فهرست

ادبیات داستانی در دانشگاه/محمود فتوحی **۴**
مرثیه‌ای بر بهشت گمشده /پیشینه و ویژگیهای ادبیات امریکای لاتین **۶**
کارلوس فوئنتس/نوشتهٔ: استیون بالدی/ترجمهٔ: عبدالله کوثری **۲۰**
رویکرد روان‌شناسی ژرفانگر در نقد ادبی/سیما وزیر نیا **۲۸**
ادب فارسی آینه‌دار افسانه‌های عامیانه غرب/بهروز عزبدفتری **۳۸**
ملاصدرا و حکمت متعالیه /علیرضا ذکاوتی قراگزلو **۵۲**
خردورزی‌انتقادی در چالش با اسطوره چارچوب /محمد رضایی راد **۵۴**
درخت انجیر معابد ۵۹
این یک درخت نیست/بلقیس سلیمانی **۶۷**
مارتین بوبر و فلسفهٔ دیالوگ/تألیف و ترجمه: امید مهرگان **۷۰**
شیوهٔ تعلیم در مثنوی معنوی/حسین بهزادی‌اندوهجردی **۷۸**
اهتمامی ناتمام/حسین مسرّت **۸۲**
دگرها شنیدستی این هم شنو/سجاد آیدنلو **۸۴**
خانهٔ ابری نیما/ شهرام پرستش **۹۲**
نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد/ایرج امیرضیایی **۹۸**
عقل جزوی آفتش وهم است و ظن/هلن اولیایی نیا **۱۱۰**
نظری برگلچین یازده قصیدهٔ خاقانی/پروین تاج‌بخش **۱۱۸**
نگاهی به‌کتابهای فارسی عمومی دانشگاهی/محمود حکم‌آبادی **۱۲۳**
آشنایی با مجله بهار/اطلس اثنی‌عشری **۱۲۶**
دکامرون، ذکر جمیل قاضی/ حسین جنتی‌مهر **۱۳۲**
صدای خط خوردن مشق/ حسن ذوالفقاری **۱۳۶**
نگاهی به دیوان اشعار ادیب نیشابوری/حسین‌علی یوسفی **۱۳۸**
ضرورت تهیه فرهنگهای بسامدی برای‌زبان فارسی/حمید حسنی **۱۴۰**
گزیده واژه‌ها یا سطرها از شعر پنج شاعر معاصر/محمدحسین نوری‌زاد **۱۴۶**
شعرهای سلمان هراتی؛ ایدئولوژی و زبان/سایه اقتصادی‌نیا **۱۵۰**
سخنی با یاران داستان ماه ۱۵۲
رویا در مه/لیلی صابری‌نژاد **۱۵۴**
مرگ کودک درون / نقد داستان ماه (رویا در مه) / محمدحسن شهسواری **۱۵۷**
نقد نقد/ عبدالمجید یوسفی‌نکو **۱۵۸**
از کثرت بداهت! / پروانه عروج‌نیا **۱۶۱**
کنگرهٔ بررسی افکار و آثار شیخ علاءالدوله سمنانی/حمید رضا نظری **۱۶۲**
رقابت، تفاهم، تعامل/گزارش اولین همایش بین‌المللی تأثیر متقابل ادبیات فارسی و عربی/ علی علیمحمدی **۱۶۵**
خبرها ۱۷۰
فهرست کتابهای‌منتشر شده ادبیات مهر ماه سال ۱۳۸۰ ۱۷۲
فهرست کتابهای‌منتشر شده زبان مهر ماه سال ۱۳۸۰ ۱۹۸
فهرست کتابهای‌منتشر شده‌فلسفه و روانشناسی مهر ماه سال ۱۳۸۰ ۲۱۰

۲ـ پرورش منتقدان دانشگاهی که با نگاهی علمی و نظام یافته به نقد و بررسی مجموعه‌های عظیم ادبیات داستانی ایران بپردازند از ضرورتهای دیگر جامعه است. داستان، رمان، فیلمنامه و نمایشنامه، در حکم پرمصرف‌ترین کالاهای فرهنگی امروز هستند که نقش انتقال اندیشه‌ها، ارزشها، اخلاقیات و محتوای فرهنگی را بر عهده دارند. مطالعات روشمند و دقیق دانشگاهی می‌تواند در جهت بخشی به روند خلاقیت هنری و عرضه آثار فرهنگی بسیار مؤثر باشد و با این جهت بخشی در تلطیف و اعتلای ذوق زیبایی‌شناسی جامعه و تعالیم انسانی، اجتماعی، اخلاقی و ارزشی، مفید و مؤثر واقع شود.

۳ـ مطالعات داستان‌شناسی، پیوند زنده و پویایی میان متخصصان ادبیات دانشگاهی با بخشهای زنده و فعال جامعه (نویسندگان، رسانه‌های تصویری، سینما، تلویزیون، تئاتر و...) ایجاد می‌کند و گروههای آموزشی زبان و ادبیات فارسی را از انفعال و رکود خارج ساخته، زمینه حضور آنها را در بخشهای فعال فرهنگی کشور فراهم می‌سازد و از این طریق مقدمات لازم برای احیای میراث فرهنگی و بازشناسی آنها متناسب با نیازهای امروزی جامعه فراهم می‌آید.

۴ـ ادبیات روایی (از اسطوره، حماسه و رمانس گرفته تا داستان کوتاه و رمان) به دلیل برخورداری از خصلتهای جهانی، عناصر مشابه و مشترک فراوانی در میان ملل مختلف دارند و مناسب‌ترین زمینه برای مطالعات ادبیات تطبیقی به شمار می‌روند، از این رو، این رشته می‌تواند شالوده مطالعات ادبیات تطبیقی را پی‌ریزی کند و زمینه‌های لازم برای گفت و گوی تمدنها و مبادلات فرهنگی را فراهم آورد.

۵ ـ بیشترین بخش تأثیر فرهنگهای بیگانه بر ادبیات فارسی در صد سال اخیر در زمینه داستان بوده است. به‌ویژه در روزگار معاصر سیل ترجمه آثار ادبی و نظریه‌های ادبی تحولات فراوان را در ذوق و اندیشه فارسی زبانان باعث شده است. رشته ادبیات داستانی این امکان را فراهم می‌سازد که جوانان ایرانی بتوانند با روشهای علمی، حوزه‌های تأثیر و تأثر فرهنگی و ادبی را بشناسند و به تقویت و بازسازی بخشهای فراموش شدهٔ فرهنگ خود و ادبیات داستانی فارسی بپردازند و آثار داستانی ارزشمند کهن را متناسب ذوق جهان امروز و با روشهای امروزی احیا نمایند.

۶ ـ حجم فراوان آثار داستانی قدیم و جدید فارسی، ایجاب می‌کند که مایه‌ها و بنیانهای عظیم داستانی در حوزه ادبیات قدیم و جدید ایران، از حیث فنون داستان‌نویسی، عناصر و سبک داستانی مورد مطالعه و بررسی جدی قرار گیرد تا هر چه بیشتر، سنتهای داستانی فارسی شناخته و ردپای این سنتها در آثار دوره‌های بعد جسته شود. از این رهگذر می‌توان به قدر و قیمت داشته‌های فکری و فرهنگی ایرانی وقوف یافت. در کنار این، با بررسی انتقادی و تحلیلی این حجم کثیر آثار داستانی، می‌توان و باید نظریه‌ها، ماهیت و عناصر داستانهای ایرانی را، مورد شناسایی و تحلیل و دسته‌بندی قرار داد و بستر مناسب و زمینه لازم برای مطالعات نظری داستانهای فارسی را فراهم ساخت، چرا که داستان فارسی ویژگی خود را دارد و نظریه‌های خاص آن باید از درون آن استنباط شود، که این امر با مطالعات روشمند و آکادمیک ممکن خواهد بود.

۷ـ از آنجا که بسیاری از مقولات داستانی و نیز مصادیق فراوانی از حکایتها، قصه‌های کهن و نیز گونه‌های نوین روایی نظیر داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه، فیلمنامه و... هم‌اکنون در چرخهٔ آموزشی و کتابهای درسی آموزش و پرورش ورود یافته است، ضرورت آموزش دبیران و معلمان ورزیده و آگاه در حوزهٔ ادبیات داستانی محرز می‌نماید.

بسیاری از صاحبنظران معتقدند که چنین گرایشهایی باید در سطح کارشناسی ارشد و دکتری ادبیات فارسی دایر شود، اما باید گفت که گرایش ادبیات داستانی در این دوره‌ها چندان وافی به مقصود نیست، زیرا:

الف) آشنایی با ادبیات داستانی و مهارت یافتن در آن، مستلزم ذهنی آماده، و وقت و حوصله فراوان است. خواندن شاهکارهای داستانی، نظریه‌ها، نقدها و... زمان زیادی می‌خواهد و چنانچه دانشجو از سال اول یا دوم کارشناسی وارد این قلمرو شود آمادگی ذهنی، و فرصت لازم را برای این مقصود خواهد داشت و ذهنیت وی با داستان و ادبیات داستانی شکل می‌گیرد و با پیش‌زمینه‌ای غنی در دورهٔ جوانی وارد دوره‌های بالاتر می‌شود. از سویی دانشجوی این رشته حتماً باید بر یک زبان خارجی تسلط داشته باشد تا بتواند به سهولت از آثار اصیل استفاده کند و دوره کارشناسی، فرصت مناسبی برای یادگیری زبان خارجی است.

ب) در صورت گشایش دورهٔ کارشناسی، بسیاری از نویسندگان جوان می‌توانند با گذراندن این دوره دانش لازم در ادبیات داستانی را فرا گیرند و آن را پشتوانهٔ خلاقیت هنری خود سازند، در حالی که ورود به دوره‌های تحصیلات تکمیلی برای این گروه نه مقرون به صرفه است و نه امکان‌پذیر.

ج) بسیاری از سینماگران، نمایشنامه‌نویسان و منتقدان قلمرو ادبیات نمایشی می‌توانند با گذراندن این دوره، ذخیره شناختی و معرفتی خود را نسبت به فرهنگ ایران و جهان غنا بخشند و از طریق آشنایی با روشهای علمی و دانشگاهی خلاقیت هنری خود را به کمال رسانند که این امر در دوره‌های تحصیلات تکمیلی برای ایشان امکان‌پذیر نیست.

د) راه‌اندازی کارشناسی ادبیات داستانی، به‌خودی خود ضرورت پایه‌ریزی گرایشهای بنیادی‌تر با برنامه‌ریزی دقیق‌تر و تخصصی‌تر را در دوره‌های کارشناسی ارشد و دکتری به دنبال خواهد داشت و این خود به تقویت مبانی رشته ادبیات داستانی کمک خواهد کرد.

ادبیات داستانی در دانشگاه

و اقصص القصص لعلهم یتفکرون

قرآن کریم

داستان، همزاد دیرینهٔ انسان است، و جان آدمی را با داستان و روایت سرشته‌اند و او را با قصه و حکایت پیوندی ناگسستنی و نامرئی است. چه در جهان اساطیری و افسانه‌ای و چه در جهان دینی همیشه داستان در زندگی بشر حضور داشته و دارد. کتابهای آسمانی سرشار از داستانهای شنیدنی‌اند و پیامبران قصه نقل می‌کنند تا انسان را به اندیشه وادارند.

در جهان امروز نیز، داستان همچنان روایت حضور انسان در هستی است، امروزه علیرغم غلبه فرهنگ تصویری و سرگرمیها و تفریحات فراوان، هنوز داستان در شمار پرمخاطب‌ترین کالاهای فرهنگی و هنری است، و در سبد مصرفی خانواده‌ها جایگاه خاصی دارد. و اگر فیلم و نمایش را (که شالودهٔ اساسی آنها داستان است) نیز در شمار فرمهای روایی بدانیم استیلای بی‌چون و چرای فرم داستانی را بر جهان جدید بی‌هیچ احتجاجی خواهیم پذیرفت.

داستان در طول تاریخ از ظهور آن تا روزگار معاصر، بی‌تردید، شفاف‌ترین و حقیقی‌ترین نمودهای حضور انسان در جهان و یا جهان را در انسان گزارش کرده، تجربه زیستی انسان را به نمایش گذاشته است، از مسائل روحی و روانی فرد گرفته تا نمودهای قومی، قبیله‌ای، نژادی، رؤیاها و آمال انسانی، جنبه‌های روان‌شناختی، اخلاقی، دینی، اعتقادی و... همچنین دگرگونیهای تاریخی، کشمکشهای فکری، فرهنگی، فیزیکی، نبردهای ایدئولوژیک و...

داستان به‌راستی روایت درگیری انسان است با جهان و با خویشتن. انسان و جهانی پیچیده، اسرارآمیز و گونه‌گون. داستان هم گزارش حضور است، هم تفسیر و تأویل حضور آدمی و هم موضع‌گیری او در برابر جهان و نقد و تحلیل و ارزیابی انسان و جهان.

و همین ویژگی است که از میان همه انواع ادبی و قالب داستانی، جهانی‌ترین ژانر ادبی است. ترجمه‌های فراوان **هزار و یک شب** و **کلیله و دمنه** در سراسر جهان و یا آثار ژول ورن که در سال ۱۹۶۷ میلادی به ۱۰۲ زبان ترجمه شد و یا دومای پدر که به ۶۲ زبان و یا آثار بالزاک که در دههٔ ۶۰ قرن بیستم به ۵۷ زبان دنیا ترجمه شده است و یا سیل ترجمه آثار داستانی در بازارهای امروز مبین این ادعاست. امروزه رمان یکی از پرسودترین و پرمخاطب‌ترین انوع کتاب در سراسر جهان است.

داستان، بازنمای واقعیت اجتماعی است، و به توصیف عینی واقعیت می‌پردازد یا در آن سو، جهانی می‌سازد که انسان در پی آن است، و یا به گونه‌ای فردیت روانی انسان را تشریح می‌کند و با بیرون کشیدن فرد از شبکهٔ مناسبات اجتماعی و انسانی، دنیای شگفت درون او را فاش می‌سازد و در کار روان‌شناسی و روان‌کاری مداخله می‌کند.

جهان داستان، خود جهانی است به گستردگی و پیچیدگی جهان موجود، نیز به منزلهٔ یک نهاد اجتماعی است، ساختاری است که در موازات ساختارهای اجتماعی هر عصری مشابه با آن به حیات و حرکت خود ادامه می‌دهد. ابزار انتقال تجربه اجتماعی و فردی است و در یک سخن داستان، خود جهانی است موازی جهان موجود.

بنابراین اهمیت این پدیده بر کسی پوشیده نیست و نظر به همین اهمیت، مستلزم تأمل و توجه بسیار است و لازم است که جامعهٔ دانشگاهی ما آن را در کانون توجه خویش قرار دهد و بیش از این بدان بی‌مهری و بی‌توجهی نکند.

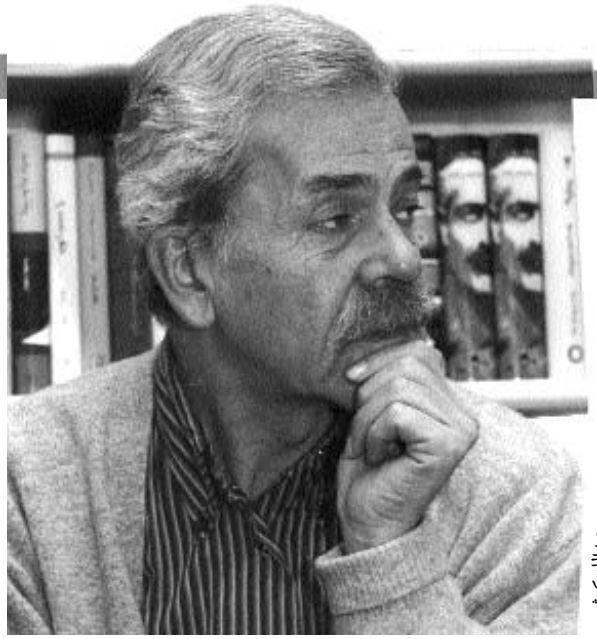
مطالعات ادبی در دانشگاههای ایران، در چرخه‌ای بی‌انگیزه و بی‌هدف می‌چرخد، و متأسفانه در دو دههٔ اخیر نتوانسته خود را با نیازهای فکری و واقعیت اجتماعی جامعهٔ ایرانی همسو کند و روز به‌روز در انزوای بیشتری فرو رفته است و در فضایی که روزبه‌روز تنگ‌تر می‌شود رابطه‌اش با جهان پیرامونش محدودتر و محدودتر می‌گردد. ادبیات دانشگاهی حتی نتوانسته با دیگر مطالعات علوم انسانی پیوندی برقرار کند. در شاخه مطالعات تطبیقی ناکام بوده و در درک زمان خویش نیز چندان توفیقی نیافته است. حتی قادر نبوده بخشهای ارزنده و گرانبهای میراث کهن را احیاء کند و متناسب ذوق و حال امروزیان عرضه نماید.

در چنین فضایی که سرشار از نگرانی و بلاتکلیفی است، احساس می‌شود که توجه به مطالعات داستان‌شناسی و پژوهش در ادبیات روایی از ضروریات جدی جامعه ما باشد. زیرا از سویی ژانرهای داستانی زنده‌تر و فعال‌ترند و به تدریج بر دیگر ژانرهای ادبی غلبه یافته‌اند و از دیگر سو این که در فرایند جهانی شدن، داستان قوی‌ترین و کارآترین نوع ادبی است، و در انتقال تجربه و فرهنگ بُرد بسیار دارد. البته در دانشگاههای جهان چنین رشتهٔ مستقلی چندان پا نگرفته است و ادبیات داستانی غالباً در ضمن ادبیات به معنای عام آن، تدریس می‌شود. شاید به این دلیل که در غرب از دیرباز قالب روایی و داستانی بر ادبیات شعری غلبه داشته است و ادبیات روایی به لحاظ حجم، سهم کلانی در ادبیات غرب دارد. اما در ایران همیشه غلبه با شعر بوده و ادبیات با شعر شناخته می‌شده و به جهت استیلای شعر، ادبیات داستانی در حاشیه قرار داشته است. اما در صد سال اخیر و به‌ویژه دهه‌های اخیر روزبه‌روز غلبهٔ عنصر داستانی بر شعر نمود بیشتری پیدا می‌کند.

بنابر آنچه گفته شد، لازم است که ادبیات داستانی خیلی بیشتر از آنچه هست در کانون توجه شورای عالی انقلاب فرهنگی و برنامه‌ریزان فرهنگی کشور قرار گیرد. برای این مدعا دلایل دیگری نیز می‌توان بازگو کرد از جمله:

۱ـ داستان یک پدیدهٔ مهم فرهنگی و بین‌المللی است و بُرد آن از همهٔ انواع ادبی بیشتر است. در فرایند گفت وگوی فرهنگها و در فرهنگ جهانی، داستان مهم‌ترین ابزار انتقال و مبادلهٔ فرهنگی است و زمینه حضور فرهنگ ما را در جامعهٔ جهانی و نیز اخذ و اقتباس از فرهنگ جهانی با سهولت بیشتری فراهم می‌کند.

از این رو، ضرورت پرداختن دانشگاهها به این قالب ادبی و بازشناسی گنجینه‌های نهفته در فرهنگ ایران، بازآفرینی و تطبیق این گنجینه‌ها با فرهنگ جهانی و متناسب با نیازهای جوامع جدید، امری لازم و ضروری به نظر می‌رسد.



عبدالله کوثری

بشود، به نوعی تکمیل می‌شود. یعنی در کنار فرهنگ بومی، فرهنگ اروپایی هم وارد می‌شود و البته چون فرهنگ فاتحان است، هم فرهنگشان، هم دینشان به تدریج غلبه می‌کند بر عناصر بومی، اما عناصر بومی از بین نمی‌رود و باقی می‌ماند.

ما در آغاز قرن شانزدهم می‌بینیم که در مکزیکو و در پرو و کوبا اسپانیاییها دانشگاههای بزرگی بنا می‌کنند که در آنجا فرزندان نخبگان و اشراف بومی، آموزش می‌بینند و تربیت می‌شوند، با زبان لاتین آشنا می‌شوند، با فرهنگ اسپانیایی آشنا می‌شوند و...

نکته‌ای که در اینجا مهم است همزمانی فتح قارّه است با دو پدیده، یکی اجتماعی و دیگری صنعتی. پدیدهٔ اول اومانیسم اروپایی است که دقیقاً در قرن شانزدهم تجلی پیدا کرده و حاصل ادبی آن کار شگرفی چون **دن کیشوت** است. پدیدهٔ دوم تکامل صنعت چاپ که امکان می‌دهد همهٔ مدارک و اسناد به صورت مکتوب و چاپ شده درآید و باقی بماند. البته وجود دستگاه تفتیش عقاید در امریکای لاتین استفاده از این مواهب را دشوار می‌کرد. بارگاس یوسا می‌گوید دستگاه تفتیش عقاید ورود کتاب به امریکای لاتین را بسیار محدود کرده بود و نسخه‌های **دن کیشوت** در چلیکهای شراب به این منطقه قاچاق می‌شد. اما جنبش اومانیسم در هرحال بر امریکای لاتین هم تأثیر گذاشت.

اومانیستهایی که به امریکای لاتین آمدند در پی دنیایی جدید بودند. می‌دانیم که آنها آنجا را نوعی بهشت نویافته می‌دیدند و قرار بر این بود که در اینجا جهان دیگری ساخته بشود؛ جهانی متفاوت با آنچه در اروپای کهن وجود داشت. اروپایی که در آن زمان در اثر جنگهای مذهبی سی ساله و بسیار خشونتهای دیگر، غرق در خون و آشفتگی بود. بسیاری از اندیشمندان به دنیای جدید روی آوردند، با این امید که جهان تازه‌ای بیافرینند. اما متأسفانه آنچه در آنجا دیدند، خشم و قساوت و بهره‌کشی وحشیانهٔ فاتحان از مردم بومی بود. بسیاری از این اومانیستها که برخی از آنها اهل کلیسا بودند، در همان زمان برای اثبات اینکه این مردم پست‌تر از فاتحان نیستند و برای خود فرهنگ و تمدنی دارند، از همان زمان شروع می‌کنند به جمع‌آوری اساطیر و افسانه‌های بومی و طبعاً ترجمهٔ آنها به زبان اسپانیایی. مثلاً بارتولومئو دلاس کاساس که مجسمه‌اش هنوز در مکزیک برپاست یکی از کشیشانی بود که علاوه بر مبارزه بی‌امان برای تثبیت حقوق این شکست خوردگان، بسیاری از این افسانه‌ها و اساطیر را جمع کردند. بنابراین، ما از همین جا یکی از منابع عمده‌ای را می‌بینیم که نویسندگان امریکای لاتین بعدها در نسلهای مختلف از آن استفاده می‌کنند. یعنی، افسانه‌ها و اساطیر بومی که در همان زمان شکل مکتوب می‌گیرد و به اسپانیایی ترجمه می‌شود. همهٔ این کارها در همان قرن شانزدهم صورت می‌گیرد، یعنی درست بعد از فتح قارّه. در واقع می‌توانیم بگوییم اینها بیشتر حرکاتی سیاسی است در مقابل فاتحان. چون واقعیت این است که فاتحان برای توجیه

گفت‌وگو

مرثیه‌ای بر بهشت گمشده

پیشینه و ویژگیهای ادبیات امریکای لاتین

نویسندگان و شاعران برجسته‌ای چون گابریل گارسیا مارکز، کارلوس فوئنتس، ماریو بارگاس یوسا، خورخه لوئیس بورخس، آلخو کارپانتیه، ژرژه آمادو، خولیو کورتاسار، میگل آنخل آستوریاس، خوان رولفو، پابلو نرودا، اکتاویو پاز، گابریل میسترال با آثار خود از داستان و غیرداستان، سهمی عمده در اعتلای ادبیات جهان و اندیشه‌های انسانگرایانه داشته‌اند و جنبشی نو در ادبیات امریکای لاتین پدید آورده‌اند. چند سالی است که با ترجمه شمار چشمگیری از آثار این نویسندگان و شاعران به فارسی، شناخت نسبتاً خوبی با ادبیات امریکای لاتین برای مخاطبان ایرانی به‌دست آمده است و از پرخواننده‌ترین آثار ادبی به شمار می‌آیند. اما از شعر و ادبیات پیشین امریکای لاتین کمتر با خبریم و گاه فقط نامهایی را شنیده‌ایم. دربارهٔ پیشینه و سیر تحول ادبیات داستانی امریکای لاتین با عبدالله کوثری و عباس پژمان گفت‌وگویی کرده‌ایم که حاصل آن از نظر خوانندگان می‌گذرد.

■ **محمدخانی:** ما در این بیست ساله ادبیات امریکای لاتین را بیشتر شناختیم، مخصوصاً با **صدسال تنهایی** مارکز آشنایی بیشتری پیدا کردیم. ظاهراً هم شکوفایی و درخشش آن در جهان باید در همین سه دهه باشد. البته بیشتر، نامهایی مثل یوسا، مارکز، کارلوس فوئنتس برای ما آشنا بود. هرچند قبلاً آثار آستوریاس و کارپانتیه و بورخس ترجمه شده بود.

برای شروع بحث یک مقدار پیشینهٔ این نوع ادبیات امریکای لاتین را روشن کنید، و این که چه طور شد که ناگهان در سه دهه اخیر این ادبیات شکوفایی و درخشش چشمگیری پیدا کرد.

■ **کوثری:** اگر اجازه بدهید بحث را با نگاهی گذرا به تاریخ شروع کنیم، یعنی دقیقاً از قرن شانزدهم که در واقع زمان فتح قارّه است. زمانی که اسپانیاییها وارد سرزمینی شدند که بعدها امریکای لاتین نام گرفت، برخلاف تصوری که ممکن است خیلی ها داشته باشند با یک منطقهٔ نامتمدن که تشکیل شده باشد از چند قبیلهٔ چادرنشین در وضعیتی بدوی، روبه‌رو نشدند.

در امریکای لاتین در آن زمان شهرهای بزرگی وجود داشت، با تمدنی پیچیده و مردمی که مثل مردم دیگر افسانه‌ها و اساطیر و به‌طورکلی فرهنگ خودشان را داشتند. این یکی از مهم‌ترین عواملی است که باید در بحث از امریکای لاتین، به آن توجه کرد. این درست مغایر با وضعی است که مثلاً در امریکای شمالی بوده است. بنابراین از همان آغاز آنچه در امریکای لاتین پیش آمد، برپا شدن شهرهای اروپایی در درون یا در کنار همین شهرهای امپراتوریهای آستک، اینکا و مایا بود. این مسئله از همان اوایل در سرنوشت امریکای لاتین تأثیر مهمی داشته است.

از سوی دیگر، امریکای لاتین دو میراث بزرگ را از فاتحان اسپانیایی خودش می‌گیرد. یک میراث که البته میراث نامبارکی است، استبداد یا بهتر بگوییم سلطنت مطلقهٔ اسپانیایی است که نخست در دورهٔ استعمار، به صورت حکومت نایب‌السلطنه‌ها در آنجا متجلی می‌شود و بعد هم در قالب آن دیکتاتوریهای دیرپا و هولناکی که ما در امریکای لاتین می‌بینیم. و این به نوعی ادامهٔ همان سنت استبداد اسپانیایی است. اما سنت دیگری که اسپانیاییها به آنجا می‌برند، جدا از زبانشان که باعث پیوند امریکای لاتین با دنیای دیگر یعنی اروپا می‌شود، سنت دانش‌آموزی و فرهیختگی است که به رغم آن استبداد دیرین از دیرباز در اسپانیا وجود داشته است. پابلونرودا می‌گوید اسپانیاییها طلای ما را بردند اما طلای خودشان را هم به ما دادند و آن طلا، زبانشان بود. این هم عاملی است در کنار فرهنگ بومی که در خود امریکای لاتین وجود داشته است. پس از همین آغاز ما می‌بینیم که شهرنشینی و تمدن شهری به جای این که آغاز

همان طور که می‌دانید اسپانیا همواره در مقابل هر تحولی در اروپا، مقاومت کرده و در واقع آخرین کشوری بوده که به تحولات مثبت سیاسی و اجتماعی تسلیم شده. بنابراین روشنفکران امریکای لاتین از همان زمان چشم به پاریس می‌دوزند. در آغاز قرن نوزدهم، نویسندگانی به پاریس سفر می‌کنند، سالها در آنجا می‌مانند و دستاورد عظیمی را با خودشان می‌آورند. یعنی اندیشه‌های روسو، ولتر، دیدرو و... . فوئنتس کتاب بسیار خوبی دارد به اسم نبرد (Campaign) که مضمون عمدهٔ آن ماجرای روشنفکرانی است که در زمان انقلاب آزادی‌بخش امریکای لاتین با اندیشه‌های ولتر و مونتسکیو و... وارد جامعه، وارد آن انقلاب بسیار خشن شدند، و این کتاب برخورد آن آرمانها را با واقعیتهای جامعهٔ خشن امریکای لاتین به‌خوبی تصویر می‌کند.

به هرحال آنچه مهم است، این است که از آن به بعد پاریس قبله‌گاه اینها می‌شود و بعد از ۱۸۲۰ که دیگر مرحلهٔ نهایی استقلال امریکای لاتین و پیدا شدن ملتهاست، ادبیات امریکای لاتین در واقع شکل یک فعالیت خودآگاه می‌گیرد. پیدایش ملتها، نویسندگان و سیاستمداران را به یافتن، یا ساختن، هویت ملی خودشان تشویق می‌کند. از طرف دیگر مسائل سیاسی‌ای که بعد از استقلال برای هرکدام از این کشورها، پیش می‌آید، آنها را به روکردن به درون جامعهٔ خودشان، کشف واقعیتهای سیاسی و حتی ویژگیهای طبیعی کشور خودشان وامی‌دارد. از این به بعد این فعالیت دیگر یک فعالیت خودآگاهانه است با هدفهای مشخص. به همین دلیل هم ما از همان اول می‌بینیم رویکرد امریکای لاتین به ادبیات، رویکردی سیاسی است یا لااقل، یکی از مهم‌ترین عناصر آن عنصر سیاسی است. طبیعی است که در این دوره آنچه روشنفکران و نویسندگان امریکای لاتین را به حرکت در می‌آورد، توجه به درون است. این توجه به درون، ابعاد مختلف دارد:

۱ـ بازکاوی و یافتن هویت خودشان

۲ـ پرداختن به تفاوتهای عظیم طبقاتی و روابط ستمگرانه‌ای که از همان زمان بین روستا و شهر فاصلهٔ عظیمی می‌اندازد.

چون می‌دانیم که برخلاف آنچه در تصور خیلی‌ها بود، بعد از دوران استقلال امریکای لاتین مثل بسیاری از کشورهای دیگر، دچار حکومتهایی می‌شود که از آن حکومتهای آرمانی که در تخیلشان بود، بسیار فاصله دارد. در امریکای لاتین دیکتاتوریهای درازمدتی پدید می‌آید، مثلاً در مکزیک پورفیریودیاس سی سال حکومت می‌کند، یا دکتر فرانسیا در پاراگوئه.

به این ترتیب قرن نوزدهم اصولاً قرن آشوب سیاسی هم هست. آن آرمانهای تحقق نیافته رفته‌رفته از درون این جمهوریها فوران می‌کند. این بُعد سیاسی در اینجا بیشتر نمودار می‌شود. جست‌وجو برای آرمانهای مترقی‌تر، تلاش برای بیان مشکلات درونی. تا اوایل قرن بیستم می‌توانیم بگوییم که مایهٔ اصلی رمانها و داستانهای امریکای لاتین را یک زمینهٔ روستایی تشکیل می‌دهد. اما این روی آوردن به روستا به این معنا نیست که این نویسندگان، نگاهی روستایی دارند. اینها به علت این که در شهرهایی بزرگ زندگی می‌کنند، افرادی فرهیخته و آگاه به مسائل جهان‌اند، خیلی‌هاشان چند زبان بلدند. بنابراین انسانهای مدرنی هستند، اما روی اینها بیشتر به سوی روستاست برای تحلیل مسائل اجتماعی. چون روستا بخش عمده‌ای از جامعه را در بر می‌گیرد و مشکل زمین، زمین‌داری و استثمار دهقانان، طبعاً یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های روشنفکران آن دوره است.

اما برخلاف امریکای شمالی که در قرن نوزدهم هنوز، شهرهای کوچکی دارد و زندگی شهری به معنای واقعی در آن به وجود نیامده، روشنفکر امریکای لاتین از اول خیلی شهری‌تر و جهانی‌تر فکر می‌کند. در همان قرن نوزدهم، نویسندگان و شاعرانی در اینجا داریم که به دو سه زبان صحبت می‌کنند و می‌نویسند مثلاً خوسه ماریتی ، شاعر انقلابی کوبایی، سه زبان می‌داند. نمونهٔ خوبی از این نویسندگان قرن نوزدهم استبان اچه‌وریا، نویسندهٔ آرژانتینی است. متولد ۱۸۰۵ و در گذشته به سال ۱۸۵۱. او مدت پنج سال در پاریس تحصیل می‌کند، وقتی به آرژانتین برمی‌گردد، جزو بنیانگذاران انجمن ماه مه می‌شود که هم یک انجمن ادبی است و هم فعالیت سیاسی بسیار جدی دارد. یکی از مهم‌ترین مبارزان علیه دیکتاتوری خوان مانوئل روسا است. سالها در تبعید می‌ماند و بالاخره در تبعید در پاراگوئه می‌میرد. آثاری که از این نویسنده مانده، دقیقاً نمودار همان دوره است. سعی در تحلیل خشونت نهفته در جامعهٔ آرژانتین، تلاش برای براندازی دیکتاتوری و از سوی دیگر، بیان مشکلات تودهٔ مردم و ستمی که به مردم می‌شود.

نمونهٔ دیگرش را مثلاً در دومینگو فائوستینو سارمینتو (Domingo Faostino Sarmiento) می‌بینیم که او هم اتفاقاً آرژانتینی است و حتی در آرژانتین به ریاست جمهوری می‌رسد. سارمینتو در کتابی به اسم **زندگی فاکوندوکیروگا** تحلیل بسیار عمیق و پردامنه‌ای، نه تنها از وضع اجتماعی، بلکه از وضع طبیعی کشور خودش به دست می‌دهد. در آنجا دو عنصر را عمده می‌کند. می‌گوید تضاد اصلی امریکای لاتین، توحش و تمدن است. توحشی که او در نماد **فاکوندوکیروگا** که در واقع یک **کودیلو**، یا زمیندار مطلق‌العنان آرژانتینی است، تصویر می‌کند و تمدنی که خودش معتقد است باید در اروپا جست‌وجو شود. او می‌خواهد هرچه بیشتر جامعه را به سوی اروپا بکشد، به این ترتیب، آنچه ما در اروپای قرن نوزدهم می‌بینیم، طبیعی است که در همان زمان به علت رابطهٔ مستقیمی که با اروپا وجود دارد در امریکای لاتین بازتاب می‌یابد. همهٔ نهضتهای فکری، اجتماعی و حرکتهای ادبی از رئالیسم، ناتورالیسم و... همهٔ اینها در امریکای لاتین راه می‌یابند، و در واقع می‌توانیم بگوییم امریکای لاتین از این لحاظ بیشتر فرهنگ اروپایی دارد، گرچه در امریکا قرار گرفته، و این گذشته از زبان اسپانیایی، علل مختلفی دارد که به بعضی از آنها اشاره کردم.

■ **محمدخانی:** شما پیشینهٔ این ادبیات را تا قرن نوزدهم بیان کردید، اگر آقای دکتر پژمان در این زمینه نکته‌ای دارند، بفرمایند، تا بعد برسیم به قرن بیستم و دربارهٔ ویژگیهای ادبیات امریکای لاتین در این دوره بحث کنیم.

■ **پژمان:** البته آقای کوثری خیلی جامع فرمودند، اما چند نکته است که من به آنها اشاره‌ای می‌کنم. واقعاً آن آشوبی که در قرن نوزدهم در امریکای لاتین بود، در واقع ادبیات این منطقه را عقیم کرده بود. نویسندگان آن دوره، از این وضع خیلی نالیده‌اند. مثلاً اولمدو، یکی از نویسندگان آرژانتین، این قضیه را به صراحت عنوان می‌کند. چون با این که در این دوره هم نویسندگان خوبی در امریکای لاتین هست، اما هیچ کدام آنها بیش از چند اثر نتوانسته‌اند چاپ کنند. مثلاً همین اچه‌وریا و اولمدو...

اولمدو می‌گوید همهٔ کوششهای نویسنده صرف این می‌شود که فقط یک لقمه نان بخور و نمیر پیدا بکند. نه کسی هست آدم آثارش را برای او بخواند، نه کسی هست آدم را تشویق کند، نه کسی هست آدم را نقد کند، نه خواننده هست. یعنی واقعاً همین آثار اندکی

قساوتها و بهره‌کشیهاشان، مردم بومی را به چشم انسانهایی پست یا حتی موجوداتی غیرانسانی نگاه می‌کردند. این در واقع یکی از اولین سرچشمه‌های ادبیات امریکای لاتین است.

عامل دیگری که باز خوشبختانه ثبت می‌شود و باقی می‌ماند، افسانه‌ها، روایات و سرگذشتهایی است که فاتحان در حین سفر به قارّه یا در سفرهای اکتشافی درون این منطقه از خودشان به جای می‌گذارند. وقایع‌نامه‌ها و شرح ماجراجوییهای افراد در قرن شانزدهم و هفدهم به صورت مکتوب در می‌آید و امروز نمونه‌های فراوانی از آنها در دست داریم.

ماریو بارگاس یوسا در مقاله‌ای که من چند وقت پیش ترجمه کردم و در **کلک** هم چاپ شد، معتقد است که یکی از منابع یا سرچشمه‌های آنچه بعدها رئالیسم جادویی نام گرفت، همین وقایع نامه‌هاست، چون بسیاری از این وقایع نامه‌ها تحت تأثیر طبیعت شگفت‌انگیزی که برای اروپاییان به راستی دنیایی اسرارآمیز و متفاوت بوده، آنچنان سرشار از تخیل است که گاهی اوقات هیچ ربطی با واقعیت ندارد. آنها از جانورانی حرف می‌زنند که اصلاً در عالم واقع وجود ندارد و گیاهانی که فقط می‌توانند زاییدهٔ تخیل خودشان باشد.

بنابراین آن سرگذشتها، آن وقایع نامه‌های دوران فتح که نوشته می‌شود، خود عنصری است که به صورت مکتوب باقی می‌ماند. و جالب است که بدانیم اساطیر برجا مانده از تمدنهای آستک، اینکا و مایا شباهت زیادی به اساطیر یونان دارد. یعنی بسیاری از مضامین اساطیر یونان را در این اساطیر می‌بینیم. مثلاً ستیزخدایان با هم، پدرکشی، پسرکشی، زنای با محارم، پدیده‌های شگفت‌انگیز طبیعت مثلاً پدیده‌ای مشابه طوفان نوح... همهٔ اینها به نوعی در این اساطیر، مستتر است، البته این را من خودم تحقیق نکرده‌ام، از قول محققان می‌گویم.

از سوی دیگر چنان که عرض کردم بسیاری از فرزندان بومیها یعنی نخبگان به دانشگاههای همان زمان راه پیدا می‌کنند. اینها بعد از تسلط به زبان اسپانیایی، برای بیان خودشان و برای بیان فرهنگ نیاکان خودشان، دست به نوشتن می‌زنند و به گردآوری افسانه‌ها و اساطیر خودشان روی می‌آورند. بنابراین اینها چند منبع اولیه می‌شود که ما می‌توانیم بگوییم زیربنای نوشته‌های مکتوب امریکای لاتین را تا قرن شانزدهم و هفدهم تشکیل می‌دهد.

در قرن هفدهم علاوه بر این منابعی که عرض کردم، منابع دیگری هم بر اینها افزوده می‌شود. تلاش برای شناخت جامعهٔ خودشان البته به شیوهٔ قرن هفدهم و بدون آگاهیهای ملی. بسیاری از محققان و نویسندگان که الزاماً داستان‌نویس هم نیستند، توجه بیشتری به پدیده‌های طبیعی و اجتماعی دور و بر خودشان نشان می‌دهند. یکی از مهم‌ترین و جالب‌ترین مآخذی که نویسندگان در قرن هفدهم برای نوشتن داستانهای دور و دراز و پرماجرا به کار می‌گیرند، اسناد و مدارکی است که از دادگاههای آن زمان، به دست می‌آورند و در این اسناد، بسیاری از روابط خصوصی انسانها، و همچنین دعاوی مطرح شده در دادگاهها، رفتار قاضیان و حاکمان ثبت شده. اینها تا حدی شبیه چیزهایی است که در ادبیات ما مثلاً فرض کنید در حکایات عبید و دیگران هم دیده می‌شود. بعضی از اینها زبان طنز دارد و بعضی دیگر زبانی بسیار بی‌پروا در مورد روابط نامشروعی که بسیار در آن دوره رواج داشته است.

عبدالله کوثری و عباس پرمان

تا قرن هیجدهم آنچه تا اینجا خدمتتان بیان کردم، شیوهٔ غالب است. هنوز کشورها و ملتها به وجود نیامده‌اند. بنابراین، آنچه ما می‌بینیم افسانه‌پردازیهایی است، یک مقدار با اتکا بر آن سنتهای قدیمی و اسطوره‌ها و افسانه‌های بومی که البته با بعضی شیوه‌ها و معیارهای اروپایی آمیخته شده است. از قرن هفدهم به بعد بسیاری از عناصر اجتماعی و همانطور که عرض کردم مسائل خصوصی، روابط درون‌شهرهای آن زمان و... به اینها اضافه می‌شود. از اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم مبارزهٔ سیاسی برای رهایی از سلطهٔ اسپانیا در امریکای لاتین شدت پیدا می‌کند و این تحت تأثیر آرا و افکاری است که از فرانسه به آنجا وارد می‌شود. چون از قرن هیجدهم به بعد پاریس، به جای مادرید، کعبهٔ آمال مردم امریکای لاتین می‌شود. به علت جنب و جوش بیشتری که در آنجا هست و به علت موج آزادیخواهی که انقلاب کبیر فرانسه ایجاد کرده و همچنین به علت فرهنگ پویاتری که فرانسه دارد. چون

است. شاید یکی از مهم‌ترین ویژگیهای ادبیات امریکای لاتین تا امروز، سبک رئالیستی باشد. اما نکتهٔ مهم این است که آنچه وارد اینجا می‌شود برخلاف بسیاری جاها که به صورت قالبی به کار گرفته می‌شود، خیلی زود در متن بومی حل می‌شود و بعد جلوهٔ درونی پیدا می‌کند و این خیلی مهم است. آن اتفاقی که به نظرم در ایران نمی‌افتد. در ایران این قالبها و نویسندگان مورد تقلید قرار می‌گیرند و کنار می‌روند. کم‌تر درونی می‌شوند. مثلاً رئالیسمی که در امریکای لاتین می‌بینیم با آن تاثیراتی که از محیط بومی و زندگی اجتماعی و باورهای مردمی گرفته، چیزی خاص آن منطقه می‌شود. در زمانی که رئالیسم سوسیالیستی تحت تأثیر تبلیغات اتحاد شوروی اغلب نویسندگان چپ‌گرا را به طرف خود می‌کشد، نویسندگان چپ‌گرای امریکای لاتین در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ به آن روی خوشی نشان نمی‌دهند. توجه کنید که اغلب این نویسندگان مثل فوئنتس، مارکز و ماریو بارگاس یوسا در آن سالها گرایشهای مارکسیستی داشته‌اند، اما هیچ نشانی از رئالیسم سوسیالیستی در آثارشان نمی‌بینیم. برعکس، رئالیسم آنها آکنده از ویژگیهای بومی و اجتماعی خودشان است.

از دیگر مکتبها باید به خصوص از سوررئالیسم نام ببریم که از اوایل قرن بیستم آغاز می‌شود، یعنی زمانی که نویسنده‌ای مثل کارپانتیه، که خودش اتفاقاً تبار فرانسوی هم دارد، در پاریس اقامت دارد. کارپانتیه از کسانی است که این نهضت را از نزدیک، و به سبب معاشرت با سردمداران سوررئالیسم کاملاً درک کرده، بعد با درونی کردن مفاهیم سوررئالیستی این نگرش تازه را با خودش به امریکای لاتین می‌برد. ضمناً توجه بفرمایید که کارپانتیه از کسانی است که کار بسیار روی افسانه‌های بومی کرده، درست مثل آستوریاس. آستوریاس در همان دوره در پاریس بوده و اتفاقاً مقام سیاسی هم داشته است. آستوریاس اولین مجموعه افسانه‌های امریکای لاتین، افسانه‌های گواتمالایی، را که در واقع متعلق به فرهنگ کشور خود اوست، به فرانسه ترجمه می‌کند که در آن زمان خیلی هم موردتوجه سوررئالیستها قرار می‌گیرد و بسا که این افسانه‌ها هم تأثیری در ذهن سوررئالیستها گذاشته باشد. این دو نفر یعنی، کارپانتیه و آستوریاس به نظر من نقش مهمی داشتند، یکی در اشاعهٔ بینش فرانسوی در ادبیات و دیگر در پی‌ریزی آن چیزی که بعدها به رئالیسم جادویی معروف می‌شود. در مجموعه داستانی که بنده ترجمه کرده‌ام، یکی از زیباترین و شگفت‌ترین کارها، کاری است که کارپانتیه کرده. داستانی است به اسم **بازگشت به خاستگاه.** این داستان در واقع وارونه اتفاق می‌افتد. یعنی مردی که دارد می‌میرد، شمعهایی که دارند تمام می‌شوند، این مرد شروع به جوان شدن می‌کند و این شمعها دوباره بلند می‌شوند. خانه‌ای که ویران شده، گچ کاریها سرجایش برمی‌گردد، گنبد ریخته به شکل اولش در می‌آید و بعد شما می‌روید به جوانی این مرد و عشقهایی که داشته و بعد به کودکی او و بالاخره وقتی در رحم مادر است. این، مثل اغلب آثار کارپانتیه، از نمونه‌های اولیه و در عین حال از نمونه‌های برجستهٔ رئالیسم جادویی است. همین طور یکی از کارهای خیلی ظریفی که آستوریاس در اینجا دارد به نظر من شعر است. این دو نفر باتوجه به تأثیری که بر ادبیات امریکای لاتین داشتند، حتی قبل از بورخس، جایگاهشان قابل ستایش است و باید بیشتر به آنها توجه شود.

در دوره‌ای که آقای دکتر پژمان فرمودند و به نهضت مدرنیسم اشاره کردند، این جنبش از اواخر قرن نوزدهم آغاز شده است. اینجا بد نیست اشاره‌ای هم به برزیل بکنیم. برزیل تا حدودی وضع متفاوتی دارد. درست است که زبان آنها ریشه‌اش اسپانیایی است، ولی تحت حکومت پرتغال هستند. از نظر اجتماعی و سیاسی، طبعاً آن پرباری فرهنگ اسپانیایی در آنجا وجود ندارد، از این نظر ضعیف‌تر هستند. اما در عین حال موهبتی دارند و آن این‌که نظام سیاسی و مذهبی پرتغال به سخت‌گیری و تعصب نظام اسپانیایی نیست. بنابراین بسیاری از نشریاتی که در قرن نوزدهم در برزیل در می‌آید، بسیار بازتر و روشن‌تر است و آکنده از ترجمهٔ آثار نویسندگان اروپایی است. در برزیل اتفاق مهمی که می‌افتد، رشد داستان کوتاه است. بنا بر اعتقاد بسیاری صاحب‌نظران مهم‌ترین نویسندهٔ داستان کوتاه در امریکای لاتین قرن نوزدهم ماشادو دآسیس برزیلی است. البته رمان هم جای خود را دارد و به همین دلیل است که در قرن بیستم شاهد حضور نویسنده بزرگی مثل ژرژ آمادو هستیم که دست کمی از نویسندگان بزرگ اسپانیایی زبان ندارد. ما چند ترجمه از آثار او داریم. آمادو علاوه بر آگاهی ژرفی که از وضع طبیعی و اجتماعی برزیل دارد، نویسنده بسیار دقیق و ظریفی

آمادو

است، به خصوص یکی از رمانهایش به نام Home is The Sailor **(بازگشت ناخدا)** طنزی بسیار ظریف دارد و به گمان من از کارهایی است که باید ترجمه بشود.

■ **محمدخانی:** یعنی با بقیهٔ کارهای ادبیات امریکای لاتین متفاوت است؟

■ **کوثری:** همان قدر که فرهنگ پرتغال و برزیل با فرهنگ اسپانیا و مثلاً مکزیک فرق دارد. یعنی آن ویژگیهای مشترکی که ما در امریکای لاتین اسپانیایی می‌بینیم و به همین دلیل هم گاه به طور کلی از ادبیات امریکای لاتین حرف می‌زنیم. برزیل ویژگیهای خاص خودش را دارد یعنی آمادو را به هیچ وجه نمی‌توانیم مثلاً از نظر دیدگاه و شیوهٔ بیان با مارکز مقایسه کنیم.

■ **محمدخانی:** اتفاقاً من همین سؤال را داشتم. چون در کشورهایی که امریکای لاتین را تشکیل می‌دهند، مثل شیلی، پرو،

را هم که اینها در آن دوره منتشر کردند، صرفاً به دلیل علاقه‌ای بود که خودشان داشتند. این وضع تا اواخر قرن نوزده ادامه دارد. در اواخر قرن نوزده شاعر نابغه‌ای در نیکاراگوئه پیدا می‌شود به نام روبن داریو، که در واقع شروع‌کنندهٔ نهضت مدرنیسم امریکای لاتین است. خالق کتاب **آبی**، که مجموعهٔ شعر است با تعدادی داستان کوتاه. همان طور که آقای کوثری فرمودند، روبن داریو هم علاقهٔ بسیار شدیدی به فرانسه و ادبیات فرانسه داشت، حتی یک جا گفته که وقتی که در ایستگاه سن لازار فرانسه از قطار پیاده شدم، احساس کردم که به خاک مقدس قدم می‌گذارم. باز گفته که الان طوری است که همهٔ خوابهایم را به فرانسه می‌بینم. داریو شاعر و نویسندهٔ نابغه‌ای هم بوده. در سیزده سالگی شعرهای خیلی خوب و محکمی گفته است که مایه‌هایی از رئالیسم جادویی هم در آنها هست. البته قبل از مجموعهٔ **آبی** تعدادی آثار قابل توجه دیگر هم در امریکای لاتین منتشر شده بود. مثلاً **کشتارگاه** که اچه‌وریا آن را

بوسا

نوشته. یا همین زندگی **فاکوندوکیروگا**. باز یک مجموعهٔ خیلی معروفی هست که خوزه ارناندس آرژانتینی آن را نوشته، و خورخه لوئیس بورخس خیلی این اثر را ستایش می‌کند. منتها خود نویسندگان امریکای لاتین، خود مورخین ادبیات، انتشار مجموعه **آبی** را شروع نهضت مدرنیسم امریکای لاتین می‌دانند. یکی از ویژگیهای بارز این مدرنیسم هم نفی سنتهای ادبی اسپانیا و شروع این نهضت با مقیاسهای فرانسه است. البته در این دوره همان طور که آقای کوثری فرمودند، بازگشت به تاریخ و فرهنگ بومی شروع شده، یعنی این پشتوانه را داشتند. منتها تمام کوششهای اینها در این دوره، و تا اوایل نیمهٔ دوم قرن بیستم، در واقع برای پیدا کردن زبان و بیان خاص است. زبان کاستیلایی که لهجهٔ مهم زبان اسپانیایی است، و اسپانیایی امریکای لاتین هم عمدتاً این لهجه بود، زبانی بود بسیار سنت‌گرا و پرتکلف و انعطاف‌ناپذیر که زیاد مناسب آفرینش ادبی نبود و این را آنها احساس کرده بودند. مخصوصاً که با فرهنگ فرانسه و ادبیات فرانسه آشنایی هم داشتند و می‌دیدند که زبان فرانسه چقدر انعطاف‌پذیر است و چقدر دائماً در تحول است. این بود که بعد از روبن داریو تمام نویسندگان و شاعران امریکای لاتین، سعی می‌کنند که زبان اسپانیایی را آنجا متحول کنند و حتی یک مقدار از لغات زبانهای بومی خود را وارد این زبان بکنند. این وضع ادامه دارد تا این‌که در اواخر نیمهٔ اول قرن بیستم دو اتفاق اجتماعی و تاریخی می‌افتد که این دو اتفاق را در شکوفایی ادبیات امریکایی خیلی مؤثر می‌دانند. یکی جنگ داخلی اسپانیاست که باعث می‌شود وقتی فاشیستها در پایان این جنگ بر اسپانیا مسلط می‌شوند، تعداد زیادی از روشنفکران اسپانیا مهاجرت کنند به کشورهای امریکای لاتین. بعد از پایان جنگ اسپانیا هم جنگ دوم شروع می‌شود و این مهاجرت کماکان ادامه می‌یابد. به این ترتیب است که یک دفعه در تمام کشورهای اسپانیایی زبان امریکای لاتین تعداد زیادی نویسنده، روشنفکر و شاعر اسپانیایی و حتی اروپایی ساکن می‌شوند. اینها شروع می‌کنند به تشکیل محافل ادبی و تأسیس روزنامه و مجله و اصلاً یک دفعه وضع عوض می‌شود. ضمناً بسیاری از کشورها هم به یک ثبات سیاسی و آرامشی رسیده‌اند، مضاف بر این که الان نیم قرن است که کوشش می‌کنند یک بیان و یک زبان خاص هم پیدا کنند. این است که یک دفعه ادبیات امریکای لاتین در اوایل نیمهٔ دوم قرن بیستم مطرح می‌شود. البته این که چرا واقعاً یک دفعه ادبیات امریکای لاتین دنیا را مسحور می‌کند، من فکر می‌کنم که باید بیشتر بحث شود. البته خوب، شاید آقای کوثری بهتر بتوانند در این باره بحث کنند. کسی که ده تا اثر امریکای لاتین را ترجمه کرده باشد، خود به خود یک دیدی پیدا می‌کند که معمولاً با هیچ مطالعه و تحقیقی نمی‌شود این را به دست آورد. من دوست دارم آقای کوثری در مورد این زبان و این نحوهٔ بیان صحبت کنند. و این که واقعاً علت چیست که ادبیات امریکای لاتین در قرن بیستم یک دفعه همهٔ دنیا را مسحور می‌کند و هنوز هم این موج فرو ننشسته است.

■ **محمدخانی:** قبل از این که آقای کوثری به این نکته برسند، چون می‌خواهیم یک سیر تاریخی را بررسی کنیم، تا اینجا شما و همین طور آقای دکتر پژمان اشاره کردید به تأثیر ادبیات فرانسه بر ادبیات امریکای لاتین قرن نوزدهم که به تعبیری پاریس گهوارهٔ ادبیات امریکای لاتین می‌شود، هم به خاطر مهاجرت نویسندگان و روشنفکرانش به پاریس و هم این‌که بعضی از اینها ظاهراً مقامات سیاسی داشتند. بفرمایید که اینها از کدام نویسندگان فرانسوی تأثیر گرفتند.

■ **کوثری:** از نویسنده مشخصی نمی‌توانم نام ببرم. اما همان طور که قبلاً عرض کردم، تأثیر مکتبهای گوناگون ادبی را می‌توانیم در امریکای لاتین مشاهده کنیم. مثلاً یکی از مهم‌ترین مکتبها، مکتب ناتورالیسم است؛ ناتورالیسمی که باز ما در فرانسه اوج آن را می‌بینیم. این مکتب وقتی وارد امریکای لاتین می‌شود، به علت آن عناصر بومی که از پیش وجود داشته و از آن مهم‌تر طبیعت بسیار شگفت و خشن و رام نشدنی، ما در آثار آدمی مثل اوراسیو کیروگا ـ که واقعاً جا دارد خیلی بیشتر شناخته‌بشود ـ، یک نوع ناتورالیسم سرشار از ناامیدی، شکست و در واقع تراژیک را می‌بینیم. اغلب آثار او شرح تلاش انسانهاست در مقابله با نیروهای طبیعت ـ البته طبیعت را اینجا به معنای وسیع‌تر بگیرید ـ که اغلب هم با شکست انسانها روبه‌رو می‌شود یا رئالیسمی که باز از خاستگاه اصلی‌اش یعنی فرانسه آمده

می‌گوید که هیچ وقت درسهای جادویی این باغ از ذهن من زدوده نمی‌شود.

■ **کوثری:** نرودا هم خیلی زیبا از هند یاد می‌کند. نرودا هم مدتها در هند بوده است.

■ **محمدخانی:** ظاهراً این تأثیر در شعر امریکای لاتین خیلی بیشتر است. چون اگر نگاه کنیم نرودا و پاز شاعر هستند و فقط بورخس است که شاعر و داستان‌نویس است.

■ **کوثری:** نه، این به این خاطر است که این دوتا شاعر بنا بر سفرهای دیپلماتیکشان مدتها با شرق تماس عینی داشتند. بقیه شاید نداشتند. به همین دلیل بوده است، ولی عنصر شرقی را نمی‌توانیم جز در بورخس و پاز به‌طور مشخص در جایی نشان بدهیم.

■ **پژمان:** البته بورخس شرایط خاصی دارد. بورخس همان قدر که نویسندهٔ امریکای لاتین است، نویسندهٔ اروپایی هم هست. نویسندهٔ شرقی هم هست. به نظر من اگر نگوییم بورخس جزو این دسته است، بهتر است. بورخس خودش می‌گوید که من از برنارد شاو و چسترتن خیلی تأثیر پذیرفتم. او اصالتاً یهودی تبار است و خون بومیهای امریکای لاتین در رگهایش نیست. می‌گوید از چسترتن تأثیر پذیرفتم، ولی من بعید می‌دانم چسترتن ماندگار باشد، چون از عنصر غافل‌گیری، از عنصر نامنتظره در داستانهایش استفاده کرده است. بورخس به دوتا از شگردهای داستان‌نویسی زیاد روی خوش نشان نداده، یکی تداعی معانی و دیگری عنصر غافلگیری. این را هم به طور علنی گفته است، هم در یکی از داستانهایش مطرح کرده است. ولی من احساس می‌کنم مارکز حداقل در **صدسال تنهایی** از **هزار و یکشب** تأثیر پذیرفته است. کار اینها اینقدر پیچیده است که اگر آدم بخواهد یک مقایسه‌ای انجام بدهد، خیلی چیزها ممکن است پیدا کند. منتها من فکر می‌کنم رئالیسم جادویی این چیزها نیست. آنچه رئالیسم جادویی را می‌سازد، طرز برخورد با پدیده‌هایی است که در همه جای دنیا هست. ما می‌توانیم برای رئالیسم جادویی، چند تا مشخصه قائل بشویم. یکی تازگی و غرابتی است که در آثار اینها هست. واقعاً این زندگی‌ای که اینها در آثارشان نوشتند و غربیها خواندند یا خوانندگان دیگر خواندند، خودش یک نوع آشنایی‌زدایی در ادبیات بود. رمان دویست سال بود از موضوعات مشخصی می‌نوشت، اصلاً شاید دیگر موضوعی نمانده بود. یعنی همه استفاده شده و دست‌مایهٔ رمان قرار گرفته بود. مضاف بر این که از اوایل قرن بیستم دیگر رمان‌نویسان بزرگ اروپا موضوع را رها کردند و رفتند دنبال فرم و تکنیک و... و این مسئلهٔ خیلی مهمی بود که یک دفعه ادبیات امریکای لاتین از آن به نحو احسن استفاده کرد. چندین دهه بود رمانهایی که در اروپا نوشته می‌شد، دیگر از نظر موضوع کشش نداشت.

■ **کوثری:** حتی در دههٔ شصت صحبت از مرگ رمان بود.

■ **پژمان:** بله، یک دفعه نویسندگان امریکای لاتین آمدند یک زندگی بکر و تازه و اعجاب‌انگیز را وارد رمان کردند که تمام اروپا و امریکا را مسحور کرد. من کمی در کار اینها دقت کرده‌ام، در کار نویسندگان امریکای لاتین نحوهٔ بیان خیلی مهم است. اینها پدیده‌هایی را که حتی در همه جای دنیا هست، با شگردهای خاصی تبدیل به رئالیسم جادویی می‌کنند، مخصوصاً مارکز. کار مارکز سوای همهٔ نویسندگان رئالیسم جادویی است. البته بقیه هم، هر یک ویژگیهایی در کار خودش دارد. در عین این که ویژگیهای مشترک نیز دارند. از جملهٔ این ویژگیهای مشترک یکی غرابت و تازگی موضوع، و یکی هم محتوای اجتماعی و سیاسی است که در تمام این آثار هست و نیز طرز برخورد با پدیده‌ها با آن بیان خاصشان که خیلی مهم است. با این حال، هر کدام سبک خاص خودشان را هم دارند. یوسا با فوئنتس خیلی فرق دارد. بورخس با مارکز خیلی فرق دارد. همهٔ اینها با هم تفاوت دارند، ولی اگر آدم دقت کند نحوهٔ بیان و زبانشان مشترکاتی دارد که واقعاً باید راز رئالیسم جادویی را در این پدیده‌ها دید. یکی از ویژگیهای مشترکشان هم این است که می‌آیند از پدیده‌هایی استفاده می‌کنند که در ذات خودشان یک نوع شگفتی و رازوارگی دارند، مثلاً از مرض هاری، آهن‌ربا، پرواز. اینها امروزه برای انسان امروزی آشنا شده است، ولی در شروع خیلی چیزهای رازآلودی بودند، یا مثلاً جاودانگی، کهولت. اکثراً

مارکز

موضوعاتشان این جور چیزهاست که به طریقی و با شگردهایی از اینها آشنایی‌زدایی می‌کنند و برای خوانندهٔ امروزین هم اینها را رازآلود می‌کنند.

در شروع **صد سال تنهایی** صحبت از دهکدهٔ ماکوندوست که هنوز با دنیای خارج ارتباطی ندارد. هر سال یک خانوادهٔ کولی می‌آید در آنجا در کنار رودخانه چادر می‌زند و اختراعات دنیای خارج را اعلام می‌کند و می‌فروشد. در شروع، صحبت از اختراع آهن‌رباست که ملکیادس کولی آورده آن را با احشام معاوضه کند. مارکز در اینجا از فن مبالغه استفاده کرده است. فن مبالغه در همهٔ کارهای مارکز هست. این به نظر من به این دلیل است که مارکز ژورنالیست بوده است. ژورنالیستها از این فن خیلی استفاده می‌کنند و مارکز واقعاً کسی است که ژورنالیسم را به حد یک هنر عالی، برتری داده است. او با یک فن مبالغه در آغاز رمان فضایی ایجاد می‌کند که خواننده را دیگر رها نمی‌کند. یک شمش آهن‌ربا هر چقدر قوی باشد فقط اشیاء آهنی کوچک را می‌تواند جذب کند. ولی وقتی شمش را از آن کولی می‌خرد و به خانه می‌آورد، یکدفعه

کلمبیا، مکزیک و... ما کم‌تر ویژگی ادبیات مکزیک، ادبیات شیلی و دیگر کشورها را ذکر می‌کنیم.

این ادبیات کلاً ویژگیهایی دارد که ما به نام ادبیات امریکای‌لاتین می‌شناسیم. البته بعضی ویژگیهایش مثل پیچیده بودن، بومی بودن و سیاسی بودنش است. یک مقدار دربارهٔ این ویژگیهایی که مجموع اینها را ادبیات امریکای‌لاتین کرده، توضیح دهید.

■ **کوثری:** مسلماً زبان مشترک، آبشخور فرهنگی مشترکی که اینها داشتند، چه اسپانیا در آغاز، چه پاریس در قرن نوزدهم، در همهٔ اینها مشترک است و تا قبل از قرن نوزدهم نمی‌توانیم از ادبیات ملی در آنجا صحبت کنیم، ولی از زمانی که کشورهای مستقل به وجود می‌آیند، ایجاد آگاهی ملی تفاوتهایی ایجاد می‌کند، یعنی فرض بفرمایید تمدن اینکا با آستک در عین حال که مجاور هم بودند، یک

پاز

رشته اساطیر متفاوت دارند. طبیعی است که نویسندهٔ پرویی بیشتر به جانب اساطیر اینکا می‌رود، یا مثلاً مسائلی که فرض کنید آقای یوسا به عنوان یک نویسندهٔ پرویی دارد با آنچه فوئنتس دارد، فرق می‌کند. فوئنتس یکی از مهم‌ترین سرچشمه‌ها و مآخذش انقلاب مکزیک است، چیزی که یوسا ندارد.

■ **محمدخانی:** خوب، او هم انقلاب پرو را دارد.

■ **کوثری:** نه، پرو اصولاً انقلابی مشابه انقلاب مکزیک نداشته، نبرد دریایی با اسپانیا و برزیل داشته، اما انقلاب نداشته. انقلاب مکزیک، تمام امریکای‌لاتین را متحول می‌کند.

باری، عرض کردم که اینها علاوه بر زمینه‌های مشترکی که دارند و ما به این دلیل می‌توانیم از ادبیات امریکای‌لاتین حرف بزنیم، در عین حال هریک برای خودشان از ویژگیهای ملی تأثیر گرفته‌اند و به این اعتبار می‌توانیم از ادبیات مکزیک، پرو، شیلی و... صحبت کنیم. اما نکتهٔ جالب این است که نویسندگان امریکای‌لاتین به علت همین زمینه‌های مشترک بسیار مشتاق آشنایی با هم بوده‌اند. نمونه‌اش این که اولین مجموعهٔ داستانهای کوتاه امریکای‌لاتین در سال ۱۸۴۶، یعنی فقط بیست و چند سال پس از استقلال و تشکیل ملتها در شیلی منتشر می‌شود. این نشان می‌دهد که این نویسندگان با آگاهی از آن ریشه‌های مشترک، مشتاق شناخت تفاوت‌ها هم بوده‌اند. نمونهٔ دیگری که از این هم جالب‌تر است این که در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ برخی از نویسندگان امریکای‌لاتین از جمله مارکز، فوئنتس، بارگاس یوسا و روئا باستوس، و شاید چند تن دیگر، در لندن جمع می‌شوند و قرار می‌گذارند که هر کدامشان در حدود پنجاه صفحه مطلب دربارهٔ دیکتاتور میهن خودش بنویسد و بعد اینها در یک مجموعه چاپ بشود. سرانجام این قرار به آنجا می‌کشد که مارکز **پاییز پدرسالار** را می‌نویسد، بارگاس یوسا **گفتگو در کاتدرال** را، و روئا باستوس I, The Supreme را. فوئنتس هم **زمین ما** (Nostra Terra) را می‌نویسد که خودش می‌گوید می‌خواسته سنت دیرین استبداد و دیکتاتوری در اسپانیا و امریکای‌لاتین را بیان کند. این هم از کارهایی است که جز با آن زمینهٔ مشترک عملی نمی‌شد.

■ **محمدخانی:** آقای کوثری، شما و همچنین دکتر پژمان اشاره کردید که اینها از فرانسه تأثیر پذیرفتند. از مجلات آنجا، ارتباط با روشنفکران، حتی در داستان کوتاه، گی دوموپاسان و ادگار آلن‌پو خیلی بر آنها تأثیر گذاشته‌اند. غیر از تأثیری که از فرانسه و از اروپا پذیرفته‌اند، از شرق چه تأثیری گرفته‌اند. باتوجه به تأثیری که خود شرق بر ادبیات اسپانیایی داشته است.

■ **کوثری:** من به طور مشخص در آثار یا در نقدها یا تاریخچه‌هایی که خواندم، نمی‌توانم بگویم تأثیر مشخصی از شرق در میان بوده، جز آنکه فرهنگ اسپانیایی خودش آمیزه‌ای از سه فرهنگ مسیحی، یهودی و اسلامی است. این تأثیر طبعاً به این شکل کلی از طریق فرهنگ اسپانیا وارد شده است. نکته‌ای که در بسیاری از داستانهای اینها هم می‌بینیم، مهاجرتهایی است که به امریکای‌لاتین از شرق صورت گرفته است. یعنی بسیاری از اسامی عربی که در داستانهای اینها می‌بینیم، مثلاً در داستان مارکز و حتی در برزیل در چند کار آمادو که یکی از قهرمانهایش عرب است. مسلماً اعرابی که به آنجا رفتند، حضورشان به اندازهٔ حضور سیاهان چشمگیر نبوده، چون می‌دانیم یکی از عناصر فرهنگ امریکای‌لاتین را هم باید فرهنگ سیاهان بدانیم. اما فکر می‌کنم از طریق فرهنگ اسپانیا آشنایی با شرق حاصل شده، از این گذشته نویسندگان امریکای‌لاتین ویژگی عمده‌ای دارند و آن فرهیختگی عجیب آنهاست. اغلب آنها چند زبان می‌دانند و هیچ بعید نیست که بعضی از آنها دامنه مطالعاتشان به شرق هم کشیده باشد. گرچه من ندیدم به طور مشخص اشاره کرده باشند، جز بورخس و اکتاویوپاز که مدتها در هند بوده (بورخس که می‌دانیم تا حد عرفان ایران هم آمده و از عطار هم نام می‌برد.) من از دیگران خبر ندارم که چه اندازه عنصر شرق در آنها مؤثر بوده است. اگر آقای دکتر اطلاع بیشتری دارند، بفرمایند.

■ **پژمان:** بله، تقریباً همین است. پاز مشخصاً اشاره می‌کند که از تائوئیسم چین و فلسفهٔ بودایی خیلی تأثیر پذیرفته است. او حدود شش سال سفیر مکزیک در هند بود. آنجا در مصاحبه‌اش با ریتا گیبرت، مشخصاً از این قضیه صحبت می‌کند. از آن باغی که با زنش در آنجا ازدواج کردند، و پرنده‌ها و درسهای متافیزیکی این باغ. و

رمدیوس، در واقع مبالغه‌ای است برای ایماژ فوق. این تم پرواز هم اتفاقاً خیلی مورد استفادهٔ اینها قرار گرفته ولی بهترینش مال مارکز است.

من دیدم خانم تونی موریسون هم خواسته در شروع یکی از رمانهایش از این تم استفاده کند. یک پسر سیاه بالهایی از چوب می‌سازد و می‌رود بالای ساختمان پرواز کند، در میدان می‌افتد و پایش می‌شکند. یا ساراماگو یکی از کتابهای معروفش با تم پرواز است، ولی زیباترین پرواز را مارکز ارائه داده است. او ژورنالیسم را خیلی به شاگردانش توصیه می‌کند.

به طور کلی، ادبیات امریکای لاتین، در عین این که تکنیکهای پیشرفته را از اروپا، و مخصوصاً فرانسه گرفت، توانست به یک اُریژینالیته (اصالت) دست پیدا کند. این در ادبیات خیلی مهم است. تکرار و یکنواختی ادبیات را بی‌تأثیر می‌کند، می‌کشد. مهم‌ترین عاملی که باعث شد ادبیات امریکای لاتین دنیا را مسحور کند همین اریژینالیته بود. خوانندهٔ رمان، و ادبیات به‌طور کلی، همیشه دنبال چیزهای تازه و شگفت‌انگیز و اصیل می‌گردد و ادبیات امریکای لاتین این را داشت. کلاً اگر ادبیات هر کشور و منطقه بتواند اصالت را در خودش ارائه دهد، در دنیا طرفدار پیدا خواهد کرد.

