلت انسان است.» یادآوری این نکته مهم است که آلن در درجهٔ اول معلم فلسفه بود و حرفهٔ خود را خوب می‌دانست.

در جنگ ۱۹۱۴، با این‌که پا به سن گذاشته بود و قید سربازی نداشت، تصمیم گرفت که لباس بپوشد. او مخالف هر جنگی بود، اما عقیده داشت که انسان باید بجنگد تا حق قضاوت دربارهٔ جنگ را داشته باشد. درجهٔ افسری را نپذیرفت و سراسر جنگ را به عنوان سرباز توپچی در واحد توپخانهٔ سنگین انجام وظیفه کرد. دربارهٔ این زندگی دشوار دو کتاب زیبا نوشت: مارس، یا قضاوت دربارهٔ جنگ[۷] (۱۹۲۱) و خاطرات جنگ[۸] (۱۹۲۷). ضمناً با استفاده از ساعات بیکاری اجباری دوران جنگ، توانست دو کتاب سیستم هنرهای زیبا[۹] و هشتاد و یک فصل دربارهٔ نفس و علائق[۱۰] را بنویسد.

دیگر نویسنده شده بود. **میشل آرنو** یکی از دوستان او، منتخبی از گفتارهای «روآن» را برای انتشارات گالیمار برده بود. مارس و سیستم هنرهای زیبا را هم برای همین ناشر فرستادند و بلافاصله پذیرفته شد. آلن تدریسش را در دبیرستانهای هانری چهارم و سوینیه از سر گرفته بود. کم‌کم شور جنگ فرو می‌نشست. می‌گوید: «من دوباره با هومر آشتی می‌کردم. من اثر این شاعر را در هر حالتی که بودم، چه در رنج و چه در رفاه، دوست داشتم. به تدریج می‌فهمیدم که چگونه بدبختی و خوشبختی به شعر بدل شده و اساطیر و هنر و مذهب و عادات و روحیات همه‌روزهٔ ما را ساخته‌اند...» تدریس آلن به صورت آزاد و همه‌جانبه درآمده بود؛ با لطف و زیبائی خاصی در بیان. یکی از کتابهای او حاکی از این که آرامش و سعادتِ بازیافته است: اندیشه‌ها و دورانها[۱۱] که کتابی است شادمانه و حال و هوای «بازگشت‌های جنگجویان» در اثر هومر را می‌توان در آن دید.

از آن به بعد، کتابهای مهم او یکی به دنبال دیگری منتشر می‌شود. آلن در خدایان[۱۲] اندیشه‌هائی را دربارهٔ ادیان بیان می‌دارد. می‌گوید که انسانها شور و عشقها، ترسها و امیدهای خود را در ادیانشان منعکس می‌سازند و نشان می‌دهد که ادیان متوالی از زمان جادو و افسانه‌ها تا مسیحیت، نه مراحل، بلکه طبقات انسان هستند. در گفتگو در کنار دریا[۱۳] که شاید دشوارترین اما

در عین حال عمیق‌ترین آثار او است، فلسفهٔ خود را بیان می‌کند. در اندیشه‌ها[۱۴] به مطالعهٔ **افلاطون**، **دکارت** و **هگل** می‌پردازد، نه با خلاصه کردن آثار آنان، بلکه با اندیشیدن مجدد آن آثار و «بازیافتن مهم‌ترین چیزی که آنها خواسته‌اند بگویند، که این نیز خود ابداعی است.»

آلن که هرگز نخواسته است بپذیرد که فلسفه نظامی است مجزا از اندیشه‌های دیگر انسان، و از مذهب و هنر، پیوسته خوانندهٔ علاقمند آثار رمان‌نویس‌ها و منتقدی ستودنی است. گفتارهای ادبیات[۱۵] (۱۹۳۴) را، آثار دیگری تحت عناوین استاندال[۱۶]، به هنگام خواندن آثار دیکنز[۱۷] و به ویژه با بالزاک[۱۸] تکمیل می‌کند. می‌توان گفت که کتاب اخیر، بهترین کتابی است که دربارهٔ مفهوم حقیقی کمدی انسانی و نهفته‌ترین زیبائی‌های آن نوشته شده است. ناگفته نماند که آلن همیشه می‌خواست که خوانندهٔ وفادار چند کتاب معین باشد. آن چند کتاب را پیوسته می‌خواند و بسیار خوب می‌شناخت. او راه خود را به همراهی چند روح بزرگ طی کرده است و دیگران برای او وجود نداشته‌اند.

آلن در کنار بزرگان گذشته، از معاصران خود نیز جای مهمی را به **کلودل** و **والری** اختصاص داده است. با والری به وساطت **هانری موندور** طرح دوستی ریخته و در اثر بدیع خود حواشی[۱۹] دو اثر مهم او جاذبه‌ها[۲۰] و پارک جوان[۲۱] را تفسیر کرده است. من فکر می‌کنم که خود آلن نیز اساساً شاعر بود، اما ترجیح داد که با نثر ادای مقصود کند. زیرا نثر که جدی‌تر است مانع این می‌شود که ترانه‌ها را به جای اندیشه بنشانند. او همچنین فیلسوف اخلاق بود و در ماجراهای دل[۲۲] تحلیلی را از علائق انسانی، عشق، جاه‌طلبی و خست می‌بینیم که از هر آنچه **لاروشفوکو**، **لابرونر** و حتی استاندال دربارهٔ این موضوعها نوشته‌اند فراتر است.

آلن وقتی که بازنشسته شد، از مدتها پیش دچار روماتیسمی بود که شکل استخوانها را تغییر می‌دهد. این بیماری به سرعت شدت یافت و او مجبور شد که بقیهٔ سالهای زندگی‌اش را در انزوا و در خانهٔ کوچکی که در «وزینه» داشت به سر برد. در سراسر روز فقط می‌توانست از تختخوابش تا پشت میزی که روی آن می‌نوشت یا می‌خواند حرکت کند. هرگز شکوه نمی‌کرد، چنان روحیهٔ آماده و پرشوری داشت که ملاقات‌کنندگانش احساس می‌کردند که در سایهٔ این مرد هشتادساله بیدارتر و جوان‌تر شده‌اند. بسیاری از شاگردان سابقش که در شمار مریدان او درآمده بودند، هر هفته وفادارانه به «وزینه» می‌آمدند. همانطور که در جنگ ۱۹۱۴ خواسته بود که در لباس سرباز ساده خدمت کند، همانطور که در ماجرای دریفوس از جمهوریت دفاع کرده بود، در نهایت پیری هم که مریض و مفلوج بود و درد می‌کشید، صفا و آرامش و صبر و صلابت اپیکتتوس رواقی را داشت.

آلن در سراسر زندگی‌اش از افتخارات رسمی کناره گرفته بود، نشانها و مدالها، عنوانها و حتی کرسی‌های سوربون را رد کرده بود. سه هفته پیش از مرگش تجلیل بی‌سابقه‌ای از او به عمل آوردند و «جایزهٔ ملی ادبیات» را که برای نخستین‌بار داده می‌شد به او تقدیم کردند. مراسم تدفین او در گورستان پرلاشز، ساده اما هیجان‌انگیز بود. نسل‌ها با هم آمیخته بودند و همه احساسات مشترک داشتند. خود مرد دیگر در میان نبود، اما اثر او تازه زندگی پیروزمندانهٔ خود را آغاز می‌کرد.

پانوشتها:

* Alain (1868 - 1951)

1. Perception

2. Jugement

3. Dépêche du Rouen

4. Normandie

5. Propos

6. La Revue de Métaphysique et de Morale

7. Mars, ou la guerre jugé

8. Souvenirs de guerre

9. Système des Beaux–Arts

10. Quatre-vingt-un chapitres sur l'Esprit et les Passions.

11. Les Idées et les Ages

12. Les Dieux

13. Entretiens au bord de la mer

14. Idées

15. Propos de Littérature

16. Stendhal

17. En Lisant Dickens

18. Avec Balzac

19. Marginalia

20. Charmes

21. Jeune Parque

22. Aventures du Coeur

ترجمهٔ رضا سیدحسینی

سه گفتار درباب زیبایی

www.adabestanekave.com

۱

چهره یونانی

غولهای «دهانهٔ اژدر» به گونه‌ای شبیه چهرهٔ انسانی هستند که تن ما را به لرزه می‌اندازند. خدای یونانی به صورتی شبیه چهرهٔ انسانی است که همهٔ ما را تسکین می‌بخشد. اینها دو تقلید از طبیعتند. غول به گونهٔ خودش نشان می‌دهد که جسم انسانی حیوان است؛ خدای یونانی به معنی جسم متفکر است. یکی ما را به حذر کردن از خویشتن دعوت می‌کند و به راستی باید حذر کرد؛ دیگری دعوتمان می‌کند که به خود اعتماد کنیم و به درستی باید به خود اعتماد کرد. اینها دو نمونه‌اند: یکی نمونهٔ بیان ناسنجیده است و دیگری نمونهٔ بیان سنجیده. در سوئی، جسم به حال خود رها شده و در سوی دیگر، با هنرها و ورزش مسخر شده است. از یکی روح جداست و با دیگری روح آشتی کرده است.

در نیمرخ حیوانی، چنان که **هگل** می‌گوید، دماغ در خدمت دهان است. این مجموعهٔ دوگانه که کارش بو کشیدن، گرفتن و دریدن است، به عنوان نمایندهٔ جسم، پیش می‌آید، پیشانی و چشمها عقب می‌کشند. از سر ناشیگری نبوده است که پیکرتراشانِ عصر طلایی یونان برای خدایانشان چهره‌ای با دماغ آویخته از پیشانی و جدا از دهان انتخاب کرده‌اند. دربارهٔ دهان، همان

فیلسوف تذکر می‌دهد که دو حرکت می‌تواند در آن شکل بگیرد و تثبیت شود. حرکات زبان ملفوظ که ازادی هستند و حرکات دیگری که جرئت می‌کنم «امعائی»شان بخوانم. یا باید عکس‌العمل‌های امعاء و احشاء بر آن مسلط باشد، یا اعمال ورزشی. در واقع، چانهٔ عقب‌کشیده و تقریباً لرزان و لب‌آویزان، آناً شباهتی به جانوران را به ذهن می‌آورد و از اینجا نتیجه می‌گیرم که چانهٔ متناسب، خوش‌ساخت و به تناسب قدرتش عضلانی، نشانهٔ روح حاکم است. آنچه در دهان غیراسکلتی است به سوی سرمشق پهلوانی تمایل دارد. از اینرو شکل معنی‌دار دهان همیشه با چانه‌ای هرکولی تقویت می‌شود. عمیق‌ترین دوستی‌ها که قصد یاد دادن دارد، با قدرت همراه است. برق چشمها، زبان روح، روح زندانی، گوئی در این قالبهای قوی نابجا می‌افتد. همچنین هر گونه ادب و نزاکت، آن نشانه‌های مبهمی راکه نگاه سگ یا آهو به اسراف بیرون می‌ریزد، تعدیل می‌کند. بدینسان، پهلوان مرمرین به درسهای گنگش عمق بیشتری می‌دهد.

مرید پاسخ می‌دهد که من دلم می‌خواهد چنین باشد. اما اگر من با دماغ کوتاه و پهن و چانهٔ تورفته به دنیا آمده باشم چه کار می‌توانم کرد؟ در پاسخ او باید بگویم که چهره‌ای با طراحی درست پیوسته، بیشتر از آنچه در نظر اول تصور می‌رود، به اندازه‌های مناسب نزدیکتر است. سبب این است که حرکات، نشانه‌ها و اداها، خیلی بیشتر از اشکال جلب نظر می‌کنند. و از همینجا است که کاریکاتور با تثبیت حرکت در اشکال، نتایجی راکه می‌خواهد می‌گیرد. اما این را هم باید گفت که انسان وقتی بر چهرهٔ خویشتن مسلط نیست، و نیز وقتی که حرص، طنز، یا خشونت روی یک قالب منظم نقش می‌بندد، به راحتی کاریکاتوری از خودش ارائه می‌دهد. پس شکل یونانی را باید مسلط بر حرکات تلقی کرد. و بدینسان انسان دیگری ظاهر می‌شود که انسان حقیقی است. ضمناً گمان می‌کنم که ورزش متناسب با مدل انسانی، همیشه می‌تواند تا حدی خود شکل را تغییر دهد. و این تغییر برای التیام بخشیدن کافی است. اما من خیلی‌ها را می‌بینم که گول چهرهٔ خودشان را می‌خورند.

۲

در باب استعاره

استعاره بسیار قدیمی‌تر از تشبیه است. در وهلهٔ اول می‌توان با تصور این‌که هومر و تشبیه‌های معروف او در سرآغاز تاریخ بشری قرار دارند، عکس این اندیشید و گفت که استعاره، تشبیه کوتاه‌شده است. مانند این‌که کسی بگوید: «سیلاب فصاحت» و دو طرف قضیه را به طور جداگانه و موازی هم گسترش ندهد و نگوید: «چنان فصاحتی ... که مانند سیلاب بود.» من هم

زمانی که دلم می‌خواست دربارهٔ استعاره چیزی بنویسم، همین عقیده را داشتم. زیرا هنوز یاد نگرفته بودم که باز هم عقب‌تر نگاه کنم. باری، آن سوی هومر، دنیای فشرده‌ای از انسانها وجود دارد که به زبان افسانه و ضرب‌المثل و حکایت و پیکره و معبد سخن می‌گوید و پیوسته به طور استعاری.

مثلاً ضرب‌المثل‌های حقیقی همیشه استعاره هستند. تشبیه فقط خلاصه نشده، بلکه یکی از دو طرف قضیه حذف شده است:«هر کسی گلیم خودش را از آب بیرون بکشد.» برخی از تمثیل‌ها همین حالت را دارند، یعنی اندیشه در آنها در قالب اشیاء بیان می‌شود؛ بدون هیچ توضیحی. حکایت قورباغه‌هائی که شاه می‌خواهند از این نوع است، با این تفاوت که در همهٔ حکایت‌ها، به نوعی در پایان مطلب، گمان می‌کنم که یک نحوی، نتیجه‌های اخلاقی نوشته است. به همین ترتیب است که خواسته‌ایم به بعضی از سوناتهای بتهوون عنوانی بدهیم. اما بنا به کاربرد قدیمی، هرگز اندیشه در کنار تصویر قرار ندارد، بلکه بیشتر در خود تصویر است و از آن جدا نمی‌شود. تمثیل‌های انجیلی اغلب نشان از نحویان دارند و به صورت تشبیه بسط داده می‌شوند. بعضی هم مثل «ابوالهول»، سبکی قدیمی‌تر و ارجمندتر دارند. مانند درخت انجیری که نفرین شد، چون انجیر نداشت «و حال آن که فصل انجیر نبود.»[1] من گمان می‌کنم که این معما را دریافته‌ام. اما عجله‌ای ندارم که شرح دهم. طبعاً در اینجا هم مانند ضرب‌المثل‌ها چند معنی وجود دارد. و این خطر هست که اگر انسان آن چیزی را که می‌بیند نپذیرد، مفهومی را که هنوز درنیافته است ضایع کند.

پذیرفتنی است که نشانه‌های قدیمی‌تر بی‌کلامند و در نتیجه استعاری. یا بهتر بگویم آنها، ناخواسته استعاری هستند. مثلاً گور در زمانهای قدیم فقط توده‌ای سنگ بود که جسد را از حملهٔ گرگها در امان می‌داشت. مرده هر چه دوستان بیشتری داشت تودهٔ سنگش بزرگ‌تر بود. نخستین هرمها بدینسان ایجاد شدند. و طبعاً سنگینی و شکل سنگها، فکر اولیهٔ این اشکال صاف و براق را ایجاد کردند که محبت دوستان به انجامش رساند. اما انجام یافته یا نیافته، این گورها بلافاصله نشانه‌های قدرت به حساب آمدند. آن حروف نگارش که در میان قدیمی‌ترین حروف قرار دارند، پیش از آن که خواندن‌شان را بدانند، نوشته شدند. اما هر بار که کسی سعی می‌کرد بخواندشان، اندیشهٔ تازه‌ای همراه مرده در آنجا مدفون می‌شد. بدینسان، آئینی به وجود می‌آمد که نتیجهٔ آن در آینده، مذهبی بود که گورها را ویران می‌کند و با کشف اندیشه از درون آنها، گمان می‌کند که روح را کشف کرده است. بدینسان، استعاره مانند «عنقا» از خاکسترهای خودش برمی‌خیزد.

۱. انجیل مرقس، آیه‌های ۱۲، ۱۳، ۱۴ و ۲۰ به بعد.

۳

مارسل پروست

گفتن این که رمان خوب چیست آسان نیست. در عوض، رمانهای بد تقریباً همه یک‌جورند: مثل اشیائی که انگار از قالب بیرون آمده‌اند. در این رمانها همه چیز برای خوشایند بودن، شگفت‌زده کردن و تأثیر گذاشتن گردآوری شده است. تابلوهای آداب و اعمال هستند، رفتارها، حرکات، لباسها، رنگ و شکل مکانها، لهجه‌ها، تعبیرهای فاضل‌مآبانه. هیچ چیزی ظهور نمی‌کند. دنیای تصویرهای خیالی است و تصویر خیالی هیچ نیست.

اما اینک بچه‌ای که به دنیا آمده و نیامده است. پیوسته مانند بچهٔ «ساریق»[1] به دامن مادرش برمی‌گردد. پدر و مادر عزیزش او را می‌پوشانند و تر و خشکش می‌کنند. آدمها و اشیاء را از پنجرهٔ اتاقش مانند سایه‌ها می‌بیند. دربارهٔ کلمات، نخست بر حسب قانون طفولیت تأمل می‌کند. اندیشه‌اش را از خدایانِ کانون خانواده می‌گیرد. تنها این دنیای نزدیک را به تصور می‌آورد و هرگز چیز دیگری را تصور نخواهد کرد. همه چیز را از خلال این محیط سیال کشف می‌کند، مانند نقاشانی که اشیاء را در آئینهٔ سیاه می‌نگرند تا اولین جلوهٔ آنها را بازیابند. اما بی‌هیچ تصنعی، و با لطافت کودکانه. با اینهمه، این مقایسه‌ای که از نقاشی برگرفته شده است، می‌تواند حالی کند که استعاره چیست و نقاشی کردن با استعاره یعنی چه؟ زیرا نقاشِ منظره، برای این‌که فاصلهٔ اشیاء، افق، دریا و آسمان را نشان دهد، باید آنها را به نمائی رنگی، بدون هیچ فاصله‌ای تقلیل دهد. بدینسان شاعر ما، نخست ــ اشیاء و آدمها را منقوش بر روی پوست تخم‌مرغ خانواده می‌بیند. این حقیقت بلافصل، در عین حال مقلوب، در عین حال مدهش، ناشی از همین است که با وجود این، با کمال امانت استنساخ شده است، همانطور که نقاش ژاپونی ماهی یا پرنده‌ای را استنساخ می‌کند. اینک ما با اولین بیداری و اولین زایش دنیا روبرو هستیم. بازگشت دوران آباء الاولین است.

استعاره در حالت تکون، مربوط به آن دوران اندیشه است که تصورات ــ که همه از احوال انسانی گرفته شده‌اند ــ اشیاء خارجی را بر حسب روابط خانوادگی و سیاسی تعیّن می‌بخشند. از یک‌سو، اولین ظاهر شیئی حفظ شده است، زیرا تصور عملی و تصور صنعتگر است که این ظاهر را تغییر می‌دهد. از سوی دیگر این ظواهر مستقیماً بیانگر عواطفند. هر غولی زبان و نماد است. و

چنین است عصر شاعر. و به هیچوجه نباید گفت که شاعر در این امر مقلد نقاش است. اما شاید بهتر است بگوئیم که نقاش چیزی از شعر اولیه را بازمی‌یابد. بدینسان رمان‌نویس بد تابلوهائی رقم می‌زند. کار بیهوده‌ای که مخیله نمی‌تواند دنبال کند. اما در عوض، شاعر از طریق حقیقت عواطف، دنیا را به سطح ظواهر پائین می‌آورد و از همهٔ این چیزهائی که ما را احاطه کرده است، جلوه و شبحی می‌سازد. عصر جادو، تا آنجا که بتوان شرح داد، چنین چیزی است و در آن خود دنیا است که ظاهر می‌شود. در نظر یک نسل فعال و پیشرفته، دنیا دیگر ظاهر نمی‌شود، بلکه هست. از اینرو خیالبافیهای ما بی‌رمق است. اساطیر ما برونی و رنگارنگ است. اما در اینجا اساطیر فعال است و دنیا را کشف می‌کند. گمان می‌کنم که خواننده از خلال این سطور آشفته، نقاش ناخوشایند «سوان» ها و «شارلوس» ها را ــ که ماها در نظر اوگیاهان و ماهیان و اشکال دیگر هستیم ــ بازشناخته باشد. ناخوشایند، اما توانا!

۱ ــ Sarigue، به انگلیسی Possum یا Opossum، جانوری کیسه‌دار و دم‌بلند که بچه‌هایش دمهای خود را به دم او می‌پیچانند و در مواقع خطر با یک حرکت دم مادر، همه بر پشت او سوار می‌شوند.

خوانندهٔ گرامی، مشترک عزیز

مخارج سنگین مجله فقط از محل تکفروشی و حق اشتراک مشترکان تأمین می‌شود.

کلک انتظار دارد در صورتی که آن را می‌پسندید و ماندگاری آن را برای فرهنگ و زبان فارسی مفید می‌دانید ما را یاری دهید.

همانطور که بارها نوشته‌ایم، در صورت ازدیاد تعداد مشترکان، مجله دوام می‌یابد و به راه فرهنگی خود ادامه می‌دهد.

کلک مرهون محبت کسانی است که تاکنون بی‌درخواست ما مشترکانی معرفی کرده‌اند.

www.adabestanekave.com

گفتگو با رضا براهنی

www.adabestanekave.com

گفتگویی که می‌خوانید در بهار سال ۱۹۹۲ توسط تلویزیون «ندا» در برلین ضبط و پخش شده است. سؤالها از احسان جعفری است.

احسان جعفری ـ دکتر رضا براهنی، نویسنده، شاعر و منتقد بزرگ ادبی ایران که برای تدریس ادبیات معاصر ایران در دانشگاه آکسفورد لندن به سر می‌برند، سفری داشتند به شهرهای مختلف آلمان، از جمله برلین. و گفت‌وگوها و سخنرانی‌هایی را در این شهرها برگزار کردند.

ما این فرصت را مغتنم شمردیم و از آقای دکتر براهنی خواهش کردیم که با ایشان به گفت‌وگویی کوتاه بنشینیم و از ایشان خیلی تشکر می‌کنیم که دعوت ما را پذیرفتند.

ـ خواهش می‌کنم.

احسان جعفری ـ من اجازه می‌خواهم که ابتدا آقای دکتر براهنی را برای حدّاقل، نسل دوّم ایرانی‌ها که در خارج از کشور زندگی می‌کنند، که این جا بزرگ شدند و ارتباط کم‌تری با جامعهٔ ایران دارند به اختصار بشناسانیم. البته ایشان را تعداد زیادی از ایرانی‌ها در خارج می‌شناسند.

دکتر براهنی، همانطور که اشاره کردم، نویسنده، شاعر و ناقد ادبی هستند که کتابهای زیادی در این زمینه نوشته‌اند از جمله: «طلا در مس»، «قصه‌نویسی» و «کیمیا و خاک»، که طی سال‌های متمادی در ایران به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند. دکتر براهنی، در دنیای نقد ادبی جهت‌دهنده بوده‌اند. از رمان‌های ایشان، مطرح‌ترینشان: «آواز کشتگان» و «رازهای سرزمین من» است که این رمان دوم یکی از پرفروش‌ترین رمان‌ها به زبان فارسی بوده که در سال ۱۳۶۶ به چاپ رسیده و تاکنون چند بار تجدید چاپ شده است. جدا از این می‌توانیم دربارهٔ شعر آقای براهنی صحبت کنیم.

کتاب‌هایی که از ایشان در این زمینه قبل از انقلاب در ایران منتشر شده، یک دوره از زندگی شعری ایشان را تشکیل می‌دهد، و بعد از انقلاب پنج یا شش کتاب در این زمینه از ایشان به چاپ رسیده که مهم‌ترین آنها «اسماعیل»، «بیا کنار پنجره» هستند و «یار خوش چیزی است»، و این سوّمی، حتّی به زبان ترکی آذربایجانی نیز ترجمه شده است. آقای براهنی آثار تحقیقی بسیاری دارند و نیز آثاری به صورت خاطره که برخی از آنها به زبان انگلیسی نوشته و یا ترجمه شده‌اند، مانند: «آدمخواران تاجدار» که حتی به زبان آلمانی نیز ترجمه شده است. مقدّمهٔ این کتاب را «ای. اِل. دکترو»، نویسندهٔ «رگتایم» نوشته که شایان توجّه است. کتاب دیگر ایشان که در ابتدا به فارسی نگارش شده و سپس از طریق خود ایشان به انگلیسی برگردانده شده، «تاریخ مذکر» است که به زبان آلمانی نیز ترجمه شده است. «ظل‌الله»، مجموعهٔ شهرهای زندان دوران شاه ایشان است که دانشگاه «ایندیانا» آن را به انگلیسی منتشر کرده است. دکتر براهنی در طول سال‌های متمادی در دانشگاه‌های «مریلند»، «ایندیانا»، «آکسفورد» و چند دانشگاه دیگر به امر تدریس مشغول بودند. و در عین حال در دانشگاه تهران در گذشته مقام استادی داشتند و در دانشگاه‌های بزرگی مانند: «هاروارد»، «کالیفرنیا»، «ام‌آی‌تی»، «پرینستون»، «تکزاس»، «شیکاگو» و دانشگاههای نیویورک مانند: «کلمبیا» و دانشگاه «نیویورک» به سخنرانی و شعرخوانی پرداخته‌اند.

آقای براهنی یکی از پایه‌گذاران کانون نویسندگان ایران در سال ۱۳۴۷ بوده‌اند. ایشان رئیس افتخاری «کمیته برای آزادی هنر و اندیشه در ایران» بوده‌اند که مقر آن در زمان شاه در نیویورک بوده است. عضو انجمن قلم، شعبهٔ آمریکا، و همچنین برندهٔ جایزهٔ «بهترین روزنامه‌نگار سال در مسایل انسانی» در سال ۱۹۷۷ در آمریکا بوده‌اند. ایشان در معتبرترین مجلات ادبی دنیا مانند: نیویورک‌ریویو آو بوکز»، «تایمز لیتری ساپلیمنت»، مقالات و اشعاری به چاپ رسانده‌اند. یک شعر معروف از ایشان در مجلهٔ «تایم»، Time در سال ۱۹۷۶ در شمارهٔ مخصوص شکنجه به چاپ رسیده، و در آمریکا با مصاحبه‌گران معروف، مانند «باربارا والترز»، از شبکهٔ تلویزیونی N.B.C. در سال ۱۹۷۶، مصاحبه‌های در مورد مسایل ادبی و سیاسی ایران داشته‌اند. آثار ایشان به زبان‌های انگلیسی، آلمانی، فرانسه، اسپانیولی، عربی، ترکی، یونانی، صربوکراتی و اردو و دیگر زبان‌های رایج دنیا ترجمه شده است. خوب، در این، به اصطلاح، پرداخت به فعالیت‌های ادبی، فرهنگی، علمی شما، آقای براهنی، اجازه بدهید بپردازیم به آن چیزی که شاید پیشتر برای روشنفکران و کسانی که در خارج کشور زندگی می‌کنند مطرح بوده است.

و آن کار بزرگ «نقد ادبی» شماست که در چند دههٔ گذشته جهت‌دهنده و قوام‌دهندهٔ حیات نقد ادبی ایران بوده است، که مانند آن به طور مشخص، پیش از شروع کار شما وجود نداشته، مانند کتابهایی که برشمردم، مثلاً «طلا در مس» و دیگر کتاب‌هایتان که در این زمینه نوشتید. لطفاً

به طور خیلی کوتاه اگر می‌توانید توضیح بدهید که به طور کلی نقد ادبی چیست؟ و تئوری نقد ادبی کدام است؟

ـ ضمن تشکر از شما بابت این مقدمهٔ بسیار مفصل، کارهای ناچیزی که من در زمینهٔ نقد ادبی کردم بیشتر به دلیل نیاز جامعهٔ ما بوده است. من از سال ۱۳۳۹ به بعد وقتی که به تهران رفتم و ساکن شدم، در برخورد با شعرا و نویسندگان و مجامع فرهنگی ایران به طور کلی به این نتیجه رسیدم که لازم است بعضی از مسایل به طور جدّی تعریف بشود. در نتیجه یک بخش از نقد ادبی من تعریف مسایل است. این تعریف مسائل بخش تئوریک ادبیات است. مثلاً در اوّل «طلا در مس»، شعر را تعریف می‌کنیم. شکل شعر را تعریف می‌کنیم. تدابیر و امکانات اساسی شعر را، ابزارهایی را که شعر از آن ها استفاده می‌کند، این ها را تعریف می‌کنیم، با مثال‌های فراوان. این مثال‌ها ممکن است که از شعر کلاسیک فارسی باشد، ممکن است که از شعر جدید باشد و یا ممکن است از شعر غربی باشد. شعر هر جا. ولی به‌هر طریق برای به اصطلاح تقویت کردن آن حسیّت تئوریک و تعریف ابزارهای اولیه و مکانیزم‌های شاعری لازم است. و بعد در بخش دوّم «طلا در مس»، مسئلهٔ شناسایی خود شعرها و شعرا و کارهایشان پیش می‌آید و البته طبیعی است که بین تئوری و بررسی شعر، یک رابطهٔ تنگاتنگ وجود دارد. این کار در قصّه‌نویسی به صورت دیگری اتفاق می‌افتد. در قصّه‌نویسی، ساختار رمان و ساختار قصه کوتاه مطرح است. باید این‌ها تعریف بشود و اجزای متشکلهٔ یک ساختار بررسی شود. آن موقع کلمهٔ «ساختار» هنوز ساخته نشده بود، در نتیجه، از کلمه‌ای استفاده می‌کردیم به نام «ساختمان». البته من خیلی خوشحالم که بعدها کلمهٔ «ساختار» افتاد توی دهنها و سر زبانها، و ما هم از آن راحت استفاده می‌کنیم.

طبیعی است که در زمانی که من تئوری می‌نوشتم، دو چیز به صورت جدی مطرح بود: یکی تجدد بود و دیگری تعهد. که ترکیب این دو تا بیشتر برای من مطرح بود. من می‌دیدم هر جا که تجدد فقط به خاطر خود تجدد مطرح است، نقصی وجود دارد و هر جاکه تعهد فقط به خاطر خود تعهد مطرح است، باز هم نقصی وجود دارد. به همین دلیل تجدد و تعهد با هم به صورت تئوریک برای ما مطرح بود، به این معنی که وقتی شما می‌دیدید که هستی در یک جایی مشکلی دارد، شعر گفتن دربارهٔ این هستی تبدیل می‌شد به یک تجربهٔ تنگاتنگ با خود این هستی. در نتیجه زمان مدام از هستی می‌گرفت و به هستی پس می‌داد. شکلهایی که از گذشته آمده بودند به هیچ‌وجه نمی‌توانستند این به اصطلاح هستی جدیدی راکه ما پیدا کرده بودیم، و آن دینامیسم خاصی راکه در جامعه، تاریخ، روابط انسانی و درون انسانها مطرح بود، بیان کنند. در نتیجه فرم به صورت تجربی برای اولین‌بار مطرح شد. در «بوف کور» این حسیّت تجربی بود، در شعرهای نیما این حسیّت تجربی بود، و هرگز کسی نیامده بود اینها را از نظر تئوریک بررسی کند و ببیند که

چگونه این حسیّت تبدیل شده به شکل، به نوع خاص ادبی، و ارتباط کمی و کیفی این شکلها با ابزارها و تمهیدات ادبی چیست. به همین دلیل است که می‌گویم تجدد و تعهد هر دو از سال ۱۳۴۰ به بعد به صورت جدی مطرح شد. طبیعی است که بعداً من در شوؤن تئوریک شعر و رمان‌نویسی و حتی به طور کلّی تئوری بررسی ادبی، تجدیدنظرهای دیگری را قایل شدم. مخصوصاً در طول این ۱۵ سال گذشته و علی‌الخصوص در طول ۱۳ سال گذشته، من مسئله‌ای را در ایران عنوان کردم که بیشتر هم ارتباط داشت با مسایلی که در طول این ۲۰ سال گذشته در فرهنگ غرب هم مطرح شده بود و آن عبارت بود از چیزی که بهش می‌گویند «بوطیقا» و یا تئوریها، شیوه‌ها و استراتژیهای بررسی «ادبیّت» ادبی، یعنی ادبیات جدا از بقیه مسایل، جدا از تاریخ، جدا از اجتماع، روانشناسی نویسنده و حتی جدا از تاریخ و ادبیات چگونه ساخته شده؛ یعنی پدیدهٔ ادبی به عنوان ساختار یا مجموعهٔ ساختارها و سبکها چه نوع چیزی است. به همین دلیل از داخل این مباحث، یک تئوری ادبی به وجود آمده است. بخشی از این تئوری ادبی در کتاب «کیمیا و خاک» هست و یک بخش از آن در کتاب بوطیقای «قصّه‌نویسی» که مکمل قصّه‌نویسی ۲۵ سال پیش است، و یک مقداری هم در «بحران رهبری نقد ادبی» که درخواهد آمد و متن کامل «طلا در مس» که دو سه ماه دیگر در تهران درخواهد آمد، و کتابی است تقریباً در حدود دو هزار صفحه. هم متون قبلی هست در آن کتاب و هم متون جدیدی که با مکانیسمها و تئوری‌های جدید نوشته شده. این‌ها همه در آن کتاب خواهد بود، و نیز در کتاب «هستی‌شناسی ادبی» که مجموعهٔ صد و هفتاد نوار پیاده‌شدهٔ کلاسهای درس خصوصی من است که به صورت یک کتاب چندجلدی توسط دو ناشر معتبر در تهران منتشر خواهد شد.

ـ آقای براهنی، من اجازه می‌خواهم یک مقدار روی این مسئله توقف کنیم. در ارتباط با نقد ادبی، همان‌طور که خودتان بهتر از من می‌دانید، در ایران، آن طور که باید و شاید جز شما و چند نفر معدودی دیگران به این امر نپرداختند. در واقع می‌شود گفت که شما آورندهٔ نقد ادبی علمی به شکل سیستماتیک در جامعهٔ ایران هستید. منتها درواقع من می‌خواستم در ارتباط با حیات یا فعالیت نقد ادبی در رشد و گسترش ادبیات یک جامعه یک مقدار توضیح بدهید.

ـ معمولاً در جوامعی که به صورت دموکراتیک اداره می‌شوند، یعنی جوامعی که در آنها بحث دربارهٔ مسایل، به صورت مستقل و آزادانه برای اشخاص، فوق‌العاده اهمیت دارد، انتقال و تبادل اندیشه وجود دارد. در همهٔ حوزه‌ها، ولی من فقط به حوزهٔ نقد ادبی بپردازم. مثلاً شما یک کتاب چاپ می‌کنید. مسلماً انتظار دارید که در همان روز، روزنامه‌ها کتاب را بررسی کنند. این در خیلی جاها مطرح است. در فرانسه مطرح است، در آمریکا مطرح است، در انگلیس مطرح است و شکی نیست که در آلمان هم مطرح است. و در عین حال انتظار دارید در صورتی که کتابتان خوب

شناخته شد، در مجلات هفتگی هم بررسی بشود، ولی بررسی مجلهٔ هفتگی با بررسی روزنامه فرق می‌کند. هر قدر که ما وقت بیشتری برای بررسی و بحث یک کتاب پیدا می‌کنیم آن بررسی دقیق‌تر می‌شود، یعنی بررسی روزانه یا روزنامه یک نوع معرفی است؛ بررسی هفتگی هم یک مقدار معرفی است با یک مقدار نقد و انتقاد. ولی موقعی که شما می‌رسید به بررسی و انتقاد مجلات ماهانه یا مخصوصاً مجلات فصلی یا فصلنامه‌ها، آن جا قضیه کاملاً فرق می‌کند؛ شما بین نقد ادبی و تئوری مدام در حال نوسان هستید ولی وظیفهٔ اصلی نقد ادبی یک چیز است و وظیفهٔ تئوری چیزی دیگر: نقد ادبی یک اثر ادبی را معرفی می‌کند یا چند شعر را معرفی می‌کند یا یک رمان را معرفی می‌کند، طبیعی است که یک مقدار داده‌های تئوریک را هم بررسی می‌کند که بر اساس آن داده‌ها یک اثر ادبی را بررسی بکند. در حالی که تئوری ادبی در شرایط حاضر ـ آن چیزی که الآن فوق‌العاده مطرح شده، و اهمیت دارد برای همهٔ ما ـ این است که تئوریسین از آثار ادبی، یعنی فرض کنید از شعر حافظ یا شعر نیما یا شعر فروغ فرخ‌زاد، ساختار تک‌تک آثار آنها را استخراج بکند، و بعد ببیند که وجوه اشتراک این ساختارها در کجا است. این‌ها را به صورت مجرد دربیاورد و بعد فرمول شکل گرفتن این آثار را در زبان و در تدابیر اصلی بیان ادبی بیان بکند. به این می‌گویند: «بوطیقا»ی ادبیات، یا به اصطلاح صناعات ادبی ادبیات. چنین چیزی را به این صورت ما هیچ گاه در گذشته نداشتیم. و در کارهای خود من، آن بخش‌های اول «طلا در مس» و بخش‌های اول «قصه‌نویسی» به این مسایل می‌پرداخت. ولی عمق قضیه بعدها در فرهنگ جهان مطرح شده و طبیعی است که برای من هم در طول این بیست سال گذشته بیشتر مطرح شده است. بخشی از فرهنگ جهان هست که شروع می‌شود از فرم‌شناسان روس. فرم‌شناسان روس از سال ۱۹۱۷ تا ۱۹۳۰ فعالیت داشتند که با کار «یاکوبسون» و «اشکلوفسکی» شروع می‌شود و با «ولادیمیر پروپ» و «میخائیل باختین» ادامه پیدا می‌کند. اینها را رئالیست ـ سوسیالیستهای روس توی سرشان زدند؛ بعد استالینیسم آمد و این‌ها را سرکوب کرد. در نتیجه اینها یا به ممالک دیگر مهاجرت کردند و یا این که به طور کلی فرم‌شناسی در روسیه در بسیاری از حوزه‌ها دچار توقف شد. از آن‌جا مکتب «پراگ» به وجود آمد. از مکتب پراگ و ترکیب مقولات دیگر، نهایتاً مکتب ساختارشناسی فرانسه به وجود آمد و بعد مکاتب دیگری مثل تحقیق بوطیقایی[1] و یا «ساختارزدایی»[2] و در عین حال مکاتب بعد از ساختار به وجود آمد. این‌ها مسایل اساسی است که به نظر من باید بشناسیم، خصوصاً که بعضی از این تحقیقات راجع به فرهنگ ما، یا فرهنگ شرق صورت گرفته است. مثلاً آن داستان خریدن پوست گاو و بعد قطعه‌قطعه کردن و کشیدن قطعات به دور یک کوه یا قلعه، از داستانهای معروف مربوط به حسن صباح است. اشکلوفسکی، دهها نسخه و برداشت مختلف از ساختار این داستان را از جاهای مختلف گیر آورده که داستان

حسن صباح هم یکی از نسخه‌هاست. اشکلوفسکی مجموع این داستانها را با یکدیگر مقایسه کرده و در نهایت در این نوع داستان، به دنبال استخراج کردن مشخصات غایی و نهایی متن رفته است. «ولادیمیر پروپ» در «ریخت‌شناسی قصه» و یا حکایت، در مورد طبقه‌شناسی حوادث حکایات روس به کار مشابه، حتی مهم‌تری دست زده، یعنی ماهیت روند حوادث همهٔ حکایات را به چند عمل ساده و دائمی تقلیل داده است. وظیفهٔ تئوری استخراج آن اختلافات و مشترکات آثار ادبی با هم است، وظیفهٔ نقد ادبی، با استفاده از تئوری، عبارت است از بررسی اثری که پیش روی ما قرار داده شده، یا یک مجموعهٔ شعر یا مجموعهٔ قصه یا یک رمان که در برابر ماست. کار تئوری استخراج موازین و اصول کار متون است. کار نقد ادبی تفسیر و بررسی یک متن خاص است.