■ **محمدخانی:** دو ویژگی بارزی که در نویسندگان ادبیات امریکای لاتین می‌توانیم ببینیم، این است که یا خیلی از آنها دیپلمات هستند، یعنی کاندیدای ریاست جمهوری، سفیر و... یا این که روزنامه‌نگارند. این دو ویژگی در میان این نویسندگان دیده می‌شود. مثلاً می‌بینیم یوسا کاندیدای ریاست جمهوری است.

■ **پژمان:** از قضا، این دو شغل، یعنی سیاست و نویسندگی شباهتی هم به هم دارند. دیپلماتها نیز هر حرفی می‌زنند اول روی آن فکر می‌کنند.

■ **کوثری:** من نام این نویسنده‌ها را نوشته‌ام، برخی از اینها حتی به ریاست جمهوری رسیدند. دومینگو فائوستینو سارمینتو از آرژانتین رئیس جمهور می‌شود. خوان بوش از دومنیکن رئیس جمهور می‌شود. بعد دیپلماتهایی که ما می‌شناسیم کارپانتیه، آستوریاس، گیمارش رُسا و فوئنتس هستند.

رُسا پزشک بوده و خیلی جالب است که می‌گویند او در روستا معالجه می‌کرد و از بیمارانش پول نمی‌گرفت و می‌گفت برای من قصه تعریف کنید و قصه‌ها را ضبط می‌کرد. همچنین در دورهٔ تسلط نازیسم بر آلمان، در سفارت برزیل مأموریت داشته و به یهودیها کمک می‌کرده تا از آلمان فرار کنند، گویا بالاخره لو می‌رود و از آلمان اخراجش می‌کنند.

■ **پژمان:** شما از آثارش چیزی خوانده‌اید؟

■ **کوثری:** من یکی از داستانهایش را در مجموعه‌ای که زیر چاپ دارم ترجمه کرده‌ام. خود نرودا هم در واقع یک پایش در سیاست بود. چیزی که مهم است این است که مسئلهٔ درآمیختن با سیاست همان‌طور که عرض کردم از آغاز شکل‌گیری ادبیات امریکای لاتین، یک بخش اصلی ادبیات است. بگذریم که من اصولاً عقیده دارم که رمان حتی اگر بخواهیم از **دن کیشوت** آغاز کنیم، یک بعد مهم اجتماعی و سیاسی دارد. خود **دن کیشوت** به نظرم بیش از هر چیز یا علاوه بر هر چیز دیگر یک نقد گزندهٔ اجتماعی است. در قرن نوزدهم فرانسه بالزاک، فلوبر و... تمام اینها یک بعد اجتماعی قوی دارند. در روسیه هم می‌بینیم، از پوشکین تا داستایوفسکی. بنابراین رمان اصولاً یک بعد اجتماعی قوی داشته است. طبیعی هم هست چون رمان زاییدهٔ نیازهای دوران تحول مشخصی است و باید بیانگر این تحولات باشد، تحولی که در نگاه انسان به جهان پدید آمده و شامل فلسفه و سیاست و... می‌شود. بنابراین، رمان بهترین محمل می‌شود برای بیان آن آرمانها، نقدهای اجتماعی و...

اما آنچه واقعاً برای ما مهم است این است که سیاست به جای این‌که سدی بشود در مقابل رشد ادبی و خودش را به رمان یا شعر تحمیل کند، عاملی برای غنا و قدرت آنها می‌شود و این یکی از مهم‌ترین هنرهای نویسندگان امریکای لاتین است که نگذاشتند سیاست، در عین حال که همواره به آن می‌پرداختند، مانع رشد آنها بشود.

شما، آقای پژمان دربارهٔ رئالیسم جادویی خوب صحبت کردید. آقای اچه وریا تعریفی از این پدیده دارد، او می‌گوید: رئالیسم جادویی تلاش برای بیان جهان به صورتی نامعقول است با این تصور که پیش فرضهای جامعهٔ غرب را می‌توان کنار نهاد و نگاهی تازه به جهان کرد. به نظرم بخشی از مسئله را خیلی خوب گفته است. اما فوئنتس هم بحثی دارد که از این حیث می‌تواند جالب باشد. من از آن بحث نتیجه می‌گیرم که رئالیسم جادویی در یک معنا پر و بال دادن به همهٔ آرزوهاست. همهٔ آرزوها را به نوعی متحقق کردن است. فوئنتس می‌گوید که این دنیای جدید قرار بود بهشت دنیا بشود. به دلیل این که جهان جدیدی بود، کشف جدیدی بود. قرار بود از تمام آن تعصبات، تمام آن مسائلی که اروپا را خسته کرده بود، خلاص بشود و دنیای جدیدی باشد. متأسفانه آن دنیا تحقق نیافت؛ یعنی یک بهشت تحقق نیافته شد. این را فوئنتس مثلاً در کتاب **زمین ما** به خوبی نشان داده که در واقع می‌شود گفت بیش از هر چیز مرثیه‌ای بر این بهشت است، علاوه بر ابعاد دیگری که دارد.

فوئنتس می‌گوید این آرزو همواره به صورت نهفته در امریکای لاتین باقی مانده است. آرزوی دیگر شدن. آرزوی بدل به آن چیزی شدن که قرار بوده بشود. در واقع آرزوی آن بهشت گمشده. شما می‌بینید این بهشت گمشده در کار مارکز هست، در کار کارپانتیه هست در(**گامهای گمشده**)، در آثار بورخس، در نوشته‌های فوئنتس، به‌خصوص **زمین ما** که واقعاً یک بخشش اصلاً توصیف و حسرت آن بهشتی است که می‌توانست باشد ولی نیست. این آرزوی بهشت تحقق نیافته در اینها مانده است. رئالیسم جادویی را می‌توان پر و بال دادن به تمام آن آرزوها هم تلقی کرد.

■ **محمدخانی:** شما اشاره به فوئنتس و یوسا کردید. در این سالها آثار امریکای لاتین خصوصاً این دو نویسنده را با زبانی بسیار خوب و روان به فارسی برگرداندید که **جنگ آخر زمان** کتاب سال شد و کتاب **گفتگو در کاتدرال** نیز از شاهکارهای ادبیات است. از فوئنتس هم شما **آئورا** را که هم شعر است و هم رمان ترجمه کردید. **خودم با دیگران** و **گرینگوی پیر** را هم ترجمه کرده‌اید. **پوست انداختن** نیز به تازگی منتشرشده است، تفاوت این دو نویسنده در چیست. چیزی که من در ادبیات امریکایی و در آثار فوئنتس دیدم این است که فوئنتس غیر از این‌که نویسندهٔ برجسته‌ای است، متفکر و مورخ هم هست. در یوسا جنبهٔ ادبی بیشتر از جنبهٔ فکری است. نمی‌دانم درست است یا نه. یا مارکز بیشتر دنبال تکنیک است تا تفکر. یک مقدار در این باره توضیح دهید و در مورد رمان **پوست انداختن** هم اگر نکته‌ای به ذهنتان می‌رسد، مطرح کنید.

■ **کوثری:** البته این دو چون نویسندگانی کاملاً متفاوت هستند، نمی‌توانیم آنها را مقایسه کنیم تا به تفاوتهایشان برسیم. آن نکته‌ای که شما فرمودید، شاید این تصور از اینجا ناشی بشود که فوئنتس

عباس پژمان، عبدالله کوثری و علی اصغر محمد خانی

یک زلزلهٔ بزرگی اتفاق می‌افتد و تمام اشیاء آهنی آشپزخانه به هم می‌ریزد. این مبالغه است. فن مبالغه هم مختص مارکز نیست منتها طرز و نحوهٔ استفاده مهم است.

یکدفعه مثل این که زلزلهٔ بزرگی اتفاق افتاده باشد اشیاء بزرگ آهنی همه می‌ریزند. تخت‌خواب قرچ و قروچ به صدا می‌افتد، چون میخهایش درمی‌آیند و به سوی آهن‌ربا کشیده می‌شوند بعد خوزه آرکادیو این آهن‌ربا را برمی‌دارد می‌رود دنبال طلا بگردد که باز این هم آن‌قدرها غیرواقعی نیست. یعنی این پدیده هم رئالیسم جادویی نیست. آن را می‌برد و در منطقه‌ای در کف رودخانه می‌گردد، که یکدفعه آهن‌ربا یک زره را از آب بیرون می‌کشد. این هم باز یک فن مبالغه است. بعد این زره را که باز می‌کنند می‌بینند که جسد گچ شده‌ای داخل زره است که به گردنش یک جعبهٔ کوچک مسی آویزان است و داخل آن یک مشت موی زن است. یعنی یک اپیزود عاشقانهٔ فوق‌العاده زیبا می‌نویسد، با استفاده از یک پدیدهٔ جهانی مثل آهن‌ربا، که یک رازوارگی در خودش داشته و یک فن مبالغه و یک نماد. و البته تخیل خلاق نویسندگی‌اش.

اینها مختص امریکای لاتین نیست، همه جا هست. باز یکی از رمانهایش بر همین مبناست. خیلی هم رمان زیبایی است، از **عشق و شیاطین دیگر**. خود مارکز گفته مادربزرگم تعریف می‌کرد که در ایام کودکی من، یک دختر اشرافزادهٔ دوازده‌ساله بود که موهایش به قدری بلند بود که مثل دامن لباس عروس پشت سر خودش می‌کشید. این هم باز فن مبالغه است. همه جای دنیا از این داستانها هست. منتها مارکز می‌آید این را با یک پدیدهٔ دیگر هم ترکیب می‌کند که در ذات خودش رازآلود است.

بعد از این که کسی می‌میرد، بعد از ۲۴ ساعت پوست شخص خشکیده می‌شود و آبش را از دست می‌دهد و لایه‌های آن روی هم می‌خوابد و یک مقدار کشیده می‌شود. این باعث می‌شود آن سوراخها که موها از طرق آنها از پوست بیرون آمده، یک مقدار نشست کند. مثلاً اگر کسی در هنگام مرگ صورتش را اصلاح کرده، ۲۴ ساعت بعد طوری می‌شود که انگار ریشش رشد کرده است.

■ **کوثری:** بله، این را اولین بار هدایت در **سه قطره خون** یا نمی‌دانم **بوف کور** بیان می‌کند. می‌گوید «شنیدم که بعد از مرگ آدم موهایش و ناخنهایش رشد می‌کند و بلند می‌شود.»

■ **پژمان:** ما معمولاً مرده‌هایمان را زود دفن می‌کنیم و اکثراً هم صورتها را زود اصلاح نمی‌کنیم. ولی مسیحیها با این پدیده خیلی آشنا هستند و خیلیها هم شاهد این قضیه هستند. تا مدتها هم فکر می‌کردند که مو دیرتر از آدم می‌میرد. حالا مارکز آمده یک پدیدهٔ عام را با این قضیه ترکیب کرده است.

جریان این است که یک معبد را تخریب می‌کنند، بعد یکدفعه می‌بینند یک دسته موی انبوه بلند و تر و تازه از زیر خاک درآمد. بعد این را می‌کشند و می‌کشند، اندازه می‌گیرند می‌بینند ۲۲/۱۱ سانتی‌متر است و چسبیده به یک جمجمهٔ کوچک. مارکز داستان مادربزرگش را با این پدیده ترکیب کرده. البته رنگ‌آمیزیهای زیادی هم کرده و بعضی اوقات صحنه‌ها را واقعاً قشنگ و شاعرانه توصیف می‌کند. بعد آن وقت سرگذشت آن دختر را با تخیل خودش می‌نویسد. در حکایت مادر بزرگ مارکز، آن دختر بر اثر بیماری هاری می‌میرد. مرض هاری هم به نوعی رمزآمیزی دارد. کسی که هاری می‌گیرد رفتارش مثل دیوانه‌هاست. اینها همه پدیدهٔ عام است و خاص امریکای لاتین نیست. ولی او می‌آید اینها را ترکیب می‌کند و برای خوانندهٔ امروز یک نوع آشنایی‌زدایی می‌کند.

یا همان تم پرواز، مثلاً رمدیوس خوشگله پرواز می‌کند. ملحفه را دست گرفته، یک دفعه باد می‌پیچد توی ملحفه. این ایماژی است که همه جای دنیا هست. همه جای دنیا زن ملحفه را برمی‌دارد تا در مهتابی خانه روی بند پهنش کند، اما اگر دقت کنیم این تصویر خیلی شبیه پرواز است و مارکز می‌آید با یک فن مبالغه این ایماژ را به پرواز تبدیل می‌کند و او را به هوا می‌فرستد. در آن فضای داستان این مسئله واقعاً هم برای خواننده خیلی قابل قبول است. پرواز رمدیوس، در واقع مبالغه‌ای است برای ایماژ فوق. این تم پرواز هم

کتسال کواتل. این از آن خدایانی است که وعدهٔ بازگشتش در اساطیر مکزیک داده شده است. و این خدا، خدای نیکی است و می‌آید که آبادی، عدل و داد را برقرار کند.

به همین دلیل همهٔ اینها تسلیم می‌شوند. می‌گویند این خدا آمده است دیگر. فوئنتس می‌خواهد ببیند، اگر کورتس به‌راستی کتسال کواتل بود چه می‌شد و حالا که نیست، حالا که ارنان کورتس اسپانیایی است و با این خشونت و قساوت آمده، چه می‌کند. تکنیکهایی که در این کتاب به کار برده، واقعاً شگفت است. یعنی شما مثلاً در چندین صفحه از کتاب می‌بینید که یک تابلو دارد صحبت می‌کند. آنجا از تکنیکهای فراوانی استفاده می‌کند. تمام ریشه‌های تمدن غرب را می‌گیرد. از روم قدیم گرفته تا سنت مسیحی، همهٔ اینها را درهم می‌آمیزد تا آن بهشت را تصویر بکند، آن بهشت تحقق نیافته را. بعد سنت خشونت و سنت استبداد را از اسپانیا دنبال می‌کند تا به امریکای لاتین در دههٔ ۱۹۶۰ برسد. این کار واقعاً پانورامای به معنای واقعی است. البته کتابی است که خواندنش هم مقداری سخت است. یعنی انگار یک دانش پیشین دربارهٔ همهٔ اینها لازم دارد، به همین دلیل من همواره مردد بودم که این کتاب را می‌شود ترجمه کرد و اگر ترجمه بشود چقدر خواننده خواهد داشت.

■ **محمدخانی:** شما غیر از **پوست انداختن** چه کتاب دیگری را از فوئنتس در دست ترجمه دارید؟

■ **کوثری:** من غیر از همین **پوست انداختن** چیزی از او در دست ترجمه ندارم.

حقیقت این است که دلم می‌خواهد یک کتاب دربارهٔ فوئنتس ترجمه کنم، یعنی تحلیل آثارش را، کار خوبی هم تازگیها به دستم رسیده است. اما از کارهای پیش‌تر، فکر می‌کنم بعضی از آثار به دلایل مختلف، ممکن است قابل ترجمه نباشد. مثلاً فوئنتس یک کار بسیار جالبی دارد به اسم **کریستوفر نازاده** (Christopher unborn). کتاب مفصلی است که شاید بی‌پرواترین و گزنده‌ترین نقد جامعهٔ مکزیک معاصر باشد. اما این کتاب به چند دلیل به نظر من قابل ترجمه نیست. اولاً، بسیار بومی است یعنی اشاراتی دارد که هیچ‌کس نمی‌فهمد مگر این‌که تاریخ قدیم و معاصر مکزیک را بداند. بعد هم البته صحنه‌هایی دارد که یک مقدار کار را مشکل می‌کند. به نظر من این کتاب را خوانندهٔ ایرانی درست نمی‌تواند بفهمد چون سراسر مکزیکی است.

از کارهایی که می‌شود ترجمه کرد و عرض کردم به نظرم خیلی مهم است کتاب **نبرد** (Campaign) است که شرحی است بر انقلاب آزادی‌بخش امریکای لاتین. این کتاب مربوط به دههٔ ۸۰ است. به نظرم باید ترجمه بشود. از کارهای جدیدش که تازه درآمده، **سالهایی با لائورا دیاز** است که بسیار کار مهمی است. برای این‌که فوئنتس در هفتاد و چند سالگی نشسته و دوباره تمام تاریخ مکزیک را یعنی از قبل از انقلاب را لحظه به لحظه دیده و گویی خودش، آثارش و برداشتهایش را به نوعی بازنگری می‌کند تا می‌رسد به سال ۱۹۹۰.

■ **محمدخانی:** ماجرای رمان در چه زمینه‌ای است؟

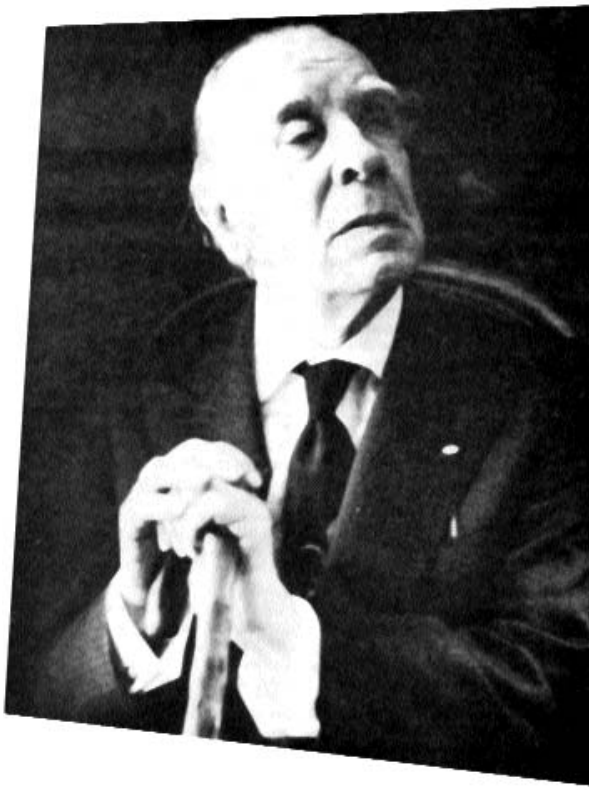
■ **کوثری:** ماجرای رمان در واقع سرگذشت مکزیک است. تمام تحولات مکزیک را از انقلاب گرفته تا ۱۹۹۰ در قالب زندگی یک زن می‌بینید که انگار خود مکزیک است.

■ **پژمان:** البته من فکر می‌کنم که این به پای بعضی آثار دیگرش نمی‌رسد، تعدادی نقد هم که درباره‌اش خواندم همین نظر را داشتند، در خیلی جاها دیگر تاریخ می‌شود، یعنی از حالت رمان بودن، خارج می‌شود.

■ **کوثری:** این همان عنصری است که گاهی اوقات در کارهای قبلی هم به چشم می‌خورد.

■ **پژمان:** در این کتاب که کاملاً محسوس است. چون کار جدیدی از فوئنتس بود، من خودم بدم نمی‌آمد آن را ترجمه کنم. با آقای حسین خانی (مدیر مسئول انتشارات آگاه) هم صحبتی دربارهٔ آن کردیم که البته آن زمان هنوز کتاب را نخوانده بودم. بعد که کتاب را خواندم، راستش زیاد خوشم نیامد ترجمه‌اش کنم، که این البته بیشتر به سلیقهٔ شخصی من مربوط می‌شود.

■ **کوثری:** ببینید آقای دکتر به نظر من اگر ما بخواهیم به یک مجموعه‌ای برسیم، این جزو کارهایی است که باید ترجمه بشود. البته آقای اسدالله امرایی ترجمه‌اش کرده‌اند. در **پوست انداختن** هم من فکر می‌کنم بعضی از قسمتها برای خوانندهٔ ایرانی مشکل



بورخس

است. چون وارد دقایقی می‌شود و آن قدر اسامی می‌آورد که بسیاری از این اسامی را من در هیچ جایی پیدا نکردم. یعنی الزاماً این شخصیت اصلاً شخصیتهای تاریخی هم نیستند. اینجاست که یک نوع ازدحام ذهنی ایجاد می‌کند. ولی خود اثر به نظرم از چند جنبه ـ یعنی پرداختن به سیر خشونت و بعد تحلیل درونی روابط انسانها ـ شاهکار است و باید ترجمه شود. جدا از این، زبان بسیار زیبایی هم دارد.

■ **محمدخانی:** دربارهٔ فوئنتس مطالبی را فرمودید، در مورد یوسا چون شما چند تا کارش را ترجمه کرده‌اید توضیح دهید و این که چه کار دیگری از او در دست ترجمه دارید و کارهای جدیدش چه هستند؟

■ **کوثری:** من یک کاری از یوسا ترجمه کرده‌ام که فکر نمی‌کنم فعلاً منتشر بشود و آن داستانی است کم و بیش در قالب جنایی، به اسم **چه کسی پالومینو مولرو را کشت؟** البته در این کتاب هم یوسا همان مسائل اجتماعی را که در اغلب کتابهایش می‌بینیم

دامنهٔ کارهایش خیلی وسیع‌تر از یوسا است. لااقل تا آنجا که ما دیده‌ایم. فوئنتس نویسنده است، مورخ است، منتقد سینما است، منتقد اجتماعی است. آدمی است که کارهای خیلی متنوعی کرده است. البته یوسا هم یکی از بهترین منتقدان ادبی است که ما این بعد او را خیلی کم می‌شناسیم.

یوسا کتابی دارد که من خیلی حسرت آن را می‌خورم، در آمریکا این کتاب پانزده روز در دستم بود. کتابی است که در آن او چهارصد صفحه فقط دربارهٔ مادام بوواری نوشته به اسم **عیش مدام** (perpetual orgy) که من در مکاتبه‌ای که با خودش داشتم، خواهش کردم یک نسخه از آن را برای من بفرستد. آن وقت در امریکا بود و گفت اینجا پیدا نمی‌شود. ولی در نهایت سعی می‌کنم برایت بفرستم. بنابراین، یوسا شاید به اندازهٔ فوئنتس در زمینه‌های

گوناگون کتاب نداشته باشد، اما تجلی تفکر او را باید در رمانهایش جست‌وجو کنیم. البته او مقالات زیادی هم نوشته. هم در نقد ادبیات و هم دربارهٔ مسایل اجتماعی. فراموش نکنیم که او هم نویسندهٔ امریکای لاتین است، اما با سبکی کاملاً متمایز از دیگران.

در مورد فوئنتس باید بگویم، برخی از رمانهایش تا حدودی سنگین می‌شود و این شاید به علت بار مثلاً فلسفی یا تاریخی است که بر آنها گذاشته. این حرفها به معنای نادیده گرفتن توان و دانش گستردهٔ آقای فوئنتس نیست. از این لحاظ او واقعاً انسان کم‌نظیری است. البته کار فوئنتس را می‌توانیم در سه مرحله تقسیم‌بندی کنیم: اول مرحله‌ای است که سه تا کار آغازینش را دربر می‌گیرد. یعنی **آنجا که هوا پاک است، آسوده خاطر** و **مرگ آرتمیو کروز**، در اینها فوئنتس یک نویسنده رئالیست است، با اندیشه‌ای که دقیقاً از مارکسیسم سرچشمه می‌گیرد. یعنی در آنجا می‌بینیم دقیقاً نقد اجتماعی فوئنتس بر مبانی مارکسیسم است. انتقاد شدید از بورژوازی به‌خصوص بورژوازی امریکاییزه شده و انتقاد از دیکتاتوری و... اما باز اینجا مهم‌ترین نکته این است که درست در همان سالهای پنجاه که فوئنتس دارد این کارها را می‌نویسد، اوج رئالیسم سوسیالیستی هم هست. خوشبختانه، همان طور که قبلاً اشاره کردم، او به آن سمت نمی‌لغزد. در عین حال ویژگیهای خود فوئنتس یعنی توجه به اساطیر، هم اساطیر بومی مکزیک و هم اساطیر یونانی، در آثارش هست. اصولاً فوئنتس در اغلب آثارش، رجوعی به اساطیر دارد. همچنین ویژگیهای دیگری که بعدها ما در کارهای دیگرش می‌بینیم. بعد از **مرگ آرتمیو کروز** که می‌توانیم بگوییم دورهٔ دوم کارهایش شروع می‌شود، در عین حال که جنبه‌های رئالیستی وجود دارد، توجه شدید به درون انسان، نوعی کاوش درون و نیز توجه به گذشته، نه به عنوان یک عنصر مرده بلکه به عنوان عنصری حاضر در زندگی، عنصری که هنوز در سرنوشت و تصمیم انسان امروز تأثیر قاطع دارد، در این مرحله کم‌کم بسط پیدا می‌کند. خودش در جایی گفته که آثار من رئالیسم سایکولوژیک است. مثلاً رئالیسم روان‌کاوانه بگوییم یا روان‌شناسانه. این را شما دقیقاً در **آئورا** به نوعی می‌بینید. البته **آئورا** آن ریشه‌های جادو را از اساطیر می‌گیرد. در **پوست انداختن** به نظر من یک پایهٔ اساسی داستان، روان‌کاوی انسانها است، تحلیل گذشتهٔ آنها و نه فقط گذشتهٔ فردیشان، تحلیل تبارشان و همچنین توجه به تاریخ. در واقع **پوست انداختن** اگر دقیق نگاه بکنیم، سیر خشونت در تاریخ را بیان می‌کند.

■ **محمدخانی:** فقط مکزیک نیست؟

■ **کوثری:** خیر تمام دنیای غرب را دربر می‌گیرد. یعنی داستان از فتح مکزیک شروع می‌شود، بعد می‌آید زمان حاضر را در زندگی چهار نفر تصویر می‌کند که دارند در مکزیک سفر می‌کنند. بعد در خلال این داستان شما به یهودکشی قرون وسطی برمی‌گردید. به یهودآزاری امریکای قرن بیستم (حدود ۱۹۳۰) برمی‌گردید، بعد به جنگ دوم برمی‌گردید و اردوگاههای نازی، حتی به جنگ ویتنام برمی‌گردید. تمام این سیر خشونت را مرور می‌کنید.

شاید بتوان گفت که ستون اصلی این کتاب، نگاه به خشونت است در طول تاریخ. فوئنتس اینها را با اساطیر می‌آمیزد. خشونت اساطیر را در کنار خشونت تاریخ نشان می‌دهد.

اوج این کارها به نظرم در **زمین ما** (Terra Nostra) تجلی می‌کند، یعنی انگار همهٔ اینها مقدمه‌ای می‌شود برای پرداختن به این کتاب. کتاب مفصلی است که در حدود ۹۰۰ صفحه می‌شود. چاپ انگلیسی **زمین ما** در حدود سال ۷۲ منتشر شده است، ولی **پوست انداختن** حدود ۱۹۶۸. در همین دوره کتاب دیگری دارد به اسم **مکان مقدس**، که آن هم کم و بیش عناصر مشترکی با این دو کتاب دارد.

■ **پژمان:** به انگلیسی ترجمه نشده؟

■ **کوثری:** چرا ترجمه شده به اسم holy Place . در **زمین ما** فوئنتس هم تاریخ و هم اسطوره را می‌گیرد و هم احتمال تاریخ را و این خیلی جالب است. می‌دانید که واقعهٔ عجیبی در فتح قاره پیش می‌آید، یعنی زمانی که ارنان کورتس با پانصد اسپانیایی وارد مکزیک می‌شود. هیئت و هیبت این افراد، وجود توپ که سلاح مرگباری بوده و وجود اسب که برای آنها ناشناخته بوده، مردم بومی به خصوص امپراتور موکته‌سوما را به این باور می‌رساند که این همان خدایی است که قرار است برگردد. خدایی است به اسم

می‌دهد. کتاب همان‌طور که گفتم، تا دورهٔ استعمار جلو می‌آید و نمونه‌هایی از آثار آن دوره می‌آورد و بعد دورهٔ شکل‌گیری ملتها است که به ترتیب زمانی می‌آید تا نویسندگان سرشناس دههٔ شصت، و بعد می‌رسد به نسل بعد از فوئنتس و یوسا. در مجموع ۵۲ داستان است. من دیدم برای آغاز کار هشتصد صفحه داستان کوتاه جالب نیست. گزینشی از آنها کردم با همان روند زمانی. این مجموعه شامل ۲۶ داستان است. البته من یک داستان بسیار خوب را هم از مجموعه‌ای دیگر به اینها اضافه کرده‌ام. کتاب جامعی است و فکر می‌کنم بقیه‌اش هم باید ترجمه بشود، چون نه تنها نویسندگانی را که ما می‌شناسیم، مطرح می‌کند بلکه بسیار کسانی را در اینجا می‌یابیم که واقعاً باید شناخته بشوند. امیدوارم این راهنمای خوبی باشد برای انتخاب نویسندگانی که از این به بعد مترجمان به سراغ آثارشان می‌روند.

■ **محمدخانی:** شما خودتان کدام یک از اینها را پیشنهاد می‌کنید که ترجمه بشود و یا کسانی که تا حالا به فارسی از آنها چیزی ترجمه نشده است، کدامها هستند؟

■ **کوثری:** من فکر می‌کنم در قرن نوزدهم اگر بخواهیم واقعاً تصویر کاملی داشته باشیم، نویسندگانی هستند که باید به آثارشان بپردازیم. یکی استبان اچه‌وریا است، دیگر ریکاردو پالما، و سارمنیتو، و ماشادود آسیس که بسیار به نظر من مهم است و دو شاعر که البته در این مجموعه نیستند؛ روبن داریو و خوسه مارتی. از نویسندگان قرن بیستم، اما مسن‌تر از مارکز و هم‌نسلان او کسی که اصلاً در ایران شناخته نشده و نوشته‌های حیرت‌انگیزی دارد، آقای اوگوستو روئاباستوس است. او رمانی دارد به نام I,the sopreme که می‌توانیم بگوییم این کتاب در ردیف **پاییز پدرسالار** است.

این کتاب در زمینهٔ رئالیسم جادویی، گاهی اوقات حیرت‌انگیزتر از کتاب مارکز هم می‌شود، البته کار دشواری هم هست. یک مقدار دشوارتر از کارهای مارکز است. اما امروز به عنوان یک اثر کلاسیک مطرح است، یعنی خیلی به آن ارجاع می‌شود. من امیدوارم این کار را بعدها ترجمه کنم. از نویسندگان دیگر هم‌نسل اینها که واقعاً کارش با ارزش است، مثلاً خوسه دونوسو است که شیلیایی است. من یکی دو تا کتابش را خواندم، داستان بسیار زیبایی در این مجموعه به اسم **گردش** از او هست. این داستان را که بخوانیم می‌بینیم واقعاً از کسانی است که حیف است تا به حال هیچ چیز از او نخوانده‌ایم. بعد نسلهای جدیدتر از اینها. من در اینجا یادداشتی ندارم. در آن مجموعه می‌شود دید مثلاً خانمی به اسم روساریو فره هست، باز خانمی است به اسم کریستینا پری روسی. از نویسندگان آغاز قرن بیستم یکی روملو گایه گوس است که خیلی مشهور است. دیگری اوراسیو کیروگا است که بیشتر داستان کوتاه می‌نوشته. به نظر من در نوع کار خودش، بی‌بدیل است. شاید کوتاه‌ترین چیزی که در امریکای لاتین نوشته شده که خود نویسنده هم به آن «**داستانک**» می‌گوید، فقط یک خط است. به نظر من بسیار تأمل‌برانگیز است. می‌گوید: «وقتی بیدار شدیم دایناسور هنوز آنجا بود.» این را برای حسن ختام این گفت‌وگو نقل کردم.

■ **پژمان:** شاید دایناسور دیکتاتورشان است.

■ **کوثری:** بله، می‌تواند این طور باشد. همچنین می‌تواند، بازگشت به یکی از سنتهای ادبیات امریکای لاتین باشد، که مثلاً در بورخس هم می‌بینیم، آن ماوراءالطبیعه، و آن بازگشت به آغاز پررمز و راز جهان و از آن مهم‌تر آغاز آدمی.

■ **پژمان:** من چند نویسنده را از برزیل می‌خواستم نام ببرم یکی همین آقای ژوائو گیمارش رُزا که صحبتش شد، البته تلفظ صحیح اسمش باید خُزا باشد، نویسندهٔ فوق‌العاده‌ای است که کتابهای معروفش به انگلیسی و فرانسه ترجمه شده است. گویا ترجمهٔ آثارش از پرتغالی به انگلیسی و فرانسه خیلی سخت بوده است. چند سال پیش یک اثرش در فرانسه چاپ شده که خیلی سر و صدا کرد، به نام **دیادوری**. منتها خُزا به زبان خاصی می‌نویسد. یعنی در واقع به زبان بومیهای سرتائو می‌نویسد، منطقهٔ مرکزی برزیل که آمیخته‌ای از زبان پرتغالی و بومی است. او بازیهای زیادی روی این زبان کرده است، مثل جویس و نابوکف.

اثر معروفش شرح سرگذشت یک یاغی است که رهبر راهزنها بوده است و به شیوهٔ تک‌گویی درونی خاطراتش را بازگو می‌کند. عنوان این اثرش **کوره‌راهها** است. یک دوگانه هم دارد به نامهای **بوریتی و شبهای سرتائو**. این اثر آخرش هم که عرض کردم **(دیادوری)** است. من فکر می‌کنم اگر یک نفر بخواهد کار جدی بکند کارهای خُزا خیلی مناسب است. یکی هم همین آقای آمادو که جایش خیلی خالی است، سی، چهل رمان نوشته است و ترجمهٔ آثارش هم نباید سخت باشد.

■ **کوثری:** متأسفانه یکی، دوتا کاری هم که از او ترجمه شد، ترجمه‌های چندان خوبی نبود.

■ **پژمان:** بله این هم مهم است. این که رئالیسم جادویی در ایران این قدر جا افتاد، واقعاً این شانس را آورد که دو تا اثر خوب از مارکز با ترجمهٔ خوب ارائه شد. یکی **پاییز پدر سالار**، به ترجمهٔ حسین مهری، یکی هم **صدسال تنهایی** به ترجمهٔ آقای فرزانه، بعد هم که ترجمه‌های خوب شما.

در اروپا هم در واقع همین اتفاق افتاد. یعنی، درست است که مارکز نویسندهٔ خوبی است، اما اگر با یک ترجمهٔ بدی ارائه می‌شد، ممکن بود این قدر مورد استقبال قرار نگیرد. در واقع نقش راباسا خیلی مهم بود. از نویسندگان جدید هم الان بعضیها خیلی در اروپا مشهور شده‌اند، مثل سپول ودا. من آن اثر معروفش را هم خواندم: **پیرمردی که رمانهای عاشقانه می‌خواند**، ولی مرا خیلی جذب نکرد. خواندم که ترجمه کنم، اما دیدم خیلی مرا تحت‌تأثیر قرار نداد. ولی، همین جور فروش می‌کند. گویا الان یکی از نویسندگان مطرح امریکای لاتین در اروپاست. از مهاجرین شیلیایی فرانسه است. کارهای کوچک هم می‌نویسد. یک سبک ظریف و خاصی دارد. همان رئالیسم جادویی کاملاً در کارش محسوس است. و همین‌طور خانم کلاریس لیشپتور که برزیلی هستند و آثارش عمدتاً وضعیت زن برزیلی را به تصویر کشیده است. خانم لیشپتور یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان برزیل است و شاهکارش **بانی ویرانیها** است.

■ **کوثری:** من هم با شما موافق هستم که بعضی از کارهای اینها که واقعاً می‌توانیم بگوییم زمینه را برای جهش نسل مارکز و فوئنتس فراهم کرد، باید در کارهای خُزا، پالما، باستوس و... ببینیم. بورخس از این میان ترجمه شده ولی واقعاً خیلی از اینها هنوز ترجمه نشده است.

■ **پژمان:** البته بزرگ‌ترینشان همین‌ها هستند. خُزا، بورخس، مارکز و... و دیگر بزرگ‌تر از اینها نداریم.

■ **کوثری:** در نسل قبلی عرض می‌کنم، مثلاً همهٔ کارهای عمدهٔ کارپانتیه را ما نداریم، از آستوریاس بیشتر ترجمه شده، اما نمی‌دانم همهٔ کارهای عمده‌اش ترجمه شده یا نه.

■ **محمدخانی:** از دوستان که در این گفت‌وگو شرکت کردندبسیار سپاسگزارم.

دنبال می‌کند. ظاهر کتاب مسئلهٔ یک قتل است.

اما رمانی که تازگیها تمام کرده‌ام و دارد حروف‌چینی می‌شود **مرگ در آند** است که کار بسیار زیبایی است. باز اینجا همان دغدغه‌های اصلی یوسا را می‌بینید. این کار در سال ۱۹۹۴ به انگلیسی درآمده است.

■ **محمدخانی:** ظاهراً دربارهٔ همین انتخابات پرو و جریانات آن هم هست.

■ **کوثری:** نه، کاندیداتوری یوسا در سال ۱۹۸۷ بود. اما زمان وقوع داستان به دلیل حضور چریکهای راه درخشان فکر می‌کنم به هر حال مربوط به دههٔ ۷۰ و ۸۰ است. در این کار هم ریشه‌های خشونت مطرح می‌شود. زیبایی کار در این است که این خشونت را در سه لایه می‌بیند؛ خشونت در سنت، که هنوز برقرار است و به قول خودش انگار دوباره اتفاقی افتاده که این خشونت از زیرزمین بالا آمده. خشونت در اپوزیسیون حکومت که همین چریکهای راه درخشان هستند و واقعاً هولناک تصویرشان می‌کند و بعد خشونت دولت در مقابل این خشونت. کار بسیار مهم و خوبی است و از نظر داستانی هم بسیار جذاب است. کل ماجرا در یک منطقهٔ بسیار کوچکی در کوههای آند با حضور سه، چهار شخصیت شکل می‌گیرد.

آخرین کار یوسا تا آنجا که می‌دانیم به انگلیسی هم منتشر شده، اما به دست من نرسیده، رمانی است به‌نام **سور قوچ** (The festive of the Ram) که دربارهٔ دیکتاتور دومنیکن پاپادوک است. نقدی خواندم که بر متن اسپانیایی آن نوشته بودند، خیلی از این رمان ستایش کرده بود.

امیدوارم این کتاب همین روزها به دستم برسد چون قصد دارم ترجمه‌اش کنم. البته شنیدم که مترجمی دیگر هم این کار را شروع کرده است.

■ **پژمان:** چه اشکالی دارد.

■ **محمدخانی:** آقای کوثری، شما چون متخصص ترجمهٔ آثار امریکای لاتین هستید، اشکالی ندارد که ترجمهٔ دیگری هم باشد. چون بسیاری از خواننده‌ها دوست دارند این گونه آثار را با ترجمهٔ شما بخوانند.

■ **کوثری:** امیدوارم این طور باشد. یک اصلی که بهتر است رعایت شود و این چیزی است که در همه جای دنیا هم کم و بیش هست، این است که مثلاً فرض بفرمایید در امریکا که اغلب ترجمه‌های انگلیسی این آثار در آنجا صورت می‌گیرد، می‌بینیم از سالهای شصت تا همین اواخر دههٔ هشتاد، اغلب آثار فوئنتس را خانمی به اسم خانم مارگرت سیرز پدن ترجمه کرده. کارهای یوسا را خانمی به اسم هلن لین و کارهای مارکز را آقای گرگوری راباسا که استاد مترجمان است.

■ **پژمان:** ایشان هنوز زنده هستند؟

■ **کوثری:** بله، تا آنجا که می‌دانم ایشان هنوز هم کار می‌کنند، واقعاً استاد مترجمان است. مارکز می‌گوید ترجمهٔ او از **صد سال تنهایی**، از متن من بهتر است.

■ **پژمان:** من این حرف مارکز را خواندم. هم ترجمهٔ آقای راباسا را دارم و هم ترجمهٔ فرانسه‌اش را، واقعاً این را درست می‌گوید. یعنی به ترجمهٔ فرانسه هیچ ایرادی نمی‌شود گرفت، ولی آن چیزی که در ترجمهٔ راباسا آدم می‌خواند و حس می‌کند، در ترجمهٔ فرانسه حس نمی‌کند.

■ **کوثری:** البته راباسا به علت احاطه‌ای که به کل ادبیات امریکای لاتین دارد، کارهای دیگران را هم ترجمه کرده، مثلاً **گفتگو در کاتدرال** هم ترجمه اوست. منتها می‌خواهم بگویم در آنجا این اصل پذیرفته شده که وقتی مترجمی پانزده یا بیست سال نشست و در مورد نویسنده‌ای کار کرد، آثارش را خواند، دربارهٔ نقد او خواند، این مترجم بنابر منطق صلاحیت بیشتری دارد، مگر آن که خلافش ثابت بشود. بنابراین بهتر است بگذارند این نوع کارها را آن کسی که بیشتر سابقه دارد، انجام بدهد.

■ **پژمان:** البته اگر هم نگذاشتند مسئله‌ای نیست. بارها این اتفاقات افتاده است، یعنی گاهی طرف بیشتر آبروی خودش را می‌برد و ضمناً به نوعی تأیید می‌کند کار مترجم دیگر بهتر است. به نظر من اگر مترجمی از روی ترجمهٔ قبلی رونویسی نکرده باشد، هیچ اشکالی ندارد از یک اثر چند تا ترجمه بشود. در هر حال تا وقتی که قانون کپی‌رایت بین‌المللی در کشور پذیرفته نشده است، نمی‌شود جلو این مسئله را گرفت.

■ **کوثری:** البته ما حق نداریم جلو کسی را بگیریم، حرفی که زدم فقط یک پیشنهاد است.

■ **محمدخانی:** در مورد داستانهای کوتاه امریکای لاتین که شما اخیراً ترجمه کرده‌اید، آیا انگلیسی این کتاب را آکسفورد چاپ کرده است؟ داستانها را چگونه تقسیم‌بندی کرده و آیا نویسندگان آن برای ما آشنا هستند یا نه؟

■ **کوثری:** این کتاب چاپ دانشگاه آکسفورد است و آقای روبرتو گونسالس اچه وریا آن را گرد آورده و مقدمه‌ای بر آن نوشته است. این کتاب شامل ۵۲ داستان است. کاری که کرده و واقعاً از این نظر مهم است، این است که دقیقاً از همان نوشته‌های اول، آغاز کرده. یعنی در اینجا اولین چیزی که داریم، داستانی است که خود بخشی است از روایتی اساطیری به نام **پوپول ووه** که مربوط به تمدن مایا است. از آنجا شروع کرده، بعد به قرن هفدهم که رسیده یک داستانی دارد از سرگذشت پدرو سرانو که ملاحی است که در جزیره‌ای گم می‌شود. بعد تکهٔ بسیار زیبایی دارد که سرگذشت زنی است که به او ستوان راهبه می‌گویند (کاتالیناد ارائوسو)، واقعاً که این زن فقط در امریکای لاتین می‌توانسته، به وجود بیاید. راهبه‌ای که لباس رزم می‌پوشد و دست به ماجراهایی می‌زند که از عهدهٔ بسیاری مردان خارج است و بعد وقتی از این سفرها برمی‌گردد و آرام می‌گیرد، در نامه‌ای به کاردینال زمان خودش، زندگی‌اش را برای او شرح

نوشتهٔ: استیون بالدی ترجمهٔ: عبدالله کوثری

در متن نوشته رخ می‌نماید. در **پوست انداختن** وقتی خاویر، مثل نویسندهٔ کتاب، از بوئنوس‌آیرس به مکزیکوسیتی می‌آید، ایتاکایی[21] امن و آسوده نمی‌یابد، بلکه با گروهی نوازندهٔ عبوس و ناشناختنی روبه‌رو می‌شود، که برای آنها بادام‌زمینی پرت می‌کند و در نتیجه کمی بعد، خود را خونین و درهم کوفته بر کف میخانه می‌یابد.

مکزیک واقعیتی پیچیده، خشن، اسرارآمیز و زشت ـ زیباست، با قدرت پنهان فرهنگ بومی‌اش، خشم و آزردگی‌اش، و زخم‌های تاریخی و صورتک‌های متناقضی که در طول قرن‌ها بر آن تحمیل شده، و این واقعیتی است که برای بخش عمدهٔ بورژوازی ملی ناشناخته است. برقرار کردن رابطه با این واقعیت بیگانه، با این «دیگری» که بدون آن فرد نمی‌تواند خودش باشد، موقعیتی اگزیستانسیل [وجودی] است، موقعیت ملی اگزیستانسیل در مکزیک و دیگر کشورهای امریکای لاتین. رابطه‌ای که برای فرد اروپایی از طبیعی بودن و همگن بودن فرهنگی سرچشمه می‌گیرد که تقابل آن با هر فرهنگ دیگر و در هر جای دیگر، صرفاً به تأیید و تحکیم‌اش می‌انجامد، در امریکای لاتین به‌طور عمده رابطه‌ای ذهنی است. فوئنتس که با شور و شوق همه تنش‌ها و تضادهای ملی را دنبال کرده، در طول چهار دهه کوشیده است با آگاهی فرهنگی و تاریخی گسترده و توانی تردیدناپذیر، مسائل مشکل‌آفرین هویت محلی را در سطحی جهانی مطرح کند و بدین‌سان مدرنیته‌ای پرتب و تاب و رادیکال را در نوشته‌های خود شکل بخشد.

در نظر فوئنتس ماهیت متن و ماهیت انسان بر دیالوگ نهاده است و او خود در مقام کسی که نمایندهٔ مکزیک است در دیالوگ با رسانه‌های خارجی بسیار تواناست و در این عرصه از جایگاهی والا برخوردار است. نویسندگان امریکای لاتین به سبب شرایط تاریخی، اغلب نقش وجدان ملی و سخنگوی ملی را برعهده گرفته‌اند و گاه رسماً به این نقش درآمده‌اند، برای مثال فوئنتس سفیر مکزیک در فرانسه بوده است. این قدرت نسبی که نویسنده از آن برخوردار است، او را تشویق می‌کند که به کسوت پیامبر یا حتی منجی درآید، نمونهٔ این موقعیت، پابلونرودا، شاعر شیلیایی است. اما در وجود فوئنتس این انگیزه اساساً به صورت اشتیاق به دانستن تجلی می‌یابد. بیهوده نیست که سیمای مفیستوفلسی شکنجه دیده و شکنجه‌گر در اغلب آثار او حضور دارد، مثلاً ایکسکاسینفوئگوس[22] در **آنجا که هوا پاک است** و فردی لامبر[23] در **پوست انداختن**. و نیز بیهوده نیست که تمامی یک اثر چون **آئورا** خطاب به دوم شخص نوشته شده است.

اشتیاق به شناختن دیگری، همانا شناخت خویشتن است. گرینگوی پیر سال ۱۹۸۵ از مرز مکزیک می‌گذرد تا در آنجا بمیرد و در عین حال از مرز خویشتن نیز عبور می‌کند. اما در آنجا، او که انتظار داشته پاسخ نهایی و یگانه را بیابد، «می‌بیند که بیش از هر وقت دیگر همراه دیگران شده است.» انقلاب مکزیک که نویسندهٔ امریکایی، امبروز بیرس در آن جان می‌بازد، همزاد یا شبحی دارد و آن جنگ داخلی امریکا است، که این نویسنده در **هنگامهٔ زندگی**[24] را دربارهٔ آن نوشته است. **(در مرگ آرتمیو کروز** همین نقش بر عهدهٔ کتاب **نشان**

مقاله

کارلوس فوئنتس

کارلوس فوئنتس در سال ۱۹۲۸ در پاناماسیتی زاده شد. او بخش عمده‌ای از دوران کودکی و نوجوانی خود را خارج از میهن، در شهرهایی چون ریودوژانیرو، واشنگتن، سانتیاگوی شیلی و بوئنوس آیرس گذراند. پدرش دیپلمات بود و خانواده را با خود به شهرهای مختلف می‌برد. فوئنتس در دانشگاه (مکزیک و سوئیس) درس حقوق خواند و از همان آغاز کار در بسیاری نهادهای اجرایی و دیپلماتیک خدمت کرد. اما در اوایل دهۀ ۱۹۵۰ بعد از انتشار اولین کتابش **روزهای نقابدار**[1] هر چیز به‌جز ادبیات را به یک سو نهاد. در همین سال‌ها بود که با همکاری نویسندۀ مکزیکی، امانوئل کاربالو مجلۀ Revista Mexicana literatura را منتشر کرد.

فوئنتس در عرصه‌های گوناگون فرهنگ فعالیت کرده است. مقالات بسیار در نقد کتاب و فیلم و همچنین مقالات سیاسی فراوان در نشریاتی چون پولیتیکا[2]، سیمپره[3]، نیویورک تایمز، نیویورک ریویو آو بوکس، تایمز لندن و دوران جدید[4] منتشر کرده است.

اولین کتاب او **روزهای نقابدار**، مجموعۀ داستان‌های کوتاهی است با الهام از اساطیر که در سال ۱۹۵۴ منتشر شد. او علاوه بر این چند مجموعه داستان کوتاه دیگر نیز منتشر کرده است: **آوازهای مرد نابینا**[5] (۱۹۶۴) **آب تفته**[6] (۱۹۸۱). **کونستانسیا و داستانهای دیگر برای دوشیزگان** (۱۹۸۹). نخستین رمان‌های فوئنتس، **آنجا که هوا پاک است** (۱۹۵۸)، **آسوده‌خاطر** (۱۹۵۹) **و مرگ آرتمیوکروز** (۱۹۶۲) رمان‌هایی اساساً رئالیستی است که با نوآوری‌هایی خاص خود او درآمیخته است[7]. مرگ آرتمیوکروز از موفق‌ترین آثار اوست و به پانزده زبان ترجمه شده است. اما در دو رمانی که در سال‌های بعد نوشته شد، یعنی **مکان مقدس**[8] و **پوست‌انداختن**[9] فوئنتس سبکی کاملاً متفاوت پیش گرفت. گرایشی باز متفاوت در آثار فوئنتس را می‌توان در **آئورا** (۱۹۶۲)، **روز تولد**[10] (۱۹۶۹) و **خویشاوندان دور**[11] (۱۹۸۱) مشاهده کرد. این رمان‌ها جستاری فراموش‌ناشدنی در هزارتوی هویت و زمان هستند.

رمان **زمین ما**[12] (۱۹۷۵)، ترکیبی است از همه تجربه‌های فوئنتس در نوشتن رمان. در این رمان فوئنتس هویت و سرنوشت اسپانیا و امریکای لاتین را بررسی می‌کند. بعد از زمین ما فوئنتس رمان **سرهیدرا**[13] را نوشت که داستان جاسوسی سیاسی جذابی است که در مکزیکوسیتی اتفاق می‌افتد. در سال ۱۹۸۵ رمان **گرینگوی پیر** منتشر شد که با ورود نویسندۀ سالخورده و سرشناس امریکایی، امبروز بیرس[14] به مکزیک دستخوش انقلاب آغاز می‌شود و یکی از وجوه عمدۀ آن تقابل دو فرهنگ امریکای شمالی و مکزیک است.

در زمینۀ تئاتر آثار فوئنتس بدین قرار است: **همۀ گربه‌ها خاکستری‌اند**[15]، **یک چشم پادشاه است**[16] (۱۹۷۰) و **ارکیده‌ها در مهتاب**[17]، (۱۹۸۲). مجموعۀ مقالات فوئنتس که در چهار مجلد منتشر شده، چیره‌دستی او را در نقد ادبی و نیز دانش وسیع و ذهن پربارش را در مسایل سیاسی و آنچه به هویت ملی مربوط می‌شود، آشکار می‌کند. این مجموعه‌ها بدین قرارند: **رمان نو امریکای لاتین**[18] (۱۹۶۹)، که بهترین نقد و بررسی دربارۀ رمان امروز امریکای لاتین به‌شمار می‌رود، **زمان مکزیک**[19] (۱۹۷۰) و **خانه‌ای با دو در**[20] (۱۹۷۰) و **خودم با دیگران** (۱۹۸۸) که مجموعه مقالاتی در نقد ادبی است. بررسی بی‌مانند فوئنتس دربارۀ **دن‌کیشوت** با عنوان **سروانتس و نقد خواندن** در این کتاب آمده است. این مقاله درواقع توضیحی است بر رمان **زمین ما** و می‌توان آن را مکمل یا پیوست آن کتاب به‌شمار آورد.

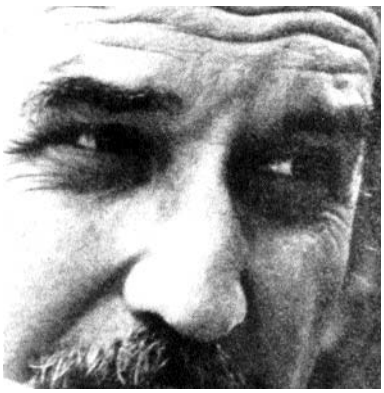
فوئنتس در مقالۀ «خودم» از مجموعۀ **خودم با دیگران**، ماجرایی را تعریف می‌کند که می‌تواند مقدمه‌ای نمادین بر همۀ آثارش باشد. او دانش‌آموزی محبوب و جاافتاده در فرهنگ ایالات متحد بود، تا این که در سال ۱۹۳۸ رئیس‌جمهور چپ‌گرای مکزیک کاردناس، شرکت‌های نفتی خارجی را ملی اعلام کرد. به ناگاه آن دانش‌آموز خردسال به این آگاهی رسید که مکزیکی است، همچون فردی جذامی، همچون «دیگری» در جمع همکلاسی‌هایش. از آن زمان تاکنون، فوئنتس با تلاشی خستگی‌ناپذیر دربارۀ مکزیک و مکزیکی، همچون «دیگری»، دربارۀ آن «دیگری» همواره متغیر که سیمایی جذاب، خطرناک و مهمتر از همه، ضروری است، قلم زده است. رمان‌ها، داستان‌های کوتاه و نمایشنامه‌های فوئنتس جملگی تلاشی است در جست‌جوی این «دیگری»، برانگیختن او و گفت‌گو با او. در همۀ این نوشته‌ها خشونتی که در شخصیت‌ها وجود دارد، به گونه‌ای

گیریم.

اما رمان نه تاریخ است و نه حماسه، هرچند نشانه‌هایی از این دو با خود دارد. رمان با تأکید بر تخیل و تمنا نه‌تنها روایتگر آنچه بود می‌شود، بلکه از آنچه می‌توانست باشد، یا بهتر بگوییم از آنچه بود اما به عنوان امکانی در آینده انکار شد، نیز سخن می‌گوید و بدین‌سان بدل به خاطره‌ای می‌شود بارگرفته از تخیل و تمنا. آنچه را که آرتمیوکروز می‌توانست یا می‌بایست باشد، یعنی شهیدی وفادار به عشق و همرزمان خود، پسرش لورنسو برمی‌گیرد که قدم به قدم ردپای پدر را دنبال می‌کند و در رویدادی متناظر با انقلاب مکزیک، یعنی جنگ داخلی اسپانیا، کشته می‌شود، جنگی که در آن قهرمانان شکست خوردند و بدین‌سان قهرمان باقی ماندند. مرگ پسر که تجسم چیزی است که پدر نبود یا نابودش کرده بود، نه‌تنها کفارهٔ پدر را می‌پردازد بلکه او را از نو می‌آفریند و دوگانگی آغازینش را تجدید می‌کند، دوگانگی‌ای که چرخه‌ای دیگر از آن سرچشمه می‌گیرد تا کنش انسانی منقطع نشود. آن قنداقهٔ اسرارآمیز در پایان **پوست انداختن** که با مرگ فرانتس همزمان می‌شود، قنداقهٔ چیزی نیم‌انسان و نیم‌حیوان، شاید سگ و کودک، و نیز آن موجود دوجنسی در پایان **زمین ما** شاید نشانهٔ آغاز دیگری باشند.

شور و شوق واقعی پسر، متناظر با حافظهٔ معذب، یا برزخ خود کروز است. متن رمان، برخلاف داستان تصنعی زندگی کروز یا روایت رسمی انقلاب، قاطع و یگانه نیست، بلکه با صداهای مختلف که هر یک نمایندهٔ شخصیتی کاملاً متفاوت است تکثر می‌یابد: سوم‌شخص در زمان گذشته، اول شخص در زمان حال و دوم شخص در زمان آینده. این ساختار سه‌گانه که فوئنتس علاقهٔ بسیار به آن دارد، دارای معانی ضمنی بسیاری است: پدر، پسر، روح‌القدس، فراخود[38]، خود و ناخودآگاه، جهنم، برزخ، بهشت، حافظه، عقل و مشیت الهی یا اراده. به واسطهٔ این صداهای حافظه، آن دیگرانی که آرتمیوکروز در برابرشان یا به خاطرشان یا به واسطه‌شان بدل به چیزی شد که بود (توبیاس سرخپوست که در رکاب او بود، «دوقلوهای» او گونزالو ایدئالیست و سرباز گمنامی که کروز در هنگامهٔ نبرد رهایش می‌کند، پدر فائس که کروز به هوای بقا و پیشرفت سیاسی خود می‌فروشدش، و نخستین عشق‌اش، رجینا، که به خاطر او می‌میرد) بازمی‌گردند تا ناگزیر بودن زندگی او و یکتایی انحصاری «خود» او را نفی کنند، عشق نخستین و آرمانهای اولیه‌اش را همچون تکه‌ای از واقعیت کنونی بازگردانند و بار دیگر بر حیات فعال انقلاب در برابر عقیم ماندن آن تأکید ورزند. آن سوی جبرگرایی ظاهری متن، صداهای چندگانه، همانندی‌ها، تناظرها و بازتاب‌ها، برای خواننده ایهام وآزادیی فراهم‌می‌آورند که داوری‌های اولیه‌اش را نفی می‌کند. در **آنجا که هوا پاک است** نقش این صداها که نمایندهٔ دیالوگ و تضاد هستند، برعهدهٔ ایکسکاسینفوئگوس نهاده شده که شخصیتی شبه‌اساطیری و غریب دارد، نوعی همزاد جمعی و تجسم جنب و جوش نهفته در روایت است و رمان را با این گفته آغاز می‌کند «در مکزیک تراژدی وجود ندارد، همه چیز بدل به اهانت می‌شود» ایکسکا که خاطرهٔ برانگیزندهٔ شخصیت‌هاست، تضادهای تراژیک و ثمربخش را در آنها آشکار می‌کند تا بدین‌طریق قید و بند آهنین جبر اجتماعی، روانی و خانوادگی را درهم بشکنند. این شخصیت که در این متن مبهم و مزاحم می‌نماید در **پوست انداختن** در سیمای فردی لامبر در کانون صحنه جای می‌گیرد.

پوست انداختن، دگردیسی، مفهومی همیشگی یا وسوسه‌ای است که در آثار فوئنتس می‌بینیم. این مفهوم دو نوشتهٔ مهم او را به هم می‌پیوندد، **آئورا** و**مکان مقدس**. کنسوئلوی جادوگر و گلوریانروو، هنرپیشه سینما، از آن دسته زنان‌اند که بنا بر گفتهٔ فوئنتس، هر تفکیکی میان جسم و اراده را رد می‌کنند و مرد را که آرزو دارد اندیشهٔ خدا و جسم شیطان را داشته باشد، زخمی مرگبار می‌زنند. زن آنگاه که در نقش کیرکه[39] ظاهر می‌شود، این دوگانگی بیگانه‌ساز را حل می‌کند و مردان آثار فوئنتس میان دگرگونی سرسام‌آور و خطرناک کیرکه و ثبات و امنیت پنلوپه[40] حیران مانده‌اند، همچنان که کروز میان فلج و دیوانگی حیران مانده است. رمان کوتاه کلاسیک و فراموش‌ناشدنی **آئورا** اگرچه به سنتی گسترده و دیرین (میشله، هنری جیمز و پوشکین) وابسته است[41]، با یکی از مشغله‌های ذهنی عمدهٔ فوئنتس در مورد زن و زمان نیز پیوند نزدیک دارد، و در این متن به‌خصوص یادآور نگرش دوگانهٔ نویسنده است به شارلوت همسر امپراتور ماکسیمیلین، از یک سو ملکه‌ای جوان و زیبا و از سوی دیگر بانویی دیوانه که حضور شوهر مرده‌اش ذهن او را تسخیر کرده. فلیپه مونتروی تاریخ‌دان به استخدام سینیورا کونسوئلوی سالخورده درمی‌آید تا خاطرات شوهر این خانم، ژنرال یورنته را که سال‌ها پیش مرده، ویرایش و تکمیل کند. یورنته از ژنرال‌های ماکسیمیلین بوده و جالب است که بدانیم همنام مورخ مشهور دوران تفتیش عقاید اسپانیا نیز هست. فلیپه مونترو وقتی در فضای غریب و ناهمزمان خانهٔ بانوی پیر فرومی‌رود به آئورای جوان و زیبا دل می‌بندد، اما ما (و فلیپه مونترو) آرام آرام درمی‌یابیم که آئورا چیزی نیست مگر تجسم جادویی جوانی کونسوئلو. اما این زن قادر نیست تجسم جوانی را تا ابد حفظ کند، و فلیپه‌مونترو یک روز صبح خود را خفته در کنار پیکر چروکیده و نفرت‌انگیز کونسوئلو می‌یابد. مونترو برای بازگرداندن وحدت کونسوئلو و آئورا، و بدین‌ترتیب نامیرا شدن کونسوئلو، در همخوابگی حرمت‌شکنانه‌ای، بدل به همزاد خود، ژنرال یورنته می‌شود. آنچه بر مونترو می‌گذرد، تجربه‌ای است که دو وجه دارد. او در عین رسیدن به دنیای شور و شهوت که زن جادوگر دوران پیش از مسیحیت آن را حفظ کرده، به دوران امپریالیسم فرانسه نیز رجعت می‌کند، یعنی به همان چیزی که مکزیک امروزی و نیز ذهنیت خود مونترو بر روی آن و نیز در تقابل با آن ساخته شده است. مونترو در این وضعیت دست کم‌روح و آزادی خود را در تالابِ حریص بستر معشوق سالخورده‌اش از دست می‌دهد.



پوست انداختن که همزمان با **مکان مقدس** منتشر شد، رمانی مهم است و از آثار عمدهٔ فوئنتس به‌شمار می‌رود. در عین حال این دو رمان زمینه را برای آفرینش اثری غول‌آسا چون **زمین ما** فراهم کردند، و این رمانی است که فوئنتس را در شمار گروهی معدود از نویسندگان امریکای لاتین جای می‌دهد که کوشیده‌اند با فرهنگ اسپانیا کنار بیایند و بدین ترتیب از رابطهٔ اسکیزوئید[42] با پدر فرهنگی خود فراتر روند. در پشت آنچه میراث نهایی اسپانیا می‌نماید، یعنی حافظه‌ای گزینشگر و قاطع که تعصب و جباریت را پرورش می‌دهد، چیز دیگری نهفته است. چیزی در تقابل با فرهنگ رسمی. این چیز دیگر را هنر تألیف ادبی در مقیاسی وسیع پدید آورده است. رمان که

سرخ شجاعت نوشتهٔ استفن کرین[۲۵] نهاده شده است) درواقع کل داستان **گرینگوی پیر** تقابل ایالات متحد و مکزیک است که هر یک همزاد دیگری است. این تقابل در دریافت متضاد دو فرهنگ از [مالکیت] زمین، سنت، مشروعیت، مرگ و زبان آشکار می شود.

دیالوگ با دیگری در سطوح فراوان روی می دهد: مکزیک با اسپانیا و ایالات متحد، آلمانی ها با یهودی ها، فرد با حضور متکثر دیگران که در انکار آن می کوشد، و امکانات فراوانی که فرد نادیده گرفته تا آن چیزی باشد که هست، اما هنوز بخشی از وجود اوست؛ سلامت عقل و عقلانیت در برابر جنون و نابخردی، خوشبینی سرمایه داری و مسیحیت در برابر خرد سیاه بین تراژدی، زمان رستاخیزی[۲۶] در برابر زمان چرخه ای اساطیر، رمان در برابر حماسه، متن با روابط درونی اش، کثرت نهفته در سرگذشت متن که با اصالت تک معنایی آن مغایرت دارد. آگاهی از وجود دیگری در درون و بیرون اغلب از مفهوم تراژیک زندگی رنگ می گیرد. فوئنتس که اندیشهٔ نیچه، دومناک، اونامونو، و استاینر را به خوبی می شناسد و هوادار و مفسر فاکنر است، در گفت وگو با بیل مویرز چیزی را مطرح می کند که در نگرش او نقش بنیادین دارد. می گوید ویژگی نمایان قرن هیجدهم و نوزدهم خوشبینی مبتنی بر مفاهیم پیشرفت و کمال پذیری انسان بود که تراژدی را به یک سو می نهاد. تراژدی آنگاه که به یک سو نهاده شد به صورت ضد خود بازمی گردد یعنی به صورت ابتذال شرارت و جنایت. فقدان نگرش تراژیک در دنیای مدرن به داخائوَ، آشویتس، گولاک اتحاد شوروی، گرنیکا و هیروشیما می انجامد. مقصد فرهنگ برقراریَ رابطه با هر چیز متفاوت و غریب است، و ناتوانی در برقراری این رابطه، وسوسهٔ شوم نابودن کردن را بیدار می کند. این سخنان نشانهٔ جبرگرایی بدبینانه نیست، بلکه اشاره ای تلویحی است به این که تنها با رو در رو شدن با «دیگری» و درآمیختن با آن می توانیم از این که مورد استفادهٔ «دیگری» واقع شویم بپرهیزیم. فوئنتس معتقد است بدون ادراک گذشته و دیگران، اکنونی وجود ندارد، و اگرچه ممکن است فرد کنش های دیگران را تکرار کند، بدون این کنش نومیدوار و امیدوار، کنش انسانی از میان می رود. اودیپوس و پرومتئوس باید در هر نسل از نو زاده شوند.

این دریافت از گذشته فوئنتس را در معنایی بسیار وسیع به نویسندهٔ رمان تاریخی تبدیل می کند. او نه تنها از پی آلخو کارپانتیه[۲۷] اولین نویسندهٔ رمان تاریخی در امریکای لاتین آمده، بلکه در کشوری زاده شده که به علت ناکامی انقلاب سال ۱۹۱۰ و خیانت به آن انقلاب، شکنجه ها دیده است. انقلابی که فرانسیسکو مادرو[۲۸] علیه رژیم دیرپای پورفیریودیاگ[۲۹]، جبار مکزیکی، آغاز کرد، در نهایت به جنگ داخلی خونینی میان انقلابیونی چون پانچوویلا و کارانسا[۳۰] تبدیل شد. فتنه و آشوب این سال ها به عقیدهٔ اندیشمندانی چون اوکتاویوپاز و فوئنتس عاملی بود که سبب شد مکزیک با همه تنوع نژادی و فرهنگی اش خود را بشناسد. اما حزب منحصر به فرد PRI (حزب نهادهای انقلابی) که از دل انقلاب بیرون آمد، تنها کارش این است که با سخن پردازی های ناسیونالیستی و حماسی، اما پوچ و بی معنی، از تداوم انقلاب و پیروزی آن دم بزند. از آثار اولیهٔ فوئنتس دو رمان عمده، نمایندهٔ اوج سنت رمانی هستند که در دورهٔ انقلاب پدید آمد. از رئالیسم پرتحرک و مستند **فلک زده ها**[۳۱] اثر آسوئلا که بر تجربهٔ دست اول انقلاب استوار است و هم در دوران انقلاب منتشر شده، تا نگرش گسترده تر و متین تر مارتین لوئیس گوسمان و پس از آن روایت موجز و عذاب دیدهٔ خوان رولفو در **پدرو پارامو** (۱۹۵۵) ایهامی پرثمر در ادبیات امریکای لاتین راه یافت که فوئنتس از آن بهره جسته است.

آنجا که هوا پاک است و **مرگ آرتمیو کروز** درامی را پی می گیرند که در طول عمر چند نسل پیاپی از اولیگارشی ها شکل گرفت، این اولیگارشی ها در فراز و نشیب های اجتماعی قرن نوزدهم (ریاست جمهوری سانتاآنا از دهۀ ۱۸۳۰ تا دهۀ ۱۸۵۰، که یکی از پیامدهایش از دست دادن تگزاس بود، لیبرالیسم خوارس[۳۲] که هجوم فرانسه و امپراتوری ماکسیمیلین (۷-۱۸۶۴) آن را برهم زد. و تجدید بی وقفهٔ قدرت پورفیریودیاس از سال ۱۸۷۶ و در سال های انقلاب و نیز در نظام های نوسرمایه داری دهۀ ۱۹۵۰، یکی بعد از دیگری به قدرت رسیدند. **آنجا که هوا پاک است** با شخصیت های متعدد بر زمینه ای گسترده و وسیع، توصیفی چندصدایی از چهره های گوناگون مکزیک را که در آن زمان مورد مجادله بود با عناصر رمزآمیز بومی که توصیف آنها تنها به دی. ایچ. لارنس[۳۳] منحصر نمی شود، درهم می آمیزد. **مرگ آرتمیو کروز** که به عقیدهٔ برخی صاحب نظران بهترین رمان فوئنتس است، رمانی است به قد و قامت رمان هایی چون **مالسون می میرد**[۳۴] و **گور به گور**[۳۵] . هر دو رمان فوئنتس ماجرای تحول افراد را از شخصیت هایی ایدئالیست به قهرمانان انقلابی و آنگاه به سرمایه داران قدرتمند و فاسد روایت می کنند. این افراد از این قطب جهان فوئنتس به آن قطب می روند: از جنون به فلج. اینان اگر بخواهند دستَ به عمل بزنند و بیافرینند، باید باقی بمانند و در مکزیک تنها قهرمانان مرده وجود دارند. قهرمانانی که جان به در می برند بدل به جبار می شوند. به عبارت دیگر آدم یا ابله است یا رذل، یا مارپردار[۳۶] است یا ارنان کورتس[۳۷] . شخصیت های اصلی این دو رمان در قدرت خود و در خویشتن سنگ شدهٔ خود منزوی شده اند و هرچیز را که خود ایشان نیست نادیده می گیرند، نابود می کنند یا آن را تا حد شیء تنزل می دهند، خواه آن چیز زن باشد یا طبیعت، یا وطن و مردمانش. در آثار فوئنتس نوعی هم معنایی میان این واژه ها وجود دارد؛ در کنار این گونه افراد ماندن و جذب آنان شدن همانا مرگ و جنون و اختگی است؛ و عصیان ضروری در برابر ایشان در حکم بیگانه شدن و مرگ است.