ـ آقای براهنی، من می‌خواستم یک سؤال مشخص‌تر مطرح بکنم. در واقع درست است که ما این صنعت نقد ادبی را به آن مفهوم نداشتیم و هنوز هم آن طور که باید و شاید در جامعهٔ ادبی ایران فراگیر نیست ولی می‌توان ادعا کرد که در واقع این‌گونه ساختارگرایی یا بیرون کشیدن ساختارها از قصص گذشته، بحثش برمی‌گردد به قصه‌نویسی در کشورهایی مثل ما که از طریق ساختارشناس‌هایی مثل روس و یا دیگران استخراج شده و در واقع همه‌گیر شده. حداقل در برخی از آثار ادبیات پیشرفتهٔ اروپایی و آمریکایی.

ـ حالا چیزی که مطرح است و خیلی هم مطرح است، این است که در گذشته، به دلیل راسیسم (نژادپرستی) بنیادی غربی‌ها، در ارتباط با ادبیات شرق و ادبیات آفریقا، همیشه اینها را به مراحل مختلف تقسیم‌بندی می‌کردند، مثلاً فکر می‌کردند که فرهنگ آفریقایی یک فرهنگ وحشی است، یا فرض کنید آسیایی‌ها فرهنگ عقب‌مانده‌ای دارند، یا تصور می‌کردند که مثلاً سرخپوست‌ها به طور کلی انسانیت درست و حسابی ندارند. بعضی از اشخاص این را به کلی به هم زدند. یکی از کسانی که این جریان را به هم زد، انسان‌شناس بزرگ فرانسوی، لوی اشتروس است. لوی اشتروس آمده نشان داده که به طور کلی ما فرهنگ عقب‌مانده و فرهنگ پیشرفته به آن صورت که مثلاً در فرهنگ اروپا تصور می‌شد، نمی‌توانیم داشته باشیم. علتش این است که اگر به بنیاد این فرهنگ‌ها بپردازیم خواهیم دید که این فرهنگ‌ها همه با هم در یک‌جایی هم‌زمان می‌شوند، یعنی فرهنگ سرخپوست و فرهنگ هندی در هندوستان و فرهنگِ، فرض کنید، ساختار ادیپ در یونان، با هم مشترکات خاصی دارند که این مشترکات را شما وقتی که کنار هم قرار می‌دهید به هیچ‌وجه به فرانسوی نسبت پیشرفتگی و به سرخپوست نسبت عقب‌ماندگی نمی‌توان داد. به همین دلیل هم هست که در ساختارشناسی، مراحل مختلف تاریخی به هم نزدیک می‌شود و در نتیجه شما صورت نوعی انسان را به طور کامل می‌بینید. مثلاً یکی از

مشکلاتی که در شناسایی فردوسی، یعنی شاهنامهٔ فردوسی وجود دارد این است که همه فکر کرده‌اند شاید فردوسی در بخش ابتدایی، در بخش اسطوره و در بخش افسانه، و در بخش تاریخ که چهار دورهٔ مشخص شاهنامهٔ فردوسی هست، باید حتماً مراحل مختلف تاریخی را مو به مو بررسی می‌کرد و دقیقاً می‌نوشت. فردوسی ضمن این که این کارها را کرده، یک کار دیگر هم کرده و آن این است که در ارتباط زال با رستم همان ارتباط رستم با سهراب را هم دیده است. در ارتباط ضحاک با جوان‌ها همان ارتباط رستم با اسفندیار را هم دیده است. استخراج این مشترکات، در واقع، هر قصهٔ شاهنامهٔ فردوسی را تبدیل می‌کند به کل متن. یعنی یک متن مساوی است با کل متن. یک داستان، ساختارش هم‌زمان می‌شود با ساختار بقیه داستان‌ها. در نتیجه می‌بینید که این‌ها با یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند. اگر شما همان را بیارید در اثری مثل «بوف کور» یا بعداً بیارید در اثری مثل «رازهای سرزمین من»، این‌جا هم می‌بینید که ساختارها با یکدیگر تداخل می‌کنند، از خلال هم رد می‌شوند، یکدیگر را تغییر می‌دهند و نهایتاً موقعی که شما می‌رسید به آخرِ رمان، می‌بینید که ساختارها عجیب اشتراکاتی با هم دارند. با وجود این که آدم‌ها اسمشان عوض می‌شود، حوادث اسمش عوض می‌شود و زمانها با هم فرق می‌کند. آن چه که اهمیت پیدا می‌کند این است که انسان هم به صورت «سنکرونیک» یعنی «هم‌زمان»، و هم به صورت «دیاکرونیک» یعنی «در زمان»، حرکت می‌کنند. انسان از ترکیب این دو تا به وجود می‌آید. تاریخی که حرکت می‌کند، ساختاری برای خودش دارد که آن ساختار دایمی است ولی تاریخ حرکت می‌کند و دارای ساختار است. تمام قصه‌ها از اوّل تا آخر حرکت که می‌کنند دارای مشترکات ساختاری هستند.

ـ آقای براهنی در مورد تئوری و نقد ادبی، اگر اجازه بدهید یک بار مسئله را مشخص‌تر بکنیم و وارد ادبیات «ایرانی معاصر»، آن طور که خودتان به آن اشاره می‌کنید و در سخنرانی اخیرتان هم به آن اشاره کردید، بشویم.

من می‌خواستم از شما خواهش بکنم که بگویید این ادبیات «ایرانی معاصر» چیست و وجه مشخصه‌اش چه هست؟

ـ من معتقدم که ایرانی بودن یک نوع به اصطلاح ذهنیت خاص است، یک نوع جهان‌بینی است.

منظورتان ذهن تاریخی است؟

ـ نخیر. ذهنیت به طور عام، این ذهنیت ممکن است که یک بخشش تاریخی باشد، یک بخشش فرهنگی باشد و مربوط باشد به حال و هوا و برخورد اشخاص و مثلاً برخورد عاطفی، برخورد روانی و مجموع این‌ها، و به طور کلی ایرانی بودن یک نوع بینش است و یک ذهنیت

است. یعنی موقعی که من می‌گویم «ایرانی معاصر» منظورم این است که هم ایرانی باشد و هم معاصر. یعنی خیلی از ایرانی‌ها در عصر ما زندگی می‌کنند ولی معاصر نیستند، در حالی که ایرانی بودن چیزی است و معاصر بودن هم چیز دیگری است. از یک نظر من بیشتر توجه دارم به تدابیر فرهنگی و تدابیر ادبی که به کار گرفته می‌شود. مثلاً گاهی ما می‌گوییم موسیقی معاصر. آیا موسیقی معاصر همان موسیقی‌ای است که ردیف و گوشه و این‌ها را به همان صورتی که در گذشته وجود داشته به کار می‌گیرد، یا این که در موسیقی معاصر حتماً یک مسئلهٔ دیگری مطرح است؟ مثلاً موقعی که ما می‌گوییم ادبیات معاصر، یا شعر معاصر، می‌دانیم که در شعر معاصر هارمونی عوض شده است. هارمونی در گذشته در یک بیت بود. در شعر فارسی در یک بیت بود ولی در شعر جدید هارمونی در کل شعر است. حتی بعد از نیما به نظر من هارمونی شعر عوض شده، یعنی با پیدایش چیزی مثل انقلاب، این هارمونی دگرگون شده است، ما نمی‌توانیم شعرهای تک‌صدایی داشته باشیم و باید شعرهای چندصدایی داشته باشیم. به همین دلیل هم هست که من در شعرهای جدیدم هارمونی را به صورت «پولیفونیک» یا چندصدایی، و «پولیمورفیک» یا چندشکلی را ارائه می‌دهم. در حالی که مثلاً در شعر نیما بیشتر یک صدا وجود دارد یا دو، سه تا صدا است، منتها آن صداها همه‌شان در یک وزن حرف می‌زنند و چون صدا موقعی که حرف می‌زند باید از آن وزن خارج بشود تا این‌که هویت مستقلی پیدا بکند و در شعر نیما این اتفاق نمی‌افتد، شعر نیما هم با در نظر گرفتن تفکّرهای جدیدی که راجع به هارمونی ما پیدا کردیم نسبت به ما مال گذشته است. از این بابت من اعتقاد دارم که ما در طول زمان یک حرکتی می‌کنیم. جلو می‌رویم. تفکر هارمونی از بین نرفته ولی هارمونی عوض شده. همان طور که در شعر حافظ هم هست، در شعر نیما هم هست، در شعر معاصر هم هست، تفکر هارمونی وجود دارد ولی هارمونی‌ای که در شعر حافظ هست، هارمونی‌ای که در شعر نیما هست، هارمونی‌ای که در کارهای اخیر شعرای مختلف ایران هست، این‌ها با یکدیگر فرق می‌کند، یعنی شما نمی‌توانید تفکر هارمونی را از بین ببرید. مثلاً موقعی که ما می‌گوییم موسیقی ایران، یا رمان ایران، معاصر هست یا نه، این نکته‌ها را باید در نظر بگیریم. فرض کنید رمانی بود که بالزاک می‌نوشت. این رمان از یک زمان شروع می‌شد و در یک زمان دیگر هم خاتمه پیدا می‌کرد. یک رمان ممکن است در طول یک سال یا پنج سال اتفاق بیفتد. از اوّل پنج سال شروع می‌شود و در آخر پنج سال تمام می‌شود و مسایلی که در یک جای دیگر اتفاق افتاده بود، در خارج از آن محدودهٔ پنج سال اتفاق نمی‌افتاد. وقتی که ما می‌گوییم یک رمان رئالیستی به این معنا رمان کهنه‌ای است، به این معنی ما می‌گوییم که شما در عصر ما نمی‌توانید یک رمان را از یک زمان شروع کنید و در زمان دیگری تمام کنید. علتش ذهن انسان است. ذهن انسان شدیداً در دوران ما

تکان خورده، این تکان خوردن یک ناموزونی در ارکان هستی ما ایجاد کرده. این تکان، این ناموزونی، ارزشهای جدیدی را به ما معرفی کرده. در گذشته، ما با ارزش‌هایی سروکار داشتیم که ارزش‌های مطلق شناخته می‌شد. با پیدایش انقلاب، این ارزش‌ها، ارزشهای گذشته به صورت نسبی مطرح شدند. مطلقیت خود را از دست دادند. در واقع وظیفهٔ هر انقلابی عبارت است از خارج ساختن ارزشهای مطلق از حوزهٔ مطلقیت و بردن آنها به حوزه نسبیت. در طول صد سال گذشته این مسئله برای ما مطرح بوده که ما خودمان را با قانون اساسی یک مملکت دیگر می‌سنجیدیم و قصد داشتیم ببینیم قانون اساسی ما هم می‌تواند مثل آن قانون اساسی باشد یا نه. در مسئلهٔ آزادی احزاب، ما مسایل را از جاهای دیگر می‌گرفتیم ولی جنگ‌هایی که با هم در داخل احزاب می‌کردیم جنگ‌های واقعی بود. به دلیل این که یکی از بین می‌رفت، آن یکی زدوخورد پیدا می‌کرد. «پولمیک» و جنگ و جدلی در کار بود. اشخاص به همدیگر بد و بیراه می‌گفتند. در نتیجه ما از آن بستری که بستر مطلق‌های گذشته بود به وسیلهٔ حرکت انقلابی و دینامیسم انقلاب صد سال گذشته‌مان، به یک جریان دیگر رسیدیم و آن هم این بود که ما وقوف کامل پیدا کردیم در ناموزونی با خودمان و با ناموزونی با جهان معاصر زندگی می‌کنیم. برای این ناموزونی ما نمی‌توانیم رمان تک خطّه، رمانی با زمان افقی بنویسیم. به همین دلیل است که رمانی که ما می‌نویسیم، به جای این که زمان را در آن محدودهٔ پنج‌ساله یا سه‌ساله بررسی بکند، مدام برمی‌گردد به دوران دورتر از ما، و بخشی از آن را بیان می‌کند، موقعی که آنجاست پرواز می‌کند می‌آید اینجا، و این طرف را بررسی می‌کند. زمان مدام در حال چرخیدن است. این سَیَلان ناموزون زمان است، وظیفه رمان‌نویس این است که به این سیلان ناموزون زمان هارمونی بدهد، تا این که شکل هنری پیدا بکند. این هارمونی از ناموزونی به وجود می‌آید، در حالی که در عصر بالزاک این طور نبود، در عصر بالزاک واقعیت، یا ظاهر به نام واقعیت، با حقیقت تصادم پیدا می‌کرد، و رمان‌نویس می‌خواست رمانش را بر اساس این که حقیقت در کجا قرار دارد بنویسد. این جا حقیقت در هیچ جا قرار ندارد، بلکه شکل‌گیری این جستجو برای حقیقت خودش کل حقیقت است، یعنی شما همین قدر که این جستجو را می‌کنید، در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، حرکت می‌کنید، این در و آن در می‌زنید تا این که اثر به وجود بیاید و فرم بگیرد، خود این عرق تن نویسنده که به صورت فرم می‌ماند، می‌ماسد و می‌ماند در اثر، می‌شود آن چیزی که به خواننده لذت می‌دهد و با خوانندهٔ ارتباط برقرار می‌کند. به همین دلیل رمان امروز فارسی به خصوص در سیزده سال گذشته و یا می‌توانم بگویم تقریباً در طول بیست یا بیست و پنج سال گذشته این قضیه به هم خورده. ما به زمان یک‌طور دیگر نگاه می‌کنیم به مکان یک‌طور دیگر نگاه می‌کنیم، فضای خاصی به وجود می‌آوریم که در آن فضا، زمان‌ها و مکان‌های مختلف جولان می‌دهند و

داخل هم فرو می‌روند و نهایتاً در خواننده تأثیر می‌گذارند.

ـ یعنی این ویژگی، خاص یک ایرانی نیست؟ اگر من درست متوجه شده باشم این سِیری است که اروپایی‌ها هم قبل از ما طی کردند. چون شما مثال بالزاک را زدید، طبیعی است که بعد از بالزاک دهها نویسندهٔ دیگر بودند که حتماً آن دوران را می‌توانند نمایندگی کرده باشند. پس این ویژگی خاص ایرانی چیست؟ من مثالی بزنم: شما در سخنرانی‌تان به کار مارکز اشاره کردید. خود مارکز اشاره می‌کند که من برای اولین‌بار این شیوهٔ نگارش و این اندیشه را اولین‌بار در زبان سانسکریت دیدم. از آنجا...

ـ البته این چنین اشاره‌ای نمی‌کند، بلکه می‌گوید که کاراکتری در آخر رمان نشسته و آن چه را که اتفاق می‌افتد به زبان سانسکریت دارد می‌نویسد. یعنی در واقع او راوی خود را هم می‌نویسد. و بیان می‌کند که کی هست. حقیقت این است که این اتفاقها، به ویژه طولانی شدن زمان به صورت مارکزی، در داستانهای کهن ما اتفاق می‌افتد. من زمانی مقاله‌ای نوشتم که متأسفانه آن‌موقع چاپ نشد، عنوانش بود: «هزاره‌های خضری ما و صد سال تنهایی آنها». برداشت ما از زمان، برداشت فوق‌العاده وسیع‌تری است تا برداشت غربیها. علتش این است که ما در پشت سرمان تصورهای هزاره‌ای از زمان داریم.

در زرتشت مسئلهٔ هزاره مطرح است. در یهود مسئلهٔ هزاره مطرح است. در خود این تصوری که ما از خضر داریم، یا با تصوری که از مهدی موعود داریم، در این‌ها مسئلهٔ طولانی بودن زمان مطرح است. به نظر من یکی ممکن است زرتشتی، مسیحی، یهودی و یا مسلمان باشد، ولی در اصل فرق نمی‌کند. زمان برای این منطقه به صورت جدی مطرح بوده. ما با طول زمان ما می‌خواهیم چه بکنیم. از این بابت موضوع قرار گرفتن زمان برای ما فوق‌العاده اهمیت پیدا کرده. نمونه عالی این را در خضر می‌بینیم. حرکت به سوی تاریکی و از توی تاریکی دسترسی پیدا کردن به آب حیات و بعد عمر پایدار داشتن. و شما فکرش را بکنید که یک نفر چه قدر تجربه را باید در طول این مدت در ذهن خودش جا بدهد تا این چیز غریب جا بیفتد. این از کجا ناشی می‌شود. به نظر من در هر زمانی که دردها و بحران‌ها عمق بیشتری پیدا می‌کنند ما با مسئلهٔ زمان، نه به صورت کمی، بلکه به صورتِ کیفی، برخورد می‌کنیم. آن وقت آن قدر تمامی هستی ما فشردگی، اعتبار، ارزش و به اصطلاح ثقل و تکاثف پیدا می‌کند که ما احساس می‌کنیم در طول چند سال انگار قرن‌ها را تجربه کردیم. به نظر من در طول ده یا سیزده سال گذشته ما با این هزارهٔ کیفی سروکار داریم و کافی است که به حوادث ما نگاه کنید: میلیون‌ها نفر در خیابان‌ها، صدها هزار نفر در جنگ، میلیون‌ها نفر آدم برای این که یک اتفاق بزرگی بیفتد. کل این ها در نویسنده یک ذهنیت دیگری ایجاد می‌کند. این ذهنیت این است که ما دیگر نمی‌توانیم «دختر رعیت» بنویسیم.

ما حتی نمی‌توانیم برگردیم و «نفرین زمین» آل‌احمد را بنویسیم. ما دیگر نمی‌توانیم برگردیم و «مدیر مدرسهٔ» آل‌احمد را بنویسیم. و به همین دلیل هم هست که آن بخش از آثار ما از گذشته که به ما از این لحاظها نزدیک می‌شوند، فرض کنید اثری مثل «سه قطره خون» یا اثری مثل «بوف کور»، این‌ها می‌آیند به ما نزدیک می‌شوند و با ما معاصر می‌شوند، ولی بخش زیادی از ادبیاتی که اتفاقاً ممکن است از نظر زمانی هم به ما نزدیک باشند اینها فرق می‌کنند و پشت سر ما می‌مانند. برخی از کارهایی که ما کردیم به مراتب قبل از کارهایی است که «مارکز» کرده، یعنی فرض کنید «بوف کور» یک نمونه است ، شاملو در جایی اشاره می‌کند که «عزاداران بَیَل» یک نمونه است. من خودم در سال ۱۳۴۵ بخشی از «روزهای دوزخی آقای ایاز» را چاپ کردم و بعد در سال ۱۳۴۹ متن کامل آن چاپ شد و بعد در زمان شاه به هیچ‌وجه نشد که چاپ شود و بعد در آمریکا این را ترجمه کردند. البته هنوز متن کامل چاپ نشده، آن جا در طول شش ساعت، ۳۰۰۰ سال تاریخ ایران بازی می‌شود؛ یعنی چه جوری، هزاره‌ها را در زمانهای محدود قرار دهیم. این کار، یعنی «روزگار دوزخی آقای ایاز»، قبل از تمام کارهای مارکز نوشته شده است.

ـ آقای براهنی، می‌خواستم یک مقدار هم در مورد سرگذشت تاریخ ادبیات معاصر ایران قبل از این دوران، قبل از این بیست و پنج سال، صحبت کنید، دورانی که به دلائل خاص تاریخی، اجتماعی، یک سایهٔ معینی از جهات ادبی بر جامعه ایران حکمفرما بود، به شکل عمده نه به شکل صددرصد و مطلق، و آن دوران نضج‌گیری و شکل‌گیری ادبیات سیاسی است، به خصوص از دههٔ بیست، بعد از تحولی که در جامعهٔ اتحاد شوروی شکل پذیرفت و بعد تأثیراتی که ما به عنوان همسایهٔ جنوبی شوروی از آنجا گرفتیم.

ـ یک بخشی از ادبیات سیاسی مربوط می‌شود به چپ سنتی ایران و مشخصاً آن چیزی که اسمش را گذاشتند، «رئالیسم سوسیالیستی». در این شکی نیست که مسئلهٔ چپ سنتی و مسئلهٔ رئالیسم سوسیالیستی، و حتی کسانی که بعداً از آن چپ سنتی جدا شدند و شاید به طور کلی نمی‌دانستند که رئالیسم سوسیالیستی ممکن است با ذهنشان چه کار کرده باشد، این‌ها تأثیر خاصی در فرهنگ سیاسی جامعه ما گذاشتند، مشخصاً به این صورت که ادبیات باید حزبی باشد و هر چیزی که کمیتهٔ مرکزی یک حزب گفت نویسنده‌ها باید آن را بنویسند. در نتیجه یک نوع خاصی از ادبیات سیاسی به یک معنای خاصی به وجود آمد. ولی ادبیات جدی به طور کلی بالاتر از سیاست است. به چه معنی؟ به این معنی که اگر شما رمان یا قصهٔ فاصلهٔ ۱۳۳۲ ـ ۱۳۲۰ را در نظر بگیرید، مجموعاً ممکن است که بشود به یکی، دو تا قصه «هدایت» اشاره بکنیم. ولی باید در آن دوره قصه‌های صادق چوبک را به عنوان مهم‌تر قصه‌ها در نظر بگیریم. چرا؟ علتش این نیست که صادق چوبک ـ فرض کنید که ـ قصه‌هایی نوشته جدا از آن عصر. به دلیل این که صادق

چوبک در «خیمه‌شب‌بازی» یا «انتری که لوطی‌اش مرده بود» در مجموع سروکارش با آدم‌هایی بود که اتفاقاً «رئالیست ـ سوسیالیست‌ها» و یا کسانی که امثال ماکسیم گورکی را نمونهٔ کار خودشان قرار می‌دادند، هم می‌خواستند که این قبیل موضوعات، موضوعات ادبی‌شان باشد. ولی امتیاز صادق چوبک بر سایر نویسندگان آن دوره، حتی بر آل‌احمد، احسان طبری، حتی ـ فرض کنید ـ خود هدایت، در چیست؟ در این که چوبک رفته در جلد آدم‌ها و زبان آن‌ها را به یک صورتی استخراج کرده و ساختار ذهن آن‌ها را به یک صورتی استخراج کرده، زندگی فواحش، کارمندان جزء، آدم‌های بدبخت جامعه و آدم‌هایی که مدام به دنبال یک راهنما می‌گردند، در حالی که ممکن است خود آن راهنما کوری بیش نباشد ـ که نشان می‌دهد صادق چوبک با قصه‌هایی که نوشته است شدیداً یک قصه‌نویس سیاسی است، بی‌آن‌که تصور سیاسی خود از مسایل اجتماعی را در اختیار یک حزب خاص گذاشته باشد که آن حزب خاص دیکته بکند بهش که تو این را بنویس، آن را ننویس، این کار را بکن، آن کار را نکن. در نتیجه الآن می‌بینیم که از میان آن همه قصه که در طول آن سال‌ها نوشته شده قصه‌های صادق چوبک بیش از قصه‌های آدمهای دیگر ـ از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ ـ می‌آیند و می‌رسند به زمان حال ما. این یک مسئله را نشان می‌دهد، و آن هم این‌که قصه ممکن است بر اثر «توازی تاریخی» ـ شکل بگیرد ـ یعنی شما استعاره‌ای پیدا کنید برای فاحشه‌ای که جامعه صحبتش را کرده ـ ولی برای این‌که این قصه، قصه بشود باید از آن مرحلهٔ تاریخی از طریق شکل هنری قصه فراروی بکند. در نتیجه ادبیات خوب، دقیقاً آن ادبیاتی است که به رغم نشان دادن یک محدودهٔ خاص تاریخی از آن تجاوز می‌کند، گذشته را بیان، و آینده را هم پیش‌بینی می‌کند. از این بابت صادق چوبک اهمیت خاصی از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ پیدا می‌کند که قبلاً صادق هدایت از سال ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ داشت. یعنی وظیفهٔ ادبیات این است که بالاتر از سیاست و بالاتر از تاریخ و حتی بالاتر از برداشت مردم از آن تاریخ، از آن مرحله، قرار بگیرد تا ضمن بیان ارتباط مردم با آن تاریخ، ارتباط عمومی انسان با کل حرکت تاریخ را هم بیان بکند، طوری که در مرحلهٔ بعدی و مراحل بعدی تاریخی، زمانی که اثر خوانده می‌شود، انسان که آن مرحله را پشت سر گذاشته در اثر یک چیز پایدار ببیند که معنی‌کنندهٔ شرایط امروز او هم می‌تواند باشد.

ـ مثل کارهای نرودا، الوار، آراگون، ریتسوس.

ـ به نظر من حتی در کار «آراگون» بعضی چیزها هست که مرده و فقط مخصوص آن دوره است، به دلیل استالینیسم «آراگون»، و حتی به دلیل استالینیسم «الوار». ولی در عین حال مخصوصاً در «الوار»، بعضی شعرها هست، مخصوصاً شعرهای عاشقانه و در «آراگون» هم مخصوصاً بعضی شعرها هست که شعرهای تغزلی هست که از آن مرحله خاص استالینیسم این

دو شاعر از این مرحله خاص این دو شاعر تجاوز می‌کنند و می‌آیند به زمان حال. ولی بزرگ‌ترین این‌ها، حتی بزرگ‌تر از «نرودا»، آدمی بود به اسم «آندره برتون» که به علت قدرت خلاقیت عظیم و به علت یک وسعت ناخودآگاه فردیِ خیلی خیلی قوی و به علت تسلط فوق‌العاده‌اش بر هنر جدید جهان و به دلیل ناموزون شدن روان خودش با آن روان بورژوازی و فاشیسم و استالینیسم حاکم بر اروپای دوران خودش توانسته که از این مراحل تجاوز بکند و تبدیل بشود به یکی از بزرگ‌ترین شعرای دنیا.

ـ آقای براهنی، اگرچه وقت بسیار کوتاه است و ما می‌خواستیم با شما راجع به مسائل دیگری به گفت‌وگو بنشینیم، ولی فقط می‌خواستم در انتها، اشاره‌ای داشته باشیم به شعر، به طور مشخص، با توجه به این که رمان بحث دیگری است، تاریخ رمان در ایران کوتاه است. ولی شعر تاریخ و سرگذشت مفصلی دارد. تحول شعری در این سیزده، پانزده یا بیست و پنج سال گذشته چگونه بوده. شاعران بسیاری دیده می‌شوند. آدم وقتی مجلات ایران را ورق می‌زند با نامهای تازهٔ شاعرهای مختلف روبرو می‌شود که بسته به سلیقه اشخاص، قضاوتهای مختلف راجع به آنها می‌شود. ولی تمایلِ عمومی رشد شعری در ایران چگونه بوده است؟

ـ شعر ایران در طول چند سال گذشته دستاوردهای فوق‌العاده مهمی داشته است. اولاً از نسل گذشته، یعنی نسل من و نسل رؤیایی و آتشی ، به نظر من سه چهار نفر، آتشی، رؤیایی (خارج کشور) و محمد حقوقی، اینها بهترین شعرهایشان را در طول این هفت، هشت، ده سال گذشته گفته‌اند.

ـ مفتون امینی؟

ـ مفتون امینی آدم عجیبی است. چون او از غزل و قصیده و مثنوی شروع کرده، و از سال‌های ۱۳۴۳ و ۱۳۴۲ تحت تأثیر شعر جدید ایران قرار گرفت و مشغول سرودن شعر نیمایی شد و اخیراً کتابی هم چاپ کرده است به اسم: «فصل پنهان» که یکی از بهترین کتاب‌های شعر فارسی است. یا شعرهایی که اخیراً آتشی چاپ کرده یا یکی دو تا کتاب حقوقی، یا کتاب «لبریخته‌های» رؤیایی و بعضی از شعرهایی که بعد از «لبریخته‌ها» چاپ کرده. ولی در عین حال اشخاصی که در گذشته ما چندان اعتنایی به شعرشان نمی‌کردیم، اتفاقاً آمدند و خودشان را رساندند به شعر جدید ایران و یکی از آن‌ها مثلاً محمدعلی سپانلو است که بعضی از شعرهایش خیلی خیلی خوب است. و یا احمدرضا احمدی که در طول این ده سال گذشته به طور مداوم شعر گفته و شعر چاپ کرده است و یا اشخاص دیگری از نسل جدید، مثل شمس لنگرودی یا سیدعلی صالحی. حتی یک ذره از اینها، از نظر سنی بالاتر، محمد مختاری، یا یک ذره بالاتر، جواد مجابی یا دقیقاً درکنار او، آدمی مثل سادات اشکوری، که درکار اینها وسواس زبان و وزن و

تاریخ و طبیعت دیده می‌شود، در مختاری و مجابی سمبولیسم، و در اشکوری طبیعت سیال و استعارهٔ مواج، و یا از خانم‌ها، کسانی که شعرهای خیلی خوبی چاپ کردند، مثل خانم ژیلا مساعد، فرشتهٔ ساری و دیگران، این‌ها به طور جدی به شعر پرداخته‌اند. در شعر فارسی، دو حادثه از سال ۱۳۶۰ به بعد اتفاق افتاد که خیلی مهم است. یکی شب‌های سه‌شنبهٔ شعرا بود که محمد مختاری و جواد مجابی و عمران صلاحی و سادات اشکوری و رها و محمدعلی و چند نفر دیگر با هم تشکیل دادند و این هنوز هم تشکیل می‌شود، دیگری شب‌های شعر چهارشنبه بود که به دعوت عده‌ای از نویسندگان و شاعران نسل جوان، مثل علی دهباشی، مرسده لسانی، عباس عارف، ناهید تقی‌بگلو و منوچهر نیکو، تشکیل می‌شد، و از همان آغاز از من هم دعوت کرده بودند که باشم. این جلسات را پیش از موشکباران تهران تا تقریباً چهار سال تشکیل می‌دادیم و آخرین جلسات در حدود هفتاد تا هشتاد نفر از شعرا، هم از شعرای روزهای سه‌شنبه و هم به طور کلی شعرایی از شهرستان‌ها، می‌آمدند و شرکت می‌کردند. و هنرمندان دیگر، موسیقی‌دانها، نقاشها، مجسمه‌سازها و کارگردانها هم شرکت می‌کردند.

این جلسات جان تازه‌ای به شعر فارسی داد. حتی بعدها، موقعی که بعضی از شعرا مطرح شدند، به نام ـ نمی‌دانم ـ نسل سوم یا موج سوم، این‌ها اغلب خاستگاه اصلی‌شان یا روزهای سه‌شنبه بوده یا روزهای چهارشنبه.

ـ آقای براهنی، از شما بسیار متشکرم.

ـ من هم از شما متشکرم.

۱. اخیراً ناقد محترمی در اشاره به آثار تئوریک اخیر من، مرا، «فرمالسیت» خوانده، و نیز ضمن اشاره به «رازهای سرزمین من» گفته است که رمان را بدون درک دیدگاههای یونگی نمی‌توان خواند. به نظر من در هر دو مورد راه خطا رفته است. در این تردیدی نیست که شیوه‌های جدید بررسی من از ادبیات با شیوه‌های قدیم من در پاره‌ای موارد فاصله گرفته است: خلاصهٔ فاصله گرفتن در این نکته نهفته است: آن چیست که ادبیات خوانده می‌شود؟ در حرکت از نشانه‌شناسی به سوی زبانشناسی و از زبانشناسی به سوی ادبیات، این نکته برای من اهمیت مرکزی پیدا کرده است که به تعریفی از ادبیات در چارچوب «ادبیت» ادبیات دسترسی پیدا کنم. این کوشش قبلاً نیز بوده است. مثلاً وقتی که ما شعر را تعریف می‌کنیم، به دنبال نوعی تعریف جامع و مانع هستیم و یا باید باشیم. و یا موقعی که ساختار و یا ساختمان قصه را بررسی می‌کنیم، باید مشخصات جزیی و کلی آثار را درون سیستم یا سیستمهای فکری ببریم. کسانی که به فرانسه «قصه‌نویسی» و تقسیمات من از اجزای آن را بررسی کرده‌اند، آن‌را اثری ساختارگرا نامیده‌اند.در حالی که به‌تصدیق«سوتان تو دو روف» در کتاب «تئوری ادبی امروز فرانسه»، بخش اعظم تئوری مربوط به ساختار و بوطیقا و غیره، مربوط که به بعد از سال ۱۹۶۸ است، و، این یعنی، تاریخی که در آن «قصه‌نویسی» چاپ شده بود. ولی قصه‌نویسی، به رغم تأکید شدیدش بر مسائل تاریخی و اجتماعی، تقسیم‌بندی ساختاری و بوطیقایی نسبتاً دقیقی دارد که اگرچه ممکن است ایرادهای فراوانی بر آن گرفت، و من خود نیز این ایرادها راگرفته‌ام، به نسبت زمان خود، به دلیل تأکیدش

بر ساختار رمان و قانونمند بودن تئوریک آن، به نسبت آثار همزمان خود در جهان، پیشگوکننده‌تر از بسیاری کتابهای به اصطلاح تئوریک است که قبل از حرکت متمرکز تئوریسین‌های ادبی جهان به سوی «بوطیقا» نوشته شده‌اند. من در آن زمان فرمالیست نبودم. حالا هم نیستم. به این نتیجه رسیده‌ام که درست است که ادبیات از صدها موضوع و درد بی‌درمان و بادرمان سرچشمه می‌گیرد، ولی خیلی چیزها هم هستند که ادبیات نیستند ولی از همان موضوعات سرچشمه می‌گیرند. پس سرچشمهٔ ادبیات خواه روانشناسی خود فرد باشد، و خواه روانشناسی اجتماع، و تاریخ و طبقات و غیره، از دیدگاه تئوریسین ادبی، پیوسته این نکته مطرح است که آن چیست که ادبیات است. فنون بررسی ادبیات از درون، طوری که یک متن به عنوان فرد، تمامی مشخصات آثار مشابه را، به عنوان یک سیستم، در برابر ما جلوه‌گر کند، کلاً «بوطیقا» خوانده می‌شود. ولی این سیستم، سیستمی نیست که از پیش به اثر داده شده است. در واقع من موقعی فرمالیست خوانده خواهم شد که به عده‌ای از نویسندگان بگویم که رمانتان را بر اساس فرمی که از پیش تعیین کرده‌اند، و با شیوه‌ای که از پیش تعیین کرده‌اند، و با محتوایی که از پیش تعیین کرده‌اند، بنویسید. من در سراسر عمرم چنین ادبیاتی را که در رأس آن، ادبیات ایدئولوژیکی، به ویژه ادبیات رئالیسم سوسیالیستی قرار دارد، محکوم شناخته‌ام، و آن تئوریسینهایی که در صدر انقلاب بلشویک در شوروی، فرمالیست خوانده شدند، در واقع فرم‌شناس بودند، و نه فرمالیست، و اشخاصی مثل لوناچارسکی، استالین، گورکی، ژدانف که این فرم‌شناسها را قلع و قمع کردند، در واقع خود فرمالیستهایی بیش نبودند که طرح می‌دادند تا بر اساس آن رمان‌نویسها رمان بنویسند. در واقع بزرگ‌ترین فرمالیست جهان، استالین بود که اتفاقاً از سوی مداحانش «معمار روح» خوانده شده بود، و هنوز هم نوه، نتیجه آن «معمار»، یعنی همان آدمی که از ادبیات فقط تلقی نوعی «فرمالیته» را داشت، دست از سر کچل ادبیات معاصر ما برنمی‌دارند. شناسایی فرم، که یکی از وظایف اصلی و ابدی تئوریسین ادبی است، ربطی به این قبیل عشقبازی با «فرمالیته» ندارد.

کسی با جامعه‌شناسی ادبیات مخالف نیست، مخالفت با این است که ادبیات را با جامعه‌شناسی یکی بدانیم، و یا جامعه‌شناس باشیم، ولی متوهم این که: تئوریسین ادبی هم هستیم. تفسیر روانشناختی از اثر ادبی بنویسیم، ولی به تدریس ادبیات مشغول باشیم. چرا نمی‌رویم به گروه روانشناسی؟ از این بابت، فرویدی و یونگی و آدلری با هم فرقی ندارند، همان طور که مارکسیست و پراگماتیست و «وبرین» با یکدیگر فرقی ندارند. ادبیات می‌تواند آزمایشگاهی برای همهٔ مقولات باشد، ولی نام آن مقولات را تئوری ادبی نگذاریم. موقعی در حوزهٔ ادبیات هستیم که ادبیات حوزهٔ خود ادبیات باشد، یعنی اثر کلاً و جزئاً بر اساس شاخصهای ادبیت اثر سنجیده شود، نه برای این که آن شاخصها در خدمت مقوله‌ای فوق‌ادبی درآید، بلکه برای آنکه شاخصهای حاصله از یک متن، با محک شاخصهای حاصله از متن دیگر، و متون دیگر سنجیده شود تا آن شاخصها نهایتاً به صورت بوطیقای همهٔ آن آثار طبقه‌بندی شود.

بی‌آن که وارد بحثِ «رازهای سرزمین من» بشوم، می‌خواهم به مسائلِ مشابه در آثار سایر نویسندگان اشاره کنم تا این مسئلهٔ «بوطیقا» روشن‌تر شود. در تقلیل دادن زن ایرانی به یک شیء در مراحل مختلف تاریخ ایران کسی تردید نکرده است. ولی این شیءسازی زن در همه‌جای این تاریخ، از جزءِ خانواده تا کل جامعه، از روستایی تا بورژوا، از قلهٔ هرم سلطنت تا دادگاه کوچک فلان شهرستان دیده شده است. ما می‌توانیم این قضیه را از دیدگاه خانواده، از دیدگاه سلطنت، از دیدگاه بورژوازی، از دیدگاه روستایی، از دیدگاه معلم مطالعه کنیم. درست است که این مقولات در جایی به یکدیگر می‌پیوندند، ولی هر یک از آنها با ابزارهای خاص خود این

شیءسازی را تحقق می‌بخشد. ادبیات هم با ابزارها و مکانیسمهای خاص خود به این قضیه نگاه می‌کند. وظیفهٔ تئوریسین ادبی این است که با محک و معیارهای ادبی به این مقوله بنگرد نه با محک و معیارهای مقولات دیگر. مثلاً:

راوی بوف کور ذهن متشتّتی دارد که قدرت تمیز کامل بین استعاره و مجاز مرسل، خیال و واقعیت را ندارد، به همین دلیل هرگز به واقعیت دسترسی ندارد، گرچه آن را به عنوان یک مکانیسم مدام به کار می‌گیرد. راوی متشتت زن را شقه می‌کند به دونیمه، نیمهٔ ایده‌آلی، یعنی زن به اصطلاح اثیری، و نیمهٔ پست‌تر از واقعیت، یعنی لکاته. راوی متشتت همین شقه شدن را در وجود خود نیز دارد، هم ادراک زیبایی می‌کند، و هم خود را واسطهٔ زن لکاته می‌داند. ولی این راوی مفتش بزرگ زن هم هست، شیفته و قاتل او هم هست. در واقع راوی می‌سازد و بر زمین می‌زندش. دختر اثیری را می‌ستاید، زن لکاته را می‌کشد. قاضی همه چیز اوست. همهٔ اینها در ترکیب بدیعی از استعاره‌ها، مجازها و مجازهای مرسل، اسطوره‌سازی و غیره، که همگی ساختارهای ادبی هستند، اتفاق می‌افتد. وظیفهٔ تئوریسین ادبی تفسیر فوق‌ادبی نیست، وظیفهٔ او بردن شاخصهای ساختاری این اثر، به عنوان یک متن جزء، به سوی شاخصهای ساختاری آثار دیگر، و استخراج قوانینی است که بر همهٔ این آثار قدرت شمول داشته باشد.