آنچه آرتمیوکروز و روبلس (قهرمان **آنجا که هوا پاک است**) سرکوب کرده اند یا [چون هویتی پیشین] کنار نهاده اند، در وجود ایشان باقی مانده و دوگانگی آشتی ناپذیری پدید آورده. زن خیانت دیده با انکار طبیعت و مرد، انکار مقام پدری مرد و تبدیل شدن به **مادر باکره** یا با هواداری از طبیعت در برابر پدرسالار و تبدیل شدن به جادوگر، انتقام خود را می گیرد. در هر دو رمان یک زن (مرسدس و کاتالینا) مرد را محکوم به آن می کنند که در روز چیزی باشد و در شب چیز دیگر، و توش و توان خود را در نمایش بی حاصل قدرت، تلف کند (شخصیت کانونی زائر در **زمین ما** در دو بخش جداگانهٔ خاطراتش به تناوب مارپردار سلیم النفس و آرامش طلب و کورتس، فاتح خونریز و بی شفقت می شود) دوگانگی هم ملعنت است و هم رستگاری. این شاید بازتاب تفکیک جسم از روح در سنت یهودی - مسیحی باشد که برخلاف منشأ آغازین است، یا بازتاب دوگانگی خدایان مکزیک (مثل دوگانگی یک زوج مکمل، مانند کتسالکواتل و زولوتل، یا دوگانگی ونوس همچون زهرهٔ شامگاهی و زهرهٔ صبحگاهی). در آغاز هر دو رمان شخصیتی حضور می یابد که هم قهرمان انقلاب است و هم خائن به انقلاب. (**در زمین ما** ال سینیور هم مدافع ایمان است و هم پیشگام در بدعت گذاری). این وضعیت معماگون یا میراث پسر می شود یا در هر نسل به صورت دو پسر با دو گرایش متضاد از نو پدید می آید. اما خواه به سبب ناگزیر بودن گزینش در زندگی، و خواه به سبب جبر تاریخ، یا به زبان دیگر تک صدایی بودن حماسه، تنها می توانیم یکی از دو باریک راه زندگی را پیش

چون لوکاچ معرفی کرده‌اند، و نوشته‌های «بدعت‌آمیز»، آن خردستیزی غایی و واقعی را دامن نمی‌زند؟ چنان که خود متن می‌پرسد: «ساد، لوتره آمون، نیچه: فرماندگان جوخهٔ آتشَ در آشویتس؟»

باتوجه به این مسایل دشوار، حضور ادبیات با قدرت اهریمنی، در این رمان جایگاهی نمایان دارد. رومانتیسم آلمانی که به گونه‌ای متناوب هم به صورت آزادی انسان و هم به صورت دفاعیهٔ فرانتس و خالق او آقای اورس جلوه می‌کند، جایگاهی کانونی در رمان می‌یابد، و این یادآور پیوند میان جنبه‌های اهریمنی و دیونوسوسی[۵۰] هنر است که توماس‌مان آن را در **دکتر فاستوس** به خوبی نشان داده و ما غلیان مبتذل این پیوند را در آلمان تحت حکومت هیتلر مشاهده می‌کنیم. نقش بنیادین هلنیسم آلمانی، (به عنوان تجسم آلمان جدید) که از یک سو به صورت آرامش و وقار کلاسیک در ویکلمان[۵۱] تجلی می‌یابد و از سوی دیگر به صورت تراژیک و دیونوسوسی در هولدرلین[۵۲]، رود[۵۳] و به‌خصوص نیچه متجلی می‌شود، به گونه‌ای نمادین در رمان مورد تأکید واقع می‌شود، و آن وابستگی خاویر و الیزابت به یونان و اقامت احتمالاً دروغین آنها در سواحل یونان است. برای خاویر، و نیز برای نیچه، یونان منزلگاه و خاستگاه آرمانی است، و از این دیدگاه، سفر به وراکروز جست‌وجویی ناتمام و تمام ناشدنی در پی آن نقطهٔ ثبات است.

آنچه نویسنده با «دیگری» و کارکرد و اخلاق آن می‌کند، با مضمون مکرر چشم‌انداز و تماشا پیوند دارد. دو زوَج در تماشای دیوانگان تیمارستان، نازی‌ها در تماشای همسرایان یهودی که ریکوئیم َخود را می‌خوانند، پدر الیزابت، در مقام پلیسی هشیار، در تماشای دزدانه از سوراخ کلید مستراح. اشاره به دیوانگان تیمارستان شارنتون که بدل به چشم‌انداز می‌شوند تا بورژواهای پاریس از سلامت عقل و بهنجار بودن خود مطمئن شوند، چیزی است برگرفته از **جنون و تمدن** میشل فوکو. آیا این کارکرد نهایی نویسنده‌ای است که با قوای اهریمنی مقابله می‌کند؟ این پرسش در سراسر رمان طنین‌انداز است و تجلی آن را در تأکید بر تناظر تیمارستان، اردوگاه نازی و هرم چولولا و دیگر شکل‌های مکان محصور مشاهده می‌کنیم. استراتژی فوئنتس در برابر این خطرات احتمالی آن است که ثبات رابطه میان تماشاگر و چشم‌انداز، میان فرد و دیگری، و نیز موقعیت آسودهٔ خواننده را سست و لرزان کند، و از این‌روست که نقش‌ها جا عوض می‌کنند، جنون و سلامت عقل پیوسته جای همدیگر را می‌گیرند و چشم‌انداز به گونه‌ای گیج‌کننده دستخوش تغییر می‌شود. فردی لامبر به گونه‌ای متناوب به صورت آدمی عاقل که از اتومبیل خود شخصیت‌ها را زیر نظر دارد و نیز آدمی که در اتاق خود در تیمارستان ماجرای شخصیت‌ها را روایت و ابداع می‌کند، نشان داده می‌شود. بدین ترتیب سرانجام (فردی) نیچه و لویی لامبر بالزاک و اولیویر **لی‌لی بازی** (نوشته کورتاسار) که راوی آن را به جای بالش زیر می‌گذارد، در رمان بازتاب می‌یابد. در هنگامهٔ این جابه‌جایی‌ها و دگردیسی‌ها، آن امنیت و جهالتی که «وسوسهٔ نابود کردن» را بیدار می‌کند، از میان می‌رود. ظاهراً فوئنتس در پاسخ پرسش‌های خود به این نتیجه می‌رسد که ادبیات، خاصه آنگاه که تا نهایت [امکان] خود پیش برود، این دیالکتیک را می‌شناسد، اما نازی‌ها با آن جنون عقلانی‌شان نمی‌شناختند. خاویر و الیزابت، برخلاف فرانتس که فکر می‌کند از گذشته‌اش فرار کرده، دوزخ زندگی‌شان را حفظ می‌کنند و در همان دوزخ زنده می‌مانند، شخصیت‌های فوئنتس همچون شخصیت‌های اونامونوی اسپانیایی، زندگی خود را بدل به چشم‌انداز می‌کنند تا این زندگی بدل به زندگی دیگران نشود.

«ما خشونت جمعی آنها را باخشونت فردی خودمان در برابر ذهن، جسم، هنر، جنسیت، شکست می‌دهیم، ما آنها را با شکست دادن خودمان در قدم اول، شکست می‌دهیم.»

آنچه از این بخش از رمان حاصل می‌شود، رفتار خردی است تعدیل شده با جنون، رفتار دیونوسوسی تعدیل شده با عقلانیت (و البته حالت عکس آن نیز وجود دارد): آگاهی تراژیک و طنزآمیز از محدودیت‌ها و وابستگی متقابل هریک از این دو به دیگری، که شرط تداوم انسان است. سروانتس که روح محافظ این رمان است، در این‌باره چیزی می‌داند، و از این روست که پهلوان او عزم سفر می‌کند تا جهان را، بنابر آنچه در رومانس‌ها خوانده به پرسش بگیرد و نیز رومانس‌ها را بنابر آنچه در جهان دیده آماج پرسش کند. بدین‌سان، **پوست انداختن** تلفیقی از متونی است که با جهان تفاوت دارند و آن را به پرسش می‌گیرند و در عین حال خود را نقد می‌کنند. خاویر و الیزابت از روی کتاب‌ها، گزارش‌ها، فیلم‌های هالیوودی و فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان، که در چمدانی نگه می‌دارند خود را می‌نویسند، و نقش‌های هماره متغیر لیر، فدرا[۵۴]، مدئا و لیگیا[۵۵] را بازی می‌کنند. اما، آیا آنان مثل گروه هیپی مسلک راهب‌ها، و دیوانگان پیتر وایس، ناچار نیستند از متنی که نوشتهٔ دیگری است پیروی کنند؟ خوانندهٔ **پوست انداختن** نمی‌تواند با یقین و خرسندی تصمیم بگیرد کدام یک از این راه‌ها را در خواندن متن یا در زندگی خود پیش گیرد. از این روست که متن با لحنی ریشخندآمیز می‌گوید «تو از کلاسیک‌های خودت نقل قول بیار و خوش باش.»

***

از **پوست انداختن** و **زمین ما** تا امروز کارلوس فوئنتس راهی دراز پیموده و کتاب‌های بسیار منتشر کرده است. ما برای تکمیل مقالهٔ آقای بالدی این کتاب‌ها را به اختصار معرفی می‌کنیم:

آب تفته (۱۹۸۰) مجموعه‌ای شامل ۱۰ داستان کوتاه است، از جمله داستان‌های چاک مول و ملکهٔ عروسک‌ها که از بهترین نوشته‌های فوئنتس به شمار می‌روند.

خویشاوندان دور (۱۹۸۲)، داستان دیدار دو خانوادهٔ خویشاوند، یکی از مکزیک و دیگری از فرانسه است. داستان سطوح مختلف دارد. در یک سطح کندوکاوی است در رابطه میان دنیای قدیم و دنیای جدید. در سطح دیگر حدیث خاطرات گمشده، عهدهای وفا ناشده و قساوت‌های روا داشته در طول تاریخ امریکای لاتین است. در این رمان فوئنتس بر آن است تا نشان دهد گذشته نه در پشت سر و نه پیش روی ماست، بلکه از هر سو ما را احاطه کرده است. همچنین **خویشاوندان دور** ما را به این نکته‌ها می‌رساند که وحدت کامل تنها در مرگ میسر می‌شود، هیچ کس قادر نیست داستانی را به تمامی بازگو کند، و رمان‌ها نوشته می‌شوند تا سرگذشت‌ها را از نو ابداع کنند ـ سرگذشت خواننده و نویسنده را، به همان اندازه که سرگذشت شخصیت‌ها را.

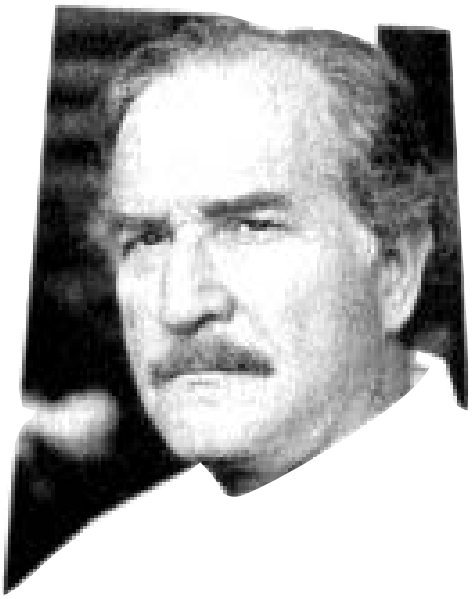
گرینگوی پیر (۱۹۸۵)، چنان که در مقالهٔ آقای بالدی اشاره شد، مضمونی اصلی دارد و آن تقابل دو فرهنگ ایالات متحد و مکزیک است. اما جدا از این سطح، این کتاب یکی از دغدغه‌های همیشگی فوئنتس یعنی نگاه به انقلاب مکزیک از دیدگاه‌های مختلف را نیز در بردارد. همچنین تصویری است از روابط عاطفی پیچیده میان انسان‌ها که در مثلث گرینگوی پیر، هریت وینسلو و ژنرال آرویو تجلی می‌یابد.

خودم با دیگران (۱۹۸۸) مجموعهٔ مقالات فوئنتس در زمینهٔ ادبیات است. دو مقاله مربوط به خود نویسنده و یکی از آثار مشهور او **(آئورا)** است و مقالات دیگر دربارهٔ سروانتس، دیدرو، گوگول،

دامنه گسترده‌اش پاریسی آخرالزمانی[۴۳]، اسپانیای خاندان هاپسبورگ و مکزیک دوران فتح را در بر می‌گیرد، نه تنها آنچه را که روی داده، بلکه آنچه را که می‌توانست روی دهد روایت می‌کند، بدین‌سان با ترکیب متون ادبی کلاسیک و گذار شخصیت‌ها از متنی به متن دیگر، احتمالاتی تازه پدید می‌آید. رشته‌های پیچیده‌ای از پژواک‌ها و ارجاعات، طیف معنی را گسترده‌تر می‌کند. کثرت و شور و التهاب رنسانس از قید دگماتیسم تک‌صدایی و محدودکنندهٔ ضد اصلاحات[۴۴] رهایی می‌یابد، و شورش مردم همچون میراثی برای امریکا مطرح می‌شود؛ میراثی که مشروعیت آن کمتر از مشروعیت اقتدار فیلیپ دوم نیست که می‌کوشد کل واقعیت را میان دیوارهای ال اسکوریال[۴۵] قصر صومعه‌مانند خود، محبوس کند. از حضور صداهای کثیر مکزیک درصدای واحد آرتمیوکروز تا مکانیسم پر جنب و جوش و در عین حال کم تحرک **زمین ما** راهی پیموده شده است که تشخیص آن دشوار نیست.

پوست انداختن رمانی است که طرح و ساختاری بسیار ذهنی دارد، با این همه نوشته‌ای است فشرده و سادگی‌ناپذیر، با سبک رئالیسم روان‌شناختی[۴۶] که در آن قرابت و بی‌واسطگی حواس، مکان و احساسات کم‌وبیش تحمل‌ناپذیر می‌شود. این رمان گویی چنان طراحی شده که خواننده و منتقد نتوانند چیزی کاملاً درست درباره آن بگویند، مگر این سخن که رمان همهٔ قطعیت‌ها و محمل‌های اخلاقی، ذهنی، ادبی و روان‌شناختی قطعیت را آماج حمله می‌کند. از این روست که هر داوری، هرمفهوم و هرنقش در جایی از رمان با ضدخود همراه می‌شود. جنبهٔ دیگر این کتاب که هر خوانندهٔ لاابالی هم به آسانی متوجه آن می‌شود، تکرار شرارت و قساوت در طول تاریخ است. ماجرای سفر دو زوج با یک فولکس واگن از مکزیکوسیتی به وراکروز که در شهر مذهبی باستانی چولولا ناتمام می‌ماند، محملی می‌شود برای تصویر کردن قساوت تمدن آزتک، کشتارهای کورتس، شکار جادوگران در قرون وسطی و کشتار یهودیان در طول تاریخ که با قتل عام این قوم به دست نازی‌ها به اوج خود می‌رسد.

بازیگران اصلی این درام دو زوج‌اند، که در طول سفر جا عوض می‌کنند: خاویر نویسنده، کارمند یا معلم مکزیکی و همسر یهودی‌اش الیزابت، که احتمالاً اهل امریکای شمالی است، فرانتس مهندس معمار اهل چکسلواکی و ایزابل دختر جوان مکزیکی. این دو زوج در



فوئنتس

عین این که به شیوه‌های پیچیده و گوناگون به صورت جفت [یا همزاد] یکدیگر در می‌آیند، جفت دیگری نیز دارند و آن راوی (شاهد یا ابداع‌کننده) حافظه و هم‌صحبت و سرانجام نابودکنندهٔ ایشان، فردی لامبر است، که نویسندهٔ مرکبی[۴۷] است متعلق به سنتی که این رمان از درون آن برخاسته است، یعنی سنت پیراندلو، نیچه و بسیاری دیگر. اما او نیز به نوبهٔ خود لعبتک فرشتگان نابودکنندهٔ خود، یعنی گروه هیپی مسلکی است که نام راهب بر خود نهاده‌اند، و در جریان یک محاکمه، به گونه‌ای نقیضه‌وار و غریب، زندگی هر شخصیت رمان را از نو بازی می‌کنند و بعد از این محاکمه، یک تن از شخصیت‌ها یا برخی از ایشان در هرم چولولا می‌میرند یا به قتل می‌رسند.

خاویر و فرانتس به گونه‌ای مبهم جفت [یا همزاد] یکدیگرند. کم و بیش مانند آرتمیوکروز و همزادش گونزالو، یکی از ایشان دست به عمل می‌زند یا می‌سازد و دیگری چنین نمی‌کند یا به اکراه تن به عمل می‌دهد. فرانتس مهارت حرفه‌ای خود را در ساختن اردوگاهی به کار می‌گیرد که نامزد سابقش هم در آن اسیر می‌شود. خاویر، که گاه چنین می‌نماید که در جست وجوی حقیقت غایی فاوستی است، به ندرت چیزی می‌سازد، یا می‌نویسد. این فقدان عمل تا حدی به سبب عقیم شدن ذهن است و تا حدی به سبب ترس از این که آلت دست یا قربانی سوءتفاهم شود، و نیز بدان سبب که زمانه را در ارائه کلیت‌هایی توصیف‌پذیر ناتوان یافته است. اما خاویر، برخلاف گونزالو و سایر قهرمانان نمی‌میرد، و مجرم نیز هست. شاید همه افراد مجرم باشند، زیرا بنا بر حکم ویکو، که فوئنتس آن را برگرفته، انسان مسئول است از آن روی که سرگذشت خود را می‌سازد. هر دو مرد به مرحلهٔ از دست دادن روح به خاطر کار، نزدیک می‌شوند، اما فرانتس که در هیئت‌دانشجویی در پراگ معرفی می‌شود، به این مرحله نزدیک‌تر است. هر دو مرد بی‌تردید مسئول مرگ کودکی هستند، (و این خود مضمونی است که در طول رمان تکرار می‌شود) فرانتس مسئولیتی مستقیم دارد و خاویر از آن روی که الیزابت را واداشته تا ـ به گفتهٔ الیزابت ـ به خاطر خلاقیت او که اصلاً وجود خارجی نداشته، سقط جنین کند. جرم او همان جرم یاسون است در مرگ کودکانش به دست مدئا[۴۸]. در واقع این زوج همان رابطهٔ اساطیری تراژدی ائوریپیدس را دنبال می‌کنند.

همجواری آزاردهندهٔ ادبیات و نازیسم در بطن **پوست انداختن** نهفته است و نقش دو مرد در این موقعیت در محاکمهٔ نهایی نمایان‌تر می‌شود. این محاکمه کم و بیش یادآور **مارا/ساد** پیتروایس است که در آن مرد عمل و مردی با تفکر خشونت‌آمیز دَر تیمارستانی با هم روبه‌رو می‌شوند. مسئله‌ای که در اینجا مطرح می‌شود، مشابه مسئله‌ای است که بورخس در «ریکوئیم آلمانی» مطرح می‌کند. در نوشته بورخس والاترین نمونه‌های اندیشهٔ انسانگرایانه تسورلینده[۴۹] و اروپا را به آنجا می‌کشد که خود را در جباریت نفی کنند. به یادداشته باشیم که در اینجا نیز از همزیستی فاجعه‌بار انقلاب و جباریت که در رمان‌های پیشین فوئنتس دیدیم، چندان دور نیستیم. بدین سان **پوست انداختن** بدل به نوشته‌ای می‌شود که اخلاق و کارکرد ادبیات و فرهنگ را در مقابله با «دیگری» آن، که نفی‌کنندهٔ ادبیات است، آماج پرسش می‌کند. از سوی دیگر این‌متن در مضامینی که در سایر آثار فوئنتس می‌بینیم تأمل می‌کند و آنها را نمایان‌تر می‌سازد. در واقع متن **پوست انداختن** پاسخی ناممکن به دو پرسش متناظر است: آیا عقلانیت خوش‌بینانهٔ مسیحی و انسانگرا، از آن روی که از تأمل در نقطه ضعف خود یعنی جنون، آشوب و غریزه، سرباز می‌زند، خود موجد جباریت نیست؟ یا آیا عقل ستیزی، بدان مفهوم که نویسندگانی

20. House with Two Doors

۲۱. Ithaca، سرزمینی که میهن او دوسئوس (اولیس) بود و بعد از سفرهای دور و درازش به آنجا بازگشت. م.

22. Ixca Cienfuegos

23. Freddy Lamber

24. In the midst of life

25. Stephen Crane

26. eschatological

۲۷. AleJo Carpantier، نویسندهٔ کوبایی، از رمان‌های مشهورش **انفجار در کلیسای جامع** به قلم سروش حبیبی به فارسی ترجمه شده است.

۲۸. Francisco Madero، سیاستمدار آزادیخواه مکزیک. بر ضد دیاس قیام کرد و سرانجام به ریاست جمهوری رسید (۱۲-۱۹۱۱). اما به سبب برآورده نشدن خواست‌های کشاورزان انقلابی تضعیف شد و ژنرال اوئرتا او را سرنگون کرد. مادرو ظاهراً به هنگام فرار کشته شد (۱۹۱۳). م.

29. Porfirio Diaz

30. Caranza

31. Underdogs

۳۲. Benito Juares (۱۸۷۲-۱۸۰۶) سیاستمدار مکزیکی با تبار سرخپوستی. با سانتا آنا مبارزه کرد. به ریاست‌جمهوری مکزیک رسید. پس از هجوم فرانسه و به قدرت رسیدن ماکسیمیلین نبرد با او را ادامه داد و سرانجام ماکسیمیلین دستگیر و اعدام شد. م.

۳۳. اشاره است به رمان پررمز و راز این نویسنده، با عنوان **مارپَردار**، که بعد از سفر به مکزیک نوشته شد و در آن از اساطیر این کشور بهره گرفته است. م.

۳۴. Malon Dies رمانی از ساموئل بکت. این کتاب را محمود کیانوش به فارسی ترجمه کرده است. م.

۳۵. As I lay Dying این رمان با عنوان **گور به گور** با ترجمهٔ نجف دریابندری به فارسی منتشر شده است. م.

۳۶ و ۳۷. مارپردار یا کتسالکواتل، خدایی در اساطیر آزتک. بازگشت او به زمین نوید داده شده بود و آنگاه که ارنان کورتس با مردانش و اسبانش و سلاح‌های آتشین‌اش، سپاه امپراتور آزتک را شکست داد، مردم آزتک، ازجمله خود امپراتور، یقین کردند که او کتسالکواتل است که به زمین بازگشته است. م.

38. Super - ego

۳۹. Circe، در اساطیر یونان، ساحره، دختر هلیوس. ملاحان را با آوازهای فریبنده به سوی خود می‌کشید و به جانور بدل می‌کرد.

۴۰. Penelope، همسر اودوسئوس (اولیس) که در طول زمان غیبت شویش به او وفادار ماند. م.

۴۱. برای شناخت بیشتر از سرچشمه‌های **آئورا** به مقالهٔ «چگونه آئورا را نوشتم» که پیوست کتاب **آئورا** است رجوع کنید. این مقاله در کتاب **خودم با دیگران** نیز آمده است. م.

42. Schizoid

43. apocalyptic

44. Counter- Reformation

45. El Escorial

46. psychological realism

47. Composite Author

۴۸. Medea، در اساطیر یونان، دختر پادشاه کولخیس که یاسون را در رسیدن به پشم زرین یاری کرد و با او به یونان گریخت. چند سال بعد که یاسون خواست کرئوسا را به زنی گیرد، مدئا فرزندانی را که از او داشت کشت و به آتن رفت. م.

49. Zur Linden

۵۰. Dionysus، خدای شراب و باروری زمین در اساطیر یونان. نیایش او با مراسمی پرشور و جذبه همراه است که احساسات را به غلیان در می‌آورد. م.

51. Wickelmann

۵۲. Holderlin (۱۸۴۲-۱۷۷۰) شاعر مشهور آلمانی که از ۱۸۰۷ به علت جنون در تیمارستان بسر برد.

۵۳. Erwin, Rhode (۱۸۹۸-۱۸۴۵)، محقق و لغت‌شناس آلمانی، از دوستان نیچه. م.

۵۴. Phedre ـ در اساطیر یونان، همسر تسئوس، چون از عشق خود به هیپولوتوس، پسرتسئوس، حاصلی نبرد بر او تهمت بست و باعث مرگش شد و خود نیز خودکشی کرد. م.

فوئنتس

۵۵. Ligeia ـ از شخصیت‌های زن، در داستانی از ادگار الن پو. م.

56. Christopher Unborn

57. Constancia and Other Stories for Virgins

58. The Campaign

59. The Burried Mirror

60. The Orange Tree

61. Diana, The Godess who Hunts Alone

62. The Crystal Frontier

63. Malinchismo

***

از آثار کارلوس فوئنتس این کتاب‌ها به فارسی ترجمه و منتشر شده است:

۱. **مرگ آرتمیو کروز**، با ترجمهٔ مهدی سحابی، نشر تندر.
۲. **آسوده خاطر**، با ترجمهٔ محمدامین لاهیجی، نشر تندر.
۳. **آئورا**، با ترجمهٔ عبدالله کوثری، نشر تندر.
۴. **خودم با دیگران**، با ترجمهٔ عبدالله کوثری، نشر قطره.
۵. **گرینگوی پیر**، با ترجمهٔ عبدالله کوثری، انتشارات طرح نو.
۶. **ارکیده‌ها در مهتاب**، با ترجمهٔ مهدی موسوی، نشر نیلا.
۷. **سرهیدرا**، با ترجمهٔ کاوهٔ میرعباسی، نشر آگه.
۸. **پوست انداختن**، با ترجمهٔ عبدالله کوثری، نشر آگه.

لوییس بونوئل، بورخس، میلان کوندرا و گابریل گارسیا مارکز است. بخش سوم باعنوان «ما» متن سخنرانی فوئنتس است دربارهٔ امریکای لاتین، در دانشگاه هاروارد.

رمان شگفت‌انگیز **کریستوفر نازاده**[56] (۱۹۸۹)، رمانی است دربارهٔ وضع کنونی مکزیک. در این رمان تاریخ، فلسفه، آمار و ارجاعات ادبی و فلسفی در زبانی طنزآمیز و گزنده در هم می‌آمیزند.

کونستانسیا و داستان‌های دیگر برای دوشیزگان[57] (۱۹۸۹) مجموعه‌ای از چهار داستان نه چندان کوتاه است با مضامینی که همواره مورد علاقهٔ فوئنتس بوده، یعنی رمز و راز اسطوره و مذهب و نیروهای پنهانی تاریخ که مکزیک امروزی را شکل بخشیده است.

در رمان **نبرد**[58] (۱۹۹۱) فوئنتس به سراغ انقلاب آزادی بخش امریکای لاتین (۱۸۱۰ تا ۱۸۲۰) می‌رود و مسیر این انقلاب را کشور به کشور از چشم روشنفکری شیفتهٔ افکار ولتر و روسو روایت می‌کند. این رمان از جذاب‌ترین آثار فوئنتس در زمینهٔ تاریخ مکزیک و امریکای لاتین است که با **مرگ آرتمیو کروز** آغاز می‌شود، در **گرینگوی پیر** تجلی می‌یابد، و باز در نبرد از دیدگاهی دیگر به نمایش در می‌آید.

آینهٔ مدفون[59]، کتابی تاریخی است در بررسی روابط اسپانیا و دنیای جدید. این کتاب پیوندهای تاریخی و فرهنگی میان اسپانیا و امریکای لاتین را با زبانی زیبا و رسا و با بهره‌گیری از منابع فراوان تاریخی و هنری بررسی می‌کند.

در رمان **درخت پرتقال**[60] (۱۹۹۴) فوئنتس بار دیگر به رابطهٔ میان دو دنیای قدیم و جدید می‌پردازد و این بار سیر فرهنگ را از رم به اسپانیا و از اسپانیا به امریکا باز می‌کاود، و در این زمینه قساوت نهفته در تاریخ امریکای لاتین و مواعید تحقق نیافتهٔ دنیای جدید را تصویر می‌کند.

دایانا، الهه‌ای که تنها به شکار می‌رود[61] (۱۹۹۵) در عین روایت رابطه‌ای عاشقانه، به موقعیت کنونی مکزیک نیز می‌پردازد. این رمان زبانی صریح و بس زیبا دارد.

مرز بلورین[62] (۱۹۹۷) مجموعه‌ای از نه داستان به هم پیوسته است که مضمون عمدهٔ آنها رابطه میان مکزیک و ایالات متحد است. «این سرزمین هرگز تهی از انسان نبوده، از سی هزار سال پیش انسان‌ها مسیر ریوگرانده و ریو براوو را در پیش گرفته‌اند، از آسیا آمده و از تنگه‌ها گذشته‌اند، از شمال سرازیر شده‌اند، به جنوب مهاجرت کرده‌اند، در جستجوی شکارگاه‌های جدید، و در این فرآیند امریکا را براستی کشف کرده‌اند...»

***

از سه نمایشنامهٔ فوئنتس که درمقالهٔ آقای بالدی یاد شده، **اورکیده‌ها در مهتاب** به فارسی منتشر شده است. مهم‌ترین این نمایشنامه‌ها **همهٔ گربه‌ها خاکستری‌اند**، روایتی از فتح قارّه است، با سه شخصیت: موکته سوما (امپراتور آزتک) مالینچه (شاهدخت آزتک که معشوقهٔ کورتس و مترجم او شد و دونامارینا نام گرفت) و ارنان کورتس (فاتح مکزیک). نمایشنامه در دو زمان می‌گذرد، یکی در زمان فتح قارّه که شخصیت‌ها با سیمای تاریخی خود ظاهر می‌شوند و دیگر زمان معاصر که در آن کورتس ژنرالی امریکایی، موکته سوما رییس‌جمهور مکزیک و مالینچه دختری تلفنی است. در این نمایشنامه فوئنتس برخلاف اوکتاویو پاز که مالینچه را خائن و نماد زنی مورد تجاوز و گشوده شده به دست فاتحان می‌داند و اصطلاح مالینچیسمو[63] را نیز به معنی خیانت به وطن و بیگانه‌خواهی ابداع کرده است، مالینچه را انسانی آگاه از قساوت دیرین فرهنگ آزتک و نماد زبان جدید، آمیزش دو فرهنگ و تلاش برای ایجاد مکزیکی جدید و آگاه از گذشتهٔ خود، معرفی می‌کند. سقوط مکزیک در این نمایشنامه گناه موکته سوما، امپراتور بی‌اراده و خودخواه آزتک نمودار می‌شود، حال آن که مالینچه ارنان کورتس را رام می‌کند و او را وامی‌دارد تا به وجود جامعه‌ای با دو فرهنگ تن دردهد و آن را تقویت کند.

در بخش دوم نمایشنامه، باز این مالینچه (با نام مارینا) (دختر تلفنی) است که شخصیت حامی مردم را داراست و بازگشت کتسالکواتل را نوید می‌دهد و پیام‌آور آزادی و نیکبختی جامعه می‌شود. در این بخش جوان دانشجویی که قربانی می‌شود، هم یادآور کشتار دانشجویان در میدان سه فرهنگ مکزیکوسیتی در سال ۱۹۶۸ است و هم نماد جوانانی که در پای کورتس قربانی شدند. این نمایشنامه در واقع مضمون بخشی از رمان زمین ما را تداعی می‌کند که از دغدغه‌های عمدهٔ فوئنتس است، یعنی همان فتح قارّه و برخورد دو دنیای کهن و جدید و مسئولیت هریک از این دو دنیا در پدید آمدن آنچه امریکای لاتین نام گرفته است.

پانوشتها:

1. **The Masked Days**
2. **Politica**
3. **Siempre**
4. **Le temps Modern**
5. **Songs of the Blind**
6. **Burnt Water**

۷. اگرچه دو رمان اول فوئنتس و حتی رمان مشهور **آرتمیو کروز** کم و بیش از دیدگاه مارکسیستی نوشته شده، نویسنده هیچ‌گاه به بحث رئالیسم سوسیالیستی کشیده نشده است. این، جدا از هشیاری خود او، به سبب سنت نیرومند رمان‌نویسی در امریکای لاتین به‌طورکلی و نیز در خود مکزیک است، سنتی که نمایندگانی چون آستوریاس، بورخس، کارپانتیه، روئاپاستوس، آسوئلا، مارتین لوئیس گوسمان و خوان رولفو دارد. فوئنتس در عین حال که از نظر سیاسی انسانی متعهد است به هیچ روی آسان‌پسندی و سهل‌انگاری در ادبیات را بر خود روا نمی‌دارد. او در مصاحبه‌ای دربارهٔ **پوست انداختن** می‌گوید: من به همان اندازه که از مالارمه (معتقد به جدایی ادبیات از سیاست) دور هستم، از جوزف استالین هم فاصله دارم. همچنین در همان‌جا می‌گوید: من چندان عوام‌فریب نیستم که بگویم برای همهٔ مردم می‌نویسم. من پروردهٔ فرهنگ نخبه‌گرای اسپانیا و امریکای لاتین هستم، اما در عین حال معتقدم نخبگان باید به وظیفهٔ خود عمل کنند نه این که دست روی دست بگذارند. م.

8. **Holy Place**
9. **A change of Skin**
10. **Birthday**
11. **The Distant Relation**
12. **Terra Nostra**
13. **The Hydra Head**
14. **Ambrose Bierce**
15. **All cats are Gray**
16. **The one - eyed Man is King**
17. **Orchides in the light of the Moon**
18. **The new Hispanic American Novel**
19. **Mexican Time**

همایش بررسی وضعیت نقد ادبی در ایران

جلسه پنجم

سیما وزیرنیا

مختلفی از آن منشعب شده است، یکی از چهره‌های سرشناس آن لاکان است که روان‌کاوی را با مسائل زبان‌شناسی آمیخته و موضوع تصویر آینه‌وار و دیدگاه‌های دیگری برآن افزوده است. اریک برن هم روش ارتباط متقابل را براساس شخصیت «کودک، بالغ، والد» مطرح می‌کند. به هرحال امروزه بیشتر دیدگاه‌ها در تحلیل روان التقاطی است. دوم اینکه یونگ آدم بسیار منعطفی بود و در یادداشت‌هایش بارها صریحاً عنوان کرده است که سیستم تحلیل روانی من به همهٔ مراجعانم پاسخ نمی‌دهد و در بسیاری از موارد از دیدگاه‌های فروید و آدلر استفاده می‌کنم. سوم اینکه منتقد بزرگی مثل نورتروپ فرای که در حوزهٔ نقد اسطوره‌ای کارکرده، تأکید دارد که نمی‌توان با توجه به دیدگاه یکی از این سه روان‌شناس کار تحلیل متن را پیش برد. بعضی منابع به دیدگاه‌های فروید جواب می‌دهد، بعضی به یونگ و بعضی به آدلر. اما این دو نفر (فروید و یونگ) بیش از آدلر دیدگاه‌هایشان در حوزهٔ نقد ادبی مطرح بوده و کاربرد داشته است، به همین دلیل برای اینکه به نقطه‌ای برسم که در آن وجوه افتراق و اشتراک دیدگاه‌های این دو روان‌شناس قدری ـ حداقل در بعضی زمینه‌هایی که به کار ما می‌آید ـ روشن شود به چند نکته اشاره می‌کنم:

۱ـ مسئله جنسیت و لیبیدو، فروید در تحلیل روانی روی مسئله جنسیت تأکید می‌کرد و سایق جنسی را تعیین کنندهٔ رفتارهای آدمی، بیماری و تولید هنری می‌دانست. از طرف دیگر لیبیدو را فقط در معنای سایق جنسی به کار می‌برد. یونگ چنین نمی‌کرد، او برای مسئله جنسیت، اهمیت قائل بود، اما نه اهمیت کانونی. لیبیدو را هم در معنای سایق جنسی نمی‌گرفت، بلکه مثل مفهوم انرژی در فیزیک که یک مفهوم کلی است و می‌تواند شامل انرژی جنبشی، حرارتی و... بشود، لیبیدو را تقسیم می‌کرد به مجموع انگیزه‌هایی که می‌تواند روان انسان را به تکاپو وادارد، یعنی در معنای شورِ زندگی.

۲ـ موضوع دیگر که از همین امر منشعب می‌شَود و تأثیر بسیاری در نقد ادبی گذاشته، عقدهٔ ادیپ است. فروید این نام را از یکی از تراژدی‌های سوفوکل گرفته و می‌گوید چون مادر نخستین جهانی است که کودک تجربه می‌کند و نخستین موجود مؤنثی است که فرزند پسر تجربه می‌کند و او غریزهٔ گرسنگی‌اش را در دامان مادر ارضاء می‌کند و امنیت را در آنجا می‌یابد، انتظار دارد که همهٔ نیازهای او با همین موجود برآورده شود، درنتیجه او را کانون محبت می‌گذارد و پدر را که رقیب خویش می‌بیند، دشمن می‌گیرد و در ناخودآگاه آرزوی ازبین بردن او را می‌پرورد، اما این آرزو یک قطبی نیست، دوسوگراست، یعنی پدر را دوست دارد و در عین‌حال دوست ندارد، مانند بیشتر امیال انسان که همین‌گونه دوسوگرا هستند. غالب روان‌شناسان بعد از فروید وجود ادیپ را پذیرفتند. لاپلانش، لاکان، اریک برن، نئوفرویدین‌هایی مثل فروم، کارن، هورنای و خود یونگ. منتها بعضی از اینها معتقدند که در ادیپ سایق جنسی وجود ندارد، یا ضعیف است، بیشتر نوعی شوق و علاقهٔ روحانی است و بعد هم آن را به گونه‌ای افراطی، کانونی و محوری نمی‌کنند. فروید ادیپ را مرکز هستی می‌بیند و معتقد است هر نوع

میرگرد

رویکرد روان‌شناسی ژرفانگر در نقد ادبی

به حضور همه سلام عرض می‌کنم و تشکر می‌کنم از مسئولان محترم کتاب ماه ادبیات و فلسفه که امکان برگزاری این نشست‌ها را فراهم کردند و فرصتی هم برای بحث امروز در اختیار من گذاشتند.

در عرایض من مقدمه و حاشیه بیش از متن است؛ چرایی آن را مدعوین محترم در پایان جلسه متوجه خواهند شد. اجازه بدهید برای ورود به مطلب، یک اپیزودی را با هم در ذهنمان بازسازی کنیم. سه صحنه مستند با شرکت دو چهرهٔ شاخص روان‌شناسی بالینی؛ فروید بنیانگذار مکتب روان کاوی یا مکتب وین و یونگ بنیانگذار مکتب روان‌شناسی تحلیلی یا مکتب زوریخ. سال ۱۹۰۹ است. یونگ و فروید برای شرکت در کنگرهٔ روان‌شناسی در آمریکا ملاقات کرده‌اند. سه سال از آشنایی آنها می‌گذرد، در فرصت‌هایی که دارند- چون حوزه تحلیل رویا مورد علاقهٔ هر دو است - رویاهای یکدیگر را تحلیل می‌کنند. من رویا را در معنای محتوای خواب به کار می‌گیرم، چه رویای نوشین، چه کابوس.

در یکی از این نشست‌ها یونگ محتوای رویای خود را برای فروید تعریف می‌کند. در این رویا او وارد مکانی قدیمی و باستانی می‌شود و در آنجا با اشیایی قدیمی روبه‌رو می‌گردد. هر چه به طبقات زیرین می‌رود، اشیا قدیمی‌تر می‌شوند و در زیرزمین خانه دو جمجمهٔ انسان می‌بیند، گفتنی است که در آن سال‌ها یونگ، فرضیهٔ ناخودآگاه جمعی‌اش را در ذهن بررسی می‌کرد و خودش تحلیل نهایی این رؤیا را می‌دانست، اما فروید به او می‌گوید که در ناخودآگاه آرزوی مرگ یکی از نزدیکانت را داری. هرچه یونگ انکار می‌کند، فروید نمی‌پذیرد، چون یونگ شاگرد فروید بود و فضل تقدم او را می‌شناخت، نمی‌خواست که غرور علمی او خدشه‌دار شود، ناگزیر می‌پذیرد و می‌گوید من آرزوی مرگ همسرم را دارم. در همین سال چند ماه بعد، سمینار روان‌شناسی دیگری تشکیل می‌شود و یونگ و فروید مجدداً در آن شرکت می‌کنند. مقارن همین ایام اجسادی در مرداب‌های زغال سنگی در شمال آلمان پیدا می‌شود که به علت تأثیر اسیدهای خاص زغال سنگی استخوان‌های آنها تحلیل رفته و پوستشان دباغی شده بود و فقط مو و پوست سالم مانده بود. در واقع یک نوع مومیایی طبیعی. این موضوع خیلی توجه یونگ را جلب می‌کند و مرتب بحث آن را پیش می‌کشد. در یکی از این بحث‌ها فروید به شدت عصبانی می‌شود و بعد هم از هوش می‌رود. بعدها فروید به یونگ می‌گوید آنقدر بحث اجساد را مطرح کردی که من احساس کردم که در ناخودآگاه آرزوی مرگ مرا داشتی.

سه سال بعد در ۱۹۱۲ کنگرهٔ دیگری در مونیخ برگزار می‌شود، میهمانان کنگره بحث را به مسئله عقده ادیپ و موضوع آمنوفیز چهارم (ایختاتون) از فراعنهٔ مصر می‌کشانند که دستور داده بود القاب الهی پدرش را از روی لوحه‌های باقی مانده پاک کنند. فروید در آن جلسه هم برافروخته می‌شود و از حال می‌رود و باز یونگ او را بیرون می‌برد. بعدها یونگ در یادداشت‌هایش می‌نویسد که از لای پلک‌های نیمه بازش طوری به من نگاه کرد که انگار پدرش هستم. من تصور می‌کنم که فروید خودش مبتلا به عقدهٔ ادیپ بود. البته یونگ تحلیل‌های مفصلی از شخصیت فروید دارد که بحث جداگانه‌ای می‌طلبد.

کاری که این دو دانشمند در کاویدن بخش‌های پنهان روان یکدیگر می‌کردند، همان کاری است که با روان مراجعه‌کنندگان خود روی کاچ انجام می‌دادند، یعنی از راه رفتار و گفتار ظاهری آنان به بخش‌های ژرف روانشان می‌رفتند، این اساساً تکنیک کارشان بود. به همین دلیل مکتبی که سه روان‌شناس بزرگ معاصر، یعنی یونگ، فروید و آدلر را به هم پیوند می‌دهد، مکتب روان‌شناسی اعماق یا روان‌شناسی ژرفانگر (depth psychology) نام گرفته است. به رغم اینکه بحث عمدهٔ من در جلسهٔ امروز حول محور دیدگاه‌های یونگ می‌گردد، به دلایلی عنوان آن را روان‌شناسی ژرفانگر گذاشته‌ام. اولاً امروزه روش‌های تحلیل روانی که روش‌های تحلیل متن هم ملهم از آنهاست، التقاطی است. دیگر فرویدیسمی وجود ندارد، اما هنوز مکتب روان‌کاوی معتبر است که رویکردهای

کودکی، بلوغ و میان سالی. میان سالی در فرایند تکامل مرحلهٔ اوج است، تقریباً از ۳۵ سالگی شروع می‌شود، همان چیزی که روان‌شناسان دیگر بحران میان سالی (mid life crisis) می‌نامندش .آن سال‌هایی که آدم‌ها برمی‌گردند و به گذشته‌شان نگاه می‌کنند و از خود می‌پرسند آیا ارزش‌هایی که داشتم درست بود؟ آیا درست زندگی کردم؟ آیا درست انتخاب کردم؟ تا اینجا من بیشتر انرژی روانی‌ام را معطوف به این کردم که در کار و زندگی موفق شوم، از این به بعد می‌خواهم چه کنم؟ و این مصداق همان ضرب‌المثل چینی است که می‌گوید: اگر خانه‌ام را بسازم خواهم مرد. بعد روان‌نژندی‌های دوران میان سالی پیش می‌آید. اما اگر فرایند فردانیت درست پیش رود، می‌تواند بزرگ‌ترین دستاورد برای تمامیت و کمال شخصیت باشد و به کهن‌الگوی خویشتن بینجامد که یک نقطهٔ فرضی است بین خود آگاهی که مرکز آن خود (Ego) است و ناخودآگاهی؛ یعنی مرکز قدرت از خود به خویشتن منتقل می‌شود از Ego به self. خویشتن با زبان نمادین با ما سخن می‌گوید. این جریان ممکن است در بعضی هشیارانه و در بعضی ناهشیار پیش رود، و غالباً توام با رؤیاهای مربوط به ماندالاست. جالب توجه این است که ماندالا همان چیزی است که در تفکر شرقی در چین و هند اصلاً موضوع مراقبه است و تصور سالک برای مراقبه باید به آن تصویر معطوف شود. ماندالاها اشکال بی‌شمار دارند؛ دایره، کره، صلیب، هرشکل مربع، نیلوفر، خورشید و رز. اگر دقیق شویم می‌بینیم که در محاصره ماندالاییم، چیزی که در کیمیاگری هم به آن توجه می‌کردند و نماد کمال شخصیت می‌گرفتند. یونگ مطالعات بسیار عمیق و مبسوطی در کیمیاگری دارد و بین فرآیندهای کیمیاگری و فرایند فردانیت وجه‌اشتراک می‌بیند، از نظر او کیمیاگری چیزی نیست، مگر بازتاباندن و فرافکنی مسئله کمال‌یابی شخصیت در ماده. اگر کیمیاگر می‌گوید سنگ زندهٔ فلسفی، اگر می‌گوید اژدهای اروبوروس، یا اژدهای مرکوریوس (جیوه) اگر می‌گوید مروارید مثالی و .... همه اینها نمادی از یک فرایندند که در تحلیل شخصیت و تحلیل آثار هنری و ادبی نقش تعیین‌کننده دارد. فرایند فردانیت. یونگ هیچ گوشهٔ نامکشوفی از روح انسان را نکاویده باقی نگذاشته است، از ناسوت تا لاهوت. سراغ یهوه نیز رفته، پاسخ به ایوب‌اش سراسر روان‌کاوی یهوه است.

اما یونگ چطور دیدگاه ناخودآگاه جمعی‌اش را ثابت می‌کند؟ بحث مفصلی است، من تنها به چند نکته اشاره می‌کنم. در سال ۱۹۰۷ یک بیمار اسکیزوفرن به او مراجعه کرد که پرت و پلاهایی می‌گفت. بیمار اسکیزوفرن توهم‌هایی دارد و کلامش منسجم نیست. در همان سال‌ها یونگ ضمن مطالعه متون باستانی پاپیروسی دید که عین آن هذیان‌های بیمار اسکیزوفرن روی آن نوشته شده بود. او ضمن تحلیل رویاهای خودش و بیمارانش متوجه شد که سیاهان آمریکا خواب اسطوره‌های یونان را می‌بینند. هشتاد هزار رؤیا را تحلیل کرد و وجوه مشترک بسیار بین آنها یافت. یونگ با توجه به این یافته‌ها و نتایج مربوط به مشاهدات و تجربیات دیگر نظریهٔ ناخودآگاه جمعی‌اش را تدوین کرد. ناخودآگاه جمعی با درونه‌هایی که ذکرکردم، امروزه وسیله‌ای است در دست منتقد برای نقد متون ادبی. اما نقد روان شناختی ژرفانگر در معنی واقعی آن پردامنه و دشوار است. متاسفانه تا آنجا که من دیده‌ام در متون معتبر نقد این جنبه را تنها نمک و فلفل کار کرده‌اند و بیشتر هم متمرکز شده‌اند روی نقد اسطوره‌ای و نقد کهن الگویی. تازه در این زمینه، خرج نقد اسطوره‌ای را هم جدا کرده‌اند. برای مثال به دیدگاه‌های نورتروپ فرای اشاره می‌کنم که برای خودش در این زمینه غولی است. پیروان فروید هم از قدیم‌الایام ذره‌بین به دست گرفته‌اند روی متون تا ببینند یک سر نخ ادیپی پیدا می‌کنند یا نه. نقد روان‌شناسی از دیدگاه یونگ مؤلفه‌های گوناگونی را دربرمی‌گیرد که به طور مختصر اشاره می‌کنم: نقد براساس کهن الگو، نقد براساس اسطوره، نقد براساس نظریه شخصیت و کسب فردانیت، نقد براساس کنش‌های خودآگاهی و ناخودآگاهی، یعنی اینکه ببینیم شاعر یا نویسنده چهار کنشی را که انسان برای شناخت از جهان خارج در اختیار دارد: خرد، احساس، حس (در معنای ادراک حسی) و شهود در چه ترکیبی و با چه وسعتی به کار می‌گیرد. مثلاً ناصرخسرو با آنها چه می‌کند؟ حافظ چه می‌کند؟ که البته غالباً انتخاب آگاهانه نیست. نقد براساس نمادهای زنده یا عناصر بسیط اسطوره‌ای، نقد براساس گره‌گشایی ساخت فرافکنانه از مسئله عشق و قهرمانی، نقد براساس نمادهای کیمیاگری و نمادهای تائویستی. برای دفع دخل مقدر نکته‌ای عرض می‌کنم، ممکن است سؤال شود در این توبره مثل اینکه همه چیز هست ! بله هست، به دلیل اینکه نظام اندیشهٔ یونگ همهٔ اینها را در خودش جذب کرده، ما در روان‌شناسی یونگ، عناصری از آیین تائو را هم می‌بینیم، چون «اصل تضاد» یا نوعی هستی‌شناسی شبه‌ثنوی را هم در خودش جذب کرده، چون معتقد است اصلاً نمادهای کیمیاگری، نمادهای ماست، «ما» درمرتبهٔ نوع انسان. نمادهای کسب فردانیت است، پس جا دارد که اینها در نقد ادبی لحاظ شوند.

مسئله هم زمانی یا هم گاهی (synchronicity) یعنی اصلی که خارج از علیت عمل می‌کند نیز مهم است. از اینها که بگذریم دیدگاه‌های فروید و آدلر را هم باید اضافه کنیم. زیرا همان‌طور که اشاره کردم، یونگ تصریح می‌کند که در بعضی تحلیل‌های روانی یا متون، از فروید و آدلر کمک می‌گیرد، خوب پس این حوزه بسیار وسیع و گسترده است. خود یونگ به تحلیل متون علاقه‌مند بود. از متون دینی تا آثار ادبی، زندگی نامه‌ای و متون کیمیاگری همه در حوزهٔ کار او بودند. اساساً از زمان پایه‌گذاری مکتب روان‌کاوی به بعد تحلیل روانی در ادبیات رایج شد. به‌عنوان نمونه فروید، داوینچی و هولدرلین را تحلیل می‌کند. ماری بناپارت، ادگارآلن پو را می‌کاود و عقدهٔ ادیپی در او می‌یابد. او در متون ادبی ساختار روانی هفتاد قهرمان متفاوت را تحلیل می‌کند و در همهٔ آنها ویژگی‌های آرکی تایپی پیدا می‌کند. ارنست جونز، هملت را تحلیل می‌کند، عقدهٔ ادیپ را نخستین بار او در هملت کشف می‌کند. لی مورگان هنری جونز

اثر هنری یا ادبی به نوعی شکل پالایش یافتهٔ عقدهٔ ادیپ است. البته انسان‌شناسانی مانند لوی‌اشتراوس نیز همگانی بودن ادیپ را پذیرفته‌اند، اما یونگ آن را جهان شمول نمی‌داند. موضوع دیگری که این دو در آن اختلاف نظر دارند، تحلیل رویاست. رویا هم در تحلیل روانی و هم در تحلیل متون ادبی نقش عمده‌ای دارد و به علاوه زبانی است که ناخودآگاه به وسیلهٔ آن با انسان سخن می‌گوید و پیام‌های نمادینش را می‌فرستد، در نتیجه وجه مشترکی با خلق آثار هنری و ادبی دارد و بسیار مورد علاقهٔ فروید و یونگ است. دیدگاه‌های آنان در این زمینه به‌رغم مشابهت‌های بسیار، تفاوت‌های عمده دارد، که نیازمند بحث مفصلی است.

۳ـ نکتهٔ دیگر، ناخودآگاه است. ناخودآگاه را اول بار فروید در روان‌شناسی به شکل صورت‌بندی شده در یک طرح منسجم به کار برد. اما قبل از او این اصطلاح هم درفلسفه و هم در روان‌شناسی کاربردی حاشیه‌ای داشته است. از نظر فروید ناخودآگاه یک مخزن اطلاعات است که یادهای فراموش شده، واپس زده، سرکوب شده و خاطرات درد بار و رنج آور را دربرمی گیرد، یعنی همان‌ها که انسان می‌خواهد ناخودآگاه در ذهنش به جایی دور ببرد که دیگر آزارش ندهد و همین‌طور یادهایی که اساساً به سطح خودآگاهی نمی‌رسند. فرض بفرمایید ما اینجا نشسته‌ایم و صحبت می‌کنیم. شخصی در بیرون جمله‌ای می‌گوید، متوجه این جمله نمی‌شویم، یعنی زیر آستانهٔ هوشیاری ماست، اما وارد ناخودآگاه می‌شود. اینها می‌روند به ناخودآگاه و انبار می‌شوند تا بعدها از طریق رویا خودشان را به ما نشان دهند، یا در تولید هنری به ما کمک کنند، یا رنج‌هایی برای ما بیافرینند و زمینهٔ بروز لغزش‌های زبانی ما را ایجاد کنند و چیزهایی از این قبیل.

یونگ این بخش را ناخودآگاه فردی می‌نامد و معتقد است پشت این مخزن، مخزن عظیم دیگری وجود دارد و آن ناخودآگاه جمعی است و جان کلام یونگ همین‌جاست.

از نظر او ناخودآگاه جمعی گنجینهٔ تجربه مشترک بشری است، یعنی ذهن هم مانند جسم در طول قرون از دوره‌های باستانی و ماقبل تاریخ تکامل و تحول پیدا کرده و ته‌نشست تجربه‌های اساسی بشری است در زمینه مسائلی که همیشه ذهن او را به خود معطوف کرده است. مسائلی چون عشق، تولد، مرگ، مادر، جهنم و بهشت ـ یوتوپیاها از همین جا زاده شده‌اند ـ اینها انبار شده‌اند و حافظهٔ جمعی وراشخصی بشر را ساخته‌اند. این اساس نظریهٔ ناخودآگاه جمعی یونگ است. او برای ناخودآگاه جمعی، درونه‌هایی قائل است، غریزه، کهن الگو (archetype) و صورت اسطوره‌ای. غریزه صورت کهن‌الگویی تولید می‌کند و صورت‌کهن‌الگویی صورت اسطوره‌ای. در همین جاست که روند هنر از دید یونگ شکل می‌گیرد. بحث غریزه و اسطوره را مسکوت می‌گذارم تا به آنچه در اینجا اساسی‌تر است بپردازم. آرکی‌تایپ را می‌توانیم با مثل افلاطونی یا تصورات مقدماتی کانت مقایسه کنیم. با این تفاوت که مثل افلاطون مفهومی متافیزیک است، یا می‌توانیم با دستگاه فرضیه‌ساز ذاتی ـ چیز فرضی‌که چامسکی عنوان می‌کرد ـ مقایسه‌اش کنیم. زیرا براساس آن نیز صورت‌های زبانی در درون ذهن موجود نیستند، اما یک توان ذاتی برنامه‌ریزی شده هست، برای اینکه صورت‌های زبانی را در محیط مناسب تولید کند. براساس نظر یونگ ذهن برای اینکه چنین صورت‌هایی تولید کند، برنامه‌ریزی شده است مانند مایع بلور که بلور در آن موجود نیست، ولی آمادگی دارد که در شرایط مشخص بلورهایی با ابعاد و سطوح خاص تولید کند.

تعداد کهن‌الگوها زیاد است، اما نامحدود نیستند. به تعدادی از آنها که در تحلیل ادبی نقش دارند اشاره می‌کنم. اگر مفهوم مکان در معنایی وهمی برای ما مطرح باشد در حرکت به سمت پسین ذهن، پشت ناخودآگاه فردی، اول کهن الگوی سایه قرار دارد. سایه بخش تاریک وجود انسان است. سایه همان آقای هاید است در داستان **دکتر جکیل و مستر هاید**. همان است که در داستان **فاوست** گوته، مفیستوفلیس می‌شود. اما سایه به رغم اینکه شیطانی است جنبه‌های مثبت هم دارد، اگر با آن کنار بیاییم می‌تواند الهام بخش باشد و در تولید هنری ما را یاری کند.

بعد از سایه، کهن الگوی پرسونا یا نقاب شخصیتی است، همان نقابی که همه ما در روابط اجتماعی بر چهرهٔ خود می‌گذاریم تا ارتباطمان با افراد تنظیم شود. پرسونا هم دو جنبه دارد، مثبت و منفی. اگر بگذاریم بر شخصیت ما غلبه کند، به نحوی که با آن یکی شویم، یعنی تصور کنیم همان آدمی هستیم که در فلان جا، فلان مسئولیت را داریم، نوعی تورم روانی (psychic inflation) ایجاد می‌کند و ما را از درون تهی می‌کند، به این دلیل که فکر می‌کنیم تکامل پیدا کرده‌ایم، رشد کرده‌ایم در حالی که چنین نیست، در نتیجه برای جبران دلمان می‌خواهد که نقاب قوی‌تر شود و این دور معیوب همین طور ادامه می‌یابد.

دو کهن الگوی آنیما و آنیموس یا مادینهٔ جان و نرینهٔ جان پس از نقاب می‌آیند. مادینهٔ جان برای مرد و نرینهٔ جان برای زن، (برای صرفه‌جویی در کاربرد اصطلاح من اصطلاح روان متضاد را به کار می‌برم). از نظر یونگ اینها بخش‌هایی از وجود متضاد درون ما هستند. نوع مثبت و ادغام شده روان متضاد به مرد شور و آفرینندگی می‌دهد، استعداد برای مهرورزی می‌دهد و به زن لوگوس می‌دهد، یعنی استدلال و تعقل می‌دهد، صورت منفیِ آن افکار ارتجالی بی‌ربط و شخصیت منفی ایجاد می‌کند.

مادر هم کهن‌الگو دارد، در دو وجه مثبت و منفی. وجه منفی کهن‌الگوی مادر، آن وجهی است که مخوف است و می‌ترساند، همان است که گاهی در دوران کودکی خوابش را می‌بینیم که مثلاً مادر در هیئت یک جادوگر است و می‌خواهد ما را اذیت‌کند. گزارش تحلیل رویا از زمان فروید به بعد این تصویر را جهان‌شمول اعلام کرده است. به هر حال مادر همیشه در پشت امنیتی که به ما می‌دهد، ترس و وحشت و بیم را هم دارد و آن چهره با مادر شخصی تداخل پیدا می‌کند و اگر در زندگی درست هدایت نشود چهره‌ای از مادر در روان ما ترسیم می‌کند که به صورتی ناهشیار در ارتباط و در عشق دشواری‌آفرین است، مثل آن چیزی که در **بوف کور** اتفاق می‌افتد. کهن‌الگوی دیگر، روح یا پدر، یا پیرداناست که آن نیز دو وجه دارد، شخصیتی است که در قصه‌ها و به خصوص در داستان‌های عامیانه، در هیئت پیرمردی خوش مشرب و حتی موجودی غیرانسانی نصیحت می‌کند و در بحبوحهٔ گرفتاریِ قهرمان، او را در نجات از مخمصه یاری می‌دهد و در واقع وجهیَ از شخصیت خود قهرمان است و اما جان کلام یونگ کهن‌الگوی خویشتن است. کهن‌الگوی خویشتن غایت کسب فردانیت (individuation) یاکمال در نظریهٔ شخصیت یونگ است. یک وجه تمایز دیدگاه فروید با یونگ از حیث نظریهٔ شخصیت در این است که فروید بسیار جبرگرا و منفی‌نگراست. او انسان را از نظر ساخت شخصیت مقهور رویدادها و تجربیات سه ـ چهار سالهٔ اولیه دوران کودکی و عقَده ادیپ می‌داند. اما یونگ این گونه نمی‌اندیشد. او جزو روان شناسان انسان‌گراست و معتقد است انسان تا روزی که زندگی می‌کند امکان تکامل دارد، اما نقاط عطفی برای تکامل شخصیت قائل است: دوران

ندیده‌ایم، هنوز فضاهای دوزخی مرگ آور را ندیده‌ایم، دو زنبور طلایی در حال پرواز بالای آن منظرهٔ اثیری را نیز برایمان به تصویر می‌کشد. آقای سیروس شمیسا می‌گوید، این دو زنبور طلایی نماد زندگی‌اند، چون زوج‌اند و می‌توانند تولیدمثل کنند. حقیقت این است که این نماد، نماد پارادوکسیکال است، می‌تواند، نماد مرگ هم باشد. چرا؟ اول به این دلیل که غالباً بالای سرلاشه حضور دارند و دیگر اینکه در پایان داستان وقتی همه از بین رفتند، وقتی راوی می‌گوید که من سنگینی مرگ را روی سینهٔ خودم احساس می‌کردم و کرم‌ها توی تنم می‌لولیدند، دو زنبور طلایی می‌آیند و حضورشان را بر روی جسد اعلام می‌کنند. در واقع نویسنده این نماد را در آغاز داستان می‌آورد، تا مرگ را از آغاز برای راوی در تقدیر بگیرد.

اجازه بدهید که در این قسمت از بحث، پرسش‌هایی را که برای خودم مطرح است، عنوان بکنم، شاید روزی در پاسخ آنها به فصل مشترکی برسیم: آیا خود پندارهٔ (self concept) منفی کافکا در داستان‌هایش با تحلیل‌های روان شناختی انطباق دارد؟ آیا **موبی دیک** بخشی از روان هرمان ملویل است؟ اگر این طور است چرا بعد از مرگ قهرمان آرام می‌گیرد؟ اگر کهن الگوی «مرگ، قهرمان و تولد مجدد» را در آثار شاملو، فروغ و اخوان جست‌وجو کنیم، هر یک از این کهن‌الگوها را به کدام یک از این بزرگان نسبت می‌دهیم؟

اگر اجازه دهید به مسئله نمادهای زنده می‌پردازم. یونگ معتقد است بعضی از نمادها چون ریشه در تصویرهای اسطوره‌ای و کهن الگویی دارند، نمادهای عادی نیستند. شخصیت دارند، جان دارند، می‌آیند و خودشان را به ذهن هنرمند تحمیل می‌کنند. به عنوان مثال درخت، همیشه آن درختی نیست که شاعر بتواند قامت یار را به آن تشبیه کند و بگذرد. این درخت در یک جایی از روان ما زنده است و تشخص دارد. من حضور چهار نماد زنده را که یونگ بر آنها خیلی تأکید دارد، در شعر سهراب سپهری به عنوان الگویی برای بررسی یونگی تحلیل کرده‌ام که خلاصهٔ آن را ارائه می‌دهم.

می‌دانیم که درخت سرو در اساطیر ایرانی نماد نامیرایی است، کاج در مسیحیت همین نقش را دارد، انجیر هندی در بودیسم درختی است که بودا در زیر آن به آگاهی می‌رسد و طوبی را که همه می‌شناسیم. یونگ به جای آزمون‌های فرافکنی روشاخ که ابزار آن لکه‌های متقارن جوهر روی کاغذ است، از آزمون درخت استفاده می‌کرد، یعنی از مراجعه‌کننده می‌خواست که درخت بکشد یا تصویر درختی را توصیف کند و بعد تصویر یا توصیف او را تحلیل می‌کرد. این وجهی از همان درخت اساطیری یا نماد زنده است. سهراب در شعرهای «باغی در صدا»، «میوهٔ تاریک» و «مرغ افسانه» دقیقاً درخت را در این مضمون به کار می‌گیرد. من «مرغ افسانه» را با درخت مسخ پیکتور هسه مقایسه کرده‌ام، همان است، درختی است که زنده است، تشخص دارد، دچار مسخ می‌شود و زندگی‌های متعدد پیدا می‌کند.

دومین نماد زنده سنگ است. موضوع سنگ خیلی جالب است، یونگ با سنگ خیلی کارها می‌کند. قلعه‌های سنگی می‌سازد، برج بولینگن را با سنگ ساخت و سال‌های پایانی زندگی‌اش را در آنجا گذراند. در سی و پنج سالگی به یاد کودکی سنگ جمع‌آوری می‌کرد، و قلعه‌های کوچک سنگی می‌ساخت. او معتقد است که انسان از دیرباز خواست‌های ضمیر ناخودآگاهش را بر سنگ فروتابانده است. در تورات احجار کریمه نماد استحالهٔ ظلمات به نور هستند. در کیمیاگری، سنگ نماد روح است. می‌گویند سنگ زندهٔ فلسفی، که همان اکسیر است، همان ماندالاست، همان اژدهای اروبوروس است، همان مروارید مثالی است. در شعر سهراب سنگ در سه شخصیت حضور پیدا می‌کند: ۱ـ سنگ عادی مانند سایر عناصر طبیعت، چون شعرش بسیار طبیعت‌مدار است، و بعد یک سنگ ویژه. سهراب از دو سنگ نام می‌برد: سنگ رنوس و سنگ مگار. یکی خاصیت اندوه‌زدایی دارد و دیگری خاصیتی دارد که روی روان انسان تأثیر می‌گذارد. جایی می‌گوید «بیا با هم از حالت سنگ چیزی بفهمیم» اگر سورهٔ تماشا را یک‌بار دیگر بخوانیم، متوجه می‌شویم که سنگ در آنْ سنگ زنده فلسفی است. (اشاره کنم که سهراب با نمادهای کیمیاگری آشنا بوده و آنها را در شعرش به کار گرفته و برای اثبات آن می‌توانیم **اتاق آبی** را بخوانیم.) نماد دیگر مار است. سهراب در **اتاق آبی** اشاره می‌کند به اسطورهٔ مال‌ها و میسوری علیا و نقش مثبت مار در این اسطوره‌ها. نماد مار هم یک نماد ناسازوار است، گاه نماد مرگ است و گاه زندگی. اینکه مارپوست می‌اندازد، نشانهٔ تجدید حیات است، اینکه در یک آن زیرزمین می‌رود، حالتی رازآمیز به آن می‌دهد. به هر حال مار همیشه برای انسان مطرح بوده، شکل عالی‌اش هم همان اژدهای اروبوروسِ کیمیاگری است. درِ مسیحیت مار شخصیت خوبی ندارد. نزد قوم یهود برعکس است. موسی با قومش در بیابانی می‌رفتند، قوم با هم نجوا کردند و بر او شوریدند. از جانب خدا مارهایی آمدند که به آنان آسیب برسانند، سپس خداوند به موسی ندا داد که ستونی برپاکن و ماری برنجین بر سر آن بیاویز تا کسانی که از نیش مارهای واقعی مجروح شده‌اند، در زیر آن مار برنجین آرام گیرند.

سیما وزیرنیا

سهراب در «شکست کرانه»، «گل کاشی» و «فراتر» مار را دقیقاً در معنی اسطوره‌ای و نمادینِ زنده‌اش به کار می‌برد. در«گل کاشی» احساس می‌کنیم که مار بر روی کاشی‌ها می‌لغزد، به طرف ما می‌آید، جان دارد و زنده است. نمی‌دانم سهراب با چه ترفندی این کار را می‌کند که حس خواننده از آن منفی نیست. در «فراتر» می‌گوید:«باترس و شیفتگی در برکهٔ فیروزه گون/ گل‌های سپید می‌کنی /و هر آن /به مار سیاهی می‌نگری /گلچین بی تاب /و اینجا افسانه نمی‌گویم /نیش مار نوشابهٔ گل به ارمغان آورد.» اگر با متون کیمیاگری آشنا باشیم، درمی‌یابیم که نوشابهٔ گل، نوشابهٔ زرین است و نوشابهٔ زرین، سنگ زندهٔ فلسفی است و سنگ زندهٔ فلسفی اکسیر است که همان «خویشتن» است.

آخرین نمادی که در شعر سهراب بررسی می‌کنم، خورشید است که آن هم از نمادهای پارادوکسیکال است. خورشید می‌تواند ماندالا، کره، دایره، مربع و صلیب و... باشد. یعنی اینها شکل‌هایی هستند که به یکدیگر تبدیل می‌شوند. می‌تواند نیلوفر باشد. اما نیلوفر چه حضور قشنگی دارد در شعر سهراب و به عکس، در بوف کور که من فراموش کردم به آن اشاره کنم. هر جا می‌رویم یک نیلوفر کبود بی‌بو می‌بینیم. گل بی‌بو اصلاً گلیت ندارد. دشتی که رودخانه‌اش خشکیده، دشتی است که پر از نیلوفرِ آبی بی بوست

را تحلیل می کند و.... در این زمینه مثال فراوان است. بعد می رسیم به جایی که می بینیم نام دیگر عقدهٔ ادیپ، عقده استاندال است، ما می بینیم که مادام بواری خود گوستاوفلوبر است، یعنی شخصیت سایهٔ اوست. از او می پرسند که مادام بواری کیست؟ این زن کژطینتَ کیست؟ می گوید خود من هستم. بعد متوجه می شویم که برادران کارامازوف ـ چهاربرادر ـ هر یک وجوه مختلفی از شخصیت داستایوسکی هستند. بعد می رسیم به این که تفاوت شخصیتی که دکتر جکیل در مقابل مسترهاید دارد شکاف اسکیزوفرنیک است و اسم اصلی اش شقاق فاوستی است، یعنی یک اثر ادبی نامش را به یک اصطلاح بالینی داده. یونگ با گوته خیلی کار می کند.

اما در ایران ما در چه وضعیتی هستیم؟ خوب طبیعتاً نقد روان شناختی ما معطوف شده به نقد کهن‌الگویی و اسطوره‌ای، آن هم در معنای بسیار محدود. در حوزهٔ نقد اسطوره‌ای بیشتر حول و حوش عقدهٔ ادیپ کار کرده‌ایم، در حوزهٔ نقد کهن‌الگویی هم خیلی کم‌تر و غالب این تحلیل ها متوجه آثار صادق هدایت بوده، برای اینکه اصولاً آثار هدایت دعوت می کنند و می گویند بیایید ما را با عینک روان شناسی ژرفانگر بخوانید. تحلیل روان‌شناختی روی کارهای هدایت از سال ۱۳۳۸ شروع می شود. قصد ندارم تاریخچه ارائه دهم و کار آماری هم نمی کنم، چون این اساساً مشتغل من نیست. تنها نمونه هایی را ذکر می کنم. می توان به کتاب شناسی هدایت کارِ آقای گلبن مراجعه کرد.

اما آقای ابراهیم شریعتمداری، دکتر بهرام مقدادی، دکتر جمشید ایرانیان، دکتر محمدعلی کاتوزیان، دکتر سیروس شمیسا و آقای جلال ستاری در زمینهٔ آثار هدایت، به ویژه **بوف کور** او کار کرده‌اند. و البته کسان دیگر نیز هستند. نقد آقای دکترجمشید ایرانیان که نمی‌دانم چه شدند و کجا رفتند، به رغم محدودیت زمینهٔ تحلیل روان‌شناختی نمونه‌ای بسیار خوب از یک نقد علمیَ و نظام دار و همه‌سونگر است و ایشان متاسفانه دیگر پیدایشان نیست. آقای دکتر محمدعلی کاتوزیان در حوزهٔ مشخصی از این مفاهیم خوب کار کرده‌اند. آقای جلال ستاری در زمینهٔ اسطوره‌شناسی زیاد کارکرده‌اند و کارهایی با لعاب روان‌شناسی هم دارند و با یونگ آشنا هستند و **بوف کور** را هم تحلیل کرده‌اند. آقای دکتر سیروس شمیسا هم تحلیلی دارند با ویژگی کارهای دیگرشان که می شناسیم. اطلاعات در آنها زیاد است، اما باید منسجم شود، تقلیل یابد و از وجود بعضی گزاره‌ها رها شود. آقای دکتر پورنامداریان نیز در **رمز و داستان‌های رمزی در ادبیات فارسی**، از دیدگاه‌های یونگ استفاده می کنند. البته آنجا ایشان وجههٔ همتشان محوریت این دیدگاه‌ها نیست، اما آن را خوب به کار می گیرند. آقای دکتر صنعتی که روان‌شناس هستند. در کتاب **تحلیل‌های روان‌شناسی در هنر و ادبیات، ملکوت** بهرام صادقی را با دید فرویدی بسیار خوب نقد کرده‌اند. خانم حورا یاوری باز با دید یونگی **هفت‌پیکر** را نگاه کرده‌اند، اما کارْ تمام و منسجم نیست. آقای دکتر نصرالله امامی در کتابی با نام **مبانی نقد ادبی**، نگاهی روان شناختی به داستان شهرزاد کرده‌اند، کار ایشان نیز محدود است، نکات ناگفته‌ای دارد و تمام نشده است. اگر ارزش عنوان کردن داشته باشد، کارهایی هم من کرده‌ام، فرایند فردانیت را در شعر سپهری پی گرفته‌ام. کنش‌های خودآگاهی را در شعر فروغ و نمادشناسی رنگ و نمادهای زنده را در شعر سپهری بررسی کرده‌ام.