در اثر شجاعانه جلال آل‌احمد، یعنی «سنگی بر گوری» (شجاعانه از این نظر که آل‌احمد قدرت نگریستن در اعماق خود را در این اثر بیش از هر اثر دیگر خود پیدا کرده است)، یک جلال آل‌احمد هست که بچه‌دار نمی‌شود. همهٔ پزشکان تصدیق کرده‌اند، ولی او اصرار دارد که بچه‌دار شود، در نتیجه زنش را هم به دکترهای مختلف نشان می‌دهد. و ناگهان همهٔ دکترها، قرتی و بی‌چشم و رو از آب درمی‌آیند. آل‌احمد راجع به خودش همان قضاوت را می‌کند که راوی بوف کور راجع به خود کرده است. زن به عنوان آزمایشگاه بچه‌دار شدن برای مرد. فقط او نبود که اولاد ذکور می‌خواست. جلال آل‌احمد هم دنبال بقای نام خود بود. زنی که به دست دکتر سپرده نشده، پاک است، به محض این‌که به دست دکتر سپرده شد، آل‌احمد احساس دیگری می‌کند. ولی وقتی به اروپا می‌رود، مسائلی پیش می‌آورد شاید صاحب بچه شود. به حالات طرف، حتی به عشق او، نمی‌اندیشد. او را به صورت یک شیء که باید وسیلهٔ بقای نام و ذُریه جلال آل‌احمد باشد، نگاه می‌کند. زن می‌شود یک استعاره، و بعد دو زن، یا دو حالت زن در برابر هم، می‌شوند مجاز مرسل یکدیگر (من در سخنرانی دانشگاه لندن به انگلیسی، و سخنرانی برلین به فارسی به تقابل بوطیقای متون مردان در برابر بوطیقای متون زنان پرداخته‌ام، و به جای خود سخنرانی را چاپ خواهم کرد). کافی است همین تقابل استعاره و مجاز مرسل را در آثار دیگران، منجمله ساعدی (در «ماه‌عسل»)، گلشیری (در شازده احتجاب و برهٔ گمشدهٔ راعی) مطالعه کنیم؛ و در مقابل زری «سووشون»، طوبای «طوبا و معنای شب»، «خانم ادریسی» خانهٔ ادریسی‌ها (از غزالهٔ علیزاده)، و «کنیزو»ی منیرو روانی‌پور قرار دهیم، خواهیم دید به راستی چیزی بر نام بوطیقای رمان زنان وجود دارد، که زنها خودشان آن را رقم می‌زنند. استخراج یک سیستم مجرد، یا چند سیستم مجرد از آثار و متون مختلف ادبی، بر اساس مکانیسم‌های فرازبانی مختلف، کار اصلی تئوریسین ادبی است. ممکن است دهها سیستم دیگر از مطالعه همین آثار استخراج شود که با آنچه من گفتم فرق کند (من خود درکیمیا و خاک بحث راجع به آثار ادبی ایران از دیدگاه بوطیقایی را، به ویژه در مورد بوف کور، هفت سال پیش چاپ کردم)، و ممکن است نویسنده‌ای با در نظر گرفتن قانونمندیهای بوطیقایی دیگر «رازهای سرزمین من» را هم بررسی کند، ولی حکم «یونگی» کردن دربارهٔ این اثر بدون اثبات آن در چارچوب متن اثر،

حکمی است فوق‌ادبی، یعنی چیزی که ممکن است به زندگی همهٔ آدمها مربوط باشد، ولی اگر قرار باشد به کتابی مربوط شود باید با ابزارها و مکانیسمهای ادبی به آن کتاب مربوط شود. هر چیزی هم که در بوف کور، خواب باشد ـ خواه از نوع فرویدی، خواه از نوع یونگی، و یا از انواع دیگر ـ در یک چیز نمی‌توان تردید کرد که راوی، قاتل زن اثیری، و زن لکاته است. و نیز: هر چیزی که در سنگی بر گوری، ایدئولوژی، فلسفه، و زیست‌شناسی باشد، در یک چیز نمی‌توان تردید کرد که جلال آل‌احمد بچه‌دار نمی‌شود، می‌خواهد بچه‌دار شود، و در مورد دو زن مثل یک قادر مطلق عمل می‌کند ـ یکی خودی و دیگری فرنگی. ولی برای بیان چنین مطلبی، هر دو نویسنده از مکانیسمهایی استفاده می‌کنند که به رغم خیالی بودنْ متن اول، و اتوبیوگرافیک بودن متن دوم، ابزارها و مکانیسمها ادبی هستند. بررسی این ابزارها و مکانیسمهای ادبی، خواه در صورت شکلی آنها، و خواه در صورت ساختارهای معنایی فرازبانی آنها، و خواه در ارتباط بین آنها، ما را در قلب تفکر بوطیقایی قرار می‌دهد. حالا ممکن است برخی از نتایج حاصله، ارجاعات اجتماعی و تاریخی داشته باشد، و برخی دیگر ممکن است کاملاً در عمق متون ادبی بماند. رفتن از حوزهٔ استخراج قواعد متون به سوی ارتباط متن و یا متون با مقولات دیگر، خود حوزهٔ دلنشینی از تفکر است که ما نیز در پاره‌ای موارد، در آن حوزه قرار می‌گیریم.

۲. «ساختارزدایی» را از چند سال پیش برابر Deconstructionism گذاشته‌ام. اخیراً بعضی‌ها کلمهٔ «شالوده‌افکنی» را در برابر آن به کار گرفته‌اند که به نظر من نه «شالوده» اش درست است و نه افکندنش. اخیراً در برابر «بوطیقا» هم تئوری ادبی را به کار برده‌اند. من در حدود پانزده سال است که از همان کلمهٔ «بوطیقا» استفاده می‌کنم، با همان تعبیری که تودوروف و دیگران از آن دارند: یعنی اصول، قوانین و آداب ادبیت آثار ادبی. کافی است به خود غربیها برگردیم فرق روشن‌تر خواهد شد. کتاب گئورگ لوکاچ در برابر ماست: «نظریهٔ رمان» لوکاچ از کلمهٔ تئوری استفاده کرده و نه از «بوطیقا». اگر نظریهٔ ادبی را در فارسی در برابر «Poetics» به کار بگیریم، اختلاف فاحش موجود بین شیوهٔ لوکاچ در نظریهٔ رمان و تلقی یاکوبسون از Poetics، و تلقی‌های مطرح‌شدهٔ بعد از او تا «ژنت» و «تودوروف» را نادیده گرفته‌ایم. گرچه یکی از معانی «Poetics»، تئوری قوانین عام ادبی است، ولی چون بوطیقا هم به جزء متن عمیقاً می‌پردازد، و هم به قوانین مستخرج از اجزا به سو و به صورت کل، بهتر است آن را به تبع گذشتگان خودمان «بوطیقا» بدانیم تا نظریه. به یک معنا همهٔ تئوریهای مهم ادبی را بوطیقا می‌توانیم بدانیم، ولی وقتی که می‌گوییم بوطیقای فیلم و یا نمایش و یا بوطیقای روابط عمومی، به هیچ‌وجه منظورمان تئوری ادبی فیلم، تئوری ادبی نمایش، تئوری ادبی روابط عمومی نیست. منظور قوانین عام ساختاری منبعث از نشانه‌شناسی، زبانشناسی در حال حرکت به سوی هنر و یا فنّی است که بر اساس این دو علوم قرار است قوانین آنها استخراج گردد. پس بوطیقا، بوطیقا بماند بهتر است.

۳. اخیراً ناقد محترم دیگری شعرهای رؤیایی را «آبستره‌های رؤیایی» خوانده و آن را مخالف «اندیشه» قلمداد کرده است. اولاً شعرهای رؤیایی به هیچ‌وجه «آبستره» نیست. ثانیاً مالامال از اندیشه است. اندیشه از لحاظ بعضی‌ها که محتوا را جدا از فرم می‌دانند، عبارت است از آن چیز اجتماعی که از شعر استنباط شود، و آن چیز استنباط‌شده اگر جنبه انقلابی داشته باشد، عمیقاً آن شعر، شعری اندیشه‌ورز است. این برداشت، اشتباهی بیش نیست. شعر عالی هرگز قابل تلخیص به آرمان نیست، چراکه شعر خوب، خود عالی‌ترین آرمان است که بر روی زمین فرهنگ دیده شده است. از همین اشتباه، آن ناقد محترم به سوی اشتباه دیگری رفته است. می‌نویسد: «آتشی اصرار دارد این حرف را به کرسی بنشاند که شعر مدرن چیزی جز تکنیک و فرم محض

نیست، تا جایی که برای تکنیک و فرم و کلمه نیز نوعی عرفان قائل می‌شود.» برای من این اعتراض قابل درک نیست، یکی این که اگر شما تکنیک و فرم نیما و شاملو و فروغ را که در مقالهٔ آن ناقد محترم «آرمانگرا» خوانده شده‌اند، از آثار آنان بگیرید، شاید بسیاری از عقاید آنها همان عقایدی باشد که در پاره‌ای از شعرهای سایه و کسرایی و مشیری هم دیده‌اید. پس چیزی که اینها را نه شاعرتر، بلکه شاعر کرده است جهان‌بینی خاصی است که بخش اعظم آن مربوط به تکنیک و فرم است. یعنی آرمان خود شعر ثانیاً در یک کلام، اگر شما نوعی عرفان برای تکنیک و فرم و کلمه قائل شوید، شاید شعرهایی به مراتب قوی‌تر از شعرهای نیما و شاملو و فروغ هم داشته باشید. یعنی با عدم دریافت اهمیت کلمه، بخش اعظم شعر عارفانه، شعر مبتنی بر شطحیات، شعر عاشقانه، اوراد مطنطن و موزون، از یک‌سو، و سراسر زبانشناسی و اصول ساختارشناسی و ساختارزدایی در فرهنگ ادبیات‌شناسی جهان، یعنی کلاً آنچه مهم‌ترین مباحث اصولی این موضوعات است، حذف گردیده است. ناقد محترم گام در جایی گذاشته است که بسیار خطرناک تلقی می‌شود. وجه فارق بین شعر و غیرشعر دقیقاً در همین‌جاست. شعر اجتماعی، شعری است که اول شعر باشد، یعنی اول چارچوب اهمیت مربوط به معرفت‌شناسی شعر را تعریف و تبیین و تعیین کند. کلمه و ترکیب کلمات اگر غرق در عرفان محض نباشند، حتی شعر مؤثر اجتماعی هم به وجود نمی‌آید. ناقد محترم در بحث راجع به وجه فارق بین شعر آتشی و رؤیایی، در واقع حرف و سخنهایی را تکرار کرده است که قریب بیست و دو سال پیش، صاحب این قلم در یکی از مجلات نوشته است. ولی ناقد محترم در تعریض به منطقه‌گرایی شعر آتشی، در مقام مقایسه با منطقه‌گرایی شعر نیما، به نکته‌ای اشاره کرده است که لازم است خواننده راجع به آن نظر ما را هم بداند:

۱ ـ منطقه‌گرایی شعر نیما را سی چهل سال انتقاد و توضیح و تفسیر مداوم از بند منطقه بیرون کشیده، صورت جهانی داده است. اگر شما نقد شعر نیما را حذف کنید، و دهها مفهوم را که برای تک‌تک کلمات شعر او نوشته شده، حذف کنید، شعر نیما پیچیدگی منطقه‌ای خاصی پیدا می‌کند، که شاید برخی از بخشهای آن بی‌شباهت به منطقه‌گرایی آتشی نباشد.

۲ ـ جهانی بودن یعنی چه؟ مثلاً شعر نیما جهانی است، شعر «ریتسوس» جهانی است، ولی شعر آتشی جهانی نیست. درست است که نیما بر خلاف شاملو گفته است که شعر بزرگ همیشه قابل ترجمه به زبانهای دیگر است، و در زبانهای دیگر هم شعر است؛ ولی شعر خود نیما این طور نیست، از آن مهم‌تر شعر حافظ هم، شعر جهانی نیست، ولی به یک معنا هم جهان را بهتر نشان می‌دهد، و هم یک زبان شعر و شعر زبانی منطقه‌ای را قائم به ذات خود نگاه می‌دارد. مسئله این است: زبان، تکنیک و فرم حافظ قابل ترجمه به مشابه آنها در زبانهای دیگر نیست، در نتیجه از حافظ تنها مفاهیم او برای بیگانگان به فارسی باقی می‌ماند، و آن مفاهیم، مفاهیم عمومی عرفان، عشق، زیبایی و تنهایی انسان است که صدها عارف و شاعر دیگر هم آنها را بیان کرده‌اند، منتها هر کدام به زبان، تکنیک و فرم خاص خود.

۳ ـ پس جهانی بودن یعنی چه؟ این همه از ساخت و فرم و تکنیک صحبت می‌کنیم، و هرگز به این نکته توجه نمی‌کنیم که مثلاً چرا تنها پس از درک ساختار یک یا چند اسطورهٔ قومی یونان، پس از درک ساختار هفتاد یا هشتاد حکایت روسی، پس از درک ساختار اساطیر سرخپوستان و پس از جمع‌آوری و درک ساختاری و فونکسیونلی داستانها، افسانه‌ها و اسطوره‌های اقوام مختلف، جهانیان توانسته‌اند به یکدیگر نزدیک شوند و ببینند که به رغم فاصله‌های اعصار و قاره‌ها، انسانها دارای ساختارهایی هستند که در عمق با یکدیگر همزمان هستند، و گرچه در طول تاریخ، زمان، جهان و جهانیان را متحول می‌کند، ولی اولاً شکل

تحول، ساختار دارد، یعنی ما راه بی‌ساختار نداریم، ثانیاً به رغم متفاوت بودن ما با گذشتگان، و یا با کسانی که در ادواری پیش از تاریخ معاصر جهان، امروزه زندگی می‌کنند، ما با آنها همزمانی ساختاری داریم. در نتیجه چطور ساختارهایی که آقای آتشی در شعر خود از منطقه خود می‌دهد، می‌توانند فقط منطقه‌ای بمانند، و ساختارهای نیما، غیرمنطقه‌ای و جهانی و مدرن تلقی شوند! گمان نکنید که من می‌خواهم حافظ و نیما و آتشی را به یکدیگر تبدیل کنم، ولی می‌خواهم بگویم که شعر ساده، به سادگی جهانی می‌شود، و شعر دشوار، و ریشه‌دار در منطقه، مشکل و به ظاهر غیرجهانی می‌ماند، در حالی که ممکن است عمیقاً به صورت دیگری جهانی باشد، یعنی به آن درجه از کمال ساختاری رسیده باشد که به رغم محدود بودن به یک منطقه، یا به یک زبان مرده، و حتی به فرهنگی غرق‌شده در عهد دقیانوس، همزمانی ساختاری با بزرگ‌ترین آثار جهان را پیدا کند. «دون خوان» جهانی شده، به دلیل این که ساده است. مولوی جهانی نشده است به دلیل این که پیچیده است. ارجاع به اشیا، حالات و عناصر بومی، و شکستن عرفهای قراردادی و مألوف جهانی شدن و جهانی شناخته شدن، خود عمل بسیار خلاقی است که تنها کسانی که در وجود فردی خود، کل حیات بشری را تفرید کرده باشند، ارزش و اهمیت آن را درک می‌کنند. جهان با این شکستن قراردادها وسعت پیدا می‌کند. پیکاسو، تنها با درک شکلهای آفریقایی ـ که در زمان او سراسر منطقه‌ای و محدود و حتی غیرهنری بودند ـ توانست «دورهٔ آبی» را پشت سر بگذارد و صورت آفریقایی ـ اسپانیولی را به صورت یک صورت ازلی کوبیک ارائه دهد. آیا ما می‌توانیم به مدرنیسم اکتفا کنیم؟ نه. باید نسبت به مدرنیسم فراروی کنیم، یعنی باید از مدرنیسم ساختارزدایی بکنیم به سوی مراحل، مناظر و مرایای دیگری که بخش اعظم آن را زندگی عینی ما در یک منطقه، در اختیار ما می‌گذارد. در پاره‌ای از مقاطع ادراک ما از عینیت، آنچه بومی می‌نماید، به مراتب از چیزهایی که به ظاهر جهانی، همه زمانی و همه مکانی می‌نمایند، جهانی‌تر، و یا از برداشت امروز ما از جهانی، جهانی‌تر است.

۴ ـ از پشت سر شعر جنوب، به ویژه شعرهای ناقد معترض به آتشی، شعر آتشی را که بردارید، جنوب فاقد شعر مهم و درجه یک و شاخص خواهد ماند. حذف آتشی، حذف خود آن شاعر ـ ناقد محترم هم هست. پس مواظب باشیم. مسئلهٔ اصلی در مورد شعر آتشی این است که به رغم آنکه او افق نویی از جهان پیرامون خود در تصویرها و ارجاعات و تخیلاتش ارائه می‌دهد، و به رغم آنکه در کار دیگران بر تکنیک، فرم و زبان و خصلتهای شهودی و عرفانی آنها تکیه می‌کند، وقتی که شعرش را در صورت نهایی ارائه می‌دهد، هنوز هم خواننده احساس می‌کند که این نسخه، نسخهٔ نهایی نمی‌تواند باشد، یعنی انگار هر اجرای شعری آتشی، از آن اجرای نهایی که باید وجود داشته باشد، چیزی کم دارد. در شعر چند نفر از شاعران معاصر ایران، شعرهایی می‌توان یافت که اجرای نهایی آنها تصوری از نقص در خواننده ایجاد نمی‌کند. در «مرغ آمین»، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، «کتیبه» و در نمونه‌هایی از شعر شاملو، آن اجرای نهایی شعری را می‌بینیم. آتشی به آن اجرای نهایی نزدیک می‌شود، مدام نزدیک می‌شود، مثل آن شعر پیمبرانهٔ «بوتیمار»، ولی درست پیش از رسیدن به قلهٔ اجرای نهایی، آدم را رها می‌کند، طوری که آدم می‌خواهد به شاعر بگوید: ای‌کاش یک‌بار دیگر این شعر را پاکنویس می‌کردی. و این، اگر ایراد باشد، ربطی به منطقه‌ای بودن او ندارد.

۵ ـ این سخن درست است، و ما نیز در طول بیست و پنج سال گذشته، این نکته را بارها یادآوری کرده‌ایم، که رؤیایی فرم را کامل درمی‌آورد، و ممکن است آتشی فرم را نتواند کامل درآورد. ولی این دو شاعر به رغم تشابه گونه‌ای که به یکدیگر دارند، و به آن نیز بارها در گذشته اشاره شده است، دو روحیهٔ کاملاً

متفاوت هستند. رؤیایی خردگراست، آتشی تخیل‌گرا. غرضم تأکیدهاست، به دلیل این‌که حرف من به معنای نبودن تخیل در رؤیایی و یا غیبت اندیشه در آتشی نیست. فقط تمایلهای ذهنی و بینشی آدم‌ها را می‌گویم. در هر دو، این اواخر کشش به سوی شهود عمیق پیدا شده است. این، عرفان سنتی نیست. عرفانی است درونی همهٔ شعرهای بزرگ و خوب. شهود و عرفانی که نمی‌توان به زور به شعر تحمیل کرد. گوش کردن به سکوت است که گوش را نسبت به ناچیزترین صداها در اعماق سکوت جهان حساس می‌کند. و شاعر خوب به سکوت گوش می‌سپارد. انباشتن شعر از تصاویری که به ظاهر جدید هستند، شاعر را شاعر نمی‌کند. ساختار، ضبط و ربط جزیی و کلی مفردات شعر، اعم از تصویر و صوت و معنا و حس و احساس است که شاعر را شاعر می‌کند. استخراج نت درست از سکوت و ارتباط سکوت با صدا، در پاره‌ای از شعرها، مثلاً در همان فرم محدود چارپاره در پاره‌ای از شعرهای نادرپور، مصراع و گاهی چارپاره و گاهی سراسر شعر را در اعجازی موسیقایی غرق می‌کند، در حالی که فقدان گوش درست و حسابی در بسیاری از شاعرانی که تصویر پیدا می‌کنند، و وزن و بی‌وزن را قروقاتی در شعر می‌آورند، بی‌آن که از این مجموعه به نوعی هارمونی دست یافته باشند، شعر این شاعرها را بدل به ماده‌ای می‌کند که دیگران آن را در آینده درونی شعر خود خواهند کرد، و به همین دلیل به نام خود آن را به ثبت خواهند رساند.

۶ ـ جهان‌بینی جدا از مقولهٔ ترجمهٔ شعر به مجموعه‌ای از مفاهیم ایدئولوژیکی و یا آرمانهای آرمانگرایانه است. جهان‌بینی در حضور شاعر، هنری است، نه مفهومی، به این معنی که مفاهیم باید چنان غرق در ابزارها و مکانیسمهای هنری شده باشند که بازگشت‌ناپذیری به مفهوم، به همان اندازه غیرممکن باشد که بازگشت انسان به دوران جنینی. شعر از موتیف اول تا موتیف آخر، چیزی است مرکب از ترکیبهای موتیفی جدایی‌ناپذیر به یکی از جنبه‌های هر موتیف، که ممکن است مفهوم، آرمان، تصویر، حس، احساس، وزن و صوت و غیره باشد. به همان صورت که در زبانشناسی جدید یک کلمه به تنهایی فاقد معناست، و معنایش را، تنها در کنار کلمات دیگر پیدا می‌کند، در شعر هم یکی از ابزارهای شاعری به تنهایی بی‌معناست، مگر این که، در کنار ابزارهای شاعری قرار بگیرد، و زمینه و قرینه پیدا کند. پس نگریستن به شعر، تنها از دیدگاه آرمانگرایی، و محکوم شناختن، و مطلوب شناختن آن، به طور کلی، موقعی اهمیت پیدا می‌کند که ما شعر را قربانی مقولهٔ دیگری یا یکی از عناصر شعری بکنیم، یعنی آرمان. ممکن است چنین چیزی به درد یک جامعه‌شناس واقعاً صالح و بی‌طرف بخورد و او یک اثر تحقیقی سالمی تحویل خواننده جامعه‌شناس بدهد، ولی روی‌هم «آرمانگرایی» محتوایی ادبی، یا در خدمت سفاکان و یا در خدمت کمیته‌های مرکزی قرار می‌گیرد، و آنها در مرحلهٔ بعدی از همان آرمان چماقی برای کوبیدن چهرهٔ زیبای ادبیات می‌سازند. فراروی از موتیفها به سوی موتیفهای دیگر، خلق کردن جهانی از کلمات از ترکیب این موتیفها، طوری که هر کسی از ظن خود، یار آدم باشد، و شعر را محدود به یک آرمان خاص نکند، بلکه آن را در فراروی از همهٔ آرمانها به سوی آرمان آفریدن خود شعر ببیند، آری این است هدف هنر بزرگ، به دلیل این‌که هر آرمانی، فردا کهنه خواهد شد، ولی هنر بزرگ هرگز کهنه نخواهد شد، و خاستگاه آن، حکمت سینهٔ آدمی است که بخشی از آن ممکن است در همان پلنگ‌صفتی آدمی مثل آتشی نهفته باشد که گاهی شعرش فریاد جنون منطقه‌ای آدمی است که پیش از آن که «آبی‌ها» ی زیبای «اهل غرق» روانی‌پور از اعماق آب آن را سر داده باشند، نفس ملتهب جنون‌انگیز آن را ما همه از زبان آتشی شنیده‌ایم، و آن ناقد محترم بداند ـ و این را یک چوب‌خوردهٔ این عرصه به او توصیه می‌کند ـ که: شکر نعمت نعمتت افزون کند، و، در عالم شاعری بر ولی‌نعمت نباید شورید.

www.adabestanekave.com

سنگهای رمزی ـ نادرند پدیده‌های جادویی ـ مذهبی که به شکلی، متضمّن نوعی رمزپردازی نباشند. اسناد و مدارکی که در فصلهای پیش، از نظر گذشت، این نکته را به تمام و کمال اثبات می‌کنند. بی‌تردید، هر امر جادویی ـ مذهبی، مجلای قدرت، یا مجلای قداست و یا مجلای الوهیّت است، و لزومی ندارد که بدان مطلب بازگردیم. امّا کراراً به تجلّیات قدرت و تجلّیات قداست و تجلّیات الوهیّت مع‌الواسطه‌ای بازمی‌خوریم که با بهره‌مندی از نظامی جادویی ـ مذهبی یا با پیوستن بدان که همواره نظامی رمزی، یعنی رمزپردازی و رمزگرایی خاص و مربوط به موضوعی خاص است، حاصل می‌آید. بدین‌گونه، فقط از باب تذکار یک نمونه، دیدیم که بعضی سنگها، مقدّس شمرده می‌شوند، چون روانهای مردگان («نیاکان») در آنها حلول کرده‌اند، یا بدین علت که مجلا یا نمودار قوّه‌ای قدسی و الهیند و یا از اینرو که درکنار آنها میثاقی شکوهمند بسته شده یا حادثه‌ای مذهبی به وقوع پیوسته است. اما خاصیت جادویی ـ مذهبی بسیاری از سنگها، مرهون تجلّی قداست یا تجلّی قدرت، مع‌الواسطه است، یعنی از طریق رمزپردازی‌ای که بدانها ارزش جادویی و مذهبی می‌بخشد، حاصل آمده است.

سنگی که یعقوب بر آن خوابید و نردبان فرشتگان را در عالم خواب دید، فقط از اینرو که محمل و پایگاه تجلّی قداست بوده است، مقدس شد. اما دیگر bethel ها یا بدین جهت مقدسند که در «مرکز عالم» و بالنتیجه در نقطهٔ اتصال سه منطقهٔ کیهان واقعند. و البته، «مرکز»، خود

ناحیه‌ای مقدس است و بدین اعتبار، شیئی که مرکز را متجسّد یا نمودار ساخته است، خود مقدس می‌شود و بدین جهت، ممکن است مجلای قداست به شمار آید. اما در عین حال، این هم راست است که هر bethel یا omphalos، به میزانی که بالذّات محمل واقعیتی مافوق مکان (یعنی «مرکز») اند و آن واقعیت را در مکان و فضایی دنیوی، رسوخ می‌دهند، خودْ «رمزِ» «مرکز» محسوب می‌شوند. همچنین بعضی سنگهای سوراخدار، به خاطر رمزپردازی (خورشیدی یا جنسی) ای که شکلشان آشکار می‌سازد، مقدس به شمار می‌روند. در این صورت، سنگ، از طریق رمزپردازی‌ای مکتوم که «شکل» سنگ (طبیعتاً «شکل» به معنایی که در تجربهٔ جادویی ـ مذهبی، و نه در ادراک تجربی ـ عقلانی، از شکل مراد می‌شود) آن را بیواسطه بر آفتاب می‌اندازد، مجلای قداست می‌شود. امّا هنوز سنگهای جادویی و درمانی یا «گرانبها» یی هست که ارزششان، مرهون بهره‌مندی از رمزپردازی‌ای است که همواره روشن و نمایان نیست. چند مثال، چفت و بست‌ها و مفصل‌بندیهای رمزپردازی‌ای بیش از پیش درهم و انبوه راکه جستجویشان در مظاهر سنگی قداست و قدرت، به شرحی که گذشت، بیهوده می‌بود، آشکار می‌سازند.

سنگ یشم، «سنگی گرانبها» ست که در رمزپردازی کهن چینی، نقشی کلان داشته است (B. Laufer, *Jade*): در نظام اجتماعی، مظهر شاهی و توانایی است؛ در پزشکی، اکسیری است که برای تجدید و تمدید قوای جسمانی مصرف می‌شود (لوفر، ص ۲۹۶)؛ همچنین آن را غذای روح نیز دانسته‌اند و تائوئیست‌ها اعتقاد داشتند که می‌تواند موجب نامیرایی شود (de Groot, *Religious System of China*, I, 271-273). از آنجاست نقش عمدهٔ یشم در کیمیاگری و مقامی که همواره در نظریات و آداب و اعمال مربوط به مرگ و میر داشته است. در نوشته‌ای از کیمیاگر Ko-Hung می‌خوانیم: «اگر در نُه سوراخ میّت، طلا و سنگ یشم بگذارند، جنازه از پوسیدگی و گندیدگی مصون خواهد ماند» (لوفر، ۲۹۹، پانویس). در رسالهٔ *T'ao Hung-Ching* (قرن پنجم) نیز تصریح شده است که: «اگر با نبش قبری کهن، چنین به نظر رسید که جنازه از درون زنده (تر و تازه) است، بدانید که در درون و بیرون نعش، مقدار کلانی طلا و یشم نهاده‌اند. بر حسب مقررات خاندان Han، شاهان و اشراف را با جامه‌هایشان که مزیّن به مروارید بود و با قوطی‌هایی از سنگ یشم دفن می‌کردند تا مانع از پوسیدگی جسم شوند» (لوفر، ص ۲۹۹). کاوشهای باستانشناسی، اخیراً این اسناد حاکی از وجود سنگ یشم در کنار مرده را تأیید کرده‌اند (Eliade, *Notes sur le symbolisme aquatique*, 141).

امّا سنگ یشم بدین علت دارای همهٔ این فضایل است که مظهر اصلِ Yand (نرینگی) در کیهان شناخت است، بدین اعتبار، متّصف به مجموعی از صفات خورشیدی و شهریاری و فناناپذیری و بیمرگی است. یشم، چون طلا، حاوی Yang است و به همین جهت، مرکزی است

آکنده از نیروها (انرژی) ی کیهانی. کاربرد چندگانه‌اش به عنوان وسیله، نتیجهٔ منطقی چندسویی اصل کیهان‌شناختی Yang است. و حتی به فرض آنکه بخواهیم در دوران پیش از تاریخ که مقدّم بر ظهور دو اصل کیهانشناختی Yang-yin بوده است، به جستجو بپردازیم، باز به ضابطهٔ کیهانشناختی و رمزپردازی دیگری برمی‌خوریم که کاربرد سنگ یشم را توجیه می‌کند .B Karlgren, Some fecundity *symbols in* .(*Ancient China*, Stockholm, 1936)

پیگیری رمزپردازی‌ای کهن تا دوران ماقبل تاریخ، در مورد مروارید، امکان‌پذیر است. و ما پیش از این در پژوهشی، چنین کوششی کرده‌ایم (Notes sur *le symbolisme aquatique*). در گورهای پیش از تاریخ، مروارید و غلاف صدف و حلزون و گوش‌ماهی یافته‌اند که در جادوگری و پزشکی به‌کار می‌روند و طبق آیین، به خدایان رودها و جویبارها پیشکش می‌شوند و غیره؛ و در بعضی کیشهای آسیایی مقامی شامخ و ممتاز دارند؛ و زنان برای آنکه در عشق و بارداری، بختیار باشند، آنها را چون زیور، به خود می‌بندند. روزگاری، غلاف صدف و حلزون، و مروارید و گوش‌ماهی، همه جا معنایی جادویی ـ مذهبی داشتند، و رفته‌رفته نقششان به طلسمات و مداوای پزشکی، محدود شد (ر.ک: پانویس‌ها، ص ۱۵۰ و بعد). در دوران جدید، برای بعضی طبقات اجتماعی، مروارید فقط ارزشی اقتصادی و زیباشناختی دارد. این تنزّل معنای مابعدالطبیعیِ «کیهان‌شناخت» به مرتبهٔ «زیباشناسی» خود پدیدهٔ جالب توجّهی است که جا دارد بدان بپردازیم. امّا نخست باید به پرسشی دیگر پاسخ داد و آن اینکه: چرا مروارید، معنای جادویی، طبّی و یا معنایی مربوط به مرگ و میر دارد؟ چونکه از «آب زاده شده» و از «ماه زاده شده»، و نمودار اصل Yin (مادینگی) بوده، و در غلاف صدف که رمز زنانگی زاینده و خلّاق است، یافت شده است. همهٔ این مقتضیات و شرایط، مروارید را به «مرکزی کیهانی» تبدیل می‌کردند که در آن، شئون ماه و زن و باروری و زایمان، جمع می‌آمده‌اند. مروارید، برخوردار از نیروی زایندگی و حیات‌بخشی آب بوده است که مروارید خود در آن وجود یافته بود، و چون «مه‌زاد» بود (*Atharva Veda*, IV, 10)، از فضایل جادویی ماه بهره داشت و از اینرو، لامحاله، زینت و پیرایهٔ زن به شمار می‌رفت. رمزپردازی جنسیِ غلافِ صدف نیز، همهٔ قوایی را که آن رمزگرایی اقتضا دارد، به مروارید منتقل می‌ساخته است. سرانجام، مشابهت میان مروارید و جنین، باعث می‌شده است که مروارید دارای خواص توالد و تناسل (تولیدمثل و زایندگی) و آبستنی و زایمان بنماید (در متنی، چنین آمده است: «قالبِ -Pang- مروارید که شکل و ساختارش قویاً بر ذهن بار می‌شود، شبیه زنی است که جنین در شکم دارد»؛ به نقل از: Karlgren, 136). همهٔ خواص جادویی مروارید که طبّی و درمانی و مربوط به آبستنی و زایمان و عالم اموات و مردگی است، از این رمزپردازی سه‌گانه (ماه و آب و زن) ناشی می‌شوند.

در هند، مروارید، اکسیر و دارو و درمان همهٔ دردهاست: و برای مداوای خونریزی و یرقان و جنون و مسمومیّت و بیماریهای چشم و سِل و غیره به‌کار می‌رود (ر.ک: پانویسها، ص ۱۴۹). در طبّ اروپایی، خاصه برای درمان مالیخولیا و صرع و دیوانگی، استعمال می‌شده است (همان، ص ۱۵۰). چنانکه می‌بینیم، بیشتر این بیماریها، بیماریهای «قمری» (ماه‌زدگی) (مالیخولیا، صرع، خونریزی و غیره) است. و توجیه خاصیت پادزهری مروارید نیز همین است، زیرا ماه، درمان همه‌گونه مسمومیّت به شمار می‌رفته است (*Harshacharita* به نقل از یادداشتها، ص ۱۵۰). امّا ارزش مروارید در شرق، بیشتر به سبب خاصیّت مبهّی بودن و بارورکنندگی و تأثیرش به مثابهٔ طلسم و تعویذ است. و وقتی درگور، مستقیماً روی جنازه گذاشته شود، موجب همبستگی مرده با مبدأ کیهانی که به مروارید شکل بخشیده است: یعنی با ماه و آب و زنانگی، می‌شود. به بیانی دیگر، مرده را از راه اندراجش در وزن و آهنگی کیهانی که به طریق اولی، ادواری است، و (همانند منازل ماه) بر مسلّماتِ زایش و زندگی و مرگ و رستاخیز مبتنی است، جان تازه می‌بخشد. مردهٔ پوشیده از مروارید (خاصه ر.ک: Jackson *Shells,* 72sq; Eliade, *Notes,* 154sq.) سرنوشتی «قمری» می‌یابد، و می‌تواند امیدوار باشد که در مداری کیهانی خواهد افتاد، زیرا همهٔ خواص ماه که آفرینندهٔ اشکالِ زنده است، در وی نفوذ و رسوخ کرده‌اند.

تنزّل رمزها ـ به آسانی می‌توان دریافت که مبنای ارزشهای چندگانهٔ مروارید، بیش از هر چیز دیگر، رمزپردازی‌ای است که مروارید در آن مستغرق است. در تعبیر این رمزپردازی، چه بر عناصر جنسی اصرار ورزیم و چه مرجّحاً آن را به نظام عبادی دوران پیش از تاریخ، تأویل کنیم، نکتهٔ غیرقابل انکار، ساختار کیهان‌شناختی آن است. علامات و کارویژه‌های زن، در همهٔ جوامع کهن، ارزشی کیهان‌شناختی دارند که محفوظ مانده است. ما قادر به تعیین دقیق لحظه‌ای در ماقبل تاریخ، که مروارید، همهٔ ارزشهای برشمرده در فوق را کسب کرده نیستیم؛ امّا دست‌کم یقین است که فقط وقتی بشر به مجموعهٔ کیهانی آب ـ ماه ـ صیرورت، وقوف و شعور یافت و در آن، به کشف وزن و آهنگ کیهان که تحت سیطرهٔ ماه است، نایل آمد؛ مروارید، خصلت «سنگ جادو» را یافت. بنابراین، «منبع و منشأ» رمزپردازی مروارید، تجربی نیست، بلکه نظری و مابعدالطبیعی است. سپس این رمزپردازی، به انواع مختلف، تفسیر و تجربه یا «زیسته» شد و سرانجام تا حدّ خرافه و ارزش اقتصادی ـ جمال‌شناختی که امروزه مروارید برای ما دارد، تنزّل کرد.

این پرونده را با الحاق مدارک مربوط به چند سنگ جادویی ـ مذهبی بدان، تکمیل می‌کنیم. نخست لاجورد، سنگ آبی‌رنگی که در بین‌النهرین، شأن و منزلت بسیار داشت و ارزش قدسیش از معنای کیهان‌شناختیش ناشی می‌شد: چون در واقع، شب پرستاره و خدای ماه، Sin،

را تصویر و تمثیل می‌کرد. بابلیان، بعضی سنگهای مورد استعمال برای درمان بیماریهای زنان را می‌شناختند و ارج می‌نهادند، و همان سنگها بعداً در طبّ یونانیان، مورد استفاده قرار گرفتند. Boson یکی از آنها، یعنی «سنگ آبستنی» (aban e-ri-e) و lithos samios (سنگ صیقلی و جلایافته) را که پزشک یونانی (دیسقوریدس (Dioscoride) می‌شناخته، یکی دانسته است؛ و چنین می‌نماید که سنگ دیگری به نام: aban râmi، «سنگ عشق»، «سنگ بارگیری»، همان سنگ ماه (lithos selenites) دیسقوریدس باشد. خاصیت درمانی این‌گونه سنگها برای زنان، از برابری آنها با ماه ناشی می‌شد. توجیه خاصیت و ارزش سنگ یشم، aban ashup در آبستنی و زایمان و مامایی، این بود که چون می‌شکست، از «بطنش» چندین سنگ دیگر زاده می‌شدند؛ بنابراین، رمز، در این مورد، ظاهر و نمایان است. کُنش سنگ یشم در درمان بیماریهای خاص زنان، از بابلیان، به مردم یونان و روم رسید و تا قرون وسطی، در آن فرهنگ‌ها، پایدار ماند. رمزپردازی همانندِ «سنگ عقاب»، actites (سنگ عقاب که در قلمرو عقاب یافت می‌شود) ـ و به گفتهٔ پلین Utilis est mulieribus Nat. Hist. XXXVI, 21, 149-151 ـ زنان آبستن به کار می‌برند نیز همان‌گونه، معلوم می‌دارد که چرا آن سنگ در عهد باستان مورد اقبال بوده است؛ در واقع با تکان‌دادنش، از درون سنگ، صدای غریبی به گوش می‌رسد، چنانکه گویی در «بطنش» سنگ دیگری پنهان شده باشد. خاصیت این سنگها در درمان بیماریهای زنان و آبستنی و زایمان، یا مستقیماً مرهون بهره‌مندیشان از مبدأ ماه است و یا ناشی از شکل و هیئت غریب آنهاست که در نتیجه، نشانهٔ اصل و منشأ خارق‌العاده و استثناییشان تلقی شده است. جوهر جادویی آن سنگها، ثمرهٔ «حیات» آنهاست، چون حیات دارند و صاحب جنسیّتند و آبستنند؛ و از این لحاظ، مستثنی نیستند، زیرا همهٔ دیگر سنگها و فلزات نیز «حیات دارند» و «صاحب جنسیّت» اند. (Eliade, *Metallurgy, Magic and Alchemy*)، منتهی حیاتشان آرمیده، و جنسیّتشان مبهم است، و «نموّ» شان در بطن زمین، وزن و آهنگی خواب‌آلود دارد، و معدودی از آنها «در رشد به پختگی و کمال می‌رسند» (مثلاً برای هندوان، الماس، pakka یعنی بالیده، ولی بلور، kaccha، یعنی «نارس» است. رک: *Metallurgy*, 37).