اجازه بدهید برای اینکه بدانیم آنچه در این زمینه داریم در چه مرحله‌ای است، دو کار دربارهٔ **بوف کور** را با هم مقایسه کنیم، یکی از آقای دکتر شمیسا و دیگری از آقای جلال ستاری. دکتر شمیسا از **بوف کور** تحلیل ادیپی خوبی به دست می دهد. نمادهای دیگر اثر را هم تحلیل می کند، مثلاً بعضی نمادهای کیمیاگری، اما نه در جای خودش و گاه تحلیل‌های واژگونه می دهد که فعلاً به آنها کاری نداریم.

آقای جلال ستاری از موضع تحلیل کهن‌الگویی می نگرد، یعنی از دید مادینهٔ جان (Anima) دلیل هم می آورد، می گوید آن زن اثیری که همه می شناسیمش، بخش مثبت مادینهٔ جان راوی و زن لکاته، بخش منفی مادینهٔ جان اوست. این دو تحلیل درست‌اند. اما هریک سویه‌ای از کار را نشان می‌دهند. یعنی خنزرپنزری و قصاب و نعش‌کش و عمو و پدر و راوی یکی‌اند، از طرف دیگر مادر و عمه و زن اثیری و زن لکاته همگی یکی هستند، این تحلیل ها درست است، اما هر دو در مقابل هم متوقف می شوند، یعنی باید شخص ثالثی بیاید و از این دو تحلیل هم نهادی بیرون بکشد. آقای ستاری نقدی بر کار آقای شمیسا دارد. ایشان می گوید اگر بوف‌کور درونْ مایهٔ ادیپی دارد، چرا راوی مادر خود را نیز می کشد، چون در واقع در شکل کلاسیک اسطوره، ادیپ مادرش را نمی کشد. پاسخ این است که اسطوره یک گفتمان بسته نیست. اسطوره تغییر پیدا می کند، متبدل می شود، شکل‌های گوناگون به خود می گیرد، یعنی این نگاه امروزی به اسطوره است. اینکه ما در بین روایت‌های گوناگون از یَک اسطوره بگردیم برای اینکه روایت اصلی را پیدا کنیم، نگاهی قرن نوزدهمی به اسطوره است. از سوی دیگر، اسطوره آنقدر انعطاف‌پذیر است که می تواند قالب کلاسیک خودش را همپای ساخت روانی نویسنده تعدیل کند و تغییراتی در آن بدهد، پس براساس تحلیل ها که **بوف کور** عقدهٔ ادیپی دارد، مضمون مادینهٔ روان هم دارد، اما هر دوی اینها را در بدترین و تاریک‌ترین صورت ممکنش دارد. «تاریک‌ترین صورت ممکن» را برای این به کار می‌برم که عقده فی‌نفسه مفهوم منفی ندارد؛ هر جا که مقدار زیادی انرژی روانی معطوف به یک مسئله خاص باشد، عقده تشکیل می شود. عقده فی نفسه نه مثبت است و نه منفی. اگر از آن آگاه نباشیم، منفی می شود و تازه وجه منفی هر عقده‌ای هم یک سویهٔ مثبت دارد که همان خاصیت تعالی‌دهنده‌اش است. خوب پس در **بوف کور** عقدهٔ ادیپ وجود دارد، در تیره‌ترین شکل ممکنش. چرا؟ برای اینکه راوی دست آخر حتی مادر (عمّه) را هم می کشد. کهن‌الگوی مادینهٔ روان هم وجود دارد در تیره‌ترین شکل ممکنش و در آمیختگی‌اش با مفهوم ادیپی، برای این‌که راوی نه تنها زن لکاته را می کشد، بلکه زن اثیری را هم می کشد، یا به هر حال صحنه‌ها طوری توصیف شده‌اند که جسدش جلوی چشم خواننده است.

این دو منتقد بزرگوار کارشان مانند کسی است که جلوی یک تابلو ایستاده‌اند و همهٔ ریزه‌کاری‌ها را می بینند. همان چیزهایی که در نقاشی ساخت و ساز می گوییم. اما اگر کمی فاصله بگیریم یا پرسپکتیومان را عوض کنیم، از آنجا یک چشم‌انداز دیگر می بینیم. در واقع ادیپ و مادینهٔ روان در منفی‌ترین صورت خود حضور دارند، برای اینکه در خدمت کهن‌الگوی مرگ باشند. در توجیه این امر دست‌کم سه دلیل دارم: تصویری، تطبیقی، زندگی نامه‌ای، مورد آخر را همه می دانیم چون پایان کار هدایت را می دانیم. دلیل تطبیقی‌اش را هم می دانیم، زیرا اگر برگردیم و به کارهای دیگر هدایت توجه بکنیم، مثلاً **تاریکخانه**، یا **مردی که نفسش را کشت**، یا **زنده به گور** و... همگی عاقبتی این چنین دارند. یعنی پایانشان مرگ است، به نکتهٔ تصویری که بازمی‌گردد به تکنیک داستان اشاره‌ای می کنم. هدایت در آغاز **بوف کور** که تصویر زن اثیری، آن تصویر و فضای زیبا و شاعرانه را روی گلدان به ما نشان می دهد، یعنی هنگامی که هنوز لکاته را

هستیم. البته تصور می‌کنم این دو تا از تبعات طبیعی همان موضوع نخست‌اند.

مسئله چهارم جبرگرایی فوق ادبی است، یعنی نباید فکر کنیم اگر یک نقد روان‌شناختی با دیدگاه فروید یا یونگ یا لاکان یا هر کس دیگری حتی اگر به بهترین صورت ممکن انجام شد، شناخت کاملی دربارهٔ یک اثر ادبی به ما می‌دهد. یک اثر ادبی مادام که در جوار نقدهای فوق ادبی، نقدهای اخلاقی، نقدی از درونِ ساخت اثر هم به خواننده عرضه نکند، نقدی کامل نیست.

در بحث از نقد روان‌شناختی من همیشه به یاد تمثیلی می‌افتم که همه خوانده یا شنیده‌ایم. یک یونانی قطعه‌ای الماس بسیار زیبا داشت، در راز زیبایی آن متحیر بود، نمی‌توانست بفهمد که این زیبایی و درخشش از کجا می‌آید و سرچشمه‌اش چیست. آنقدر با الماس ور رفت تا آن را تجزیه کرد، الماس را که ترکیبی ویژه از کربن خالص بود زغال کرد. متاسفانه ما در نقدهای روان‌شناختی این کار را می‌کنیم، چرا؟ چون در تراژدی‌های باشکوه عقدهٔ ادیپ پیدا می‌کنیم. در عشق‌های‌پرووانسی (که اصطلاحاً افلاطونی می‌گویند) شعله‌های آتش باشلار پیدا می‌کنیم، عقدهٔ مادر پیدا می‌کنیم، نارسیسیزم خیلی قوی پیدا می‌کنیم، چرا؟ چون وقتی کسی با تمام وجودش بر کسی عاشق است، در واقع عاشق است بروجهی از وجود خودش که در او می‌بیند (البته با تحلیل یونگی). در زیر پوست قهرمانانی که آنها را تحسین می‌کنیم تورم روانی ناشی از فرافکنی دوسویه میان فرد و جامعه می‌بینیم. یعنی ما فرافکنی کرده‌ایم، او فرافکنی کرده و به ما برگردانده و یک قهرمان زاده شده است. در زیر اراده‌های معطوف به قدرت خودپنداره‌های منفی self concept negative و احساس کهتری می‌بینیم. در زیر مهربانی و ایثار نیاز به سلطه می‌بینیم. پیداست که کمی غصه می‌خوریم، راه برون رفت از دایرهٔ احساسات منفی مربوط به این گونه تحلیل‌ها آن است که در مرحلهٔ تحلیل متوقف نشویم. حتماً باید برگردیم و مجدداً ترکیب کنیم، یعنی دید ما نباید دیدی کاهش‌گرا باشد، بلکه باید ترکیبی و کلی‌نگر باشد. بعد این دید به ما می‌گوید که تو می‌توانی از اثر ادبی با این نوع نگاه حظ مضاعف ببری، چرا؟ چون کشف می‌کنی که انسان تنها نوع جاندار در روی زمین است که قادر است از ترکیب، از استحاله و از پالایش مجموعه عواطف منفی، مجموعهٔ عقده‌ها، مجموعهٔ آن شخصیت‌های سایه و روان نژندی، پلی از پندار بسازد، برای ورود به سرزمین‌هایی که سرشار از عشق است، زیبایی است، قهرمانی است و شکوه.

اجازه دهید که پرسش پایانی بحثم را مطرح بکنم. آیا در عرایض من عقدهٔ پروکراستس بود؟

متشکرم.

□ **مرتضی کارآموز:** نویسندگان بزرگ اواخر قرن نوزدهم به بعد، مثل صادق هدایت، کافکا، هنری جیمز، ویلیام گلدینگ و... اشخاص فرهیخته و دانش آموخته‌ای بوده‌اند و در کوران تمام مبحثی که شما عنوان کردید، بوده‌اند. خود هدایت شخص فرهیخته‌ای بوده و شاید این مسائل را خیلی بهتر از ما می‌دانسته. به طورکلی نویسندگانی که از اواخر قرن نوزدهم به نوشتن پرداخته‌اند، صد در صد آگاهانه عمل کرده‌اند و به تمام این مسائل علم داشته‌اند. مثلاً **کیمیاگر** پائولوکوئیلو خودش یک چهل تکه‌ای است که حسابگرانه در کنار هم چیده شده است. این است که فکر می‌کنم باید حساب این مقولات را از ادبیات گذشته جدا کرد و اگر می‌خواهیم نقد روانکاوانه بکنیم باید گوشه چشمی داشته باشیم به آگاهی نویسندگان از این مسائل. مثلاً کتابی از هنری جیمز هست که تمام قهرمانان آن اسم «گل» دارند و اگر به فرهنگ لغت رجوع کنیم، می‌بینیم که معنی گل مطابق با شخصیت قهرمان است.

■ **وزیرنیا:** روی این جملهٔ شما که آن نویسندگان این اصول را صد در صد آگاهانه به کار می‌بردند باید درنگ کنیم و محتاط باشیم. ولی مجموعاً من امکان این مسئله را نفی نمی‌کنم. ما رمان **عشق کشی** آقای بهارلو را داریم که با توجه به **بوف کور** نوشته شده. آقای شمیسا مجموعه داستانی با توجه به مباحث یونگی نوشته و.... (البته من حساب کار آقای بهارلو را جدا می‌کنم) خیلی‌ها این کار را کرده‌اند و گاه ممکن است اثری آگاهانه قوی‌تر از کاری باشد که ناخودآگاه خلق می‌شود. اجازه دهید تحلیلی از تولستوی بیاوریم. در جایی از **جنگ و صلح** تحلیلی تاریخی ارائه می‌دهد. می‌گوید، «فرض کنید درخت سیبی داریم که شخصی زیر آن نشسته، اگر سیب از شاخه می‌افتد علتش آن است که هم سیب رسیده بود و می‌خواست بیافتد، هم نیروی جاذبه زمین در کار بود و هم کسی که آنجا نشسته بود، گرسنه بود و می‌خواست سیب را بخورد.» غالباً مجموعه عواملی در کار است. اما حقیقت آن است که هدایت، کافکا را دو سال بعد از نوشتن **بوف کور** ترجمه کرد و کافکا و هدایت به‌رغم وجه اشتراک بزرگی که مربوط به خلق جهان‌های دوزخی است، تفاوت‌های بسیار آشکاری دارند که کسی توجه نکرده است و می‌تواند موضوع بحثی دیگر باشد، البته ما نباید سهم آن شواهد و قرائن را نادیده بگیریم. این نوع تحلیل مختص آثار مربوط به قرن نوزدهم به بعد نیست. عرض کردم که با این دیدگاه، ما **فاوست** را تحلیل می‌کنیم، با این دیدگاه آثار قرون گذشته را تحلیل می‌کنیم، تراژدی‌ها را تحلیل می‌کنیم و... بنابراین ضمن اینکه معتقدم آگاهی از این مسائل می‌تواند مؤثر باشد و کارهای ساختگی تولید بکند، در عین حال می‌تواند کاملاً ناخودآگاه صورت بگیرد. چون بین خودآگاه و ناخودآگاه دائماً دیالوگ هست. اگر ما زیر سلطهٔ کهن‌الگو باشیم می‌توانیم اثری تولید کنیم که نشان آن را داشته باشد و این دو را باهم در تضاد نمی‌بینم. در مورد پائولوکوئیلو با شما موافقم و تحلیلی هم بر آن نوشته‌ام.

□ **بلقیس سلیمانی:** مرز این دو کجاست؟ یعنی منتقد چگونه می‌تواند تشخیص دهد که فلان نویسنده آگاهانه از یک نماد خاصی استفاده کرده یا ناآگاهانه؟ به رغم اینکه بعضی نویسندگان ما در همین قرن اخیر آگاهی خاصی به این نمادها ندارند ولی استفاده می‌کنند، این مرز را چگونه می‌توانیم تشخیص دهیم؟

■ **وزیرنیا:** من در بسیاری از مسائل اصلاً به دنبال مرز نیستم، چون فکر می‌کنم چیزها را باید با هسته‌هایشان دریافت کنیم نه با مرزهایشان، برای اینکه وقتی با هسته‌هایشان آنها را دریافت می‌کنیم، می‌بینیم که مرزهای مشترک بسیار قوی دارند. شمّ انتقادی یک خواننده بسیاری چیزها را روشن می‌کند، مثلاً ببینید پائولوکوئیلو قواعدی را پیش‌رو گذاشته و براساس آن می‌نویسد، خواننده با کمی شم و ذوق تصنعی بودن آن را تشخیص می‌دهد، او موفقیتش را مدیون این موج جهانی مطالبات نیمکرهٔ راست ما در پایان یا آغاز هزاره است. کار هدایت نمی‌تواند چنین باشد، کار او از عمق روانی ملتهب جوشیده و بیرون آمده، اصلاً زیر سلطه این صورت‌ها بوده. این که می‌فرمایید بعضی نویسنده‌ها بدون آگاهی از این امور می‌نویسند، کاملاً درست است. اصل این است که چنین باشد چون در غیر این صورت که ناخودآگاهی در کار نیست و

از بُن‌مایه‌های بوف کور است. و این صحنه‌ها دائم تکرار می‌شوند. چرا این اتفاق می‌افتد؟ برای اینکه سایهٔ مرگ بر **بوف کور** بال گسترده است. نیلوفر نماد زایایی، کمال و جاودانگی است، بودا بر روی آن زاده می‌شود، استحاله‌ای از خورشید است، شکلی از ماندالا یا کمال شخصیت است. سهراب می‌گوید: «نیلوفر به همهٔ زندگی‌ام پیچیده بود/ در رگ‌هایش من بودم که می‌دویدم / هستی‌اش در من ریشه داشت / همهٔ من بود.» در جایی دیگر می‌گوید: «هر جا من مرده بودم /نیلوفر روییده بود.» او ۲۲ بار نیلوفر را در **هشت کتاب** به کار می‌برد و مجموعاً در «گل آینه» و «نیلوفر» ۱۳ بار به کار می‌برد.

نکته دیگری که در تحلیل یونگی می‌توانیم به آن توجه داشته باشیم نمادگرایی رنگ است. اصولاً رنگ‌ها در نمادگرایی که یونگ تحلیل می‌کند، پُرمعنی‌اند. علاوه‌براین از زمان یوگای تانتری تا مکاتب مدرن روان‌شناسی امروز، رنگ‌ها واجد معنی بوده‌اند.

مثلاً اندوه خاکستری است، عشق آبی است گاه هم سبز یا سرخ است و... جیغ بنفش هم به رغم اینکه بعضی‌ها تصور می‌کنند، معنی دارد، یکی از معانی آن خشم و اضطراب است، در روان‌شناسی موسیقی نیز به نتایجی رسیده‌اند، مثلاً سیم سوم ویولن از نظر تحلیل‌های موسیقایی ممکن است حنایی باشد. پیانو بعضی از گام‌هایش خاکستری است و نکاتی از این قبیل. امروزه قطعات موسیقی را به کامپیوتر می‌دهند تا کامپیوتر رنگ آنها را تعیین کند. این کارها هم در زمینهٔ نقد ادبی ما صورت نگرفته. البته من سال‌ها پیش در مقاله‌ای با عنوان «اجازه می‌دهید جیغ بنفشی بکشم» به بعضی از این نکات پرداخته‌ام.

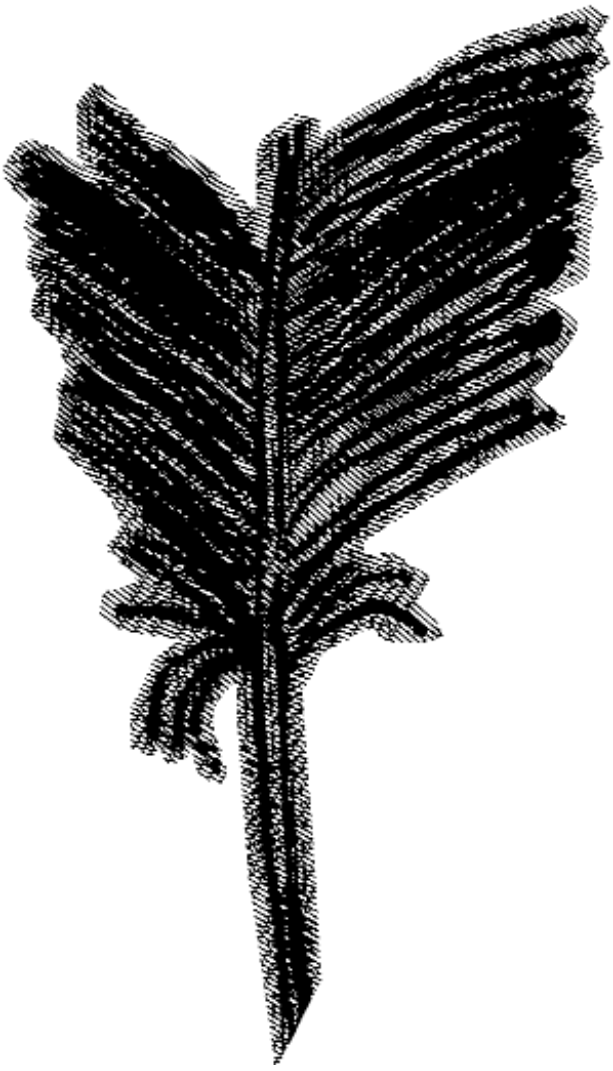
اینکه چرا راوی **بوف کور** خیال می‌کند بعضی مناظر را که در خواب دیده، قبلاً در بیداری دیده است، اینکه چرا کیمیاگر پائولوکوئیلو بر سر راه سفر عجیبش چیزهایی می‌بیند که احساس می‌کند قبلاً با آنها آشنا بوده، اینها در نظام روان‌شناسی یونگ پاسخ دارد، از طریق پدیدهٔ هم گاهی یا (synchronicity) که خارج از علیت و زمان و مکان خطّی است. چرا همین کیمیاگر پائولوکوئیلو آنقدر با عدد چهار بازی می‌کند؟ اینها نمادهای کیمیاگری‌اند که باز جایشان در نظام روان‌شناسی یونگ است. البته آقای دکتر شمیسا که می‌دانم کیمیاگری مطالعه کرده‌اند و این نمادها را می‌شناسند، به عدد چهار و نمادهای دیگر در **بوف کور** توجه کرده‌اند، اما آنها را در جای خودشان قرار نداده‌اند.

اگر اجازه بدهید در این بخش از عرایضم نیز چند پرسش دیگر طرح می‌کنم. آیا در مومیا و عسل نمادهای زنده داریم؟ آیا می‌توانیم **شازده احتجاب** گلشیری را با دیدگاه روان‌شناسی ژرفانگر تحلیل کنیم؟ **مهرهٔ مار** به‌آذین را چطور؟ در **معصوم پنجم** گلشیری صحبت از حلقهٔ سماعی است (البته سماع را من به کار بردم) که عده‌ای دور هم هستند، دستشان را روی شانهٔ هم می‌گذارند و در یک حالت جذبه رقصی دوری می‌کنند، آیا این نمادی از ماندالاست؟ آیا معنی خاصی دارد؟ گفتنی است یونگ متوجه شده بود بعضی مراجعانش در آن مراحل تحول شخصیت، به جای اینکه شکل ماندالا را ترسیم بکنند، آن را در رؤیا می‌رقصیدند بدون اینکه بدانند ماندالا چیست! می‌دانیم که در آیین هندو یک نوع رقص ویژه به نام نریثیا ماندالا (nrilhia mandala) وجود دارد، یعنی رقص دوری که تجسمی از ماندالاست.

نقد روان‌شناختی، نقد گسترده و پیچیده و دشواری است. من احساس می‌کنم بر سر راه این نقد دام‌هایی وجود دارد. اگر اجازه دهید به چند مورد اشاره می‌کنم: عقده پروکراستس. پروکراستس شخصیتی است در اساطیر یونان، راهزنی که قربانیان خود را می‌دزدید و روی تختی حمل می‌کرد. اگر قدشان به تخت نمی‌رسید، پای آنها را می‌کشید تا اندازهٔ تخت شوند و اگر درازتر بودند، پاهای آنها را قطع می‌کرد. فکر می‌کنم که ما گاهی در تحلیل‌های روان‌شناختی این کار را می‌کنیم، یعنی از عقدهٔ ادیپ، پیش فرضی در ذهنمان داریم یا فرض‌کنید یک کهن‌الگو، بعد می‌خواهیم از طریق تحلیل، متن را با آنچه در ذهن داریم اندازه کنیم.

دام دوم تبیین تک پدیداری است، یعنی اکتفا کنیم به شباهت‌های سطحی و ظاهری غیرساختاری. بد نیست در اینجا از یک تمثیل زبان‌شناسی استفاده کنم. باید برای تحلیل کهن الگویی و اسطوره‌ای از شیوهٔ هم‌زمانی استفاده بکنیم یا درزمانی را در کنار هم‌زمانی ببینیم. فرض کنید یک کابل داریم که درون آن تعداد زیادی سیم است. کاری نداریم که یکی از این سیم‌ها از کجا شروع شده و به کجا ختم شده. باید در یک برش عرضی، مجموعهٔ روابط متقابل سیم‌هایی را در نظر بگیریم که در حال حاضر در کنار هم حضور دارند. آیا این ساخت به ما می‌گوید ادیپ حضور دارد؟

مسئلهٔ سوم فرافکنی منتقد است. اگر قرار باشد که مؤلف در تولید هنری، حالات روانی خودش را بر اثر باز بتاباند، خوب منتقد هم همین کار را می‌کند، همهٔ ما از بام تا شام در حال فرافکنی



یا
زهره بدم ماه شدم چرخ دو صد تاه شدم
یوسف بودم زکنون یوسف زاینده شدم

می‌خواستم سؤال کنم که آیا با این بخش از اعتقاد یونگ هم شما برخورد کرده‌اید، آیا کار کرده‌اید و به چیزهای تازه‌ای در این زمینه رسیده‌اید یا نه؟

■ **وزیرنیا:** حقیقت این است که استادان ما ذهنشان خیلی عرفان آشناست و طبیعی هم هست، سعی کرده‌اند که مایه‌های مشترکی بین دیدگاه‌های یونگ و عرفان اسلامی پیدا بکنند خوب یونگ هم گرایشی عرفانی داشت. بعد از اینکه از فروید جدا شد، هواداران فروید برای اینکه سر به سر او بگذارند، همه جا می‌گفتند ما تصور می‌کردیم که او دانشمند است، ولی حالا فهمیدیم که پیامبر و عارف است. البته بود و اینها نقص شخصیت او نیست، اینها مایه‌های کمالی است که به شخصیت یونگ اضافه شد. حقیقت این است که فردانیت و رویارویی با ناخودآگاه بیشتر یک فرایند است. اما تصور می‌کنم تجربهٔ فردی هر یک از ما می‌تواند تایید کند که جرقه هم یکی از راه‌هاست که تنها می‌تواند فرایند را تسریع کند و به نتیجه برساند. اما ناخودآگاهی منبع و جریان بسیار عظیمی از اطلاعات است، که همیشه پس زده می‌شود، چون آن پشت چیزهایی هست که دلمان نمی‌خواهد باورشان کنیم یا دیگران بدانند، سایهٔ ما هست، نقاط منفی ما هست، ما نمی‌خواهیم همه چیز را آشکار کنیم، بیشتر دوست داریم آن نقاب را رو کنیم و دائم محتویات ناخودآگاه را سرکوب می‌کنیم. بعد می‌رود آن پشت، آنجا مترصد می‌ماند تا بیاید و حضورش را اعلام کند، پس به رغمِ سرکوب از بین نمی‌رود. مثل مفهوم انرژی در فیزیک. انرژی فقط از شکلی به شکل دیگر تغییر پیدا می‌کند اما از بین نمی‌رود. همان‌طور که اشاره کردید، ناخودآگاه جمعی دو وجه دارد، یک نیروی بسیار مخرب و یک نیروی بسیار سازنده. اگر کسی بتواند فرایند فردانیت را طی کند یعنی یکی یکی کهن الگوهای اصلی را که اشاره کردم، جذب خودآگاهی کند، با آن به مصالحه می‌رسد و بعد مقر فرماندهی روان از «خود» به «خویشتن» منتقل می‌شود، (از ego به self) در نتیجه «خویشتن» منبع بی‌کرانی از دانش، آگاهی و الهام در اختیارش می‌گذارد که می‌تواند او را حمایت کند.

□ **حسینعلی نوذری:** بحثی که در ارتباط با روان‌شناسی نادیده گرفته می‌شود و ممکن است منشاء خلط‌هایی هم بشود، این است که فکر می‌کنیم نقد روان‌کاوی و نقد روان‌شناسی فقط برمی‌گردد به دوران فروید و قرن نوزدهم به این طرف. در حالی که وقتی ارسطو تحلیل خودش را در ارتباط با مفهوم شعر می‌دهد و به‌خصوص آن جایی که به تعریف و تبیین مفهوم تراژدی می‌پردازد، می‌بینیم که در مفهوم تراژدی، وقتی صحبت از تاسف و ترحم می‌کند، دقیقاً به مسائل روان‌شناسی نظر دارد. منتها روان‌شناسی فرویدی و ناخودآگاه جمعی یونگ که خانم وزیرنیا به آن اشاره کردند، در واقع اوج تکامل رویکرد روان کاوانه به متن یا اساساً به اثر هنری است، که خوب مورد انتقادات زیادی هم واقع شده که اشاره شد.

سؤالم این است که ما سه رویکرد اساسی را در نظر می‌گیریم: یکی رویکرد سنتی در نقد ادبی است که در واقع ضعف اصلی آن نادیده گرفتن پیچیدگی‌های ساختاری یک اثر هنری است. رویکرد اساسی دیگر، رویکرد صورت‌گرا یا فرمالیسم است که در واقع در رویکرد فرمالیسم بر خلاف رویکرد سنتی مفاهیم و زمینه‌های تاریخی و اجتماعی خلق یک اثر نادیده گرفته می‌شود، به اصطلاح اهمیت بیش از حدی برای ظاهر و صورت و ساختار قائل می‌شود. اما یکی از ضعف‌های اساسی رویکرد روان‌شناسی به نقد ادبی که انتظار داشتم به این نکته اشاره بفرمایید در واقع این است که در رویکرد روان‌شناسی علاوه بر آنکه آن دو وجه با شدت و حدت دنبال می‌شوند، ـ وقتی می‌بینیم که از ظواهر به سمت اعماق حرکت می‌کنیم ـ نقیصه رویکرد سنتی کنار گذاشته می‌شود. وقتی در ارتباط با زمینه‌های روان شناختی پیدایش یک قهرمان یا افعال و رفتار یک قهرمان صحبت می‌شود، در واقع در اینجا به مفاهیم و مضامین اجتماعی پرداخته می‌شود. اما چیزی که در اینجا نادیده گرفته می‌شود، زمینه‌های زیبایی‌شناسی خلق یک اثر است. این ضعف را ناشی از چه چیزی می‌دانید؟ آیا ناشی از آن برخورد پروکرانستوسی می‌دانید که در رویکرد روان‌کاوانه وجود دارد، یا ناشی از ضعف منتقد؟

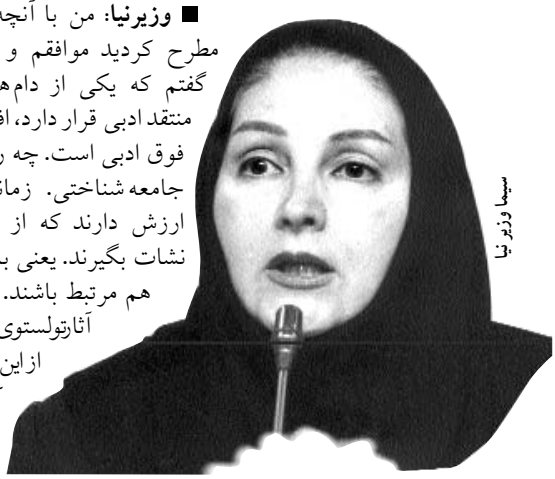
■ **وزیرنیا:** ضعف روانکاوی نیست. روانکاوی در ذات خود قادر است همپای توان ذهنی منتقدی مبدعْ امکانات نو بیافریند. رویکرد روان‌شناختی نمی‌گوید که شما این طور نگاه نکنید. من نقل قولی از نیچه می‌آورم، که روان‌شناسی بزرگ بود. او در تحلیل کارهای ناتورالیستی زولا ـ که می‌دانید اوج بازتاب جنبه‌های خیلی ناخوشایند زندگی است. می‌گوید که زولا از بوی گند خیلی شش می‌آید. خوب این هم تحلیلی است، روان‌شناسی نمی‌گوید به زیبایی نگاه نکنید، نقد روان‌شناختی ابزاری است مثل سایر ابزارها که به ما امکان می‌دهد، به قول فرنگی‌ها موضوع را روی میز بگذاریم و از زوایای مختلف نگاهش کنیم.

نقد روان شناختی نه تنها شیوه‌های دیگر نقد را نفی نمی‌کند، بلکه ظرفیت دارد، که مخاطبش بگوید نویسنده‌ای که زیبایی‌ها را می‌بیند خصیصه‌ای در روانش دارد که او را به این کار قادر می‌کند و آن دیگری که انگشتش را تنها روی زشتی‌ها می‌گذارد خصیصهٔ دیگری دارد. و هیچ کدام الزاماً بدتر یا بهتر نیستند و بازمی‌گردند به شرایط دیگر. اجتماعی و روانی در زمینهٔ تحلیل زیبایی‌شناسی هنری نیز این توان در نقد روان‌شناختی هست. نمونه دم دستی‌اش مقایسه کاربرد استعارهٔ نیلوفر در بوف کور و در شعر سهراب است. ما نیازمند کاربست تلفیقی از این دو نگرش هستیم، مثلاً باید در چرخه‌ای که بالا می‌رود، در یک دایرهٔ وسیع‌شونده، از یک لایه تحلیل روانی شروع کنیم و بعد برگردیم به سوی نکات زیبایی‌شناختی و دوباره یک حلقه بالاتر رویم و اینها را به هم پیوند بزنیم، این البته ایده‌آل است و امیدوارم که عملی شود.

اما در مورد ردپای تحلیل روان‌شناختی در آثار ارسطو که به آن اشاره کردید و عمدتاً موضوع و با نگاهی «موزه»ای پالایش یا کاتارسیس، باید عرض کنم که این مبحث مربوط به حوزه بسیار بسیار محدودی از تحلیل روان‌شناختی است که تنها از حیث بررسی تاریخچه موضوع و با نگاهی «موزه»ای می‌توان به آن اشاره کرد و آن هم از زاویهٔ تأثیر ادبیات بر روان خواننده، نه تحلیل ساختِ اثر ادبی و منشأ هیچ خلطی هم نشده است.

نیازی به تحلیل ندارد. در هر حال من وجود آثار ساختگی و کلیشه‌ای را نفی نمی‌کنم.

□ **محمدرضا گودرزی:** من به شخصه نقد روان‌شناختی را به عنوان یک نقد خود بسنده در برخورد با اثر ادبی قبول ندارم. در واقع معتقدم روان‌شناسی و جامعه‌شناسی اگر از دیدگاه‌های خودشان وارد اثر ادبی شوند، قبل از اینکه نقد ادبی باشند، نظریه روان‌شناختی یا جامعه شناختی هستند. اما ما یک سری تعاریف ازپیش تعیین‌شده، دربارهٔ سایه، دربارهٔ ناخودآگاهی و غیره داریم و با پیش اندیشگی سراغ متن ادبی می‌رویم و آن را تفسیر می‌کنیم. در واقع یک نوع نقد تفسیری و نقد مؤلف است نه نقد اثر، چون که قبل از هر چیز با یک اثر ادبی باید به عنوان یک متن خود بسنده رو به رو شویم، یعنی یک داستان یا اثر ادبی قوانین خودش را خودش تعیین می‌کند، یعنی اگر یک بیمار روانی در داستان هست، حتماً مهم نیست که بتوانیم بیماری او را با تعاریف از پیش تعیین‌شده‌ای که در روان‌شناسی هست تعریف کنیم. اصلاً این کار لزومی ندارد، چون خود اجزای متن، تعیین‌کنندهٔ حرکت‌های آن شخص هستند. یا مثلاً گلشیری که در **معصوم پنجم** مثال زدید، تا جایی که از نحوهٔ نگاهش به قضیه اطلاع دارم، تصورش این بود که به باورها و فرهنگ عامه، خرافی یا غیر خرافی شکل داستانی بدهد، یعنی برای برخورد با متن ادبی می‌توان مرکز را متن قرار داد و این هم بازی زبانی است و خود مسئله روان‌شناسی در گفتمان خود روان‌شناسی ارزش دارد و وقتی وارد گفتمان ادبی شود، آن وقت است که باید قواعد دیگری را بپذیرد و بازی زبانی دیگری بکند که در گفتمان ادبی حاکم است.


سیما وزیرنیا

■ **وزیرنیا:** من با آنچه که شما در آغاز مطرح کردید موافقم و در پایان عرایضم گفتم که یکی از دام‌هایی که بر سر راه منتقد ادبی قرار دارد، افتادن در جبرگرایی فوق ادبی است. چه روان‌شناختی و چه جامعه‌شناختی. زمانی این تحلیل‌ها ارزش دارند که از دل خود اثر ادبی نشات بگیرند. یعنی با صورت و ساختار هم مرتبط باشند. اما فراموش نکنید. آثارتولستوی‌ومثلاً داستایوسکی از این‌رو ارزشمند و موفق‌اند که این دو نویسنده مانند دو روان‌شناس بالینی متبحر شخصیت‌هایشان را خلق کرده‌اند، نه شخصیت‌های کج و کوج که فقط در گفتمان رمان معنی‌دار باشند.

در مورد اشاره‌ای که به داستان **معصوم پنجم** و آن حلقه کردید، سؤال‌های من الزاماً پاسخ ایجابی ندارند، اما باید تأکید کنم یک نظر این است که اسطوره‌ها ارتباط تنگاتنگ با آداب و رسوم دارند؛ مگر اسطوره‌ها از ناخودآگاهی نمی‌آیند؟ ارتباط این حلقه‌های چرخ زنی را با پس ذهن، نتایج تحلیل یونگ از رویاهای مراجعانش نشان می‌دهد. من کاری تحقیقی دربارهٔ نقاشی کودک کرده‌ام. ما ضمن کار متوجه شدیم اولین تصویر هندسی که کودک رسم می‌کند، دایره است. خیلی جالب است! و روان شناسان این نوع دایره را شکل مرجع می‌نامند. شکل دیگری که کودک می‌کشد یک صلیب در درون دایره است، یعنی همان چیزی که از گذشته‌ها تکرار شده یعنی همان ماندالا. افلاطون روان را کروی می‌دانست. آیا او و پیروانش صورت نابی از ناخودآگاهی را بر مفهوم روان بازنمی‌تاباندند؟ این جای بحث دارد. من اصراری ندارم بگویم که حلقهٔ داستان گلشیری حتماً حلقه ماندالا است، ولی سؤال می کنم: آیا هست؟

□ **محمدرضا گودرزی:** نکته‌ای که فروید هم ظاهراً به آن اشاره کرده این است که روان‌شناسی از ادبیات می‌آموزد، در واقع روان‌شناسی مدیون ادبیات است ولی ادبیات نیست. یعنی یک نویسنده تئوری‌های روان‌شناسی را یاد می‌گیرد و بعد می‌گوید داستانی روان‌شناسی می‌نویسم، ولی اثر او ادبیت نخواهد داشت و چون با شکل پیش فرضی نوشته شده، پس او اصلاً نویسنده نیست. این است که آیا واقعاً روان‌شناسی بیشتر مدیون ادبیات است و یا اینکه یک نویسندهٔ ادبی هم باید حتماً مسائل روان‌شناسی را بداند و از آنها استفاده کند؟

■ **وزیرنیا:** ببینید روابط همیشه متقابل است، من باور ندارم در هیچ زمینه‌ای رابطه یک سویه باشد. اینکه شما فرمودید، نقد روان شناختی، نقد مؤلف است، خوب این طبیعی است. در آنچه که منتقدین ما دربارهٔ **بوف کور** گفتند، بخشی از خودشان را هم گفتند، آنچه هم که من در اینجا گفتم، دربردارندهٔ بخشی از خودم بود. ما باید این را بپذیریم، اما باز بستگی به این دارد که ما دین را چگونه معنی کنیم و چه سهمی برایش در نظر بگیریم، بعد که متوجه شدیم کدام بیشتر زیر بار دین هستند، با آنچه می‌خواهیم بکنیم. شکی نیست که نظریاتِ روان کاوی نه تنها از متون ادبی بلکه از سایر آثار هنری نیز بهره گرفته‌اند. در پاسخ به بخش آخر پرسش شما باید عرض کنم که نقد آثار ادبی براساس مکاتب روان‌کاوی با اعلام ضرورت آگاهی نویسنده از اصول آن مکاتب دو امر کاملاً متفاوت است. شما دایم برآگاهی نویسنده از مکاتب روان‌شناختی تأکید می‌کنید. این بحث دیگری است و فاعلش هم ممکن است کار هنری بکند یا کار کلیشه‌ای، بحث ما آن جاست که بخش مهم این امر ناآگاهانه اتفاق می‌افتد.

□ **بهادر باقری:** البته شاید سؤال من ارتباط زیادی به بحث نقد ادبی نداشته باشد. یکی از اعتقادات یونگ این است که اگر کسی بتواند لایه خودآگاه را بشکافد و از لایهٔ ناخودآگاه بگذرد و به لایهٔ ناخودآگاه جمعی برسد. با دنیای بسیار وسیعی از دانسته‌ها، معرفت‌ها و دنیای تازه و بسیار شگفتی روبه‌رو می‌شود که دو حالت دارد، یا نمی‌تواند آن را تحمل کند و دیوانه می‌شود، و یا اگر بتواند آن دنیا را تحمل کند بی‌نهایت وسعت شخصیت پیدا می‌کند و به تولد دوباره می‌رسد. آن گونه که در خدمت آقای دکتر پورنامداریان بودیم و از محضرشان آموختیم، یونگ معتقد است که انسان برای رسیدن به آن ناخودآگاه جمعی، احتیاج به یک جرقه دارد و مثالشان هم دیدار مولانا با شمس است که شمس این جرقه را می‌زند و در حقیقت مولانا را به این درجه از معرفت می‌رساند، طوری که مولانا در جایی قبل از دیدار شمس می‌گوید:

در بن چاهی بدم من سرنگون
در همه عالم نمی‌گنجم کنون

بهروز عزبدفتری

(Babrius) را در قرن اول میلادی نام برد. فدروس به جمع‌آوری و حفظ فابلهای ازوپ همت گمارد و ترجمه آنها به زبان انگلیسی با عنوان رومیولس (Romulus) در قرن دهم میلادی صورت پذیرفت.

مجموعه معروفی از فابلهای هند با عنوان **بیدپای** (Bidpai) که احتمالاً نخستین بار به زبان سانسکریت نگارش یافته، به قرن سوم تعلق دارد.[۲] یکی از فابل‌نویسان معروف فرانسه، لافونتن (۱۶۹۶ـ ۱۶۲۱) است. وی در نگارش فابلهای خود عمدتاً از ازوپ و فدروس الهام گرفته بود. در روسیه ایوان کریلف بزرگ‌ترین فابل‌نویس است. فابلهای کریلف توسط برنارد پیرس(Bernard Pares) ، استاد زبان و ادبیات روسی دانشگاه لندن، به صورت منظوم به انگلیسی ترجمه شد و انتشارات هایپریون (Hyperion) آنها را در ۹ کتاب و در مجموع ۲۰۳ قصه در سال ۱۹۲۶ منتشر کرد.

۳ـ ۱ـ فابل از دیدگاه ویگوتسکی

فصل پنجم کتاب **روان‌شناسی هنر** اثر ل. س. ویگوتسکی (۱۹۳۴ـ۱۸۹۶) به تحلیل فابل پرداخته، آن را ابتدایی‌ترین صورت ادبی می‌داند که بهتر از دیگر صور ادبی خواص ویژهٔ شعر را نشان می‌دهد. از نظر ویگوتسکی، دو نظریهٔ روان‌شناختی دربارهٔ فابل حائز اهمیت است: نظریهٔ لسینگ[۳] شاعر و منتقد آلمانی، و نظریهٔ پوتپ‌نیا[۴]، ادب‌شناس روسی. بنا به تعریف لسینگ، فابل عبارت است از روایت داستانی دربارهٔ یک حکم اخلاقی به گونه‌ای که واقعی نماید. این تعریف با برداشت برخی از هنرشناسان که هنر را در خدمت و تقید هدف یا اندیشهٔ کلی می‌دانند، همسویی دارد. بنا به عقیدهٔ پوتپ نیا، فابل پاسخ آنی به پرسشی در مورد زندگی روزمره است و چون یکی از ابزارهای درک رابطه‌های انسان و منش افراد است، جنبهٔ تمثیلی آن بسیار قوی است و این خود موجب تقرب فابل به ساحت شعر می‌شود. نظر توماشه فسکی[۵]، ادیب و منتقد روس، دربارهٔ فابل در واقع ماحصل تعاریفی است که لسینگ و پوتپ‌نیا در این باره ارائه کرده‌اند. فابل مبتنی بر تمثیل، روش اثبات

مقاله

ادب فارسی آینه‌دار افسانه‌های عامیانه غرب

مقالهٔ حاضر مشتمل بر چند بخش است. در بخش نخست، پس از ذکر انگیزهٔ نگارش مقاله، به تعریف فابل، کارکرد، انواع و دلایل شباهت آن در میان ملل و امم مختلف پرداخته و در این راه از نظرات دو دانشمند بزرگ، ویگوتسکی و زرین‌کوب، سود جسته‌ایم. سپس در توصیف توارد اندیشهٔ انسانی، نمونه‌های چندی از افسانه‌ها و قصه‌های ازوپ، لافونتن و کریلف را در آثار منظوم و منثور فارسی ذکر کرده‌ایم. در پایان به فایدت این قبیل دادوستدهای متقابل فرهنگی به منظور ایجاد صلح و دوستی و گشودن باب گفت‌وگو در میان مردم کشورهای گوناگون اشارتی کوتاه کرده‌ایم.

۱ـ۱ـ در ابتدای نگارش این مقاله لازم می‌دانم نکته‌ای را به دنبال پیشگفتار بیاورم تا خوانندهٔ محترم را از انگیزهٔ نگارش مقاله و جریان بالندگی و عرضهٔ آن به صورت مقالهٔ حاضر آگاه سازم.

در چند سال گذشته در کنار انجام وظایف آموزشی خود در دانشگاه تبریز، توفیق یافتم کتاب **روان‌شناسی هنر** اثر برجستهٔ دانشمند فقید روس، لوسمنوویچ ویگوتسکی (۱۹۳۴ـ۱۸۹۶) ، که در واقع پایان‌نامهٔ دکتری او بوده است، به فارسی ترجمه کنم. بخش سوم این کتاب با عنوان «تحلیل‌واکنش زیباشناختی» شامل زیربخشهای تحلیل فابل[1]، شرنگ مرموز ترکیب، داستان «نَفَس آرام» و تراژدی هملت، شاهزادهٔ دانمارک است. این نکته را از آن جهت می‌گوییم که در جریان ترجمهٔ بخش فابل، علاقه‌مند شدیم حتی‌الامکان متن خارجی فابلهایی که ویگوتسکی در توجیه تکنیک فابل و نقش روان پالایی آن نام می‌برد (و آنها عمدتاً از ازوپ یونانی، لافونتن فرانسوی و کریلف روسی بودند) پیدا کنیم و هر یک را در کنار صورت منظوم و منثور موجود در ادب فارسی قرار دهیم. در این میان، ترجمهٔ منظوم برخی از فابلهای مورد استناد ویگوتسکی را پیدا کردیم و در پانوشت مباحث مربوطه در متن فارسی کتاب **روان‌شناسی هنر** آوردیم. این توفیق نصیبمان شد تا مقاله‌ای با عنوان «تحلیل فابل از دیدگاه ویگوتسکی» به نگارش درآوریم و در نشریه **ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز** (شماره مسلسل ۱۴۹ ـ ۱۴۸، سال ۱۳۷۲) به چاپ برسانیم.

انگیزهٔ دوم نگارش مقالهٔ حاضر، که از انگیزهٔ نخست تأثیر پذیرفته، از این باور نگارنده نشأت می‌گیرد که یکی از راههای مؤثر در ایجاد تفاهم و حس دوستی میان مردم کشورهای جهان، پی بردن به آبشخور ادبیات تودهٔ مردم، اسطوره‌ها، فابلها، قصه‌ها و ضرب‌المثلها است. با بررسی این قبیل آثار ادبی می‌توان به نیازهای اولیهٔ جسمانی و عاطفی انسان پی برد و تردیدی نیست تلاش در راه تأمین این نیازها به ایجاد احساس اخوت در میان ملل و امم دنیا کمک می‌کند. در این حالت است که انسان وارسته از منیت و خودخواهی، همنوع خود را بهتر خواهد شناخت، در شادیها و آلام شریک وی خواهد شد و خود را عضوی از خانوادهٔ بزرگ انسانی در این خانهٔ زمینی خواهد دید. ما بر این باور هستیم که ادراک عاطفی در تحول روحیه و نگرش انسان مؤثرتر از ادراک عقلی، عمل می‌کند. واکنش عاطفی انسان در قبال آثار هنری، از جمله ادبیات، و در مفهوم محدودتر آن داستان، قصه و فابل به روان پالایی منتهی‌می‌شود و در نتیجه اخلاق نیک بشری فرصت می‌یابد، پیش بتازد و جامعه انسان را در برابر آثار ناگوار علم و تکنولوژی که در دست افراد گمراه و سودجو به حربه‌ای ویرانگر بدل شده است، حفظ کند.

۲ـ۱ـ در این گفتار روی سخنمان بیشتر با تمثیل فابل است. فابل (Fabula) به روایتی کوتاه، منظوم و منثور گفته می‌شود و متضمن نتیجهٔ اخلاقی است. ما این تعریف را از **فرهنگ و اصطلاحات ادبی** کودان (I. A Cuddon) ، (۱۹۷۹)، گرفته‌ایم. در این کتاب آمده است اشخاص اصلی فابل موجودات غیرانسانی یا اشیاء غیر ذیروح هستند. خاستگاه اصلی آن محتملاً یونان و نخستین فابلها به ازوپ (Aesop) منسوب است که در قرن ششم پیش از میلاد می‌زیست. از مقلدان معروف وی می‌توان فدروس (Phaedrus) و بابریوس

در قصه‌های کونگو (در آفریقا) غزال و در قصه‌های ژاپونی، میمون است. (زرین‌کوب، همان اثر ص ۲۳۶).

زرین‌کوب از شباهت موجود در میان قصه‌های ملل گوناگون جهان ابراز شگفتی کرده و در علت‌یابی آن به موارد زیر اشاره می‌کند:

۱ـ شباهت افسانه‌های اروپایی با افسانه‌های هند و ایرانی به سبب پیوند و خویشاوندی نژاد این اقوام است.

۲ـ افسانه‌ها، خاطره‌هایی از زندگی بدوی آدمیزاد هستند و آنچه از سحر و طلسم و قربانی و اعتقاد به امور مقدس در این افسانه‌ها دیده می‌شود، مربوط به شیوه زندگی ابتدایی اقوام است و ربطی به اساطیر ملل ندارد. بنابراین، شباهت موجود در این افسانه‌ها به علت وجود شباهت در آیین و مناسک زندگی مردم بدوی است.

۳ـ وجود شباهت بین افسانه‌ها نتیجهٔ وحدت منبع و منشأ آنها یعنی سنن بودایی و هندی است. این احتمال وجود دارد که همه افسانه‌های جهان قدیم ـ مصری، بابلی، یونانی و ایرانی ـ نخست به هند رفته و در آنجا با ذوق شاعرانه مردم هند درآمیخته و سپس با صورت تازهٔ هندی در همهٔ جهان منتشر شده‌اند.

۴ـ بالاخره آن‌که، روابط بین اقوام، لشکرکشیها، دادوستدهای بازرگانی، مسافرتها، مهاجرتها، خرید و فروش غلامان و کنیزان در بازار برده‌فروشان و لولیان شهر آشوب را نیز می‌توان در توجیه علت وجودی شباهت میان افسانه‌های ملل دنیا مؤثر دانست.

به سخن زرین‌کوب، در پاره‌ای موارد این همانندی ممکن است به کلی اتفاقی و از مقوله توارد باشد. دیگر آن‌که، هیچ یک از عوامل فوق به تنهایی علت شباهت این افسانه‌ها را بیان نمی‌کند.

یک نکته هم می‌توان بر مطالب فوق افزود، بدین معنا که انسان دارای دستگاه عصبی واحدی به نام ذهن است و چون از تبار انسان هوشمند (Homosapiens) است، لاجرم دارای نیازهای جسمانی و عاطفی معینی است. او برای ادامه هستی خود در این کره خاکی گاهی از رفتار و عادات جانوران و پدیده‌های طبیعی در محیط زندگی‌اش تأثیر پذیرفته و در آفرینش قصه‌ها قدم در جای پای دیگری گذاشته است. گاهی نیز در گذر زمان قصهٔ همزاد خود را شنیده است و چون آن را مطابق ذوق و باب دل خود یافته است، به استقبال آن رفته و آن را با رنگ و بوی تاریخ فرهنگ خاص خود باز آفریده است.

۵ـ۱ـ توارد اندیشه در ادب فارسی (از زبان زرین‌کوب)

در **مثنوی** مولوی و در منظومه‌های **الهی‌نامه**، **منطق‌الطیر**، **مصیبت‌نامه** و نیز **اسرارنامه** و **خسرونامهٔ** منسوب به عطار نیشابوری و همچنین در **پنج گنج** نظامی ـ **مخزن‌الاسرار**، **خسرو و شیرین**، **لیلی و مجنون**، **هفت پیکر** و **اسکندرنامه**ـ در **بوستان** و **گلستان** سعدی و در آثار شعرا و نویسندگان متأخر چون پروین اعتصامی، ایرج، شهریار، خانلری، رعدی آذرخشی، رشید یاسمی، مینوی و... گاهی به قصه‌هایی برمی‌خوریم که به افسانه‌ها و حکایات ازوپ، لافونتن، کریلف، و یا دیگر نویسندگان غربی شباهت بسیاری دارد. به عنوان مثال در **منطق‌الطیر** حکایت تیرانداز و سیبی که بر سر غلام گذاشته شده بود، آمده است که نظیر صحنه‌ای در نمایشنامه ویلهلم، اثر شیلر شاعر معروف آلمانی است. استاد زرین‌کوب در کتاب **با کاروان حله** در فصلی درباره جلال‌الدین مولوی به پیچورین، شخصیت اصلی کتاب **قهرمان عصر ما**، اثر لرمانتوف اشاره کرده، می‌گوید: «وقتی نی حکایت خود را به زبان شعر می‌گوید هر کسی از وی قصه‌ای دیگر می‌نیوشد. لرمانتوف، شاعر روس، در این آواز غم‌آلود داستان دختری رنج کشیده را می‌شنود و مولوی، عارف بزرگ ما، سرگذشت روح دردمندی را که از نیستان جانها جدا مانده است.» (۱۸۱: ۱۳۴۷)

گوته، شاعر پرآوازه آلمانی که شیفتهٔ حافظ و مفتون شعر و هنر ایران بود **دیوان شرق و غرب** خود را که مشتمل بر دوازده کتاب است، تحت تأثیر مطالعات شرقی و با وزن و اسلوب اشعار ایرانی سروده است و هوگو **شرقیات** خود را به تقلید از این کتاب نوشت. گوته در **تکفیرنامه**، یکی از دوازده کتابش، به تقلید مولوی، سخن را به جای نی، از زبان چنگ می‌آورد. در **مثل نامه**، یکی دیگر از کتابهای دوازده‌گانه گوته، حکایت اول، اقتباسی از سرگذشت آن قطره بارانی است که از ابری چکید و چون خود را در برابر عظمت دریا ناچیز دید، صدف در کنارش به جان پرورید. و یا در همین کتاب گوته قطعه‌ای در خطاب به پر طاووس در میان ورقهای قرآن سروده است که ملهم از دو بیت زیر است:

پر طاووس در اوراق مصاحف دیدم
گفتم این مرتبه از قدر تو می‌بینم بیش
گفت خاموش که هر کس که جمالی دارد
هر کجا پای نهد دست ندارندش پیش

ناپایداری جاه و جلال این دنیا مایه فکری بسیاری از ادبای جهانی بوده است. همان اندرزی که گل خوشبوی در حمام به سعدی می‌دهد، عطردانی خالی در رهگذر به فدروس (Phaedrus) فابل نویس معروف رومی قرن اول میلادی الهام می‌کند. عشق به دوستی، صلح و نوع‌پروری در آثار سخنوران بسیاری مجال بیان یافته‌است. وقتی ابیات زیر از لانگفلو (Longfellow) شاعر قرن نوزدهم آمریکایی را می‌خوانیم:

All that inhabit this great earth,
Whatever be their rank or worth,
Are Kindred and allied by birth,
And made by the same clay.

(همه آنانی که بر روی این زمین بزرگ مقیم‌اند
بگذریم از مقام و اعتباری که برخوردارند
در اصل خویشاوند و وابسته یک دیگرند
و از یک خاک رس همه سرشته‌اند.)

بی‌اختیار سعدی را به یاد می‌آوریم که گفته است:

بنی آدم اعضای یکدیگرند
که در آفرینش زیک گوهرند

و یا زمانی که قطعه بدیع «جذبه» (Extase) را در **شرقیات** هوگو می‌خوانیم، در خلوت کنار دریا، نغمهٔ امواج کف‌آلود دریا را می‌شنویم که عظمت آفریدگار هستی را ستایش می‌کنند و ناخواسته این ابیات سعدی در ذهنمان زنده می‌شود:

دوش مرغی به صبح می‌نالید
عقل و صبرم ببرد و طاقت و هوش
یکی از دوستان مخلص را
مگر آواز من رسید به گوش
گفت باور نداشتم که ترا
بانگ مرغی چنین کند مدهوش
گفتم این شرط آدمیت نیست
مرغ تسبیح‌خوان و من خاموش

این اندیشهٔ اومانیستی و جهان وطنی که در آن خودخواهیها رنگ باخته و همه فارغ از جدل رنگ و نژاد و مذهب و بدون تقید به

احکام اخلاقی به کمک امثله در حکایات و قصص، است. به عبارت دیگر، فابل در حول و حوش مضمونی معین ساخته می‌شود، به روایت شکل تمثیلی می‌بخشد و از آن نتیجه اخلاقی ارائه می‌دهد.

پیشینیان دربارهٔ فابل تصوری حقیرانه داشتند و چون موضوع فابل غالباً واقعیتهای زندگی روزمره و عادی است، اغلب فابل را نمونهٔ دون شعر تلقی می‌کردند و احساس کوته‌بینانهٔ خود را به شعرای فابل‌پردازی چون لافونتن و کریلف تسری می‌دادند. برخی فابل را به جای آن‌که در حوزهٔ شعر قرار دهند، از مقوله فلسفی پنداشته‌اند. ارسطو به بحث فابل پرداخته است، اما نه در کتاب **فن شعر** بلکه در **فن بیان** و تا عصر لافونتن، بحث دربارهٔ فابلهای ازوپ در حوزه معانی و بیان صورت می‌گرفت.

لسینگ و پوتپ‌نیا، هر دو، فابلهای تغزلی را مردود می‌شمارند و آنها را مقوله‌های هنری نمی‌دانند. برعکس، آنها فابل را در زمرهٔ مقوله‌های اخلاق و تعلیم می‌آورند و معتقد هستند که تحلیل این قبیل فابلها به روان‌شناسی تفکر منطقی مربوط می‌شود تا روان‌شناسی هنر. ویگوتسکی موضع دیگری در رابطه با فابل برگزیده است. او فابل را از مقولهٔ شعر و اصلی‌ترین عنصر ساختاری آن را تمثیل می‌داند.

پرسشی که غالباً دربارهٔ فابل مطرح می‌شود، به راز بقای فابل ارتباط دارد. چگونه است که فابل در طول قرنها به حیات خود ادامه می‌دهد و هم‌چنان از اقبال تودهٔ مردم برخوردار است؟ ویگوتسکی در پاسخ می‌گوید: فابل همواره کاربردهای نوین می‌یابد. اگر روزی هیچ کاربردی برای مضامین فابل نباشد، فابل از «هستی» باز می‌ماند و در محاق فراموشی می‌افتد. گاهی اتفاق می‌افتد فابل به خاطر ایماژی که در آن به کار رفته و آن ایماژ دیگر کاربردی ندارد، نامفهوم می‌گردد و طبیعی است در چنین حالتی نمی‌تواند به حیات خود ادامه دهد.

افزون بر عنصر تمثیل، عنصر دوم فابل انتخاب جانوران و یا اشیاء بی‌جان به عنوان اشخاص داستانی است. چرا غالباً قهرمانان اصلی فابل جانوران هستند؟ به عقیدهٔ لسینگ برای استفاده از جانوران در فابل دو دلیل عمده وجود دارد: نخست آن‌که، جانوران در منش استوارترند، همین که نام جانورانی را بر زبان می‌آوریم، بی‌درنگ مفاهیمی چون شهامت، خدعه و مکر، زیرکی و کاردانی، حرص و طمع و... (که جانوران معینی مظهر چنین خصایصی‌اند) به ذهن متبادر می‌شود. دوم آن‌که، استفاده از جانوران موجب می‌شود که فابل در خواننده تأثیر عاطفی نداشته باشد. به باور لسینگ، مقصود فابل این است که مفهوم روشن و زنده‌ای از قاعده اخلاقی ارائه دهد «و هیچ چیزی بیشتر از عواطف موجب گمراهی ادراک و معرفت ما نمی‌شود.» (۱۵۳: ۱۹۷۱) . ویگوتسکی در این باره ابراز عقیده می‌کند که جانوران، اشخاص مناسبی هستند که امکان گسستگی از واقعیت را که لازمه ادراک زیباشناختی است فراهم می‌آورند. به عبارت دیگر، خصایص این قهرمانان پیوند خود را از واقعیت می‌گسلند و بدینسان موجد تأثیر هنری می‌شوند و این تقریباً همان مفهومی است که ویلیام گریس (W. J. Grace)[6]، (۱۹۶۵)، در قالب عبارت «تعلیق ناباوری»[7] آورده است. مفهومی که احساس هنری را از احساس واقعیت متمایز می‌سازد.

۴ـ ۱ـ فابل در تصور زرین‌کوب (۱۳۵۱)[8]

دوستان افسانه‌ها فقط کودکان نیستند. در روزگار پیشین پادشاهان نیز مانند مردم روزگار خود به این افسانه‌ها دل بسته بودند و کتابهایی مانند **هزار انسان**، **بختیارنامه**، **هزار و یک شب** و **کلیله و دمنه** مایهٔ سرگرمی خلفای دمشق و بغداد بود و افسانه‌گویان حرفه‌ای بر سر کوچه و بازار مردم را به شنیدن افسانه‌های خود گرد می‌آورده‌اند. برخی از نویسندگان و شعرا در کشورهای گوناگون مجذوب این افسانه‌ها شده و آنها را به نوعی در آثار خود به صورت منظوم عرضه داشته‌اند (در این مقاله نمونه‌هایی چند در این باب ارائه خواهیم کرد). گروهی نیز چون شارل پیرو (Charles Perrault) نویسنده و ادیب فرانسوی کتاب **قصه‌های مادرم غاز**[9] را منتشر کرد.

در آلمان برادران گریم مجموعه‌ای به نام **افسانه‌های کودکان و قصه‌های خانه**[10] را منتشر کردند. در ایران **قصه‌های مشدی گلین خانم** به همت الول ساتن (L. P. Elwell Sutton) و با ویراستاری مارتسولف (U. Marzloph) در سال ۱۳۷۴ منتشر شد.

این افسانه‌ها به لحاظ نشان دادن فرهنگ، زبان، نژاد و خصوصیات اخلاقی ملل و امم و نیز به لحاظ زبان‌شناسی و تاریخ اهمیت فراوانی دارند. به باور زرین‌کوب، هر چند در نقل سینه به سینه، این قصه‌ها از تصرف ذوق و قریحه آفریدگاران بی‌نام و نشان خویش بر کنار نمانده‌اند، باز چون از تصرف و دخل ارباب قلم مصون مانده‌اند، به حقیقت نزدیک‌تر هستند. زرین‌کوب در تقسیم‌بندی اجمالی افسانه‌ها، به انواع چندی اشاره می‌کند (صص ۲۳۷ـ ۲۳۴) : برخی از افسانه‌ها خیالی هستند و در آنها موجودات ذهنی چون دیو و پری و غول و عفریت توصیف شده و حدیث قصرهای سر به فلک کشیده و گنجهای نهفته در دل خاک و آرزوهای دیرینه مردم خام طمع و ساده دل جهان بیان شده است. بعضی دیگر افسانه‌هایی هستند که جنبهٔ واقع‌بینی و حقیقت‌گویی دارند. در این نوع افسانه‌ها، از زندگی مردم، شادیها و رنجهای آنان، سرگذشت و ایثار، سفرها، کینه و انتقام، سخاوت و تنگ‌نظری،... و آنچه که مضامین رمان و داستان کوتاه را تشکیل می‌دهد، سخن می‌رود. بعضی از افسانه‌ها جنبهٔ تاریخی دارند و سرگذشت شگفت‌انگیز شاهان، سرداران و مردان بزرگ چون اسکندر مقدونی، شاه عباس، انوشیروان و امیرکبیر را نقل می‌کنند. در بیان شرح این قهرمانان تاریخی، توصیف صحنه‌ها و احوال شخصی، آرایه‌ها می‌بندند و رنگ شاعرانه بدان می‌پاشند. با این همه، سخن به شیوه جدی برگزار می‌شود و از هزل و طیبت برکنار است. دسته‌ای از افسانه‌ها نیز هستند که جنبهٔ شوخی و مزاح دارند و عمدتاً برای نزهت خاطر خواننده تألیف می‌شوند. بالاخره، افسانه‌هایی هستند که اشخاص اصلی آنها جانورانند و غالباً متضمن نتایج اخلاقی بوده، خواننده را به تأمل در اعمال خود و عاقبت کار وا می‌دارند. در این دسته از افسانه‌ها هر یک از جانوران مظهر برخی خصایص اخلاقی مانند حماقت، شهامت، زیرکی هستند، هر چند صفاتی که در افسانه‌های ملل جهان به این جانوران منتسب می‌کنند، متفاوت است. به عنوان مثال در افسانه‌های ایرانی و اروپایی روباه مظهر مکر و فریب است، در حالی که مظهر این خصیصه در افسانه‌های آفریقایی، خرگوش و در قصه‌های سیاهان، عنکبوت و سنگ‌پشت و

می‌خوانیم که روزی ماهی و خرچنگ و قو خواستند یک چرخ‌دستی پر از بار را در جاده‌ای به حرکت درآورند. هرچه زور زدند، چرخ‌دستی از جایش تکان نخورد، چرا که قو می‌خواست به سوی آسمان پرواز کند؛ خرچنگ به عقب می‌رفت و ماهی میل به جانب دریا داشت.

رعدی این قصه را به نظم کشید. اما در آن از اصطلاحات مختص زبان فارسی استفاده کرد و از مسائلی سخن گفت که مختص روزگار خود شاعر بود. نخست صورت منظوم افسانهٔ کریلف را به زبان انگیسی می‌آوریم:

SWAN, PIKE AND CRAB

WHEN Partners can't agree,
Their business fares disastrously;
With worry all the While, they get no further on.
One day, the pike, the crab, the swan
Set out to drag a trolley down the road,
All three together harnessed to the load.
They nearly burst their skins: they tug and jerk
and shove:
The truck is where it was, and not a yard beyond:
It was not that their load was difficult to move:
But upward strained the swan, toward the skies
above,
The crab kept stepping back, the pike was for the
pond.
And which was right or wrong, I neither know
nor care:
I only know the truck's still there.

رعدی:

قصه‌ای بشنو در این معنی نکو
از حدیث ماهی و خرچنگ و قو
کان سه روزی مجلسی آراستند
همت از پیر طریقت خواستند
دم زهمکاری و همراهی زدند
چانه بهر مطلب واهی زدند
...
سوی گردونه شتابان تاختند
وندرین ره سر زپا نشناختند
طوق بر گردن نهادند اسب‌وار
بر خود آن گردونه بستند استوار
گرچه آن گردونه گردان پای بود
آن زمان چون کوه پابرجای بود
...
آن سه تن بیچاره حمالان مفت
رنجشان با هم نمی‌گردید جفت
هر کدام از جانبی می‌تاختند
رنج یاران را تبه می‌ساختند
قو به سوی آسمانها می‌پرید
خواستی گردونه تا گردون کشید
چون به دریا بود ماهی را هوس
راه پیمودی سوی دریا و بس
زین میان خرچنگ، آن دانای پیر
اندرین ره پس پسک می‌کرد سیر

قصهٔ دیگری که رعدی از کریلف به نظم کشیده، «کودک و سایه» نام دارد. این قصه در کتاب پنجم کریلف با عنوان «مرد و سایه‌اش» آمده است: روزی مردی شوخ به این فکر افتاد که سایه‌اش را بگیرد. به طرف سایه می‌رود، سایه پیش می‌رود؛ بر سرعت خود می‌افزاید، سایه نیز چنین می‌کند. به شیوه‌های گوناگون راه می‌رود و سایه نیز چنین می‌کند. کریلف در پایان این قصه آورده که خوبرویان نیز چنین رفتار می‌کنند، چون به دنبالشان بروی از تو دور می‌شوند، و قیاس خوشبختی نیز بر این روال است: اگر بخت از آدمی روگردان شود، تلاش در یافتن آن بی‌ثمر خواهد بود، اما در نگون‌بختی، گرفتاری همواره انسان را دنبال می‌کند. متن انگلیسی این افسانه و صورت منظوم آن چنین است:

A MAN AND HIS SHADOW

LET's catch my shadow up! some joker thought one day:
He starts - it darts a ahead - Think he: Then I'll
go fast.,
Well, so does it: he's on the run at last.
Each time he mends his pace, that's what the
shadow's doing,
Like sprite that lures and will not stay.
Our joker stops, walks leisurely away:
He turns and looks behind, - The shadow's now
pursuing!
young ladies, I've been often told it's true
you think I mean - Oh no! I never thought of
you!
I mean, it's just the same that fortune loves to
do.
For one will lose his toil and trouble
In desperate attempts to catch her up all day.
Another, so it seems, runs straight the other way:
why, not at all: herself she'll chase him at the
double.

ملک و مرز معین، مرغان باغ ملکوتی می شوند چه زیبا در شعر محمد اقبال شاعر پرآوازه پاکستانی جلوه و درخشش یافته است:

نه افغانیم و نی ترک و تتاریم
چمن زادیم و از یک شاخساریم
تمیز رنگ و بو بر ما حرام است
که ما پروردهٔ یک نوبهاریم

۶ـ۱ـ حضور قصه های غرب در آثار منظوم فارسی

در جلد سوم کتاب یحیی آرین پور، **از نیما تا روزگار ما** (۱۹۷۶) در زمره ترجمه های شهریار، قطعهٔ «کودک و خزان» آمده است (ص ۱۵۲۵). اگر بپذیریم که شهریار این قطعه را تحت تأثیر داستان **آخرین برگ** (The Last Leaf) اثر ا. هنری سروده است، باید سرودهٔ شهریار را آفرینش بدیع شعری دانست و نه ترجمه؛ و صرفاً مضمون اصلی داستان، یعنی مشاهده برگ سبز بر شاخه درختی و امید به بهبود حال بیمار، این دو اثر هنری را بدیل یکدیگر می سازد.

داستان ا. هنری به اختصار از این قرار است: در دهکدهٔ گرین ویچ، در حومه نیویورک دو دختر با هم آشنا می شوند و چون درمی یابند از ذوق و سلیقهٔ هنری یکسانی برخوردار هستند، تصمیم‌می گیرند در آپارتمانی با هم زندگی کنند. اوایل فصل پاییز است، هوا رو به سردی گذاشته و برگهای درختان آرام آرام فرو می ریزند. جانسی، یکی از آن دو دختر، دچار بیماری ذات‌الریه می شود و او که همیشه رو به سوی پنجره دارد، برگهای درخت مو مقابل پنجره را می شمارد. و زیر لب می گوید: «وقتی آخرین برگ فرو افتد، من خواهم مرد.» زمانی که دوستش به اندیشهٔ جانسی پی می برد، با نگرانی ماجرا را به پیرمرد نقاشی که در طبقهٔ پایین همان ساختمان زندگی می کرد و همواره در انتظار خلق شاهکارش به سر می برد، می گوید. آن شب پیرمرد در هوای بسیار سرد و طوفانی و زیر نور فانوس برگ مویی را بر روی دیوار نقاشی می کند. صبح فردا وقتی جانسی از دوستش می خواهد که پرده را کنار بزند، با کمال تعجب می بیند هنوز یک برگ همچنان از درخت مو آویزان است. جانسی از بیماری نجات می یابد، اما پیرمرد که به هنگام ترسیم برگ مو در شب بارانی سرمای شدیدی خورده بود، روز بعد در بیمارستان جان می سپارد. او شاهکارش را خلق کرده بود. و این هم غزل شهریار با عنوان «**کودک و خزان**»:

مادری بود و دختر و پسری
پسرک از می محبت مست
دختر از غصهٔ پدر مسلول
پدرش تازه رفته بود از دست
یک شب آهسته با کنایه طبیب
گفت با مادر: «این نخواهد رست
ماه دیگر که از سموم خزان
برگها را بود به خاک نشست
صبری ای باغبان که برگ امید
خواهد از شاخهٔ حیات گسست»
پسر این حال را مگر دریافت
بنگر اینجا چه مایه رقت هست
صبح فردا دو دست کوچک طفل
برگها را به شاخه ها می بست

نظیر این کار در مثنوی «زهره و منوچهر» اثر معروف ایرج صورت گرفته است. ایرج موضوع این اثر را از شعر «ونوس و آدونیس» (Venis and Adonis) اثر ویلیام شکسپیر، شاعر بزرگ انگلیسی، گرفته است. ماجرای عشق ونوس (آفرودیت)، الههٔ عشق و زیبایی، با آدونیس یکی از افسانه های زیبای یونان است. هر دو شاعر در اصل افسانه دست برده و آن را مطابق ذوق مردم زمانه به نظم کشیده‌اند. در شعر ایرج «زهره و منوچهر» همچون «ونوس و آدونیس» از خدایان اساطیری نیستند، بلکه دو جوان زیبا هستند که بر نطع زمین هبوط کرده‌اند.