نمونهٔ عالی جابجایی و تغییرپذیری رمز، رمزپردازی «سنگ مار» است. در بسیاری جاها، اعتقاد بر این بود که سنگهای گرانبها، از سر مار یا افعی بیرون افتاده‌اند. و این ملاحظه، به عنوان مثال، که الماس، زهرآگین است، و از اینرو توصیه می‌شد که بدان لب نزنند، زیرا در پوزهٔ مار جای داشته (باوری هندی اصل که به دست هلن‌ها و اعراب رسید، ر.ک: B. Laufer, *The Diamond*, 40-4)، از آنجا آمده است. معتقداتی که بنابر آن، سنگهای گرانبها از بزاق مار پدید آمده‌اند، در سراسر منطقه‌ای بسیار پهناور، از چین تا انگلستان، رواج و انتشار دارد (ر.ک تحقیق

ما: *La Pierre des Serpents*). هندیان معتقدند که در حلقوم و سر nâga (مار) ها، بعضی سنگهای جادویی، درخشان و تابناک هست. پلین (*Nat. Hist.* XXXVI, 10) با تصدیق اینکه سنگ اژدها، سنگ افعی، dracontia یا dracontites، سنگی است که در مغز (cerobra) افعی، تولید می‌شود، برای این باورهای شرقی اصل، دلیل می‌تراشد. این فرایند دلیل‌تراشی، نزد (*Vita Apol. Tyan.* III, 7) Philostrate که به زعمش، چشم بعضی افعیان، سنگی است که «پرتوی کورکننده» و خواص جادویی دارد، نمایانتر است. فیلوسترات به علاوه می‌گوید که جادوگران، نخست ماران را نیایش می‌کنند و سپس سرشان را می‌برند و از درون آن سنگهای گرانبها بیرون می‌آورند.

منشأ و مبنای نظری این افسانه‌ها و بسیاری دیگر، ناشناخته نیست: بلکه همانا اسطورهٔ کهن «موجودات عجیب‌الخلقه» (مار و افعی)، نگاهبانان «درخت زندگی»، و وادی‌ای ممتاز و مخصوص و مقدس علی‌الاطلاق، و جوهری قدسی و ارزشهایی مطلق (بیمرگی، جوانی جاوید، معرفت به خیر و شر و غیره) است. به یاد داریم که همواره موجودات عجیب‌الخلقه، نگاهبان رمزهای این واقعیت مطلقند و مانع از دستیابی نااهلان به آن رمزها می‌شوند؛ افعی، نگاهبان «درخت زندگی» و درخت سیب زرّین یا پشم زرّین و هر گونه «گنج» (مرواریدی که در قعر اقیانوس جای دارد، یا طلای نهفته در دل زمین و غیره) است، و کسی که خواهان تصاحب یکی از این رمزهای بیمرگی و جاودانگی است، پیشتر باید «پهلوانی» و «فرزانگی»اش را در مواجهه با هر گونه خطر و سرانجام با کشتن خزندهٔ عجیب‌الخلقه، اثبات کند. از این مضمون کهن اساطیری، بر اثر فرایندهای گوناگون دلیل‌تراشی و تنزّل، همهٔ معتقدات و باورهای مربوط به گنجها و سنگهای جادویی و جواهرات، ناشی شده‌اند. بدین گونه درخت زندگی یا درخت سیب با میوه‌های زرّین یا پشم زرّین گوسفند که رمزهای حالتی مطلق بودند (طلا = «شکوه و افتخار»، بیمرگی و جاودانگی)، به «گنج» طلایی که در دل زمین پنهان است و افعی و مار نگاهبانان آنند، تبدیل می‌شوند.

علامات و نشانه‌های مابعدالطبیعی که مار، نگاهبان و پاسدار آنهاست، به اشیاء ملموس و عینی که بر پیشانی یا در چشم و گلوی ماران جای دارند، مبدّل می‌گردند. آنچه در اصل، به عنوان نشانهٔ واقعیت مطلق، قدر و قیمت و ارج و بها داشت، به مرور، برای دیگر قشرهای اجتماعی، و یا به علت تنزّل معنی، ارزشهای جادویی و طبّی و هنری (جمال‌شناختی) کسب می‌کند. مثلاً در هند، الماس، نشانهٔ واقعیت مطلق محسوب می‌شد، و نامش، vajra، نام صاعقه، رمز ایندرا، نشانهٔ ذات فسادناپذیر و بیمرگ نیز بود. الماس در این مجموعهٔ معانی و نظریات ـ قدرت،

فسادناپذیری، نامیرایی، درخشش، تجلّی مردی و مردانگیِ کیهان ـ به میزانی که در عالم جمادات و کانی‌شناسی نیز، همین ذوات را متجسّد می‌ساخت، خصلتی مقدس و متبرک داشت. اما در چارچوب مجموعهٔ نظریات و معانی دیگری، یعنی بر حسب ارزشگذاری «مردمی» و عامیانهٔ واقعیت مطلق، که موجود عجیب‌الخلقه‌ای نگاهبان آن است، الماس، به خاطر آنکه نسب به مار و افعی می‌برد، قدر و قیمت یافته بود. همین تخمه و تبار (امّا این‌بار با تنزّل به مراتب بیش از پیش پست و نازل) موجب می‌شد که الماس خواص جادویی و طبّی داشته باشد: یعنی بسان بسیاری دیگر از «سنگهای مار» (یاقوت آتشی، یاقوت رمانی carbunculus، بوره borax، حجرالتیس، پادزهر، «بدزهر» bezoar و غیره)، پادزهر و دافع مار به شمار می‌رفت. بعضی از این «سنگهای مار»، واقعاً از سر مار که گاه انساج آن، سفت و سخت شده، به صورت جسمی جامد و سنگی درمی‌آیند، استخراج شده بودند. امّا آن سنگها را بدین جهت در سر مار یافتند که همانجا به جستجویش پرداختند! توضیح اینکه اعتقاد به «سنگ مار»، در سراسر منطقهٔ بسیار وسیعی، رواج و تداول دارد. امّا در دورانی نسبتاً متأخر، و فقط در بعضی نقاط، در ماران، پدیدهٔ سفت و سخت‌شدگی بعضی نسوج که زبر و مقاوم و سنگی می‌شوند، مشاهده کرده‌اند. خلاصه آنکه به ندرت، «سنگ مار» واقعاً سنگی است که از سر مار استخراج شده باشد. و اکثر دیگر سنگهای جادویی و طبّی، چه به نامی از نامهای مار نامیده شوند، و چه نه، به حکم اسطورهٔ اصلی که به مضمونی مابعدالطبیعی بازمی‌گردد و تأویل‌پذیر است، یعنی همان «هیولای نگاهبانِ نشانه‌های بیمرگی و جاودانگی»، با مار مناسبات گوناگون دارند. تردیدی نیست که بسیاری از افسانه‌ها و خرافه‌ها، مستقیماً از نسخهٔ اساطیری آغازین، منشعب نشده‌اند، اما از نسخه بدلها و روایات جنبی یا «نازل» بیشمار، که منبعشان همان نسخهٔ اساطیری اصلی است، پدید آمده‌اند.

کودک‌ماندگی یا کودک‌وشی ـ ما عمداً به همین چند مثال مربوط به یک بخش، بسنده کردیم تا از سویی انشعابات عدیدهٔ رمز، و از سوی دیگر، فرایندهای دلیل‌تراشی و تنزّل درجه و کودک‌وشی را که عارض تفسیر رمز در پایین‌ترین مراتب می‌شود، آشکار سازیم. از آنچه گذشت، این یقین حاصل می‌آید که غالباً با نسخه بدلها و روایاتی که به ظاهر «مردمی» اند و عامه‌پسند، امّا اصل و منشأ عالمانه‌شان، که نهایتاً مابعدالطبیعی (کیهان‌شناختی و غیره) است، به سهولت قابل شناسایی است (مثلاً «سنگ مار» و غیره)، و همهٔ نشانه‌های فرایند کودک‌وشی (یعنی ساده‌بافی و ساده‌سازی) را بر جبین دارند، سروکار داریم. وانگهی این فرایند به شیوه‌های دیگر نیز ممکن است صورت پذیرد که دو نوع از رایجترین آنها بدین قرارند: ۱. یا رمزپردازی‌ای

«عالمانه» به مرور زمان، سرانجام، به خدمت قشرهای پایین اجتماع درمی‌آید، و بدین‌گونه معنای اوّلیّه‌اش تنزّل درجه می‌یابد؛ ۲. یا آنکه رمز به شیوه‌ای کودکانه و ساده‌پسندانه یعنی به غایت عینی و انضمامی و گسیخته از نظامی که خود جزء آن است، فهم می‌شود. پیشتر مثالهایی چند از مقولهٔ نخست («سنگ مار»، مروارید و غیره) آوردیم. اینک نمونه‌ای دیگر که به همان اندازه پرمعنی است: در طبّ عامیانهٔ رومانی در قدیم، نسخه‌ای که برای مداوای یبوست انسان یا حیوان تجویز می‌شود این است: «کلمات فیشون (Fison) و جیحون (Gheon) و دجله (Tigre) و فرات (Euphrate) را روی بشقابی نو بنویسید و آن را با آبی دست‌نخورده و پاک بشویید. اگر بیمار از آن آب بنوشد، یبوستش مرتفع می‌شود، و اگر حیوان است، از آن آب در منخرینش بریزید» (Eliade, *Les livres populaires*, p. 74). چهار رود مذکور در تورات که باغ عدن (بهشت) را آبیاری می‌کنند، در چشم‌اندازی جادویی ـ مذهبی، می‌توانند هر «کیهان» و بنابراین پیکر انسان یا حیوان را که عالم صغیر است، بشویند و پاک کنند. در این مورد، شیوهٔ ساده‌اندیشانه و عینیِ فهم رمزپردازی تطهیر با آبِ بهشت، یکسره، کودک‌وشی را بر آفتاب می‌اندازد: از آبی می‌نوشند که چهار کلمهٔ نوشته بر بشقاب را شسته است...

دربارهٔ نوع دوّم فهم کودک‌منشانهٔ رمز (که ضرورةً «تاریخ»، «سقوط» از محیط خواص به محیط عوام را ایجاب نمی‌کند)، مثالهای عدیده‌ای در کتاب زیبای لوی ـ برول (*L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs* pp. 169-299) می‌توان یافت. غالب اسنادی که دانشمند فرانسوی نقل می‌کند، روشنگر رمز به عنوان جانشین و نایب شیء مقدس یا همچون «رمز ـ لاحق» است، و وقتی جانشینی یا نیابت رمز و بهره‌مندی آن مطرح و مطمح‌نظر باشد، فرایند کودک‌مآبانهٔ فهم کردن رمز، نه‌تنها نزد «مردم ابتدایی»، بلکه در پیشرفته‌ترین جوامع نیز، اجتناب‌ناپذیر است. به عنوان مثال، نمونهٔ زیر را از کتاب لوی برول نقل می‌کنیم: «در منطقهٔ استوایی آفریقا، بر ارتفاعات Ogooué، کل ocibi (antilope)، به گفتهٔ رئیسی از قبیلهٔ Bamba، فقط شب‌هنگام می‌چرخد. در تمام روز، می‌خوابد یا نشخوار می‌کند، ولی تکان نمی‌خورد. بومیان به سبب این اعتیاد کل، او را رمز ثبات دانسته‌اند، و یقین دارند که همهٔ کسانی که متفقاً از گوشت کل، به مناسبت افتتاح روستایی نو و آغاز سکونت در آن، بخورند، روستای نو را ترک نمی‌کنند تا در آبادیهای دیگر اقامت گزینند» (ص ۲۵۷ ـ ۲۵۸). در اندیشهٔ بومیان، (این) رمز از طریق بهره‌مندی به طریقی عینی، فهم می‌شود، همان‌گونه که در مثال جادوی کودک‌مآبانهٔ سابق‌الذکر، چهار لفظ نوشته‌شده بر کف بشقاب، مزاج آدمی یبس را پاک می‌تواند کرد. امّا این تفاسیر گوناگون، همهٔ معانی رمز اصلی و کلّ امکانات «مردم ابتدایی» را برای دستیابی به

رمزپردازی‌ای منسجم، شامل نمی‌شود. تکرار می‌کنیم که این مورد، مثالی از فهم کودکانهٔ رمز است که در تجربهٔ مذهبی هر قوم و ملّت متمدن، نمونه‌های آن فراوان است. بسیاری از واقعیات و امور که در فصلهای پیشین از نظر گذشت (مثلاً رمزپردازی «مرکز» نزد اقوام ساکن مدار شمالگان و اقوام حامی chamitique یا Hamitique، منسوب به حام و فنلاندی ـ اوگرایی (ougriens)؛ ارتباط و اتصال سه منطقهٔ کیهان نزد پیگمه‌های مالاکا (Malacca)؛ رمزپردازی رنگین‌کمان و کوهستان و پیچک‌ها و گیاهان خزنده و چسبندهٔ کیهان و غیره نزد استرالیاییان و مردم اقیانوسیه و...) ثابت می‌کنند که مردم «ابتدایی» نیز قادر به خلق و تصوّر رمزپردازی‌ای منسجم و به‌هم‌پیوسته و هماهنگ و تلفیق‌یافته‌اند. ما باز مجال بازگشت به این مطلب یعنی توانایی نظریه‌پردازی (Théorétique) مردم «ابتدایی» یا اقوام ابتدایی را خواهیم داشت.

حالیا فقط به همبودی رمزپردازی منطقی و منسجم و رمزپردازی کودکانه، در جوامع «ابتدایی» و نیز پیشرفته، توجّه کنیم. ما به علّت احتمالی این کودک‌وشی و نیز به این مسأله که آیا آن کودک‌منشی و کودک‌مآبی، خاصِ موقعیت بشری است یا نه، نخواهیم پرداخت. در اینجا فقط به خاطرنشان ساختن این نکته به روشنی اکتفا می‌کنیم که رمز، چه منطقی و منسجم و چه تنزّل‌یافته، در همهٔ جوامع، همواره نقشی عمده دارد. کارویژه‌اش تغییرناپذیر است: و آن عبارت است از تبدیل شیء و یا عملی، به چیزی غیر از آنچه شیء یا عمل مزبور در چشم‌انداز تجربهٔ دنیوی، هستند و یا چنان می‌نمایند که هستند. بار دیگر با رجوع به مثالهای یادشده، یعنی اومفالوس، رمز «مرکز»، سنگی گرانبها چون یشم و مروارید، یا سنگی جادویی، بسان «سنگ مار»، تذکار می‌دهیم که هر یک از این انواع سنگها، در تجربهٔ جادویی ـ مذهبی انسان، به میزانی که هر کدام نمودار رمزپردازی خاصی است، ارزشی کسب می‌کند.

رمز و تجلّی قداست ـ رمز از این دیدگاه، دنباله و ادامهٔ دیالکتیک تجلّی قداست است: یعنی هر چه به علت نوعی تجلّی قداست، مستقیماً، ممتاز و متبرک نگشته، به یمن بهره‌مندیش از رمز، مقدس می‌شود. بیشترین تعداد رمزهای ابتدایی مورد بحث لوی ـ برول، از مقولهٔ بهره‌مندی یا چیزهایی است که جایگزین و نایب اشیاء مقدس، از هر قماش، شده‌اند. عین همین سازوکار، در مذاهب «پیشرفته» نیز مشاهده می‌شود. کافی است که جنگ یا سفینهٔ کامل و جامعی چون *Symbols of the Gods in mesopotamian Art*، اثر E. Douglas Van Buren را تفحص کنیم تا یقین یابیم که ارزش و کار ویژهٔ قدسی رشته‌ای از اشیاء یا علامات رمزی، مرهون اندراجشان در «شکل» یا در صورت تجلّی الوهیّت (زینت، پیرایه، نشانه‌های خدایان، اشیایی که آنان با خود حمل می‌کنند و غیره) است. امّا اینها، شامل همهٔ رمزها نمی‌شوند. رمزهای دیگری هستند که مقدم بر «شکل» تاریخی الوهیّت بوده‌اند. منظور ما بسیاری از رمزهای نباتی و ماه و

خورشید و آذرخش، و بعضی نقوش هندسی (صلیب، پنج‌ضلعی، لوزی، صلیب شکسته (swastika) و غیره) است. بسیاری از این رمزها، به خدایان غالب و قاهر تاریخ مذهبی بین‌النهرین منضّم شدند: نشانهٔ هلال به Sin، خدای ماه؛ قرص خورشید به Shamash؛ و غیره. و اگر استقلال بعضی رمزها تا اندازه‌ای در قبال خدایان محفوظ ماند (مثلاً پاره‌ای سلاحها و رمزهای معماری و برخی نشانه‌ها چون نشانهٔ «سه نقطه» و غیره)، خدایان عدیده، به نوبت، خواهان رمزهای بسیار یعنی بیشترین آنها شدند و این ما را به این باور رهنمون است که آن رمزها، مقدم بر خدایان گوناگون بین‌النهرین بوده‌اند. وانگهی انتقال رمز، از خدایی به خدایی دیگر، در تاریخ ادیان، پدیده‌ای عادی است. مثلاً در هند، واجرا (Vajra) که در عین حال «صاعقه» و «الماس» است (رمز جهانْشهریاری، فسادناپذیری و نامیرایی؛ واقعیت مطلق و غیره)، از آگنی به ایندرا و سرانجام به بودا رسیده است. و آوردن مثالهای دیگر، دشوار نیست.

آنچه از این ملاحظات نتیجه می‌شود این است که غالب تجلّیات قداست، قابل تبدیل به رمزند. امّا نقش عمده‌ای که رمزپردازی در تجربهٔ جادویی ـ مذهبی بشریّت داشته است، در این تبدیل‌پذیری تجلّیات قداست به رمز، نیست. رمز فقط بدین علّت که ادامهٔ تجلّیات قداست است و یا جایگزین آن، اهمیّت ندارد. بلکه پیش از هر چیز بدین سبب که ممکن است فرایند «تجلّی قداست» را مداومت بخشد و خاصه از اینرو که عندالاقتضا خود، مجلای قداست است، یعنی واقعیتی مقدّس یا کیهان‌شناختی را بر آفتاب می‌اندازد که هیچ «مظهر و مجلا»ی دیگر قادر به آفتابی‌کردنشان نیست، حایز اهمیت است. مثالی از اینکه چگونه رمز، دنبالهٔ تجلّی قداست محسوب می‌شود، بیاوریم. همهٔ طلسمات و تعویذات و «علامات»ی که در آنها نقش ماه هست، (هلال، نیم‌ماه، ماه تمام) خاصیّتشان از حضور ماه ناشی است، یعنی به نوعی، از قداست ماه، بهره‌مندند. و می‌توان گفت که تجلّیات کاهیده و ناقصِ قداستِ ماهند. امّا قطعاً این تجلّی به صورتی ابتر و گاه غیرقابل تشخیص (مثلاً وقتی هلال ماه به گونه‌ای ستبر و زمخت در نانهای نذری نقش شده است. دربارهٔ ساکنان بین‌النهرین، ر.ک: Van Buren، یادشده، ص ۳)، نیست که روشنگر اهمیّت طلسمات و تعویذات است، بلکه علّت را در خود رمز باید جست. این فرایند در مورد بسیاری نقوش و تزیینات ظروف سفالین چین و خطّه آسیا ـ اروپا (eurasiatique) در نخستین دوران تاریخی آن سرزمین و آن خطّه که منازل ماه را از راه تضاد و تقابل دو رنگ سپید و سیاه به انواع مختلف (= روشنایی و تاریکی، ر.ک: تحقیقات C. Hentze) «به صورتی رمزی تمثیل می‌کنند»، مبرهن است. این نقوش و تزیینات، همه، کارویژه و ارزش جادویی ـ مذهبی مشخّصی دارند (ر.ک: Hanna Rydh, *Symbolism in mortuary ceramics*). امّا تجلّی ماه در آنها تقریباً غیرقابل تشخیص و تمییز است و قدر و منزلت و تأثیر درخششان، ناشی از رمزپردازی

قمری است.

علاوه بر این، در حالی که هر تجلّی قداست، مستلزم انفصال و گسستگی در تجربه و ادراک مذهبی است (زیرا همواره، به شکلی، گسیختگی‌ای میان امر قدسی و امر دنیوی و گذاری از یکی به دیگری هست، و ذات و جوهر حیات مذهبی، از این گسیختگی و گذار، فراهم آمده است): رمزپردازی، همبستگی پایندهٔ انسان و قداست را (البته همبستگی‌ای گنگ و مبهم، بدین معنی که بشر بر حسب تصادف و جای‌جای بدان وقوف می‌یابد) تحقق می‌بخشد. طلسم یا سنگ یشم یا مرواریدی که آدمی به خود می‌بندد، دارندهٔ آن اشیاء را همواره و لاینقطع به وادی‌ای قدسی که هر یک از آنها نمایش می‌دهد (یعنی به صورتی رمزی تمثیل می‌کند) بازمی‌برد. و این استمرار و دوام، به وساطت تجربه‌ای جادویی ـ مذهبی که مقدمتاً، مستلزم گسیختگی‌ای میان دنیوی و قدسی است، به دست نمی‌آید. دیدیم (ص. ۱۴۶) که همواره رمز مرکز (ستون مرکزی، کانون و...)، «نظایر و بدل‌های آسان‌یاب» درخت کیهانی و محور عالم و معبد و غیره، را تمثیل می‌کنند. هر سکنا، «مرکز عالم» است، زیرا رمزپردازیش، به نحوی، رمزپردازی مرکز را بعینه تکرار می‌کند. امّا همچنانکه پیشتر، فرصت خاطرنشان ساختن این نکته را داشتیم، «مرکز»، به دشواری، دست‌یافتنی است، و اینکه هر موضوعی برای تمثیل آن به کار می‌رود و مورد استفاده قرار می‌گیرد، مبیّن دلتنگی‌ای است که ما آن را «حسرت بهشت» نامیدیم، یعنی آرزوی بودن و زیستن، به طور دایم، بی‌تلاش و کوشش و حتی ندانسته، در وادی‌ای علی‌الاطلاق مقدس. همچنین می‌توان گفت که رمزپردازی، نمودگار نیاز انسان به مجلایِ قداست خواستن جهان و ادامه یافتن آن الی غیرالنهایه، و یافتن بدلها و نایبانی برای مجلای قداست و بهره‌گیری از هر تجلّی قداست خاص، و نیز نمودار این گرایش بشر به تلقّی تمام کائنات همچون مجلای قداست و آینهٔ تمام‌نمای قداست است. ما در پایان فصل حاضر، از این کارویژهٔ مهمّ رمز، سخن خواهیم گفت.

انسجام رمزها ـ به زبانی دقیق، واژهٔ رمز می‌باید به رمزهایی اختصاص یابد که ادامه و دنبالهٔ تجلّی قداست‌اند و یا خود، «کشفی» محسوب می‌شوند که به هر صورت جادویی ـ مذهبی دیگر (آیین اسطوره، تمثال الهی و غیره) غیرقابل توصیف و بیانند. معهذا به معنای گستردهٔ کلمه، هر چیزی می‌تواند رمز باشد یا نقش رمز را بر عهده گیرد، از مقدماتی‌ترین تجلّیات قدرت (که به نحوی، رمز نیروی جادویی ـ مذهبی، ساکن در هر شیء است) تا عیسی مسیح که از لحاظی، می‌توان وی را «رمز» معجزهٔ حلول خدا در انسان دانست.

در زبان جاری قوم‌شناسی و تاریخ ادیان و فلسفه، هر دو معنای کلمهٔ «رمز» پذیرفته و معمول است، و چنانکه پیشتر مجال ملاحظهٔ این نکته را داشتیم، هر دو معنی، متّکی به تجربهٔ

جادویی ـ مذهبی کلّ نوع بشر است. معهذا، می‌توان به ساختار و کُنش اصلی و حقیقی رمز، بویژه از طریق بررسی خاص رمز به مثابهٔ ادامهٔ تجلّی قداست و به عنوان صورت مستقلی از وحی و کشف، پی برد. پیشتر از رمزپردازی قمری نقوش عصر ماقبل تاریخ و دوران سرآغاز تاریخ یاد کردیم. این‌گونه نقوش، یقیناً، ادامهٔ تجلّی قداست ماه محسوب می‌شوند. اما اگر کلاً مورد نظر قرار گیرند، از هر گونه تجلّی ماه، تجلّی قداستش را به زبانی رساتر و گویاتر، بیان می‌کنند. به یاری آنها می‌توانیم از آن همه تجلّیات قداست ماه، رمزپردازی ماه را استخراج کنیم که دارای این مزیّت است که بهتر از مجموع تجلّیات ماه، می‌تواند «کاشف» (سرّ) باشد، و قادر است یکباره و یکسره، آنچه راکه دیگر تجلّیات، متوالیاً و جزءبه‌جزء آفتابی می‌کنند، به صورتی متقارن و در چشم‌اندازی واحد که همهٔ منظره را در بر می‌گیرد، آشکار سازد. رمزپردازی ماه، ساختار تجلیات قداست ماه را روشن می‌کند؛ علامت جانوری قمری (t'ao-t'ie، خرس و غیره) یا نقشی به دو رنگ سپید و سیاه که در آن، تمثال «نیا» گنجانیده شده است، نیز به یک اندازه، کلّ شئون ماه و سرنوشت کیهان و نوع بشر را در صیرورت آهنگین و دائمیش، بر آفتاب می‌اندازد (ر.ک:تحقیقات Hentze).

همچنین رمزپردازی آب، چون تنها «نظامی» است که می‌تواند همهٔ مکاشفات جزئی تجلّیات بیشمار قداست را در بر گیرد، قادر است قداست آب و ساختار کیهانشناسیها و ملاحم پایان جهان را که طغیان آب (و سرازیر شدن سیل و وقوع طوفان) است، به تمامی مکشوف سازد. طبیعتاً این رمزپردازی آب، هیچگاه، به صورتی عینی، عیان و مشهود نیست، و «محمل» ندارد، بلکه از مجموعی رمزهای وابسته به هم که جزء نظامی واحدند، فراهم آمده است: و با این همه، واقعی است. کافی است که انسجام رمزپردازی غوطه زدن در آب (غسل تعمید، طوفان «آتلانتید»)، و تطهیر با آب (غسل تعمید، اهراق جرعه و آب‌فشانی بر (گور) مردگان) و نمادهای دوران پیش از خلقت عالم (دریا، «لوطس»، «جزیره» و غیره) را به یاد آوریم (ص. ۷۳)، تا توجّه یابیم که با «نظامی» که نیک مفصل‌بندی شده است سروکار داریم، نظامی که یقیناً هر تجلّی قداست آب، ولو به غایت خرد و ناچیز، متضمّن آن است، و امّا از رهگذر رمز، روشنتر نمایان می‌شود (فی‌المثل «طوفان» یا «غسل تعمید») و نیز فقط در رمزپردازی آب، بدان‌گونه که از همهٔ تجلّیات قداست حاصل می‌آید، به تمامی پدیدار می‌گردد.

مروری سریع در فصول پیشین به وضوح آشکار می‌سازد که بر حسب مورد، با رمزپردازی‌ای مربوط به آسمان، زمین، گیاهان، خورشید، فضا (مکان) و زمان، سروکار داریم. به حق می‌توان در این رمزپردازیها، به میزانی که آنها همهٔ چیزهایی را که تجلّیات قداست، به صورتی جزئی و موضعی و به شکلی متوالی و مسلسل نشان می‌دهند، روشنتر و جامعتر و

شاملتر و با انسجامی برتر نمودار می‌سازند، به چشم «نظام» های مستقلّی نگریست. از اینرو، هر بار که سندِ مورد بررسی اجازه و راه می‌داده است، کوشیده‌ایم تا هر تجلّی قداست را در پرتو رمزپردازی خاصش تفسیر کنیم، تا بتوانیم به معنای عمیقش دست یابیم. البته بدیهی است که غرض، «استنتاج» هر گونه رمزپردازی از هر تجلّی قداست مقدّماتی، به نحوی دلخواه نیست؛ و نیز مقصود، دلیل‌تراشی برای رمزپردازی، تا استوارتر و شفّافتر باشد، آنچنان که در مورد رمزپردازی خورشید در آخرین اعصار دوران باستان شده است، نیست (ص. ۴۶). اندراج تجلّی قداست در رمزپردازی‌ای که تجلّی قداست متضمّن همان رمزپردازی است، از لحاظ ذهنیّت بشر کهن، تجربه‌ای اصیل و حقیقی است و همهٔ کسانی که از این ذهنیّت بهره یابند، حقیقتاً آن نظام رمزی را در هر یک از محملهای مادی، معاینه می‌بینند. و اگر بعضی آن را دیگر مشاهده نمی‌کنند و یا فقط رمزپردازی‌ای کودکانه دستگیرشان می‌شود، ارزش و اعتبار ساختار رمزپردازی، بدین علّت، در مخاطره نمی‌افتد. زیرا وجود رمزپردازی، مستقل از این واقعیت است که آن را دریابند یا درنیابند، و قوام و استحکامش به رغم هر گونه تنزّل درجه و مقام، حتی پس از فراموش شدن رمز، محفوظ می‌ماند؛ به عنوان مثال می‌توان رمزهایی متعلّق به دوران پیش از تاریخ را ذکر کرد که معنایشان، طی هزاره‌ها، از یاد رفته و سپس «دوباره کشف شده» اند.

وانگهی هیچ فرق نمی‌کند که «مردم ابتدایی» بفهمند یا نفهمند که غوطه زدن در آب برابر با طوفان یا فرورفتن قاره‌ای در اقیانوس است و هر دو، رمز ناپدید شدن «صورتی کهنه» به منظور پیدایش «صورتی نو» محسوب می‌شوند: در تاریخ ادیان فقط این نکته حایز اهمیت است که نفسِ غوطه‌ور شدن انسان یا قاره‌ای و نیز معنای کیهانی ـ آخرتشناختی این غوطه‌وریها، در اساطیر و آیینها، هست، و همهٔ این اساطیر و آیینها، به‌هم‌پیوسته و دارای انسجامند؛ یعنی به بیانی دیگر، نظام رمزی‌ای فراهم می‌آورند، که به یک معنا، پیش از هر یک به طور جداگانه، وجود داشته است. بنابراین حق داریم که از «منطق رمز» سخن بگوییم (و این نکته‌ای است که هم‌اکنون روشنتر خواهیم دید)، منطقی که نه‌فقط رمزپردازی جادویی ـ مذهبی، بلکه رمزپردازی متجلّی در فعّالیّت فروخودآگاهی (subconscient) و فراخودآگاهی (transconscient) بشر نیز آن را تأیید می‌کند.

یکی از خصایص شاخص رمز، چندمعناییش یا تقارن چندین معنی در آن است. هر رمز ماه یا آب، در همهٔ مراتب عالم واقع، معتبر است و مصداق دارد و این گرایشهای عدیده، همزمان آشکار می‌شوند. مثلاً رمز دولتهٔ «روشنایی = تاریکی»، در عین حال «روز و شب» عالم، پیدایی و ناپیدایی هر شکل و صورتی، مرگ و رستاخیز، خلق و انهدام کیهان، بالقوّه و بالفعل و غیره را تمثیل می‌کند. این چندمعنایی رمز یا همزبانی و تقارن چندین معنی نهفته در هر رمز، در حاشیهٔ

زندگانی مذهبی به معنای اخصّ واژه نیز قابل وارسی است و حقیقت دارد. چنانکه پیشتر معلوم داشتیم (ص. ۱۶۶)، سنگ یشم، در چین، دارای کارویژهٔ جادویی ـ مذهبی یا مبشّر چنان کُنش و تأثیری است. امّا همهٔ رمزپردازی سنگ یشم به همین کارویژه منحصر نمی‌شود: چون سنگ یشم، در عین حال، دارای ارزش و اعتبار زبان رمزی است، بدین معنی که شماره و رنگ و ترتیب سنگ یشم‌هایی که شخص چون پیرایه به خود بسته است، تنها موجب همبستگی آن شخص با کیهان و یا با فصول نیست، بلکه به علاوه، «هویت» وی را نیز آفتابی می‌کند، و فی‌المثل صراحتاً دلالت بر آن دارد که آن شخص، دختری جوانسال، زنی شوهردار یا بیوه از فلان طبقهٔ اجتماعی و خانواده و منطقه است که نامزد یا شوهرش به سفر رفته‌اند و غیره. همچنین در جزیرهٔ جاوه، رمزپردازی نقوش و رنگهای پارچهٔ باتیک (batik)، جنسیّت و موقعیّت اجتماعی شخصی را که از آن پارچه، جامه‌ای دوخته که پوشیده و نیز موسم و «مناسبت» پوشیدن آن جامه را اعلام می‌دارد (P. Mas., *Barabudu*, I, 332)؛ نظامهایی عین این نظام، در سراسر پولینزی، فراوانند (A. H. Sayce et H. C. March. *Polgnesian Ornament*).

از این لحاظ، رمزپردازی چون «زبانی» که قابل فهم برای همهٔ افراد قوم و جماعت است، و برای بیگانگان دریافتنی نیست، ولی به هر حال، «زبانی» است که در عین حال و به نحوی یکسان، موقعیت اجتماعی و «تاریخی» و روانی شخص حامل رمز و مناسباتش با جامعه و کیهان را بیان می‌کند (بعضی سنگهای یشم یا باتیکها در بهار، روز پیش از آغاز کارهای برزیگری، به هنگام اعتدال ربیعی یا خریفی، انقلاب شتوی یا صیفی، مورد استفاده قرار می‌گیرند)، رخ می‌نماید. خلاصه آنکه رمزپردازی جامه، موجب همبستگی انسان، از سویی با کیهان و از سوی دیگر با جامعه‌ای که وی عضو آن است می‌شود، بدین‌گونه که هویّت عمیق وی را مستقیماً بر همه آشکار می‌سازد. بیان همزمان تعداد کثیری معنی، همبستگی با جهان و کیهان، بی‌پرده بودن برای جامعه، همه، کارویژه‌هایی روشنگر اشتیاق و جهش و جهت‌یابی و طلبی واحدند، و همه ناظر به یک هدفند که همانا فسخ و الغای حدود و ثغور «پاره» ای از وجود، یعنی انسان در بطن جامعه و محیط کیهان و پیوستنش (از رهگذر بی‌نقاب کردن هویّت عمیق و موقعیت اجتماعی وی، و نیز همبستگیش با وزن و آهنگهای کیهانی) به واحدی گسترده‌تر یعنی کلّ جامعه و عالَم است.

کارویژه‌های رمز ـ این کارویژهٔ وحدت‌بخش، بیگمان، نه‌تنها در تجربهٔ جادویی ـ مذهبی انسان، بلکه در کلّ تجارب وی، حایز اهمیتی شایان است. هر رمز، در هر متن و زمینه و سیاق، همواره، وحدت اساسی بسیاری از حوزه‌های عالم واقع را مکشوف و عیان می‌سازد.

نیازی نیست که «وحدت‌بخشی» های گستردهٔ رمزهای آب و ماه را که به یمنشان، شمار بسیاری از گیاهان و حوزه‌های زیستی ـ انسانی ـ کیهانی، با مبادی و اصول خود، یکی و یگانه می‌شوند، یادآوری کنیم. بدین گونه، رمز از سویی با تبدیل اشیاء به چیزی غیر از آنچه که ظاهراً در تجربه و ادراک دنیوی می‌نمایند و هستند، دنبالهٔ دیالکتیک تجلّی قداست محسوب می‌شود: یعنی سنگی، رمز «مرکز جهان» می‌گردد؛ و از سوی دیگر، آن اشیاء، با تبدیل شدن به رمز، که علامتِ واقعیتی متعال است، محدودیت عینی خود را از دست می‌دهند، و دیگر پاره‌هایی منفرد و مجزّا نیستند، بلکه در نظامی جمع می‌آیند و به هم می‌پیوندند؛ و حتی مهمتر از این، به رغم ناپایداری و خصلت جزیی‌بودنشان، سراسر آن نظام را به تمام و کمال، متجسّد و مجسّم می‌سازند.

در نهایت، شیئی که به رمز تبدیل شده است، تمایل دارد که با کلّ، مقارن و همعنان شود، همچنان که هر مجلای قداست، می‌خواهد تمام عالم قدس را در بر گیرد، و به تنهایی همهٔ مظاهر و تجلّیات قداست را در خود داشته باشد. هر سنگِ قربانگاه (آتشگاه) ودایی، چون پراجاپاتی شده است، سراسر عالم را با خود برابر و همذات می‌خواهد؛ همان‌گونه که هر الههٔ موضعی و محلّی، خواهان آن است که الههٔ اعظم باشد و در بازپسین تحلیل، سراسر قداستِ دستیاب را، به خود منضم و ملحق کند. در مجلّد دیگری که مکمّل این تألیف خواهد بود و به همین «اشکال» مذهبی اختصاص خواهد داشت، سیطره‌جویی آن اشکال، روشنتر، نمایان خواهد شد. اینک به خاطرنشان ساختن این نکته بسنده می‌کنیم که این گرایش به الحاق و الصاق (منضم داشتن به خود)، در دیالکتیک رمز، وجود دارد؛ نه‌فقط بدین علّت که هر رمزپردازی، شائق است تا بیشترین شمار ممکن از حوزه‌ها و بخشهای تجربهٔ کیهان‌شناختی انسان را شامل شود و وحدت بخشد، بلکه بدین جهت نیز که هر رمز، متمایل است تا بیشترین شمار ممکن از اشیاء و موقعیتها و وجوه و انحاءِ حیات را با خود همذات و یگانه کند. رمزپردازی آب یا ماه، می‌خواهد سراسر زندگی و مرگ، یعنی «صیرورت» و «اشکال» را در برگیرد. و رمزی چون مروارید، تمایل دارد که همزمان این دو نظام رمزی (ماه و آب) را نمایش دهد، یعنی به تنهایی، مظهر مجسّم تقریباً همهٔ تجلّیات قداستِ زندگی و عالمِ زنانگی و باروری و غیره باشد. این «وحدت‌بخشی»، خلط و آشفتگی نیست. رمزپردازی، گذار و گردش از مرتبه‌ای به مرتبهٔ دیگر، و از عالمی به عالم دیگر را ممکن می‌سازد. بدین وجه که همهٔ این مراتب و عوالم را به هم می‌پیوندد، اما درهم نمی‌آمیزد. میلِ متقارن و همعنان شدن با کلّ را باید حاکی از خواست به هم پیوستن همه چیز، در یک نظام، و تحویل و تأویل کثرت به «موقعیتی» یگانه، (به وحدت) به قسمی که حتی‌الامکان، روشن و دریافتنی شود، دانست.

جای دیگر به رمزپردازی بند و گره و تور و دام پرداخته‌ایم (*Le «dieu lieurx et le symbolisme des noeuds)*. و بدان مناسبت توجّه یافتیم که از معنای کیهان‌شناختی «بند نهادن بر آب»، به دست Vrtra و مفهوم جهان‌مداری «بندهای» وارونا، تا «بستن» دشمن با بندهای واقعی یا جادویی و زنجیر کردن جنازه و اساطیری که در آنها، خدایان مرگ، انسانها یا روانهای مردگان را به دام می‌افکنند، و نیز رمزپردازی انسان «بسته» یا «در زنجیر» (هند، افلاطون)، و گره‌گشاییِ» هزار خم و «گشایش» مسأله و مشکلی بنیانی، همواره با مجموعهٔ رمزی واحدی سروکار داریم که به نحوی کمابیش ناقص، در مراتب عدیدهٔ حیات جادویی ـ مذهبی (کیهان‌شناسی، اسطورهٔ شهریاری دهشتناک، جادوی تهاجمی یا تدافعی، اساطیر مرگ و جهان مردگان، آیینهای رازآموزی و غیره)، واقعیت می‌یابد؛ و در تمام این موارد، صورتی مثالی و ازلی سعی دارد که در همهٔ مراتب و مدارج تجربهٔ جادویی ـ مذهبی، متحقق شود. امّا نکتهٔ معنیدارتر اینکه رمزپردازی «بستن» و «گشودن» (وصل و فصل)، نمودگار موقعیّت غایی و نهایی آدمی در جهان است، موقعیّتی که هیچ تجلّی قدسی، تنها، قادر به نمایش دادن آن و آفتابی‌کردنش نیست. و حتی می‌توان گفت که آدمی فقط از رهگذر این رمزپردازی بند و بست، به موقعیتش در جهان، به تمام و کمال، وقوف می‌یابد و آن حال و روز را برای خود، به نحوی منسجم توجیه و توضیح می‌کند. از سوی دیگر، مفصل‌بندیهای این مجموعهٔ به‌هم‌پیچیدهٔ رمزپردازی، در عین حال، یگانگی موقعیّت هر «مقیّد» و دربند (اعمّ از «اسیر» و «جادو یا طلسم‌شده» و یا فقط انسانی درگیر سرنوشت خویش) و وجوب «منطقی» همهٔ آن برابریها و هم‌ارزی‌ها را، آشکار می‌سازند.

منطق رمز ـ بنابراین حق داریم از «منطق رمز» بدین معنی که رمزها، از هر قماش که باشند و در هر مرتبه که متجلّی شوند، همواره منسجم و منتظمند، سخن بگوییم. این منطق رمز، از قلمرو خاص تاریخ ادیان تجاوز کرده، و در عداد یکی از مسائل فلسفه درمی‌آید. فی‌الواقع، بدان‌گونه که جایی دیگر، طی بررسی رمزپردازی «صعود» توجّه یافتیم، آفریده‌های دنیایی که جهان زیر خودآگاهی یا نیمه‌هشیار (subconscient) نامیده شده است (رؤیا، «خواب در بیداری یا بیدارخوابی»، افسانه‌بافی، فرآورده‌های بیماران روانی و غیره)، ساختار و معنایی کاملاً برابر و مشابه با اساطیر و آیینهای صعود و عروج از سویی، و با صعود و عروج در مابعدالطبیعه از سویی دیگر، دارند (ر.ک: کتاب *«Dûrohana and the Waking dream»*). میان آفریده‌های خودجوش جهان «زیر خودآگاهی» (مثلاً رؤیاهای صعود و غیره) و نظامهای نظری که در عالم بیداری و هشیاری پرداخته شده است (مثلاً عروج و صعود معنوی در مابعدالطبیعه) پیوندی هست که گسیخته نمی‌شود. این ملاحظه، به طرح دو مسأله می‌انجامد: ۱. آیا حق داریم که همچنان منحصراً از «زیرخودآگاهی» سخن گوییم؟ و آیا بیشتر جا ندارد که «فراخودآگاهی» را نیز

به طور مسلّم بپذیریم؟ ۲. آیا موجّه است تأیید کنیم که ساختار آفریده‌های «زیرخودآگاهی» غیر از ساختار ساخته‌های «خودآگاهی» است؟ امّا این دو مسأله باید در چشم‌انداز خاصشان که چشم‌انداز فلسفه است، مورد بحث قرار گیرند.

معهذا خاطرنشان می‌کنیم (و فقط به همین ملاحظه بسنده خواهیم کرد) که ویژگی بسیاری از آفریده‌های «زیرخودآگاهی»، تقلید و رونویسی تقریبی از صورتهای مثالی است که به هر حال به نظر نمی‌رسد که منحصراً بازتاب لایهٔ «زیرخودآگاهی» باشند. اکثر اوقات، ساختار رؤیا و افسانه‌بافی و توهّم یا روان‌پریشی، رونوشت و تقلیدی از ساختار عملی روحانی است که بذاته کاملاً معقول، یعنی بری از هر تضادّ و تعارض درونی است، و نیز «منطقی» است و در نتیجه، مشتقّ از فعّالیّت خودآگاهی (یا فراخودآگاهی) است. این ملاحظه، طبعاً، مسألهٔ رمز، به طور اخصّ، و تجلّی قداست، علی‌العموم را تا اندازه‌ای روشن می‌کند. تقریباً همه‌جا در سراسر تاریخ ادیان، به پدیدهٔ تقلید «سهل و آسان»، از صورت مثالی برخوردیم که آن را کودک‌وشی نامیدیم. همچنین ملاحظه کردیم که کودک‌وشی در تفسیر و تعبیر، متمایل است که تجلّیات قداست را تا بینهایت ادامه دهد، یعنی به بیانی دیگر می‌خواهد قدسیان را در هر جزء و بهره‌ای بگنجاند؛ یعنی در نهایت، کلّ را در جزء، مستقر کند. چنین گرایشی، فی‌نفسه، انحراف و کجروی نیست، زیرا در واقع، قداست تمایل دارد که با واقعیت دنیاوی، یکی و یگانه شود، یعنی شائق است که سراسر خلقت را دگرگون ساخته، قدسی‌سرشت کند. امّا کودک‌وشی، همواره نشان از ساده‌اندیشی و ساده‌پسندی و خودکاری (automatisme) و نیز (غالباً) تصنع و تمویه دارد.

بنابراین، می‌توان میان گرایش «زیرخودآگاهی» مبنی بر تقلید از ساختارهای خودآگاهی، یا فراخودآگاهی، در آثاری که می‌آفریند؛ و تمایل کودک‌وشی دایر به ادامهٔ تجلّیات قداست تا بینهایت، و تکرار آنها، در همهٔ مراتب، به نحوی ماشینی و ستبر و زمخت، وجه تشابهی تمییز داد: مابه‌الاشتراک آن دو گرایش، دو خصلت شاخص آسان‌پسندی و آسان‌گیری (یا ساده‌اندیشی) و خودکاری (automatisme) است. با اینهمه چیز دیگری نیز در آن مشابهت تمییز می‌دهیم که همانا خواست وحدت بخشیدن به عالم و فسخ و الغای کثرت است، و این طلب و تمنّا، خود به تقلید از فعّالیّت عقلانی یا خردورزی، رقم خورده و پدید آمده است، زیرا خرد نیز متمایل به ایجاد وحدت در عالم واقع و بنابراین در بازپسین تحلیل، خواهان انهدام خلقت است. معهذا، در مورد آفریده‌های «زیرخودآگاهی»، و یا دریافت کودک‌مآبانهٔ تجلّیات قداست، بیشتر با سیر زندگی که طالب آرامش و مشتاق بازیابی حالت اصلی ماده یعنی، ماندْ و جمود و تعطّل است، سروکار داریم. امّا در مرتبه‌ای متفاوت و بنا به ضرورت دیالکتیکی دیگری، زندگانی در گرایشش

به آرامش و تعادل و وحدت، از جهش روح به سوی وحدانیت و یگانگی و ثبات، تقلید و تبعیّت می‌کند.

برای آنکه این ملاحظات به نحو ثمربخشی، مستدَل و مستند باشند، باید با یک رشته شرح و تفسیر همراه شوند که در اینجا حتی طرح‌کردنشان نیز ممکن نیست. و اگر از آنها سخن گفتیم، بدین منظور بود که مجموعاً ما را در فهم گرایش به تکرار ساده و آسانِ تجلّیات قداست و دریافت نقش به غایت مهم رمزپردازی در حیات جادویی ـ مذهبی، یاری می‌دهند. آنچه می‌توان اندیشهٔ رمزی نامید، چیزی است که برای انسان، گردش و آمد و شد آزاد را در همهٔ مراتب عالم واقع، ممکن می‌کند. و تازه گردش و رفت و آمد آزاد، اصطلاح رسایی نیست، چون رمز، چنانکه گذشت، مراتب ناهمگن و واقعیّات ظاهراً غیرقابل تحویل و تأویل را، یکی و یکسان ساخته و یگانه و یکپارچه می‌کند و وحدت می‌بخشد. و حتی مهمتر از این، حیات جادویی ـ مذهبی، امکان می‌دهد که انسان، خودْ، به رمز تبدیل شود. همهٔ نظامها و تجارب مربوط به انسان کبیر (anthropocosmique)، بدین لحاظ که انسان خودْ، رمز می‌گردد، امکان‌پذیر می‌شوند. امّا باید دانست که در این موارد، حیات انسان، به طرز شایانی غنی شده، گسترش می‌یابد. و انسان دیگر خود را جزئی نفوذناپذیر احساس نمی‌کند، بلکه عالَمی زنده، گشوده بر دیگر عوالمی که در میانش گرفته‌اند، می‌بیند. تجارب عالم کبیر، دیگر از لحاظ او، خارجی و در نهایت «غریب» و بیگانه و «عینی» نیستند، و موجب بی‌خویشتنیش نمی‌شوند، بلکه برعکس او را به ذات و هویّتش رهنمونند و هستی و سرنوشت ویژه‌اش را بر وی مکشوف می‌سازند. بدین‌گونه، اساطیر کیهان و سراسر حیات آیینی، همچون تجارب وجودی (existentiel) انسان کهن‌وش، جلوه‌گر می‌شوند.[1] و این انسان کهن‌وش، وقتی با اسطوره‌ای روبرو می‌گردد، یا در عملی آیینی، شرکت می‌جوید، بی‌خویشتن نمی‌شود، و از یاد نمی‌برد که «صاحب وجود» است؛ بلکه برعکس، خود را بازمی‌یابد و درمی‌یابد، زیرا آن اساطیر و آیینها، از وقایع عالم کبیر، یعنی وقایع انسان‌شناختی و در بازپسین تحلیل «وجودی»، حکایت دارند. برای انسان کهن، همهٔ مراتب عالم واقع، چنان نفوذپذیر و دارای خلل و فرج و منافذند که مثلاً هیجان عارض‌شده بر اثر تماشای شبی پرستاره، برابر با «صمیمی» ترین تجربهٔ شخصیِ انسانی متجدّد است، چون خاصه به برکت رمز، وجود اصلی و حقیقی انسان کهن، به پارهٔ هستیِ بی‌خویشتن و از خودبیگانهٔ انسان متمدن دوران ما، تقلیل نیافته است.

* این مقاله فصل سیزدهم «رسالهٔ تاریخ ادیان» میرچا الیاده است که ترجمهٔ کامل کتاب توسط انتشارات سروش به قلم آقای جلال ستاری در دست چاپ است.

دوره اساطیری ایران در تاریخ طبری

علی بلوکباشی

طبری: نگارش تاریخ بر پایهٔ اسطوره

سنت تاریخ‌نویسی بر پایهٔ اسطوره و قصه سابقهٔ بسیار کهن دارد. بسیاری از تاریخ‌نگاران ایرانی و عرب در نوشتن تاریخ زندگی اقوام و ملل سرزمینهای مختلف جهان از قرنهای نخستین اسلامی به این چشمهٔ زلال و جوشان ادبیات ارزشمند قومی به عنوان سندهای تاریخی توجه داشته‌اند. بخش آغازین **تاریخ طبری** براساس بعضی از همین روایات اسطوره‌ای و افسانه‌ای که از مجموعهٔ ادبیات قومی مردم سرزمینهای گوناگون جهان گزیده شده تدوین یافته است. در این بخش از تاریخ طبری که به آفرینش جهان و جهانیان اختصاص دارد، روایتهای مربوط به خلقت انسان و نخستین انسان، پیدایش قومها و طایفه‌ها و خاندانها، چگونگی پدیداری سرزمینها و شهرها و پراکندگی مردم در آنها، فرمانروائی پادشاهان و سران قومها و ملتها، و گسترهٔ قدرت و نفوذ آنها در کشورها و میان مردم و بسیاری واقعه‌ها و چیزهای دیگر جمع آوری و درج شده است.

طبری تاریخ مردم سرزمین ایران را در دوران پیش از تاریخ بر مبنای اساطیری انتظام داده که منبع اصلی آنها متنهای پهلوی بوده است. ظاهراً **خداینامه** مهمترین منبع اطلاعاتی طبری در نوشتن این بخش از تاریخ ایران به شمار می‌رفته است. **خداینامه** مجموعه‌ای از گزارشهای اسطوره‌ای و تاریخی دربارهٔ سرزمین و مردم و شاهان دربار تیسفون بود که در اواخر دورهٔ ساسانی به زبان پهلوی نوشته شد. طبری به اطلاعات این کتاب از راه ترجمه‌های عربی این متن،

به ویژه ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع به نام **سیرملوک‌الفرس**، دست یافته بود. احتمالاً طبری از گزارشهای کتاب اوستا نیز، که احتوا بر فرهنگ و ادبیات غنی قومی – دینی مردم ایران در دوران کهن داشت، برای نوشتن این بخش از تاریخ خود بهره گرفته بوده است. دلیلهای چندی دربارهٔ استفادهٔ طبری از گزارشها و روایتهای کهن اوستا ذکر شده است. یکی آوردن نامهائی چند از اشخاص اسطوره‌ای که در متون پهلوی نیامده (نك. کریستن سن، ۱۴۷ – ۱۴۹). دیگر کاربرد و ضبط قدیمی‌تر بعضی نامها و نزدیك‌تر بودن صورت نوشتاری آنها با ضبط اوستایی. سه دیگر اصلی‌تر و قدیم‌تر بودن بعضی روایتها از روایتهای کتاب **بندهش**، و تفاوت بعضی از آنها با روایتهای **شاهنامهٔ** فردوسی، که مأخذ و منبع اصلی آنها خداینامه و منابع دیگر زبان پهلوی بوده است (بهار، ملك‌الشعراء، ۱۰۰ – ۱۰۱).

در گذشته میان مردم بسیاری از سرزمینهای جهان رسم بود که یك رخداد یا واقعهٔ مهم را در دورهٔ زندگی خود مبداء تاریخ قرار بدهند تا گذر زمان را با آن بسنجند. ایرانیان نیز مانند مردم دیگر جهان رخداده‌های بزرگ طبیعی و اجتماعی، همچنین پادشاهی شاهان خود را یك واقعهٔ مهم تاریخ‌ساز می‌شمردند و آن را مبدأ تاریخ و سالشماری دورهٔ زندگی خود قرار می‌دادند. مثلاً طوفان برفی که به اعتقاد ایرانیان در زمان پادشاهی جمشید، در هزارهٔ هفتم از هزاره‌های دوازده‌گانهٔ عمر جهان اتفاق افتاد، و به «طوفان جم» معروف است، مبدأ تاریخ گرفته شده بود (بهروز۸۸). طبری نیز با توجه به این رسم، تاریخ اسطوره‌ای شاهان ایران را بر اساس پادشاهی شاهان تنظیم می کند، و چون «پارسیان مبدأ تاریخ از شاهان خویش داشتند»، و در زمان او ایرانیان مبدأ تاریخ خود را پادشاهی یزدگرد، آخرین شاه ساسانی گرفته بودند، او این وقایع را مبدأ تاریخ قرار می‌دهد. (طبری، الف،۱۳۴)

طبری تاریخ ایران دوره‌های اساطیری را از کیومرث (در اوستائی گَیَهْ مَرَتَنْ، یعنی زندهٔ میرا) آغاز می کند. او کیومرث را به باور پارسیان نخستین انسان و همان «آدم» یا «آدم‌ابوالبشر» یاد می کند. کیومرث در متنهای بسیار کهن ایرانی، مانند «فروردین یشت»، قدیم‌ترین یشت از یشتها، نمونهٔ نخستین آفریدهٔ جاندار میرنده، یا آغاز خلقت «انسان‌نما» ست و هستی او پیش از آفرینش جهان انسانی بوده است. نخستین زوج انسان یعنی مَشْی و مَشیانه، یا آدم و حوای ایرانی از صلب او پدید آمدند و خانوادهٔ بزرگ آریائی و قوم ایرانی از او پشت گرفتند. (نگاه کنید به کتاب **یشتها**، جلد دو، صفحات ۴۲و۷۸)

در متنهای نسبتاً قدیم کیومرث «نخستین انسان»، و در متنهای جدید «نخستین شاه جهان» معرفی شده است. در تاریخهای دورهٔ اسلامی تصور نخستین انسان بودن کیومرث اعتبار بیشتری می یابد. فردوسی او را نخستین پادشاه و پدیدآورندهٔ تمدن، فرهنگ، قانون و داد در میان ایرانیان می‌شناساند. کریستن سن، دانشمند دانمارکی، با استناد به نظر مؤلفان «فروردین یشت»، سیزدهمین یشت از یشتها، می گوید همان گونه که سوشیانس (نام هریك از سه موعود دین زرتشتی) به جهان انسانی تعلق ندارد و «آخرین انسان نیست، بلکه یك قهرمان پایان جهان

است»، کیومرث نیز «نخستین انسان نمی‌باشد»، بلکه او «نمونهٔ اولیهٔ انسان است که پیش از وجود بشر بوده است» (۴۳).

طبری از قول پارسیان می‌نویسد که کیومرث در سه هزار و یك صد و سی و هفت سال پیش از هجرت پیامبر اسلام شاهی آغاز کرده است (طبری الف، ۹). به نظری دیگر کیومرث در هزارهٔ پنجم از دور جهان و حدود پنج هزار سال پیش از هزارهٔ زرتشت بوده است (نك. بهروز).

پس از کیومرث شرح و وصف هوشنگ و پادشاهی او در **تاریخ طبری** می‌آید. طبری معتقد بود که «هر قومی پدران و نسبها و مآثر خویش را بهتر از دیگران شناسند و در هر موضوع مورد گفتگو به اهل آن باید رجوع کرد». از این رو نسب هوشنگ را به روایت نسب‌شناسان پارسی با سه پشت به پدربزرگش، کیومرث می‌رساند و او را جانشین کیومرث و نخستین شاه از پادشاهان پیشدادی و مالك هفت اقلیم روی زمین یاد می‌کند. (طبری الف، ۹۹ – ۱۰۰). در **تاریخ طبری** جغرافیای جهان به هفت اقلیم یا کشور تقسیم می‌شود. تصور اقلیم هفتگانه احتمالاً یك تصور قدیم از ایرانیان باستان در دوره‌های پیش از مهاجرت آنان به سرزمین ایران است. به نظر مؤلف **نخستین انسان ونخستین شهریار** «در روایت طبری تصویر ایران باستان در مورد هفت کشور با نظریهٔ یونانی در مورد هفت اقلیم تلفیق شده است» (کریستن سن، ۱۴۲ – ۱۴۳).

طبری مردم این هفت اقلیم را از نسل پنج زوج فرزندان سیامك و سیامی، پسر و دختر مشی و مشیانه (یا ماری و ماریانه) نخستین زوج زن و مرد یا پدر و مادر اولیهٔ انسان می‌شمارد. در اسطوره‌های ایرانی که بازتابی از عقاید دینی ایرانیان باستان بوده، نخستین خلقت انسان به صورت زوج یا دوتایی، یعنی به صورت نر و ماده بوده است. از این رو مشی و مشیانه سرزنجیرهٔ زوجهای انسانی بعدی در زنجیرهٔ آفرینش آدمیزادگان بوده‌اند. **قرآن کریم** نیز در سورهٔ الذاریات، آیهٔ ۴۹ به ارادهٔ خداوند در خلق دو نوع نر و ماده از هر چیز در جهان آفرینش اشاره دارد و می‌گوید «وَمِنْ كُلِّ شَيْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَيْنِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ».

طبری می‌نویسد که مردم بابل، و خشکیها و دریاهای در دسترس و نزدیك آن، از نسل افرواك و افری، اولین زوج از فرزندان سیامك و سیامی، و مردم شش اقلیم دیگر بیرون از دسترس، از نسل فرزندان دیگر آنها، یعنی دیس و دذی، بر اسب و بری، اوراش و اوراشی و اجرب بودند (طبری الف، ۹۹). به جز نام افرواك و افری، نام برادران و خواهران دیگر او در متون پهلوی نیامده است و طبری تنها کسی است که این نامها را یاد کرده است. در میان این زوجها هم فقط نام خواهر اجرب یا زن او نیامده است. کریستن سن اعقاب مشی و مشیانه را بانیان نژادهای پراکندهٔ در هفت اقلیم می‌داند و هر یك از آنها را «نام نژاد» (eponym) می‌انگارد که نامشان را به نسل قومی داده‌اند که از پس آنها پدید آمده‌اند. (۱۳۸)

پس از هوشنگ پیشداد، طبری به شرح پادشاهان اسطوره‌ای، به ترتیب پادشاهی

طهمورث و جمشید و بیوراسب یا ضحاك و فریدون و فرزندان او و دیگران، می‌پردازد. در دورهٔ پادشاهی هریك نیز به واقعه‌های برجسته و مهمی که در آن دوره رخ داده است، اشاره می‌کند.

زمینهٔ اجتماعی اسطوره‌ها

از ویژگیهای برجستهٔ اسطوره‌های تاریخ‌ساز ایرانی در **تاریخ طبری** زمینهٔ اجتماعی آنهاست. این اسطوره‌ها سیر تحول اندیشه و رفتار انسانی را از نخستین مراحل ابتدائی تاریخ حیات بشر، و شکل گرفتن قومها و جامعه‌ها، و پراکندگی و استقرار آنها را در پهنه‌های جغرافیائی جهان بازگو می‌کند. در این اسطوره‌ها هر کدام از شخصیتهای اسطوره‌ای یك قهرمان اجتماعی به شمار می‌روند که بنیانگذار نهادها و نظامهایی اقتصادی و اجتماعی در میان قوم و جامعهٔ خود بوده‌اند. این قهرمانان برای مردمشان اندیشه‌هائی نو و قواعد و شیوه‌های تازه در کار و معیشت می‌آورند، و هنرها و فنون و مهارتهای صنعتی لازم برای زندگی در آن زمان را به آنها می‌آموزند، و آنچه لازمه‌های مادی و رفاهی زندگی است برای آنها فراهم می‌کنند. رسالت این قهرمانان آشنا کردن مردم با طبیعت و سرشت پدیده‌های طبیعی و نشان دادن راه سلطه بر نیروهای طبیعی و استفاده از منابع ذخیره شده در طبیعت، و بطور کلی آماده کردن عرصهٔ زندگی برای فعالیتهای اجتماعی و اقتصادی جماعات انسانی است.

در این دورهٔ طولانی از تاریخ اساطیری ایران، بنیاد نخستین ساختهای ابتدائی نهادهای اجتماعی و اقتصادی در اجتماعات ساکن در سرزمین ایران گذاشته می‌شود. نهاد خانوادهٔ «پدر و مادر» (Parental Family) . و خانوادهٔ «زن و شوهری» (Conjugal Family) شکل می‌گیرد. ازدواجها براساس قاعدهٔ «درون همسری» (Endogamy)، یعنی مواصلت میان افراد همخون یا همگروه انجام می‌گیرد. پدر با دختر و برادر با خواهرِزاده از یك شکم، ازدواج می‌کند. مثلاً مشی و مشیانه پسر و دختر کیومرث با هم و دختران و پسران آن دو با یکدیگر (طبری الف، ۹۹، طبری ب، ۳۱)، و فریدون با کوشك دختر پسرش ایرج و بعد بافرکوشك دختر خود زناشوئی می‌کند (طبری الف، ۲۸۷، طبری ب، ۴۹). رسم «چندزنی» (Polygamy) نیز در دوره‌ای از عصر اساطیری ایران از رسمهای معمول در جامعه بوده است. کیومرث با ۳۰ زن (در متنهای پهلوی و عربی ۳۰ زن داشتن کیومرث نیامده است) و فریدون با چند زن از دختران و نوادگان خود ازدواج می‌کنند (طبری الف، ۹۳و۲۸۷).

در این دوره مردم با فرهنگ فراهم کردن خوراك و پوشاك و مسکن آشنا می‌شوند. هوشنگ تهیهٔ خوراك از گوشت گاو و گوسفند و حیوانهای دیگر بیابانی، و دوختن جامه و ساختن زیرانداز از پوست حیوانهای درنده را به مردم می‌آموزد (طبری ب، ۳۳). طهمورث بافتن جامه و فرش از پشم و موی حیوانها، و جم رشتن الیاف ابریشم و دیبا و پنبه و کتان و بافتن پارچه از آنها و رنگ کردن پارچه و بریدن پارچه و دوختن جامه را به مردمان می‌آموزد (طبری ب، ۳۵). هوشنگ مردم را به ساختن خانه با چوبهای بریده از درختان آشنا می‌کند و جم گروه اهریمنان را برای سنگبری از کوه و تراش مرمر و ساختن گچ و آهك برای بنای خانه و گرمابه و

ساختمانهای دیگر به کار می گیرد (طبری الف، ۱۱۸، طبری ب، ۳۳ و ۳۶). رام کردن حیوانهای وحشی مانند اسب و خر و به زیر زین و پالان آوردن آنها و توجه به حفظ دام و به کار گرفتن سگان برای نگهبانی گله در زمان طهمورث، و دست آموز کردن ماکیان مانند کبوتر و مرغابی و رام کردن فیل و به دست آوردن استر از به جفت گذاشتن مادیان با خر نر در زمان فریدون انجام می گیرد (طبری ب، ۳۵و۴۷).

در عصر پادشاهی این قهرمانان اساطیری بنیاد آبادیها و شهرهای بزرگ و کهن ایران، و شالودهٔ حکومتها برای نگهداشت منافع مردم دامپرور و کشاورز ایران گذاشته می‌شود. کیومرث دماوند را در طبرستان، هوشنگ بابل را در سواد کوفه و شوش را در خوزستان و ری قدیم را، و طهمورث شهر شاپور را در فارس بنا می نهند، و بنیاد حکومتها را در آنها می گذارند. هوشنگ مردم را با کانهای آهن آشنا می کند و به آنها چگونگی استخراج آهن از کانها و ساختن ابزار و وسایل کار و صنعت از آهن را می آموزد. شیوهٔ آبیاری مصنوعی و انداختن آب در آبگیرها را به مردم یکجانشین کشاورز یاد می دهد و آنها را به کشت و ورز و درو و جمع کردن خرمن غلات تشویق می کند. جم نیز کاراستخراج طلا و نقره و فلزها و گوهرهای گرانبها و انواع ادویه و عطرها را از کوه و کان و دریا به گروه دیوان اهریمن می‌سپارد و مردم را به ساختن سلاحهائی مانند شمشیر و سپر و کلاهخود و جنگ‌افزارهای دیگر از آهن می گمارد. در زمان جم مردم به چهار گروه جنگاوران، روحانیان، دبیران، و صنعتگران و کشاورزان طبقه بندی می‌شوند و هریك از طبقات چهارگانه به انجام کارهائی خاص خود فرا خوانده می‌شوند. در همین زمان برای نخستین بار گروهی از مردم به خدمتگزاری پادشاهان برگزیده می‌شوند.

خاستگاه اسطوره‌ها

خاستگاه اساطیری که در **تاریخ طبری** آمده به دوره‌های فرهنگی گوناگون و نظامهای اجتماعی متفاوت اقوام هند و ایرانی بازمی گردد. این اساطیر دربرگیرندهٔ کهن‌ترین فرهنگ اقوام هند و ایرانی، از زمانی که این اقوام در آسیای مرکزی می‌زیستند و زبان و دین و آئینی مشترك داشتند، تا تازه‌ترین فرهنگ مردم ایرانی در عصر ساسانی می‌باشد. نشانه‌هایی از خاستگاه مشترك کهن‌ترین اسطوره‌ها در ادبیات ودایی و اوستایی دو قوم هند و ایرانی بازمانده است. اورانسکی در **مقدمهٔ فقه‌اللغهٔ ایرانی** قدیم‌ترین بخشهای اوستا را مربوط به نیمهٔ نخست هزارهٔ دوم پیش از میلاد می‌داند. این بخش از اوستا «عصری از زندگی قبایل ایرانی زبان» را نشان می دهد که «در پهنه‌های آسیای مرکزی به دامپروری و صحراگردی» زندگی می گذراندند. اسطوره‌های این بخش از اوستا بیانگر «شیوهٔ زندگی و عادات و رسوم و معتقدات دینی واساطیری صحرانشینان دامپرور است. (۶۸) خاستگاه بعضی اسطوره‌ها نیز در نخستین اجتماعهای قوم ایرانی ساکن در سرزمین ایران است. زمان این اسطوره‌ها بازمی گردد به هنگامی که دسته‌ای از آریائیهای ساکن در آسیای مرکزی در سالهای میان ۱۴۰۰ و ۲۰۰۰ پیش از میلاد به سرزمینی که بعدها ایران نامیده شد مهاجرت کردند و پس از یك دوره جنگ و گریز با

بومیان این سرزمین، سرانجام با آنها کنار آمدند و زمینهٔ همزیستی با هم را در پهنهٔ گستردهٔ ایران فراهم کردند. بسیاری از اسطوره‌های اولیهٔ این دوره که آمیخته‌ای از دو فرهنگ آریائی و بومی ایران بود در دورهٔ زرتشت دگرگونیهایی، هم در صورت و هم در معنا، یافت و به شکل اساطیری آمیخته با فرهنگ دینی زرتشتی درآمد. بخشهای تازه‌تر اوستا هم به اسطوره‌های عصر زرتشت و آموزشهای دینی زرتشتی اختصاص دارد. مؤلف **فقه‌اللغهٔ ایرانی** این بخش از اوستا را به دورهٔ دگرگونی شیوهٔ زندگی مردم از صحراگردی و دامپروری به کشاورزی و دامپروری و اسکان آنها در ایران متعلق می‌داند (اورانسکی، ۶۸).

اساطیر کهن دورهٔ زندگی اقوام ایرانی در آسیای مرکزی با اساطیر دورهٔ آغازین زندگی آنها در سرزمین ایران درآمیخت و همراه با اسطوره‌ها و داستانهای دینی دورهٔ زرتشتی و داستانهای پادشاهان و بزرگانی که در دوره‌های هخامنشی و اشکانی و ساسانی پایهٔ حکومتهای نیرومند و استواری را در ایران زمین نهاده بودند، روایتهائی را پدید آوردند که اساسی «تاریخی» و شکلی «داستانی» و روشی «اساطیری و دینی» داشتند. نمونه‌هایی از این گونه اساطیر و داستانها اوستایی، منشأ داستانهای ملی ایرانیان در دوره‌های بعد گردید. شمار بسیاری از آنها نیز که مبتنی بر «اصل تاریخی» بود «با گذشت روزگار و تسلسل روایات و گشتن در افواه از مجرای تاریخ منحرف شد و صورت داستان و قصه پیدا کرد» (صفا، ۲۶ و ۲۹).

طبری: نگرشها و برداشتها

طبری نوشتن تاریخ را با بینش علمی یك مسلمان مؤمن و آگاه و بی‌تعصب «برای ابراز ارادهٔ خداوند و نشان دادن وحی او» آغاز کرد (دوری، ۹۹). او تاریخ را مجموعه‌ای از واقعه‌ها می‌دانست که زمانی رخ داده و در همان زمان نیز از میان رفته است. به نظر او کسانی از رخداده‌های تاریخی آگاهی دارند که در زمان وقوع آنها می‌زیسته، یا در آن واقعه‌ها نقش داشته، یا با چشم آنها را دیده‌اند. این گروه از بینندگان و گواهان و نقشه‌پردازان واقعه‌ها کسانی هستند که آگاهیها و دانسته‌های خود را با نقل سینه به سینه به ما می‌رسانند.

طبری به دانسته‌ها و اعتقادات مردم هر قوم و دینی احترام می‌گذاشت و روایتهای آنها را به دید تحقیر و تکذیب نمی‌نگریست. او اسطوره‌ها و داستانها را تقریباً همان گونه که در گزارشهای راویان خوانده یا از نقالان و گویندگان شنیده بود، بی آنکه در آنها دست ببرد یا تغییری به دلخواه بدهد، در تاریخ خود نقل می‌کرد. طبری روایتهای گوناگونی از بعضی اسطوره‌ها در تاریخ خود نقل می‌کرد. بعضی روایتها بسیار کوتاه است و احتمالاً مربوط به متن منبعی است که طبری از آنها استفاده کرده. طبری به درست یا نادرست بودن روایات کاری نداشته و آنها را تحلیل و ارزیابی نکرده است. او داوری دربارهٔ روایتها و پذیرفتن یا نپذیرفتن آنها را به خوانندگان کتابش وا گذاشته است. او با این که بسیاری از اسطوره‌ها و روایتهای خبری را با ملاك عقل سازگار نمی‌دیده، باز آنها را بیهوده نیانگاشته و همه را به همان صورت که رایج بوده به عنوان مجموعه‌ای از میراث فرهنگی و تاریخی مردم، بی هیچ گونه اظهارنظری

آورده و صریحاً گفته است که «خبرهای گذشتگان که در کتابها هست و خواننده عجب داند یا شنونده نپذیرد و صحیح نداند، از من نیست، بلکه از ناقلان گفته‌ام و همچنان یاد کرده‌ام» (طبری الف، ۶).

اسطوره: واهی یا واقعی بودن

بعضی از مورخان و نویسندگان اسطوره‌ها را ساختهٔ مردم نادان ابتدائی و مطالب آنها را دور از عقل و منطق و از عقاید واهی و خرافی دانسته‌اند. یعقوبی در تاریخ خصوصیات و رفتار و کرداری که ایرانیان دربارهٔ شاهان افسانه‌ای خود بیان می‌دارند، مانند عمر بسیار دراز برخی از شاهان، یا بی مرگی آدمیان، یا چند چشم و دهان یا صورتی از مس داشتنِ برخی، یا مار به دوش بودن ضحاك (اژدهاك)، به دلیل شگفت آمیز بودن و دور از واقعیت و عقل بودن «در شمار بازیها و یاوه‌گوئیهای بی حقیقت» می‌پندارد و مدعی است که «خردمندان و دانایان عجم و بزرگان و شاهزادگان و دهقانانشان و اهل علم و ادب این گونه مطالب را نگفته و صحیح ندانسته و از حقیقت برکنار شمرده‌اند». (یعقوبی، ۱۹۳)

در کتاب **حماسه‌سرائی در ایران** بعضی از اسطوره های کهن ایرانی مانند «داستان پیدائی جهان» و «حدیث هرمز و اهریمن» و «قصهٔ گاو و کیومرث» و اسطوره‌هائی که خاستگاه نژادها و قومها را بیان می کنند، از «اساطیر محض»، یعنی افسانه های دروغ مبتنی بر «تصورات و اوهام» انگاشته شده است (صفا، ۲۹). نویسندهٔ مقالهٔ «مورخان اسلام» مطالب بخش نخست **تاریخ طبری**، یعنی داستانهای آفرینش جهان و زمان و انسان در فرهنگهای پیش از اسلام را خرافی می پندارد و می نویسد این داستانها «مشحون است از خرافاتی که براساس احادیث بنی اسرائیل و زرتشتیان» گردآوری و نوشته شده که در برابر نقد تاریخی ایستادگی و پاسخگوئی ندارد (هشترودی؟، ۴۹۶). مورخی دیگر همهٔ داستانها و روایتهای مربوط به روزگار عرب و رجال و آثار عرب پیش از اسلام و قوم ایرانی کهن را که در زبان مردم آن جامعه‌ها و سینه به سینه گردیده و در دورهٔ اسلامی به صورت نوشته درآمده است از «اساطیرالاولین» و «داستانهای دیرین» می انگارد و برای آنها «ارزش تاریخی واقعی» نمی‌پذیرد (محیط طباطبائی، ۲ – ۳). در مقدمهٔ کتاب **پژوهشی در اساطیر ایران** افسانه پردازیها و اسطوره‌های آمیخته با «رفتارهای جادوگرانه و اعتقادات خرافی» را جدا از دین مزدیسنا و آئین گاهانی زرتشتیان و همه را مربوط به «عقاید و خرافه های پیش از عصر گاهان» شمرده است. نویسندهٔ همین کتاب سود بررسی و «شناخت اساطیر، این مجموعهٔ عقاید عامیانه و خرافی» را آگاهی از «تاریخ رشد تمدن و فرهنگ آن قوم» و بازیافت خاستگاه بعضی «آداب و عادات کهن» که هنوز در رفتار و عقاید امروزی ایرانیان بازمانده، می داند (مهرداد بهار، مقدمه، هفت و نه).

نویسندهٔ مقالهٔ «مورخان ایران در دورهٔ اسلام» در بحثی دقیق دربارهٔ شناخت درست و ممکن بودن بعضی حوادث و روایتها، یا نادرست و محال بودن آنها از نظر عقل و منطق، به

کسانی که اسطوره‌ها و افسانه‌های بعضی اقوام را، که از مجموعهٔ عقاید و باورهای قومی و دینی آنها به هم آمده، واهی و خرافی می‌پندارند به درستی پاسخ داده است. او به نحوهٔ بینش و استدلال بعضی عقول مانند ابن اثیر انتقاد می‌کند و می‌نویسد چگونه است که بعضی اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی مربوط به جمشید و هوشنگ و آرش و کیکاووس را که مردم ایران آنها را باور داشتند و واقعی می‌پنداشتند و در کتابهای خود نقل می‌کردند، دروغ و خرافه می‌پندارند و ایرانیان را به داشتن چنین اعتقادهایی و پذیرفتن آنها جاهل و نادان می‌شمارند، لیکن معجزات و کرامات و داستانهای اعجازآمیز انبیای بنی‌اسرائیل را درست و مسلّم می‌دانند و بی گفتگو آنها را نقل می‌کنند. در صورتی که از لحاظ محال عقلی بودن، فرقی میان اسطوره‌های ایرانی و داستانهای شگفت‌آمیز بنی‌اسرائیل نیست و «در نزد عقل، سحر سامری و معجزهٔ موسی و ید بیضا یکسان است». بعد نتیجه می‌گیرد که معیار ابن اثیر، و البته همهٔ کسانی که همچون او می‌اندیشند، در نقل این روایات عقل نیست بلکه ایمان است. پس وقتی که معیار و ملاك داوری دربارهٔ این گونه اسطوره‌ها و افسانه‌ها ایمان باشد «نباید به کسانی که از روی ایمان خاص خود مطالبی گفته‌اند» تاخت. سرانجام طبری را به سبب بینش و برداشتی که در «نقل معجزات انبیاء و مخاریق ساحران و افسانه‌های ملل» در تاریخش داشته و «به عقاید هر قوم و ملتی احترام» گذاشته و زبان طعن و ریشخند بر آنها نگشوده می‌ستاید و تحسین می‌کند (زریاب، ۱۷۶).

اگر این نظر عام مردم‌شناسان را بپذیریم که می‌گویند «اسطوره، قصه‌ای مقدس است»، پس باید این را هم قبول کنیم که اسطوره جوهر خاصش «دروغ بودن» نیست، بلکه «راست ربّانی بودن» آن است برای کسانی که آن را باور دارند، و «افسانه» و «قصهٔ پری بودن» آن است برای آنهائی که آن را باور ندارند.

ادموند لیچ، مردم‌شناس برجستهٔ انگلیسی، معتقد است که تمایز میان تاریخ و اسطوره و اینکه تاریخ راست است و اسطوره دروغ، کاملاً قراردادی و خودخواهانه است. تقریباً همهٔ جامعه‌های انسانی مجموعه‌ای حدیث و روایت دربارهٔ گذشتهٔ خود دارند. این مجموعه‌ها هر یك همچون **کتاب مقدس** با داستانی از آفرینش آغاز می‌شوند. این داستان آفرینش الزاماً به تمام معنای اصطلاحی «اساطیری» است. لیکن در پی داستانهای آفرینش حکایتهائی دربارهٔ کردارهای برجستهٔ قهرمانان فرهنگی (مانند حضرت داوود و حضرت سلیمان) می‌آیند که احتمالاً باید بنیادهائی در «تاریخ راستین» داشته باشند. این حکایتها به نوبهٔ خود با گزارش رخدادهائی پیوند دارند که همهٔ آنها را رخدادهائی «کاملاً تاریخی» می‌پذیرند، به این دلیل که وقوع این رخ‌دادها در بعضی منابع دیگر مستقلاً ضبط شده است. کتاب **عهد جدید** مسیحیان از یك نقطه نظر به مفهوم تاریخ است و از نقطه نظر دیگر اسطوره. آن کسی که در پی خط جدائی میان این دو زمینهٔ تاریخی و اسطوره‌ای در **عهد جدید** (انجیل) باشد، مردی ساده‌نگر خواهد بود. (Leach, 54–55)

طبری: روش تاریخ‌نویسی

به قول ابن‌خلدون، طبری «از نامبرداران تاریخ و یکی از پیشوایان با دانش و فضیلت تاریخ‌نویسی» بود (ابن‌خلدون، ۳). او مکتب تازه و نوینی در تاریخ‌نویسی اسلامی بنیاد نهاد. تاریخ او یك تاریخ توصیفی از مجموعهٔ داده‌های فرهنگ شفاهی و کتبی اقوام و ملل گوناگون است. طبری در نوشتن تاریخ «روشی استقرائی و جامع» به کار برده و روایات را با «دقت و امانت و اتقان» بسیار فراوان، گردآوری و نقل کرده است (ابراهیم، ۱۸). طبری در نقل روایتهای اسطوره‌ای در پی یافتن ارتباط متقابل میان عناصر تشکیل‌دهندهٔ ساخت این روایتها، و تعیین عاملهای مؤثر جغرافیائی، قومی و نژادی و دینی در شکل‌بندی آنها، یا بررسی و تحلیل رمزها و تمثیلهای اسطوره‌ها نبوده است. او در تاریخ‌نویسی روشی تحقیقی – تحلیلی نداشته و روایات را یکجا و بی نظر انتقادی پذیرفته و نقل کرده است. «نولدکه» او را نه «اهل تحقیق» می‌داند و نه «اهل انتقاد تاریخی به آن معنی که در نزد بعضی از دانشمندان ایران آن قرن معمول» بوده است. (نولدکه، ۱۱).