ایرج در بیان داستان مضامین چندی را به عاریت گرفته اما چنان آنها را با رنگ و بوی زندگانی عادی ایرانیان آمیخته است که به سختی می توان پذیرفت که «زهره و منوچهر» از یک اثر خارجی ترجمه و اقتباس شده است. وقتی این دو اثر را کنار هم می گذاریم و در مقام مقایسهٔ آن دو برمی آییم، در مواردی جمال صورت شعر انگلیسی را در آینهٔ شعر ایرج به وضوح مشاهده می کنیم و در بسیار موارد ملاحظه می کنیم که ایرج تحت تأثیر عوالم درونی و ذوق شاعری خود، راه خود را می پوید و آنچنان تابلوهای رنگینی از راز و نیاز و دیدار آن دو جوان خوبرو عرضه می دارد که خواننده احساس می کند در اقلیم شعر فارسی نفس می کشد.

قطعه زیر برگزیده‌ای از «ونوس و آدونیس» شکسپیر و «زهره و منوچهر» ایرج هستند.

Vouchsafe thou wonder to alight steed,
And rein his proud head to the saddle - bow;
If thou wilt deign this favour, they need
A thousand honey secrets shalt thou know.
Here come and sit, where never serpent hisses,
And being set, I'll smother thee with kisses.

کاش فرود آیی از آن تیزگام
کز لب این چشمه ستانیم کام
در سر این سبزه من‌وتو به‌هم
خوش به هم آییم در این صبحدم
مغتنم است این چمن دلفریب
ای شه من پای درآر از رکیب
شاخ گلی پا به سر سبزه نه
شاخ گل اندر وسط سبزه نه
بند کن آن رشته به قرپوس زین
جفت بزن از سر زین بر زمین
نرم و سبکروح بیا در برم
تات چو سبزه به زمین گسترم
بوسهٔ شیرین دهمت بی‌شمار
قصه شیرین کنمت صد هزار

با وجود تشابهات معنایی در این دو اثر، نباید پنداشت که ایرج در سرودن مثنوی «زهره و منوچهر» خواسته در سایهٔ شکسپیر راه بسپارد و قدم جای پای او بگذارد. آنچه می توان به یقین گفت این است که ایرج از شکسپیر الهام گرفته و گل بوستان خاطرش را در آب و هوای ادب ایران پرورده است.[۱۱]

نمونهٔ دیگر از تاثیرپذیری شاعر ایرانی از مضامین سروده‌های شعرای دیگر کشورها رعدی آذرخشی، شاعر معاصر ایرانی است. رعدی دو قصهٔ «ماهی و خرچنگ و قو» و قصهٔ «کودک و سایه»، سرودهٔ کریلف را در قالب مثنوی به نظم کشیده، آنها را در پنجم آذر ۱۳۲۳ در مجلس یادبود یکصدمین سال درگذشت ایوان آندره یویچ کریلف که در تالار دارالفنون تهران برگزار شد، قرائت نمود. (آرین پور ۵۵۹: ۱۳۷۶).

قصهٔ «ماهی و خرچنگ و قو» اشارت به این معنی دارد که وقتی میان یاران یگانگی نباشد، کاری از پیش نمی‌رود. در این قصه

سوی او تاخت. گوزن پا به گریز نهاد و به آسانی از شیر فاصله گرفت... ولی وقتی به جنگلی انبوه رسید، شاخهای او در شاخه‌های درختی گیر کرد و نتوانست فراتر برود و به وسیلهٔ شیر شکار شد... پاهایش که مایهٔ حقارت وی بود، باعث نجات او شد، اما شاخهای زیبایش مایهٔ نابودی او گشت.

در **مثنوی** مولوی آمده است:

بشنو اکنون تو زطاووس آن جواب
تا بدانی هر نکویی را خطاب
چون ز گریه فارغ آمد گفت رو
که تو هستی رنگ و بویی را گرو
آن نمی‌بینی که هر سو صد بلا
سوی من آید پی این بالها
ای بسا صیاد بی‌رحمت مدام
بهر این پرها نهد هر سوی دام
چند تیرانداز بهر بالها
تیر سوی من کشد اندر هوا
چون ندارم زور و ضبط خویشتن
زین قضا و زین بلا و زین فتن
آن به آید که شوم زشت و کریه
تا بوم ایمن در این کهسار و تیه
بر کنم پرهای خود را یک به یک
تا نیندازد به دامم هر کلک
نزد من جان بهتر از بال و پر است
جان بماند باقی و تن ابتر است
این سلاح عجب من شد ای فتی
عجب آرد معجبان را صد بلا

رشید یاسمی همین مضمون را به گونهٔ دیگر به نظم کشیده است (۱۲۵: ۱۳۶۲):

گوزن

روزی گوزن خود را در آب دید
از عکس شاخ او را رخ بشکفید
زیرا که دید شاخش اندر مثل
باشد چنان دو شاخه از مشک بید
شد شادمانه از آن زیبا دو شاخ
وز ساق پای او را غم شد پدید
نالید و گفت آوخ کاین ساقها
زینسان خدای لاغر چون آفرید!
آن دم که بود از پایش در فغان
ناگه سگان صیاد آنجا رسید
آن ساقهاش لختی او را رهاند
چندان که گشت در جنگل ناپدید
لیکن دو شاخ او را در دو درخت
پیچید و کرد از جانش ناامید
آمد شکارگر مرد از ره چو دیو
در دم گوزن را تن در خون کشید
آنچش بکشت بودی او را عزیز
وانچش به کار آمد بودش پلید
ما را پلید باشد هر چه مفید
ما را عزیز باشد هر چه لذیذ

سعدالدین کافی بخاری، به نقل از **لباب‌الالباب**، ج ۲، ص ۳۸۰، مضمون فوق را این گونه به نظم کشیده است:

طاووس را بدیدم می‌کند پر خویش
گفتم مکن که پر تو با زیب و زیور است
بگریست زار زار و مرا گفت ای حکیم
آگه نه‌ای که دشمن جان من این پر است
ای خواجه جاه و مال تو می‌دان که پر تست
زیرا که شخص پاک تو طاووس دیگر است

از جمله مضامینی که یکی از افسانه‌های ازوپ را با مضمون شعر انوری پیوند می‌دهد، مناظره «درخت چنار و کدوبن» است که در **افسانه ازوپ** به صورت مناظره‌ای میان «نی و درخت زیتون» آمده است. در افسانه ازوپ می‌خوانیم: نی‌ای با درخت زیتونی

دربارهٔ قدرت و توان تحمل خود بحث می‌کرد. چون نی به وسیله درخت زیتون مورد ملامت قرار گرفت که ضعیف است و با هر بادی به این سو و آن سو خم می‌شود، او هیچ پاسخ نگفت. چیزی نگذشت که باد سختی وزیدن گرفت. نی با رها کردن خود در دست تندباد به راحتی باد را از سر خود می‌گذراند، ولی درخت زیتون که در برابر باد پایداری می‌کرد، با شدت گرفتن باد فرو شکست.

انوری افسانهٔ فوق را این چنین به نظم درآورده است (به نقل از علی‌اصغر حلبی، همان اثر، ۱۲۷):

نشنیده‌ای که زیر چنار کدوبنی
بر رست و بر دوید بر او بر به روز بیست
پرسید از چنار که تو چند روزه‌ای؟
گفتا چنار: عمر من افزون‌تر از دویست
گفتا به بیست روز من از تو فزون شدم
این کاهلی بگوی که آخر زبهر چیست؟
گفتا چنار نیست مرا با تو هیچ جنگ
کاکنون نه روز جنگ و نه هنگام داوریست
فردا که بر من و تو وزد باد مهرگان
آن گه شود پدید که نامرد و مرد کیست

کودک و سایه

کودکی رفت پی سایهٔ خویش
سایه با رفتن او رفت به پیش
کودک از نو به سوی سایه شتافت
بس بکوشید و بر او دست نیافت
گفت ناچار دویدن باید
بر سر سایه رسیدن باید
شد چو صیاد دوان از پی صید
لیک آن صید نیامد در قید
....
گفت تا چند و کی این ناز و نیاز
برو ای سایه که من نایم باز
تا گریزان نشوی از بنده
می‌رویم، سایه تو پاینده
این بگفت وز همان ره برگشت
وز سر کوشش بیهوده گذشت
پشت بر سایه چو می‌رفت به پیش
شبحی دید به پشت سر خویش
ماند و حیرت زده واپس نگریست
تا بداند که به دنبالش کیست
دید آن سایه پرناز و غرور
که به صد عشوه ازو می‌شد دور
آید اندر پی وی همچو گدا
نشود یک نفس از خواجه جدا
...
بازی سایه و کودک به جهان
عبرت افزاست به پیدا و نهان
ای بسا دلبر طناز که ناز
پیشه کرده‌ست چو دیده‌ست نیاز
وانکه برتافته زین معرکه رو
دلبر افتاده به خواری پی او...

در ادب فارسی مضامین برخی از اشعار برگرفته از افسانه‌های ازوپ است. به عنوان مثال، در یکی از **افسانه‌های ازوپ** می‌خوانیم: شیری، خری و روباهی عقد مشارکت بستند و عازم شکار شدند. وقتی که مقداری شکار کردند، شیر خر را گفت که آن را تقسیم کند. خر آن را به سه بخش برابر تقسیم کرده و از شیر خواست تا یکی را برگزیند. در حال شیر بر وی حمله برد و او را از هم درید. سپس روی به روباه آورد و گفت که آن را تقسیم کن. روباه تقریباً همه شکار را در یک سو نهاد و تنها چند جزء ناچیز برای خود برداشت و شیر را گفت: حق خود را بردارید. شیر پرسید که این تقسیم را که به وی یاد داده است. روباه گفت: آنچه بر سر خر رفت.

در دفتر اول **مثنوی**، مولوی، این داستان را با عنوان «رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر به شکار» آورده است و همان طور که می‌دانیم، در **مثنوی** یکی از شخصیتهای داستانی گرگ است که به جای خر (در افسانه‌های ازوپ) به کار رفته است. همچنین در انواع شکار و نحوهٔ تقسیم آن سلیقهٔ خاصی به کار رفته که داستان را جذاب‌تر می‌کند.

مضامین شبیه، اما نه همانند مضامین **افسانه‌های ازوپ** و قصه‌های لافونتن و کریلف اغلب در آثار منظوم و منثور ادب فارسی به چشم می‌خورد و خواه ناخواه توجه خواننده به چگونگی تأثیر آنها بر ذهن خالق اثر و جریان آفرینش اثر در برهه‌های گوناگون تاریخ ادب فارسی جلب می‌شود، زیرا اگر شاعری خود را مقید و مکلف نداند که اصالت افسانه‌ای را حفظ کند و به مضمون آن وفادار بماند لاجرم در آن دخل و تصرف خواهد کرد و تردیدی نیست تولد دگر باره همان افسانه در زبان دیگر و به قلم شاعر دیگر از شناخت فرهنگی و شرایط اجتماعی زمانه خالق اثر، تأثیر خواهد گرفت. به نمونه‌هایی از مشابهات مضمونی توجه کنید:

در یکی از **افسانه‌های ازوپ** می‌خوانیم: کودکی که در رودخانه‌ای شنا می‌کرد در خطر غرق شدن قرار گرفت. رهگذری را که در ساحل دیده بود به یاری خود خود خواست ولی مرد شروع کرد دربارهٔ بی‌پروایی‌اش برای او سخنرانی بکند. کودک فریاد برآورد: «فعلاً مرا برهان، بعداً در حال سلامت می‌توانی پند دهی.»

مضمون این افسانه بسیار شبیه مضمونی است که آذر لطفعلی‌بیگ، **آتشکده**، ص ۱۷۳ (به نقل از علی‌اصغر حلبی ۱۷۴: ۲۵۳۶) آورده است.

به شیخ شهر فقیری ز جوع برد پناه
بدان امید که از لطف خواهدش نان داد
هزار مسئله پرسیدش از مسائل و گفت
که گر جواب نگویی نخواهمت نان داد

نداشت حال جدل آن فقیر و شیخ غیور
ببرد آبش و نانش نداد تا جان داد
عجب که با همه دانایی او نمی‌دانست
که کردگار نه روزی به شرط ایمان داد
مرید پیر مغانم زمن مرنج ای شیخ
که جام می به کف کافر و مسلمان داد

و یا قصهٔ آن ستاره‌شناسی که سر به آسمان داشت و پیش پای خود را نمی‌دید و لاجرم به چاه افتاد. سعدی با تحریفی آن را این گونه آورده است:

تو بر اوج فلک چه دانی چیست
چون ندانی که در سرای تو کیست

همچنین حکایت منجمی که به خانه درآمد، یکی مرد بیگانه را دید با زن او بهم نشسته. دشنام و سقط گفت و فتنه و آشوب خاست.

در **افسانه ازوپ**، قصهٔ فوق به شرح زیر آمده است:

فالگویی در بازار نشسته بود و بازار پررونقی داشت. ناگهان مردی بیامد و او را گفت که: در خانهٔ او را شکسته‌اند و هر چه داشته برده‌اند. مرد از جا پرید و با فریاد حیرت‌انگیزی بانگ برکشید و به‌سوی خانه دوید تا ببیند که حال چیست و چه رخ داده است. تماشاگری که چشم به او دوخته بود گفت: «تو ادعا می‌کنی که هر آنچه برای دیگران رخ دهد پیشگویی می‌کنی ولی نمی‌توانی شوربختی خود را پیشگویی کنی.»

شباهت مضمون در یکی از **افسانه‌های ازوپ** و قطعه منظوم در دفتر پنجم **مثنوی** مولوی تحت عنوان «جواب دادن طاووس مرد حکیم را» به روشنی عیان است. در **افسانه ازوپ** می‌خوانیم که گوزن تشنه‌ای بر جویباری آمد و پس از آب خوردن عکس خود را در آب دید. او از تماشای شاخهای بزرگ و سخت موزون خود باد در آستین گرفت، ولی از پاهای باریک و زشت منظر خویش ناراضی بود. در حالی که در اندیشه فرو رفته بود، ناگهان شیری پدید آمد و به

سالها باش و بدین عیش بناز
تو و مردار تو و عمر دراز
من نیم در خور این مهمانی
گند و مردار تو را ارزانی
گر در اوج فلکم باید مرد
عمر در گند به سر نتوان برد
شهپر شاه هوا اوج گرفت
زاغ را دیده بر او مانده شگفت
سوی بالا شد و بالاتر شد
راست با مهر فلک همسر شد
لحظه‌ای چند بر این لوح کبود
نقطه‌ای بود و سپس هیچ نبود

پیامهای افسانه‌ها همه به یک اندازه تأثیرگذار نیستند؛ به ویژه، زمانی که مضمون افسانه به لطف تخیل، زبان گرم و رسا، حسن ترکیب اجزاء کلام شاعری دیگر، حیات دوباره می‌یابد. به مضمون عمیق یکی دیگر از **افسانه‌های ازوپ** که رویدادهای سیاسی جوامع بشری را ممثل می‌کند، توجه کنید:

در کتاب ازوپ افسانه‌ای است با عنوان «مردان و شیران» که در آن آمده است:

... شیری و آدمیزاده‌ای با هم سفر می‌کردند و هر دو آنها لاف می‌زدند. درگذرگاهی انبوهی از سنگها در کنار جاده افتاده و چنان می‌نمودند که انسانی شیری را خفه می‌کند. آدمیزاد با انگشت به آن اشاره کرد و به همراه خود گفت: «می‌بینی که ما آدمیان از شما نیرومندتریم.» شیر با پوزخند پاسخ داد: «اگر شیران پیکرتراشی می‌دانستند، آن وقت می‌دیدی که شیر بالای سر آدمیزاد نشسته است.»

نیّر سعیدی (۹۶: ۱۳۳۶) مضمون فوق را با عنوان «شیر علم» و با تحریفی بسیار زیبا و ظریف به نظم کشیده است:

هنرمند، نقاش صورتگری
بیاورد بر پرده شیر نری
جوانی بر او بسته بند گران
زبون جوان گشته شیر ژیان
شده شیر غرنده مغلوب مرد
هراسان و بر خویش پیچان زدرد
گذر کرد شیری از آن رهگذر
بیفتاد بر پرده او را نظر
بگفت آنکه این نقش تصویر کرد
زجنس دو پا بود و تزویر کرد
ز شیر ژیان کس ندرید پوست
جز آن کو قلم داد بر دست دوست
قلم در کف شیر می‌بود اگر
ور او بود صورتگری پر هنر
تو می‌دیدی ای مرد روشن ضمیر
که با پهلوانت چه می‌کرد شیر

سرنوشت لایتغیر انسان مایه داستانی یکی دیگر از **افسانه‌های ازوپ** است که ادیب الممالک فراهانی آن را به نظم کشیده است. در آن افسانه آمده است:

گربه‌ای شیفته جوان خوش اندامی شده بود و از آفرودیت (Aphrodite) الهۀ زیبایی و عشق، درخواست کرد که او را به یک زن زیبا مبدل کند. خدای عشق که بر حال غم‌انگیز او دلش سوخته بود، او را به شکل دختر زیبایی درآورد و چون مرد جوان دیده بر او افتاد عاشقش شد و او را به همسری برگزید. وقتی آن دو در اتاق خواب خود غنوده بودند، آفرودیت که کنجکاو شده بود تا بداند غرایز گربه نیز همراه با شکل او عوض شده یا نه، موشی را در برابر او رها کرد. گربه خانم در حال فراموش کرد که چه شده است، بر روی موش فرو جست و در دنبال او دویدن گرفت تا او را بخورد. الهۀ خشمگین بار دیگر او را به حالت نخستین بازگرداند.

فراهانی در قطعۀ منظوم نخست به دنبال مقدمه، چند بیتی در باب تأثیر تربیت می‌آورد و پس از آن مضمونی را می‌پروراند که در آن گربۀ تربیت شده با دیدن ناگهانی موش، به اصل خود بازمی‌گردد و نتیجۀ اخلاقی آن مؤید معنای دو بیت زیر از سعدی است که در نخستین حکایت باب هفتم در تأثیر تربیت آمده است:

چون بود اصل گوهری قابل
تربیت را در او در اثر باشد
هیچ صیقل نکو نداند کرد
آهنی را که بد گوهر باشد

و اینک ابیاتی چند از سروده فراهانی که مضمون افسانه ازوپ را به ذهن تداعی می‌کند (به نقل از حلبی، همان اثر، ص ۹۵):

شنیده‌ام که شهی با وزیر خود می‌گفت
که علم و فضل کلید خزانۀ هنر است
درخت تلخ ز پیوند تربیت در باغ
به میوۀ شکرین جاودانه بارور است
وزیر گفت سرشت ستوده باید از آنک
به کور دادن آیینه جهد بی‌ثمر است
چو این شنید ملک در خفا به حاجب گفت
مرا به دست تو کاری شگفت در نظر است
پی تدارک این کار گربه‌ای باید
که بسته بر قدم همت تو نامور است
برفت حاجب و بر فور گربه‌ای آورد
که هر که دیدش گفتی نه گربه، شیر نر است
ملک به کارکنان گفت کش بیاموزند
صنایعی که نهان در طبایع بشر است
به یک دو هفته چنان شد که حاضران گفتند
یکی زآدمیان در لباس جانور است
سپس بخواست شهنشه وزیر را و بگفت
ببین به جانوری کز بشر بلندتر است
ببین به گربه که در پیش تخت من بر پای
ستاده شمع به کف از غروب تا سحر است
...
در این میانه ز سوراخ خانه موشی جست
که گربه موش چو بیند زهوش بی‌خبر است
فکند گربه ز کف شمع را و در پی موش
دوید هر سو چونانکه خوی جانور است
فتاد شعلۀ آتش زشمع در ایوان
چنانکه گفتی ایوان تنور پر شرر است
برهنه پای شه اندر گریز و خاصانش
یکی فتاده زایوان، یکی دوان زدر است
وزیر دامنش اندر گرفت و گفت: شها!
ببین که تربیت بدسرشت بی‌ثمر است

مضمون این افسانه را رشید یاسمی (۱۲۶: ۱۳۶۲) تحت عنوان «پایدار» به نظم کشیده است و ملک‌الشعرا بهار (۱۲۶۰: ۱۳۶۸) همین مضمون را با عنوان «نی و بلوط» سروده است.

گاهی افسانه‌ای در گذار از فرهنگ مبدأ به فرهنگ مقصد آن چنان در کسوت زبان دیگر زیبا می‌گردد که دل مشتاقان جمالش را می‌رباید و آن افسانه عمر دیگر می‌یابد. وقتی استاد خانلری در سال ۱۳۰۸ داستان کوتاه **دختر سروان** (The Captain's Daughter) اثر پوشکین را از متن فرانسوی به فارسی ترجمه می‌کرد، تحت تأثیر قصه‌ای قرار می‌گیرد که زن سالخورده‌ای از اهالی کولماک (Kulmuck) می‌گفت. این قصه را خانلری با عنوان «عقاب» با بیانی زیبا و دلنشین به نظم درآورد و آن را به صادق هدایت اهدا کرد. در آن قصه آمده است:

زمانی عقاب از زاغ پرسید: «ای زاغ چرا تو در این جهان سیصد سال عمر می‌کنی در حالی که من فقط سی و سه سال زندگی می‌کنم؟» زاغ پاسخ داد: «دوست عزیز، برای آنکه تو خون تازه می‌نوشی و من لاشه می‌خورم.» عقاب با خود اندیشید: خوب، من‌هم به شیوهٔ او عمل می‌کنم. آنگاه عقاب و زاغ هر دو بال گشودند و به پرواز درآمدند. آن دو اسب مرده‌ای دیدند و آهنگ فرود کردند. زاغ بر لاشه نک زد و شکر نعمت به جا آورد. عقاب نیز به تقلید از او نکی بر لاشه زد، و بعد نکی دیگر و آنگاه بالهایش را تکانی داد و به زاغ گفت: «نه، برادر زاغ، عوض آنکه سیصد سال عمر کنم و لاشه بخورم، خیلی بهتر است که خون تازه بنوشم و پس از آن خدا بزرگ است.» (به نقل از **روان‌شناسی هنر**، ترجمه فارسی، ص ۱۴۱). خانلری در آفرینش دوباره این افسانه که در واقع شاهکارش محسوب می‌شود، خواننده را وا می‌دارد که با تأثیرپذیری از پیام آن در برابر همه کسانی که بر سر دو راهی ایزدی و اهریمنی، نفس ملکی و بهیمی و جهان لاهوت و ناسوت راه نخست را برگزیده و پرواز به پهن دشت پاکی و شرف و آزادگی را به زندگی در ناپاکی و رسوایی و فرومایگی ترجیح داده‌اند، بی‌اختیار سر تعظیم و تکریم فرود آورد:[۱۲]

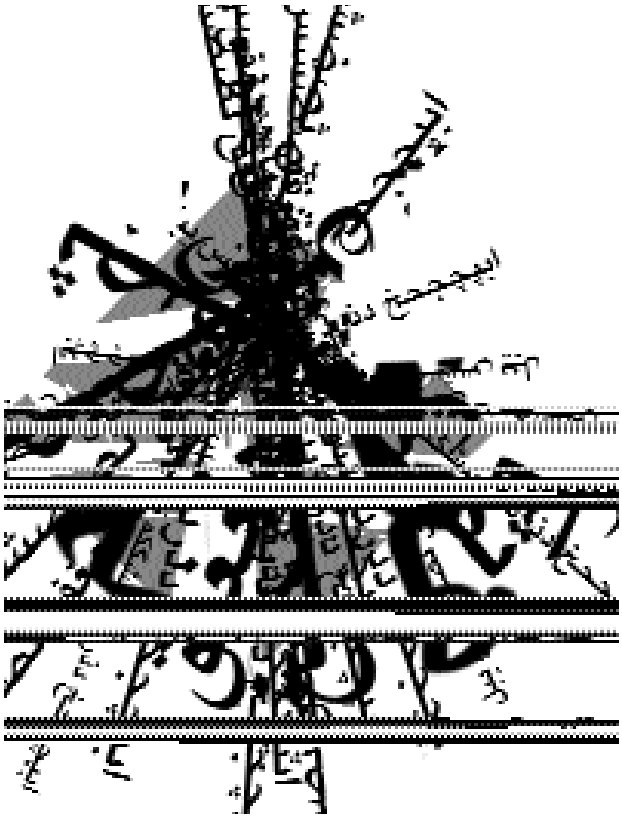
گشت غمناک دل و جان عقاب
چو از او دور شد ایام شباب
دید کش دور به انجام رسید
آفتابش به لب بام رسید
باید از هستی دل برگیرد
ره سوی کشور دیگر گیرد
صبحگاهی ز پی چارهٔ کار
گشت بر باد سبک سیر سوار

... (عقاب زاغ را بر سر شاخ می‌بیند و آهنگ فرود می‌کند).

گفت کای دیده زما بس بیداد
با تو امروز مرا کار افتاد
مشکلی دارم اگر بگشایی
بکنم هر چه تو می‌فرمایی
...
زار و افسرده چنین گفت عقاب
که مرا عمر حبابی است بر آب
من و این شهپر و این شوکت و جاه
عمرم از چیست بدین حد کوتاه؟
تو بدین قامت و بال ناساز
به چه فن یافته‌ای عمر دراز؟
...
زاغ گفت ار تو در این تدبیری
عهد کن تا سخنم بپذیری
ما از آن سال بسی یافته‌ایم
کز بلندی رخ برتافته‌ایم
زاغ را میل کند دل به نشیب
عمر بسیارش از آن گشته نصیب
دیگر این خاصیت مردار است
عمر مردار خوران بسیار است

زاغ، عقاب را بر سر «خوان الوانش» می‌برد:

آن دو همراه رسیدند از راه
زاغ بر سفره خود کرد نگاه
گفت : خوانی که چنین الوان است
لایق حضرت این میهمان است



عمر در اوج فلک برده به سر
دم زده در نفس باد سحر
ابر را دیده به زیر پر خویش
حیوان را همه فرمانبر خویش
بارها آمده شادان زسفر
به رهش بسته فلک طاق ظفر
سینه کبک و تذرو و تیهو
تازه و گرم شده طعمهٔ او
اینک افتاد، بر این لاشه و گند
باید از زاغ بیاموزد پند
...
بال بر هم زد و برجست از جا
گفت کای یار ببخشای مرا

گله به جز گرد نصیب دیدهٔ خود نمی‌یافت. دندان نیاز می‌افشرد و می‌گفت:

اَریَ ماءَ و بیِ عطش شدید

ولکن لاسبیل اِلَی الوُرودِ

زین نادره‌تر کجا بود هرگز حال

من تشنه و پیش من روان آب زلال

شبانگاه که شبان گله را از دشت سوی خانه راند بزغاله‌ای باز پس ماند. گرگ را چشم بر بزغاله افتاد، پنداشت که غزالهٔ مرغزار گردون بر فتراک مقصود خویش بست. آهنگ گرفتن او کرد. بزغاله چون خود را در انیاب نوایب اسیر یافت، دانست که وجه خلاص جز به لطف احتیال نتوان اندیشید. در حال گرگ را به قدم تجاسر استقبال کرد و مُکْرَهاً لا بَطَلاً در پیش رفت و گفت مرا شبان به نزدیک تو فرستاد و می‌گوید که امروز از تو به ما هیچ رنجی نرسید و از گلهٔ ما عادت گرگ‌ربایی خود بجای بگذاشتی. اینک ثمرهٔ آن نیکو سیرتی و نیک سگالی و آزرمی که ما را داشتی مرا کلَحْم عَلَی وَضَمِ مهیا و مهنا پیش چشم مراد تو نهاد و فرمود که من ساز غنا برکشم و سماعی خوش آغاز نهم تا ترا از هزّت و نشاط آن به وقت خوردن من غذایی که به کار بری ذوقی را موافق‌تر آید و طبع را بهتر سازد. گرگ در جوال عشوهٔ بزغاله رفت و کفتاروار بستهٔ گفتار او شد. فرمود که چنان کند. بزغاله در پردهٔ درد واقعه و سوز حادثه نالهٔ سینه را آهنگ چنان بلند کرد که صدای آن از کوهسار به گوش شبان افتاد. چوب دستی محکم برگرفت، چون باد به سر گرگ دوید و آتش در خرمن تمنای او زد گرگ از آنجایگه به گوشه‌ای گریخت و خائباً خاسراً سر بر زانوی تفکر نهاد که این چه امهال جاهلانه و اهمال کاهلانه بود که من ورزیدم:

نای و چنگی که گربگان دارند

موش را خود به رقص نگذارند

من چرا بگذاشتم که بزغاله مرا بز گیرد تا به دمدمهٔ چنین لافی و افسون چنین گزافی عنان نهمت از دست من فرو گرفت و دیو عزیمت مرا در شیشه کرد. پدر من چون طعمه بیافتی و بلهنهٔ فراز رسیدی او را مطربان خوش زخمه و مغنیان غزل‌سرای از کجا بودندی که پیش او الحان خوش سرائیدندی و بر سر خوان غزلهای خسروانی زدندی:

وَعاجِزُ الرای مضیاع لفرصته

حتی اذ افات امر عاتب القدرا»

در **کلیله و دمنه** (به اهتمام عبدالعظیم قریب، ص ۲۰۸) داستان «شیرگر» آمده است. مضمون آن با یکی از داستانهای ازوپ همانند است، جز آن‌که در افسانه ازوپ سخن از شیر و روباه و گوزن است، در حالی که در داستانی که در **کلیله و دمنه** نقل شده است، اشخاص داستانی شیر و روباه و خر هستند.

خلاصهٔ داستان به روایت ازوپ چنین است:

شیری بیمار گشته بود و توان شکار نداشت. از روباه می‌خواهد که گوزنی که در آن حوالی زندگی می‌کند، بفریبد و پیش او بیاورد تا وی دل و مغز او را بخورد. روباه پیش گوزن می‌رود و می‌گوید که پادشاه، شیر، بیمار است و مرگش نزدیک. او ترا به جانشینی خود برگزیده است. گوزن از این سخن شادمان می‌شود و با روباه به پیش شیر می‌رود. شیر درحال به وی حمله می‌برد ولیکن چون علیل و ناتوان بود، گوزن از چنگ شیر فرار می‌کند. شیر دوباره به روباه متوسل می‌شود و می‌خواهد گوزن را به دام انداخته، او را بازآورد. گوزن که به نیرنگ روباه پی برده بود، از مشاهده روباه خشمگین می‌شود. روباه به حیلت می‌گوید: «وقتی شیر گوش ترا گرفت، می‌خواست دربارهٔ مسئولیتهای بزرگ‌تر به عنوان پادشاه به تو پندی دهد. اگر تو پیش شیر نیایی، او گرگ را به جانشینی خود انتخاب خواهد کرد، تو با من بیا و مترس.»

گوزن بار دیگر فریب حرفهای روباه را می‌خورد و همین که به شیر نزدیک می‌شود، شیر او را طعمهٔ خود می‌کند. روباه که به تماشا ایستاده بود، دل گوزن را که در گوشه‌ای افتاده بود، نهانی می‌رباید و به عنوان پاداش زحمات خود آن را می‌خورد. شیر به جست‌وجوی دل گوزن می‌پردازد و روباه به طعنه می‌گوید: «چگونه انتظارداری موجودی که دوبار خود را گرفتار چنگالهای شما کرد، دل داشته باشد؟!»

این داستان در **کلیله و دمنه** بسیار زیبا و هنرمندانه بیان شده است:[۱۴]

«گفت آورده‌اند که شیری بود و او را گر بر آمد و چنان قوت از او ساقط شد که از حرکت بازماند و نشاط شکار فرو گذاشت و در خدمت او روباهی بود. روزی او را گفت: ملک این علت را علاج نخواهد فرمود. شیر گفت: اگر دارو دست دهد به هیچ‌وجه تأخیر جایز نشمرم و گویند دل و گوش خر می‌باید و طلب آن میسر نیست. گفت: اگر ملک مثال دهد در آن توقفی نیفتد و در این نزدیکی چشمه‌ایست و گازری هر روز بجامه شستن آنجا آید و خری رخت‌کش اوست و هر روز در آن مرغزار می‌چرد. او را بفریبم و بیاورم و ملک نذر کند که دل و گوش او بخورد و باقی بر بندگان صدقه کند. شیر این شرط بجای آورد و روباه بنزدیک خر رفت و تلطفی نمود، آنگاه پرسید که موجب چیست که ترا نزار و رنجور می‌بینم. گفت این گازر بر تواترم کار فرماید و تیمار علف کم کند. روباه گفت مخلص و مهرب مهیا بچه ضرورت این محنت اختیار کردهٔ گفت هر کجا روم از این مشقت خلاص نیابم روباه گفت اگر فرمان بری تو را بمرغزاری برم که زمین آن چون کلبهٔ گوهرفروش بالوان جواهر مزین است و هوای آن چون طبلهٔ عطار به نسیم مشک و عنبر معطر.

نه امتحان بسوده چنان موضعی بدست

نه آرزو سپرده چنان بقعتی بپای

و پیش از این خری دیگر را نصیحت کرده‌ام و امروز در عرصهٔ فراغ و نهمت میخرامد و در ریاض امن و مسرت میگذارد. چون خر این فصول بشنود خام طمعی او را برانگیخت تا نان روباه پخته شد گفت از اشارت تو گذر نیست چه میدانم که برای دوستی و شفقت این دل نمودگی و مکرمت میکنی. روباه او را بنزدیک شیر برد. شیر چون زار و نزار بود قصدی کرد و زخمی انداخت مؤثر نیامد بسبب ناتوانی. خر بگریخت. روباه از ضعف شیر لختی تعجب نمود که کدام بدبختی از این فراتر که مخدوم من خری لاغر نتواند شکست. این سخن بر شیر گران آمد. اندیشید که اگر بگویم اهمال روا داشتم بتردد و تحیر منسوب گردم و اگر به قصور قوت اعتراف کنم سمت عجز را التزام باید نمود. آخر فرمود که هر چه پادشاهان کنند رعیت را بر آن وقوف و استکشاف شرط نیست که خاطر هر کس بدان نرسد که رای ایشان بیند ترا این سؤال نمیباید کرد. از این تعجب درگذر و حیلتی کن تا خر باز آید و خلوص اعتقاد و فرط اخلاص تو بدان روشن گردد. روباه باز رفت. خر عتاب کرد و گفت: مرا کجا برده بودی؟ روباه گفت: سود ندارد هنوز مدت رنج و ابتلای تو سپری نشده است و الا جای آن نبود که دل از جای میبایست برد. اگر آن خر دست به تو دراز کرد از صدق شهوت و فرط شفقت بود

به تربیت نشود گربه‌ای آدمی زیرا
سرشت گربه دگر، طبع آدمی دگر است

به ظن قوی فراهانی مضمون سرودهٔ خود را از افسانهٔ ازوپ به عاریت گرفته است، اما آن را به طرز بدیع و متناسب با حال و هوای فرهنگ ایرانی عرضه کرده است.

گاهی شاعری مضمون برگرفته از افسانه‌ای را طابق‌النعل به فارسی درآورده است. از آن جمله است، داستان گرگی که استخوانی در گلویش گیر کرده بود و از مرغ ماهیخوار می‌خواهد که آن استخوان را بیرون آورد. ماهیخوار سر خود را به گلوی گرگ فرو می‌برد و استخوان را بیرون می‌آورد و پس از آن اجرت موعود را طلب می‌کند. گرگ می‌گوید: «دوست من، خرسند نیستی که سر خود را از دهان گرگی سالم برون آوردی و اکنون هم پاداش می‌خواهی؟»

نیّر سعیدی (۴۵: ۱۳۳۶) داستان «لک‌لک و گرگ» را این چنین به نظم کشیده است:

یکی گرگ را صیدی آمد به دست
دریدش به چنگال آن گرگ مست
فرو برد یکجا تن و ران او
بماند استخوانیش اندر گلو
به حلقوم هر چند بنواخت مشت
نیامد برون استخوان درشت
شد آن گرگ از جان خود ناامید
که ناگه یکی لک‌لک از ره رسید
ترحم بدان گرگ خونخوار کرد
برون استخوان را به منقار کرد
چو لک‌لک رهاند از بلا جان گرگ
چنین گفت و بنشست بر خوان گرگ:
کنون رستی از درد و رنج و محن
چه خواهی دهی اجر و پاداش من؟
چو این گفته بشنید گرگ پلید
به خشم آمد و روی درهم کشید
بگفتا ترا جان ببخشودمی
به خون تو دندان نیالودمی
چه پاداش باید ترا زین فزون
که بردی زحلقوم من سر برون
میانگیز خشم من ای ناسپاس
که مرگ است پاداش حق‌ناشناس

دهقان کرمانی (۱۳۳۳) داستان فوق را این‌گونه به نظم کشیده است. (به نقل از حلبی، همان اثر، ص ۴۵):

چنین گویند کاندر حلق گرگی
فرو رفت استخوانی همچو نشتر
ز لک‌لک چاره خود جست و در ضمن
نمود از بهر او اجری مقرر
به منقار از گلویش استخوان را
برون آورد آن مرغ هنرور
چو زان پس خواست مزد کردهٔ خویش
جوابش داد گرگ حیله‌گستر
سرت را از دهان گرگ سالم
برون آورده خواهی مزد دیگر؟
به اشرار ارکنی خدمت زپاداش
قناعت کن به سالم ماندن از شرّ

***

خبیث الذات تر زین گرگ بدعهد
بسی دیدیم در اعیان کشور

مضمون بیت آخر افزودهٔ خود شاعر است که خواسته از اوضاع سیاسی زمانهٔ خود شکوه کند و این مؤید گفتهٔ پیشین است که افسانه تا زمانی که کاربرد تازه پیدا می‌کند، به حیات خود ادامه می‌دهد.

۱.۷.افسانه‌های غرب در آثار منثور فارسی

در این بخش از گفتار یکی دو نمونه از افسانه‌های غرب را که در آثار کلاسیک و مدرن ادب فارسی به صورت منثور بازتاب یافته است می‌آوریم:

یکی از افسانه‌های ازوپ داستان بزغاله‌ای است که از بقیهٔ رمه عقب‌مانده بود و گرفتار گرگ شد. بزغاله رو به گرگ کرد و گفت: «من خوب می‌دانم که تو می‌خواهی از گوشت من طعامی بسازی. ولی بهتر می‌دانم که با انجام تشریفات لازم بمیرم. پس خواهش می‌کنم برای من عود بزن تا برقصم.»

صدای عود و پایکوبی، سگان را به صحنه کشاند و در حالی که گرگ مورد تعقیب سگان بود، رو به بزغاله کرد و گفت: «سزای من این است! وقتی کار من قصابی است نمی‌بایستی عودنوازی می‌کردم.»

حکایت فوق در **مرزبان‌نامه** (هـ. ق ۱۳۲۶)، با عنوان «داستان گرگ خنیاگر دوست با شبان» به شرح زیر آمده است.[۱۳]

داستان خنیاگر دوست با شبان

«ملک‌زاده گفت: شنیدم که وقتی گرگی در بیشه‌ای وطن داشت، روزی در حوالی شکارگاهی که حوالتگاه رزق او بود، بسیار بگشت و از هر سو کمند طلب می‌انداخت تا باشد که صیدی در کمند افکند، میسر نگشت و آن روز شبانی به نزدیک موطن او گوسفند گله‌ای می‌چرانید. گرگ از دور نظاره می‌کرد. چنانک گرگ گلوی گوسفند گیرد غصهٔ حمایت شبان گلوی گرگ گرفته‌بود و از

مستمر همه ارباب فضل و دانش است. ما از روی حدس و گمان می‌گوییم آنچه از ادب غرب از طریق ترجمه به ادبیات ما نفوذ کرده است، به مراتب بیشتر از آن مقداری است که از ادب فارسی به ادبیات غرب راه یافته است. متأسفانه، در این دادوستدهای فرهنگی، غرب با گنجینهٔ غنی و زیبای ادب فارسی آشنایی کافی پیدا نکرده است. در اینجاست که ضرورت ایجاد سازمان یا نهادی که در ایران بتواند این وظیفهٔ خطیر را بر عهده بگیرد و نمونه‌های زیبای اندیشه و احساس ایرانی را در قالب سروده‌ها و آثار منثور به زبان خارجی به جهانیان عرضه بدارد، احساس می‌شود که این خود در راه تحقق آرمان گفتگوی تمدنها و مآلاً در ایجاد تفاهم و احساس مودت و همدلی بین ملل و امم مختلف جهان کمک فراوان خواهد کرد. به باور نگارنده، هنر، به مفهوم کلی و ادبیات در مفهوم اخص کلمه، یکی از ابزارهای مؤثر انفعال فکری و عاطفی انسان است و تعداد کسانی که از این طریق تأثیر می‌پذیرند، بسیار بیشتر از همه کسانی است که ممکن است با پند و اندرز به راه صواب کشانده شوند. معنویت، با احساس سر و سرّی دارد که عقل و تدبیر آدمی را به آن حریم راهی نیست.

***

منابعی که در نگارش این مقاله مورد استفاده قرار گرفته است:

الف) منابع فارسی

آرین‌پور، یحیی، ۱۳۷۲، **از صبا تا نیما**، ج اول و دوم، انتشارات زوار.

آرین‌پور، یحیی، ۱۳۷۶، **از نیما تا روزگار ما**، ج سوم، انتشارات زوار.

ایرج میرزا، ۱۳۵۱، **دیوان اشعار**، انتشارات مظفری.

حلبی، علی اصغر، ۲۵۳۶، **افسانه‌های ازوپ**، کتابفروشی زوار.

زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۵۱، **یادداشتها و اندیشه‌ها**، انتشارات طهوری.

زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۴۷، **با کاروان حله**، انتشارات جاویدان.

ساتن، پ الول، ۱۳۷۴، **قصه‌های مشدی گلین**، ترجمه و ویرایش مارتسولف، آذر امیرحسینی و سید احمد وکیلیان، نشر مرکز.

سعیدی، نیّر، ۱۳۳۶، **قصه‌های لافونتن**، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

عزبدفتری، بهروز، ۱۳۷۲، تحلیل فابل از دیدگاه ویگوتسکی، نشریهٔ **دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز** شمارهٔ مسلسل ۱۴۹ ـ ۱۴۸، صص ۱۰۲ ـ ۷۰.

کلیات مثنوی معنوی مولوی، ۱۳۵۷، مقدمه و شرح حال از استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، دفتر اول، انتشارات جاویدان.

مرزبان‌نامه، ۱۳۲۶، با تصحیح کامل علامه قزوینی و حاج سید نصرالله نقوی، انتشارات بارانی.

منتخب کلیله و دمنه (برای دبیرستانها)، با اهتمام عبدالعظیم قریب، چاپ علی اکبر علمی.

مینوی، مجتبی، ۲۵۳۶، **داستانها و قصه‌ها**، انتشارات خوارزمی.

یاسمی، رشید، ۱۳۶۲، **دیوان اشعار**، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

ب) منابع خارجی

Cuddon, J. A. 1979 A dictionary of Literary Terms. Penguin

Grace. W. J. 1965 Response to Literature[15], McGraw - Hill Book Co.

Krylov's Fables. 1977. (Trans by B. Pares). Hyperion Press.

La fontaine. 1995. Selected Poems. (Trans by Christopher Wood: French and English Versions). World's Classics.

Shakespeare, W. 1953. The Complete Works. London: Odhams press limited.

Vygotsky, L.S. 1971. The Psychology of Art.16 Cambridge Massachusettes Press, MII.

پانوشتها:

۱.نگارنده واژهٔ «فابل» را برای آن دسته از قصه‌ها به کار برده که اشخاص اصلی داستان را جانوران، گیاهان و اشیاء بی‌جان تشکیل می‌دهند و بدینسان خواسته‌ایم آنها را از نمونه‌های دیگر روایت که تحت عناوینی چون قصه، حکایت، داستان، افسانه، اسطوره، مثل و... آورده می‌شوند متمایز کنیم. (ر. ک به عزبدفتری ۷: ۱۳۷۲).

۲.در سال ۱۹۷۹ کتابی تحت عنوان **قصه‌ها و افسانه‌های هند (Indian Tales and Legends)** اثر I.E.B. Gray، انتشارات آکسفورد، به همت سهیلا صارمی و علی‌اکبر خداپرست به فارسی ترجمه شد و انتشارات فکر روز آن را منتشر کرد. این کتاب شامل ۳۹ قصه است.

۳.(G.E.Lessing)، ۱۷۸۱ ـ ۱۷۲۹، تراژدی نویس و منتقد آلمانی.

۴. (A.A. Potebnia)، ۱۸۹۱ ـ ۱۸۳۵، ادیب و زبان‌شناس روسی.

۵. (B.V.Tomashevskii)، ۱۹۵۷ ـ ۱۸۹۰، ادیب و منتقد روسی.

6- William J. Grace. 1965. Response to Literature. McGraw - Hill Book Co.

7- suspension of disbelief

۸ . عبدالحسین زرین‌کوب. ۱۳۵۱، **یادداشتها و اندیشه‌ها**. انتشارات طهوری.

9- Charles Perrault: Contes de Ma Mere L'oye.

10- Grimm. Kinder - und Hausmarchen.

۱۱.به سخن یحیی آرین‌پور (ج ۳، ص ۴۰۷) ایرج در سالهای پایانی حیات خود روی «زهره و منوچهر» کار می‌کرد، اما افسوس نتوانست آن را به پایان برد.

۱۲.این شعر را ا. ج آربری (A.J.Arberry) به عنوان یکی از اشعار برگزیده به زبان انگلیسی ترجمه کرده و در مجله **Life and letters** به چاپ رسانده است (به نقل از دکتر غلامحسین یوسفی ۶۸۹: ۱۳۷۳).

۱۳. یکی دیگر از افسانه‌های ازوپ که در **مرزبان‌نامه** آمده، داستان «روباه و خروس» است که ما برای اجتناب از اطناب کلام از بیان آن داستان در این گفتار خودداری می‌کنیم.

۱۴.از جمله حکایات دیگر که در **کلیله و دمنه** آمده و مأخوذ از افسانه‌های ازوپ است، حکایت «زاغ و کبک» است (همان اثر، ص ۲۵۵) که ما برای رعایت حجم مقاله، به ذکر یک نمونه منثور از این حکایات بسنده می‌کنیم.

۱۵.اثر ویلیام گریس (William J.Grace) با عنوان **ادبیات و بازتاب آن** توسط این نگارنده، بهروز عزبدفتری، به فارسی ترجمه شده و چاپ دوم آن را انتشارات نیما در سال ۱۳۶۷ منتشر کرد. این کتاب را انتشارات فروزش با ویرایش جدید در سال ۱۳۸۱ منتشر خواهد ساخت.

۱۶. **روان‌شناسی هنر**، ترجمهٔ بهروز عزبدفتری را دانشگاه تبریز در سال ۱۳۷۷ منتشر کرد.

و اگر توقفی رفتی انواع تلطف و تملق مشاهدت افتادی و من در این هدایت و دلالت سرخ روی گشتمی. بر این مزاج دمدمه میداد تا خر را در شبهت افکند که هرگز شیر ندیده بود، پنداشت که او هم خر است. باز آمد. شیر او را تألفی واجب دید تا استیناسی یافت، پس شیر در جست و او را بشکست و روباه را گفت: من غسلی کنم آنگاه دل و گوش او بخورم که معالجت این علت بر این سیاقت مفیدتر باشد. چندانکه شیر برفت روباه دل و گوش خر بخورد شیر باز آمد پرسید که دل و گوش کجا شد؟ گفت بقا باد ملک را اگر او دل و گوش داشتی که یکی مرکز عقل و دیگری محل سمع است پس از آنکه صولت ملک مشاهده کرده بود، دروغ من نشنودی و بخدیعت من فریفته نشدی و بپای خود بگور نیامدی.»

تفاوتهای موجود در برخی از قصه های ازوپ و صورت منقول آنها در آثار کلاسیک فارسی مانع از راه یافتن به منشأ واحد آنها

نیست. مثلاً در **کلیله و دمنه**، اثر نصرالله منشی، ص ۶۲، داستانی با عنوان «درودگری کار بوزینه نیست» می‌خوانیم که بوزینه‌ای درودگری را دید که بر چوبی نشسته بود و آن را می‌برید و دو میخ پیش او، هرگاه که یکی را بکوفتی دیگر را که پیشتر کوفته بودی برآوردی. در این میان درودگر به حاجتی برخاست، بوزینه بر چوب نشست از آن جانب که بریده بود، بیضه های او در شکاف چوب آویخته شد و آن میخ که در کار بود پیش از آنکه دیگری بکوبد برآورد، هر دو شق چوب به هم پیوست. بیضه های او محکم در میان بماند، از هوش بشد. درودگر باز رسید و وی را دست بردی سره بنمود تا در آن هلاک شد. و از اینجا گفته‌اند: «درودگری کار بوزینه نیست.»

در داستان ازوپ می‌خوانیم که بوزینه‌ای بر روی درخت بلندی نشسته بود. ماهیگیرانی را دید که تور خود را در میان رودخانه‌ای گسترده‌اند و آنچه را آنها کردند به دقت مشاهده کرد. وقتی که آنها تور را رها کرده در فاصله دوری برای خوردن غذای خود رفتند، او از درخت پایین آمد و کوشید که از آنها تقلید کند، ولی به محض اینکه دست به تور زد خود در آن گرفتار گشت و در خطر غرق گشتن افتاد. پس گفت: پاداش من همین بود، زیرا بی‌آزمون می‌خواستم ماهیگیری کنم...

در کتاب **داستانها و قصه‌ها** اثر استاد فقید مجتبی مینوی، داستان بسیار جالب و عبرت‌آموزی است با عنوان «چگونه بیوه‌زن پارسا تسلی یافت؟» (صص ۱۰۹.۱۰۲). چون روایت داستان به زبان ازوپ و مینوی از حوصله این گفتار خارج است، مضمون داستان را به اجمال در اینجا می‌آوریم:

در روزگار گذشته، در شهر افسوس در آسیای صغیر بانویی بود بس زیبا که شوهر محبوبش را از دست داده بود. او جنازه را در تابوتی نهاد و در درون دخمه‌ای معتکف شد و از خوردن و نوشیدن امتناع ورزید؛ و شب و روز در کنار تابوت شوهرش اشک می‌ریخت تا مرگ او نیز فرا رسد... از قضا آن روزها حاکم شهر دستور داد چند تن از اشرار را بیرون شهر و در کنار گورستانی به دار بیاویزند. یک نفر سپاهی نیز مأمور محافظت از اجساد شد... شب هنگام این سپاهی نور چراغی را در آن دخمه دید و بانگ ناله زنی را شنید... از مشاهده احوال آن زن، مرد سپاهی بسیار متأثر گشت و زبان به دلداری و اندرز گشود... کم کم میان آن دو عشقی به وجود آمد و به قول مینوی «دخمهٔ میت به حجلهٔ دامادی مبدل گشت». چند روزی از معاشقه و مغازله آنها سپری شد تا روزی وقت سحر مرد سپاهی نظر کرد و دید بر داری از دارها جسدی نیست.... کسان آن دزد غیبت پاسبان را غنیمت شمرده، شب هنگام نعش او را دزدیده و دفن کرده بودند... و به جبران این اهمال سر مرد سپاهی می‌باید بر سر دار می‌رفت. او ماجرا را با معشوقه‌اش در میان نهاد... و او که مظهر پارسایی و وفا بود دست برد و تابوت شوهر محبوبش را گشوده، گفت: «هنوز اعضای او درست و جسم او تازه است و او را می‌توان به جای جسد راهزن از دار آویخت.»

بی‌تردید افسانه‌ها و قصه‌های فراوان وجود دارد که در غرب به دست فابل‌نویسان و قصه‌پردازان در ازمنه مختلف به نگارش درآمده است و هر کدام به طریقی به سمع و دیده شاعر یا نویسندهٔ ایرانی رسیده است و او به لحاظ پیام سرمدی این افسانه‌ها و قصه‌ها که هماره با نیازهای فکری و عاطفی و به طور کلی با شرایط محیطی زمانهٔ وی همسویی داشته، آنها را پذیرفته و آن‌گاه با ذوق و سلیقهٔ خاص خود آنها را بس زیباتر از صورت اصلی به نظم کشیده است و گاهی با تحریفهای ظریفی به آنها رنگ فرهنگ ملی پاشیده و در واقع به آفرینش دوبارهٔ آنها دست زده است و بدینسان بر غنای میراث مشعشع ادب فارسی افزوده است.

باز تردیدی نیست که در گذار زمان بر اثر دادوستدهای فرهنگی و به شیوه‌های گوناگون، به‌ویژه از راه ترجمه، سروده‌ها و داستانهای ایرانی به ادبیات ملل دیگر راه یافته است. ردیابی این قبیل نمونه‌ها مستلزم دانستن زبان خارجی و کوشش گسترده و

زان پیشتر که جسم ره کعبه طی کند
شوقش به وصل کعبهٔ جانها رساند راست
در راه کعبه مرده و آسوده در نجف
ای من فدای خاک تو این مرتبت کراست؟

■ گفتار **حکمت متعالیهٔ صدرالمتألهین** نوشته آیت‌الله جوادی آملی که مکرر چاپ شده، در اینجا نیز آمده است (ج ۱، صص ۲۰۸-۱۸۳). و تقریری است ارزنده در تحلیل ماهوی حکمت صدرایی و تطبیق آن با تطور روحی آن حکیم عارف. نکته مهم این مقاله این است که ملاصدرا **اسفار** را همزمان با چند کتاب و رساله با هم می‌نوشته است (ج ۱ ص ۲۰۵).

■ مقالهٔ **مبانی فلسفی صدرالمتألهین** نوشته فرح رامین بیان مختصر و مفیدی است از مهم‌ترین نظریات حکیم که خوب بیان شده است (ج ۱ صص ۲۲۶-۲۰۹).

■ مقالهٔ الیور لیمن Oliver Leaman تحت عنوان «وجود عینیت خیال در فلسفه اسلامی» بحث عالمانه‌ای در موضوع تجرد خیال است (ج ۱ صص ۲۶۵-۲۴۳).

■ مقالهٔ **تبیین وجودی زمان در نظام فلسفی صدرالمتألهین** نوشتهٔ رضا اکبریان عالمانه و دقیق به قلم آمده است. همچنین است مقالهٔ **حرکت جوهری** از همین نویسنده (ج ۱ صص ۳۸۸-۳۶۹ و ج ۲ صص ۲۷۸-۲۵۱).

■ در مقالهٔ **روح افلاطونی در فلسفهٔ ملاصدرا** نوشتهٔ آیت‌الله سیدمحمد خامنه‌ای دربارهٔ اطلاعات کلمهٔ روح و نفس بحث شده، و اینکه نظریهٔ جسمانیةالحدوث بودن نفس انسانی با تقدم روح بر بدن (طبق بعضی روایات) چگونه جمع می‌شود.

ملاصدرا یک مرتبهٔ حسی و نفسی و یک مرتبهٔ عقلی برای انسان قائل است و قبلیت روح بر بدن را جز با نور نبوت قابل وقوف نمی‌داند (۳۹۲/۱).

● ملاصدرا و حکمت متعالیه
● بنیاد حکمت اسلامی صدرا علیرضا ذکاوتی قراگزلو
● چاپ اول، ۱۳۸۰

به هرحال نظریات ملاصدرا در این مسئله مثل خیلی موارد دیگر تلفیقی است. او صلح کلی بوده و می‌خواسته مهماامکن جمع کند نه طرد! چنانکه در مورد مثل افلاطونی، میان اشراقیون و مشائیون پل زده است.

■ بحث **مثل افلاطونی از نظر صدرالمتألهین** را خانم زهرا مصطفوی نوشته‌اند (ج ۳ صص ۲۳-۱) و نیز رک: ج ۲ صص ۴۶۲-۱۴۳.

■ **تحلیل انتقادی مسئله اصالت وجود** عنوان مقالهٔ سیدیحیی یثربی است (ج ۲ صص ۴۸-۲۷). به نظر این نویسنده مبانی معرفت شناختیِ اصالت وجود و اصالت ماهیت یکسان است، حال آنکه از لحاظ عرفانی ادراک مسائل وجود، ورای حس و عقل است (۲-۴۵). تفاوت دیگر این است که هدف عارف فنای نفس است ولی حکیم صدرایی مطلوبش حقایق وجودی دنیوی و اخروی است (۴۷/۲). به نظر آقای یثربی اصالت وجود عرفانی راهگشا و کارساز است نه اصالت وجود صدرایی (۴۴/۳ و ۴۴).

■ مقاله ابراهیم کلین Ibrahim Kalin تحت عنوان **دیدگاه ملاصدرا دربارهٔ حرکت در مرز فیزیک و ماوراءالطبیعه** (ج ۲ صص ۱۴۲-۱۱۹) موضوع جالبی دارد و نتیجه می‌گیرد ملاصدرا فاصله فیزیک و ماوراءالطبیعه را کم کرده است (۱۴۳/۲).

■ سلمان البدور اردنی مبحث وجود ملاصدرا را موشکافی کرده (۲۱۰/۲-۱۸۷).

■ علی ربانی گلپایگانی بحث کلامی حدوث جهان را از دید ملاصدرا حلاجی نموده (۲۳۴/۲-۲۱۱).

■ سیدحسین موسویان می‌نویسد: ملاصدرا بحث حدوث را از مطلب هل [= آیا هست؟] به مطلب ما [= چیست] برده، زیرا دشواری تصدیقِ به حدوث از دشواری تصوَر آن است (۲۴۹/۳).

بحث کلامی **علم واجب الوجود از دیدگاه صدرالمتألهین** نوشته احمد بهشتی دقیق است با ارجاعات مفید (ج ۲ صص ۳۲۹-۳۰۷) و نیز (رک ج ۲ صص ۹-۳۶۳).

■ دو مقاله **حکمت مدنی در نگاه صدرالمتألهین و جایگاه سیاست در منظومه فکری ملاصدرا** علی‌رغم عنوان دهان پرکن چیزی ندارد جز اینکه ملاصدرا از عالمان دنیا پرست و قدرت‌گرا ناراضی بوده است (۸۲/۳).

ملاصدرا و حکمت متعالیه

از همایش جهانی ملاصدرا (اوایل خرداد ۷۸ ـ تهران) که با تمهیدات چندساله و تبلیغات فراوان برگزار شد، آنچه تاکنون به دست عموم خوانندگان می‌رسد دو مجلّد مقالات گزیدهٔ فارسی است (که البته چهار مقاله از انگلیسی و یک مقاله از عربی ترجمه شده) و جمعاً ۶۴ مقاله می‌شود. از جمله اهداف این همایش معرفی حکمت متعالیه به جهان غرب بود که باید منتظر بازتاب‌های آن در آینده شد. به هرحال مجموعه حاضر برای خوانندهٔ متوسط و حتی متخصص سودمند است و دست‌کم ایرانیان اهل مطالعه را به پژوهش در اندیشه‌های صدرایی مشتاق‌تر می‌سازد.

با آنکه مقالات گردآوری شده در این دو مجلد قاعدتاً منتخب است و از میان تعدادی چند برابر این تعداد گزیده شده، بین این مقالات نیز بعضی برجسته‌تر است که به لحاظ معرفی مضامین تازه و یا با تقریر تازه به برخی اشاره می‌کنیم و خوانندگان را به اصل کتاب ارجاع می‌دهیم.

■ آلب ارسلان آچیک گنج (Alparsalan Acikgence) «اسفار اربعه» را با مباحث اصلی فلسفه تطبیق کرده: سفر اول (من الخلق الی الحق) = وجودشناسی، سفر دوم (فی الحق بالحق) = جهان‌شناسی، سفر سوم (من الحق الی الخلق) = کلام و الهیات، سفر چهارم (بالحق فی الخلق) = انسان‌شناسی و معادشناسی (۸/۱) که توجیه معقولی است و نیز رک: ج ۱ ص ۵۴.

■ هرمان لندلت (Herman Landolt) در مقالهٔ فهم هانری کوربن از ملاصدرا به نکات مهمی اشاره می‌کند: ما بعدالطبیعه انقلابی ملاصدرا (۲۴/۱) توجه خاص به شرح و تعلیقات ملاصدرا بر **حکمة‌الاشراق** سهروردی، و بالاخره تأکید کوربن بر معادشناسی شیعه طبق بیان ملاصدرا. رویکرد شیعیانهٔ خاص ملاصدرا در **شرح اصول کافی** هویدا است (۲۵/۱). کوربن برخلاف دیگر مستشرقان، اروپا محور نیست و کار فلسفهٔ اسلامی را با غزالی و ابن‌رشد پایان یافته نمی‌انگارد (۲۶/۱).

■ در مقاله علم و علما از نظر ملاصدرا به نقل از **شرح اصول کافی** ملاصدرا آمده است: «کسی که علم خود را از طریق روایت یا شنیدن، با واسطه یا بی‌واسطه گرفته باشد، عالم حقیقی نیست، چرا که ممکن است نسبت به علم خود دچار شک و شبهه شود... اما کسی که علم خود را از برهان درخشان قدسی و الهام کامل الهی به دست آورده باشد علم او زایل نمی‌شود» (ص ۳۸/۱).

■ در مقاله کارل. و. ارنست C.V.Ernst نقل قول‌های ملاصدرا از عرفا به صورت آماری احصاء شده که پیداست از همه بیشتر رجوع به ابن‌عربی و شارحان او است. البته به غزالی و علاءالدوله سمنانی نیز اشاره شده است (۵۵/۱). در اینجا باید یادآوری کرد که اگر صرفاً به فهرست اعلام اسفار (چاپ نه جلدی) اکتفا شود در آن فهرست استقصاء به عمل نیامده، وانگهی ملاصدرا همیشه به نام اشخاص اشاره نمی‌کند. با این حساب به گمان من ارجاعات ملاصدرا به شارحان ابن‌عربی و خود او خیلی بیشتر است. در همین مقاله حکمای مورداشاره در **اسفار** نیز احصاء شده که نقل قول از اثولوجیا (منسوب به ارسطو و در واقع از نوشته‌های مکتب نوافلاطونی) ۱۸۸ مورد از خود ارسطو، ۵۵ مورد از افلاطون، ۱۳۳ مورد از اسکندر افرودیسی، ۶۷ مورد... و بین حکمای اسلامی از ابن سینا ۷۶۷ مورد، از سهرودی ۲۸۳ مورد، از فخر رازی ۱۹۵ مورد، از نصیرالدین طوسی ۱۶۰ مورد، از دوانی ۱۵۳ مورد، از میرداماد ۷۳ مورد... نام برده است. (۵۷/۱)

در اینجا هم عین نکتهٔ قبلی قابل تکرار است. زیرا ملاصدرا همه جا نام اشخاص را نیاورده در حالی که نظریاتشان را گاه به عین عبارت نقل کرده است و بعضی از همین جهت وی را به نوعی انتحال یا سرقت ادبی متهم کرده‌اند که در مقالهٔ اینجانب در همین مجموعه به این نکته اشاره شده است. (۹۴/۱)

■ عنوان مقالهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو در این مجموعه «سیری در نقد افکار ملاصدرا طی چهار قرن اخیر» است که درچهارده صفحه چاپ شده (ج ۱، ۱۰۶-۹۳). البته همین موضوع را می‌توان بسط داد و رساله‌ای از آن بیرون آورد.

■ مقالهٔ **دورنمایی از زندگانی صدرالمتألهین شیرازی** به قلم استاد علی دوانی نکات ارزنده‌ای در احوال ملاصدرا و خانواده‌اش دارد. از جمله تازه‌های این مقاله آن است که هفت‌سفر ملاصدرا به حج درست نیست و ملاصدرا ظاهراً در راه اولین سفرش به مکه نرسیده در بصره وفات یافته و در نجف مدفون شده است. چنانکه شعر عبدالرزاق لاهیجی شاگرد و داماد ملاصدرا بر این نکته دلالت دارد:

نگاهی به دو مقالهٔ پوپر:

● اسطورهٔ چارچوب

● سرچشمه‌های دانایی و نادانی

محمد رضایی‌راد

نوعی شیوهٔ نظر کردن، به امور و اشیاء موافق با نظریهٔ مسلط نام نهاد، که این شیوه گاهی مشتمل است بر نوعی شیوهٔ نظر کردن به عالم و نوعی شیوهٔ زیست. در نتیجه چنین چارچوبی نوعی پیوند اجتماعی میان قائلان به آن برقرار می‌سازد: این چارچوب آنان را به یکدیگر پیوند می‌دهد، بسیار شبیه به آنچه کلیسا، یا نوعی اعتقاد سیاسی یا هنری یا یک ایدئولوژی انجام می‌دهد»[۸]. با این تعریف می‌توان به سرشت عنوان مقاله، یعنی اسطورهٔ چارچوب، که در بدایت امر نوعی عنوان ذوقی به نظر می‌رسد، راه برد. پوپر معتقد است که این چارچوب برای معتقدان خود شأن اسطوره‌ای دارد، زیرا همچون اسطوره، نخست معتقد به ثبات و اصول لایتغیر است، و سپس به واسطهٔ همین اصول به معتقدان خود هویتی همگون بخشیده، آنها را به یکدیگر پیوند می‌دهد. از همین رو فردیت و تولد نفس تنها پس از برگشتن از این هویت اسطوره‌ای و هیئت ایدئولوژیک امکان‌پذیر است، زیرا فردیت نه به ثبات گردن می‌نهد و نه به هویت توده‌ای همگون. سپهر چارچوبها همچون سپهر اسطوره اقتدارگراست و از آنَ جهان فکری تغذیه می‌کند، از همین رو عنوان اسطورهٔ چارچوب بر این مقال، گزینشی ذوقی یا بی‌محتوا نیست، به عکس، تمامی سرشت آن و ربط مقولهٔ چارچوب را با اندیشهٔ اسطوره‌ای می‌نمایاند. پوپر اسطورهٔ چارچوب را چنین تعریف می‌کند: «بحث عقلانی یا مثمرثمر، تنها در صورتی امکان‌پذیر است که شرکت‌کنندگان در بحث، در یک چارچوب مشترک در مفروضات اساسی شریک باشند، یا لااقل به این شرط که برای ادامهٔ بحث بر سر چنین چارچوبی توافق کرده باشند»[۹]. پوپر در برابر اسطورهٔ چارچوب، این پرسش را پیش می‌کشد که آیا عدم توافق در مفروضات به منزلهٔ تعطیل مناظره نخواهد بود؟ او نه‌تنها این گزاره را نادرست، بلکه آن را شرآفرین می‌داند[۱۰]. درواقع در یک بحث، نه توافق بر سر مفروضات اولیه، و نه حتی برنده شدن است، بلکه بیش از هر چیز این نکته مهم است که با پذیرش وجود بهره‌ای از حقیقت نزد دیگری، می‌توان از دیگری آموخت، خطاهای نظریه خود را سامان بخشید، و حقیقت ادعایی خود را ترمیم و تکمیل کرد. زیرا در یک یک بحث تنها از طریق ابطال باطل است که می‌توان به حقیقت و صدق نزدیک شد. بنابراین هر بحث مفید می‌باید به فرایندی ترمیمی در باب نظریهٔ خود تبدیل شود. از محتوای کاذب آن کاسته و بر محتوای صادق آن افزوده گردد. اکنون می‌توانیم با آسودگی بیشتری ربط این نظریه با اندیشهٔ اسطوره‌ای را دریابیم. این اندیشه هم چون هر اندیشهٔ اسطوره‌ای دیگر حقیقت را مطلق و دانایی را تمام شده فرض می‌کند، یا حداقل همچون کیهان افلاطونی، به مثالی برای ایدهٔ دانایی اعتقاد دارد و تکاپوی ما برای دستیابی به دانایی را در عالی‌ترین شکل تمثلِ مثالِ دانایی می‌داند. اسطورهٔ چارچوب بنیان بحث و مناظره را برَ اینَ همانی می‌نهد، نه پذیرش تفاوت در مفروضات اولیه. در حالی که به نظر پوپر، بنای بحث، در شَکل مدرن خود، می‌تواند بر «نه این همانی» استوار باشد و این چیزی است که تنها در حیطهٔ عقلِ نقاد امکان وجود دارد، زیرا نخستین وظیفه عقلِ نقاد، نقادی از اصولَ پیشینی و جزمی است.

بدین‌ترتیب اساساً آنچه عموم از آن به عنوان مثمرثمر بودن بحث یاد می‌کنند، باید محل تردید قرار گرفته، یک بار دیگر، از زاویه‌ای دیگر تعریف شود. به نظر پوپر باید برنده شدن در بحث را به

مقاله

خردورزی انتقادی در چالش با اسطورهٔ چارچوب

مقالهٔ کوتاه «اسطورهٔ چارچوب» دربردارندهٔ اصلی‌ترین بن‌مایه‌های آراء و آثار کارل ریموند پوپر، همچون: گفت و گوی نظریه‌ها، برخورد فرهنگی، نقّادی، حقیقت‌نمایی، چالش با جزمیّت، جدال صدق و کذب و دست یافتن به معرفت عینی و روش علمی است. اما این مقالهٔ کوتاه، همچون سایر آثار پوپر، بر بنیاد یک اندیشهٔ محوری نوشته شده است. این اندیشهٔ محوری، که چکیدهٔ همهٔ بن‌مایه‌های یاد شده است، و خود پوپر آن را خردورزی انتقادی یا عقلانیت نقادانه می‌خواند، روح اصلیِ همهٔ آثار پوپر است، و به جرأت می‌توان گفت همهٔ نوشته‌های پوپر، اعم از نوشته‌های منطقی، فلسفهٔ علم و اندیشهٔ سیاسی، حتی مقالات و سخنرانیهای او، تماماً ناظر بر همین اندیشه، نگاشته شده‌اند.

روح حاکم بر مقالات کتاب **اسطورهٔ چارچوب** و البته مقالهٔ اصلی آن که آخرین ویراسته‌اش به سال ۱۹۹۳ـ یعنی به سالهای آخر عمر فیلسوف و دوران اوج کار فکری او بازمی‌گردد، همین خردورزی انتقادی است.

پوپر خردورزی انتقادی را شیوهٔ صحیح نقادی می‌خواند[۱]. زیرا این شیوه بر آن نیست، تا از طریق احتجاج و با یک سلسله پیش‌فرضها، جزمها و دلایل اثباتی، نظریه خود را به شکلی ایجابی و حصولی، تثبیت کند[۲]، بل بر آن است تا با کاهش محتوای کاذب و موجود در نظریه، آن را به حقیقت یا صدق نزدیک‌تر سازد، و یا با وقوف بر خطاپذیریِ نظریه، آن را ابطال کند. این شیوه تنها از طریق خردورزی انتقادی حاصل می‌شود، و خردورزی انتقادی البته به شهامت فراوانی در بازنگری انتقادی به چارچوبهایی که اندیشه و ایدئولوژی بر آنها استوار است، احتیاج دارد. این شیوه همچنین محتاج نیت خیر ما در آموختن است[۳].