به نظر اونس – پریچارد، مردم‌شناس صاحب مکتب انگلیسی، تاریخ‌نویس در پژوهشهای تاریخی و نوشتن تاریخ یك قوم و جامعه باید از یك نقش سه‌گانه برخوردار باشد. نخست گردآورنده‌ای با دانش و آگاه و امین در گردآوری اطلاعات و روایتها باشد. دوم همچون یك تاریخ‌نگار ورزیده با بینش علمی و تحلیلی مواد گردآوری شده را بررسی و اعتبار تاریخی آنها را ارزشیابی کند. سوم مانند یك مردم‌شناس اجتماعی با دیدگاهی جامعه شناختی به مواد جمع آوری شده بنگرد و وقایع و عناصر ترکیب‌دهندهٔ آنها را تعبیر و تفسیر نماید (Evans – Pritchard, 52). طبری در نوشتن بخش آغازین تاریخ خود، نقش یك گردآورندهٔ عالم و صدیق را در جمع آوری روایتهای تاریخی و اسطوره‌ای به خوبی انجام داده است. او با احتیاط و امانت کامل علمی روایتها را به همان صورت و کیفیت اصلی نقل کرده است، لیکن از عرصهٔ سیاهه‌سازی در زمینهٔ تاریخ پا فراتر ننهاده و با مواد تاریخی برخوردی انتقادی همچون یك مورخ و جامعه‌شناس تحلیل‌گر نداشته است. به همین دلیل بعضی او را به جای مورخ، یك «راوی» خوانده‌اند که اخبار و روایتها را با شکل خام و ابتدایی از منابع گوناگون جمع آوری و دسته بندی و نقل کرده است (عبدالجلیل ۱۵۱). ویلیام مارسه او را دانشمندی «چابك‌دست» اما «تنبل» خوانده و «تاریخش را به امعاء و احشای هیولائی تشبیه کرده است که طعمه‌های خود را دست‌ناخورده در میان خود حفظ می کند» (همان، ۱۵۵).

مختصر این که طبری نخستین تاریخ‌نگاری بود که در آغاز تکوین و شکل‌گیری دانش تاریخ نگاری در اسلام با سعهٔ صدر و برخورداری از خصوصیات برجستهٔ یك عالم باایمان و بی تعصب به نوشتن آن بخش از تاریخ جامعه‌های دوران پیش از اسلام پرداخت که تا آن زمان کمتر مورخی این‌چنین به میراث فرهنگی اقوام ابتدائی نگریسته بود. او احتمالاً با آگاهی به اینکه انسان ابتدائی پیش از تاریخ نیز مانند انسان دورهٔ تاریخی و اسلامی دارای فرهنگی منسجم

و اندیشه‌ای منطقی، لیکن متناسب با عصر و نظام جامعهٔ خود بود، به گردآوری و نقل اسطوره‌ها و داستانهای بازمانده از آثار فرهنگ ایرانیان کهن دست یازید. ظاهراً او این روایتها را، که آکنده از نشانه و رمز و تمثیل و بیانگر معانی و مفاهیمی اجتماعی از زندگی مردم دوران اسطوره‌ای ایران است، به مثابه داده‌هائی تاریخی می‌انگاشته که در تدوین تاریخ ایران پیش از اسلام به کار برده است. *

* این مقاله و مقدمهٔ آن «اسطوره: حدیث واقعیتهای اولیهٔ جهان هستی» به مناسبت بزرگداشت یك هزار و یکصدمین سالگرد درگذشت ابوجعفر محمدبن جریر طبری (۲۲۵ - ۳۱۰ هجری) نوشته و به سمینار بین‌المللی بزرگداشت آن مورخ بزرگ جهان اسلام اهدا شد. این سمینار از سوی معاونت پژوهشی وزارت فرهنگ و آموزش عالی و با همکاری دانشگاه مازندران از تاریخ ۲۲ تا ۲۴ شهریور ماه ۱۳۶۸ در آمفی تئاتر بانك ملی بابلسر برگزار شد. این مقاله همراه با چند مقالهٔ دیگر از مجموعهٔ مقالات ارائه شده به سمینار به کوشش مرکز تحقیقات علمی کشور وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی در نسخه‌های معدودی در تاریخ ۱۳۶۹ چاپ و منتشر گردید. چون یادنامه فقط در میان گروهی از شرکت‌کنندگان در سمینار و شمار اندکی از پژوهشگران و دانشگاهیان ایرانی و خارجی توزیع شده بود، از این رو برای آگاهی علاقه‌مندان به مباحث مردم‌شناسی تاریخ و اسطوره‌شناسی به چاپ و انتشار مجدد این مقاله در دو شماره از مجلهٔ «کلك» اقدام شد.

کتابنامه:

منابع فارسی

الف- کتابها

- ابن‌خلدون، عبدالرحمن. **مقدمهٔ ابن‌خلدون**، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، جلد اول، ۱۳۵۹.
- اورانسکی، ای.م.. **مقدمهٔ فقه‌اللغهٔ ایرانی**، ترجمهٔ کریم کشاورز، پیام ۱۳۵۸.
- بهروز، ذبیح.. **تقویم وتاریخ در ایران**، انجمن ایرانویچ، شمارهٔ ۱، ایران کوده، ۱۳۳۱.
- بهار، مهرداد.. **پژوهشی دراساطیرا یران**، جلد ۱، توس ۱۳۶۲.
- پورداود، ابراهیم.. **یشتها**، جلد ۲، کتابخانهٔ طهوری ۱۳۴۷.
- صفا، ذبیح‌الله.. **حماسه‌سرائی در ایران**، امیرکبیر، ۱۳۶۳.
- طبری، محمدبن جریر (الف).. **تاریخ طبری یا تاریخ‌الرسل والملوک**، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، جلد ۱، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.
- طبری، محمدبن جریر (ب). **تاریخ‌الرسل والملوک**، ترجمهٔ صادق نشأت، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۱.

عبدالجلیل، ج.م.. **تاریخ ادبیات عرب**، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، امیرکبیر ۱۳۶۳.

- کریستن سن، آرتور. **نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران**، ترجمهٔ احمد تفضلی و ژالهٔ آموزگار، نشرنو ۱۳۶۳.

- لیچ، ادموند، لوی - استروس، ترجمهٔ دکتر حمید عنایت، خوارزمی، ۱۳۵۰.
- نولدکه، تئودور، **تاریخ ایرانیان و عربها در زمان ساسانیان**، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی، انجمن آثار ملی، ۱۳۵۸.
- یعقوبی، احمدبن ابی‌یعقوب. **تاریخ یعقوبی**، ترجمهٔ محمد ابراهیم آیتی، جلد ۱، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۷.

ب-مقالات

- ابراهیم، محمدابوالفضل. «**مقدمه برتاریخ طبری**»، در **تاریخ الرسل والملوک**، ترجمهٔ صادق نشأت، ۱۳۵۱.
- بهار (ملك‌الشعراء)، محمدتقی. «محمدبن جریرالطبری»، در **بهار و ادب فارسی**، به کوشش محمد گلبن، ۱۳۵۱.
- دوری، عبدالعزیز. «**مکتب تاریخ نگاری عراق در قرن سوم هجری**»، **در تاریخ نگاری در اسلام**، ترجمهٔ یعقوب آژند، نشر گستره ۱۳۶۱.
- زریاب خوئی، عباس. «**مورخان ایران در دورهٔ اسلام**»، در **مجموعهٔ مقالات گوشه‌ای از سیمای تاریخ تحول علوم در ایران**، وزارت علوم آموزش عالی، بی‌تاریخ. این مقاله زیر عنوان «مورخان ایران در عهد اسلامی» در مجموعهٔ مقالات نویسنده به نام **بزم‌آورد** چاپ شده است. نك. **بزم‌آورد**، انتشارات علمی، صص ۵۳ - ۳۶، سال ۱۳۶۸.
- محیط طباطبائی، محمد. «**تاریخ و زبان و ادبیات**»، متن سخنرانی در نخستین کنگرهٔ تاریخ ایران، آبان ۱۳۴۷.
- هشترودی، محسن. «**مورّخان اسلام**»، دانش، شمارهٔ ۹، آذر ۱۳۲۰.

منابع انگلیسی

- Evans - Pritchard, E0E., *"Anthropology and History"*, in Essays in Social Anthropology, London 19620.
- Leach, Edmond, *Lévi - Strauss,* Fontana 1970.

www.adabestanekave.com

گی پلانتی ـ بونژور
ترجمهٔ محمدپوینده

واقع‌گراییِ زیبایی شناختی: چرنیشفسکی و هگل

www.adabestanekave.com

بررسی نظریه‌های زیبایی‌شناختی **چرنیشفسکی** صرفاً اهمیت فرهنگستانی ندارد، چرا که این دموکرات، بنیانگذار راستین زیبایی‌شناسی واقع‌گرایی است که مایهٔ الهام‌بخشی از ادبیات روسی در طول نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بود - زیبایی‌شناسی‌ای که کمونیستها پس از انقلاب اکتبر آن را به خدمت گرفتند. آقای کوریه[۲] به درستی می‌نویسد:

«قصد ما مبالغه در اهمیت تاریخی آثار **چرنیشفسکی** در محیط روس نیست. اما «علم ادبیات» شوروی تا زمان حاضر خود را به **چرنیشفسکی** و شاگردش **دوبرلیوبوف** منسوب می‌کند: به همین سبب بسیار مطلوب است که ما برداشت دقیقی از اصول زیبایی‌شناختی و انتقادی **چرنیشفسکی** داشته باشیم؛ بدون چنین شناختی، بررسی پدیده‌های ادبی که از ۱۹۱۷ تا روزگار ما در روسیه نمودار گشته، ناممکن است».

حتا در زمان حیات چرنیشفسکی نیز، نظریه‌های او پیرامون هنر، نه فقط در میان شاگردانش **دوبرولیوبوف** و **پیسارف**، بلکه در میان نویسندگان و اندیشه‌ورزانی که همانند **داستایوسکی** و **سولویوف** به خانوادهٔ فکری کاملاً متفاوتی تعلق داشتند، بسیار مورد توجه قرار می‌گرفت.

نخستین فردی که پایه‌های زیبایی‌شناسی نوینی را بنیاد نهاد، **بلینسکی** بوده است. **چرنیشفسکی** نخستین آثار خود را تنها چند سال پس از مرگ **بلینسکی** منتشر می‌کند. تفسیرگران مارکسیست به ویژه به این نکته حساسند که **چرنیشفسکی** مشعل پیشتاز نامدار خود

را به دست می گیرد: زیبایی‌شناسی او چیزی جز تداوم زیبایی‌شناسی بلینسکی نیست که مفهوم محوری آن یعنی «بازگشت به واقعیت» را تعمیق می‌بخشد[۳].

تاریخنگاران غربی، چنین پیوندی را نمی‌پذیرند. یکی از آنان [کوربه] سرسختانه پافشاری می‌ورزد:

« پلخانف تأکید دارد که چرنیشفسکی از همان جایی آغاز کرد که بلینسکی به پایان رسانیده بود. این عبارت به شرطی درست است که به روشنی دریابیم هر چند برخی از نظریات چرنیشفسکی و بلینسکی در نقطهٔ شروع با هم منطبق است و برخی دیگر در نقطهٔ پایان، اما با این همه، منحنی نظریات آن دو، کاملاً متفاوت است: دومی، به هیچ‌وجه ادامهٔ اولی نیست».

بلینسکی، همان‌گونه که نشان داده‌ایم، سخت تحت‌تأثیر زیبایی‌شناسی هگلی باقی مانده بود. آیا در مورد چرنیشفسکی هم این گفته، صادق است؟ بررسی سرچشمه‌های فکری آنان یکی از عناصر این پاسخ است. اولی مستقیماً به هگل وابسته است، دومی، به فویرباخ. در این مورد، جای هیچ تردیدی نیست، چرا که خود چرنیشفسکی در پیشگفتار چاپ سوم پایان‌نامه‌اش به این پیوند اشاره دارد:

«بدین ترتیب، رساله‌ای که پیشگفتارش را من نوشته‌ام، آزمونی است برای کاربرد اندیشه‌های فویرباخ در حل مسائل اساسی زیبایی‌شناسی. نویسنده کوچکترین ادعایی نداشته که حرف تازه‌ای مختص شخص خودش زده است. او صرفاً می‌خواسته است که گزارشگر اندیشه‌های فویرباخ باشد و آنها را در زیبایی‌شناسی به کار بندد».

فویرباخ رساله‌ای پیرامون زیبایی‌شناسی ننوشته است. اما یک بند از اصول فلسفهٔ آینده، تعریف زیر را از هنر ارائه می‌دهد:

«فلسفهٔ مطلق کهن، حواس را صرفاً در حوزهٔ پدیدار و پایان‌پذیری رها ساخته است؛ و با این حال، در نقطهٔ مقابل این نظر، مطلق و امر الهی را موضوع هنر قرار داده است. اما موضوع هنر (به طور باواسطه در ادبیات، به طور بی‌واسطه در هنرهای تجسمی) موضوع بینایی، شنوایی و بساوایی است. ولی در این حال، نه فقط پایان‌پذیر، و پدیدار، بلکه به علاوه ذات حقیقی و الهی هم موضوع هنر هستند: پس حواس، ابزار مطلق‌اند. اگر عبارت «هنر، حقیقت را در قالب محسوس نشان می‌دهد» به درستی درک و بیان شود، بدین معناست که: هنر، حقیقت امر محسوس را نشان می‌دهد».

این برداشت فویرباخ ضدهگلی است، زیرا که موضوع هنر را نه مطلق، بلکه واقعیت محسوس قرار می‌دهد و به ویژه بدین‌سبب که متضمن برداشتی غیردیالکتیکی، صرفاً انسان‌شناختی و در نتیجه، متافیزیکی از واقعیت است. این موضع به طور تمام و کمال نزد

چرنیشفسکی باز یافته می‌شود. منظور ما آن نیست که انتقادگر روس - آنچنان که خود با فروتنی بسیار تأکید دارد - به کاربرد اصول مرده‌ریگ فویرباخ بسنده می کند. دموکرات انقلابی می‌داند که بنا به گفتهٔ هرتسن: «صحنهٔ نمایش، از آنجا که چیزی را به نمایش می گذارد، مجلس ادبیات، سکوی خطابه، یا اگر مایل باشید، معبد هنر و شعور است». بدین‌ترتیب بر نقش اجتماعی هنر تأکید می‌ورزد، ولی با این‌همه از نگرش فویرباخی به ماهیت واقعیت هنری دست برنمی‌دارد.

چرنیشفسکی به خواندن هگل از خلال آثار فویرباخ، بسنده نمی کند: او با استفاده از رساله فیشر[4]، نظریات هگل را بیان می‌دارد. علت این امر روشن است: سانسور، نام بردن از هگل را ممنوع کرده بود. برای آن که بتواند گفتارهای موثق یکی از پیروان دیدگاهی زیبایی‌شناختی را که به رد آن می‌پردازد، نقل کند، به ناگزیر به فیشر متوسل می‌شود. البته با علم به این که زیبایی‌شناسی هگل، بسیار گسترده‌تر از زیبایی‌شناسی این شاگردی است که در مقایسه با استاد خود، کوتولهٔ حقیری بیش نیست:

«هر بار که از اندیشه‌های بنیادی زیبایی‌شناسی هگل دور می‌شود، کاری جز تباه کردن این اندیشه‌ها انجام نمی‌دهد. با این حال، بخشهایی که نویسنده [خود چرنیشفسکی] نقل می کند، اندیشه‌های هگل را بی‌هیچ تغییری بیان می‌دارند».

بی گمان اگر به دیدهٔ تحقیق نگریسته شود، موضع فیشر در باب ماهیت زیبایی، رابطه میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری، و منشأ و مفهوم زیبایی، همان موضع هگل است. با این همه، در دو مورد اساسی، فیشر از هگل جدا می‌شود. در حالی که هگل، برداشتی حقیقتاً دیالکتیکی از رابطه میان صورت و محتوا، عنصر ذهنی و عینی دارد، شاگرد او به نحو خطرناکی به ورطهٔ ایده‌آلیسم ذهنی می‌غلطد و شانه به شانهٔ کانت می‌ساید. دیگر آن که فیشر، چندان فاصله‌ای با درک هنر چونان واقعیتی غیرتاریخی ندارد: زیبایی به یک شکل ازلی و دگرگون‌ناپذیر تبدیل می گردد که البته باید در امر محسوس، تجسم یابد، اما تجسمش، همانند فرایندی حقیقتاً تاریخی در نظر گرفته نمی‌شود. از همین‌رو، هنگامی که چرنیشفسکی، مفهوم مطلق را به باد حمله می گیرد، یا هنگامی که علیه اهمیت گزافه‌آمیزی که در آفرینش هنری به ذهن هنرمند داده شده، برمی آشوبد، استدلالهایش بیشتر متوجه فیشر است تا هگل. با این همه باور دارد که با نقد فیشر، در واقع هگل را هدف قرار داده و اتفاقاً همین نکته مورد توجه ما است. چه در مورد مسألهٔ ماهیت مقوله‌های اساسی زیبایی‌شناسی و چه در مورد منشأ و وجه تمایز هنر، نظریه‌پرداز روس نه فقط از سنت زیبایی‌شناسی ایده‌آلیسم آلمانی فاصله می گیرد، بلکه به طور اساسی از آن می گسلد.

الف. از زیبایی هنری به واقعیت زیبا

در زیبایی‌شناسی، **چرنیشفسکی**، ضد **هگل** است. این حکم چه بسا گزافه‌آمیز بنماید؛ اما چنین نخواهد بود. اگر پذیرفته شود که گرفتن جانب نقطهٔ مقابل هگل، ایجاب نمی کند که زیبایی‌شناسی هگلی را بی‌اهمیت بشماریم؛ در واقع در آثار این فیلسوف، عناصر مثبتی یافت می‌شود که نزد کانت یکسره غایب است. شایستگی پراهمیت **هگل**، پیوند دادن نظریهٔ هنر با تاریخ هنر است. کار او این نیست که از تاریخ، مثالهایی برای تشریح نظریهٔ خود بیرون کشد. او نشان می‌دهد که هنر به راستی حاصل تکامل تاریخی فعالیت هنری است:

«تاریخ هنر، بنیان نظریهٔ هنر را تشکیل می‌دهد؛ نظریهٔ هنر، سپس، راه بررسی گسترده‌تر و کامل‌تر تاریخ هنر را هموار می‌سازد؛ بررسی دقیق‌تر تاریخ، تکمیل باز هم بیشتر نظریه را امکان‌پذیر می‌سازد و الی آخر. این کنش و واکنش[5] که نفع متقابل تاریخ و نظریه را تأمین می کند، تا بی‌نهایت ادامه خواهد یافت، تا زمانی که آدمیان به بررسی رویدادها و درس‌آموزی از آنها می‌پردازند، به جای این که رویدادها را به سیاههٔ گاهشمار و فهرستهایی کتابشناختی تبدیل کنند که نیازی به اندیشیدن و ژرف‌نگری ندارد».

بنابراین **هگل**، برداشت دیالکتیکی و تاریخی رابطهٔ میان صورت و محتوا را برای **چرنیشفسکی** به ارمغان می‌آورد. به راستی مایهٔ تأسف است که **چرنیشفسکی** پس از آن که اساس پیام **هگل** را به این خوبی دریافت، تا این حد از وی جدا می‌شود. رسالهٔ او پیرامون رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت، سراپا جزمی است و اشارات تاریخی بسیار ناچیزی در بر دارد و همین امر باعث شده که پلخانف بگوید دیدگاههای حقیقتاً ماتریالیستی نزد **هگل** بسی بیش از **چرنیشفسکی** است.

نظریه‌پرداز روس، ابهام بنیادی موضع **هگل** را خاطرنشان می‌سازد: روی‌آوردن به تاریخ، مستلزم گرایش پیگیری به سوی واقع گرایی زیبایی‌شناختی است، ولی این گرایش، که پیوسته از انتزاع ایده‌آلیستی آسیب می‌بیند، تحقق نیافته، بی‌اثر، آرزویی توخالی باقی می‌ماند. بدین‌ترتیب همان تضاد پیشگفتهٔ میان روش و نظام را در حوزهٔ هنر بازمی‌یابیم.

از چه‌رو این زیبایی‌شناسی هگلی که چنین عزیمت پرشکوهی داشته، به‌چنین ناکامی رقت‌انگیزی منجر می‌شود؟ پاسخ این پرسش، مایهٔ شگفتی نخواهد بود. **چرنیشفسکی**، شاگرد **فویرباخ**، نمی‌توانسته است بپذیرد که هنر به حوزهٔ مطلق تعلق داشته باشد. او خاطرنشان می کند که **هگل** برای تعریف یکایک مقوله‌های اساسی زیبایی‌شناسی خود، پیوسته به ایده رجوع می کند: زیبا، والا و تراژیک. مطلق هگلی، جانمایه و بیانگر تمامی زیبایی‌شناسی است: و هرچند به چهره‌های گوناگونی درمی‌آید، ولی پیوسته خود اوست که حضور دارد. **چرنیشفسکی** در بازشناسی این چهره‌های مطلق، با دشواری روبرو نیست: [این چهره] در هنر،

زیبایی است؛ در والا، پایان‌ناپذیر؛ و در تراژیک، سرنوشت یا ضرورت است.

موضوع زیبایی‌شناسی سپهر بی کران زیبایی است. **چرنیشفسکی** می‌اندیشد که اصل و منشأ تمامی ایده‌آلیسم **هگل** در همین جا نهفته است. پافشاری بر این که هنر، صرفاً زیبایی را در نظر دارد، بدان معناست که جزء به جای کل گرفته شود، سرانجام به تعریف هنر بر مبنای جنبهٔ صوری آن بسنده گردد و محتوای واقعی‌اش از قلم انداخته شود:

«درهم آمیختن زیبایی صورت - به مثابه خصلت ضروری اثر هنری - و زیبایی - در مقام یکی از موضوعات متعدد هنر - یکی از علل زیاده‌رویهای اسفبار در [عرصهٔ] هنر بوده است: «موضوع هنر، زیبایی است»، زیبایی، به هر قیمتی که شده، هنر محتوای دیگری ندارد».

مگرممکن است که باچنین برداشتی از هنر، در ورطهٔ زیبایی‌پرستی[۶] هنر ناب درنغلطید؟! موضع **هگل**، از دیدگاه **چرنیشفسکی**، بنیاد نظری گرایش زیبایی‌شناختی هنر برای هنر است:

«نظام **هگل** تمامی آموزهٔ زیبایی‌شناختی‌اش را بر این اصل بنا کرده که یگانه موضوع هنر، تحقق ایدهٔ زیبایی است؛ هنر، بر مبنای این برداشتهای ایده‌آلیستی، باید از تمامی دیگر تمایلات انسان مستقل بماند - به جز تمایل به سوی زیبایی. چنین هنری، هنر ناب نامیده می‌شود».

تبدیل **هگل** به نظریه‌پرداز هنر برای هنر، بسی غریب می‌نماید. **چرنیشفسکی** خود نیز مایل بود داوری‌اش را دقیق‌تر کند. او می‌پذیرد که زیبایی‌شناسی هگلی علیه جدایی ایده و واقعیت نشانه رفته است، چه، زیبایی یعنی یگانگی تصویر خیالی[۷] و ایده. زیبایی در میان آسمان پرواز نمی کند، چرا که باید در دنیای محسوس نمودار گردد: زیبایی، همانند حقیقت، همیشه انضمامی است. بنابراین، نوعی واقع گرایی نزد **هگل** وجود دارد:

«**هگل** و فیشر پیوسته تکرار می کنند که زیبایی در طبیعت، چیزی است که یادآور انسان است (یا اگر بخواهیم عبارات هگلی به کار بریم، [زیبایی طبیعی] چیزی است که بیانگر فردیت است)؛ آنان تأکید دارند که زیبایی در طبیعت، مفهوم زیبایی ندارد مگر در جایی که به انسان اشاره داشته باشد - چه اندیشهٔ عمیقی! افسوس! زیبایی‌شناسی **هگل** چه دلکش می‌بود اگر این اندیشهٔ کاملاً بسط‌یافته، به جای جستجوی وهم‌آلود ایده‌ای که پدیدار می گردد، به بنیاد فکری این زیبایی‌شناسی تبدیل شده بود. به نظر **چرنیشفسکی**، گزینش ناگزیری در کار است: یا زیبایی چیزی واقعی است که در این حال هیچ نیازی به استناد به ایده وجود ندارد؛ با برای تبیین زیبایی به ایده رجوع می‌شود، اما در این حال، واقعیت، تمامی اهمیت خود را از دست می‌دهد. به علاوه، تعریف زیبایی با ادغام امر محسوس و ایده، رد زیبایی‌شناسی را به طور بالقوه در خود نهفته دارد. در حقیقت، زیبایی‌شناسی **هگل**، مرثیه‌ای برای هنر است:

«باری، بر مبنای نظام **هگل**، هر چه اندیشه، تکامل‌یافته‌تر باشد، زیبایی در مقابل آن، بیشتر ناپدید می‌گردد؛ سرانجام، برای اندیشه‌های کاملاً تکامل‌یافته، نه حقیقت وجود دارد و نه زیبایی. در رد این نکته باید بگوییم که تکامل اندیشهٔ بشر، به هیچ وجه، حس زیبایی‌شناسی را در ضمیر وی از میان بر نمی‌دارد».

تعریف هنر با مفاهیم زیبایی و مطلق، در حکم محروم ساختن هنر از هر محتوایی است - چیزی که به نظریهٔ هنر برای هنر می‌گراید، و به علاوه به نشناختن ویژگی کردار زیبایی‌شناختی منجر می‌گردد - چیزی که نشانهٔ سلطه‌گری[8] فلسفی عظیمی است. **هگل**، به جای مطلق‌انگاری زیبایی، می‌بایستی دریابد که زیبایی صرفاً یکی از عناصر هنر است - آن هم کم اهمیت‌ترین آنها. زیبایی‌شناسی را باید با موضوع راستین آن تعریف کرد که به هیچ رو، نه زیبایی، بلکه زندگی با تمامی غنا و گسترش آن است. همین بس که فهمیده شود هنر، یعنی واقعیت، تا عنوان رسالهٔ او که تمامی برنامه‌اش را در بر دارد، به یاد آورده شود:

«زیبایی، زندگی است؛ موجودی زیباست که زندگی را در وجودش آنچنان بازیابیم که با تصور آرمانی ما از زندگی منطبق باشد؛ آن موضوعی زیباست که زندگی به گونه‌ای در خود در وجودش نمودار می‌گردد یا برای ما یادآور زندگی است. به نظر می‌آید که این تعریف، بیان شایسته و بایستهٔ تمامی چیزهایی است که می‌تواند حس زیبایی را در وجود ما برانگیزاند».

از آنجا که بسیار آشکاراست که زیبایی، زندگی است،خود **هگل**هم نمی‌توانسته است به این نکته پی نبرد. به همین سبب، به رغم برداشت متافیزیکی **هگل** این مفهوم زندگی، ناخودآگاه به وی تحمیل می‌شود:

«در سیر تکامل خود مفهوم زیبایی، کلمهٔ «زندگی» اغلب نزد **هگل** یافت می‌شود، به حدی که سرانجام، می‌توان از خود پرسید آیا تفاوتی اساسی میان تعریف ما، «زیبایی، زندگی است» و تعریف او «زیبایی، وحدت همه جانبه ایده و تصویر خیالی است» وجود دارد»؟

اگر **چرنیشفسکی**، آن گونه که **پلخانف** می‌پندارد، به اعلام نظریهٔ برتری واقعیت محسوس بر ایدهٔ انتزاعی، بسنده کرده بود، زیبایی‌شناسی او چیزی جز بیان سادهٔ زیبایی‌شناسی **فویرباخ** نمی‌بود که موضوع هنر را موضوع بینایی، شنوایی و بساوایی می‌دانست. اما نظریه‌پرداز روس، عنصر جدیدی را به میان می‌آورد که **فویرباخ** با آن بیگانه است. پس از تبیین عبارت «زیبایی، زندگی است» **چرنیشفسکی** ادامه می‌دهد:

«اما ناگفته نماند که انسان، به طور کلی، طبیعت را با چشم یک مالک می‌نگرد و به علاوه، در روی زمین، هر آنچه با خوشبختی و شکوفایی زندگی بشری پیوند دارد، زیبا جلوه می‌کند».

لوکاچ به‌اهمیت این مطلب پی برده است وطرح اولیه ... است مارکسیستی از زیبایی

شناسی را به درستی در آن مشاهده می کند: رابطهٔ دیالکتیکی میان طبیعت و وضعیت اجتماعی انسان. چرنیشفسکی بدین‌ترتیب به‌راه واقع گرایی سوسیالیستی گام می گذارد. هنر به زندگی پیوسته است و خود زندگی حاصل کار اجتماعی است. پس، داوری هر کس در باب زیبایی با تعلق وی به طبقهٔ معینی، مشروط می‌شود. هرچند نظریه‌پرداز روس برخی از مایه‌های فکری فویرباخی را تکرار می کند، اما استناد به وضعیت اجتماعی را هم به آنها می‌افزاید. موضع او در آن حدی که زیبایی‌شناسی را بی‌هیچ استنادی به ایدهٔ مطلق تعریف می کند، نقطهٔ مقابل مستقیم موضع هگل است.

چرنیشفسکی به‌شیوهٔ بسیار پیگیرانه‌ای به‌جستجوی این شبح مطلق هگلی در دوعرصهٔ ممتاز دیگر برمی‌آید: والا [۹] و تراژیک. هگل، کمی به شیوهٔ کانت، معتقد است که مفهوم والا از سرشت آدمی برمی‌خیزد که در آن واحد، روح و حساسیت [۱۰] است. والا، برتری ایده بر صورت و نیز تجلی مطلق است. نظریه‌پرداز روس می‌اندیشد که این دو تعریف یکسره متفاوتند. او درنمی‌یابد که هگل یکی را برای توضیح دیگری به کار می‌برد. با این همه، با سهولت بسیار می‌توان مشاهده کرد که اگر والا، تجلی مطلق است یا اگر والا آن چیزی است که تصوری از پایان‌ناپذیر را در ما ایجاد می کند، دقیقاً از آن‌روست که در والا، نوعی برتری ایده بر صورت محسوس یافت می‌شود. به نظر چرنیشفسکی، تعریف «مناسب» هگلی، تعریفی است که با به میان کشیدن تصوری از پایان‌ناپذیر، والا را روشن می‌سازد. ما واژهٔ مناسب را از آن‌رو در گیومه قرارداده‌ایم که نشان دهداین تعریف، بنیان اندیشهٔ هگل را بهتر بیان می‌دارد. ولی این تعریف به‌خودی‌خود، همان‌قدر نامناسب است که تعریفی که هنر را زیبایی می‌داند. چرنیشفسکی به‌بررسی پیدایش مفهوم والا می‌پردازد. در وهلهٔ نخست، رابطه‌را برعکس می کند: هگل خواستار آن بوده که پایان‌ناپذیر، احساس والایی را در ما برانگیزد. چرنیشفسکی این رابطه را اصلاح می کند:

«به همین سبب است که حتا اگر بپذیریم که مشاهدهٔ نظری امر والا، همیشه به تصوری از پایان‌ناپذیر منجر می‌شود، والایی که نه زادهٔ این تصور، بلکه خود، زایندهٔ آن است، بایستی علت تأثیر خود را بر ما، نه در این تصور پایان‌ناپذیر، بلکه در چیزی دیگر بیابد» [۱۱].

این امر دیگری که بایستی علت مفهوم والا دانسته شود، صرفاً همان وضع ارتقا یافتهٔ عین مشاهده شده است:

«والا چیزی است که در مقایسه با همهٔ چیزهای دیگر، بسیار برتر است. مثلاً کوه کاسبک (هر چند به هیچ‌وجه چیزی بی‌کران یا پایان‌ناپذیر جلوه نمی کند) کوه باشکوهی است، چه، بسیاررفیع‌تر ازتپه‌هایی‌است که معمولاً می‌بینیم؛ به‌همین قیاس، ولگا رودخانهٔ باشکوهی است، زیرا که بسیار پهناورتر از رودخانه‌های کوچک است...».

جملهٔ بالا، ادامه دارد و ما ترجیح داده‌ایم آن را نیمه تمام رها کنیم، زیرا خواننده [اصل موضوع] را زود دریافته است. اگر بازی ساده‌ای با کلمات را روا بدانیم، می‌پذیریم که جایگزینی مفهوم «والا - پایان‌ناپذیر» با مفهوم «رفیع» باعث شگفتی می‌شود. نیازی به بیان ندارد که پیرامون این نکته، **پلخانف** و ادبیات شوروی معاصر، تبیین **چرنیشفسکی** را بسیار نارسا خواهند یافت.

به نظر **هگل**، تراژیک، حاصل ستیز میان اراده، سرچشمهٔ آزادی، و جهان خارج، درمقام سرنوشت یاضرورت است. در دیدگاه **چرنیشفسکی**، تراژیک این استناد به سرنوشت را از دست می‌دهد:

«این تعریف که تراژیک یعنی آنچه در زندگی انسان، دهشتناک است، تعریف کاملاً رسا و همه جانبهٔ تراژیک در زندگی و در هنر به نظر می‌رسد».

جهان نه میدانگاه سرنوشت است و نه ضرورت، بلکه فقط عرصهٔ سلسلهٔ رویدادهای صرفاً تصادفی است:

«پس ضرورت تراژیک در طبیعت کجاست؟ تراژیک در مبارزه با طبیعت، حاصل تصادف است».

چرنیشفسکی ایراد مخالفان را پیش‌بینی می‌کند: سیر انبوهی از عناصر تصادفی، ملودرام را ایجاد می‌کنند و نه تراژدی را. پاسخ وی، پرمعناست:

«می‌گویند: «یک مرگ صرفاً تصادفی، در تراژدی معنایی ندارد» در تراژدیهای نویسندگان این امر شاید درست باشد اما در زندگی حقیقی نیست».

بنابراین باید پذیرفت که **چرنیشفسکی** چنان در واقع‌گرایی خود فرو رفته که سرانجام دیگر نمی‌تواند هنر را به خوبی از واقعیت تشخیص دهد. بدیهی است که هدف رسالهٔ او نیز دقیقاً همین بوده است. ممکن است همان‌گونه که **لوکاچ** می‌اندیشد، مفهوم سرنوشت و ضرورت، توسط جامعهٔ سرمایه‌داری، ناآگاهانه به **هگل** تحمیل شده باشد؛ در هر حال این توضیحی بسیار معتبر است. اما این ادعا که خاستگاه مفهوم سرنوشت، به عادتی وابسته است که در اثر آن، ما رویدادی را گاهی تراژیک و گاهی عادی می‌یابیم، در حکم نشناختن ذات خود امر تراژیک است.

این که هنر، والا و تراژیک نه با استناد به مفاهیم زیبایی، پایان‌ناپذیر، و ضرورت، بلکه با مفاهیم زندگی، رفیع و دهشتناک تعریف می‌شوند، مستلزم برداشتی به کلی متفاوت با برداشت **هگل** است. در نظر فیلسوف آلمانی، هدف زیبایی، قلمرو بی‌کران زیبایی است. در نتیجه، تمامی مقوله‌های مورد بحث، جلوه‌های گوناگون زیبایی واحد و یگانه‌ای هستند: والا و تراژیک، شکلهای خاص تحقق زیبایی‌اند. اما **چرنیشفسکی** که هنر را با زندگی تعریف

می کند نه با زیبایی، به نوآوری خود، آگاه است:

«والا (و جلوهٔ آن، تراژیک) گونه‌ای از زیبایی نیست؛ مفاهیم والا و زیبایی یکسره با هم متفاوت‌اند: میان آنها نه پیوند درونی است و نه تقابل درونی».

هگل بیش از آن که زیبایی را مقولهٔ زیبایی‌شناختی معینی بداند، آن را به مقولهٔ اساسی زیبایی‌شناسی تبدیل می کند. این موضع جزمی خودسرانه‌ای است که حاصل مستقیم نظر او پیرامون تعالی ایده است. **چرنیشفسکی** از این موضع مرده‌ریگ آیین **افلاطون** می گسلد و به تعبیری، جریانهای زیبایی‌شناختی پوزیتیویستی را می‌آغازد. زیبایی، اگر هم به کلی کنار گذاشته نشده، دیگر چونان گذشته، مفهوم محوری نیست که زیبایی‌شناسی را تعریف کند و بدان وحدت بخشد: زیبایی مقوله‌ای در میان مقولات دیگر است.

ب. خاستگاه و مقصد هنر

هگل از همان آغاز کتاب زیبایی‌شناسی خود می کوشد تا رابطهٔ میان زیبایی هنری و زیبایی طبیعی را مشخص سازد. او، هر چند وجود نوعی زیبایی را در طبیعت، به ویژه درطبیعت زنده رد نمی کند - دقیقاً ازآن‌رو که‌این طبیعت زنده، پیشدرآمد دور فردیت راستین است - اما می‌دانیم که زیبایی یکسره نسبی طبیعت را بسی فروتر از زیبایی هنری قرار می‌دهد.

چرنیشفسکی صفحات بسیاری را به رد موضع **هگل** اختصاص می‌دهد. با این همه، نظریه‌ای که فیلسوف آلمانی از آن دفاع می کند، مایهٔ شگفتی او نمی‌شود. از آنجا که هگل، زیبایی‌شناسی خویش را بر پایهٔ مطلق بنا می کند، بدیهی است که این مطلق، نمونهٔ اعلای هر نوع زیبایی باشد:

«با تعریف زیبایی به مثابهٔ تجلی همه‌جانبهٔ ایده در یک هستی خاص، ضرورتاً به این نتیجه می‌رسیم: «زیبایی در واقعیت، نمودی بیش نیست که ما با تخیل خویش در واقعیت جای می‌دهیم»؛ در نتیجه به مفهوم دقیق کلمه، زیبایی آفریدهٔ تخیل ما است، حال آن که در واقعیت (یا به نظر **هگل**، در طبیعت) زیبایی حقیقی وجود ندارد».

چرنیشفسکی با اعتقاد استوار به این که زیبایی طبیعی پیوسته برتر از زیبایی هنری است، در پی مستدل‌ساختن نظر خویش برمی‌آید. در این مورد او به رد **فیشر** می‌پردازد که همان‌گونه که می‌دانیم - در عین وفاداری به نگرش اصلی **هگل** آن را بسی بسط و تفصیل می‌دهد. هشت دلیل برای برتری زیبایی هنری آورده می‌شود. **چرنیشفسکی**، موشکافانه به دفاع از نقطهٔ مقابل برهان‌آوری **فیشر** می‌پردازد. او در بازنگری انتقادهایش حتا درمی‌یابد که دو ایراد اساسی **هگل** را آشکارا رد نکرده است: زیبایی طبیعی از فقدان روح[۱۲] و نبود آزادی[۱۳] در رنج است[۱۴]. نویسنده، خود را مقصر قلمداد می کند و در عین حال می‌پذیرد که محتوای

رساله‌اش به طور اساسی پاسخگوی این دو حکم است.

پیگری کلمه به کلمهٔ ایرادهای فیشر، کاری ملال‌انگیز خواهد بود. با این همه، می‌توان از بیرون کشیدن عصارهٔ آنها خودداری کرد، چه، پاسخهای چرنیشفسکی بسیار پرمعناست. هنگامی که هگل بیان می‌دارد که زیبایی طبیعی به قلمرو روح دست نمی‌یابد، منظور او آن است که زیبایی طبیعی، گذراست و عناصر نازیبایی‌شناختی، و ناهنجارمایهٔ تباهی آن می‌شوند و سرانجام تنها از آن رو زیباست که با انسان رابطه دارد. مقایسهٔ نوشتهٔ هگل با نوشتهٔ چرنیشفسکی، خصلت متضاد این دو دیدگاه را بی‌درنگ آشکار می‌سازد. در نظر هگل، هنر، موضوع زیبایی‌شناختی را به جاودانگی روح پیوند می‌دهد:

«هنر، آنچه را که در طبیعت، گذراست، پایدار می‌سازد. لبخندی زودگذر، اخمی ناگهانی، نگاه و پرتوی ناپایدار، حالات زودگذر در زندگی انسانی، تمامی این رخدادها و موقعیتهای گذرا، جلوه می‌نمایند و از خاطر محو می‌گردند، اما هنر همهٔ آنهاراز هستی ناپایدارشان می‌رهاند و از این جهت نیز از طبیعت برتر است».

چرنیشفسکی خاطرنشان می‌کند که این جاودانگی، کاملاً نسبی است، چه، آثار هنری نیز تباه و نابود می‌گردند. اما مسألهٔ اصلی این نیست. منظور زیبایی‌شناس روس آن است که هر چند اثر هنری بی‌زمان است، اما بی‌حرکت و در نتیجه، بسته و محدود است:

«اگر زیبایی در واقعیت، بی‌حرکت و دگرگون‌ناپذیر، و آن‌گونه که زیبایی‌شناسان خواستارند، «فناناپذیر» بود، ملال‌انگیز می‌شد و برایمان ناخوشایند می‌گشت. انسان زنده [پدیده‌های] بی‌حرکت را در زندگی دوست ندارد؛ به همین سبب هیچ‌گاه از ستایش زیبایی زنده خسته نمی‌شود و به اندک زمانی از یک منظرهٔ زنده سیراب می‌گردد».

هگل نیز بی‌حرکتی را دوست نمی‌داشت. اما بر این نظر بود که دیدار از موزه‌های اروپا، برایش لذت هنری بیشتری دارد تا گردش در منطقهٔ کوهستانی اوبرلاندبرن! طبیعت بی‌گمان نشانه‌هایی از زیبایی دارد، ولی زیبایی با تمامی شکوه خود در آن جلوه‌گر نمی‌شود:

«آنچه به گونه‌ای طبیعی وجود دارد صرفاً چیزی فردی و حتا از هر نظر، چیزی جزیی است. برعکس، صورت ذهنی، تعین امر کلی را در خود داراست و هر چه از آن برمی‌آید، همانا خصلت کلیت را بر خلاف جزئیت طبیعی در بر دارد. از این جهت، صورت ذهنی از این امتیاز برخوردار است که گسترهٔ عظیم‌تری دارد و به همین سبب پذیرای درک، برکشیدن و آشکارساختن امر درونی است».

گذار از میانِ پردهٔ ظواهرغیرزیبایی‌شناختی برای تماشای زیبای درونی که ازنظر می‌گریزد، در نظر چرنیشفسکی «درجهٔ اعلای ایده‌آلیسم وهم‌آلود است». اما، پیش از هرچیز، این کمال آثار ادبی که گوش ما را با تکرار آن کر کرده‌اند، چیست؟

«اشعار هومر نابسامان است. **اشیل و سوفوکل** بیش از حد عبوس و خشک هستند؛ به علاوه **اشیل** فاقد شم نمایشی است؛ **اوریپید**، پیوسته آه و ناله سر می‌دهد، **شکسپیر** زبان‌باز و پرطمطراق است... **بتهوون** بیش از حد درک‌ناپذیر و اغلب گوشخراش است؛ نزد **موتسارت**، ارکستراسیون ضعیف است؛ در آثار آهنگسازان جدید، سر و صدا و اغتشاش زیادی وجود دارد».

هنرمند سردرگم است: اگر از الهام و قریحهٔ خود چشم‌پوشی کند، آثارش ناهنجار می‌شود، اگر به آن میدان دهد، آثارش ناشیانه از کار درمی‌آید. برعکس، طبیعت در نهایت آزادی انبوهی از آثار تمام و کمال را می‌آفریند.

آخرین ایراد **هگل** ناظر به نبود آزادی و فقدان روح در واقعیات طبیعی بود:

«تنها تا جایی اثر هنری وجود دارد که آنچه فرآوردهٔ روح است و هم اینک به حوزهٔ روح تعلق دارد، مهر و نشان روح را دریافت داشته باشد... به همین سبب است که اثر هنری برتر از هر آفریدهٔ طبیعی است که این ارتقای روح را دریافت نداشته است».

این مهر و نشان روح، به‌اثر هنری ویژگی می‌بخشد. موضوع هنری، خصلت ضرورت خاص واقعیات طبیعی را از دست می‌دهد تاآن شیوهٔ هستی برتری را که رهاورد آزادی است، از آن خود کند: به عرصهٔ زیبایی‌شناسی به معنای دقیق کلمه وارد می‌شود. **چرنیشفسکی** خاطرنشان می‌کند که این نگرهٔ **هگل**، حاصل نظریهٔ کلی او پیرامون یگانگی زیبایی با مطلق است. بنا بر این انتقادگر روس به هنگام بیان این نکته که هنر، زندگی است و نه زیبایی آفریدهٔ روح، به این نظریه پاسخ داده بود. زیبایی طبیعت بی‌نهایت برتر از زیبایی آفریدهٔ روح است. پس از چه رو نظریه‌پردازان، دیدگاه متضاد این نگرش را چنان به سادگی پذیرا می‌شوند؟ صرفاً بدان‌سبب که انسان به گونه‌ای خودانگیخته، دیدگاهی انسانشناختی برمی‌گزینند. **چرنیشفسکی** به نوعی روانکاوی مخالفان خود دست می‌زند. سه دلیل بیانگر آن است که چرا آن همه ارزش برای آثار هنری قائل می‌شوند.اولاً آفرینش هنری مستلزم کوشش بسیار است. دراثر هنری، ما به کوشش هنرمند ارج می‌نهیم، وهمین امردرمقابل طبیعتی که زیبایی را بدون کوشش می‌آفریند، غرض‌ورزمان می‌کند. دومین دلیلی که شبیه دلیل اول است نشان می‌دهد که اگر ما تعصبی نسبت به آثار هنری داریم، صرفاً از روی خودبینی است. انسان، ساختهٔ دست خود را دوست می‌دارد. اما دلیل سوم که کمتر ازآن دو دیگر قابل بیان است: اثر هنری به شم سازندگی ما پر و بال می‌دهد. تمامی توقعات حقیر، میل به تظاهر، خودنمایی و خودستایی، ما را به تحریف واقعیت راهبر می‌سازند:

«اثر هنری حقیرتر از چیزی است که در زندگی و در طبیعت مشاهده می‌کنیم، و در عین حال تأثیرات بیشتری بر جای می‌گذارد. چگونه می‌توان این عقیده را تأیید کرد که اثر

هنری از طبیعت و زندگی واقعی زیباتر است، طبیعت و زندگی که در آنها چیزهای مصنوعی اندکی وجود دارد و با میل برانگیختن توجه بیگانه‌اند».

چنین احکامی برازندهٔ هجویه‌ای علیه انحرافات در هنر است. اما در رساله‌ای پیرامون ماهیت هنر، بسیار نابه‌هنگام‌اند! **چرنیشفسکی** از آن‌رو شکیبانه به رد نظریهٔ **هگل** پیرامون برتری زیبایی هنری پرداخته که نشان ایده آلیسم را دراین حکم بازیافته است. با پذیرش موضع **هگل** به‌ناچار باید گفت که آفرینش هنری هدف دیگری جز زیبایی‌جویی ندارد. **چرنیشفسکی** رسالهٔ خود پیرامون رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت را برای اثبات این نگاشته که هنر مبتنی بر تقلید از واقعیت و ارائه تبیینی بر آن است. بنا بر این انتقادگر روس، قاطعانه در راه رئالیسم طبیعت گرا[15] و اخلاق‌پرستی آموزشگرانه[16] گام برمی‌دارد.

موضوع تقلید از طبیعت، به موضوع خاستگاه آفرینش هنری، پیوسته است. **فلوطین**، این «اندیشه‌ورز نامی» نخستین کسی بود که نیاز به هنر را به خاطر کمبود زیبایی واقعی بیان کرد. **هگل** کاری جز بازگرفتن و بسط مایه‌های فکری نوافلاطونی انجام نداده است. زیبایی حقیقی تنها در صورتی آشکار می‌گردد که تخیل آفرینشگر هنرمند، دادهٔ بیرونی یا درونی را بازآفریند. **چرنیشفسکی** به نحوی بسیار منطقی و در هماهنگی کامل با نظریهٔ خود پیرامون برتری زیبایی طبیعت به تقابل با **هگل** کشانیده شده است و این کار را بی‌هیچ مدارایی تا به آخر انجام می‌دهد. در نظر فیلسوف برلینی، هنر، وحدت دیالکتیکی میان ذهن و عین را ایجاب می‌کند. منتقد روس اگر نه به حذف، دست کم به فروکاستن بسیار نقش هنرمند می‌پردازد. برخی از نویسندگان شوروی بر این ضعف موضع منتقد روس انگشت گذاشته‌اند:

«باری، **چرنیشفسکی** نتوانست به طور کامل به درک دیالکتیک امر عینی و ذهنی در کلیت آن، در درون زیبایی، نایل آید».

کسانی که خواستار دفاع از نظریه‌پرداز روس هستند، روی دو سه بند کوتاه انگشت می‌گذارند که در آنها بر نقش هنرمند در آفرینش [هنری] پافشاری شده است. در واقع به این حکم به ظاهر بسیار روشن برمی‌خوریم.

«اما «ترسیم کامل یک چهره» و «ترسیم یک چهرهٔ کامل» دو چیز مطلقاً متفاوتند».

بدین‌ترتیب تمایز مهمی میان هنر در مقام بازنمود[17] واقعیت، و هنر، چونان بیان زیبایی‌شناختی، اعلام می‌گردد. در صفحات بعد خواهیم دید آیا **چرنیشفسکی** این تمایز را حقیقتاً حفظ می‌کند یا نه.

بند دیگری که از امتیازات نظریه‌پرداز روس محسوب می‌کنند جایی است که او، در آن، توافق کامل خود را با انتقاد **هگل** از کسانی اعلام می‌دارد که تقلید از طبیعت آنان را به نقاشی پرتره‌های معروفی سوق می‌دهد که از شدت شباهت به اصل، تهوع آورند. **چرنیشفسکی**

در پی نقل مطلب **هگل**، چنین تفسیر می کند:

«این ملاحظات کاملاً درست است؛ ولی آنها یا به رونوشت‌برداری بیهوده و پوچ از چیزی مربوط می‌شود که درخور توجه نیست و یا به طرحی از شکل بیرونی پیش پاافتاده و بی‌محتوا... شکل هنری، اگر بر مبنای اهمیت مفهوم خود، یارای پاسخگویی به این پرسش را نداشته باشد که «آیا می‌ارزید روی این کار شود» آثار هنری را از تحقیر یا لبخند ترحم‌آمیز نخواهد رهاند».

او در بازنگری انتقادی خود از رساله‌اش باز هم تأکید می‌ورزد که ایرادهای هگل به نظریهٔ او برنمی گردد:

«حتا یکی از ایرادهای **هگل**، که نسبت به نظریهٔ تقلید از طبیعت، کاملاً درست است، در مورد نظریهٔ بازآفرینی کاربرد ندارد؛ احتمالاً به همین سبب است که مفهوم این دو برداشت اساساً متفاوت است».

این نظریهٔ جدید تقلید که **چرنیشفسکی** مطرح می‌سازد، مگر چه معنایی دارد؟ در وهلهٔ نخست جای آن دارد که گفته شود هر چند این نظریه نسبت به نظریه‌ای که از قرن هفدهم به بعد حاکمیت دارد، جدید است، اما قدمتی دیرینه دارد، چه، همان نظریهٔ **ارسطو** است. اگر بدین بسنده شود که برخی از عبارات **چرنیشفسکی** را از متن بیرون کشیده و سپس بر آنها تأکید شود، احتمال می‌رود که او مورد ناسپاسی قرار گیرد. البته او بی گمان می گوید که هنرمند باید به بازآفرینی طبیعت، یا به طور کلی‌تر، به بازآفرینی واقعیت با تمامی غنایش بسنده کند، بی آن که بخواهد آن را زیباتر نموده و به آن حالتی آرمانی[۱۸] بدهد. آیا زیباتر نکردن و حالتی آرمانی ندادن در حکم رونوشت‌برداری مو به مو از طبیعت و دست کشیدن از تمایز میان بازنمود محتوا و بیان هنری آن نیست؟ پاسخ ساده نیست: رونوشت‌برداری از واقعیت، آن گونه که هست، در بادی امر به معنای فاصله گرفتن از **بوالو**[۱۹]، **باتو**[۲۰] و دیگرانی است که معتقدند نظریهٔ تقلید، مستلزم بازسازی طبیعت، ضمن قلبسازی آن است:

«نظریهٔ شبه‌سنتی، هنر را در واقع چونان قلبسازی واقعیت در نظر می گرفته که هدفش فریب احساسات است؛ ولی این گزافه‌ای است که تنها به دوره‌های فساد ذوق و سلیقه تعلق دارد».

او تصریح می کند که کسی که واقعیت زنده را الگو قرار می‌دهد، طبیعت را به «باغهای» مشهور **دلیل**[۲۱] یا «دریاچه‌هایی» که **وردسورث**[۲۲] ترسیم کرده و غیره ترجیح می‌دهد و باید آمادگی دفاع از توصیف اجتماعی **نکراسوف** و **میخائیلوف** را در مقابل حملات **پوگودین** داشته باشد که **میخائیلوف** را متهم می کرد که رونوشت بی‌ارزش و بیهوده‌ای از زندگی روس ارائه داده است. وانگهی این خودداری از زیباتر کردن و حالت آرمانی

دادن، محکومیت آفرینش هنری را ایجاب نمی‌کند: حقیقت در هنر به هیچ‌وجه نافی نوعی دگرگونسازی واقعیت عینی نیست. این بند، شاهد همین مدعاست:

«اما بایستی خاطرنشان سازیم که این پنداری خطاست که با محسوب داشتن بازآفرینی واقعیت چونان اصل برترین هنر، ما هنر را به «برداشتن رونوشتهای ناهنجار و مبتذل» محکوم می‌سازیم و آرمان‌سازی را از هنر طرد می‌کنیم».

تقلید داریم تا تقلید. تقلید مورد نظر **چرنیشفسکی** همانی نیست که **هگل** محکوم کرده است. نظریهٔ اصیل تقلید نه فقط آفرینش راستین را امکان‌پذیر می‌سازد، بلکه آن را ایجاب می‌کند:

«تقلید [۲۳] [**افلاطون و ارسطو**] منطبق با اصطلاح «بازآفرینی» ما است. و اگر بعدها این واژه را به معنای «تقلید [۲۴]» گرفته‌اند، این ترجمهٔ مناسبی نبوده است، چه، «درک» واژه را محدود کرده و فکر قلبسازی صورت بیرونی و نه انتقال محتوای درونی را القا می‌کند».

لوکاچ بر مبنای این مطالب، نتیجه می‌گیرد که واقع‌گرایی زیبایی‌شناختی نظریه‌پرداز روس را نباید با طبیعت‌گرایی ساده یکی انگاشت[۲۵].

متأسفانه، رسالهٔ رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت، مجموعه‌ای از احکام بسیار متفاوتی را در بر دارد. اگر مفاهیمی فرعی در میان می‌بود، کوشش برای کاستن دامنهٔ اهمیتشان امکان‌پذیر بود. ولی این‌چنین نیست، چرا که تمامی این احکام به مقصود اساسی نویسنده مربوط می‌شود که عبارت است از پیروی بی‌چون و چرای هنر از طبیعت و زندگی. خودداری از رونوشت‌برداری مکانیکی به معنای جدا کردن خصوصیات اساسی از عوامل فرعی است. اما وقتی که معتقد باشیم واقعیت پیوسته برتر از چیزی است که هنر می‌تواند بیافریند، این نکته چندان اهمیتی ندارد. هنرمند هر استعداد و نبوغی داشته باشد، فعالیت آفریننده‌اش بسیار محدود باقی می‌ماند. این یکی از موضوعات مطلوب **چرنیشفسکی** است:

«قوای «تخیل آفرینشگر» بسیار محدودند؛ این تخیل صرفاً می‌تواند تأثیرات حاصل از تجربه را ترکیب کند؛ تخیل صرفاً می‌تواند ابعاد شیء را تغییر و افزایش دهد؛ ولی ما نمی‌توانیم هیچ چیزی را به خوبی آنچه مشاهده و تجربه کرده‌ایم، به تخیل درآوریم. من می‌توانم خورشید را بسیار بزرگتر از آنچه در واقعیت است، تصور کنم، ولی نمی‌توانم آن را درخشان‌تر از آنچه در واقعیت در نظرم جلوه کرده، به تخیل درآورم».

چه برداشت غریبی از فعالیت زیبایی‌شناختی! **وان گوگ** در تابلوی نقاشی بذرافشان خود، مسلماً خورشیدی درخشان‌تر از خورشید نیمروز نکشیده، ولی اتفاقاً همین خورشید تقریباً رنگ باخته است که به دل ما می‌نشیند. و **هگل** می‌داند که نقاش هلندی با غرق‌شدن در پیش‌پاافتاده‌ترین و روزمره‌ترین موضوعات، به هیچ‌وجه از دستیابی به «بالاترین آزادی ترکیب

هنری» محروم نگشته است. **چرنیشفسکی** گویا به این مطلب مشهور زیبایی‌شناسی هیچ نیندیشیده است.

واقعیت آن است که نظریه‌پرداز روس فقط یک اندیشه در سر دارد و بس: وفاداری به واقعیت. به نظر می‌رسد که اعتراف عجیب **پاسکال**: «چه بیهوده است آن پردهٔ نقاشی که با شباهت به چیزهایی که اصلشان را هیچ نمی‌ستاییم، توجه برمی‌انگیزد» از نظر **چرنیشفسکی** بسیار موجه باشد:

«بر مبنای تمامی ملاحظات یادشده فکر می‌کنیم که زیبایی یک مجسمه نمی‌تواند برتر از زیبایی یک فرد زنده باشد، چرا که رونوشت نمی‌تواند زیباتر از اصل باشد».

ده سال پیش از رسالهٔ **چرنیشفسکی، هتنر**[۲۶] پیرو **فویرباخ** تأکید می‌داشت که هنر هرگز همتای واقعیت نیست - نه از جهت طراوت و تازگی و نه از جهت زیبایی.بی آن که بتوان از تأثیر سخن گفت - مسلم نیست که دموکرات روس آثار منتقد آلمانی را خوانده باشد - همین دیدگاه در رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت بازیافته می‌شود. گل سرخ بوستان زیباتر از نقاشی گل سرخ است، و «رنگهای یک تابلو، در مقایسه با رنگ بدن و چهره، تقلیدی ناهنجار و حقیرند». بدین ترتیب دیگر جای شگفتی نیست که ببینیم **چرنیشفسکی**، عکاسی را به نقاشی ترجیح می‌دهد:

«در میان آنها [عکسهای دوربینهای اولیه] تعداد زیادی عکس یافت می‌شود که نه فقط عین اصلشان‌اند، بلکه حالت چهره را هم خیلی خوب نشان می‌دهند. آیا ما ارجی برای آنها قائلیم؟».

این که عکاسی هم هنر باشد، البته پذیرفتنی است. ولی باید کاملاً آگاه بود که اگر **چرنیشفسکی** عکسها را ترجیح می‌دهد، به سبب آن نیست که عکس زیباست، بلکه صرفاً از آن‌رو است که عکس، رونوشتی از نسخهٔ اصلی فراهم می‌آورد که از رونوشتی که نقاشی می‌تواند ارائه دهد، وفادارتر است. در واقع مگر در فعالیت هنری جویای چه هستیم؟ تجسم زیبایی در جهانی نسبتاً عاری از زیبایی - آنگونه که **هگل** می‌اندیشید، یا برعکس، جانشین ساختن تابلویی به جای منظره‌ای که به هنگام گردش می‌بینیم و نمی‌توانیم با خود به همراه ببریم؟ **چرنیشفسکی** موضع دوم را برمی‌گزیند: هدف هنر، جایگزینی واقعیت است:

«دریا زیباست؛ به هنگام نگریستن به آن، فکر نمی‌کنیم که از نظر زیبایی‌شناختی، برایمان ناخوشایند باشد. امّا همهٔ آدمیان که کنار دریا زندگی نمی‌کنند؛ بسیاری در طول زندگی خود، حتا یک بار هم موفق به دیدارش نمی‌شوند. اما آنان شیفتهٔ ستایش دریا هستند؛ تابلوهایی که نشانگر دریاست، برای آنان جالب و فریباست. البته دیدن خود دریا، بسیار بهتر از دیدن تصویر بازآفریدهٔ آن است. اما در غیاب شق بهتر، انسان به شق بدتر و در غیاب خود

شیء، به جانشین آن بسنده می کند».

چنین نقل‌قولی بی‌نیاز از تفسیر است: انسان از خود می‌پرسد آیا هنوز با یک نظریه‌پرداز هنر سروکار دارد؟! گفتن این که هنر جز «جانشینی[۲۷]» برای واقعیت نیست، به نظر آقای کوربه، نشانگر «زیبایی‌شناسی بی‌جان» است. لوکاچ مجبور به اقرار شده است:

«بدین‌ترتیب **چرنیشفسکی** به درستی نشان داده که بازآفرینی واقعیت چونان تبیین و انتقاد در خدمت سعادت انسان، مفید، و حتا ضرورتی مطلق است؛ ولی وقتی او این داوری مثبت را با این قید و شرط بیان می‌دارد که «در صورت نارسایی لذت هنری کامل، آنچنان که واقعیت عرضه می‌دارد»، با دست خود آنچه را که ساخته، ویران می کند، زیرا هنر را به جانشینی برای واقعیت تبدیل می‌سازد».

چرنیشفسکی برای مقابله با ایده آلیسم **هگل** که ذات هنر را در مطلق ایدهٔ زیبایی قرار می‌دهد، دچار افراط دیگری می‌شود که بیشتر طبیعت گرایی زیبایی‌شناختی صرف است تا واقع گرایی: زیبایی چنان به شدت طبیعی شده است که به مقوله‌ای از «فلسفهٔ طبیعت» تبدیل می گردد. او اعلام داشته بود که زیبایی، رجوع به انسان را ایجاب می کند (موضوع پربار انسان به عنوان مالک طبیعت) و بازآفرینی، تقلیدی مو به مو نیست. اما تمامی سنگینی واقع گرایی پیش - انتقادی **چرنیشفسکی**، او را به سوی مسیری کاملاً متضاد می کشاند[۲۸]. سرانجام به جای آن که تقلید در خدمت توصیف درآید، توصیف است که تابع مقتضیات تقلید وفادار به واقعیت می‌شود. به علاوه، **چرنیشفسکی** پیوسته، واقعی و عینی را با هم یکی می‌انگارد. او که واقعیت را چونان حضوری خام می‌پندارد، از هنر خواستار رقابت با واقعیت، یا به عبارت دقیق‌تر به سبب امکان‌ناپذیری چنین رقابتی، خواستار است که هنر جایگزین بی‌رمق آن باشد. **چرنیشفسکی** با قرار دادن بازآفرینی زندگی به عنوان هدف هنر، زیبایی‌شناسی واقع گرا را بنیاد نهاده است: ارزش و اهمیت وی در همین نکته نهفته است. اما او در عین حال، نتوانسته است از دامی که در کمین هر زیبایی‌شناسی واقع گرایی نهاده شده، برهد: خطر نشناختن این که اثر هنری به جهان ویژه‌ای تعلق دارد که به هیچ رو کاهش‌پذیر به جهان واقعی نیست.

این که هنر، جانشین واقعیت باشد چیزی جز نخستین کارکرد فعالیت هنری نیست. اما کارکرد والاتری نیز وجود دارد: هنرمند باید آدمی را در فهمیدن یاری برساند. این کارکرد آموزشگرانه و تهذیبی، برترین هدفی است که هنرمند باید پیش‌رو قرار دهد. به نظر انتقادگر روس، اثر هنری باید تشریح زندگی باشد:

«باری، هنر محسنات فراوانی را برای آدمی به ارمغان می آورد، چرا که اثر هنرمند، و به ویژه اثر شاعری شایستهٔ این نام، بنا به تعریف درست نویسنده، «درسنامهٔ زندگی» است، آن هم درسنامه‌ای که تمامی آدمیان، حتا کسانی که درسنامه‌های دیگر را نمی‌شناسند یا دوست

نمی‌دارند، خشنودانه به کار می‌بندند. هنر باید از این مفهوم والا، عالی و نیکی آفرینی که به انسان عرضه می‌دارد، به خود ببالد».

چندین سال بعد، **ویکتورهوگو** در ویلیام شکسپیر می‌نویسد: «هنر برای هنر می‌تواند زیبا باشد، اما هنر برای پیشرفت، از آن هم زیباتر است». **چرنیشفسکی** چنان برداشت یکسویه‌ای از آموزشگری[19] زیبایی‌شناختی دارد که زیبایی یک اثر هنری را که مبتنی بر اصول حقیقی نباشد، باور ندارد. هر نگرش نادرستی از زندگی اجتماعی، با یک اثر ناموفق بیان می‌شود:

«ارزش هنری در رابطهٔ صورت با مفهوم نهفته است؛ به همین سبب، برای تعیین ارزشهای هنری اثر، باید در هر حال به بررسی بسیار دقیق آن پرداخت که آیا مفهومی که اثر بدان اتکا دارد، حقیقی است یا نه. اگر این مفهوم، نادرست باشد، دیگر نمی‌توان از ارزش هنری سخن گفت، چه، شکل آن هم مصنوعی خواهد بود».

با چنین نظریه‌ای، می‌توان حدس زد که **چرنیشفسکی** در نشریهٔ سوورمنیک چه فعالیتی داشته است: بیشتر نقد جامعهٔ روس تا نقدی ادبی. **تورگنیف** - اگر بخواهیم فقط از وی نام ببریم - به این امر اشاره کرده است. با این همه، رسالهٔ وی چنان آشکارا گزافه‌آمیز است که خود نویسنده هم نمی‌تواند از آن دفاع کند. در بازنگری انتقادی خویش، بارها ارزش هنری برخی آثار را که محتوایشان با اندیشه‌های وی در تضاد بوده، پذیرا می‌شود.

برداشت آموزشگرانه از هنر، **چرنیشفسکی** را به ترسیم سلسله مراتبی میان فعالیتهای هنری گوناگون می‌کشاند. او همانند **هگل**، شعر را در رأس قرار می‌دهد - در واقع هنرهای ادبی را. این، برخوردی کاملاً تصادفی با **هگل** است، چرا که نظریه‌پرداز روس تنها در حدی شعر را بر هنرهای دیگر برتر می‌شمارد که آن را برای اشاعهٔ فرهنگ، مستعدتر می‌پندارد:

«هنر، یا به عبارت بهتر، (شعر به تنهایی، چه، از این جهت، هنرهای دیگر سودمندی ناچیزی دارند) در میان تودهٔ خوانندگان، انبوهی از آگاهیها را اشاعه می‌دهد، و از آن هم مهمتر آنان را با مفاهیم پروردهٔ علم آشنا می‌سازد: اهمیت برجستهٔ شعر برای زندگی، در همین امر نهفته است».

چرنیشفسکی تردید خفیفی به دل راه می‌دهد. این جایگزینی هنر با علم، فروکاستن ارزش هنر را در پی ندارد؟ او نه تنها چنین باوری ندارد، بلکه با استفاده از این فرصت، دیدگاه خود را آشکارتر می‌سازد:

«اگر هنرمند خود را به بازآفرینی پدیده‌های زندگی محدود سازد، کنجکاوی ما را برآورده می‌کند یا به یاری خاطره‌های زندگی ما می‌شتابد. ولی اگر علاوه بر این، به تشریح و داوری پدیده‌هایی که بازمی‌آفریند، بپردازد، به فردی اندیشه‌گر تبدیل می‌گردد و به ارزش

هنری اثر وی، معنایی باز هم والاتر یعنی معنایی علمی افزوده می گردد [۳۰]».

هگل، بدون یکی انگاشتن هنر و فلسفه، فلسفه را برتر از هنر می‌شمارد. **چرنیشفسکی** گمان می کند که این سلطه گری فلسفی را که موجب مرگ زیبایی‌شناسی می‌شود، افشا کرده است. اما مگر استفاده از هنر برای «نشان‌دادن» در حکم آن نیست که به مرگی محتوم‌تر محکومش سازیم؟ او در واقع امر چنین نمی‌پندارد:

«علم شرمی از بیان آن ندارد که هدفش فهم و تشریح واقعیت، و سپس کاربرد اکتشافاتش در راه سعادت بشر است؛ هنر نیز شرمی از ابراز آن ندارد که هدفش همانا این است: در غیاب لذت زیبایی‌شناختی کاملی که واقعیت فراهم می‌سازد، برای جبران این امر در حد توان خود، به بازآفرینی این واقعیت ارزشمند و تشریح آن برای سعادت بشر می‌پردازد».

این جایگزینی هنر با علم، خطایی نیست که از زیر قلم نویسنده در رفته باشد و دست کم مزیت آن را داشته است که چه بسا به نحوی بسیار روشن، مخاطرات مرگ‌آوری را که آموزشگری پیش پای هنر قرار می‌دهد، آشکار سازد. با حمله به نظریهٔ هنر برای هنر **هگل**، **چرنیشفسکی** سرانجام به اصیل‌ترین عنصر هنر ضربه می‌زند. کافی است در نقل‌قول زیر از آقای **دوفرن** [۳۱]، **چرنیشفسکی** را جایگزین **سارتر** کنیم تا ارزیابی درستی از موضع دموکرات روس داشته باشیم:

«درمی‌یابیم که اخلاق اقدام و بخشندگی، همانند اخلاق سارتر، به رد هنر منجر می‌شود، البته اگر هنر چیزی جز تفنن نباشد - به استثنای هنرهای منثور که می‌توانند در خدمت فوری‌ترین اقدام اخلاقی، یعنی عمل انقلابی به کار برده شوند».

ما قصد بررسی تأثیر **چرنیشفسکی** بر معاصران بلافصل وی، **دوبرولیوبوف** [۳۲] و **آنتونوویچ** [۳۳] را نداریم، چه این نویسندگان کاری بیش از عامه فهم کردن بدون تغییر اندیشه‌های بنیانگذار زیبایی‌شناسی طبیعت گرا انجام‌نداده‌اند. فقط می‌خواهیم داوری **پیسارف** [۳۴] را در بارهٔ پیشگام نامی خود بازگو کنیم. می‌دانیم که **پیسارف** در رسالهٔ هجایی خود با عنوان پرمعنای نابودی زیبایی‌شناسی می گوید که **چرنیشفسکی** زیبایی‌شناسی را در هم شکسته است. **چرنیشفسکی** که هدف هنر را نمایش و توصیف زندگی می‌داند، به درستی تمام دریافته است که بازآفرینی محتوای اجتماعی مهم است نه جستجوی صورت زیبا. بدین‌ترتیب **چرنیشفسکی**، هنرمند را به نفع دانشمند یا انقلابی از تخت به زیر می کشد. آقای کوربه می‌پذیرد که تفسیر **پیسارف** از **چرنیشفسکی** با روح اندیشه‌هایی که این نویسنده مطرح ساخته، همخوانی کامل دارد. حداکثر می‌توان گفت که نویسندهٔ نابودی زیبایی‌شناسی، نظریهٔ موجود در رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت را غلیظ و شدیدتر می کند [۳۵].

مسلماً تفاوت زیادی میان این دو اثر وجود ندارد. با این همه، وقتی متفکر نیست‌انگار

ادعا می‌کند که دموکرات روس خواستار نابودی زیبایی‌شناسی بوده، راه خطا می‌پوید. **پیسارف** دو جنبه را که می‌بایستی به دقت از هم تمیز داد، یکی می‌انگارد: زیبایی‌شناسی به معنای علم زیبایی و زیبایی‌شناسی به معنای نظام اصول عام هنر. درست است که **چرنیشفسکی** با مقابله با ایده‌آلیسم هگل، زیبایی‌شناسی مبتنی بر زیبایی را در هم می‌شکند. اما با طرح نگرش خود از واقع گرایی در هنر، به راستی می‌پندارد که اساس فعالیت زیبایی‌شناختی را نجات داده است. **پلخانف** که بهترین بررسیها پیرامون **چرنیشفسکی** را به وی مدیون هستیم، به روشنی نشان داده که چرنیشفسکی به هیچ‌رو حذف هنر را در سر نداشته، بلکه خواستار جایگزینی برداشت ایده‌آلیستی مسلط در آن زمان، با زیبایی‌شناسی جدیدی بوده که از انقلابیگری پیگیرتری برخوردار باشد.

اما در این تردیدی نیست که خطای **پیسارف**، تصادفی نیست. نیهیلیست جوان، صرفاً ستیزهٔ نهفته‌ای را آشکار ساخته که **چرنیشفسکی** نتوانسته است بر آن چیره شود. این کشمکش حاصل آن است که بنیانگذار زیبایی‌شناسی طبیعت گرا، به سبب استناد بیش از حد فشرده‌اش به **فویرباخ**، در حفظ پیوند حقیقتاً دیالکتیکی میان صورت و محتوای طبیعی یا اجتماعی هنر، ناتوان است. با تبدیل هنر به تقلیدی از طبیعت تا بدان درجه که فعالیت زیبایی‌شناختی دیگر چیزی بیش از جانشین واقعیت نباشد، و از سوی دیگر، با تعیین نمایش و توصیف زندگی به عنوان هدف هنر، کاملاً بدیهی است که **چرنیشفسکی** می‌بایستی سرانجام ویژگی فعالیت زیبایی‌شناختی را کم و بیش کاملاً حذف کند. دیگر زیبایی‌شناس بزرگ روس، **بلینسکی**، به هیچ‌رو دچار چنین سردرگمی نشده است: هر چند او خواستار آن بود که غنای پایان‌ناپذیر واقعیت، موضوع هنر باشد، اما می‌دانست که هنرمند باید پیوسته زیبایی بیافریند و هرگز به ذهنش خطور نکرده بود که هنر را تابع علم سازد. هنرمند به هیچ‌رو، دانشمندی نیست که آخرین اکتشافات علمی را عامه فهم سازد، چه، کارکرد هنر، دقیقاً نشان دادن است و نه اثبات کردن: «شناخت» شاعرانه نه یک شناخت، بلکه طنین‌اندازی واقعیت است در ذهن آدمی.

چرنیشفسکی پنداشته بود که کافی است محتوایی ماتریالیستی به دیالکتیک هگلی داده شود تا جنبهٔ ایده‌آلیستی آن محو گردد. او همچنین می‌اندیشید که به صرف جایگزینی مفهوم زیبایی با چرخش به سوی زندگی واقعی، زیبایی‌شناسی ایده‌آلیستی به زیبایی‌شناسی واقع گرا تبدیل می‌گردد. آنچه او به دست آورد، فلسفهٔ شناختی است که فاقد مفاهیم پیشینی تصور ذهنی است و فلسفهٔ هنری که از مفاهیم پیشینی نفسانی به کلی صرف‌نظر می‌کند. در هر دو مورد، به سبب حذف ذهن، سخن گفتن از دیالکتیک باز هم دشوار است. کسی که فلسفهٔ شوروی را می‌شناسد، نمی‌تواند از تصدیق این نکته خودداری کند که **چرنیشفسکی**، بنیانگذار حقیقی آن است. نظریهٔ شناخت موسوم به بازتاب[۳۶]، و رئالیسم طبیعت گرا در زیبایی‌شناسی، بیشتر از او

ناشی می‌شوند تا از **مارکس**. هم اکنون بسیاری ترجیح می‌دهند مسئولیت این نظر لنین را که **چرنیشفسکی** «یک هگلی کبیر روس» باشد، به عهدهٔ خود لنین بگذارند. حتا می‌توان پنداشت که اندیشهٔ روسی هیچ گاه تا این حد از آیین **هگل**، دور نبود.

۱. GUY PLANTY - BONJOUR، از ادیبان و هگل‌شناسان فرزانه و معروف معاصر فرانسه است که در مورد فلسفهٔ شوروی نیز آثاری دارد. برخی از کتابهای او به زبانهای انگلیسی و آلمانی ترجمه شده است. مقالهٔ بالا بخشی از کتاب «هگل و اندیشهٔ فلسفی در روسیه: ۱۸۳۰ - ۱۹۱۷» است. این کتاب تفسیرهای گوناگونی را که اندیشه‌گران جریانهای مختلف در روسیه از فلسفهٔ هگل ارائه داده‌اند، پیگیری می‌کند و تأثیر فلسفهٔ هگل را در عرصه‌های مختلف هنر و اندیشهٔ نمایندگان برجستهٔ این جریانهای فکری مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد. مقالهٔ بالا که عنوان آن از مترجم است، ترجمه‌ای است از: GUY PLANTY - BONJOUR, *Hegel et la pensee philosophique en russie:* 1830-1917, MARTIN US NIJHOFF LAHAYE, 1974, pp205-227.

2. Corbet

۳. «شایستگی اساسی **چرنیشفسکی**، تعمیق، دفاع و تکامل گستردهٔ نظریهٔ هنر **بلینسکی**، یعنی زیبایی‌شناسی واقع گرایی انتقادی بود».

4. Vischer
5. Interaction
6. Estheticisme
7. Image
8. Imperialisme
9. Sublime
10. Sensibilite

۱۱. **چرنیشفسکی** در رسالهٔ والا وکمیک بیان می‌دارد که **شلینگ و هگل**، با تشریح مفهوم والا به وسیلهٔ مطلق، به شبحی ناپایدار متوسل می‌شوند.

12. Ungeistigkeit
13. Unfreikeit

۱٤. «... زیبایی هنر از زیبایی طبیعت والاتر است. چه، زیبایی هنر آفریده‌ی روح و بازآفرینی زیبایی است، و به حکم آن که روح و پرداخته‌هایش ازطبیعت و پدیده‌های آن برترند، به همان اعتبار نیز زیبایی هنر از زیبایی طبیعت والاتر است. از نظر شکل [می‌توان گفت که] حتا یک فکر بد که از مخیله‌ی انسان می‌گذرد، از یک فرآورده‌ی طبیعت برتر است. چون در چنین اندیشه‌ای، همیشه روحیت و آزادی مکنون است». «... منبع فعالیت آزاد، نیروی تخیل است؛ قوه‌ای که به‌اعتبارانگاره‌های خود بنسبت به طبیعت آزادتر است. هنر نه تنها از تمام غنای شکل یافته‌های بسیار گونه‌ی طبیعت مایه می‌گیرد، بلکه نیروی تخیل

خلاقش توان آن را نیز دارد تا درساخته‌های خویش از تجلی بیکرانی برخوردار باشد». «این درسرشت آزادی شناخت نظری است که خودراازبند مادیت جهان که واقعیت حسی و کرانمند نام دارد، می‌رهاند. البته روح که با پیشرفت خود این گسست را پدید می آورد، راه از میان بردن آن را نیز می‌نمایاند. روح از خمیره‌ی خود آثار هنری زیبا می آفریند و همچون نخستین حلقه‌ی میانجی بین محسوسات بیرونی محض و گذرا از یک سو، وتفکر محض از سوی دیگر، میان طبیعت و واقعیت کرانمند از یک طرف، و آزادی بیکران ادراک کننده از طرف دیگر، آشتی برقرار می کند». «... نمود درهنر، درمقایسه بانمود اشیای حسی بی‌واسطه و همچنین در برابر نمود تاریخ‌نویسی، دارای این برتری است که بیانگر معنای خود بوده؛ بر آن عنصر روح دلالت دارد که نگاره‌های هنری آن را به تجسم درمی آورند.» - **هگل**، مقدمه بر زیباشناسی، ترجمهٔ محمود عبادیان، نشر آوازه، تهران، ۱۳۶۳ - صص ۲۸ - ۲۹ - ۳۳ - ۳۶ - م.