خردورزی انتقادی را به یک معنا می‌توان تکریم ندانستن فاعلانه و تردید در دانسته‌ها، به عنوان مقدمه‌ای برای نیل به دانایی و تقرب به حقیقت دانست: زیرا از نظر پوپر سرچشمه‌ای نهایی برای شناخت وجود ندارد[۴]، و «این نادانی دانشمندانه می‌تواند مشکلات بسیاری را از میان بردارد»[۵]. پوپر به حکم دیرین سقراط و اراسم بازمی‌گردد: «خودت را بشناس و بدینسان بپذیر که چقدر کم می‌دانی». او قاعده‌ای را که از زمان سقراط طرح شده بود، مجدداً بازمی‌گشاید: ما شایستگی حقیقت عینی را داریم. اگرچه اغلب بدان نمی‌رسیم. بنابراین برای ما راهی جز جست‌وجوی حقیقت از طریق نقد عقلانی و انتقاد از خود و افشای خطاهای خود وجود ندارد[۶]. او در مقالهٔ «اسطورهٔ چارچوب» می‌نویسد: «حقیقت به راحتی به دست نمی‌آید. دستیابی به آن هم نیازمند نبوغ در نقادی نظریه‌های قدیمی است و هم به نبوغ در ابداع خلاقانهٔ نظریه‌های جدید نیاز دارد[۷].» او با این گفته نشان می‌دهد که منکر حقیقت غایی و دانایی تمام شده است، زیرا به نظر او همچون روحِ عقلِ هگلی، هر دوران صورت‌بندی جدیدی از حقیقت به دست می‌دهد، و این از طریق نقد تصورِ حقیقت نزد پیشینیان و بر ساختن حقیقتی جدید ـ متفاوت از تَعریفِ حقیقت پیشین و تعاریف پیشینی از حقیقت است، و از همین رو باید، براساس روش علمی، یعنی سنتی که سابقهٔ آن به تالس و انکسیمندر می‌رسد روادارانه روزنه‌های نقد را برای پسینیان بگشایند.

پوپر برای حل این مسئله، راهی را پیش روی شناسنده می‌نهد و آن برخورد با اسطورهٔ چارچوب است. پوپر چارچوب را مجموعه‌ای از مفروضات اساسی، یا اصول بنیادین تعریف کرده، می‌نویسد: «می‌توان به یک چارچوب به این‌گونه نظر کرد که نه‌تنها متشکل از یک نظریهٔ مسلط است، بلکه در عین حال، تا اندازهٔ یک هویت روان‌شناسانه یا جامعه‌شناسانه نیز به‌شمار می‌آید. این چارچوب متشکل از یک نظریهٔ مسلط است، همراه با چیزی که می‌توان آن را

می‌تواند ابژهٔ مطالعه و موضوع اقتدار قرار گیرد. ایدئولوژیهای کل‌گرا توده‌های انسانی را ابتدا جدا کرده، آنگاه به موضوع سلطه بدل می‌کنند. به عوض اندیشهٔ نسبی‌نگر، با همهٔ معارضه‌ای که با ایدئولوژی دارد با این فرایند جداسازی و از میان برداشتن امکان مفاهمه و بی‌اعتنایی به عقلانیت انتقادی، از طریقی دیگر به دام ایدئولوژی درمی‌افتد. انسان جداافتادهٔ آنان، به سادگی قابلیت جذب شدن در توده‌های فاقد عقلانیت انتقادی را دارد.

نسبی‌گرایی فرهنگی و نظریهٔ مربوط به چارچوبهای بسته یا جزمی‌نگری، هر دو موانعی جدی در راه فهم متقابل و آمادگی یادگیری از دیگران به‌شمار می‌آیند. اما نسبی‌گرایی، علاوه بر این، معضلی دیگر هم در پیش روی معرفت می‌گشاید و آن انفعال در برابر آداب و سنن اسطوره‌ای و ایدئولوژیک است. رویکرد نسبی‌گرایان بر این باور استوار است که قوانین و آداب گوناگون تابع استانداردهای مختلف با چارچوبهای مفهومی متفاوت هستند، و از همین رو قیاس‌ناپذیر و غیرقابل جمع به‌شمار می‌آیند. پوپر می‌نویسد: «کسانی هستند که از این اسطوره دفاع می‌کنند که چارچوبهای مربوط به قوانین و آداب و سنن را نمی‌توان به نحو عقلانی مورد بررسی قرار داد. اینان اظهار می‌دارند که اخلاقیات با قوانین حقوقی یا آداب و سنن یا عرف تفاوتی ندارد و عین همین امور است، و بنابراین قضاوت، و یا حتی بحث در این خصوص که یک نظام از سنن و عرفیات از دیدگاه اخلاقیات برتر از نظام دیگر است، امکان‌پذیر نیست.»[۱۸] این رویکرد در برابر خرافه‌ها، آداب غیرانسانی و بت‌انگاری مفاهیم و اشیا راه‌حلی ارائه نمی‌دهد، و هیچ تفاوتی میان آدابی که برای کاستن از آلام به وجود آمده، و آیینهایی که آشکارا بی‌رحمانه‌اند، تفاوتی قائل نبوده، بر قیاس‌ناپذیری آنان پای می‌فشارند. پوپر معتقد است که برعکس باید در راه فهم و مقایسه کوشید «باید کوشش کنیم این نکته را دریابیم که چه کسانی واجد نهادهای بهتری هستند، و باید کوشش کنیم از آنان بیاموزیم.»[۱۹] پوپر بر آن نیست که شکاف میان چارچوبها و فرهنگهای مختلف، پرناشدنی است. او معتقد است که با گذر از مفروضات ایدئولوژیک و اعتباری، و با توجه به مسائل مشترک انسانی و روی آوردن به معضلات همه‌جانبه می‌توان این شکافها را پرساخت و پرشدن این شکافها تنها از طریق برخورد فرهنگی ناظر بر عقل انتقادی میسر است. در اینجاست که پوپر نسبی‌نگرها را به همان اندازهٔ خشک‌اندیشان، اسیر چارچوبهای مفروضات، پیش‌فرضها و اندیشه اسطوره‌ای و عنوان اسطورهٔ چارچوب در تحلیل هر دو دسته را صادق می‌داند. زیرا اندیشهٔ اسطوره‌ای بر احکام و مفروضات از پیش اندیشیده استوار است، در حالی که روح دوران مدرن، بر عقلانیت انتقادی تکیه دارد. حکم نسبی‌نگرها درخصوص عدم مفاهمه، همچون حکم خشک‌اندیشان مبنی بر تملک حقیقت، به یک اندازه از عقلانیت انتقادی تهی است، و به همان اندازه درون دایرهٔ فهم اسطوره‌ای قرار دارد. به نظر پوپر آنچه می‌تواند با این فهم اسطوره‌ای بستیزد همین خردورزی نقادانه است. او در یک سخنرانی، که با عنوان سرچشمه‌های دانایی و نادانی به چاپ رسیده، این گفتهٔ راسل را نقل می‌کند که: «نسبیت شناخت‌شناسی، یا این نظر که هیچ حقیقت عینی وجود ندارد، درست مانند عمل‌گرایی شناخت‌شناسانه، یعنی این نظر که حقیقت مترادف با سودمندی است، رابطه تنگاتنگی با اقتدارگرایی و مفاهیم تمامیت‌خواهانه (توتالیتر) دارد.»[۲۰] پوپر نیز می‌نویسد: «هیچ‌یک از آنان، هیچ‌گاه دربارهٔ دیدگاهش دربارهٔ عالم دچار تردید نمی‌شود.»[۲۱] به عبارتی تردید دربارهٔ هر چیز، جز همین حکم رواست، یا به عبارت هگلی هیچ‌چیز جز همین حکم مطلق نیست. آنان هر انتقادی را چنان تفسیر می‌کنند که با چارچوب هماهنگ و متلائم شود.

این نکته را باید در نظر داشت که پذیرش دیگری، که هم نزد نسبی‌گرایان و هم نزد پوپر، مورد اعتناست، تفاوتی ماهوی با هم دارند. شناخت دیگری در آموزهٔ نسبیت موجب کنش نقادانه نمی‌شود، اما برای پوپر شناخت دیگری، نه لزوماً برای محق دانستن اوست، و البته نه برعکس، بلکه باید به یک پراکسیس انتقادی در جهت ترمیم نظریه‌ها بیانجامد. از همین رو همچنان که می‌تواند ـ و به نظر پوپر باید ـ افق نظریهٔ خودی را گسترش دهد و خطاهای آن را ابطال سازد، به همین دلیل از طریق قیاس و نیت خیری که پوپر در آن تأکید دارد و آن دستیابی به معرفت عینی است، می‌تواند به طرد روش دیگری و تثبیت بیشتر نظریه خود ختم شود، زیرا مهم، یافتن روش نیک است. پوپر مناسبت خشک‌اندیشان و نسبی‌انگاران را به طور خلاصه چنین تعریف کرده، تناقضهای آنان را برملا می‌سازد: «اسطورهٔ چارچوب به وضوح نظیر آموزه‌ای است که می‌گوید نمی‌توان چیزی را که بنیادی است، به نحو عقلانی مورد بحث قرار داد، یا آن که بحث عقلانی دربارهٔ اصول غیرممکن است. این آموزه به نحو منطقی نتیجهٔ این دیدگاه نادرست است که می‌گوید همهٔ بحثهای عقلانی باید از برخی اصول، یا آن‌گونه که اغلب نامیده می‌شوند، از برخی اکسیومها (اصول متعارف) آغاز شود. این اصول یا اکسیومها نیز اگر قرار باشد از تسلسل اجتناب کنیم، باید به نوبهٔ خود به نحو جزمی پذیرفته شوند... معمولاً کسانی که با این وضع رو به رو می‌شوند، یا به نحو جزمی بر صدق چارچوب یا اصول و اکسیومها تأکید می‌کنند، یا آن که نسبی انگار می‌شوند، می‌گویند که چارچوبهای متفاوتی وجود دارد و بحث عقلانی میان آنها و درنتیجه انتخاب و گزینش عقلانی میان آنها مقدور نیست».[۲۲] در هر دو تعریف، نظریه جایگاه مهم و همچون آموزه‌های مذهبی کارکردی اقتدارگرا دارد. در نزد هر دو دسته بحث بر سر نظریه است، حال آن که نزد پوپر بحث جز آزمونی برای چالش نظریه ابطال محتوای کاذب و بنابراین کاهش خطاهای آن نیست، این نزدیکی به حقیقت را پوپر بن‌مایهٔ دیدگاه اخلاقی خود می‌خواند، که درواقع همان خردورزی انتقادی است. او معتقد است که این نوع دیگری از بحث عقلانی است، یک بحث نقادانه که در پی برهانی کردن یا وجه ساختن یک نظریه، یا استنتاج آن از برخی مقدمات مفروض نیست، بلکه تلاش می‌کند نظریه مورد بحث را از طریق پرسشهایی چون «نتایج منطقی آن جملگی قابل قبول هستند» یا «احیاناً واجد چه نتایج مطلوبی خواهد بود؟» مورد آزمون قرار دهد.[۲۳] پوپر بدین طریق نقدناپذیری و معصومیت هرگونه نظریه‌ای را پیشاپیش مورد تردید جدی قرار می‌دهد و این روش را روش صحیح نقادی می‌خواند، زیرا کار خود را با پرسش از نظریهٔ خود آغاز می‌کند. در برابر این روش، روش نقادی نادرست قرار دارد که لامحاله به جزمیت یا نسبیت ختم می‌شود و رویکرد خود را به بحث با این پرسش آغاز می‌کند که: «ما چگونه می‌توانیم نظریه یا تز خود را موجه یا تثبیت کنیم؟».[۲۴]

گام اساسی برای فایق آمدن بر این موانع، از نظر پوپر وارد شدن در بحث است، اما ورود در مباحثه محتاج صورت‌بندی زبانی باورهاست. صورت‌بندی زبانی نخستین امکان را برای نقد باورها فراهم می‌کند، زیرا نخست بدانها تشخص می‌بخشد. این تشخص بخشیدن، محتاج یک نقد درونی از باورها برای درآمدن به جامهٔ صورت‌بندی زبانی است، آنگاه در پایه بعدی امکان نقد شدن آنها توسط دیگران فراهم می‌شود.[۲۵]

چنان که گفتیم پوپر معتقد است که دستیابی به حقیقت مشکل

دست فراموشی سپرد، زیرا آنچه باید آموخت آن است که پیروزی در مباحثه فی‌نفسه امر مهمی نیست، «حال آن که کوچک‌ترین حد از روشنگری درخصوص مسئله‌ای که برای فرد مطرح است، بزرگ‌ترین موفقیت به‌شمار می‌آید. مباحثه‌ای که در آن به پیروزی دست می‌یابید، اما به شما در جهت تغییر ذهنیت، یا روشن شدن دیدگاهتان کوچک‌ترین کمکی نمی‌کند، می‌باید به‌عنوان یک شکست محض تلقی شود»[11]. بدین معنا مثمرثمر بودن به معنای اثبات مفروضات اولیهٔ نظریه خود، و احیاناً برنده شدن در بحث، و یا حتی رسیدن به توافق نخواهد بود، از نظر پوپر مثمرثمر بودن و همانا از میان برداشتن خطاها، ترمیم کاستیهای نظریه خود و دست یافتن به افق فکری نوین است. پوپر می‌نویسد: «اسطورهٔ مورد بحث دارای بن‌مایه‌ای از حقیقت است. بحث میان کسانی که در چارچوب مشترکی سهیم نیستند، ممکن است دشوار باشد. هرچه فصل مشترک میان چارچوبها بیشتر باشد، بحث آسان‌تر خواهد بود. درواقع اگر شرکت‌کنندگان در همهٔ موارد با یکدیگر توافق داشته باشند، بحث بسیار آسان و سرراست، هرچند اندکی کسالت‌آور خواهد شد، [اما به هر حال این بحث] هرچند ممکن است خوشایند باشد، اما مثمرثمر بودنش نامحتمل است. درحالی که بحث میان چارچوبهایی که بسیار متفاوت‌اند، می‌تواند بسیار مثمرثمر باشد، هر چند گاهی ممکن است به غایت دشوار باشد. باید بگوییم آن بحث مثمرثمر بوده است که هرچه دیدگاهشان بیشتر دستخوش تزلزل شود و هرچه که بتوانند، پس از بحث، امور را به شیوه‌ای متفاوت ببینند، افق فکری‌شان گسترش پیدا کند. مثمرثمر بودن به این معنا، تقریباً همواره به شکافی که میان دیدگاههای شرکت‌کنندگان در بحث وجود دارد، بستگی دارد. هرچه شکاف بیشتر باشد، بحث می‌تواند مثمرثمرتر باشد».[12] به عبارت دیگر مثمرثمر بودن را می‌توان به دریافت استدلالهای جدید ولو غیرمنتج تعریف کرد.[13]

پوپر

از این حیث به نظر می‌رسد که مطالعهٔ اسطورهٔ چارچوب برای ما، که سنت فقیری در خردورزی انتقادی و به چالش کشیدن مفروضات اولیهٔ خود داریم، بسیار مفید و حیاتی است. برای ما که در میانه هر بحث و هر برخوردی به این نتیجه می‌رسیم که «این بحث به جایی نخواهد رسید»، این مقالهٔ کوچک در حکم راهنمایی برای درک اهمیت مناظره و نتایجی که می‌باید از آن بگیریم است. پیشنهاد پوپر، می‌تواند همچون روشی برای شناخت و به رسمیت شناختن جایگاه دیگری به کار ما بیاید. اما ضرورت مطالعهٔ این مقاله، برای ما جهت دیگری هم دارد، و آن از حیث نقد تند و تیزی است که پوپر در همین فرصت اندک از نسبی‌انگاری می‌کند.

نسبی‌انگاری این روزها، به واسطهٔ روی‌گردانی از جزم‌اندیشی، با اقبال رو به رشدی مواجه است. اما پوپر در این مقاله نشان می‌دهد که درواقع نسبی‌انگاری سویهٔ دیگر جزم‌اندیشی در ستیز با حقیقت است، و بنابراین به یکسان با هر دو گروه می‌ستیزد. به نظر پوپر جزم‌اندیشان و نسبی‌انگاران، از دو زاویه متفاوت به مسائل می‌نگرند. اما شگفت آن که به یک نتیجه می‌رسند: عدم مفاهمه میان انسانها، نسلها، دوره‌ها و فرهنگها، ماقبل‌مدرنها و پست‌مدرنها، با همهٔ تفاوتهایشان، در یک نقطه با هم تلاقی می‌کنند و آن کیهان اسطورهٔ چارچوب، در گریز از عقل نقاد است. حاکمیت تردید و حاکمیت قطعیت، عدم ایقان و یقین کامل، به هر حال در برابر پرسش عقل از چیستی و چگونگی حقیقت خاموش می‌مانند. اولی خشک‌اندیش دچار شناخت‌شناسی خوش‌بینانه است و حقیقت را قابل شناسایی و البته نزد خود فرض می‌کند، دومی به عکس گرفتار شناخت‌شناسی بدبینانه بوده، بر آن است که انسان به هیچ حال قادر به تمییز حقیقت نیست.[14] پوپر خشک‌اندیشی را مرگ معرفت و نظریهٔ هویدایی حقیقت را پایه‌ای برای تمام اشکال تعصب‌ورزی می‌داند.[15] اما در عین حال نسبی‌گرایی را نیز از مؤلفه‌های عقل‌ستیز دوران جدید می‌داند. جزم‌گرایان حقیقت را مطلق و دانایی را تمام شده فرض می‌کنند، اما نسبی‌نگرها حقایق را متعدد می‌دانند ـ حقایق متعدد در گامی دیگر البته می‌تواند منکر هرگونه معرفت عینی بشود. در برابر جزمی‌نگر که همهٔ حقیقت را نزد خود می‌داند، این یک کوچک‌ترین بهره‌ای از معرفت عینی ندارد. حقیقت همچون امری ذهنی تنها درون ذهن انسانها وجود دارد، بنابراین گفت و گوی چارچوب با هم بی‌معناست. آنان همچون جزم‌انگاران، ایجاد گفت و گو و مفاهمه را به دلیل وجود چارچوبهای گوناگون موجود در جهان انسانی ممتنع و محال می‌دانند. حال آن که پوپر بر آن است که من هم همچون دیگران بهره‌ای از حقیقت برده‌ام و نجوای آوای حقیقت را شنیده‌ام. بنابراین می‌توانم با آنان در افق حقیقت قرار بگیرم، اگرچه هیچ‌گاه از یاد نمی‌برد ـ تا چندباره و چندین‌باره تأکید کند ـ که ما احتمالاً هیچ‌گاه به یک معرفت عینی ناب و کامل دست نمی‌یابیم، اما حداقل می‌توانیم اندکی زندان خود را فراخ‌تر کرده، به حقیقت نزدیک‌تر شویم. مسئله مهم از نظر او به مناظره واداشتن حقایق برای سامان بخشیدن به آنهاست، و این البته چیزی است که از نظر نسبی‌انگاران ممتنع است. به گفته پوپر آنان چنان شروط سنگین و معیارهای سختی پیش‌پای فهم متقابل می‌نهند که پیشاپیش احراز آنان محال است و آنگاه آنان همین ناتوانی را در احراز معیارهای سخت برای مفاهمه دلیلی برای عدم امکان فهم متقابل ارائه می‌کنند. در برابر این موضع پوپر استدلال می‌کند که «اگر خیر عام و کوشش فراوان صورت پذیرد، آنگاه فهم بسیار پردامنه امکان‌پذیر خواهد بود».[16]

به نظر پوپر دو گرایش عمده به ایدهٔ بدیهی بودن اسطوره چارچوب مدد می‌رساند: ۱) سرخوردگی از امیدواری به قدرت بیش از حد عقل، یعنی زمانی که دریابیم بحث عقلانی (و نه نقادی عقلانی) لزوماً به نفع حقیقت تمام نمی‌شود، آنگاه خوش‌بینی به عقل جای خود را به یأس کلی درخصوص مفید بودن بحث می‌دهد. ۲) گرایش به نسبی‌انگاری تاریخی یا فرهنگی، یعنی این نظر که هیچ حقیقت و معرفت عینی وجود ندارد. این گرایش زاییدهٔ نوعی احساس قابل تحسین مدارا، همراه با نوعی منطق مشکوک است.[17] بنابراین اگر خشک‌اندیشان اجزاء و آدمیان را در پای یک کل آرمانی قربانی می‌کنند درعوض نسبی‌نگر به قیمت پرداختن به اجزاء، کل را از یاد می‌برد و معرفت عینی را به هیچ می‌گیرد. از این رو هر دو به یک اندازه غیردیالکتیکی‌اند. نسبی‌نگری، انسانها را به جزایری تک‌افتاده بدل می‌کند. انسانهایی فاقد میل به گفت‌وگو، مفاهمه و مشارکت، اما درست از همین طریق، یعنی نوعی تساهل افراطی، راه را برای ایدئولوژی هموار می‌کند. فوکو گفته است که هر انسان جدا افتاده

میزگرد

درخت انجیر معابد

بیشتر داستان‌نویسان و علاقمندان به ادبیات داستانی با احمد محمود و آثارش آشنایی دارند. محمود با آثاری چون همسایه‌ها، داستان یک شهر، زمین سوخته، مدار صفر درجه و... از معدود نویسندگان قابل تامل است که آثارش در سه دهۀ اخیر با استقبال خوانندگان رو به رو شده است. در سال ۱۳۷۹ رمان دوجلدی درخت انجیر معابد از محمود منتشر شد که در سالجاری به چاپ دوم رسید.

کتاب ماه ادبیات و فلسفه، نشستی را به منظور بحث و گفت و گو دربارۀ این اثر با حضور احمد محمود و جمعی از داستان‌نویسان و منتقدان برگزار کرد که حاصل این نشست از نظر خوانندگان می‌گذرد.

***

■ **شیرزادی:** برای شروع بحث از آقای گودرزی می‌خواهیم که برای رجوع ذهنی مجدد دوستان، خلاصه‌ای از رمان را بازگو کنند، زیرا ایشان در این زمینه (خلاصه کردن داستان) تخصص دارند.

■ **گودرزی:** این رمان به نظر من هم وجوه مدرن دارد و هم وجوه کلاسیک. از وجوه مدرنش یکی این است که طرح رمان از میانۀ داستان آغاز می‌شود و هنگامی که به موقعیت تاج‌الملوک پرداخته می‌شود، اصل ماجرا تمام شده و تاج‌الملوک از وقایع فاصله گرفته است، یعنی درواقع با برگشت به گذشته، به داستان و حوادثی که در آن اتفاق افتاده پرداخته می‌شود. وجه دوم مدرنیستی رمان، استفادۀ نویسنده از زمان حال برای روایت داستان است.

اما خلاصۀ داستان این است که شخصی به نام اسفندیارخان باغچه و ملک وسیعی دارد. او صاحب سه فرزند، دو پسر و یک دختر است و خواهرش تاج‌الملوک هم با آنها زندگی می‌کند. بعد از مرگ اسفندیارخان، یکی از دوستانش به نام مهران شهرکی که مشاور حقوقی او هم بوده است، با همسر اسفندیارخان ازدواج می‌کند. مدتی بعد زن بر اثر سکتۀ مغزی می‌میرد. در این فاصله مهران املاک و اموال اسفندیار را تصاحب می‌کند و در آن ملک مجتمعی آپارتمانی می‌سازد. وارد آمدن فشار روحی به بچه‌های اسفندیار باعث می‌شود که پسر کوچک‌تر برای ادامۀ تحصیل به خارج برود. شخصیت دیگر این رمان خود درخت انجیر معابد است که هم در ملک قبلی بوده است و هم مهران در ملک جدید آن را حفظ می‌کند. مدتی بعد زری دختر اسفندیارخان هم قبل از ازدواجش خودکشی می‌کند و تنها بازماندۀ خانواده یعنی فرامرز تحت تلقینها و برنامه‌ریزی مهران تریاکی می‌شود و به دلیل همراه داشتن مواد مخدر به زندان می‌افتد. او پس از خروج از زندان تصمیم می‌گیرد که انتقام خانوادۀ آذرپاد را از مهران شهرکی بگیرد. برای این کار او ابتدا با جعل مدارک، خود را پزشک معرفی می‌کند و در شهری دورافتاده به طبابت می‌پردازد، اما به هنگام بازگشت درمی‌یابد که از این راه به نتیجه‌ای نمی‌رسد و پزشک نبودنش هم افشا می‌شود. در مرحلۀ بعد او به کسوت درویشی درمی‌آید و می‌گذارد موهایش بلند شود و خرمهره به گردن می‌آویزد و پس از تغییر قیافه به شهرشان بازمی‌گردد. او چون از گذشتۀ مردم شهر اطلاعات کافی دارد، خود را پیشگو و فال‌بین معرفی می‌کند و با استفاده از باورهای خرافی مردم، عاقبت انتقام خودش و خانواده‌اش را از مهران می‌گیرد، اما در انتها خودش هم لو می‌رود.

■ **محمود:** قصه ساده‌ترین جزء رمان است، هر چند می‌تواند به‌صورت تیرۀ پشت انسان که انسان را نگه می‌دارد باشد، ولی آنچه که یک رمان را تبدیل به رمان می‌کند عناصر زیاد دیگری است. خلاصه داستان همین چیزهاست که گفتند، منتها در این رمان من نمی‌دانم باید به زاویۀ دید، حوادث، لحن یا روایتش نگاه کرد، یا به آن زیبایی که به‌کار برده شده.

■ **زنوزی:** آقای گودرزی شما فکر می‌کنید تمام این مسائل و حوادث برای این است که فرامرز انتقام بگیرد. یعنی بار رمان روی انتقام است. به نظر من هدفهای دیگری هم در رمان وجود دارد و این مورد کوچکی است که در دل خود اثر قرار گرفته است.

■ **شیرزادی:** خیلی راحت و صادقانه می‌گویم بنده بر این باورم که در جلسۀ نقد و بررسی کتاب یک بخش روی مطالعه است، اما معتقدم چون ما با یک اثر هنری برآمده از دل خلاقیت تمام‌عیار طرف هستیم، در نقد اثر هم باید منتقد در چارچوب خودش فعال باشد. بر این باور، من هم معتقدم که برانگیخته شوم و صافی‌تر برخورد کنم.

رفتار نویسنده با زبان، در این کارش با دیگر آثارش متفاوت است. این بدان معنی نیست که زبان دیگری آمده است. زبان نویسنده به مثابۀ اثر انگشتش است که گریزی و پرهیزی از آن نیست. این که در این اثر رفتار متفاوتی با دیگر آثار این نویسنده شده، به دلیل این است که جهان این اثر در دل دنیای داستانی نویسنده با جهان آثار دیگرش تفاوتهایی بارز دارد.

نکتۀ دیگر این است که من جست‌وجوگر این مفهوم هستم که

است و به واسطهٔ تفاوت صورت‌بندی حقیقت هر دوران با دوران بعدی، وجود یک حقیقت غایی اساساً محل تردید است. اما به هر حال او بر این نکته که برخی امور از برخی دیگر حقیقت نماتر یا به صدق نزدیک‌ترند، تاکید می‌کند، بازیابی این امور که به حقیقت تقرب بیشتری دارند، از نظر او، از طریق سنجش و نقد امکان‌پذیر است. این موضوع ما را به نکتهٔ دیگری در اندیشه پوپر راهنمایی می‌کند، و آن سرچشمهٔ حقیقت یا دانایی است.

موضوع سرچشمهٔ دانایی و حقیقت، موضوعی است مؤخر بر اسطورهٔ چارچوب، زیرا تنها در حین مناظره است که موضوع صدق و سرچشمهٔ دانایی خود را آشکار می‌کند. اما پوپر هم‌چنان که اسطورهٔ چارچوب را زندان اندیشهٔ آزادانه و خلاق به حساب می‌آورد، اندیشیدن دربارهٔ سرچشمهٔ نهایی شناخت را نیز رها می‌کند و پیشنهاد می‌نماید که بپذیریم شناخت از آغاز تا پایان انسانی است و بنابراین این شناخت می‌تواند با اشتباهات، پیش‌داوریها، رؤیاها و امیدهای انسانی درآمیزد.[۲۶] به نظر پوپر می‌توان چارچوبهای مختلف را به مناظره و برخورد واداشت. مشروط بر آن که بپذیریم سرچشمه‌های دانایی انسان گوناگون‌اند، و البته هیچ یک مرجع اعتبار نیستند.[۲۷] و این داناییها از طریق نادانی دانشمندانه می‌توانند خود را از خطاهای خود بپیرایند. او همان طور که پرسش «نتایج نظریه ما چیست؟» را جایگزین پرسش «چگونه می‌توان نظریه خود را تثبیت کرد؟» می‌کند، در این زمینه نیز مسئله کاملاً متفاوتی را به جای پرسش دربارهٔ سرچشمهٔ شناخت برمی‌گزیند، و آن این است که «چگونه می‌توانیم اشتباه خود را کشف و رفع کنیم؟»[۲۸] مبنای این پرسش اخیر، تردید نسبت به سرچشمه‌ها است. زیرا به نظر پوپر سرچشمه‌ها غالباً ما را به اشتباه می‌افکنند. او پاسخ این پرسش را هم‌چنان در خردورزی انتقادی می‌داند، یعنی با نقد نظریه‌ها و فرضیه‌های خود و دیگران، و این همان پذیرش جایگاه «خود و دیگری» بدون پذیرش منفعلانه نظریه‌های دیگری است. او البته همواره نقد نظرگاه خود را بر نقد نظرگاه دیگری ترجیح می‌دهد. اگر بحث به چنین میدان آزمونی بدل شود، هرکس نیت خیر خود را برای ترمیم نظریهٔ خود به کار خواهد برد. اگر این خیر عمومی صورت گیرد همانا معنایی جز نهادینه شدن خردورزی انتقادی نخواهد داشت، از همین روست که او می‌نویسد: «بهترین روش برای جست‌وجوی حقیقت، شاید این باشد که پیش از همه گرامی‌ترین عقاید خود را مورد انتقاد قرار دهیم».[۲۹]

اسطورهٔ چارچوب دو رهیافت عمده دارد:

۱) پوپر مخالفت جدی خود را هم‌زمان با جزم‌اندیشی و نسبی‌انگاری اعلام نموده، تناقضهای آنان را برمی‌شمارد.

۲) پوپر وجود چارچوب را می‌پذیرد، اما الزام آن را نه.

او در پی فراخ‌تر کردن حصار چارچوبها از طریق نقادی، سنجش چارچوبها و برخورد فرهنگی خود با دیگری است. چارچوب مانند زبان می‌تواند همچون مانع عمل کند. از این رو است که او چارچوبها را همچون زندان اندیشه می‌خواند. پوپر همچون پیامبری مدرن به ما بشارت می‌دهد که شاید هیچ‌گاه نتوان از این زندان بیرون رفت، اما می‌توان آن را فراخ‌تر کرد و از مانع آن ـ هر چند اندک ـ گذشت.[۳۰] چیزها را در پرتو نور تازه‌ای دید و اندکی به حقیقت نزدیک‌تر شد. این راه تنها از طریق قانع نبودن به داده‌های مألوف و سنت مأثور، و رها شدن از خطر اعتیاد، به نظریات و مفروضات امکان‌پذیر است.

کوشش پوپر، کوششی معطوف به رهایی است. او امیدوار است که انسان از طریق کسب معرفت و عقلانیت نقاد به آزادی دست یابد و از سلطه اندیشه‌های شرور و ایدئولوژیهای غرب برهد، اما چنان که گفتیم او به رهایی کامل بشارت نمی‌دهد؛ او تنها ما را به فراخ‌تر کردن زندانهایمان دعوت می‌کند. این دعوت می‌تواند به روشی برای فرارفتن از خویش و از زندان نظریه بدل شود.

اینجاست که درمی‌یابیم چقدر مطالعهٔ پوپر و به‌ویژه اسطورهٔ چارچوب او ـ به‌رغم همه مخالفتهایی که با او می‌شود، و احیاناً به‌رغم برخی اشتباهاتش ـ برای ما واجب است. امروز ما از گفت‌وگوی تمدنها سخن می‌گوییم، اما پوپر به ما نشان می‌دهد که پیش از چنین گفت‌وگوهای کلان، باید ابتدا با خود و دیگرانی که گرداگرد ما هستند گفت‌وگو کنیم و روش نقد ادعاهای خود، پذیرش آرای دیگران و احترام به آنها را بیاموزیم. ما می‌توانیم از طریق عقل نقاد، فرضیه‌های باطل و باورهای کاذب خود را حذف کنیم، بدون این که خود حذف شویم. بدین‌ترتیب او چیز ارزشمندی را به ما پیشنهاد می‌کند؛ جایگزینی خرد به جای خشونت، زیرا به گفتهٔ او، خرد نقاد تنها بدیلی است که تاکنون برای خشونت یافته شده است.[۳۱]

پانوشتها:

۱ ـ پوپر، کارل ریموند، **اسطورهٔ چارچوب**، ترجمه علی پایا، تهران، طرح نو، ۱۳۷۹، ص ۱۳۳.

۲ ـ پوپر، کارل ریموند، **سرچشمه‌های دانایی و نادانی**، ترجمه عباس باقری، تهران، نشر نی، ۱۳۷۸، ص ۸۷.

۳ ـ **اسطورهٔ چارچوب**، ص ۹۰.

۴ ـ **سرچشمه‌های دانایی و نادانی**، ص ۷۹.

۵ ـ همان، ص ۸۳.

۶ ـ همان، ص ۴۸.

۷ ـ **اسطورهٔ چارچوب**، ص ۱۰۱.

۸ ـ همان، ص ۱۲۳.

۹ ـ همان، ص ۸۵.

۱۰ ـ همان، ص ۸۶.

۱۱ ـ همان، ص ۱۰۱.

۱۲ ـ همان، صص ۸۷-۸۶، با تلخیص.

۱۳ ـ همان، ص ۹۰.

۱۴ ـ **سرچشمه‌های دانایی و نادانی**، صص ۱۶-۱۵.

۱۵ ـ همان، ص ۲۷.

۱۶ ـ **اسطورهٔ چارچوب**، ص ۸۴.

۱۷ ـ همان، صص ۱۰۳-۱۰۲.

۱۸ ـ همان، ص ۱۰۶.

۱۹ ـ همان، صص ۱۰۴-۱۰۳.

۲۰ ـ **سرچشمه‌های دانایی و نادانی**، ص ۱۴.

۲۱ ـ **اسطورهٔ چارچوب**، ص ۱۱۸.

۲۲ ـ همان، ص ۱۳۳.

۲۳ ـ همان، ص ۱۳۳.

۲۴ ـ همان، ص ۱۳۳.

۲۵ ـ همان، ص ۱۱۹.

۲۶ ـ **سرچشمه‌های دانایی و نادانی**، ص ۸۴.

۲۷ ـ همان، ص ۷۷.

۲۸ ـ همان، ص ۷۴.

۲۹ ـ همان، ص ۸۵.

۳۰ ـ **اسطورهٔ چارچوب**، ص ۱۱۹.

۳۱ ـ همان، ص ۱۴۲.

گذاشته شود، چون از نظر هنری دیگر آنقدر زیبا نیست و در عین حال هم نشان‌دهندهٔ یک نگاه اقتدارگراست که می‌خواهد با قدرت همه‌چیز را بگوید. الان با این نوع تفکراتی که مطرح شده است مثل تکثرگرایی و این که هیچ واقعیتی مطلق نیست و هیچ نگاهی مطلق نیست، پس دیگر خود به خود راوی دانای کل باید کنار گذارده شود، یعنی وقتی روایتهای متعدد از یک واقعه بیاید، آن واقعه خوب ساخته و پرداخته می‌شود، در حالی که در این رمان راوی دانای کل سایه‌اش را روی همه چیز انداخته است.

نکتهٔ دیگر این که این رمان صحنه‌های زاید زیادی دارد. می‌توان گفت که حدود ۴۰۰ صفحه‌اش زاید است، یعنی اگر این رمان ۵۰۰ صفحه یا کمتر می‌شد، رمانی موجز و خواندنی می‌شد. برای تشخیص زوائد باید به محورهای رمان توجه کرد، در این صورت می‌بینیم که کل ماجرای فرزین زیادی است، بخش اعظم ماجرای زری زاید است، و به‌خصوص زایدترین بخش رمان درگیری فرامرز و رحمان است. این کار از الزامات متن به وجود نیامده است. موقعی که فرامرز می‌خواهد برگردد و برای کسب اعتماد مردم، مدام پول خرج می‌کند، دیگر معقول نیست که درست همین جا یک درگیری با رحمان برای خودش ایجاد کند که هیچ لزومی ندارد. اصلاً او چرا آن برخورد را در تالار غذاخوری با رحمان می‌کند تا آن فضای بدبینی بعد ایجاد شود؟ و سپس به فضایی برسد که حالت ناتورالیستی کارهای چوبک را دارد، اما بدون پیش زمینه‌های آن.

در مورد زوائد می‌توان به بخش ۴ هم اشاره کرد. این بخش ۱۲۰ صفحه است. در این ۱۲۰ صفحه ۸۴ بار واژهٔ چای آمده است، که حداقل ۷۰ بار آن زاید است. یک نقدی که امروزه مطرح شده «نقد معطوف به خواننده» است. باید به ذهنیت خواننده احترام بگذاریم و به جای این که در داستان مستقیماً به هدف بزنیم، به کنار هدف بزنیم تا ذهن خواننده خودش به هدف برسد، حال آن که در این رمان همه چیز به صراحت گفته شده است.

در این رمان ۲۰۵ شخصیت اسمی، ۲۶ شخصیت فرعی و ۷ شخصیت اصلی هست که در کل می‌شود ۲۳۸ شخصیت. نویسنده تا حد زیادی این شخصیتها را خوب جمع‌وجور کرده است. نحوهٔ نام‌گذاری این شخصیتها را تقریباً می‌توان به ۶ گروه تقسیم کرد: ۱ـ نامهایی که نشان‌دهندهٔ حرفهٔ افراد است، مثل: رحمان خرمافروش، فاضل نمک‌فروش و... ۲ـ نامهایی که به تبار و موقعیت اجتماعی افراد اشاره می‌کنند، مثل: تاج‌الملوک، اسفندیارخان و... ۳ـ نامهایی که معنایی خاص دارند، مثل: گل‌اندام، گل‌چهره و... که همه‌شان در گلشهر زندگی می‌کنند و چون پیشوند اسم شهرشان گل دارد، پیشوند اسم خودشان هم گل‌دار می‌شود. ۴ـ نامهایی که به ویژگی افراد اشاره دارند مانند: هوشیار، پارسا پیشه، مهرافزا که به نظر من استفاده از این نامها که بار معنایی داشته‌اند، بیشتر در زمان مولیر صورت می‌گرفته است، و امروزه یک شخصیت، باید از عمل بیرونی‌اش خصلت خود را نشان دهد. این کار هم باز همان راحت‌تر کردن کار خواننده است. ۵ـ نامهایی که در مورد اشخاص به نکته‌ای خاص اشاره می‌کنند، مثل: حسن سبیل، حسن فک‌شکن و... ۶ـ نامهایی که صرفاً نام هستند و زیبا هم هستند، مثل: قباد، ساسان، احمد و...

■ **زنوزی:** حقیقت مطلب این است که برای یک نقد درست باید بارها یک اثر خوانده شود. متأسفانه من این اثر را فقط یک بار خوانده‌ام، به این دلیل ممکن است صحبتهای من پخته نباشد. در ارتباط با آثار آقای محمود که واقعاً کارهای برتر و درخشانی هستند و احتیاج به گفتن ندارد، این کار نسبت به کارهای دیگرشان یک مقدار خاص است؛ از لحاظ آنچه که انتخاب کرده‌اند، از لحاظ بستری که در خود اثر است، یک بستر واقعی و یک بستر فرا واقعی، تلفیقی از این دو در این کار است و ادامه داده شده است. از میانهٔ کار خانواده‌ای را که به گذشتهٔ خودش برمی‌گردد و مروری بر فروپاشیهای خودش دارد می‌بینیم. اثر همزمان با این که ما را در حال پیش می‌برد مایه‌هایی از گذشته را هم به ما می‌دهد تا ما به هر حال ارتباط برقرار کنیم. در شروع کار در ۴۰ـ ۵۰ صفحهٔ اول این آمد و شدها یک مقدار پیچیده و گنگ به نظرم آمد. بعد از صفحهٔ ۶۰ یا ۷۰ رگه‌هایی از مدار صفر درجه آشکار می‌شود، با همان خط خاص که استاد محمود در **مدار صفر درجه** داشتند، به گونه‌ای که بعدها که پیش رفتم احساس کردم که این محلها یک محلهای نسبتاً آشنایی هستند که یک جایی من اینها را دیده‌ام. البته شاید این به این مورد برمی‌گردد که من فکر می‌کنم استاد محمود نویسنده‌ای بیشتر تجربی‌نویس هستند، یعنی آنجایی که در محل حضور دارند خوب می‌بینند و خوب نظر می‌دهند. نکته‌های غنی و عالی را در کارشان پیاده می‌کنند که اینها شاخصهای کار ایشان است و برای همین است که وقتی به این نکته‌ها برخورد می‌کنیم همه چیز را شفاف و سه‌بعدی می‌بینیم و آدمها ملموس هستند و هر کدام سرجایشان قرار گرفته‌اند. مثلاً فرامرز برای خودش خط خاصی دارد، و فریدون نیز برای خودش. اینها هر کدام برای خودشان دارای شناسنامه هستند. دیالوگها متناسب و محیط آشناست. چرا؟ چون محمود محیطش را می‌شناسد. البته این آشنا بودن به محیط شاید یک جایی کار را دچار اشکال می‌کند. آنجایی که نویسنده می‌خواهد تخیل کند ـ که این اثر خودش ایجاب می‌کند ـ نویسنده دچار مشکل می‌شود، چون بافت این اثر دودست است. از این نظر که نویسنده تعمد دارد دو دست باشد، یک مسئله واقعی، یک مسئله فراواقعی. آنجایی که نویسنده از وضع تجربی خودش استفاده کرده و حضور داشته مثل سایر کارهایش، پذیرفته است. علت و معلولها درست سر جای خودش نشسته و آدمها شناسنامه‌دار هستند، ولی آنجایی که می‌خواهد جنبهٔ تخیلی داشته باشد و یک مقداری فرا واقعی بشود من احساس می‌کنم زیاد جوش نمی‌خورد. آن قضایای درخت و مسائل عدیده‌ای که می‌ماند که آیا این درخت معجزه می‌کند یا نه، این در کار جا نیفتاده، هر چند که در پس معنا خوب است، ولی از پس روبنایی کار اشکال دارد و خواننده دچار مشکل می‌شود.

اما در مورد کلیت خود روایت، رفت و برگشتهایی دربارهٔ تاج‌الملوک و فرامرز وجود دارد که ما با این رفت و برگشتها به گذشته و آینده، خط داستانی را تعقیب می‌کنیم. نویسنده با نشانه‌هایی که در کار گذاشته می‌خواهد از اصل تداعی معانی استفاده کند، ولی در این رفت و برگشتهایی که بار داستانی را به دوش دارد استاد محمود خودش را از اصل تداعی آسوده کرده است، یعنی ما برای این‌که دربارهٔ فرامرز، ذهنیتی بیابیم، این جناب محمود است که می‌خواهد برود نه خود داستان. یک جایی در مورد تریاکی بودن صحبت می‌کند که فرامرز خودش می‌گوید بگذار من قضیهٔ تریاکی شدنم را بگویم که در اینجا از موضوع داستان قطع می‌شویم و می‌رویم دنبال قصه‌ای که فرامرز می‌گوید. بعد آن خوابی که می‌بیند و شیهه اسبی را که می‌شنود و ما به گذشته می‌رویم و ماجرا گفته می‌شود در کار چفت شده. در قسمتی از کار اصل تداعی رعایت شده و در نیمی دیگر این اصل رعایت نشده است. این دوگانگی در اثر وجود دارد و از آنجا که شاکلهٔ این اثر روی این خط بنا شده، فکر می‌کنم این قسمت خالی از اشکال نباشد. آنجا که جنبهٔ واقعی مطلب را داریم همه چیز شفاف است، اما آنجایی که فراواقعی می‌شود ما مشکل پیدا می‌کنیم.

از طرفی تکلیف ما با درخت انجیر معابد روشن نیست. علمدار چهارم و پنجم نسلی دنبال این اثر هستند. و این برای من جای سؤال

انگیزهٔ روایت در این اثر یکسره متفاوت است با انگیزهٔ روایتهای نویسنده با آثار قبلی‌اش. و مسئله دیگر این که بیهوده هم نیست که عنوان اثر **درخت انجیر معابد** است. اثری بالای هزار صفحه با چند شخصیت اصلی و چندین شخصیت فرعی در یک حال و هوایی متغیر به نظرم وجه مثبت کار است و نویسنده با تسلط کامل از عهده‌اش برآمده است. و این **درخت انجیر معابد**، به نظر من می‌تواند به عنوان نماد، روی کل اثر سایه‌گستر باشد، هم در ساخت و شکل رمان و هم در معنایش. در معنایش هم رجوع به همان نکته‌ای که عرض کردم قایل به معنای به تأخیر است، یعنی معنایی که مدام به تأخیر می‌افتد و آخرین معنایی را که ما استنباط می‌کنیم می‌تواند در افق دلالتهای معنایی آینده، معناهای دیگری در این وجه داشته باشد. باید به تک‌تک عناصر کار پرداخت و به این نتیجه ضمنی رسید که آقای احمد محمود در این رمان با هدفهایی که در کار است تا چه حد برای رسیدن به آن هدفهایی که این رمان خواسته یا ناخواسته برای رسیدن به آنها نوشته شده توفیق یافته است و هدفهای درون متن تا چه حد در رسیدن به این هدفها کمک کرده‌اند.

■ **گودرزی:** در هر رمان یا داستان و یا به‌طور کلی هر پدیده‌ای کشمکشی وجود دارد که عامل پیشرفت و حرکت آن پدیده است. مثلاً در فیزیک اگر اصطکاک نباشد، اصولاً حرکتی ایجاد نمی‌شود؛ در

احمد محمود

رمان هم کشمکش عامل حرکت داستان است.

حال لازم است ابتدا کشمکش این رمان را هم مشخص کنیم که حول چه محوری است، بعد به عناصر دیگرش بپردازیم. به نظر من دو کشمکش در این رمان هست. کشمکش اول فردی است و میان فرامرز و مهران شهرکی شکل گرفته است. این کشمکش منجر به مسئلهٔ انتقام می‌شود. کشمکش دوم که معنایی و اجتماعی است، میان دو نوع اندیشه و برداشت از این جهان، داستانی است که ما با آن سر و کار داریم، منظورم تجدد و سنت است. من نمی‌خواهم نمونه‌سازی بیرون از متن بکنم، فقط می‌خواهم اشاره کنم که در این رمان دو نوع اندیشه با هم کشمکش دارند و معتقدم که نمایندهٔ تجدد در این رمان مهران شهرکی است و پدر فرامرز، یعنی اسفندیارخان نمایندهٔ سنت است و خود فرامرز میان این دو اندیشه در نوسان است. دلیل این حرفم هم این است که تا زمانی که اسفندیار هست، بنای خانه و باغچه به همان شکل قدیمی‌اش حفظ می‌شود، اما با آمدن مهران شهرکی کل این بنا به هم می‌ریزد، یعنی از لحاظ معماری هم که در نظر بگیریم، تفاوت این دو معماری سنتی و متجددانه آشکار می‌شود و مهران دست به آپارتمان‌سازی می‌زند. این‌که فرامرز چرا در میان این دو اندیشه در نوسان است، همان پیچش رمان است. او با توجه به جغرافیای متن، ابتدا از تجدد شروع می‌کند، ولی وقتی که به نتیجه نمی‌رسد انگار واقعیت به او تحمیل می‌کند که با یک دور زدن، از خود ابزارهای سنت علیه آن استفاده کند. البته نه علیه خود سنت، زیرا او فقط در کشمکشی که با مهران دارد جامه عوض می‌کند تا بتواند انتقامش را بگیرد. آنچه مورد نظر من است، این است که او وقتی می‌بیند از راه تجدد نمی‌تواند کارش را پیش ببرد، جامه عوض می‌کند و در قالب سنت درگیری‌اش را ادامه می‌دهد. در واقع مثل همان نهضتهای کلی اجتماعی که گاه بی‌گاه در ایران رخ داده است، یعنی پسیخانیان، نقطویان و حتی زنگیان که هر چند نهضتهایی به ظاهر دینی بوده‌اند، اما در بطن، ماهیتشان سیاسی ـ اقتصادی بوده است. فرامرز هم به همین نتیجه می‌رسد و می‌فهمد که اندیشه‌اش و درگیریهایش را در قالب سنت بهتر می‌تواند پیش ببرد، اما باید توجه داشت که تکیهٔ او بر خرافات است، نه دین.

نکتهٔ بعد دربارهٔ این رمان آن است که وقتی ما در رمانی از تداعی معانی استفاده می‌کنیم، در واقع از شگردهای نو استفاده می‌کنیم و این کار با راوی دانای کل چندان همخوانی ندارد. وقتی راوی دانای کل می‌تواند همه چیز را به ما بگوید، دیگر لزومی ندارد ـ وقتی که می‌خواهیم برگشت به گذشته بدهیم ـ مثل نویسندگانی چون پروست عمل کنیم و از فنجان و قهوه برگردیم به فنجان و قهوه در زمان و مکان دیگری و آن فضا را بازسازی کنیم. این ترفندها نو است و مدرنیستها این کار را می‌کنند، اما راوی دانای کل این رمان نیازی به این کارها ندارد، چون خودش همه چیز را می‌گوید. استفادهٔ همزمان از این دو شیوه باعث می‌شود تناقضی در نوع روایت رمان شکل بگیرد. از طرفی نویسنده یکجا تداعی معنایی را درست به کار می‌برد، و یکجا درست به کار نمی‌برد. مثلاً در صفحهٔ ۱۱۱ تداعی معانی‌ای که اشاره به جوانی تاج‌الملوک می‌کند، خوب مورد استفاده قرار گرفته است، اما بلافاصله در صفحهٔ ۱۱۲ این تداعی معانی نادرست به کار گرفته شده است (در یادآوری ذهنی تاج‌الملوک نه تنها به خود علی‌مراد پرداخته می‌شود، بلکه درون ذهن او هم کاویده می‌شود) امری که قاعدتاً تاج‌الملوک نمی‌توانسته بداند. یعنی در اینجا باز از راوی دانای کل استفاده شده است. پس به نظر من در نوع روایت این رمان تناقضی وجود دارد که طبق آن، هم از شیوهٔ کلاسیک بهره گرفته شده و هم از شیوهٔ مدرن. (البته ایرادی ندارد که اینها را در جای درستشان کنار هم قرار دهیم، کاری که در این رمان صورت نگرفته است.)

باید توجه داشت که هر قدر نویسنده‌ای خودش را محدود کند، کارش هنرمندانه‌تر است. به همین دلیل می‌بینیم که هر قدر رمان جلو می‌آید و صناعات داستانی پیچیده‌تر می‌شود، نویسنده‌ها خودشان را بیشتر محدود می‌کنند و گاه تنها از ذهن یک شخصیت، کل رمان را می‌سازند. البته این محدودسازیها کار خیلی سختی است. در کل به نظر من باید امروزه راوی دانای کل تا آنجایی که ممکن است کنار

دنبالش می‌گردد، تأثیرساختاری روی داستان پیدا نمی‌کند، یعنی با توجه به تعلیقی که ما را به دنبال خودش می‌کشاند، گشایشی حاصل نمی‌شود که ما ببینیم تأثیری روی ساختار داستان داشته است یا نه. فقط می‌خواهد ما را آشنا کند که نتیجهٔ سرنوشت او چه بوده که مجنون شده است.

در بخشهایی می‌بینیم که روایت رمان دانای کل نیست، داستان را دو شخصیت اصلی روایت می‌کنند؛ تاج‌الملوک و فرامرز. آقای محمود سعی کرده‌اند زمانی را که هر کدام از اینها روایت می‌کنند دانای کل محدود به ذهن آن آدم باشد، که البته بعضی جاها این هم رعایت نشده، مثل آنجایی که فرامرز روایت می‌کند، اما رحمان را نشان می‌دهد. مثل قضیهٔ کافه که رحمان با آن راننده توطئه می‌کند.

راوی داستان در بخش چهارم و پنجم فرامرز نیست و تاج‌الملوک روایت می‌کند، ما از فرامرز چیزی نمی‌دانیم، یعنی با یک شگرد داستانی، نویسنده او را مدتی از ذهن ما دور می‌کند تا آن حرکت بعدی‌اش را شروع کند، که ورود به فضای نمادین رمان است و فرامرز به عنوان تجلی یک دوران خودش را نشان می‌دهد. سؤالی که من از آقای محمود دارم این است که چرا در پایان فرامرز شکست می‌خورد؟ آیا پایان خوشی برای رمان تدارک دیده شده بود که فرامرز شکست بخورد؟

■ **امیر نصری:** نکتهٔ اولی که باید دربارهٔ رمان آقای محمود بگویم این است که ما یک بررسی روی آثار سال ۷۸ داشتیم. متأسفانه در این سال آثاری که در عرصهٔ داستان کوتاه و رمان چاپ شده، شدیداً تحت تأثیر ترجمه‌هایی است که از آثار غربی شده و تئوریهایی که این سالها دربارهٔ آن بحث می‌شود در نقدهای منتقدین ما قرار گرفته‌اند، یعنی متونی که نوشته شده بیشتر بر اساس تئوری نوشته شده تا جوششهای ذهنی نویسنده. ضمن این‌که داستانهای اخیر، داستانهایی هستند که در یک محیط دربسته شکل می‌گیرند و آن بستر عینی را در این داستانها خیلی کمتر می‌بینیم.

در مورد این رمان، آقای محمود همان شیوه‌ای را که داشتند در این رمان پی نگرفتند. درست است که سبک ایشان تغییری نکرده، اما شگردهایی که در عرصهٔ این رمان به کار برده‌اند آن شگردهایی نبوده که تاکنون از ایشان دیده‌ایم. من یک تقسیم‌بندی از شگردهای مورد استفادهٔ این نویسنده کرده‌ام. آن موضوعی که دربارهٔ فرا واقعیت‌گرایی و منطق گریزی مطرح کرده‌اند، ما با استقرایی که در آثار این سالها داشتیم، دیدیم بسیار زیاد است، یعنی نویسنده‌های ما از شیوه‌ای استفاده می‌کنند که منطق گریز است. اما همین روییدن ریشه‌های درخت انجیر در آخرین بخش رمان یا مسئله صحبت کردن با پدر خانوادهٔ آذرپاد در مقبرهٔ خانوادگیشان، اینها یک مسائل فراواقعیت است، که این را تاکنون در آثار آقای محمود ندیده بودم. و استفاده از تداعیها؛ در رمانهای دیگر آقای محمود، همان‌طور که در نقدهایی هم که قبلاً بر آثار ایشان نوشته شده و به این شیوه اشاره کرده بودند، آقای محمود همواره از تداعی استفاده می‌کنند، اما این تداعیهایی که در این رمان به کار رفته، تداعیهایی نیست که صورت ساده و معمولی داشته باشد. اینها تداعیهایی هستند که واقعاً در عرصهٔ این‌که تعلیق در داستان ایجاد بکنند و به پیشبرد روایت کمک بکنند، خیلی مؤثر بودند. مثلاً آن شخصیت (زری) که می‌گویند شخصیت زایدی است به نظر من او شخصیتی است که نویسنده به عمد وارد روایت کرده تا بتواند از طریق آن شخصیت، گذشتهٔ تاج‌الملوک را تداعی بکند و نیز مواردی که نویسنده به صورت تک‌گویی بیان داشته است.

در مورد ساختار کلی رمان اگر بخواهیم صحبت بکنیم، فکر نمی‌کنم که این رمان در حیطهٔ رئالیسم سنتی بگنجد. ممکن است که رمانهای سابق آقای محمود در این حیطه باشند، اما این رمان کار جدیدی است. با توجه به همان منطق گریزی که گفتم نمی‌توانیم این رمان را رئالیسم سنتی بدانیم.

بحث بعدی در مورد زبان بخش اول داستان است که یک نثر فخیم و سنگینی است. نثری است متفاوت با نثرهای دیگر آقای محمود. اما بخش اول رمان کلید و سکوی پرشی است که با آن زبان بقیهٔ رمان مجزا می‌شود و از همان طریق است که ما می‌توانیم بقیهٔ رمان را ببینیم. به نظر من آن بخش بعدی که بعد از این زبان آمده شرحی است بر این قسمت اول. و همین‌طور نقش علمدار. در رابطهٔ درخت انجیر و علمدار، علمدار هیچ نقشی کمتر از آن درخت ندارد. وقتی در بخش اول، با آن زبان بخش اول، می‌بینیم که از علمدارهای مختلف صحبت می‌شود و یک علمدار سینه به سینه حکایت می‌کند، و علمدار دیگر آن را می‌نویسد و مکتوب می‌کند، این یک امر مهم است. (نقش علمدار در این بخش داستان)

در مورد بخش پایانی رمان باید بگویم که براساس آن خبر مرگی است که ما از شخصیت اصلی، یعنی فرامرز داریم. مرگهایی که در رمان داریم، مرگ اسفندیارخان، فرزانه، تاج‌الملوک و افسانه، اینها اصلاً مرگهایی نیستند که ما بعینه در داستان با آنها مواجه شویم، بلکه بعداً متوجه آنها می‌شویم. اما مرگ فرامرز، برایش زمینه‌سازی شده تا فصل پایانی رمان با آن مرگ نوشته شود. و طرح و توطئه‌ای که در فصل پایانی رمان است، مطابق با آنچه ما در فصلهای پیش شاهد بودیم نتوانسته درست از آب دربیاید.

نکتهٔ بعدی دربارهٔ تقابلهای متن است. این تقابلی که میان درخت انجیر و شخصیت مهران وجود دارد (یک اضافه‌ای هم برایش در نظر می‌گیریم و آن شخصیت فرامرز است)، یعنی تقابل مهران و فرامرز برمی‌گردد به تقابل درخت انجیر و فرامرز. در واقع ما سه تقابل داریم، اما آن تقابلی که میان فرامرز و درخت انجیر است یک تقابل ظاهری، مثل تقابل مهران و انجیر و تقابل فرامرز و مهران نیست.

بعد بحث تعلیق در متن است. فکر می‌کنم مسئله درگیری با رحمان یا ماجرای فرزین و زری، اینها کاملاً در رمان جا افتاده و برای من زاید نبود. برای من آن قسمتهایی زاید بود که توصیفات متعدد می‌کرد، مثلاً وصف چای خوردن. ولی باز نویسندهٔ ما آن تیزهوشی را

بود که این وردها دارای معنی هستند یا نه. البته این در جایی است که از زبان یکی از شخصیتها گفته می‌شود و مهم نیست که اینها دارای معنایی باشند یا نباشند، اما برای من جنبهٔ سؤال داشت و از لحاظ جنبهٔ تمثیلی این که شاخه‌ها از جلوی مدرسه و کتابخانه عبور می‌کنند برای من مبهم بود.

■ **میرعابدینی:** داستانهایی که از آقای محمود خوانده‌ایم بیشتر جنبهٔ رئالیستی داشته و ایشان به عنوان یک نویسندهٔ رئالیست در داستانهای خود سعی کرده‌اند همواره شخصیت داستان و فرد را به عنوان برآیند یک سری نیروهای اجتماعی دورانهای متفاوت تاریخی به عرصهٔ داستان بیاورند. از این رو در داستان درخت انجیر معابد هم با دو نوع تضاد مواجهیم که کنش داستان را باعث می‌شود، یعنی باید در زیر سطح داستان به دنبال لایهٔ معنایی بگردیم که معنای تمثیلی داستان را می‌پروراند و کمک می‌کند به این که فرد از حالت فردی به یک شخصیت اجتماعی برسد. به همین جهت در رمانهای آقای محمود دیده‌ایم که رمان همواره رمان رشد بوده، چه در **همسایه‌ها** که خالد مراحلی را طی می‌کند و به یک مراحل بالاتر می‌رسد و چه در **مدار صفر درجه** که نوذر این مراحل را طی می‌کند. در این رمان **(درخت انجیر معابد)** هم رمان رشد است منتها از نوع منفی، یعنی فرامرز یک سیر منفی را طی می‌کند (از حقه‌بازیهای کوچک تا کارهای بزرگ‌تر) تا این که در بخشهای آخری داستان به نوعی آن لایهٔ زیرین با لایهٔ سطحی گره می‌خورد و او به عنوان برآیند یک نیروی تاریخی سردرمی‌آورد.

از طرفی در این رمان به خانه توجه خاصی شده است. خانه در ادبیات ۱۰ ـ ۲۰ سالهٔ اخیر ما موضوع مهمی بوده که غالباً وطن را تداعی می‌کرده، مثلاً در **طوبی و معنای شب** و **آینه‌های دردار** به نوعی خانه محور داستان بوده. در **درخت انجیر معابد** هم خانه به عنوان خانه‌ای که در حال ویران شدن است محور داستان است و من حس می‌کنم ویرانی خانه به نوعی با پر و بال گرفتن افسانه‌هایی در گرداگرد درخت انجیر معابد لازم و ملزوم یکدیگرند. هرچه خانه ویران‌تر می‌شود، چه در بعد سنتی و چه در بعد تجددخواهانه (به صورت مجتمع آپارتمانی) به هر حال در حال ویران شدن است و به یک گونه و در کنار آن ریشه‌های درخت گسترده‌تر می‌شود، به طوری که چتری روی شهر می‌گستراند و مفاهیم تمثیلی پیدا می‌کند که انگار خود نویسنده هم خواستار این وضعیت درخت بوده است. اما این که نویسنده در خلق اثر چقدر توانسته این قضایا را به سرانجام رساند، فکر می‌کنم در شروع رمان خوب است، یعنی ۵۰ـ۶۰ صفحهٔ اول که ما را به میانهٔ ماجرا می‌برد و از ذهنیت تاج‌الملوک کل قضیه را می‌گیریم، در واقع تداعیهای بعدی چیزی به برداشت اولیهٔ ما اضافه نمی‌کند. حتی آنجا که فرامرز دفترچهٔ خاطرات فرزانه را می‌یابد، وقتی نویسنده از چنین تکنیکی استفاده می‌کند، انتظار داریم که باتجربهٔ مستقیم آن شخصیت روبه‌رو شویم، در صورتی که در دفترچهٔ خاطرات فرزانه هم باز همان مسائلی را می‌بینیم که در خاطرات تاج‌الملوک خوانده یا در حرفهای فرامرز شنیده بودیم، یعنی چیزی به دانسته‌های ما از درون این آدمها اضافه نمی‌شود.

بعد از شروع قصه، شخصیت اصلی یک وضعیت هملتی پیدا می‌کند، یعنی ظنی که روی مرگ پدر دارد و شکی که به مادر و شوهر مادر دارد و آن سرگردانی که او را به جست‌وجوی علل ماجرا برمی‌انگیزد و زمینهٔ انتقامجوییهای او را فراهم می‌کند و این سردرگمی تا پایان داستان حفظ می‌شود. شاید یکی از استادیهای نویسنده هم این بوده که این سردرگمی را حفظ کرده تا به یک نتیجهٔ قطعی نرسد، اما داستان پس از این شروع خوب اولیه به نظر به یک روال رئالیسم سنتی می‌افتد. روال دنبال گرفتن زمان زندگی، جای دنبال گرفتن زمان داستانی را می‌گیرد، یعنی اگر ما زمان داستانی را زمان پیراسته شدهٔ زمان زندگی بدانیم و با توجه به مفهومی که «لوکاچ» به عنوان پرسپکتیو یا اصلی، فرعی کردن مسائل از آن یاد می‌کند و انتخاب مسائل، آنجا زمان داستانی را اعمال می‌کنیم. در اینجا انتخاب مسائل صورت نگرفته و راوی تمام مدت زندگی را بارها و بارها تریاک می‌کشد و بارها و بارها چای می‌خورد و شرح حقه‌بازیهای دیگر این آدم.

در بخش سوم که فرامرز پزشک شده ما می‌بینیم طنزی که در **مدار صفر درجه** آن شخصیت درخشان را خلق کرده بود در اینجا به تک‌پرانیهای کلامی تبدیل می‌شود. بخش دوم و سوم هم بخشهای ضعیف رمان هستند که می‌توانست خلاصه‌تر شود. حتی تعلیقهایی که اینجا پیش می‌آید مثل گم شدن عکس فرزانه و این که فرامرز

که نمایندهٔ سنت است یک مجتمع جدید آپارتمانی تأسیس می‌شود. آدمها همان آدمها هستند و همچنان درخت انجیر معابد را می‌پرستند و طبیعی است که در یک چنین جامعه ایستایی شما نمی‌توانید با تحول شخصیتها روبه‌رو شوید. نمی‌دانم این به طور عمد است یا طبیعی است که به هر حال باید در یک چنین فضایی، چنین قهرمانانی تصویر شوند. اتفاقاً این یکی از امتیازات رمان است.

رمان **بامداد خمار** حداقل کاری که در جامعهٔ ما کرد این بود که جای قهرمانان را با هم عوض کرد. قهرمان، ضد قهرمان شد و کسی که ضدقهرمان تلقی می‌شد در آن رمان قهرمان شد. البته من قصد مقایسهٔ دو رمان را ندارم و اینها دو کار کاملاً مجزا هستند. در رمان **درخت انجیر معابد** کل قهرمانان تبدیل به ضدقهرمان می‌شوند. این در واقع روایت شکست جامعه‌ای است که مدتها به دنبال قهرمان بوده است و تمام این قهرمانان پوچ و توخالی از آب درآمده‌اند و دیگر این جامعه چاره‌ای ندارد جز این‌که به سمت واقعیت حرکت کند و واقعیت را در وجود افراد ببیند و افراد را نقد کند.

■ **گودرزی:** اشکال این رمان آن نیست که بخشی از آن واقعی است و با واقعیتهای بیرون از متن هم‌خوانی دارد و بخش دیگر آن فرا واقعی است. ما اگر متن ادبی را به عنوان یک متن مستقل و به عنوان جهانی خود بسنده که خود یک خرده جهان است در نظر بگیریم، خصایص خودش را دارد، و درست نیست که بخواهیم یک اثر ادبی را به واقعیت بیرون از متن ربط بدهیم و اساساً وارد شدن به این نوع نقد غلط است. اشکال این رمان در قرارداد متن با خواننده و باورپذیر نشان ندادن برخی ماجراها در متن است، یعنی ما اگر به زمان ارسطو هم توجه کنیم، می‌بینیم که او می‌گوید: مهم نیست که شما درباره یک امر غیرممکن صحبت می‌کنید، مهم این است که آن امر را باورپذیر و محتمل نشان دهید. پس ۱ـ محتمل نشان دادن و ۲ـ عمل کردن طبق قرارداد متن. به همین خاطر وقتی کافکا در **مسخ** ابتدا می‌گوید که سامسا سوسک شد، قرارداد را با ما گذاشته است و بعد هم دنبال این خط را می‌گیرد. اشکال رمان **درخت انجیر معابد** در این است که نویسنده در ۹۰۰ صفحهٔ اول کتاب رمان را ساده و تخت پیش برده است، ناگهان از آن به بعد رمان دچار سکته می‌شود و مسائلی فراواقعی پیش می‌آید. پس ماجرای واقعیت و فراواقعیت در این رمان آن است که اولاً قرارداد اولیه چیز دیگری بوده، دوم این که ماجرا باورپذیر نشان داده نشده است.

بعد مسئله‌ای که هست، دوستان به مارکز اشاره کردند، اصلاً کشاندن بحث به مارکز غلط است. ما در زمینهٔ متن فرهنگی خودمان داستانها و حکایتهایی عرفانی داریم که چنین فضاهایی دارند و می‌توان از آنها در آثار امروزه بهره گرفت. فقط باید توجه داشت که فرق عمده‌ای که داستان امروز با حکایت یا تمثیل گذشته دارد، این است که اگر ما در حکایتهای گذشته تمثیلی را بیان می‌کنیم، بر مبنای معنا شکل گرفته است و آن را هم تفسیر معنایی می‌کنیم. مثلاً این درخت از لحاظ معنایی نماد خرافات است، اما تفسیر معنایی داستان نیست و این کار مربوط به ادبیات گذشتهٔ ما است. امروزه ابتدا باید یک واقعه با منطق داستانی داستان ما بخواند، بعد از این است که دنبال معنا و تفسیر می‌رویم، یعنی اگر یک بخش از رمان در سطح بخواند و یک بخش آن در سطح ظاهر نخواند و واگذار به معنا شود، این کار غلط است. در این رمان وقتی ما ۹۰۰ صفحه می‌خوانیم می‌بینیم متن جواب خودش را می‌دهد، اما در ۱۰۰ صفحهٔ آخر می‌بینیم متن جواب نمی‌دهد. آن وقت اگر کسی بگوید اینجا تمثیلی بوده و یا نمادی در کار بوده است که نمی‌شود. اگر نماد است، از همان ابتدای رمان این نماد باید در جای‌جای متن تکرار شود (همان ماجرای ضرباهنگ در رمان)، یعنی بهتر است وقتی می‌خواهیم از چیزی در رمان، استفادهٔ خاصی بکنیم، آن را در جای‌جای رمان بگنجانیم تا در کل متن حضور بیابد و ذهن ما را در انتها یک باره دچار سکته نکند. این کار باعث می‌شود که خواننده از متن فاصله بگیرد و احساس کند که اشکالی در کار هست.

ما در واقع دو نوع شکل بیان داریم، یعنی همان بحث نشان دادن یا روایت کردن صرف. می‌توانیم آنجایی که تمثیلی و قراردادی است، در روایت بیاوریم و مثلاً حکایت بگوییم. به همین سبب هم در این رمان، ما به درستی از علمدارهای اولیه چیزی در زمان حال داستان نمی‌بینیم و گفته می‌شود که آنها چگونه بوده‌اند. اتفاقاً اینجا خیلی خوب چفت شده است، چرا؟ چون ما در روایتهای قدیم هم داریم که فلانی روی آب راه می‌رفته است. اینها گفته شده و ما بحثی روی گفته شده‌ها نداریم، چون آنها در ساحت زمانی خودشان بوده‌اند و علتهایشان را هم در همان ساحت باید بررسی کرد. اینجا هم تا آنجا که روایت گفته شده و ما با گذشته‌ای سپری شده به شکل روایی سر و کار داریم، اشکالی نیست، اما از صفحهٔ ۹۰۰ به بعد این ماجراها به عینیت می‌رسند و وقتی مرشد صحبت می‌کند، شاخه‌های درخت جلوی درها را می‌بندند. اگر اینها فقط در ذهن مرشد اتفاق می‌افتاد، ایرادی نداشت، ولی وقتی عینی است و همه می‌بینند، شکل بیرونی پیدا می‌کند، پس با روایت علمدارها فرق می‌کند. ساخت اولی روایی است و ساخت دومی عینی و وقتی هم که با قرارداد متن متفاوت است، دیگر نباید دنبال تمثیل و معناهای آن برویم. چون تمثیل و معنا جای خودش را در کل متن دارد و از همان اول هم درخت جای خودش را دارد، همان‌طور که علمدار، نقشی جداگانه ندارد و بخشی از درخت است. لازمهٔ درخت انجیر معابد علمدار است و این دو از هم تفکیک‌ناپذیرند و در آخر هم علمدار خطها را می‌دهد، یعنی هر جا شاخه‌ای جلوی مکانی را می‌گیرد همان‌جایی است که علمدار در سخنانش به آنجا اشاره کرده است.

دوستمان اشاره کردند که هیچ شخصیتی زاید نیست، اما در نقد که نباید بحث سلیقه‌ای بکنیم و از هر شخصیتی خوشمان آمد، بگوییم وجودش لازم است. شخصیت در رابطه با طرح داستان و جهان کلی داستان سنجیده می‌شود و آن را محورهای داستان تعیین می‌کند. به همین سبب آن طول و تفصیلات دلدادگی زری زاید است، و الا خودش جایگاهش را در داستان دارد و روابطش با تاج‌الملوک و رفع کردن نیازهای تاج‌الملوک وجود او را الزامی می‌کند. در رابطه با محورهای داستان هم می‌بینیم که موضوع فرزین زاید است و اگر حذف شود، به هیچ یک از محورهای داستان لطمه‌ای وارد نمی‌آید.

در آخر جواب این سؤال را هم مایلم بدهم که چرا فرامرز شکست می‌خورد؟ در اینجا بحث ضدقهرمان مطرح می‌شود که از الزامات داستانهای مدرن است. امروزه با کم شدن نقش فرد در تحولات اجتماعی و حل شدنش در چرخ‌دندهٔ جامعه، فرد دیگر نمی‌تواند آن قدر تعیین‌کننده باشد و قهرمان بشود. به همین سبب هم در دوران مدرنیسم شخصیتهای حاشیه‌ای و شکست‌خورده در رمانها راه پیدا کردند. در حالت تازه، شکست‌خوردن ضد قهرمانها از الزامات زندگی است و جزء ذاتی آن به شمار می‌رود.

■ **زنوزی:** به نظر من هیچ خواننده‌ای از نویسنده توقع ندارد که به تمثیل و نماد بپردازد. اثر در مرحلهٔ اول باید در روبنای کار جواب خودش را بدهد، رابطهٔ علت و معلول باید چفت باشد. در این رمان من نمی‌توانم پاره‌ای چیزها را باور کنم، چون زمینه‌اش چیده نشده و

داشته که از صفت خیلی کم استفاده کند و از حالتهای طرف بهره‌مند شود.

و دیگر ذهنیت فیلمنامه‌واری است که بر آن (داستان) حاکم است. من فکر می‌کنم با یک ذهنیت سینمایی نوشته شده. آن قطع و وصلهایی که در ماجراهای پی در پی رمان داریم، تبدیل کردن رمان را به یک فیلمنامه ساده‌تر کرده است.

■ **پرویز:** من یک خواننده عادی هستم. در اینجا به عنوان یک خواننده عادی اظهار نظر می‌کنم. من کتاب را دو بار خوانده‌ام. من از نسلی هستم که عادت به خواندن متنهای رئالیستی دارد. خواندن آثار جدید ذهنیت جدیدی می‌خواهد. بار اول که این کتاب را خواندم حالت رخوت به من دست داد، ولی با توجه به استادی آقای محمود مطمئن بودم باید بار معنایی داشته باشد و در این فکر بودم که از بیرون چیزی را بر این متن تحمیل نکنم، بلکه از درون برای خودم یک معنایی پیدا کنم و با خود متن در ورای نیت مؤلف گفت‌وگو کنم. اول این‌که روایت کلانی در این اثر مندرج است که این برای من خیلی مهم است، اما این‌که آن خرده روایتها و خرده ساختارها چه هستند، جای خود دارد. اول بار که خواندم فکر کردم خرافات بر واقعیت پیروز می‌شود و این برای من قابل هضم نبود. یک مقدار فکر کردم شاید واقعیت این است که بتوان تأویل کرد و بعد متوجه شدم مضمونش تضادی است که بین سنت و مدرنیسم وجود دارد. این کنشهای متقابل جریان و نیروهای موجود در متن این قضیه را پیش می‌برد. بعد این سؤال برایم مطرح شد که در دنیای واقعیت وقتی به یک امر تاریخی نگاه بکنیم، در بلند مدت در یک متن تاریخی ـ فرهنگی این سنت به معنی اندیشهٔ بسته عقب‌نشینی می‌کند و اگر ماندگار است بر اثر تاثیراتی که از مدرنیسم دارد خود را احیا می‌کند.

بعد این‌که باید دید معرفت‌شناسی این قضیه چیست؟ من دیدم در این داستان حیطهٔ معرفتی خیال‌پردازی به نحوی است که شما احساس می‌کنید یک چرخه کامل است. و مسئله نماد درخت و آن حوادثی که چون حول و حوش درخت اتفاق می‌افتد حدود ۶ یا ۷ دفعه به اشکال مختلف مطرح می‌شود. این قضیه یک حالت دوری

احمد محمود

دارد، مثلاً شخصیتهایی که پرداخته می‌شوند، این شخصیتها در نهایت همه دچار تخریب شخصیتی می‌شوند. یک حالت بدجنسی هم حتی در مقدس‌ترین تیپ شخصیتی (تاج‌الملوک) وجود دارد، درعین حال که فرهنگ شناخته شده مذهبی و سنت شناخته شده تحت‌تأثیر فرهنگ مرتاضی قرار می‌گیرد. بنابراین آیا این یک زبان است یا وردهای بی‌مضمون است؟ یک خرده فرهنگی که ممکن است در یک منطقه‌ای از کشور ما باشد آیا برای همهٔ خوانندگان می‌تواند قابل تاءویل و درک باشد؟

■ **زنوزی:** یعنی نباید یک شخصیت فرهیخته داشته باشیم؟ چون اگر رمان، رمان زندگی است باید از همه نوع تیپ و شخصیتی باشد. شما این را که شخص فرهیخته‌ای پیدا نمی‌کنید یک عیب می‌دانید.

■ **پرویز:** به نظر من در کلیت زندگی آدم فرهیخته هم وجود دارد و باید از طریق تفکر، متحول بشوند، اما هیچ کدام از اینها از طریق تفکر متحول نمی‌شوند.

■ **زنوزی:** اتفاقاً به تاج‌الملوک خیلی ظریف پرداخته شده. به هر حال او هم به عنوان یک انسانی که کامل است و مسائل مربوط به خودش را دارد یک جاهایی می‌لغزد. اتفاقاً این یک گامی است که ما از آن انسانهای مطلق، دور می‌شویم و به هر حال همیشه همین طور است.

■ **شیرزادی:** نوعی برداشت شخصی در دل نوعی نگاه. شما در فرمایش خود اشاره کردید به تاج‌الملوک که بدجنس است و... برداشت من این است که تاج‌الملوک نه بدجنس و نه خوش‌جنس است. انسانی است که در موقعیتی محرومیتهای جنسی داشته و باعث شده تا واکنشهای ناگزیر، نیمه آگاه، یا کاملاً ناآگاهانه داشته باشد. در جهان این داستان با رجوع به مجموعهٔ رفتارها و ذهنیتها با تقیدی که نویسنده، به لحاظ تاریخمند بودن آدمها، با نگاه جامعه‌شناختی دارد، پذیرفتنی است. نویسنده قصد سیاه و سفید کردن هم ندارد. نویسنده در این رمان به همهٔ آدمها نگاه شفیقی دارد، یعنی نگاه یک داستان‌نویس را دارد.

■ **دهقانی:** این رمان از معدود رمانهایی بود که یکسره خواندم و لذت بردم. نثر خوب و سنجیده‌ای دارد و تأثیر لهجهٔ جنوبی در آن دیده می‌شود که در دیالوگها خیلی بارز است و خیلی عادی است، ولی در سطوری که روایت نویسنده است چند اصطلاح هست که دائم تکرار می‌شود. مثل «نگاه به چیزی کردن» یا «ماند زدن». در مجموع پنج بخش اول کتاب یک گزارش و روایت رئالیستی است، اما در بخش ششم سوررئالیستی می‌شود. آیا قصدی در این کار بوده؟

فضای رمان، به‌خصوص با توجه به بسامد کلمات به کار رفته یک فضای شیعی است. البته باید هم باشد چون مربوط به همین جامعه است و سه رنگ مختلف تکرار شده، سبز، سرخ و سیاه.

یک اقلیت مذهبی، به نام صابئین در خوزستان وجود دارد که در بخش ششم احساس کردم آقای محمود از اینها الهام گرفته‌اند، شاید هم اشتباه می‌کنم، اما اگر درست است می‌خواهم بدانم این الهام تا چه حد درست بوده است.

از طرفی در بین رمانهای تاریخ ایران، این اولین رمانی است که ضد قهرمان است. شما اصلاً قهرمان اصلی را در این رمان نمی‌بینید. شاید علتش این است که این رمان یک جامعهٔ ایستا را تصویر می‌کند. جامعه‌ای که به‌رغم این‌که ظاهر جامعه عوض می‌شود، آدمها فقط شکلشان عوض می‌شود، مثلاً علمداری که یک زمانی موتورگازی داشته حالا ماشین شخصی دارد و دکتر فرامرز تبدیل می‌شود به گل مولا؛ یعنی ظواهر تغییر می‌کند ولی عمق وجود آدمها تغییر نمی‌کند. این جامعه یک جامعه ایستاست. به جای یک باغچه شصت هزار متری

این یک درخت نیست

● درخت انجیر معابد
● احمد محمود
● انتشارات معین، چاپ اول، ۱۳۷۹

بلقیس سلیمانی

رمان **درخت انجیر معابد** را می‌توان آخرین تفسیر و روایت «احمد محمود» از تحولات اجتماعی و تاریخی صدسالهٔ اخیر ایران زمین دانست. این اثر شاید به نوعی، برآیند و سنتز دیگر آثار محمود باشد که تنها مقطع خاصی از تاریخ تحولات اجتماعی ایران معاصر را روایت می‌کردند.

در این اثر نیز مردم، از قشرهای مختلف، با فرهنگها، آداب، لحنها و حتی لهجه‌های خود حضور دارند. وقایع در شهر و در مکانی که بی‌شک جنوب کشور (خوزستان) است، رخ می‌دهد. محمود در این اثر نیز، همچنان دلبستگی و در عین حال شناخت عمیق خود را از جنوب به نمایش می‌گذارد.

رمان درخت انجیر معابد را می‌توان از زوایای گوناگون مورد تفسیر و تأویل قرار داد. این تأویلها لزوماً منعکس کنندهٔ «خواست» و «نیت» نویسنده نیستند، اما بی‌شک در دیالوگ بین خواننده و متن شکل گرفته‌اند، به این دلیل می‌توان گفت؛ متن **درخت انجیر معابد** متنی فعال و چند لایه است و تأویلهای گوناگونی را برمی‌تابد. علت وجودی این تأویلها را باید در موضوع و مضمون این اثر جست‌وجو کرد نه در ساختار و فرم آن. مضمون غالب این اثر را می‌توان «نقش باورهای اعتقادی مردم در تحولات اجتماعی» دانست.

البته منتقد دیگری می‌تواند مضمون این اثر را «نقش باورهای خرافی مردم در ریزش ساختارهای اجتماعی» بداند، اما در نوشتهٔ حاضر ما با اعتقاد به ایدهٔ اول سخن خود را پیش می‌بریم، به عبارتی آنچه که برخی «نقش باورهای خرافی» می‌دانند، ما «نقش باورهای اعتقادی» می‌دانیم و بر این باوریم که متن رمان **درخت انجیر معابد** این تفسیر و تأویل را بیشتر برمی‌تابد.

برای بسط و گسترش این ایده ـ نقش باورهای اعتقادی مردم در ریزش و رویش نظامهای اجتماعی ـ سخن خود را با تکیه بر نقش «تقابل» در رمان **درخت انجیر معابد** آغاز می‌کنیم.

عنصر «تقابل» در رمان از مهم‌ترین عناصر سازندهٔ پیکرهٔ داستانی است. حضور این عنصر در رویارویی آدمها یا شخصیتهای داستانی با اندیشه‌ها، بینشها، نگرشها و جهان‌بینیهای متفاوت که منجر به کنشهای مختلف می‌شود، به‌خوبی قابل مشاهده است، اما «تقابل» در تاریخ حیات بشری همواره از سطح رویارویی آدمها درمی‌گذرد و عرصه‌های وسیع فکری، اجتماعی و تاریخی را نیز دربرمی‌گیرد. تقابل سنت و تجدد، «دیروز و امروز»، «مدرن و ماقبل مدرن»، «عقل و حس»، «ماده و روح» و «دنیا و آخرت» از جمله تقابلهایی هستند که همواره در تاریخ زیست فکری بشر باعث و بانی رخدادهای فکری،

ناگهان تیک می‌زند. فرامرز به نظر من تکمیل‌کننده شخصیت نوذر اسفندیاری است در **مدار صفردرجه**. فردی است که حرفش با عملش در تناقض است و کامل شده در یک بستر گسترده‌تری است. کارهایی که در این اثر اتفاق می‌افتد گاه متعارف به نظر نمی‌رسد. این فضا خیلی بومی است. با خواندن آن فضای فیلمهای آفریقایی در نظرم مجسم شد. آنجا که به جنبه‌های بومی اثر می‌رسد خیلی از جامعهٔ ما دور است. من در **مدار صفر درجه** با نوذر اسفندیاری همه جا می‌رفتم. آن بو را حس می‌کردم. در این اثر زمینه‌سازی منطقی به وجود نیامده. من در خیلی جاها احساس می‌کردم که از لحاظ فضا و موقعیت‌پردازیهای ریز، گاه پرشهایی وجود دارد که منطقش هم ایجاب می‌کند و به آن پرشهای هنرمندانه می‌گویند، ولی یک جاهایی دو دست است. گاهی آمد و شدها بیهوده است و این شرایط گاه خسته‌کننده است.

اما نکته‌های زیبایی نیز در متن به چشم می‌خورد که باید به آنها اشاره شود، مثلاً مرگ اسفندیارخان که بسیار زیبا توصیف شده بود.

■ **شیرزادی:** به نظر می‌رسد نظر مردمی دوستان محدود به این است که نویسنده‌ای که در پرداخت چنین کاری و در جایی که شخصیتی مثل فرامرز قرار است دچار تغییراتی این چنین گردد و نطفهٔ این کنش و واکنش که بعد پیش خواهد آمد در ابتدای داستان ساخته و پرداخته شده، چطور به یک امر مهمی مثل حالت جادویی که بعد پیش می‌آید تمهیدات لازم ذهنی‌اش را بیان نمی‌کند که برای خواننده پذیرفتنی باشد تا به اصطلاح یکه نخورد و دچار دست‌انداز نشود.

من فکر می‌کنم همان‌گونه که دوستان نیز اشاره کردند چون داستان از میانه شروع می‌شود و بعد به گذشته برمی‌گردد و تداعیها در حافظهٔ نویسنده شروع به کار می‌کنند این نشان می‌دهد که داستان مدرن است. گذر از جهانی که سیری را طی کرده، درک الزامها، چراییها و چگونگیهای آن (مدرنیته)، و بعد می‌رسیم به برآمدنش در دل فلسفهٔ سیاسی و سایر قضایا، به آنجایی که مثلاً می‌گویند کافکا در قصر خود سرگشتگی‌اش برآمده از آن نفی‌ای است که نیچه کرده و نفی نیچه هم براساس درکی است که از معبر گذار بورژوازی کرده و نقاب آزادمنشی را از چهره کنده است. و درک عمیق همهٔ اینها می‌رسد به جایی که درک مدرنیته است و وقتی مدرنیته درک شد، از خلال مدرنیته به این سنت نگاه می‌کند و درمی‌یابد، و با این در است که داستان نوشته می‌شود.

■ **پرویز:** با توجه به نکته‌ای که دکتر دهقانی فرمودند در مورد این‌که این ذاتاً یک جامعهٔ ایستاست، آیا در این داستان آن دیالکتیک مدرنیته واقعاً درک شده یا نه؟

■ **شیرزادی:** به اعتقاد من، نه، درک نشده و همین است که بازتابش در نقص ساختار دیده می‌شود، بازتاب این به صورت منقطع بودن آن دو وجه جلوه می‌کند، اما جای بحث خیلی وسیع‌تری دارد، مثلاً اسفندیار خان، به باور من که یکی از خواننده‌های این رمان هستم، به هیچ‌وجه نمایندهٔ سنت نیست، بلکه موجود سرگشته‌ای است که یک پایش در شبه مدرنیزم تحمیلی است و یک پایش در سنت. و فرزندش فرامرزخان هم به نظر من تقابلی با سنت ندارد، و این آشفتگی چیزی است که آقای محمود به آن توجه دارد، یعنی یک وجه خواسته و یک وجه ناخواسته و چون ذات هر پدیده‌ای در حال شدن است مدام تغییر خواهد کرد.

■ **پرویز:** با توجه به این‌که جنبهٔ معرفت‌شناسی و شناخت‌شناسی این رمان و در نهایت یک جاهایی همهٔ بینشها و ادراکات را ارجاع می‌دهیم به دل و در مورد مسئله ایمان، استنتاج می‌کنیم آیا شما در مجموع این را یک اثر ایمانی هم تلقی می‌کنید؟ اگر نه یک متن تک معنایی است و نمی‌توان از آن قرائت جدید کرد.

■ **شیرزادی:** نویسنده و داستان‌نویس، علی‌الاطلاق به نظر من اهل خلق و آفرینش‌گری است و نمی‌تواند تصمیم بگیرد که یک تک معنا را دنبال کند و با وجود مجموعه آثار آقای محمود انصافاً باید بگوییم که در خلق آثارشان سیر صعودی داشته‌اند و به هر حال گسست و حرکت در بیشتر آثار معاصر ما وجود داشته و با رجوع به یک‌یک آثار ایشان این تلاش دیده می‌شود. اما نویسنده به طور کلی از قبل نمی‌تواند تصمیم بگیرد که اثر را تک‌معنایی یا چند معنایی بنویسد و این کار شدنی نیست، چون این شخص نویسنده است و شعبده‌باز نیست و ادای نویسنده بودن را در نمی‌آورد.

■ **میر عابدینی:** این رمان، رمانی است که وقایعش در ملتقای تغییر یک دوران می‌گذرد. این حالت گذران و بینابینی بودن در همهٔ شخصیتهای رمان به نوعی دیده می‌شود. هیچ کدام از آنها استحکام ندارند و همهٔ آنها یک تردید و سرگشتگی را می‌گذرانند، که این تردید در فرامرز بیشتر است و این حسن رمان است که فضا و شخصیتها با هم تقارن دارند.

اما این بینابینی بودن در ساختار رمان هم دیده می‌شود، یعنی نویسنده با یک نگاه رئالیستی به فرم نو و طرح مسئلهٔ نو پرداخته است. این هم ایرادی ندارد. یک رمان می‌تواند فضاهای متعددی را تجربه کند، اما در بخش شش که می‌گویند ناگهانی است من فکر می‌کنم که این فصل به نوعی نتیجهٔ نمادین رمان است، یعنی این درخت می‌تواند درختی در ذهن ما باشد. ذهن به ظاهر مدرن ما، ولی در واقع خرافه‌ماندهٔ ما. شاید اگر این مسئله با ابزار بیانی در خود رمان نو بیان می‌شد، مثلاً با نثر شاعرانه‌تر، این فصل بهتر جا می‌افتاد، اما این فصل هم می‌توانست خواننده را در یک فاصله‌ای با واقعیت قرار دهد تا آن سویهٔ انتقادی قضیه بهتر درک شود. با همهٔ این احوال، اگر فصل شش نبود رمان نیمه تمام بود. محمود اذهان ما را به پرسش فرا می‌خواند و من فکر می‌کنم این به پرسش فراخواندن و به فکر واداشتن خواننده، حسن بزرگ این رمان است، یعنی در زمانه‌ای که خیلی از نویسندگان ما از طرح مباحث گریزانند، جسارت احمد محمود در طرح یک مضمون جدید از برخورد سنت و مدرنیته است و این می‌تواند بحثهای مختلف در زمینه‌های مختلف را پیش ببرد و این تغییر شکلهایی که هر کدام از اینها در مواجهه با سنت و مدرنیسم داده‌اند و هر کدام برای این‌که خودشان را حفظ کنند چگونه رخت عوض کردند و این به پرسش فرا خواندن امتیاز این رمان است.

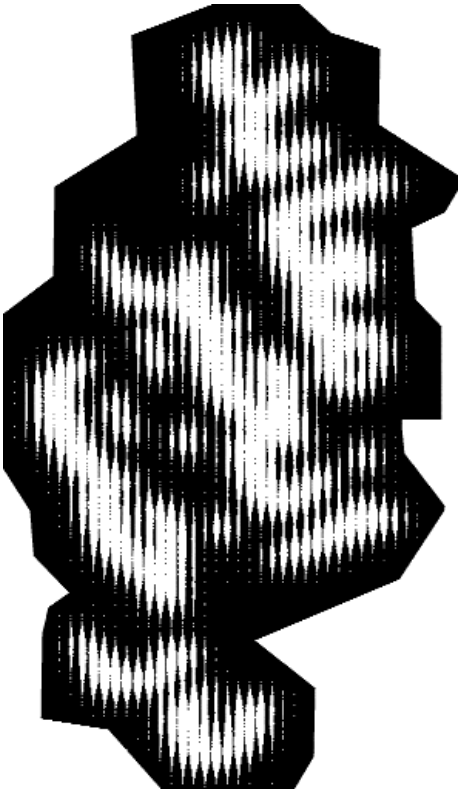
■ **محمود:** سپاسگزارم که مرا متوجه نقص کارم کردید ان‌شاءالله اگر عمری باشد و کار تازه‌ای داشته باشم اینها را آویزهٔ گوشم می‌کنم.

■ **محمدخانی:** من هم از شما متشکرم که فرصت بحث را در اختیار ما گذاشتید، زیرا تعالی فرهنگ در همین بحث و گفت‌وگوهاست. البته نقد در جامعهٔ ما جدی گرفته نمی‌شود و نقد براساس بده بستانهای تعریفی است. متأسفانه ما نقد عملی خوب نداریم و دلیلش این است که متکی به مبنایی نظری در نقد نیستیم، یعنی اگر آن زمینه را فراهم کنیم تأثیرات خوبی خواهد داشت.

■ **محمود:** یک مشکل دیگر هم نقد دارد. کسی که می‌خواهد نقد بنویسد باید یک بار کتاب را بخواند و با آن ارتباط برقرار کند، بار دوم بخواند و یادداشت بردارد و در بار سوم باید یادداشتها را تنظیم کند و بعد به نقد کتاب بپردازد.

شهرک مهران شهرکی ـ نظام اجتماعی جدید ـ بر خرابه‌های عمارت کلاه‌فرنگی، اسفندیارخان آذرپاد ـ نظام سنتی اشرافی ـ ساخته می‌شود و آنچه شهرک مهران شهرکی را نابود می‌کند، باورهای اعتقادی گروهی است که جمعی نیز از آن سود می‌بردند.

درخت انجیر معابد، با روایت راویانش هویت یافته است. علمدار پنجم که اکنون تولیت آن را بر عهده دارد، این هویت را با تکرار روایتی که ایجاد باور و اعتقاد می‌کند، استحکام می‌بخشد. درخت انجیر معابد حتی اگر مابه‌ازائی خارجی داشته باشد، در رمان مذکور، نمادی از باور اعتقادی مردم است و لزوماً این باورها خرافه نیستند. مرز خرافه و اعتقاد حقیقی، مرزی باریک است، چطور و بر چه اساسی می‌توان گفت «روایت اعظم» در رمان **درخت انجیر معابد** روایت «نقش مخرب خرافات» است. خرافه آن اندازه توان و انرژی درونی ندارد که باعث ریزش یک نظام اجتماعی شود. خرافه می‌تواند در حاشیهٔ زندگی اجتماعی حضور داشته باشد، اما در متن آن نمی‌تواند دارای زیستی توانمند و پویا باشد. به عبارتی آنچه که در رمان **درخت انجیر معابد** در جامهٔ خرافه عرضه می‌شود، چیزی جز



باورهای اعتقادی و سنتی مردم نیست.

درخت انجیر معابد، درختی «بی‌حاصل» اما صاحب قدرت است. این درخت «میوه» ندارد، اما می‌تواند ریشه در هر جایی بگستراند و گستره‌ای وسیع را بپوشاند. این درخت می‌تواند با ریشه‌های فرا رونده‌اش یک شهر را دربر بگیرد. به عبارتی درخت انجیر معابد، نمادی از باورهای اعتقادی مردم است که می‌تواند در دوره‌های مختلف تاریخی ـ دورهٔ اسفندیارخان آذرپاد، دورهٔ مهران شهرکی و دورهٔ مرد سبز چشم ـ مورد استفادهٔ متظاهران قرار بگیرد. این درخت در هیچ دوره‌ای به‌رغم بی‌حاصلی ظاهری‌اش، عقیم و نامفید نبوده است. او در همهٔ دوره‌ها زنده است و مورد تکریم و تکرم است، اما قدرت و توان درونی این درخت در بعضی از دوره‌ها مستور می‌ماند و تنها در دورهٔ مرد سبزچشم به صحنهٔ اجتماع می‌آید و خود را به منصهٔ ظهور می‌رساند.

فرامرز شخصیت اصلی رمان **درخت انجیر معابد**، قهرمانی مبارز و مقاوم نیست. او بیش از آن‌که یک قهرمان باشد یک ضد قهرمان است، اما شگفت این‌که در ساحتی دیگر و برای مخاطبانی دیگر قهرمانی صاحب کرامت و بصیرت است. او صاحب زخمها و ضعفهایی است که جامعهٔ مدرن بر پیکرش ایجاد کرده است. او با این‌که امروزی است، به شدت و با حسی نوستالژیک گونه به دیروز چشم دوخته است و هرگز عصر طلایی، اسفندیارخان آذرپاد را از یادها نمی‌برد و همواره با یادآوری نام او چشمهایش خیس می‌شود.

او ضعیف‌تر از آن است که در صدد احیاء مجدد جامعهٔ فروریختهٔ اشرافیت دیروز باشد، اما این هوشیاری و زیرکی را دارد که بداند، تنها با استفاده از ارزشها و باورهای «دیروز» که هنوز در جان و روح مردم «امروز» با وجود سیطرهٔ ساختارهای مدنی جدید، حضوری مستحکم و استوار دارد، می‌تواند به جنگ نظام جدید برود. به عبارتی او می‌داند آنچه برخاکستر و خرابهٔ نظام دیروز بنا شده است، چون برخاسته از ضرورتهای درونی نیست و مشکلی عاریتی دارد، به شدت آسیب‌پذیر است. او می‌داند چگونه شمشیر کُند شدهٔ سنت و باورهای اعتقادی را تیز کند تا با آن به قلع و قمع ساختارهای نوین بپردازد.

او به باورهای اعتقادی مردم ایمان ندارد، اما رگ خواب مردم را می‌شناسد. او دلتنگ سنت است، زیرا سنت یادآور قدرتی بر باد رفته است. او به قدرت می‌اندیشد و در این راه از بهترین وسیله، یعنی قدرت پنهان در درون خود مردم ـ باورهای اعتقادی ـ علیه زیست و زندگی جدید، بهره می‌برد. او می‌داند این شهروندان جامعهٔ جدید همان مردمان عامی جامعهٔ کهن هستند که جامه عوض کرده‌اند و جامهٔ عاریتی را می‌توان به سهولت و راحتی از تن مردمان به درآورد و در آتش انداخت.

مرد سبز چشم رمان **درخت انجیر معابد**، رهبری فرزانه نیست، اما نقش یک رهبر فرزانه را بازی می‌کند، او جامعهٔ جدید و ذهنیت سنتی را به بازی می‌گیرد. او کیست؟ آیا او یک احیاگر است یا یک مرد اهل تزویر. برای ما او مردی متظاهر است، اما برای جماعت شهرک مهران شهرکی او رهبری فرزانه است. به عبارتی مرد سبزچشم برای آنان که با او همراهند و در تجربهٔ او سهیم یک احیاگر و ناجی است و برای ما که شاهدانی از روزگار دیگر هستیم، یک مرد متظاهر و بیمار است.

و اما مهران شهرکی دیگر شخصیت رمان **درخت انجیر معابد**، کارپرداز جامعهٔ مدرن است. شگفت این‌که بخشی از شخصیت او که در دوران حاکمیت اسفندیارخان آذرپاد (نمایندهٔ جامعهٔ اشرافی)، می‌گذرد، انسانی است .با همهٔ ضعفها و ویژگیهای یک انسان .اما در دوران مدرن، او با مظاهر این جامعه، در نزد خوانندگان حاضر می‌شود. ما حضور او را از طریق بالا رفتن آپارتمانهای شهرک، ساختن اماکن جدید، اتومبیل، مجسمه و در نهایت کاخش حس می‌کنیم. به عبارتی این کارپرداز جامعهٔ جدید، دیگر از طریق خصلتهای انسانی‌اش در نزد ما ظاهر نمی‌شود، بیشتر از طریق فرآورده‌ها و اشیا و پدیده‌ها، در روایت حضور می‌یابد. شاید بتوان گفت؛ احمد محمود، در پرداخت شخصیت مهران در دوران جدید به ناپیدایی انسان در ساختارهای پیچیدهٔ جامعهٔ مدرن نظر دارد. مخلص کلام این‌که؛ رمان **درخت انجیر معابد**، به خوانندگانی عرضه شده است که تجربهٔ حاکمیت باورهای دینی را از سر گذرانده و همچنان در متن این تجربه قرار دارند.

اجتماعی و تاریخی مهم و تأثیرگذار شده‌اند. تا آنجا که می‌توان گفت اندیشهٔ «دوبُنی» دیدن هستی در نزد شرقیها و غربیها، هستهٔ اولیهٔ بسیاری از حرکتهای فکری بوده است.

در تاریخ تفکر مغرب‌زمین همواره فیلسوفان بر تقابل «روح و ماده»، «جسم و جان»، «معقول و محسوس»، «عمل و نظر»، «ذهن و عین» و «نوشتار و گفتار» تأکید فراوان داشته‌اند تا آنجا که می‌توان گفت، موتور محرکهٔ تفکر فلسفی مغرب زمین، تقابل دوگانه‌هایی بوده که هستهٔ مرکزی دستگاههای فلسفی فیلسوفان و اندیشمندان را شکل می‌داده است.

در رمان آنچه که ما به نام کشش، افت و خیز، تعلیق و کشمکش و ریزش و رویش و نزول و صعود می‌نامیم، جز از رهگذر مفهوم «تقابل» قابل فهم نیست. تقابل در رمان از طریق کنش شخصیتها به نمایش گذاشته می‌شود، اما همواره در همین حد متوقف نمی‌ماند. بسیاری از نویسندگان، به‌خصوص وقایع‌نگاران اجتماعی، این تقابل را وارد عرصهٔ تحولات اجتماعی و تاریخی می‌کنند. البته رمان‌نویسان اندیشه‌نگار نیز ممکن است این عنصر را از طریق نگرش هستی شناسانهٔ آدمیان نشان دهند.

در رمان **درخت انجیر معابد** این تقابل به شکلی کاملاً آشکار، قبل از آن‌که خود را در کنش شخصیتهای رمان نشان دهد، در سقوط یک نظام و نگرش اجتماعی و برکشیده شدن یک نظام و نگرش اجتماعی دیگر نمایان می‌شود. به زبان ادبیات سیاسی و اجتماعی امروز، این تقابل خود را در جدال سنت و تجدد، نشان می‌دهد. مهران شهرکی با تصرف اموال اسفندیارخان آذرپاد ـ حتی نام این دو تن نشان‌دهندهٔ این تقابل است ـ در حقیقت نوعی زیست سنتی اشراف منشانه را به عقب می‌راند تا زیستی مدرن، فن‌آورانه، متجدد و امروزین را پایه‌گذاری کند. طبیعی است که زیست سنتی نظام ارزش‌گذاری، اقتصادی و مذهبی خاص خود را دارد، همان‌طور که این نظام جدید هویت خاص و مستقلی از نظام پیشین دارد.

هویت نظام سنتی اشرافی مبتنی بر قدرت بی‌چون و چرا، ثروت بادآورده و عظیم و مذهب عوام‌فریبانه است. در نظام مدرن نیز همچنان این سه مهم از جایگاه رفیعی برخوردارند، اما بعضی در شکل‌بخشی این نظام سهم بیشتری دارند. برای مثال در شکل‌گیری نظام مدرن، عنصر قدرت که خود حاوی عنصر قدرتمند دانش و علم است، همراه با عنصر ثروت سهم بیشتری دارد. مهران شهرکی، قدرت باورها و اعتقادات مردم را در تخریب یا سازندگی زیست مدرن آدمیان می‌داند، به همین دلیل نیز در شهرک نوبنیاد خود، محوطه‌ای وسیع را به درخت انجیر معابد و تولیت آن اختصاص می‌دهد. اما نظامی که او درصدد ساختن و ایجاد آن است به هیچ‌وجه برپایهٔ این باورها شکل نگرفته است، به همین دلیل در پیشرفت و فراروی این نظام همواره باورهای اعتقادی از ساختارهای مدرن عقب می‌مانند. ساختن درمانگاه، مدرسه، سالن تئاتر و سینما که از مظاهر جامعهٔ نوظهور مهران شهرکی هستند، عرصه را بر دم و دستگاه علمدار که تولیت درخت انجیر معابد را دارد، تنگ می‌کند. در واقع تقابل اصلی در رمان احمدمحمود در همین‌جا شکل می‌گیرد و البته در کنش آدمهای مختلف خود را نشان می‌دهد. اما آنچه که مهم است این است که درخت انجیر معابد نماد سنت، باورها و اعتقاداتی است که در تقابل با نظام مدرن واپس نشسته‌اند.

به نظر می‌رسد احمد محمود، در رمان **درخت انجیر معابد** تنها درصدد بیان چگونگی استفاده ناروا از باورهای مردم به قصد بهره‌برداری شخصی نیست، او به چیزی فراتر از عمل فرامرز در کسوت مرد «سبزچشم» می‌اندیشد. او به نقش خود این باورها در تقابل با زیست مدرن توجه می‌کند. برای اثبات این نکته کافی است بدانیم که «درخت انجیر معابد» در همهٔ بخشهایی از شهرک که نمادی از جامعهٔ نوظهور مدرن هستند، شاخه می‌دواند و در واقع راه ورود به آنها و استفاده از آنها را مسدود می‌کند. شاخه‌های تازه رستهٔ درخت انجیر معابد سبب تعطیل شدن مدارس دینی و غیردینی، سالن تئاتر و سینما، فروشگاه شهرک، ادارهٔ فرهنگ و دیگر نهادهای اجتماعی جامعهٔ نو می‌شود.

نکتهٔ قابل توجه این است که درخت انجیر معابد با حضور مرد سبزچشم که به خوبی می‌داند چگونه از آن برای تخریب جامعهٔ جدید بهره ببرد، خود نیز سبز می‌شود، گسترش می‌یابد و تمامی شهرک را دربرمی‌گیرد، به عبارتی در ذات پدیده‌ای به نام «باورهای اعتقادی» نوعی زندگی وجود دارد که با حضور احیاگرانش زنده می‌شود، جان می‌گیرد و نقش اصلی خود را که همانا ساختن دنیایی دیگرگونه است، باز می‌یابد. به نظر می‌رسد احمد محمود قصد ندارد تنها استفادهٔ فرامرز را در کسوت مرد صاحب کرامت از درخت انجیر معابد برای انتقام از دشمن دیرینه‌اش مهران شهرکی به تصویر بکشد، او بیش از هر چیز به نقش مخرب‌گونهٔ باورهای مردم و استعداد آنها در تخریب زندگی جدید اهمیت می‌دهد.

درخت انجیر معابد می‌تواند نمادی از باورهای خرافی، سنتی و اعتقادی مردم باشد. به نظر می‌رسد مدرسهٔ دینی‌ای که آقای احمد محمود در شهرک مهران شهرکی در کنار مدارس امروزی، سالن تئاتر و سینما، آبجو فروشیها و دیگر مظاهر دنیای جدید، ایجاد کرده است، یک «در اضطراری» (back door) بیش نباشد. در واقع آقای پارسامنش، مسئول مدرسهٔ دینی شهرک، پیش از آن‌که یک عالم دینی باشد، یک شهروند جامعهٔ مدرن است.

به عبارتی درخت انجیر معابد نمادی از باورهای اعتقادی مردم نیز می‌تواند باشد و می‌توان گفت؛ احمد محمود در این اثر می‌خواهد نقش باورهای اعتقادی را در متلاشی کردن جامعهٔ جدید نشان دهد و اگر بی‌راه نباشد شاید بتوان گفت، رمان **درخت انجیر معابد**، داستان تحولات جامعهٔ ما را در عصر حاضر بیان می‌کند. مگر نه این‌که

تألیف و ترجمه: امید مهرگان

در خانهٔ او در لمبرگ[1]، بیشتر فصول کودکی‌اش را گذراند (والدینش از هم جدا شده بودند) ـ دانشمندی برجسته و مورد احترام در زمینهٔ سنت و ادبیات یهودی بود. مارتین تا ده‌سالگی یعنی سال ۱۸۸۸ تحت تعلیمات خصوصی بود، سپس به دبیرستان علوم انسانی فرانتس یوزف[2] رفت. در آنجا او با مسئلهٔ یهودیت مواجه شد که بعدها بخش عظیمی از قوای کاری او را به خود اختصاص داد. بوبر می‌نویسد که گرچه جوّ این دبیرستان عاری از گرایشهای ضدیهودی بود، با این حال دانشجویان لهستانی ـ مسیحی و دانشجویان یهودی، در برابر هم قرار داشتند. تا چهارده سالگی نزد پدربزرگش تربیت شد که کاملاً زیر نفوذ سنت هاسکالا[3] قرار داشت، زیرنفوذ عشق به سنت یهودی و تعلیمات نافذ زبان عبری. تسلط و اشراف استادانهٔ بوبر به زبان و ادبیات عبری و آلمانی از همین دوران سرچشمه می‌گیرد. بعد از اتمام تحصیلات در لمبرگ، در ۱۸۹۶ در دانشکدهٔ فلسفهٔ دانشگاه وین ثبت‌نام کرد. فلسفه را نزد یودل[4] و مولنر[5] و نیز فلسفهٔ هنر را نزد ویکهوف[6] و ریگل[7] آموخت. تحصیلات بعدی او در دانشگاههای لایپزیک، برلین و زوریخ، زمینه‌های مختلفی همچون ادبیات آلمانی، فلسفهٔ کلاسیک، تاریخ هنر و روانکاوی را دربر می‌گیرد.

***

۲ـ سال ۱۹۰۴ اهمیت بسیار فوق‌العاده‌ای در زندگی مارتین بوبر داشت. از یک سو پایان تحصیلات فلسفه و تاریخ هنر و از سوی دیگر کشف سرنوشت‌ساز حسیدیم[8]. جنبش عرفانی ـ دینی حسیدیم در اواسط قرن هجدهم در جنوب لهستان ظهور کرد و به سرعت در سراسر لهستان گسترش یافت و تا غرب اوکراین رسید. بنیانگذار این جنبش، ربی اسرائیل بی‌الئیسار[9] معروف به بَعَل شَم توو[10] بود (۱۷۶۰ـ ۱۷۰۰). ویژگیهای این حرکت که به نوعی در برابر خردگرایی رابیها و سنت قبالا بوده است، آنگونه خاص است که آن را از عرفانهای دیگر متمایز ساخته است. انحطاط تدریجی این بینش با ظهور مکتب هاسکالا بود. دربارهٔ حسیدیم در فرصتی دیگر به تفصیل خواهد آمد.

کوتاه اینکه فلسفهٔ بوبر عمیقاً ریشه در دیدگاهها و آموزه‌های این مکتب دارد. بوبر تحقیقات عظیمی دربارهٔ عرفان و دیانت حسیدیم صورت داده که ثمره‌اش چندین اثر مهم ـ به‌ویژه از لحاظ ادبی ـ از

مقاله

مارتین بوبر و فلسفهٔ دیالوگ

مارتین بوبر و فلسفهٔ دیالوگ

۱ـ این بند می‌تواند به مثابه پیشگفتاری باشد در آغاز هر نوشته‌ای که بر آن است تا به معرفی و تحلیل شخصیتی بپردازد و «دربارهٔ» جایگاه او و آثارش اطلاعاتی ـ و نه شناختی چندان تمام عیار ـ ارائه دهد. نزدیک شدن به یک شخصیت آنجا که دیگر وجهی وجودی و ملموس ـ آن سان که با آدمهای اطراف روبه‌رویی می‌کنیم ـ ندارد، تنها به یاری آثار او و یا کمی ناخشنودکننده‌تر از آن، به یاری آنچه «دربارهٔ» او نوشته یا گفته شده است، میسر است که در این صورت ـ به هر حال ـ آن شخصیت صبغه‌ای انتزاعی، محصول امکانات متن به خود می‌گیرد. و نیز آنجا که آثار خود متفکر در اختیار نیست (که تصادفاً در مورد متفکری برجسته چون مارتین بوبر این امر صدق می‌کند ـ در ایران تنها یک اثرش و اصلی‌ترین اثر او در زمینهٔ کار فلسفی‌اش ترجمه شده است)، سخن گفتن از او مستلزم رعایت مصیبت‌بار مجموعه‌ای از قراردادهاست که لاجرم تنها قادر است چند نقطه تصادفی از مختصات جایگاه او را نشانه‌گذاری کند؛ که این خود به شمایل کامل او به مثابه یک وجود انسانی ـ آنسان که بتوان با آن روبه‌رویی کرد ـ راه نمی‌برد، بل وضعیتی شبح‌گونه از او را در نظام مکتوبات مرتبط با زمینه کاری او، صورت می‌بندد. پس تکلیف نوشتارهایی از این دست، این باد که با گونه‌ای احتیاط، کیستی شخصیت را نه بیان، بل بکوشد که نشان دهد. همچون دکه‌ای سفید که بیش از آنکه به سفیدی خود دلالت کند، به یاری «تضاد» (و زنده باد تضاد) از سیاهی زمینهٔ خود خبر می‌دهد.

***

۲ـ می‌توان گفت که فلسفه دیالوگ از سویه‌های اصلی و زیربنایی فلسفه و الهیات جدید است که به علم انسان‌شناسی، مفهوم و ابزاری نوین بخشیده و آن را به عنوان شاخه فلسفی مستقلی مطرح کرده است. با نظر به اینکه پایه‌گذاران فلسفه دیالوگ را کی‌یر که‌گارد و هامان تشکیل می‌دهند، این شاخه فلسفی مهم را می‌توان به نوعی آنتی‌تزی زادهٔ ایده‌آلیسم آلمانی دانست؛ گریز از مطلق باوری جزم‌اندیشانه، گریز از فردگرایی و جمع‌گرایی افراطی. انسان به عنوان یک تمامیت هستی‌دار، به مثابه موجودی که بیش از آنکه قادر به اندیشیدن، تعقل، تفلسف و تحلیل باشد، یارای روبه‌رویی کردن و مواجههٔ وجودی و گفت‌وگو را دارد. موجودی که قادر است با تمام وجودش رابطه‌سازی کند و صرفاً ماشینی تحلیل‌گر و تجربه‌گر و مقوله‌چین نیست. او مورد خطاب قرار می‌دهد و مخاطب واقع می‌شود. «من»ی که نمی‌تواند بی «تو» سر کند.

***

مارتین بوبر

۱ـ در هشتم فوریه ۱۸۷۸ در وین در خانواده‌ای یهودی متولد شد و در سیزدهم ژوئن ۱۹۶۵ در اورشلیم درگذشت. پدربزرگش ـ که بوبر

تحلیل می‌کنند، غرولند می‌کنند، شرح و توضیح می‌دهند که چه معیارهایی برای تجربه کردن ما موجود است. من چشم و گوشم را می‌گشایم، دستهایم را به دو سو می‌گسترانم و در همان دم خود را چون وجودی ناگسستنی و غیرقابل انقسام درمی‌یابم: تو و من؛ من و تو. اگر همهٔ آنچه برون از من است، جدا از من بود، پس آنگاه من در خلأ بی‌احساسی، در مرگ فرو می‌شدم. «تو»، «تو» به من زندگی می‌بخشی، گرچه تنها زندگی زمینی... بدون «تو» این «من» خود نمی‌تواند که حضور بهم رساند.[...]»

***

۳ـ همان اندازه که از یک نگاه، در تاریخ اندیشه کی‌یر که‌گارد و فویرباخ مخالف خوان هم هستند (هم‌دیگر را دفع می‌کنند) به همان اندازه هر دو آشکارا در سنت اندیشهٔ دیالوگی دوشادوش هم قرار دارند. هر دو معترض و مخالف‌خوان هگل هستند. هر دوی آنها پیشوایانی برای اندیشهٔ دیالوگی معاصرند و سرانجام نزد هر دو ـ گرچه به دو شیوهٔ کاملاً متفاوت ـ تقریراتی دربارهٔ شکل دادن به خصلتهای اصلی اگزیستانسیالیسم معاصر یافت می‌شود.

به زعم فویر باخ، هگل تنها به یک تصور صرف از هستی می‌رسد، در حالیکه وجود، خود در فراسو باقی می‌ماند. وی در اثر خود «اصول فلسفهٔ آینده»[۲۸] عمیقاً به کندوکاو مفهوم وجود نزد هگل

می‌پردازد. بدین صورت او مفهوم وجود در متافیزیک آن عصر را «انتزاع تهی» می‌نامد. «وجود یک مفهوم عمومی و جدا شده از اشیا نیست. او یگانه است با آنچه هست. پرسش از وجود پرسشی عملی است که وجود خود ما در آن سهیم است. پرسشی از مرگ و زندگی.»

فویر باخ این امر را تکلیف عصر جدید می‌داند که الهیات را به انسان‌شناسی تحویل دهد. به زعم او خدا به مثابه ذاتی انتزاعی و ذهنی، تنها ذات خود عقل است که به یاری توهم در الهیات به مثابه ذاتی مستقل و قائم به خود متصور شده است. پژوهشی از این دست در آموزهٔ تثلیث مسیحیت، فویرباخ را به این باور کشاند که خدای سه‌گانهٔ مسیحی چیزی نیست مگر گونه‌ای شخصی‌سازی روابط بینانسانی. «خدای مسیحی خود، تنها انتزاعی است از عشق انسانی، نگاره‌ای از آن. او وحدت «من و تو» است. جوهر انسان بدون توجه به پیوند بینانسانی قابل فهم و درک نیست، بل تنها از خلال رابطه‌ای با «تو»یی قطعی و آشکار است که انسان اصولاً انسان می‌شود.» دیالکتیک راستین، نزد او، تک‌گویی متفکری تنها با خود نیست، بلکه گفت‌وگویی است میان من و تو.

***

۴ـ اعتراض کی‌یر که‌گارد به هگل نیز از یک سو همچون فویرباخ بر پایهٔ خردستیزی است، لیکن از سوی دیگر اعتراضی تماماً مسیحی است. مسیحیتی که هگل به مثابه دین مطلق در نظام عقلانی‌اش جای داده، آن را دنیوی کرده است. نزد کی‌یر که‌گارد آموزهٔ پارادوکس مطلق است: «خداوند ـ انسان پارادوکس است؛ از این رو طبیعی است که در این باره، فهم می‌باید خاموش بماند.» در این‌صورت تنها یک راه به سوی رابطهٔ دینی وجود دارد: ایمان، مواجههٔ فرد انسانی با مطلق؛ مواجهه‌ای که انسان در آن کاملاً تنهاست. ایمان نزد کی‌یر که‌گارد هیچ ارتباطی با تجربه (عینی و ابژکتیو) ندارد. بیش از آن کور و متناقض‌نما است. برابر هم قرار دادن حیرت‌انگیز سقراط و ابراهیم، هگل و ایوب، رابطهٔ ایمانی را به مثابه گونه‌ای به سر بردن و انتظار طاقت‌فرسا و صبورانه در هراس و یأس، در ترس و لرز از پارادوکس، نشان می‌دهد. انسان برای آنکه قدم به رابطه‌ای با خداوند بگذارد باید که جزء گردد. این تکلیف جزء شدن قادر است تا به تعلیق اخلاق پیش برود. «ایمان همین پارادوکس است [...] خود به مثابه فرد [که برتر از جمع است] در رابطه‌ای مطلق با مطلق وارد می‌شود.» در اندیشهٔ کی‌یر که‌گارد جایی برای فلسفهٔ زبان نیست چرا که ایمان بدون کلام است.

«یا این/یا آن»[۲۹] رابطهٔ دینی و بینانسانی از خلال روبه‌روی هم قرار دادن فویرباخ و کی‌یر که‌گارد فهمیده می‌شود. رابطهٔ وجودی برای فویر باخ منحصراً بینا انسانی است. که‌گارد رابطهٔ بینانسانی را به مثابه پیش زمینه‌ای برای رابطهٔ دینی، حذف می‌کند. اکنون این خدمت ارزشمند بوبر است که از موضعی که به لحاظ منشأ بیشتر به فویرباخ و ریمل[۳۰] نزدیک است، ترکیبی در خور میان این دو ایجاد نماید.

***

۵ ـ سویهٔ مسیحی اندیشهٔ دیالوگی معاصر را باید در تأثیرگذارترین نماینده‌اش، کاتولیک اتریشی، اف. ابنر[۳۱] جست. البته در حوصلهٔ این نوشته نیست که در ارتباط با فلسفهٔ مدرن تمام اندیشمندانی را که در این سنت نقش ایفا کرده‌اند برشمرد. چند نمایندهٔ اصلی، هر کدام با اثری در این زمینه عبارت‌اند از «مارتین بوبر»: **دانیل** (۱۹۱۲) و **من و تو** (۱۹۲۳)، «اچ، کوهن»[۳۲]: **مذهب خرد** (۱۹۱۹)، «گابریل مارسل»[۳۳]: **ژورنال متافیزیک** (۱۹۲۷)، «فرانتس روزن تسوایگ»: **ستارهٔ رهایی** و «اف. ابنر»: **کلمه و واقعیتهای ذهنی** [روحی][۳۴] هر دو در (۱۹۲۱).

همان‌طور که نقطهٔ ورودی به اندیشهٔ دیالوگی یهودی، سخن گفتن خداوند در عهد عتیق است، اندیشهٔ دیالوگی مسیحی نیز، بیش از هر چیز، برآمده از لوگوس انجیل یوحناست. ابنر در اثر اصلی خود (کلمه و واقعیتهای ذهنی) یک رویکرد کاملاً دیالوگی به زبان را عرضه می‌کند. **من و تو** برای او «واقعیتهای ذهنی زندگی هستند.» از این رهگذر در «تو» قابلیت مخاطب واقع شدن وجود دارد و در «من» امکان خویش ـ بیان کردن: «کلمه، زبان، چیزی است که خود را میان من و تو جای می‌دهد.» تنها به یاری امکان کلمه است که انسان، انسان می‌شود.

جمله «حکایت بَعَل شم»[11] (۱۹۰۷) و «روایتهای حسیدی»[12] (۱۹۴۹) است. بعد از آن به مدت هشت سال یعنی از سال ۱۹۰۴ تا ۱۹۱۲ تماماً به جمع‌آوری گزارشاتی از عرفان اعصار و اقوام مختلف و ادیان جهان، اسطوره‌ها، افسانه‌ها، روایتهای دینی و... پرداخت. از سال ۱۹۲۴ تا ۱۹۳۳ در دانشگاه فرانکفورت، ماین فلسفهٔ دین یهودی را تدریس کرد. در همان زمان به یاری فرانتس روزن تسوایگ[13] (۱۹۲۹ ـ ۱۸۸۶) روی ترجمهٔ جدید و مشهور عهد عتیق از عبری به آلمانی کار کرد. در ۱۹۳۸ بالاجبار مهاجرت کرد و از آن تاریخ به بعد پیوسته طی سفرهای بسیار به عنوان استاد در دانشگاههای عبری در اورشلیم به فعالیت پرداخت و سرانجام پس از به‌جای گذاشتن آثار بسیار، در ۱۹۶۵ درگذشت.

***

۳ـ آثار بوبر به طرزی نامعمول پیچیده است. با این حال از آنجا که از یک خواست و هدف منحصر به فرد و مرکزی آغاز می‌کند و به حیطه‌های بزرگ و متفاوتی گسترش می‌یابد، پژوهشگری که قصد کندوکاو در اندیشه‌های فلسفی او را دارد، نمی‌تواند صرفاً خود را محدود به مکتوبات او کند. او مجبور است به جست‌وجوی سرچشمه‌های آن چیزی برود که در تقریرات فلسفی بوبر متبلور شده است. آموزهٔ بوبر به نوعی در مقابل سرچشمه‌های اصلی فلسفهٔ غرب قرار می‌گیرد. ریشه‌های اصلی آن را بیشتر می‌توان در اندیشهٔ شرقی یافت. مهم‌ترین منابعی که اندیشهٔ بوبر از آنها تغذیه کرده است، فلسفهٔ هند، تائوئیسم چینی، کتاب مقدس، سنت عرفانی قبالا و سرانجام اصلی‌ترین آنها حسیدیم است. روی هم رفته فعالیت او متمرکز می‌شود به فلسفه، عهد عتیق و حسیدیم.

***

۴ـ یک اثر فلسفی بوبر اگر به‌طور منفرد در نظر گرفته شود، مجموعه‌ای است از تعداد بسیار زیاد نوشته‌های کوچک مرتبط با هم که بخشی از آن به لحاظ مضمون متفاوت از هم‌اند و بخشی دیگر به مضمونی واحد می‌پردازند. نثر او، ادبی، دشوار و سرشار از ایهام و تصاویر است. اثری نظام‌مند و بزرگ‌تر در کارهای او موجود نیست و بیش از آن، آثار او خصلتی مقاله‌گونه دارند. اثر اصلی او در زمینهٔ فلسفه، «من و تو»، یک ادبیات گزین گویه‌ای سه بخشی است که بوبر در آن به رغم وجود شور (pathos) درونی، به گونه‌ای وضوح دست می‌یابد. او در کتاب **مواجهه**[14] که زندگینامهٔ خود نوشت اوست، در اپیزودهای روایی کوتاه، تجارب کلیدی زندگی‌اش را بیان داشته است. به‌ویژه آن دسته از تجارب که راهبر او به اندیشهٔ دیالوگی و دینی بوده است. از عمده آثار و مکتوبات فلسفی او می‌توان به اینها اشاره کرد:

دانیل، مکالمه دربارهٔ واقعیت بخشی[15] (۱۹۱۳)، **من و تو**[16] (۱۹۲۳)، **زبان دوگانه**[17] (۱۹۳۰)، **مسئلهٔ انسان**[18] (۱۹۳۱)، **دربارهٔ مفهوم برگسونی شهود**[19](۱۹۴۴)، **ظلمت خداوند**[20] (۱۹۵۲)، **مقالاتی دربارهٔ یک انسان‌شناسی فلسفی**[21] (۱۹۶۲)، که کتاب اخیر مجموعه‌ای است از مقالات سالهای ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۲ شامل متمم‌های محتوایی و مهم برای من و تو به‌ویژه در زمینهٔ هنر، زبان و روان‌درمانی.

***

نکاتی دربارهٔ فلسفه دیالوگ

۱ـ یوهان گئورگ هامان را می‌توان پایه‌گذار اندیشهٔ دیالوگی نامید. او دوست یاکوبی[22] بود و مکاتباتی با کانت و مندلسون داشت. «او در عصری می‌زیست که نهضت روشنگری بر تمام حوزه‌های تفکر تسلط داشت و هامان بزرگ‌ترین مخالف روح روشنگری در عصر خود بود. این مخالفت هم در شیوهٔ بیان و هم در شیوهٔ نگارش وی تظاهر می‌یافت، چرا که عمداً از هر گونه ساخت منظم فکری می‌گریخت.»[23] هامان خردستیز و نومینالیست است. برای او فلسفه، فرزانگی مخالف‌خوانی و عقل، وسیله‌ای است برای شناختن حماقت و نادانی انسان، لیکن به زعم هانری کربن «انتقاد از فلسفهٔ روشنگری، در ذهن هامان به‌هیچ‌وجه به معنای پیوستن صرف و ساده به نیروهای کور و شیطانی نیست، همواره شاهد آنیم که هامان خود را از قید دوگانگی‌هایی همچون ایده‌آلیسم ـ رئالیسم یا عقل‌گرایی ـ عقل ستیزی، آزاد می‌سازد؛ دوگانگی‌هایی که در ذهن وی تنها و تنها تضادهایی منطقی هستند و قادر نیستند تناقض هستی را بنمایانند.»[24] اساس فلسفهٔ او سخن گفتن خداوند است. او خداوند را «شاعری در آغاز روز»[25] می‌نامد. به‌زعم او سخن گفتن خداوند تنها در مکتوبات مقدس نیست، بل خود آفرینش، خطابه‌ای است برای مخلوق از خلال مخلوق و از این رهگذر انسان قادر به روبه‌رویی می‌شود. او به این گفت و شنود تن می‌دهد. یکی از مسائل فلسفهٔ او به همین دلیل، مسئله زبان است. «پس به باور هامان سرمنشأ تاریخ بشری در آفرینش است و سرمنشأ آفرینش «کلام خداوند» است. با آفرینش کلام خداوند بر انسان آشکار می‌شود و تاریخ بشری آغاز می‌گردد. پس اگر خداوند با انسان سخن می‌گوید، این سخن تنها به شکل «لوگوس» ظاهر می‌شود. پس هامان به عکس یاکوب بوهم ـ که

عقیده دارد کلام خداوند دلیلی بر تقسیم وحدت اوست ـ خداوند را وجودی گویا و نویسا می‌داند که «با کلامش» قدرت نام نهادن بر موجودات را به انسان عطا کرده است. از این جهت تفکر هامان به اندیشهٔ سنت قبالا نزدیک است که عمل آفرینش را نه فقط به صورت «کلام» بلکه به صورت «کتابی» می‌بیند حامل پیامی عام و جهانشمول که خداوند خواسته است بر افراد بشر آشکار سازد.»[26]

***

۲ـ از لحاظ فلسفهٔ زبان، یاکوبی اندیشهٔ هامان را وسعت می‌بخشد. شایان ذکر است که نامهٔ یاکوبی به لافاتر[27]، گامی پیش برنده در تاریخ اندیشهٔ دیالوگی بود. او می‌نویسد: «فیلسوفان، تجزیه و

با این حال بوبر تأکید می‌ورزد که گریزی از رابطهٔ من ـ آن نیست و چه بسا ضرورت دارد و بدین معنی نیست که این نوع رابطه کاملاً از بین برود که در این صورت زندگی عادی ممکن نمی‌گردد.

***

۳ـ «خطوط رابطه» بر اثر استمرار، در «تو»ی ابدی بهم می‌رسند.[۴۴]

بوبر متمایل به یگانه‌انگاری (Nonism) نیست. او اتحاد من و تو را منع می‌کند. به زعم او دوگانگی من و تو ضامن رابطه‌ای از این دست است. از سوی دیگر بوبر نه همچون فویرباخ تنها به رابطهٔ من ـ توی بینانسانی بسنده می‌کند و نه مثل کی‌یر که‌گارد رابطهٔ من ـ توی بینانسانی را به نفع رابطهٔ دینی، رابطهٔ من ـ تو با «تو»ی ابدی، حذف می‌کند. راه او راه میانه است. به زعم او از خلال مواجههٔ مستمر و ناب با «تو»ی انسانی است که می‌توان به مواجهه با «تو»ی ابدی، خداوند، نایل آمد. و اینگونه است گذار از عشق انسانی به سوی عشق الهی.

«هر «تو»ی تنها نگاهی است به «تو»ی ابدی. از طریق هر «تو»ی

تنها، کلام اولین «تو»ی ابدی را مخاطب قرار می‌دهد. مناسبت میانجیگری «تو» همهٔ موجودات، فراوانی روابط ما با ایشان است و همچنین فاصله‌ای که تا رسیدن به نقطهٔ کمال موجود است...»[۴۵]

***

۴ـ همین جاست که شالوده فلسفه دین بوبر در اندیشه دیالوگی‌اش قرار می‌گیرد. پایه و اساس ایمان نزد او رابطهٔ ازلی میان انسان و خداوند است. آن رابطه با «تو»ی ابدی که نیازمند هیچ واسطه‌ای نیست و نیز بدین جهت همواره و همیشه بوبر از جزم‌اندیشی‌ها می‌گذرد، از اصول و تشریفات مذهبی یهود هم پیروی نمی‌کند تا هیچ چیز پیش روی این رابطهٔ اعلی، این رابطهٔ قدرتمند و بی‌پیرایه میان انسان و خداوند حایل نگردد. یکی از دلایل دلبستگی بوبر به سنت حسیدیم همین امر است.

او از این رهگذر تحولات انسان‌شناختی الهیات را بدین‌شکل که مرتب به وجود انسان می‌پردازد، متوجه انسان می‌کند؛ یعنی بر پایهٔ وجود دیالوگی انسان، اصولاً هیچ اظهاری دربارهٔ خداوند وجود ندارد، اگر که همزمان چیزی دربارهٔ انسان نگوید. داستان ایمان بنی‌اسرائیل که در عهد عتیق آمده، برای بوبر داستان عظیم یک دیالوگ میان خداوند و انسان است.

***

۵ـ مبانی فلسفی بوبر همان مبانی یک انسان‌شناسی رایج است. گرچه در دیدگاه او اندیشهٔ انسان‌شناختی همپای خود بشریت قدمت دارد، لیکن هیچ فیلسوفی تاکنون نتوانسته به پاسخی خشنودکننده در این زمینه برسد. تازه امروز است که انسان‌شناسی حقیقتاً ممکن می‌گردد. چرا که موقعیت تاریخی عصر حاضر، ناهمانند هیچ عصر پیشین دیگری، این پرسش از انسان را تحمیل می‌کند. «تازه در عصر ماست که مسئلهٔ انسان‌شناسیک به برنشسته است، یعنی به عنوان یک مسئلهٔ فلسفی، مستقل شناخته شده، بدان پرداخته می‌شود.» بوبر در تاریخ اندیشهٔ غرب دو دورهٔ همواره متفاوت از هم را تمییز می‌دهد: دوران باخانمانی و دوران بی‌خانمانی. در دوران باخانمانی «انسان در جهان همچون در یک خانه زندگی می‌کند.» عصر نظامهای بزرگ که در آنها پرسش از انسان، از ابتدا نادرست طرح شده است. در چنین دوره‌ای انسان‌شناسی جایگاهی استوار در الهیات و کیهان‌شناسی دارد. انسان به منزلهٔ چیزی در میان چیزها در نظر گرفته می‌شود. به عنوان یک «آن» یک «او» که درباره‌اش هر چه گفتنی باشد، گفته می‌شود. در نظامی که او در آن جایگاهی استوار دارد، برای تمامی پرسشهایی که دربارهٔ اوست، پاسخی به‌هم می‌رسد. در دوران باخانمانی، انسان خود مسئله‌دار نیست، او در یک کلیت جای داده شده است. همه از او خبر دارند. مسئله او نیست. به‌عنوان شاخصهای سه دورهٔ بزرگ باخانمانی، بوبر جهان‌بینی «نوری» ارسطو، جهان‌بینی «الهیاتی» توماس آکویناس و سرانجام جهان‌بینی «ایده‌آلیستی» تحقق یافته در فلسفهٔ هگل را در نظر می‌گیرد.

***

۶ ـ با وجود این از آنجا که در گذر تاریخ جهان‌بینی‌ها فرو می‌ریزند، انسان دیگر جای خود را در جهان بیگانه شده از خود، نمی‌یابد. او از خانهٔ یک نظام بزرگ به بیرون پرت شده است، همچون پرت شده‌ای روی دشتی تهی که گهگاه حتی چهار میخ پیدا نمی‌کند که خیمه‌ای برپا سازد. در بی‌خانمانی انسان دیگر نمی‌تواند خویش را به گونه‌ای نظام‌مند، جای داده شده ببیند، بل مجبور است خود را به مثابه «مجموعه شخص» مورد پرسش قرار دهد. این از ـ خویش ـ پرسیدن در دورهٔ بی‌خانمانی، پرسش انسان شناسیک واقعی است، در حالیکه تمام پرسشهای دیگر از انسان، در دورهٔ باخانمانی، انسان را دور می‌زنند و از کنارش می‌گذرند. دوران بی‌خانمانی در آگوستین، پاسکال و کی‌یر که‌گارد به اوج خود می‌رسد.

***

۷ـ عصر حاضر بیش از هر عصر دیگری، عصر بی‌خانمانی است. تلاشهای نظام‌مند قرن نوزدهم به شیوه‌ای برجسته در آنتی‌تزهای قدرتمند جمع‌گرایی و فردگرایی کمال خود را می‌یابد. جمع‌گرایی که توسعهٔ افراطی‌اش از هگل آغاز شد و در گذر از مارکس به سوی لنین شدت یافت به همراه خردگرایی اشتاینر[۴۶] و طرحهای نیچه و هایدگر، عظیم‌ترین و پرشدت‌ترین تلاشهای تاریخ برای دوباره باخانمان شدن را صورت می‌بندند که هدف آنها، به در آوردن انسان از مسئله‌دار بودن است. از این رو ناکامی‌اش نیز زایندهٔ عمیق‌ترین بی‌خانمانی گشته است. این وضعیت (در تاریخ غرب) ساعت جهانی

در کلام، روحانیت انسان [ذهنیت او] پایه‌گذاری می‌گردد. مع‌ذلک این، سرچشمه‌ای انسانی نیست، بل حیاتی است الهی. «کلمه می‌باید از سوی خداوند به زندگی درآید.» با این حال، شرط امکان کلمه «تو» است که به یُمن آن انسان به مثابه «من» به مثابه باشندهٔ خطابگر، واقعیت می‌یابد.

این «تو»، «توی حقیقی من حقیقی در انسان» خداوند است. در اینجاست که انسان خلق می‌گردد. «کلمه در کاربرد روزمرهٔ بیان شدگی‌اش، مستلزم «تو» است و از آنجا که این «تو» در واپسین و عمیق‌ترین سطحش، خداوند است، پس معنای دیگری ندارد مگر اینکه وجود انسان در روحانیتش، مستلزم وجود خداوند است.» نقطهٔ تعیین کننده‌ای که اکنون در آنجا اندیشهٔ مسیحی راهش را از اندیشهٔ یهودی جدا می‌سازد، جایی است که کلمهٔ میان من و تو ـ که از خلال آن همه چیز خلق گشته است ـ به معنای لوگوس انجیل یوحنا، تأویل می‌گردد. مسیح به مثابه کلمه و از این رو به مثابه واسطه‌ای است میان انسان و خداوند، میان من و تو. او همچون «انسان خدا»[۳۵] تجسم و نمونهٔ بارز سخن گفتن الهی و همزمان انسانی است. از خلال او این امکان به‌وجود می‌آید که در «تو»یی انسانی بتوان خداوند را مورد خطاب قرار داد. امتداد کلام تجسد یافتهٔ خداوند، کلام مکتوب است. کلمه در الوهیت سرچشمه‌اش، در کلام مسیح و زندگی او، تاریخی گشته است. مع‌ذلک این تاریخی کردن کلام خداوند ـ و اختلاف بنیادین بوبر و روزن‌تسوایگ در همین‌جاست ـ رابطهٔ دیالوگی میان من و تو را از لحاظ محتوایی تعیین می‌کند. به عبارت دیگر: کلمهٔ میان من و تو، اندیشهٔ دیالوگی مسیحی را به جزم‌اندیشی‌ای کشاند که همچنان می‌توان آن را در الهیات دیالکتیکی پروتستان نشان داد. «روح مسیحیت از انسان، ایمان به انسان شدن خداوند را در زندگی مسیح می‌طلبد و هیچکس مسیحی نخواهد شد مگر اینکه این درخواست را در درون اجابت نماید.» بیگانگی اندیشهٔ دیالوگی مسیحی با یهودی در همینجا قرار دارد. تمامی این تأملات با جهت‌گیری به سوی کی‌یر که‌گارد، نقشی به اندیشهٔ دیالوگی واگذار می‌کند که می‌باید به مثابهٔ پایهٔ یک الهیات جدید ایفا شود.

***

نکاتی دربارهٔ فلسفهٔ دیالوگ مارتین بوبر

۱ـ «... و در آغاز رابطه است.»[۳۶]

فلسفهٔ دیالوگ بوبر وجود انسان را در رابطه‌ها می‌بیند و گرچه در دو رابطهٔ اساساً متفاوت از هم: رابطهٔ من ـ آن[۳۷] (او) و رابطهٔ من ـ تو.[۳۸]

این دو، روابطی بنیادین و اساسی هستند. یعنی «من» انسان آنگاه که از او سخن می‌گوید، ناگزیر «من»ی است حضور یافتَه فقط و فقط در یکی از این دو رابطه.

«هیچ گونه من وابسته به خود وجود ندارد، بلکه فقط من کلام اساسی من ـ تو و مَن کلام اساسی من ـ آن مد نظر است؛ و هَرگاه انسان می‌گوید من! مقَصود او یکی از این دو فقره است. آن منی که انسان می‌گوید واجد حیثیت است و هنگامی که انسان به «تو» یا «آن» متکلم است من یکی از دو عبارت اساسی نیز واجد حیثیت می‌شود. «من» بودن همانَ «من» گفتن است. «من» گفتن و متکلم به یکی از دو کلام اساسی بودن نیز یکی است. هر آنکس که به یکی از این دو کلام اساسی ناطق است به آن کلام ورود می‌نماید و در آن استقراری پایدار می‌یابد.»[۳۹]

ـ رابطه من ـ آن رابطه معمولی و روزمره انسان با اشیایی است که او را احاطه کرده‌اند. انسان همچنین می‌تواند دیگر انسانهای اطرافش را همچون «آن» در نظر گیرد و رفتار کند و اغلب نیز چنین می‌کند. در این صورت او تنها با جزئی از وجودش که می‌تواند ذهن ترکیب‌گر و تحلیل‌گر و مقوله‌چین باشد رفتار می‌کند. او صرفاً تجربه می‌کند و «کسانی که تجربه می‌کنند در امور دنیا مشارکت نمی‌ورزند، زیرا تجربه در «ایشان» است و نه «بین ایشان و جهان» و جهان نیز مشارکتی در این تجربه ندارد.[۴۰]»

کاملاً برعکس آن رابطهٔ من ـ تو است. در این رابطه انسان با عمق و تمامیت وجودش قدم در یک مواجهه و روبه‌رویی می‌گذارد، در گفت‌وگویی راستین. او در اینجا دیگر صرفاً یک تجربه‌گر نیست.

«ـ پس چگونه انسان می‌تواند «تو» را تجربه کند؟

ـ نمی‌تواند! شخص «تو» را تجربه نمی‌کند.

ـ پس انسان از تو چه می‌داند؟

ـ فقط همه چیز! زیرا دیگر انسان به جزئیات نمی‌پردازد.»[۴۱]

***

۲ـ «وقتی من با وجودی انسانی به منزلهٔ «تو»ی خود مواجه می‌شوم و با عبارات اساسی من ـ تو، او را مخاطب قرار می‌دهم، او دیگر برای من چیزی از جملهٔ چیزها نیست و از «چیزها» فراهم نیامده است. چنین انسانی دیگر برای من «آن زن» یا «آن مرد» نیست که مرز

شخصیت او را مردها و زنهای دیگر شکل دهند... او بی‌هیچ چیزی در مجاورتش و در یک خط ممتد «تو» است که جهان مرا دربر می‌گیرد. نمی‌خواهم بگویم که چیزی جز او نیست بلکه هر چیزی در پرتو او زندگی می‌کند و هست.»[۴۲]

مادامی که به کرات رابطهٔ من ـ آن برقرار باشد، انقسام زمان برای انسان به گذشته و حال و آینده اجتناب‌ناپذیر است. برای او هر چیزی شیء است. پس حیاتی حضور یافته ندارد. لیکن بی‌همتایی رابطهٔ من ـ تو نشئهٔ حضور را به فرد می‌چشاند.