15. Naturaliste
16. Moralisme didactique
17. Representation
26. Hettner
18. Idealisation
19. Boileau
20. Batteux
21. Delille
22. Wordsworth
23. Mimnois (= Mimesis)
24. Nachahmung

۲۵. **لوکاچ** در این باره می‌نویسد: « **چرنیشفسکی** نه تنها به تمیز جدی بازآفرینی - که در نظر او هدف اساسی هنر است - از کلیه وجوه ممکن طبیعت گرایی و صرف رونوشت‌برداری از طبیعت می‌پردازد، بلکه ملاحظات خود را از دیدگاه محتوا و صورت به طور دقیق‌تری دنبال می کند».

27. Ersatz

۲۸. **لوکاچ** می‌نویسد: «اما از آنجا که او [**چرنیشفسکی**] دیالکتیک عینی تکامل بشریت یعنی دیالکتیکی را که با تکامل نیروهای مولد مطابقت دارد به درستی درک نمی کند، در نزد وی پیوند هنری انسان با طبیعت نیز حالتی خیالی، غیردیالکتیکی و ساده پیدا می کند».

29. Didactisme

۳۰. **بلینسکی** مدافع موضع کاملاً متضادی بوده است: «فیلسوف، هر چه بیشتر فیلسوف باشد، کمتر شاعر است».

31. Dufren
32. Dobroljubov
33. Antonovic
34. Pisarev

۳۵. «بیهوده کوشش می‌شود که فاصلهٔ زیادی میان **چرنیشفسکی** و **پیسارف** ایجاد کنند و عنوان «نیست انگار» را به دومی اختصاص دهند». در واقع امر، **پیسارف** کاری جز برکشیدن واپسین پیامدهای اصول **چرنیشفسکی** انجام نداده است. نتیجهٔ نهایی رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت «نابودی زیبایی‌شناسی است». (**کوربه**).

36. Reflet

کارل اریک شوبرگ
از زبان خودش

الف.آوبشن

من در سال ۱۹۳۵ در شهر «لوند»[۱]، جنوبی‌ترین شهر دانشگاهیِ سوئد به دنیا آمدم. در سه‌سالگی به «وِستریوتلند[۲]» که منطقه‌ای روستایی در ده‌کیلومتری شهر «بُرُس[۳]» بود، نقلِ مکان کردیم. ما در محوطه‌ی کوچک خانه‌مان، گاو، خوک، مرغ و گربه پرورش می‌دادیم و خانه‌ی قرمزرنگمان را جنگل و کتاب، از بیرون و درون، احاطه کرده بود. خانه‌ی ما رنگ و بویِ مسیحیّت داشت و این امر، بر شخصیت من، تأثیر درونیِ عمیقی گذاشت. موقعی که ۱۴ ساله بودم به مجمع کلیسای آزاد پیوستم که کلیسای «پینگست[۴]» نام داشت. مدت ۵ سال با آنان بودم. سپس علاقمند شدم که ناوابسته باشم؛ اگرچه همچنان یک مذهبیِ عمیق، باقی ماندم. در دوران سربازی در استکهلم که کمتر از یک سال به درازا کشید به کلیساهای گوناگونی سر زدم. من خیلی زود به آموختن زبانهای بیگانه علاقمند شدم. در ۱۳ سالگی شروع به آموختن انگلیسی کردم. در ۱۴ سالگی آلمانی و در ۱۵ سالگی به آموختن زبان اسپانیایی پرداختم. در ۲۲ سالگی به آموزش زبان فرانسوی رو آوردم که هنوز هم زبان مورد علاقه‌ی من است.

پس از پایانِ دبیرستان، در شهر «برس» در یک کارگاهِ لباس‌دوزی به خیاطی پرداختم. در آن هنگام، کار دیگری هنوز پیدا نکرده بودم و هر چه دمِ دستم می‌آمد، باید با رضایت خاطر انجام می‌دادم.

هنگامی که تحصیلاتم را در مدرسه‌ی عالی بازرگانی به پایان رساندم به شغلی رو آوردم که

هنوز هم کار اصلی من است، یعنی مترجم یک شرکت بزرگ صنعتی که از زبانهای گوناگون به زبانهای گوناگون دیگر، ترجمه می‌کند.

موقعی که من ۹، ۱۰ ساله بودم، شروع به سرودن شعر کردم. برخی کارهایم نیز منتشر شد. نخستین آنها، داستانی بود که در ۱۳ سالگی در مجله‌ی صدای رادیو انتشار یافت. در سال ۱۹۷۰، هنگامی که ۳۵ سال داشتم، سرودن شعر را به طور جدی آغاز کردم. در آن هنگام، دو شعر از من در صفحه‌ی ادبیِ بزرگترین روزنامه‌ی صبح سوئد به نام خبرهای روز[5] منتشر شد. از آن پس، مجله‌ی وُرلوِسِن[6] که یک مجله‌ی فرهنگیِ وابسته به کلیساست، یک سال در میان، اشعار مرا منتشر کرده است. آنگاه همکاری من با نشریه‌ی «Eureka Lyrikvännen» و سپس «Studiekamraten» آغاز شد. در نشریه‌ی «Eureka» به عنوانِ معاونِ سردبیر کار می‌کردم و در همان نشریه، اشعاری را از اسپانیایی به انگلیسی برمی‌گرداندم که هر دو شکل زبانی آنها، همزمان، منتشر می‌شد.

در همین شرایط بود که من توانستم بیشتر اشعارم را به اسپانیایی برگردانم که سپس در بسیاری از نشریات ادبی اسپانیایی‌زبان چه در اسپانیا و چه در برخی کشورهای آمریکای لاتین از جمله آرژانتین، کُلمبیا، پرو، پاراگوئه و پورتوریکو منتشر شد.

نخستین کتاب من، مجموعه‌ی شعر کوچکی بود که از سوی «Backstage Books» در آمریکا منتشر شد و نیز مجموعه‌ی شعر دیگری به نام «Olhar Para Dentro» که عمدتاً در برزیل انتشار یافت. علتش نیز آن بود که اشعار آن از اسپانیایی به پرتقالی برگردانده شده بود. در سال ۱۹۷۸ مجموعه‌ی شعر هفت ستارگان[7] را به سوئدی منتشر کردم که از آن استقبال خوبی به عمل آمد و بسیاری از منتقدان در مورد آن، مقالاتی نوشتند. بنیاد نویسندگان سوئد، هشت هزار کرون کمک مالی برای نشر این کتاب اختصاص داد که در آن سالها، مبلغ قابل ملاحظه‌ای بود.

در سال ۱۹۷۵ بود که شعر هفت ستارگان به طور تصادفی آفریده شد. این شعر، دارای هفت مصرع یا بند است که از دو بخشِ سه‌مصرعی و یک مصرعِ وسط، تشکیل شده است. این نوع شعر، در خلال همه‌ی این سالها، بر خلاف بسیاری از گونه‌های شعری دیگر، توانست به حیات معنوی و مادی خود ادامه دهد. سرایش این گونه شعر، همیشه برای من، انگیزه‌ی سرایش‌های تازه و بسیار زیادی شده است. این گونه شعر، در من، تصویرها و مفاهیم بسیار غیرمنتظره‌ای را شکل داده است. اگر من می‌خواستم شعر آزاد بسرایم ـ که بیشتر شاعران سوئدی چنان می‌کنند ـ شاید هرگز بدین حد به سرایش این همه شعر، موفق نشده بودم.

سرایش شعر، همیشه در حاشیه‌ی کار اصلی من قرار داشته است. در سالِ ۶۶ ـ ۱۹۶۵ در کنسولگری سوئد در بارسلونِ اسپانیا، شغلی به من واگذار شد. و در سال ۱۹۶۷ به همان سمت در کنسولگری سوئد در شهر مارسیِ فرانسه، مشغول به کار شدم.

در سالهایی که در اسپانیا و فرانسه بودم، احساس می‌کردم که چگونه رد پای مذهبی‌بودنم در رفتار من پدیدار است. از یک‌سو، خلق و خوی لاتینی و از دیگرسو، مذهبی‌بودنم با یکدیگر در کشاکش بودند. در حال حاضر به کلیسا نمی‌روم. مذهب اینک برایِ من پدیده‌ای است که دوست دارم درباره‌ی آن سکوت کنم و آن را در درون خویش نگه دارم. من به وجود قدرتی فراتر از زندگی خودم باور دارم و معتقدم که زندگی در این جهان، تنها زندگی برای انسان نیست. همه چیز پس از مرگ ادامه دارد. خیلی چیزهاست که برای من مقدس است و من چنان چیزهایی را در درون خود نگه می‌دارم. من هرگز در مورد باورهایم با کسی حرف نمی‌زنم. اعتقاد خود من بر این است که این باورها، یک جریانِ درونی و پنهانی را در شعرم پدید آورده است. این خود بیانگر آن است که اشعار من چنان است که اکنون هست. من به طبیعت عشق می‌ورزم و این احساس در خلال ۲۰ سالی که در روستا بودم در من پدید آمد و هنوز هم در اشعار و عکسهایی که از طبیعت می‌گیرم، حضور دارد. این پدیده‌ها در اشعارم به شکل استعاره‌ها و واژه‌های مشخص به جلوه درمی‌آید. پس از ۲۰ سال زندگی در روستا، من به یک انسان شهری بَدَل شدم. علاقه‌ی من به فرهنگ، در شکلهای گوناگون تکامل پیداکرده است. من علاقمندم که به تئاتر، سینما و کنسرتهای کلاسیک بروم. موسیقی در زندگی من همچون شعر، نقش مهمی دارد. در حال حاضر، شعر من آمیزه‌ای است از یک جریان نهانی لاتینی و شرقی که از طریق واژه‌ها و بافتهای خاصشان به تماشا درمی‌آید.

سوئد ــ ۲۱ ماه مه ۱۹۹۱

1. Lund.
2. Västergötland.
3. Borás.
4. Pingst.
5. Dagens nyheter.
6. Vårlösen.
7. Etoiles.

سعید برزین

موج جدید پژوهش وکتاب در زمینه ایران‌شناسی

طی دو سال گذشته، بیش از ۵۰ کتاب به زبان انگلیسی در مورد مسائل مختلف ایران توسط سازمانهای بزرگ انتشاراتی اروپا و آمریکا به چاپ رسیده است. نویسندگان این کتابها بیشتر استادان علوم اجتماعی دانشگاهها هستند. برخی ایرانی و ایرانی‌تبارند و برخی خارجی‌اند اما شیفتهٔ تاریخ و فرهنگ ایران. جالب است که موضوع بیشتر کتابها، اجتماعی و به خصوص سیاسی است؛ یعنی درست برعکس کتابهای منتشرشده در داخل کشور که به گروه ادبیات و به خصوص شعر تعلق دارد.

واضح است که این مسئله به چند علت است. اول آن که استادان دانشگاه و دیگر محققان ایران‌شناس از پشتوانه و امکانات انتشاراتی برخوردارند. از یک طرف، محققان یکدیگر را به نشر مقاله، رساله و کتاب تشویق می‌کنند و جو خلاقیت علمی قوی است. از سوی دیگر، سازمانهای انتشاراتی برای دستیابی به متنهای تحقیقاتی ــ به اصطلاح ــ سر و دست می‌شکنند و کارهای علمی را با سرعت و دقت منتشر می‌کنند. ثانیاً جو نسبتاً آرام و شمرده‌تر سیاسی خارج از کشور این امکان را به وجود می‌آورد که نویسندگان فارغ از ترس از تهمت و افترا، به فعالیتهای تحقیقاتی دست بزنند و دستاوردهای خود را به رشتهٔ تحریر درآورند. ثالثاً پشتوانهٔ علمی دانشگاهی و کتابخانه‌ها، زمینهٔ مناسبی را برای پیشبرد دقیق فعالیت تحقیقاتی فراهم می‌آورد.

نتیجه این که محققان به مسائل حساس روز جامعه ایران نظر می‌کنند و آنها را مورد تجزیه

و تحلیل و نقد علمی قرار می‌دهند. فهرستی که در ادامه می‌آید شامل کتابهای جدید و ــ کتابهای تجدید چاپ‌شده‌ای است که از سال ۱۹۹۰ تاکنون به چاپ رسیده‌اند. البته جزئیات برخی از کتابهای دیگر در دسترس نبود وگرنه فهرست کامل، بلندتر از این می‌شد. امیدوارم گردآوری این فهرست اولاً مشوّق محققان باشد به پیگیری زمینه‌های تخصصی خود. ثانیاً شاید مترجمان را وادارد کتابهای بهتر را انتخاب کنند و به فارسی برگردانند. ثالثاً شاید برای کارگزاران سیاسی، افقهای جدیدی را مطرح کند. نکتهٔ آخر این که تا آن جا که من می‌دانم این آثار ــ به جز یکی ــ به فارسی ترجمه‌نشده‌اند و برگردان نامها از اینجانب است. امیدوارم نویسندگان، انتخاب عنوانهای فارسی را بر من ببخشند.

Abrahamian, Ervand; ***Radical Islam: The Iranian Mojahedin*** (Tauris, 1990, London.

یرواند آبراهامیان، اسلام رادیکال و مجاهدین ایران.

در این کتاب، «یرواند آبراهامیان»، پروفسور رشته تاریخ در دانشگاه «سیتی» نیویورک، تاریخچهٔ سازمان موسوم به مجاهدین خلق را از دورهٔ تأسیس ــ یعنی پس از انقلاب سفید ــ مورد بررسی قرار داده است. فعالیت مسلحانه گروه در دوران شاه، شیوه سیاست‌گذاری در اوائل انقلاب اسلامی، شرایط انتقال به عراق و شکل‌گیری رهبری کنونی آنها از جمله موارد دیگری است که مورد بررسی موشکافانه و مستند نویسنده قرار گرفته است.

Amir Arjomand, Said; The turban for the crown: ***The Islamic Revolution in Iran*** (Oxford University Press, 1990, New York).

سعید امیرارجمند، انقلاب اسلامی در ایران.

در این کتاب، تاریخ ایران از شکل‌گیری حکومت صفوی (که مذهب شیعه را در ایران رسمیت دولتی داد) تا دوران معاصر مورد بررسی قرار گرفته است. نویسنده که استاد جامعه‌شناسی در دانشگاه دولتی نیویورک است، به خصوص مسئله ضرورت تداوم اندیشه تاریخی را در استمرار و دوام حکومتها، مورد اشاره قرار می‌دهد.

Amuzegar, Jahangir; ***The Dynamics of Iranian Revolution: The Pahlavi's Triumph and Tragedy*** (State University of New York Press, 1991, New York).

جهانگیر آموزگار، دینامیک انقلاب ایران و پیروزی و تراژدی پهلوی.

این کتاب تلاشی است برای جمع‌بندی نقطه‌نظرهایی که طی ده سال اخیر درباره تحولات سیاسی

ایران ــ و به خصوص انقلاب اسلامی ــ توسط نویسندگان و دانشمندان علوم اجتماعی عنوان شده است. «آموزگار» در واقع تلاش دارد با دستیابی به این جمع‌بندی، فراسوی آن برود و نظرگاه تازه‌ای پیدا کند. «آموزگار» همچنین دستاوردها و کاستیهای رژیم گذشته را مورد اشاره قرار می‌دهد.

Avery, Peter; ***The Cambridge History of Iran, Volume 7: From Nadir Shah to the Islamic Republic*** (Cambridge University Press, 1992, Cambridge).

پیتر ایوری (ویراستار)، تاریخ ایران (جلد هفتم): از نادرشاه تا انقلاب اسلامی.

این آخرین جلد از مجموعهٔ تاریخ ایران است که به کوشش دانشگاه کمبریج به زیور طبع آراسته می‌شود. در مقالات این مجموعه، تحولات دویست و پنجاه سال اخیر مورد بررسی موشکافانهٔ کارشناسان درجه اول تاریخ و جامعه ایران قرار گرفته است. از جمله نویسندگان این کتاب ۱۰۸۸ صفحه‌ای، ایران‌شناس شهیر خانم «آنا لمپتون»، استاد تاریخ دانشگاه لوس‌آنجلس، خانم «نیکی کدی» و استاد دانشگاه برکلی «حامد الگار» هستند. آقای «پیتر ایوری» نویسنده معروف کتاب «ایران نوین»، ویرایش این کتاب را به عهده داشته است.

Beard, Michael; ***Hedayat's Blind Owl as a Western novel*** (Princeton University Press, 1990, Princeton).

مایکل بیرد، بوف کور هدایت به عنوان یک رمان غربی.

«مایکل بیرد» شیوهٔ نگارش بوف کور هدایت را با شیوه داستان‌نویسی معاصر غربی مقایسه می‌کند و تأثیر ادبیات غرب را در کارهای صادق هدایت ردیابی می‌کند. نویسنده که استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاه «نورت داکوتای» آمریکاست، معتقد است بوف کور نه تنها یک تحول اساسی در تاریخ داستان‌نویسی فارسی بلکه رویدادی مهم در ادبیات جهان بوده است.

Beck, Lois; Nomad: ***A Year in the Life of a Qashqa'i Tribesman in Iran*** (Tauris, 1991, London).

لویس بک، یک سال در میان عشایر قشقایی.

عشایر قشقایی نقش مهمی در تحولات محلی و کشوری تاریخ معاصر ایران داشته‌اند. این کتاب سرگذشت یکی از رهبران این طایفه را به همراه جزئیات زندگی روزمره و کوچ‌هایشان مورد بررسی قرار می‌دهد. نویسندهٔ کتاب، استاد رشتهٔ انسان‌شناسی در دانشگاه «واشنگتن» است.

Bullard, R; ***Letters from Tehran: A British Ambassador in World War II Persia*** (Tauris, 1991, London).

ر. بولارد، نامه‌های سفیر انگلیس از تهران.

این کتاب مجموعه‌ای از نامه‌های خصوصی «بولارد» است که در طول جنگ دوّم جهانی در مقام سفیر انگلیس در تهران انجام وظیفه می‌کرد. بررسی این مجموعه برای پژوهشگرانی که این دوره از تاریخ ایران را مطالعه می‌کنند، بدون تردید ذیقیمت است.

Canfield, R. (ed); ***Turko-Persia Historic Perspective*** (Cambridge University Press, 1991, Cambridge).

ر. کانفیلد (ویراستار)، ایرانیان ترک در نظر تاریخ.

تحولات فرهنگی در مناطق شرقی ایران (طی سده‌های ۳ و ٤ هجری شمسی) تأثیرات ژرفی بر فرهنگ جوامع مسلمان جنوب و مرکز آسیا داشته است. در این کتاب، نویسنده جنبه‌های گوناگون ادبیات، تاریخ، فرهنگ و تنشهای نهادهای مرکزی و پیرامونی این دوره را مورد مطالعه قرار می‌دهد. ویراستار، استاد رشتهٔ انسان‌شناسی در دانشگاه «واشنگتن» است.

Chehabi, Houshang; ***Iranian Politics and Religious Modernism:*** The Liberation Movement of Iran Under the Shah and Khomeini (Tauris, 1990, London).

هوشنگ شهابی، مسائل سیاسی ایران و تجدد مذهبی.

نویسنده که استاد رشتهٔ علوم اجتماعی در دانشگاه «هاروارد» است، تأسیس، فعالیت و تاریخچهٔ نهضت آزادی ایران را به رهبری مهدی بازرگان در چهارچوب تحولات سیاسی ایران و به عنوان تجلی تجددطلبی مذهبی در ایران مورد بررسی قرار داده است. کتاب شامل دو بخش است: در بخش نخست، تحولات داخلی نهضت و روابط خارجی آن وقایع‌نگاری شده و در بخش دوّم، جنبه‌های مختلف نهضت آزادی به عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی ـ از جمله ایدئولوژی نهضت و موقعیت اجتماعی آن ـ مورد کندوکاو قرار گرفته است. کتاب سرشار از اطلاعات تازه و تحلیلهای غنی است.

Doran, Charles; ***The Gulf, energy, and global security:*** Political and economic issues (Lynne Rienner Publishers, 1991, Colorado).

چارلز دوران، خلیج‌فارس و مسئلهٔ انرژی و امنیت جهانی.

در این مجموعه مقالات، مشکلات ناشی از رقابت تسلیحاتی، کاربرد سلاحهای شیمیایی، مسائل

سیاسی و اقتصادی کشورهای خلیج‌فارس و همچنین نقش اروپا، آمریکا و ژاپن در منطقه مورد مطالعه قرار گرفته است.

Ehteshami, Anoushirvan, & Varastch, Manshor; ***Iran and the International Community*** (Routledge, 1991, London).

انوشیروان احتشامی و منشور وارسته (ویراستاران)، ایران و جامعهٔ بین‌المللی.

در این مجموعه مقاله، جنبه‌های مختلف سیاست خارجی ایران در دههٔ اخیر از جمله روابط ایران با سازمان ملل، ابرقدرت‌ها، اروپا و عراق مورد نظر قرار گرفته است. «احتشامی» استاد دانشگاه «اکستر»، و «وارسته» محقق دانشگاه «ابریسورت» انگلستان است.

Esposito, John, (ed); ***The Iran Revolution:*** Its Global Impact (University Presses of Florida, 1990).

جان اسپوسیتو (ویراستار)، تأثیر جهانی انقلاب اسلامی.

این مجموعهٔ مقالات ارزشمند، تأثیر انقلاب ایران را بر کشورهای مسلمان ارزیابی می‌کند و شیوهٔ شکل‌گیری جنبش اسلامی را در چند دهه اخیر مورد مطالعه قرار می‌دهد. «اسپوسیتو» از اسلام‌شناسان برجسته و بنام و رئیس مرکز تحقیقات بین‌المللی در دانشگاه «هولی‌کراس» آمریکاست.

Friedlander, Melvin; Conviction and Credence: ***US Policy making in the Middle East*** (Lynne Rienner Publishers, 1991, Colorado).

مل‌وین فریدلاندر، سیاست‌گذاری آمریکا در خاورمیانه.

در این کتاب، «فریدلاندر» جنبه‌های مختلف سیاست‌گذاری آمریکا را در منطقه خاورمیانه ــ از دوره نیکسون تا بوش ــ مورد مطالعه قرار داده است. از جمله مسائل مورد توجه نویسنده: ناتوانی آمریکا در برقراری و حفظ صلح منطقه، تأثیر ارزشهای اجتماعی در شکل دادن به روش سیاسی، و اتکای بیش از اندازه بر نظریه «قدرت به عنوان معیار سیاست بین‌المللی» است. عنوانهای فصلهای کتاب عبارتند از: آمریکا در خاورمیانه، بنیادگرایی اسلامی، ارزشهای اجتماعی خاورمیانه و مسائل خلیج‌فارس. نویسنده استاد رشتهٔ علوم سیاسی در دانشگاه «میسون» آمریکاست.

Fuller, Graham; ***The Center of the Universe:*** The Geopolitics of Iran (Westview Press, 1992, Boulder).

گراهام فولر، ژئوپولیتیک ایران: مرکز جهان.
گراهام فولر در این کتاب خود موقعیت ژئوپولیتیکی ایران را مورد ارزیابی قرار داده و عوامل تعیین‌کننده روابط استراتژیک قدرتهای خارجی و بازیگران محلی را با استناد به معیارهای تحقیقات اخیر خاورشناسی مطرح کرده و به نقد کشیده است.

Grabar, O; ***The Great Mosque of Isfahan*** (Tauris, 1990, London).

ا. گرابر، مسجد جامع اصفهان.
نویسنده، تاریخ ساختمان مسجد جامع اصفهان را با استفاده از متنهای موجود و ملاحظات شخصی ترسیم می‌کند و به خصوص به مسئلهٔ نوررسانی و ستون‌بندی توجه دارد. «گرابر» استاد رشتهٔ هنر اسلامی در دانشگاه «هاروارد» و از کارشناسان شهیر معماری اسلامی است.

Haeri, Shahla; ***The Law of Desire: Temporary Marriage in Iran*** (I. B. Tauris, 1990, London).

شهلا حائری، صیغه در ایران.
در این کتاب، «حائری» که محقق مافوق دکترای مرکز تحقیقات خاورمیانه در دانشگاه «هاروارد» است، مسئلهٔ صیغه در ایران را از نظر مذهبی، اخلاقی، حقوقی، فرهنگی و جنسی مورد بررسی قرار داده است. «حائری» این مسئله را هم در سطح تئوری صرف مطالعه کرده و هم موارد خاص عینی را از طریق گفتگو برای خواننده مطرح کرده است.

Hakimian Hassan; ***Labour transfer and economic development:*** theoretical perspectives and studies from Iran (Lynne Rienner Publishers, 1990, Colorado).

حسن حکیمیان، انتقال نیروی کار و توسعهٔ اقتصادی.
«حکیمیان» در کتاب خود این دیدگاه را عنوان می‌کند که بر خلاف بی‌میلی اغلب پژوهشگران علوم اجتماعی / اقتصادی به مطالعهٔ مسئله «انتقال نیروی کار»، این موضوع از اهمیت شایان برخوردار است و بایستی مورد بررسی دقیق‌تر قرار بگیرد. «حکیمیان» سه مورد «انتقال نیروی کار» در ایران را برای بررسی و تحقیق خود انتخاب کرده است.

Hunter, S; ***Iran and the World: Continuity in a Revolutionary decade*** (Indiana University Press, 1990).

شیرین هانتر، ایران و جهان: استمرار در یک دهۀ انقلابی.
نویسنده عوامل متغیر و ثابت سیاست خارجی ایران را در دهۀ ۱۹۸۰ مورد بررسی قرار می‌دهد و این نتیجه را عنوان می‌کند که علی‌رغم تغییرات شگرفی که در شکل و محتوای سیاست خارجی ایران رخ داده است، عوامل غیرمذهبی از جمله ملاحظات صرفاً مصلحتی سیاسی، عناصر تعیین‌کننده سیاست خارجی ایران در سالهای پس از انقلاب بوده‌اند.

Iran, Internal Affair and Foreign Affairs 1945-59 (University Publications of America, 1991, Bethesda, MD).

روابط خارجی و امور داخلی ایران در سالهای ۵۹ـ۱۹۴۵ م.
این کتاب که مجموعه‌ای از اسناد وزارت خارجه آمریکا درباره مسائل مختلف ایران در سالهای ۵۹ ـ ۱۹٤٥ است، ناتوانی‌های این وزارتخانه را در شناخت حکومت محمدرضاشاه پهلوی روشن می‌سازد. زمینه‌های مورد بررسی شامل: مسائل داخلی ایران، روابط بین‌المللی کشور و مذاکرات خصوصی با شاه می‌شود.

Iran: The Making of U.S. Policy, 1977-1980 (Chadwyck-Healy, 1990, Cambridge).

سیاست‌گذاری آمریکا در ایران در سالهای ۸۰ـ۱۹۷۷.
در این اسناد پرارزش مسائل مربوط به حرکتها، فعالان و اندیشه‌های سیاسی ایران مورد بحث و بررسی قرارگرفته است. مسائل مربوط به اتکاء شخصی شاه به توصیه‌های دولت آمریکا در مبارزه با جنبش انقلابی دهۀ ۱۳۵۰ ـ که به زبان و قلم کارمندان سفارت آمریکا در تهران بیان می‌شود ـ به خصوص قابل توجه است.

Joyner, C.; ***The Persian Gulf War: Lessons for Strategy, Law and Diplomacy*** (Greenwood Press, 1990).

ک. جوینر، جنگ خلیج‌فارس و درسهایی در استراتژی، حقوق و دیپلماسی.
یکی از پیامدهای جنگ ایران و عراق، نگرانی دایمی کشورهای خلیج‌فارس از احتمال توسعۀ درگیری‌ها و تزلزل اجتماعی خودشان بود. آقای «جوینر»، استاد رشتۀ علوم سیاسی در دانشگاه جرج واشنگتن، شرایط و ویژگیهای منطقه را در چهارچوب مسائل سیاسی، امنیتی و دیپلماتیک بررسی می‌کند.

Kamrava, Mehran; ***Revolution in Iran: the roots of turmoil*** (Routledge, 1990, London).

مهران کامروا، انقلاب ایران: ریشه‌های ناآرامی.

«مهران کامروا» سقوط حکومت پهلوی را از نظر ساختار نهادهای دولتی مورد بررسی قرار می‌دهد و عوامل گوناگون اجتماعی را که به وقوع انقلاب انجامید، مطرح می‌کند. کتاب به خصوص به تحولات سالهای دهه ۱۳۵۰ و شکل‌گیری نیروهای مخالف با رژیم ــ چه مذهبی و چه چپ ــ اشاره دارد.

Karsh, E. (ed); ***The Iran-Iraq War: Impact and Implications*** (Macmillan, 1990, London).

ا. کارش، تأثیرات جنگ ایران و عراق.

این مجموعه مقالات توسط تنی چند از کارشناسان اروپایی، آمریکایی و آسیایی به رشتهٔ تحریر درآمده و ویرایش آن را، «کارش»، استاد رشتهٔ امنیت منطقه‌ای در دانشکدهٔ علوم جنگی (دانشگاه لندن) به عهده داشته است. نویسندگان این مقالات مسائل مختلف جنگ ایران و عراق را به لحاظ سیاسی، تاریخی، بین‌المللی، استراتژیکی و اقتصادی مورد بررسی قرار داده‌اند و تأثیر جنگ را بر موقعیت داخلی و خارجی دو کشور ایران و عراق بررسی کرده‌اند.

Karshenas, Massoud; ***Oil, State and Industrialization in Iran*** (Cambridge University Press, 1991, Cambridge).

مسعود کارشناس، نفت، دولت و توسعهٔ صنعتی در ایران.

«مسعود کارشناس»، استاد دانشگاه «وارویک» انگلستان، در این کتاب مشکلات ناشی از توسعه اقتصادی و تغییر ساختارهای اجتماعی را در اقتصادهای تک‌محصولی نفتی مورد کندوکاو قرار می‌دهد. بر خلاف برخی نظرات رایج که درآمد نفتی را عامل بازدارنده‌ای برای توسعه صنعتی کشور می‌شمارند، نویسنده معتقد است که چنانچه درآمد نفتی به شکل مناسبی به کار گرفته شود، می‌تواند کمک شایانی به توسعهٔ صنعتی کشور کند.

Katouzian, Homa; ***Musaddiq and the Struggle for Power in Iran*** (Tauris, 1990, London).

همایون کاتوزیان، مصدق و مبارزهٔ قدرت در ایران.

«همایون کاتوزیان» زندگینامهٔ سیاسی «دکتر محمد مصدق» را با استفاده از منابع دست اول،

منجمله یادداشتهای نخست‌وزیر اسبق به رشتهٔ تحریر درآورده است. نویسنده به خصوص وقایع قبل ازکودتا و نقش «مصدق» را در جبهه ملی مورد توجه قرار داده است. چند سال پیش «کاتوزیان» در کتاب اقتصاد سیاسی ایران اشاراتی به مسائل نهضت ملی ایران کرده بود که این مباحث در این کتاب تکمیل‌تر می‌شوند.

Katouzian, Homa; ***Sadeq Hedayat; The Life and Legend of an Iranian Writer*** (Tauris, 1991, London).

همایون کاتوزیان، صادق هدایت: زندگی و افسانهٔ یک نویسندهٔ ایرانی.

این کتاب از وسیع‌ترین تحقیقاتی است که درباره زندگی نویسندهٔ توانا و شهیر ایرانی، یعنی «صادق هدایت» انجام گرفته است و در آن آثار هدایت با توجه به زمینه‌های اجتماعی و ادبی دورانش مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. «کاتوزیان» در این کتاب تجلی ویژگی و جهان‌شمولی اندیشه‌های هدایت را در زمینهٔ جریانهای فکری محیط خود می‌سنجد و شخصیت خصوصی او را نیز مورد نظر قرار می‌دهد.

Kreyenbroek, P. (ed); ***The Kurds: A Contemporary Review*** (Routledge, 1991, London).

پ. کرین‌بروک، کردها در یک بررسی معاصر.

اصولاً در مورد موقعیت اجتماعی کردها، منابع بسیار محدودی در دسترس پژوهشگران و علاقمندان قرار دارد و کتاب «کردها در یک بررسی معاصر» تلاشی است برای حل این مشکل. نویسندگان مقالات متنوع این کتاب مسائل و مشکلات کردها را در زمینه‌های حقوقی، مذهبی، فرهنگی و تاریخی مورد گفتگو قرار داده‌اند.

Lazard, Gilbert; ***Dictionnaire Persan-Français*** (E. J. Brill, 1991, Leiden).

ژیلبر لازار، لغتنامه فارسی ـ فرانسوی.

این واژه‌نامهٔ جدید ۳۰/۰۰۰ کلمه‌ای از انتشارات «بریل» است که تا کنون آثار گرانبهایی در زمینهٔ ایران‌شناسی، ادبیات و تاریخ ایران منتشر کرده است. در این واژه‌نامه، کلمات محاوره‌ای و نیز برخی اصطلاحات ادبی گردآوری شده است.

Manz, B. F; ***The Rise and Rule of Tamerlane*** (Cambridge University Press, 1991, Cambridge).

ب. ف. مانز، ظهور و حکومت تیمور لنگ.

این اولین زندگینامهٔ کامل و همه‌جانبهٔ «تیمور لنگ» است. «تیمور لنگ» از رهبران قبیله‌های مغول بود که ششصد سال پیش لشگری بزرگ فراهم کرد و مرزهای امپراتوری مغول را تا شرق هند و مرکز روسیه پیش برد. نویسندهٔ کتاب ـ که استاد رشتهٔ تاریخ در دانشگاه «تافتس» آمریکاست ـ شکل دولت، مسائل سیاسی قبیله و رابطهٔ حکومت مرکزی با مناطق پیرامونی و شخصیت «تیمور» را مورد بررسی قرار داده است.

Martin, Vanessa; ***Islam and Modernism: The Iranian Revolution of 1906*** (Syracus University Press, 1990, New York).

وانسا مارتین، اسلام و تجدد در انقلاب مشروطه.

در این کتاب، انقلاب مشروطه مورد بررسی دوباره قرار گرفته است و به خصوص واکنش رهبران مذهبی به اندیشه‌های سیاسی غربی مورد نظر نویسنده است. خانم «مارتین» تاریخ‌شناس و متخصص امور ایران است.

Mofid, Kamran; ***The economic consequences of the Gulf War*** (Routledge, 1990, London).

کامران مفید، نتایج اقتصادی جنگ خلیج‌فارس.

«کامران مفید»، استاد اقتصاد دانشگاه «کاونتری» انگلستان، نتایج و پیامدهای جنگ ۸ ساله ایران و عراق را برای هر دو کشور درگیر و همچنین کشورهای منطقه بررسی کرده است. او مشکلات عظیم اقتصادی را از نظر درآمد نفت، بازرگانی خارجی، ارزش پولهای محلی، تولیدات کشاورزی و غیره ارزیابی کرده است.

Moin, Baqer; ***Khomeini: The Sign of God*** (Tauris, 1991, London).

باقر معین، آیت‌الله خمینی.

«باقر معین» زندگی رهبر انقلاب اسلامی را از دوران کودکی تا دوره تحصیلات و رهبری مذهبی و رهبری سیاسی به رشته تحریر درآورده است. «معین» مدیریت بخش فارسی رادیوی بی.بی.سی را به عهده دارد.

Owen, R.; State. ***Power and Politics in Making of the Modern Middle East*** (Harper Collins, 1991, London).

راجر اون، قدرت و سیاست در ساختار خاورمیانه جدید.

در بخش اول کتاب، تاریخ سیاسی ترکیه، ایران و کشورهای عرب از جنگ اول جهانی به بعد مورد مطالعه قرار گرفته است و در بخش دوّم، مسائل عمده تحولات اخیر به دقت ردیابی و ارزیابی شده‌اند. آقای «راجر اون» استاد مدرسه «سن‌انتونی» دانشگاه آکسفورد است.

Swietochowski, M.; ***Persian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*** (Metropolitan Museum, 1989, New York).

م. سویت‌چوفسکی، نقاشیهای ایرانی در موزهٔ هنری متروپولیتن نیویورک.

در این کاتالوگ نفیس، ۳۶ نقاشی از نقاشیهای دورهٔ صفوی و قاجار که در بخش ایرانی موزهٔ هنری متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شوند به چاپ رسیده است. در بخش مقدمه و توضیحات، نویسنده تعریفهای گوناگون از هنر قاجار، سوژه‌های سیاسی نقاشی، اهداف اجتماعی و زندگی نقاشان ارائه می‌دهد.

The Aspin Papers: ***sanctions, diplomacy, and war in the Persian Gulf*** (The Center for strategic and international studies, 1991, Washington).

تحریم، دیپلماسی و جنگ در خلیج‌فارس (مجموعه مقالات اسپین).

این کتاب مجموعه‌ای از مقالات پراکنده است که توسط مرکز تحقیقات استراتژیک و بین‌المللی آمریکا به چاپ می‌رسد و در آنها، پیامدهای کوتاه‌مدت و درازمدت جنگ خلیج‌فارس و اشغال کویت مورد بررسی قرار گرفته است.

The Iran-Contra Affair; The Making of a Scandal, (Chadwyck-Healy, 1990, Cambridge).

ماجرا و جنجال ایران ـ کنترا.

در این کتاب، مجموعه‌ای از اسناد دست‌اول درباره فعالیت مخفیانه دولت آمریکا در خاورمیانه و آمریکای لاتین، مسائل مبهم ماجرای جنجالی ایران ـ کنترا و نیز روابط متغیر ایران ـ آمریکا و ایران ـ اسرائیل ارائه شده است.

Van Bruinissen; ***M. Aqa, Shaikh and Khan: The Social and Political Structures of Kurdistan*** (Zed, 1991, London).

م. وان بروینیسن، آقا، شیخ و خان در ساختار اجتماعی ـ سیاسی کردستان.

آقای «بروینیسن» تاریخ کردستان را از دوره سقوط امپراتوری عثمانی عنوان می‌کند و شورش

بزرگ کردها را علیه جمهوری ترکیه، شکل‌گیری اندیشهٔ قوم‌گرایی کرد و موقعیت کردها را در شرایط کنونی مورد بررسی قرار می‌دهد. نویسنده عضو انستیتوی کردستان در پاریس و صاحب تحصیلات عالی در علوم انسان‌شناسی است.

Vilanilam, J. V; ***Reporting A Revolution:*** The Iranian Revolution and the NIICO Debate (Sage, 1989, London).

ج. و. ویلانیلام، گزارش انقلاب ایران.

نویسنده شیوهٔ گزینش و انعکاس اخبار انقلاب ایران را در رسانه‌های دو کشور کاملاً متفاوت یعنی آمریکا و هند مقایسه می‌کند. این مطالعه در چهارچوب مذاکرات و مباحثی است که پیرامون «نظام جدید بین‌المللی اطلاعات و ارتباطات» انجام گرفته است. نویسنده تأثیر سیاست خارجی دو کشور پیشگفته را در تعیین خط‌مشی خبری ـ از جمله حذف اطلاعات ـ مورد نظر قرار می‌دهد.

Wiley, Joyce; ***The Islamic Movement of Iraqi Shi'as*** (Lynne Rienner Publishers, 1992, Colorado).

جویس ویلی، جنبش اسلامی شیعیان عراق.

نویسنده ـ که استاد کالج «اسپارتنبرگ» آمریکاست ـ موقعیت سیاسی شیعیان عراق را از دوره انفعال و محافظه کاری سیاسی تا دوره رادیکالیسم و تندروی مورد نظر قرار داده و نقش آنها را در مسائل داخلی عراق و همچنین در روابط ایران و اعراب سنجیده است. از جمله مسائل مورد نظر بانوی نویسنده: پایگاه اجتماعی، ایدئولوژی، استراتژی و جناح‌بندی‌های داخلی شیعیان است.

Wroe, Ann; ***Lives, lies and the Iran-Contra affair,*** (I. B. Tauris, 1991, London).

آنا وِرو، زندگی، دروغ و جنجال ایران ـ کنترا.

نویسنده، جنجال پشت پردهٔ ایران ـ کنترا را بررسی می‌کند و با زبانی شیوا و روان، مسائل مختلف آن را با استفاده از اسناد کمیسیون ویژهٔ کنگرهٔ آمریکا مطرح می‌نماید.

www.adabestanekave.com