«حضور چیزی گذرا و موقتی نیست بلکه با ما مواجه است، انتظار می‌کشد و بر جای می‌ماند و شیء فاقد بار زمانی است و متمکن است، گسسته است، می‌میرد، سرکش است و تهی از رابطه است، تهی از حضور است. آنچه اساسی است در حال زیسته می‌شود، اشیاء در گذشته زیسته‌اند.»[۴۳]

تردیدآمیز به نظر می‌رسد. دربارهٔ اصطلاح‌شناسی فلسفهٔ بوبر، واژه‌نامهٔ فلسفی و کلامی آخر کتاب درخور توجه است، گرچه نبودِ متأسفانه واژه‌نامهٔ آلمانی آزار می‌دهد. با نظر به وجود شکافتیَ معرفت‌شناختی میان فلسفهٔ غربی و فلسفهٔ اسلامی، اینکه مترجمان به کرات برای معادلات فارسی واژه‌نامه، از اصطلاحات فلسفه و عرفان اسلامی استفاده کرده‌اند، نیازمند تامل و قضاوت است.

***

۵ـ به هر تقدیر انتشار **من و تو** را به فال نیک می‌گیریم. بادا که مترجمان و محققان دین و فلسفه، بیش از اینها به متفکر بزرگ و فرزانه‌ای چون مارتین بوبر بپردازند.

منابع:

۱ـ **من و تو**، مترجمان: ابوتراب سهراب/ الهام عطاردی، نشر و پژوهش فرزان روز، ۱۳۸۰.

۲ـ **من و تو**، مترجم: دکتر خسرو ریگی، نشر جیحون، ۱۳۷۸.

۳ـ **در احوال و آثار هانری کربن**، مجموعه مقالات و خطابه‌ها، نشر هرمس، ۱۳۷۹.

4. Die Philosophie Martin Bubers, Arno Anzen bacher. Verlag, A. Schendl, 1965.

۵ـ اینترنت.

ـ متن پایه: کتاب **فلسفه مارتین بوبر**، اثر آرنو آنتسن باخر است که این مقاله شامل ترجمه گزیده‌ای از فصول آغازین آن است.

پانوشتها:

1- Lemberg
2- Franz Josef
3- Haskala
4- Jodl
5- Mullner
6- Wickhoff
7- Riegl
8- Chassidismus
9- Rabbi Israel ben Eliser
10- Baal - Schem - tow
«دارنده نام نیکو» لقب عارفان یهودی
11- Die Legende des Baalschem
12- Die Evzahlungen dev Chassidim
13- Franz Rosenzwe
14- Begegnung
15- Daniel. Gesprach von der Verwirk Lichtung
16- Ich und Du
17- Zwiesprache
18- Das problem des Menschen
19- Zu Bergsons Begriff der Intuition
20- Gottesfinsternis
21- Beitvage Zu einer Philosophischen Anthropologie
22- Jakobi. G. H
23- کتاب ، در **آثار و احوال کربن**، ص ۱۱۷ فصل خطابهٔ جهانبگلو دربارهٔ هامان
24- همان. ص ۱۲۰
25- der poet am Anfang der Tage
26- همان. ص ۱۲۳
27- Lavater
28- Grundsatze einer philosophie der Zukunft
29- Entweder - oder
30- Simmel
31- F. Ebner
32- H. Kohen. die Religion der Vernunft
33- G. Marcel. Journal methaphysique
34- Wort und die geistigen Realitaten
35- stern der Evlosung
36- **من و تو**، ابوتراب سهراب/عطاردی
37- Ich - Es Beziehung
38- Ich - Du Beziehung
39- همان، ص ۵۲
40- همان، ص ۵۴
41- همان، ص ۵۹
42- همان، ص ۵۷ و ۵۶
43- همان، ص ۶۱
44- همان، ص ۱۲۲
45- همان، ص ۱۲۲
46- Stiner
47- Walter Kaufmann

ظلمت خداوند، همانی است که ما در آن زندگی می‌کنیم.

طرح فلسفهٔ بوبر از همین جا آغاز می‌شود. در نظر گرفتن مجزای خود نیز یک انتزاع همچون خواست در جمع نگریستن به اوست. فردگرایی و جمع‌گرایی قادر نیستند پرسش انسان‌شناسیک را طرح نمایند. آنها تنها «انتزاع»های قدرتمندند. اکنون انسان خود را چگونه درمی‌یابد؟ او می‌باید در بی‌خانمانی قطعی‌اش همواره از نو، مسئله‌دار شود، خود را پیوسته از نو، از خلال واقعیت بخشی به یک رابطه، واقعیت بخشد، بدین‌شکل که دیوارهای خانه‌اش را، عینیت‌گرایی‌اش را به آنسوی واقعیت «تو» بگستراند. برای پرسش انسان‌شناسیک نیز هیچ پاسخ نهایی وجود ندارد که بتواند مسئلهٔ انسان را حل کند. تنها خود انسان است که همچنان که خود را

واقعیت می‌بخشد، می‌تواند در وضعیت قطعی‌شدهٔ زندگی‌اش پاسخی بیابد. پاسخی که فقط و فقط در مورد خود فرد صادق است، در مورد این وضعیتی که در آن پیوسته او در رابطه‌ای با «تو»ی هر روزه‌اش قدم می‌گذارد. پرسشی از این دست دربارهٔ انسان اکنون برای بوبر همزمان پرسشی از خداوند است.

***

نکاتی در باب انتشار دومین ترجمهٔ فارسی از من و تو

۱ـ لازم می‌دانم اشارهٔ خُردی کنم به دو معضل مربوط به ترجمه و انتشار آثار مهم به‌ویژه در زمینهٔ ادبیات و نیز فلسفه. نخست اینکه هیچ‌گونه نظم و انضباطی در مورد انتشار آثار یک نویسندهٔ خاص اتخاذ نمی‌شود. اغلب در گوشه و کنار، ناشر، اثری را از فلان نویسنده منتشر می‌کند، بی‌آنکه وسیلهٔ مناسبی برای معرفی آن نویسنده باشد. از سوی دیگر مجموعه آثار یک اندیشمند توسط ناشران و مترجمان متنوعی ـ هر کدام با سلیقهٔ مختص به خود ـ عرضه می‌گردد که از این خلال خواننده و پژوهشگر راه به درک شیوهٔ نگارش و سبک بیان اندیشمند نمی‌برد. اغلب در جامعهٔ ما ـ و نه همیشه ـ معرفی یک اندیشمند امری تصادفی است. تصادفاً مترجمی به اثری برمی‌خورد و ناشری تصادفاً آن را چاپ می‌کند. دوم اینکه ـ و باز اغلب و نه همیشه ـ ترجمهٔ آثار از متن اصلی صورت نمی‌گیرد. با مدرن شدن زبان، دیگر قابل قبول نیست که مثلاً یک هایدگر شناس، آلمانی نداند یا یک مترجم بعضی از آثار اوژن یونسکو، تنها به انگلیسی اشراف داشته باشد. توضیح این مطلب در مقدمهٔ مترجم که: «دوست ارجمندم دکتر فلانی زحمت مطابقت این اثر با متن اصلی را متحمل شدند» هرگز کافی نیست. و سرانجام اینکه نوشتن و ترجمهٔ انبوه نقد و شرح و تحلیل در مورد یک اندیشمند پیش از دراختیار گذاشتن مستقیم آثار او، رنگ و بوی گونه‌ای فاجعهٔ فرهنگی را دارد. تصادفاً این هر سه مورد دربارهٔ انتشار من و توی بوبر تا حدی صادق است.

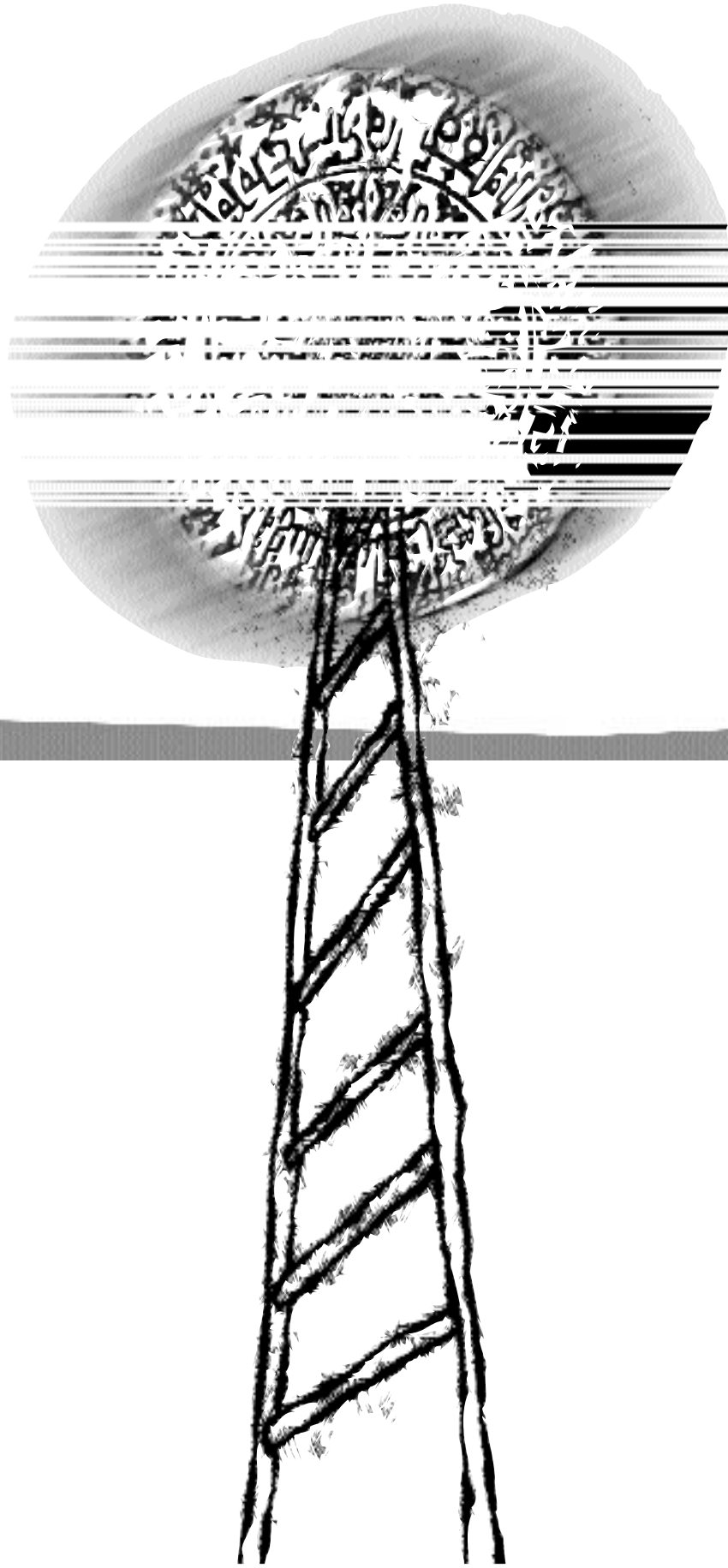
***

۲ـ از کتاب **من و توی** بوبر تاکنون دو برگردان فارسی منتشر شده است. اولی به قلم دکتر خسرو ریگی توسط انتشارات جیحون (۱۳۷۸) بر پایهٔ ترجمهٔ انگلیسی والتر کاوفمن[۴۷] با مطابقت با دو ترجمهٔ انگلیسی دیگر. دومی به قلم ابوتراب سهراب و الهام عطاردی که اخیراً توسط نشر و پژوهش فرزان روز منتشر شده است. این برگردان نیز از متن کاوفمن است، به همراه مقدمهٔ سودمند خود کاوفمن دربارهٔ بوبر و **من و تو** که بهتر بود این مقدمه به موخره تبدیل می‌شد. خواست بنیادین اثر بوبر نیز مواجهه و روبه‌رویی وجودی است.

۳ـ زمینهٔ کاری انتشاراتی که چاپ برگردان اول کتاب را بر عهده گرفته، چندان مرتبط با فلسفه و الهیات نیست (به فهرست کتابهای منتشر شده در آخر کتاب توجه شود). تخصص مترجم (دکتر ریگی) نیز تاریخ عقاید سیاسی و اصول علوم اجتماعی است. گرچه بوبر در زمینهٔ اخیر فعالیت داشته است. مقدمهٔ مترجم هیچ اشارهٔ چندانی به جایگاه این اثر و نویسنده در زمینهٔ فلسفه ندارد. بوبر معرفی نمی‌شود. با این حال مقدمه، بی‌پیرایه و صادقانه می‌نماید. مترجم ـ به گفتهٔ خودش ـ در مقدمه نظرات شخصی خودش را بیان کرده است. لفظ «آقای مارتین بوبر» که مرتب به کار می‌رود درخور توجه است. نثر کتاب ساده و بی‌تکلف است. لیکن نثر بوبر در این اثر ـ آنچنان که در برگردان دوم بدان نزدیک‌تر می‌شویم ـ سرشار از تصاویر و بازیهای کلامی و گونه‌ای دشواری خوشایند است. مترجم نسبت به پستی و بلندیهای اثر منعطف نیست. در اینجا اثر صبغهٔ ادبی خود را به مقدار خیلی زیادی از دست می‌دهد. نیز فقدان نمایه و زیرنویس برای اصطلاحات فلسفی و اشارات مبهم، کاملاً محسوس است.

***

۴ـ جو حاکم بر ترجمهٔ دوم ـ چه محتوا و چه قطع و چاپ ـ نشان از درجه‌ای خودآگاهی نسبت به اثری که بدان پرداخته‌اند دارد. دشواری نسبی و مسطح نبودن نثر کتاب که خواننده را وامی‌دارد که پاره‌ها را دوباره و دوباره مرور کند ـ همان‌طور که مؤلف خود اینگونه دوست دارد ـ توانسته طعم یک اثر فلسفی ـ ادبی را به قلم بوبر به خواننده بچشاند، چرا که سادگی و بعضاً صیقل یافتگی ترجمهٔ اول



حسین بهزادی اندوهجردی

هست برای تعلیم است و تهذیب با بیانی فصیح و سهل و همه کس فهم و غالباً آمیخته به چاشنی طیبت و تفریح، تا هم عوام نصیب یابند و هم خواص[۸]... صدرالدین قونوی، عارف معاصر مولوی، گفته است: اگر بایزید و جنید بودندی، غاشیهٔ این مرد مردانه را برگرفتندی و منت برجان خود نهادندی... او «خوانسالار فقر محمدی» است. ما به طفیل او ذوق می‌کنیم.[۹] اصطلاح «فقر» ماءخوذ است از آیهٔ شریفهٔ «یاایهاالناس انتم الفقراء الی الله و الله هو الغنی الحمید»:[۱۰]

چیست دنیا؟ از خدا غافل شدن
نی قماش و نقره و فرزند و زن
آب در کشتی، هلاک کشتی است
آب اندر زیر کشتی، پشتی است

و فقر محمدی مأخوذ است از حدیث نبوی «الفقر فخری» که اصل آن چنین است: «الشریعة اقوالی، الطریقة اعمالی، الحقیقة احوالی، المعرفة راس مالی، العقل اصل دینی، والحب اساسی، والخوف مرکبی، والرجاء ندیمی، العلم سلاحی، الحلم رفیقی، التوکل زادی، والقناعة صاحبی، والصدق منزلی، والیقین ماوایی، الفقر فخری و به افتخر علی سایر الانبیاء والمرسلین».[۱۱]

بنابراین، مولوی با مثنوی «خوان فقر محمدی» را گسترده است و سیمای تعلیمات معنوی او را می‌نمایاند و عاشقان معرفت حق را برخوان معنی‌آرایی خویش می‌نشاند... به همین دلیل گفته‌اند: «هیچ کتابی از ساخته‌های فکر و قلم بشری، به اندازهٔ مثنوی شریف، افکار تازهٔ ارزنده و مطالب زندهٔ جاودانی ندارد. به طوری که اگر پیشرفت حیرت‌انگیز تمدن و علوم و معارف بشری، به فرض محال، همهٔ

مقاله

شیوهٔ تعلیم در مثنوی معنوی

هزل تعلیم است آن را جد شنو

تو مشو بر صورت هزلش گرو[1]

هر جدی هزل است پیش هازلان

هزلها جدّ است پیش عاقلان

اگر بشود بحری را در کوزه‌ای ریخت، می‌شود طرق تعلیم یکی از خردمندترین معلمان اجتماع بشری را که کلامش نردبان آسمان است و مثنوی‌اش جان کلام قرآن، در عباراتی محدود به بیان کشید و طریق او را که تهذیب و تربیت بنی نوع بشر است، به شرح بازنمود... به همین دلیل بسیاری از مولوی‌شناسان به مانند آن شکارچی بزدل که در جنگل، جای پای شیر را می‌جست نه خود شیر را، در رویارویی **مثنوی معنوی**، مصداق آن موش حقیر را یافته‌اند که مهار اشتری را در کف گرفته بود!...

این گناه او راست کاو عقلم ببرد

عقل جمله عاقلان پیشش بمرد[2]

مثنوی معنوی، به فرمودهٔ خود مولوی: «هو اصول اصول اصول‌الدین فی کشف اسرارالوصول و الیقین و هو فقه الله اکبر و شرع الله الازهر...» کتاب تعلیم است و رازگشای قرآن و یکی از مهم‌ترین عوامل دگرگون کنندهٔ خوی آدمیان... و مولوی در آن، از فراز عرش تا تحت‌الثری، همهٔ مظاهر خلقت و حیات را، مورد نگرش و تعمق قرار می‌دهد و با نهایت مهارت و ظرافت، سرّ دلبران را در حدیث دیگران می‌جوید و با لطف بیانی که اغلب از هزل و طنز چاشنی دارد، آنهمه اسرار و رموز معرفت را در جام جان پندپذیران می‌ریزد. کثرت مضامین و حسن تعابیر و قدرت پیوستن معانی به یکدیگر مهم‌ترین عواملی است که با آنها حیرت سخن‌شناس را برمی‌انگیزد[3] و مشتاقانه به دنبال خود می‌کشاند...

از آنجا که مهم‌ترین هدف مولوی، رسیدن به معرفت الهی و آگاه ساختن همگنان، از جنبه‌های درونی وحی و معارف باری تعالی است؛ شگفت‌انگیز نخواهد بود اگر قرآن کریم را، از دیدگاههای گوناگون، سرمشق و اسوهٔ وی، در سرودن مثنوی بدانیم، شیوه‌ای که پیش از او، سنایی و عطار نیز تبعیت کرده بودند؛ و آن گفتن سر دلبران است در حدیث دیگران، بدانگونه که خداوند در آغاز سورهٔ یوسف می‌فرماید:«.... نحن نقُصُّ عَلیک احسنَ القصص...»[4] و در پایان این سورهٔ شریف‌می‌فرماید: «لقد کان فی قصصهم عبرة لاولی‌الالباب...»[5] شاید به همین دلیل «قصه» یکی از موثرترین پدیده‌های پرورشی در آموزشهای دینی، اخلاقی، عرفانی و ادبی بوده است:

هست اندر قالب هر قصه‌ای

خرده بینان را ز معنی حصّه‌ای[6]

البته نباید از یاد برد که کلام الهی به استناد آیات شریفهٔ: «انه لقول فصل و ماهو بالهزل»[7] از وصمت «هزل» به دور است؛ اما قصه‌های مثنوی از هر دستی هست. بعضی داستان صرف است که شاعر از زبان عوام یا از کتابها گرفته است و در آنها جهت تبیین مقاصد خویش، تصرفها کرده است. برخی دیگر، داستانهای پیغمبران و اولیاء است که شاعر تعلیمات خود را در آنها می‌گنجاند.

قصه‌هایی نیز هست که جنبهٔ طنز و شوخی دارد، اما هر چه

برای زشت شمردن «تقلید» و تعلیم این حقیقت که :

خلق را تقلیدشان بر باد داد
ای دو صد لعنت بر این تقلید باد

داستان صوفی‌ای را به نظم می‌کشد که با خر خود به خانقاهی رفت. خر بر در ببست. اما صوفیان ناپرهیزگار و شکمباره، خر او را بفروختند و از بهای آن وسایل عیش خویش را فراهم ساختند:

هم درآندم آن خرک بفروختند
لوت آوردند و شمع افروختند[22]

صاحب خر که به تقلید این بی‌حاصلان برخاسته بود، با آنان درخوردن شریک شد، سپس به سماع پرداختند:

چون سماع آمد از اول تا کران
مطرب آغازید یک ضرب گران
خر برفت و خر برفت آغاز کرد
زین حرارت جمله را انباز کرد
از ره تقلید آن صوفی همین
خر برفت آغاز کرد اندر حنین

چون سماع به پایان رسید، مرد خر خود را نیافت. باخادم خانقاه عتاب کرد. او گفت:

تو جگر بندی میان گربگان
اندر اندازی و جویی زان نشان؟
آمدم و الله سویت بارها
تا تو را واقف کنم از کارها
تو همی گفتی که خر رفت ای پسر
از همه گویندگان با ذوق‌تر
گفت: آن را جمله می‌گفتند خوش
مر مراهم ذوق آمد گفتنش...

این طنز تلخ نه تنها بی‌طهارتی و شکم‌پرستی صوفیان را مورد تقبیح و ریشخند قرار می‌دهد، بلکه به همگان می‌فهماند:

از هزاران اندکی زین صوفی‌اند
مابقی در دولت وی، می‌زیند

چنین است داستان ابلهی که دل بر دوستی خرس نهاد.[23] در این داستان نه تنها بلاهت و ساده‌دلی آدمیان را مورد استهزاء قرار می‌دهد، بلکه دل بستن او را بر ناجنس و نااهل به سخره می‌گیرد و این حقیقت را تعلیم می‌دهد که:

مهر ابله مهر خرس آمد یقین
کین او مهر است و مهر اوست کین

داستان پسری که در پی تابوت پدر می‌گریست طنزی است تلخ و موثر و فراگیر علیه فقر و گرسنگی. با آنکه به عنوان مقدمه‌ای برای تعظیم «دل» که مهبط انوار الهی است رقم زده است، مع ذالک نمی‌توان فریادهایی که در اعماق آن، علیه فقر و تنگدستی، از زبان جوحی کشیده است، نادیده گرفت. جوحی از پدرش می‌پرسد: این مرده را کجا می‌برند؟ پدرش می‌گوید:

می‌برندش خانه‌ای تنگ و زحیر
نی در او قالی و نی در او حصیر[24]
نی چراغی در شب و نی روز نان
نی در او بوی طعام و نی نشان...

بلافاصله جوحی به پدرش می‌گوید:

گفت جوحی با پدر کای ارجمند
والله او را خانهٔ ما می‌برند
این نشانیها که گفت او یک به یک
خانهٔ ما راست بی‌تردید و شک
نی حصیر و نی چراغ و نی طعام
نی درش معمور و نی صحن و نه بام...

بدینسان مولانا عالی‌ترین معانی دینی و اخلاقی و عرفانی را که اثباتش برای اذهان مردم عادی با پرداختن کتابها ممکن نیست با تمثیلی ساده و طنزی دلفریب تعلیم می‌دهد:

ای برادر عقل یک دم با خود آر
دم به دم در تو خزان است و بهار
باغ دل را سبز وتر و تازه بین
پر زغنچه و ورد و سرو و یاسمین
این سخنهایی که از عقل کل است
بوی آن گلزار و سرو و سنبل است
بوی گل دیدی که آنجا گل نبود؟!
جوش مل دیدی که آنجا مل نبود؟!

پانوشتها:

۱. **مثنوی معنوی**، دفتر چهارم ص ۹۰، از انتشارات کتابفروشی اسلامیه.
۲.همان مأخذ.
۳. استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، **شرح مثنوی شریف** ج۱، ص ۴ چاپ دانشگاه تهران ۱۳۴۶.
۴.قرآن کریم ۳/۱۳.
۵.قرآن کریم ۱۱۱/۱۳.
۶.جامی، **سلامان و ابسال**، ص ۳۶۲، چاپ سعدی.
۷.قرآن کریم ۱۳/۸۶ و ۱۴.
۸ .دکتر زین کوب، **با کاروان حله**، ص ۲۱۸، تهران ۱۳۴۳.
۹.جامی، **نفحات الانس**، ص ۴۲۴.
۱۰.قرآن کریم ۱۵/۳۵.
۱۱.ابن ابی الجمهور، **غوالی اللئالی**، ص ۷۸.
۱۲. استاد جلال‌الدین همایی، **مولوی نامه**، بخش اول، ص ۲، تهران ۱۳۵۴.
۱۳.ممال «مداد» مرکب و جوهری که با آن نویسند.
۱۴.قرآن کریم ۱۶۴/۳.
۱۵. از کلیله بازخوان این قصه را
وندر آن قصه طلب کن حصه را
۱۶.دکترمرتضوی استاد دانشگاه تبریز، **مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز**.
۱۷.قرآن کریم ۵۴/۱۷.
۱۸.**مثنوی معنوی** دفتر اول .
۱۹.همان مأخذ دفتر اول ص ۷۹.
۲۰. قال انا خیر من خلقتنی من نار و خلقته من طین... سورهٔ اعراف آیه ۱۲.
۲۱.**مثنوی**، دفتر اول، ص ۸۹.
۲۲.همان مأخذ، دفتر اول .
۲۳.**مثنوی**، دفتر دوم، ص ۱۴.
۲۴.همان ماخذ، ص ۷۷.
۲۵.همان ماخذ، دفتر اول .

کتب و آثار نظم و نثر قدیم را در هم نوردد و جمیع موالید فکری و علمی پیشینیان را بر باد دهد، هنوز مثنوی معنوی، زنده و قافله سالار اصلاح نفوس و سر دفتر علوم و معارف بشری خواهد بود».[۱۲]

گر شود بیشه قلم، دریا مدید[۱۳]

مثنوی را نیست پایانی پدید

بنیان این اثر ارزشمند، همچون قرآن کریم، بر تمثیل و استنتاج نهاده شده است و به مصداق:«... یتلوا علیهم آیاته و یزکیهم و یعلمهم الکتاب و الحکمه...»[۱۴] نخست داستانی را که اغلب مایه‌ور از مفاهیم هزل یا طنز است، مطرح می‌کند تا با آن درونمایه شادی‌انگیز، آتشی در بیشهٔ اندیشه‌ها روشن سازد و زمینه‌های ذهنی خواننده را پاک کند و نیروی کنجکاوی او را برانگیزد و به عبارت بهتر با تفریح، موجب تزکیهٔ خاطر شود، آنگاه به تعلیم مقصود می‌پردازد. به شیوهٔ **کلیله و دمنه**[۱۵]، از سخن، سخن می‌شکافد و داستان در داستان می‌آورد و از یک موضوع اصلی به دهها موضوع فرعی می‌پردازد!... به همین دلیل، آفاق عاطفی و پرواز اندیشه، در مثنوی خارق العاده است و بیشتر محققان آن را نوعی تفسیر عرفانی و شاعرانه، از قرآن کریم به شمار آورده‌اند. خود وی تأکید می‌کند: مثنوی ما چو قرآن مدل... یا: نردبان آسمان است این کلام... این کتاب، برای تربیت

سالکان پرداخته شده است. همچون سقراط که در تعلیم و القاء حقایق، روش «زایاندن عقول»[۱۶]را پیش می‌گرفت، مولوی نیز، همچون یک معلم باتجربه، حجاب فراموشی را از روی عقول یکسو می‌زند و اذهان و اندیشه‌ها را برای درک بی‌واسطه حقایق آماده می‌کند و می‌گوید:

این نصیحت در دل و جان حامله ست

وین نصیحتها بسان قابله ست

قابله چکند چو زن را درد نیست

درد باید، درد، کودک را رهی است

او با چنین روشی به طرح داستانی می‌پردازد و با مهارت و لطافت چنان ذهن خواننده را آماده می‌سازد که قبل از بیان نتیجه، خواننده به مقصود پی ببرد و عالی‌ترین معانی دینی و عرفانی و اخلاقی را با یک تمثیل ساده فرا بگیرد. مثلاً برای تعلیم این حقیقت که:

چون بسی ابلیس آدم رو که هست

پس به هر دستی نشاید داد دست

داستان طنزآمیز «طوطی» را می‌پردازد و در آن طوطی مظهر رعنایانی گرانجان می‌گردد که کار پاکان را قیاس از خود می‌گیرند و به خطا می‌روند.... با شواهد گوناگون، ثابت می‌کند که به هم مانستن صورتها دلیل مهم مانستن ذوات نیست، چنانکه آب شیرین و شور هم به ظاهر شبیه هم هستند. آنگاه با طنز و طعنه، ناآگاهان به معرفت ابدال حق را مورد استهزاء قرار می‌دهد که دعوی همسری با انبیاء برداشتند و آنان به این دلیل که بستهٔ خواب و خور هستند، همچو خود گمان کردند و از جهل و عمی ندانستند: هست فرقی در میان بی منتها...

برای زشت شمردن خشم و شهوت که مرد را احول می‌کند و به افراط و تفریط وا می‌دارد، داستان طنزآمیز مرد دوبین را می‌پردازد و با آن ثابت می‌کند: اگر حب و بغض بر اثر شهوت و خشم در دلی خانه بگیرد، اعتدال و روشن بینی را برهم‌می‌زند. نظیر قاضی دزدی که دندانش با شیرینی کند شود و ظالم را از مظلوم باز نشناسد:

چون دهد قاضی به دل رشوت قرار

کی شناسد ظالم از مظلوم زار؟!

داستان مرد نحوی و کشتیبان نیز طنزی است با کلیت و شمول فراوان علیه خودبینی‌ها و رعونتهای ابلهانهٔ بشری. در آن شخصی که مردم را خر می‌خواند، خود همچون خر، بر یخهای جهل و کوته‌بینی خویش بمانده است. مولوی بااستناد به آیهٔ شریفهٔ «و ما اوتیتم من العلم الا قلیلا...»[۱۷] نتیجه می‌گیرد که:

فقه فقه و نحو نحو و صرف صرف

در کم آمد یابی ای یار شگرف[۱۸]

او دانش بشری را در برابر دجله معرفت برگزیدگان حق، به سبویی ناچیز مانند می‌کند و مدعیان بی‌خبر را مورد سرزنش قرار می‌دهد... داستان کبودی زدن مرد قزوینی بر شانه‌گاه و پشیمان شدنش به واسطهٔ زخم و درد نیز طنزی است آموزنده، که در آن ناشکیبایی انسان، مورد تسخر قرار گرفته است و بردباری و استقامت به وی توصیه شده است:

ای برادر صبر کن بر درد نیش

تا رهی از نیش نفس گبر خویش[۱۹]

هر که مرد اندرتن او نفس گبر

مر ورا فرمان برد خورشید و ابر

چون دلش آموخت صبر افروختن

آفتاب او را نیارد سوختن....

داستان کری که به عیادت همسایهٔ بیمار خویش رفت، طنزی است در جهت استهزاء قیاسهای نابخردانهٔ بی‌خبران. نظیر قیاسی که ابلیس کرد و خود را به دلیل اینکه خلقتش از «نار» است، برتر از انسان شمرد، که آفرینش وی از «طین» است.[۲۰] او عیادت کر را از همسایه بیمار خود به استظهاری که برخی از به اصطلاح خداجویان بر طاعت خود دارند مانند می‌کند و نتیجه می‌گیرد:

خواجه پندارد که طاعت می‌کند

بی‌خبر از معصیت، جان می‌کند[۲۱]

خود حقیقت معصیت باشد خفی

بس کدر کان را تو پنداری صفی

چنین است داستان خاریدن روستایی شیر را در تاریکی و گمان کردن این‌که گاو است و با آن اشتباهات آشکار فردی را بازمی‌نماید و از روی غفلت، خویشتن را در مهالک می‌افکند:

شیر گفت: ار روشنی افزون بدی

زهره‌اش بدریدی و دل خون شدی

این چنین گستاخ زان می‌خاردم

کو در این شب، گاو می‌پنداردم

● **فرهنگ موضوعی غزلهای فرّخی یزدی**
● **مهشید مشیری**
● **انتشارات آگاهان ایده، چاپ اول، ۱۳۷۹**

حسین مسرّت

حُسن عمل:
از حُسنِ عمل با خط برجسته از این پس
تاریخ گواه است به برجستگی ما
(دیوان: ۲۳)

و دهها موضوع دیگر که به ذکر چند نمونهٔ آن بدون ابیات شاهد بسنده می‌شود: انحصارطلبی، بیت‌المال، حقوق، رنج، تأمین آزادی، تعدی و تطاول، نفاق، کار، کار خوب، ارتجاع، طرح نو، فکر نو، حفظ وطن، گرسنگی، مبارزه، جنگ، بدبختی، افکار عمومی، تلاش، روزنامه‌نگاری، زور و زورمندی، ظالم، رأی، مفتخور، عفو عمومی، مزد، کابینه و...

مؤلف در زیر هر بیت، به ذکر مأخذ آن نپرداخته است تا چنانچه پژوهشگران نیاز به اصل شعر داشتند، بدان رجوع کنند. دیگر آنکه، با اینکه مؤلف خود سالهاست با متون مرجع سر و کار دارد و می‌داند ذکر منبع از بدیهی‌ترین اصول تدوین کتاب است، اما به چنین کاری نپرداخته است. از این رو مشخص نیست، وی از چاپهای مکرر امیرکبیر تصحیح مرحوم حسین مکّی بهره برده است یا از آخرین ویرایش آن که توسط انتشارات جاویدان در سال ۱۳۷۶ صورت گرفته و رکورد اغلاط چاپی را دارد و تنها مزیت آن نسبت به چاپ امیرکبیر، اشعار دوران جوانی فرخی است که توسط آقای محمدعلی عسکری کامران به دست مرحوم مکی رسیده است. یا اینکه از چاپ **دیوان فرخی** که در سال ۱۳۷۸ به وسیلهٔ اینجانب در کنگرهٔ بزرگداشت فرخی یزدی چاپ و منتشر شده، استفاده کرده است. (ایشان نیز از مدعوین آن بود و اتفاقاً تلخیص همین کتاب به عنوان مقاله به کنگره ارائه شده بود).

توضیح آنکه نگارنده در چاپ جدید **دیوان فرخی یزدی** سعی نموده است، تمامی اشعار براساس شماره‌های گوناگون نشریات **طوفان** و **طوفان هفتگی** و در غیر این صورت به نقل از کتابهای خاطرات و مشاهدات زندانیان و مقالات مستند باشد و در مقام مقایسه با چاپ زنده‌یاد حسین مکی، عاری از اغلاط چاپی و با ذکر مأخذ هر شعر است.

در این چاپ که به‌وسیلهٔ انجمن آثار و مفاخر فرهنگی استان یزد و با مساعدت کتابخانه‌های مجلس شورای اسلامی، ملی، دانشگاه تهران برای دستیابی به نشریات **طوفان** انجام شده، تحقیقاً هیچ غلط چاپی ندارد، و چون کتاب خانم مشیری در سال ۷۹ چاپ شده ؛ ظاهراً باید براساس چاپ مکی باشد و چه خوب بود، در این مورد ابیات با چاپ جدید مقابله و اغلاط راه یافته در دیوان چاپ مکی اصلاح می‌شد.

خوانندهٔ **فرهنگ موضوعی** انتظار دارد در آغاز هر مدخل، توضیحی هرچند کوتاه دربارهٔ آن موضوع (یا واژه) را ببیند و لازم نباشد به سراغ فرهنگهای گوناگون برود.

برخی اوج توانمندی و سرآمدی فرخی را در رباعیات سیاسی او می‌دانند، آنجا که با شجاعتی بی‌مانند و بی‌واهمه از سردمداران و زورمندان به طرح بدیعی‌ترین موضوعات سیاسی، اجتماعی و انقلابی روز در پیشانی روزنامهٔ **طوفان** دست می‌زد:

با علم و عمل اگر مهیا نشویم
همدوش به مردمان دنیا نشویم
نادانی و بندگی است توام به خدای
ما بنده شویم اگر که دانا نشویم
(دیوان: ۳۳۰)

آنجا که به دفاع از حقوق مردم می‌پرداخت:

ما را متمولین گدا می‌خواهند
بیچاره و بی‌برگ و نوا می‌خواهند
با بودن این مجلس اشرافی باز
یک دسته ستمکار «سنا» می‌خواهند
(دیوان: ۳۰۲)

و آنجا که حقایق را بی‌پرده و عیان بازمی‌گفت:

با وزر و وبال تا وزارت کردی
بس مال که از مالیه غارت کردی
صد خانه، خراب کردی ای خانه خراب
تا کاخ بلند خود عمارت کردی
(دیوان: ۳۳۹)

اینکه چرا مؤلف به سراغ رباعیات، قصاید و مسمطات وی نرفته، در هیچ‌جای کتاب توضیح داده نشده است. بسیاری از این رباعیات و برخی از اشعار هماره زبانزد انقلابیون، مبارزان، اجتماعیون و سیاسیون ایران در طول این چند دهه بوده است و انبوهی از موضوعات و واژگان پرمایه را دارد که بدین فرهنگ راه نیافته است.

حق این بود که مؤلف با حوصله‌ای بیشتر به تدوین **فرهنگ موضوعی اشعار فرخی** دست می‌زد تا تمام واقعیتهای شعر و اندیشه و افکار وی نموده می‌شد، درحقیقت آنچه آمده، نیمی از ذوق و اندیشهٔ اوست و نیم‌دیگر در دست همت‌کننده و فرهنگ‌نگاری دیگر. کتاب در پایان، فهرست الفبایی ـ ارجاعی دارد، اما جای چاپ فهرست ابیات، یا فهرست الفبایی ابیات خالی است، هم‌چنین است نبود فهرست مندرجات در آغاز این کتاب. قصد بر آن نبوده که کلاً عیب «می» گفته شود و از «هنر» آن هیچ سخن به میان نیاید، زیرا که در آغاز هم اشاره به ابتکاری بودن آن در زمینهٔ شعرای معاصر شد و نگارنده امید دارد مؤلف در چاپهای بعدی، کتاب را غنی‌تر از این بنماید.

* اشعار، ارجاع به **دیوان فرخی یزدی** به کوشش حسین مسرت است.

اهتمامی ناتمام

رخداد جنبش مشروطه و به میدان آمدن طبقات فرودست اجتماع در عرصهٔ شعر و ادب، ادبیات سیاسی ایران را با گنجینه‌ای از واژگان سیاسی، اجتماعی، انقلابی، به‌ویژه عامیانه روبه‌رو کرد که به وسیلهٔ شعرای انقلابی و سیاسی عرضه شده بود.

شعر اواخر قاجار به‌ویژه صدر مشروطه، بیش از پیش از دربار فاصله گرفت و با پیوند با طبقات زحمتکش به بازتاب خواسته‌های توده‌های مردم پرداخت، شعرایی مانند: عارف، نسیم شمال، عشقی و فرخی یزدی که خود نیز از طبقات متوسط اجتماع بودند در شعر خود با جسارتی تام به ابداعاتی دست زدند که بعضاً به نام خودشان باقی ماند، مثل: غزلیات و رباعیات سیاسی فرخی یزدی، مسمطات و ترجیع‌بندهای نسیم شمال، تابلوهای عشقی و تصنیفات عارف قزوینی.

فکر پژوهش، گردآوری و تدوین فرهنگ اشعار و نوادر لغات و اصطلاحات شعرای متقدم، چند دهه‌ای است در دستور کار پژوهشگران ادب پارسی قرار گرفته است، ازجمله **فرهنگ موضوعی مثنوی** (ابراهیمی جویباری)، **فرهنگ نوادر لغات عطار نیشابوری** (رضا اشرف‌زاده)، **فرهنگ موضوعی عطار نیشابوری** (قادر فاضلی)، **فرهنگ ده‌هزار واژه از دیوان حافظ** (ابوالفضل مصفّی)، **فرهنگ اشعار حافظ** (احمدعلی رجایی)، **فرهنگ اشعار صائب تبریزی** (احمد گلچین معانی)، **تجلی شاعرانهٔ اساطیر در شعر خاقانی** (علی اردلان جوان)، **فرهنگ اشعار حافظ** (حسین خدیوجم) و... کوششهایی است که در این چند دهه صورت گرفته است.

اخیراً و به همت خانم دکتر مهشید مشیری که دستی در فرهنگ‌نویسی دارد، کتاب **فرهنگ موضوعی غزلهای فرخی یزدی** چاپ و منتشر شده است که در نوع خود کاری سودمند است، زیرا تاکنون در زمینهٔ شعرای معاصر ایران، کمتر کاری بدین‌گونه انجام شده است و تنها **فرهنگ موضوعی کلیات اقبال لاهوری** تألیف آقای قادر فاضلی در سال ۱۳۷۷ در زمینه شعرای معاصر پارسی زبان در دسترس پژوهشگران بود. گویا پایان‌نامه‌هایی در زمینه فرهنگ اشعار شعرای معاصر تدوین شده که هیچ‌کدام چاپ نشده است.

کتاب نامبرده با مقدمه‌ای دلپذیر با عنوان: «رنج سخن‌سنجی و ویژگیهای زبانی و ادبی غزلهای فرخی یزدی» آغاز می‌شود که در آن نویسنده به بررسی و چند و چون شعر فرخی و بازتاب عقاید و افکار وی در اشعارش می‌پردازد. وی به درستی بر این باور است و می‌نویسد: «شاید بتوان غزلهای فرخی را به دو دسته تقسیم کرد، نخست آنهایی که غزل، خود، فرم یا قالب می‌شود تا مفهومی شاعرانه و تغزلی در آن ریخته شود... دسته دوم، غزلهایی که در سرودن آنها شاعر با استفاده از قریحهٔ شاعری خود می‌کوشد تا مفاهیم خاصی را به قالب غزل بقبولاند. مانند بعضی از غزلهای مطبوعاتی (ژورنالیستی) که مربوط به اخبار و وقایع سیاسی و اجتماعی روزند و تاریخ مصرف دارند. این شعرها شاید ماندگار هم نباشند، ولی باید به خاطر داشته باشیم که در زمانه‌ای سروده شده‌اند که اکثریت مردم از شعور سیاسی بی‌بهره بودند و اهمیت آگاهی از مسائل سیاسی و اجتماعی را درک نمی‌کردند و در چنان زمانه‌ای شعر، رسانهٔ مؤثری بوده است، خاصه آنکه مخاطبان این رسانه، از دیرباز با شعر خو گرفته و به کلام آهنگین و دلنشین عادت کرده بودند. این دست شعرهای مطبوعاتی، حتی اگر ارزش ادبی چندانی نداشته باشند و نمونهٔ فصاحت و بلاغت به‌شمار نیایند، ولی چون اطلاعات سیاسی و اجتماعی مردم را افزایش داده‌اند و اندیشه‌های نوین و انقلابی را تبلیغ و ترویج کرده‌اند و در مجموع در بیداری مردم خوابزدهٔ آن دوران تأثیر داشته‌اند، ارزشمندند». (ص ده)

وی در ادامه می‌آورد: «با بررسی این مجموعه (فرهنگ موضوعی...) می‌توان به نقش سیاست در غزلهای فرخی و نقش فرخی در غزلسرایی سیاسی، و نیز تأثیرپذیری او از شاعران پیشین و شاعران معاصرش و تأثیرگذاری او بر شاعران دیگر، خصوصاً شاعران دورهٔ مشروطیت پی برد و دریافت که چگونه فرخی با قریحهٔ شاعری خود، صنایع بدیع ادبی را برای مطرح کردن مسایل اجتماعی و سیاسی زمانه‌اش و بیان درد و نیاز جامعه‌اش به کار گرفته است.

غزل فرخی آینهٔ احساسات و عواطف انسانی، بازتاب عشقش به آزادی و نفرتش از استبداد است و واژگان به کار رفته در غزلها، کلید کشف مکنونات درونی اوست.» (ص شانزده ـ هفده)

سرانجام نتیجه می‌گیرد: «فرخی به دنبال آن حقیقت نایاب است و گوش حق نیوش لازم است تا بداند که او دُرّ حقایق سفته و بهای آن را نیز به نقد جان پرداخته و صدای حق‌گوییهایش در زیر گنبد کبود طنین انداخته است». (ص سی و شش)

پس از این دیباچه، شیوهٔ بهره‌وری از فرهنگ آمده است. سپس متن کتاب آغاز می‌گردد. مؤلف در خلال این ۱۳۰ صفحه، ابیات فرخی را برپایهٔ الفبایی به چهل موضوع تقسیم کرده است، اما با همهٔ دقت و وسواسی که نموده است و هرچند در پایان کتاب، فهرست الفبایی ـ ارجاعی موضوعات کتاب را آورده ـ که شامل ۵۲۹ مدخل می‌شود ـ با اطلاعی که نگارنده از اندیشه، ذهن و زبان فرخی دارد، مطمئن است که بسیاری موضوعات مهم و اساسی بدین کتاب راه نیافته است، موضوعاتی همچون:

قانون و قانون‌گرایی:

با ادب در پیش قانون هر که زانو می‌زند
چرخ، نوبت را به نام نامی او می‌زند *
وان که شد تسلیم عدل و پیش قانون سرنهاد
پایهٔ قدرش به کاخ مهر پهلو می‌زند
(دیوان: ۸۹)

وای بر آن شهر بی‌قانون که قانون اندر آن
همچو اندر کافرستان مُصحَف فرسوده بود
(دیوان: ۱۰۸)

جنگ صنفی:

توده را با جنگ صنفی آشنا باید نمود
کشمکش را بر سر فقر و غنا باید نمود
(دیوان: ۱۱۷)

حزب و جمعیت:

هرجا گذری صحبت جمعیت و حزب است
حزبی که در این مملکت، افراد ندارد
(دیوان: ۷۱)

تمدن:

تازند و برند اهل جهان گوی تمدن
ای فارسی، مگر فارسِ ما را فرسی نیست
(دیوان: ۵۵)

تفصیل برخی توضیحات و گشودن شماری از دشواریها و پیچیدگیهای متن داستان بسیار سودمند افتاد و هم مقدمه‌ای شد برای روی کرد جدی تر استادان و دانشجویان به داستان رستم و سهراب و در مرحلهٔ بعدی، کل شاهنامه.

دو دیگر: توضیحات آن استاد دانشمند در عین اختصار، بنیان استوار و اساس هر شرح و گزارشی است که بر این داستان نوشته شده و نگاشته خواهد شد، بهترین گواه این سخن، مراجعه به ارجاعات و منابع شرحهایی است که تا به امروز برای رستم و سهراب منتشر شده است. نکته‌ای که یاد کرد آن از سر حق گزاری ضروری است این که چون متن رستم و سهراب نخستین تصحیح چاپ شده از بنیاد شاهنامه به سرپرستی مرحوم استاد مینوی بوده که در آبان ۱۳۵۲ به بازار شاهنامه‌پژوهی درآمد، نام استاد با این داستان پیوند خورده و هرگونه کوششی در این باب وامدار پژوهشهای آن علامه عاشق فرهنگ و ادب ایران زمین است که روانش شاد و

● رستم و سهراب
● غلام محمد طاهری مبارکه
● انتشارات سمت، ۱۳۷۹

سجاد آیدنلو

مینونشین باد[۵].

تازه‌ترین گزارش داستان رستم و سهراب که هم در متن اساس و هم در توضیحات بر کار استاد مینوی استوار بوده و نظر داشته است، اثر دکتر غلام‌محمد طاهری مبارکه و از انتشارات سمت است که در معرفی و بررسی نکاتی از این کتاب پیشتر مقاله‌ای از آقای احمد ابومحبوب در **کتاب ماه ادبیات و فلسفه** به چاپ رسیده است[۶]. بر همین بنیاد در این یادداشت برای پرهیز از بازگویی گفته‌ها، بدون کم‌ترین توضیحی دربارهٔ کتاب و ویژگیهای آن که در مواردی نظریات جدید و قابل توجهی دارد، پیشنهادهایی دربارهٔ گزارشهای آن بیان می‌شود، چرا که دیدگاهها و نظریات مختلف باید گفته و بررسیده شود تا شاهنامه دقیق‌تر و همه سویه‌تر گزارده و نتایج جامع و باریک بینانه‌ای حاصل شود:

۱.در (ص ۲) پیش گفتار می‌خوانیم: «شاهنامه‌پژوهان سه دوره را در این کتاب برشمرده‌اند که فردوسی با زبانی هنرمندانه و تصویرسازیهای بی‌مانند آن را بیان کرده است: ۱.دورهٔ اساطیری ۲. دورهٔ حماسی ۳.دورهٔ تاریخی. این نظریهٔ برتلس که برپایهٔ تحلیل ظاهری و توصیفی شاهنامه آن را به سه دوره تقسیم کرده است، هر چند رایج‌ترین بخش بندی شاهنامه در میان ادیبان و شاهنامه‌پژوهان است اما نزد همهٔ پژوهشگران ژرف‌نگر و شاهنامه‌شناس پذیرفته نیست، لذا در بحث از بنیان و زمینه داستانهای شاهنامه در کتابها و گفتارهای تخصصی و ویژه دانشجویان زبان و ادب پارسی اشاره به دیدگاههای دانشمندان صاحب‌نظر شاهنامه‌شناسی لازم و سودمند

دگرها شنیدستی این هم شنو

در میان داستانهای گوناگون شاهنامه اگر اساس بر گزینش دو داستان برتر باشد بی‌گمان یکی از آن دو، روایت رستم و سهراب است که به تعبیر و تحلیل سراینده فرزانه‌اش داستانی است پرآب چشم و دل نازک را از رستم به خشم و ستوه می‌آورد. برجستگی داستان رستم و سهراب برخلاف بعضی روایات و بخشهای شاهنامه فقط از نظر واژگانی و هنر داستان‌پردازی و در پیوستن متن منبع نیست، بلکه از دید درونمایه و ژرف‌ساخت داستانی نیز از چنان ژرفا و چندسویگی منشورواری بهره‌مند است که گزارشهای مختلف را برمی‌تابد و بر همین بنیاد هرکسی از ظن خویش همراه داستان شده و تحلیلی از آن ارائه کرده است. گروهی آن را بخت برگشتگی جهان پهلوان ایران و سوگنامهٔ کشته شدن ناآگاهانه فرزند او دانسته‌اند[1]، عده‌ای ژرف ساخت اساطیری داستان را چاره‌سازی اهریمن و جادوان برای فریب و کشتن تهمتن پنداشته‌اند[2]، پژوهشگرانی آن را فاجعهٔ برخورد آرمان و عاطفه و کارزار آگاهانهٔ رستم تعبیر کرده‌اند[3]، برخی این داستان را روایت اصلی شکست و مرگ رستم شمرده‌اند[4] و تعبیرها و تحلیلهای دیگر. اما آنچه در این بین شایسته یادآوری است، این است که تمام این بررسیها و هر گزارش دیگری که از این داستان و سایر روایات شاهنامه انجام بگیرد بر یک مقدمه بنیادین و بسیار مهم استوار بوده است و خواهد بود و آن در اختیار داشتن متنی علمی- انتقادی و نزدیک به اصل سرودهٔ فردوسی از داستان، به همراه دریافتهای درست و دقیق از آن است. اهمیت عامل نخستین داستانی است که بر سر هر بازاری است و این مقاله مناسب بازگویی و تفصیل آن نیست اما دربارهٔ پایهٔ دومین باید گفت که استنباطهای صحیح از هر متن منظوم و منثور، پیش و بیش از هر چیزی نیازمند خواندن درست و دانستن معانی دقیق و اصیل لغات، ترکیبات، ابیات و جملات آن متن است. خوشبختانه در دوران معاصر، احساس این نیاز و سودمندی و دربایستگی آن سبب پدید آمدن شرحهای مختلفی از متون ادب پارسی شده که به عنوان دستمایه و پیش‌درآمد ره جستن به عمق این آثار- و نه چنان که متاسفانه امروز میان بیشتر دانشجویان زبان و ادب پارسی روایی دارد، تنها وسیلهٔ آسان آشنایی آن هم با اهدافی محدود و فروپایه- مفید می‌تواند بود. از متن پنجاه هزار بیتی نامورنامهٔ ادب ایران نیز داستان رستم و سهراب در کنار رستم و اسفندیار،به دلیل تدریس آن در دورهٔ کارشناسی رشتهٔ ادبیات، از این نظر بیشتر مورد توجه و بررسی قرار گرفته است. نخستین کوشش درخور بیان در زمینهٔ گزارش متن داستان رستم و سهراب، اقدام روان‌شاد استاد مجتبی مینوی و همکاران دانشور ایشان در بنیاد شاهنامهٔ سابق بود که ضمن انتشار متنی مصحح و علمی از این داستان، به مناسبت، توضیحات سودمند و بعضاً راهگشایی دربارهٔ بعضی لغات و ترکیبات و ابیات در حاشیهٔ متن افزوده‌اند که این مطالب هر چند مختصر از دو جنبه بسیار مهم و قابل عنایت است.

نخست این که پس از انتشار متن داستان و توضیحاتش، نقد و بررسیهای متعددی از سوی شاهنامه‌شناسان و ادب‌پژوهان برجسته در مجلات ادبی معتبر مانند: **سخن و یغما** به چاپ رسید که هم در

سبک بر سر آبگیر گلاب
بفرمودشان ساختن جای خواب
(خالقی، ۹۴/۱۰۱/۱)[۱۱]

یا نشستنگاه رودابه در ایوان مهراب که برای پذیرایی از زال آن چنان می‌آرایند و بویا می‌کنندش که عطر آن به خورشید می‌رسد:

عقیق و زبرجد بر او ریختند
می و مشک و عنبر برآمیختند
بنفشه، گل و نرگس و ارغوان
سمن شاخ و سنبل به دیگر کران

همه زر و پیروزه بُد جامشان
به روشن گلاب اندر، آرامشان
از آن خانهٔ دخت خورشید روی
برآمد همی تا به خورشید بوی
(خالقی، ۵۰۴.۵۰۰/۱۹۸/۱)

۷ـ درباره ژرف ساخت اساطیری «تهمینه» و نقش وی درداستان نوشته‌اند:«نگارنده دراین‌باره دیدگاهی دارد که همان گونه که در پیش گفتیم در کتابی جداگانه به آن خواهد پرداخت اما آنچه در اینجا چکیده وار می‌توانم بگویم این است که تهمینه در اصل یکی از پریان یا جادوان است که در بازسازی اسطورهٔ او به این نتیجه می‌رسیم که از طرف جبههٔ اهریمنی برای اغواگری، خود را به صورت زن زیبایی درآورده است تا با دزدیدن رخش رستم و سپس فریفتن جهان پهلوان از او فرزندی به دنیا بیاورد تا شاید بدین‌وسیله موفق شوند پدر را به دست فرزندی از جنس خود او بکشند /ص ۷۸». نظریه‌ای که خلاصه‌ای از آن بیان شد، نخستین بار به صورت مختصر در مقالهٔ «پری، تحقیقی در حاشیهٔ اسطوره‌شناسی تطبیقی» توسط دکتر سرکاراتی مطرح شده[۱۲] و سپس‌تر دکتر خالقی مطلق در مقالهٔ «یکی داستان است پر آب چشم[۱۳]» به تفصیل آن را مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند. چکیده‌ای که از سوی گزارشگر گرامی ارائه

شده و توضیحاتی که بعد از آن آورده‌اند دقیقاً برگرفته از مقاله دکتر خالقی مطلق است، بر این اساس نمی‌توان آن را «دیدگاه» شارح محترم ـ چنان که خود نوشته‌اند ـ دانست و از فضل تقدم و تقدم فضل دو شاهنامه‌شناس بزرگ در این باره چشم فروبست.

۸.پس پرده اندر یکی ماهروی
چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی

دربارهٔ خورشید تابان آمده است: «با توجه به بیت ۵۹ در شب تیره، تهمینه زندگی رستم را روشن و تابان می‌کند/ ص ۸۰». هم چنین در توضیح «رنگ و بوی»: «معنای اصلی آن در اعتقاد قدما نهفته است که گمان می‌کردند وجود رنگها در طبیعت و نیز وجود انواع بوها (در گل و گیاه) در خاصیت نورخورشید است و در وجود اشعهٔ آفتاب نهفته است /ص ۸۰». در باب این توضیحات دو نکته به نظر نگارنده می‌رسد نخست این‌که:«خورشید، مشبه‌به چهرهٔ تهمینه است و ارتباطی با شب تیره و روشن کردن زندگی رستم ندارد، ثانیاً: «پر از رنگ و بوی» صفتی جدا از «خورشید تابان» است و باید با ویرگول و درنگ خوانده شود: ماهرویی که چون خورشید تابان بود و نیز پر از رنگ و بوی بود نه این که همانند خورشید پر از رنگ و بوی بود. بر همین بنیاد «رنگ و بوی» بدان باور کهن مردمی مربوط نیست و همان معنای «آرایش و بویهایی خوش» برای آن درست‌تر است.

۹.چنین داد پاسخ که تهمینه‌ام
تو گویی که از غم به دو نیمه‌ام

مصراع دوم را چنین معنی کرده‌اند: «یعنی از غم دوری تو به دو نیمه هستم، وجود عاشق در پیوند با معشوق است و منظور تهمینه این است که نیمه دیگر من تو هستی/ص ۸۱».

مصراع دوم کنایه از شدت اندوه و سختی ناشی از عشق است و نمی‌تواند ارتباطی با پیوستگی وجود عاشق و معشوق و این که رستم نیمه‌ای از هستی تهمینه است، داشته باشد.

۱۰.به گیتی ز خوبان مرا جفت نیست
چو من زیر چرخ کبود اندکی است

معنای ایهامی مصراع نخست را چنین آورده‌اند: «خوبان جهان نیز همسری مانند من ندارند/ص ۸۲». پیشنهاد می‌شود که معنای دوم مصراع را این گونه ذکر کنیم:«از زیبارویان جهان هیچ کس شایستگی همسری مرا ندارد».

۱۱.که از شیر و دیو و نهنگ وپلنگ
نترسی و هستی چنین تیز چنگ

دربارهٔ «نهنگ» می‌نویسند: «این که نهنگ را نیز جانوری خطرناک و درنده معرفی کرده است در واقع اعتقاد قدماست که دربارهٔ این موجود دریایی چنین درکی و تصوری داشته‌اند/ص ۸۳».

پیشنهاد می‌شود که «نهنگ» را در معنای کهن و نه امروزین آن یعنی تمساح بدانیم که همچون شیر و دیو و پلنگ، جانوری ستیهنده و سهمناک است و در شعر رودکی نیز دیده می‌شود:

بر کشتی عمر تکیه کم کن
کاین نیل نشیمن نهنگ است[۱۴]

۱۲.مگر چون تو باشد به مردی و زور
سپهرش دهد بهر، کیوان و هور

مصراع دوم را با این قرائت چنین معنی کرده‌اند: «این که آسمان

است. قابل ذکرترین نظریات در این‌باره یکی از آن استاد دکتر بهمن سرکاراتی است که برای شاهنامه تا پایان پادشاهی کیخسرو بنیاد اساطیری قایلند[7] و دیگری از شادروان دکتر مهرداد بهار که شاهنامه را اثری حماسی با اشاراتی تاریخی می‌دانند[8].

۲.در (ص ۵) آمده است: «یکی دیگر از شگردهای داستانی توجه فراوان فردوسی به همانندسازیها و قرینه‌سازیها در شاهنامه است که دو حریف را پابه‌پای هم بالا می‌آورد» و یکی از دو نمونه‌ای که برای این گفته آورده‌اند این است: «بیت ۶۱۹ که پاسخ بیت ۵۹۶ است» بیت ۵۹۶ طبق متن کتاب چنین است:

نبینی که موبد به خسرو چه گفت
بدان گه که بگشاد راز از نهفت

و بیت ۶۱۹:

چنین گفت موبد که مردن به نام
به از زنده دشمن بدو شادکام

مراد از این‌که بیت (۶۱۹) پاسخ بیت ناقص‌المعنی (۵۹۶) است بر نگارنده آشکار نشد، اگر منظور شارح محترم این است که در بیت (۵۹۶) سهراب، داستانی (= تمثیل) از زبان موبد بیان کرده و در بیت دیگر همان موضوع از سوی هجیر تکرار شده است، قرینه‌سازی داستانی به آن مفهوم که توضیحش به قلم گزارندهٔ گرامی آمده، نمی‌تواند باشد چرا که: ۱.همانندسازی میان دو پهلوان اصلی داستان نیست و بیت دوم مربوط به هجیر است. ۲. این گونه گفتارهای تمثیلی پندآمیز از زبان موبد و دانا و شیر و پلنگ و... در شاهنامه بسیار آمده است و به سبب کثرت تکرار نمی‌تواند از مقوله قرینه‌پردازیهای ویژهٔ داستانی به شمار رود.

۳.همه تا در آز رفته فراز
به کس بر، نشد این در راز باز

در معنی بیت نوشته‌اند: «همه کس از روی (آز) و فزون خواهی گمان کرده‌اند می‌توانند اسرار ایزدی را بفهمند و راز مرگ را دریابند اما در این راز بر روی هیچ کس باز نشده است» (ص ۵۹). پیشنهاد می‌شود که مصراع نخست را قید علت برای بخش دوم بدانیم و معنی کنیم: «چون همه تا نزدیکی آز و افزون‌جویی رفته‌اند، راز مرگ بر آنها گشوده نشده است.» این معنی با توجه به بار منفی و اهریمنی (آز) در شاهنامه .چنان که مورد اشارهٔ شارح گرامی نیز بوده است . دقیق‌تر به نظر می‌رسد، نقش گمراه‌کننده و بازدارندهٔ (آز) را در این بیت از رستم و سهراب هم به صراحت می‌بینیم:

نداند همی مردم از رنج آز
یکی دشمنی را ز فرزند باز
(۶۹۸ براساس چاپ استاد مینوی)

۴. در پیش درآمد آغاز متن داستان نوشته‌اند:«خواننده از خود می‌پرسد که چرا فردوسی تا این حد در غذا خوردن رستم غلو و مبالغه می‌کند. جواب این است که توالی ابیات درباره غذا خوردن رستم سرانجام به خواب او می‌انجامد... بنابراین از این زاویهٔ دید است که غذا خوردن مبالغه‌آمیز رستم که منجر به خواب رستم و جدا کردن اسب از او می‌شود در سیر حوادث منطقی داستان طبیعی به نظر می‌رسد /ص ۶۲». پاسخ دقیق‌تر و همه جانبه‌تر به پرسش یاد شده این است که رستم، یل یلان و ابر پهلوان شاهنامه است و همان گونه که: همی زور دارد به هشتاد پیل و نشسته از برپا ایستادگان کنارش یک ارش بلندتر است و اسپ و رزم‌افزار او برتر از دیگر بارگان و آلات نبرد است، «خوردن» وی نیز باید بیشتر از دیگران باشد تا در عین حفظ ویژگی ذاتی حماسه یعنی مبالغه، تهمتن نیز هم‌چنان در ذهن پردازندگان و خوانندگان داستان چونان نماد برجسته و برازندهٔ ایران و ایرانی، بزرگ و برتر بماند. بهترین دلیل مؤید این سخن که عدم پیوند «خور» و «خواب» رستم را نیز نشان می‌دهد، تکرار این «بسیارخواری» در داستان رستم و اسفندیار است که تهمتن در بزم برپا شده برای فرستادهٔ اسفندیار، بهمن:

دگر گور بنهاد در پیش خویش
که هر بار گوری بدی خوردنیش
نمک بر پراگند و ببرید و خورد
نظاره بر او بر، سر افراز مرد[9]
(۳۵۴/۲۳۹/۶ و ۳۵۵)

چنان که در پیشگاه اسفندیار، دریا دریا، باده می‌نوشد:

بیاورد یک جام می‌میگسار
که کشتی بکردی براو بر، گذار

به یاد شهنشاه رستم بخورد
برآورد از آن چشمهٔ زرد گرد
(۷۹۴/۲۶۵/۶ و ۷۹۵)

۵.در بیتهای ۲۹، ۳۶ و ۲۹۴ که به ترتیب عبارت است از:

گرفتند و بردند پویان به شهر
همی هر یک از رخش جستند بهر
چو نزدیک شهر سمنگان رسید
خبر زو به شاه و بزرگان رسید
سوی شهر ایران نهادند روی
سپردند آن بارهٔ دز بدوی

واژهٔ «شهر» را به معنی کهن آن، (کشور) گرفته‌اند اما از آنجایی که در نمونه‌های اول و دوم منظور از «شهر» سمنگان است که در جغرافیای شاهنامه یکی از بخشهای کشور توران به شمار می‌رود و در بیت سوم نیز سخن بر سرگریز گردهم و همراهان از دژ سپید که درون کشور ایران است، به سوی پایتخت این سرزمین است، درست‌تر آن است که «شهر» را به معنای متداول و امروزین آن بگیریم که در شاهنامه نیز بارها به کاررفته است، برای نمونه:

چو از شهر زاول به ایران شوم
به نزدیک شاه و دلیران شوم
(۸۱۵/۲۶۷/۶)

۶.سزاوار او جای آرام و خواب
بیاراست و بنهاد مشک و گلاب

علت «نهادن مشک و گلاب بر بالین رستم» را زود رفتن تهمتن از بزم مهتر سمنگان دانسته و نوشته‌اند: «پس نهادن شرابی آمیخته با مشک و گلاب برای آن است که اگر خمار شد از آن بنوشد. /ص ۷۷» به پیشنهاد نگارنده «مشک و گلاب» در این بیت ارتباطی با «می» ندارد بلکه ناظر است برآیین ستودهٔ خوشبوی نگه داشتن اقامتگاهها به‌ویژه جایهای مقدس در نزد ایرانیان باستان که در اوستا نیز بدان سفارش شده است[10] . از نمونه‌های همانند این رسم در شاهنامه می‌توان داستان سرویمن و پسران فریدون را یاد کرد که میزبان خوابگاه سلم و تور و ایرج را بر سر آبگیری از گلاب قرار می‌دهد:

ثانیاً «خسرو» از sushravas (سانسکریت) hu-sravah (اوستایی) husruv و xu-srav (پهلوی) و به معنی «نیک نام» است نه «خوش آواز».

۲۰.دل و پشت ایران و توران توی
به چنگال و نیروی شیران توی

ضمن اشاره به نادرستی ضبط «توران» در قافیهٔ مصراع نخست در نظر شارحان، صورت «نیران» در نسخهٔ قاهره (۷۹۶ هـ) را نیز به این دلیل که شامل «توران» هم می‌شود، از نظر مفهومی با توران متفاوت ندانسته و ضبط «توران» را با توضیح پیشنهادی و حدسی توجیه کرده‌اند (صص ۱۳۳ و ۱۳۴). پیشنهاد می‌شود که ضبط نسخه قاهره را از دید معنایی درست‌تر و مناسب متن بدانیم چرا که «نیران» در آن به معنی سرزمینهایی غیر از کشور ایران مانند: توران و روم و چین نیست بلکه به قرینهٔ همراهی با «ایران» به عنوان جایگاهی که رستم‌پناه و امیدگاه آن است به معنی شهرهای مختلف کشور ایران جز از پایتخت آن، ایران، است و معنی مصراع چنین خواهد بود:«تو (رستم) پشت و پناه پایتخت کشور، ایران، و دیگر شهرهای آن هستی.» در تأیید این ضبط و معنا باید کاربردهای متعدد «ایران» به معنی پایتخت و شهری از شهرهای ایران در شاهنامه را به دیده داشت.

۲۱.پیاده شدش گیو و گردان به هم
هر آن کس که بودند از بیش و کم

مصراع اول را چنین گزارده‌اند:«گیو و سپاهیان همراهش به اتفاق پیاده شدند.» دربارهٔ مصراع دوم هم نوشته‌اند:«چون وقتی گیو پیاده می‌شود همراهانش نمی‌توانند دلشان خواست پیاده شوند و یا دلشان خواست روی اسب بمانند/ص ۱۳۸». چنان که از متن داستان رستم و سهراب برمی‌آید، گیو به عنوان پیامبر، به تنهایی و بدون همراه روانهٔ پیام گزاری شده است. براین اساس در بیت مورد بحث، «گردان» از بزرگان زاولستانی است که در کنار رستم به پذیرهٔ گیو آمده‌اند نه همراهان گیو، پس گزارش بیت چنین است: گیو از اسب فرود آمد و پهلوانان به پیشواز آمده نیز، از مهتر و کهتر، به احترام او پیاده شدند.

۲۲.تهمتن برآشفت با شهریار
که چندین مدار آتش اندر کنار

در گزارش مصراع دوم آمده است: «امروزه می‌گوییم با آتش بازی نکن/ ص ۱۴۳». توضیح معنای کنایهٔ مصراع دوم با کنایهٔ امروزین «با آتش بازی نکن» چندان دقیق و درست نیست. چون ترکیب متداول امروزی به مفهوم «خطر نکردن و پرهیز از گرفتاری» است، حال آن که کنایهٔ شاهنامه به معنی (این اندازه خشمگین مباش و تندی مکن) است و این دو در معنا و مقصود پیوندی با یکدیگر ندارند.

۲۳.بگو کان سراپردهٔ هفت رنگ
بدو اندرون، خیمه‌های پلنگ

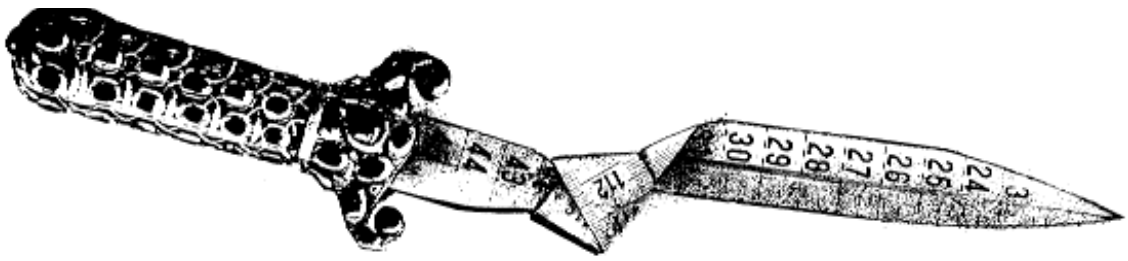
«خیمه‌های پلنگ» خیمه‌هایی به رنگ پوست پلنگ معنی شده است (ص ۱۶۵). همان‌گونه که نگارنده در نوشته‌های دیگری نیز اشاره کرده[۲۰]، «پلنگ» مضاف‌الیه برای بیان جنس خیمه‌های پهلوانان است و منظور چادرهای بافته شده از پوست پلنگ یا به گزارش عربی بنداری: «خیمه من جلود النمور[۲۱]» است.

۲۴.چنین داد پاسخ هجیرش که شاه
چو سیر آید از مهر و ز تاج و گاه
نبرد کسی جوید اندر جهان
که او زنده پیل آرد اندر نهان

دو بیت را این گونه گزارده‌اند:«شاه ایران وقتی که از تاج و تخت و مهر خسته می‌شود به نبرد کسی می‌آید که بتواند پیل چابک و سرزنده را نابود کند/ ص ۱۷۴» و سپس نوشته‌اند: «بعضی از شارحان، «کسی» را در این بیت رستم گرفته‌اند که کاملاً نادرست است / ص ۱۷۴». اگر به بیتهای پیش و پس این دوبیت به دقت بنگریم، آشکار می‌شود که سخن گفتن از کاووس و چگونگی رزم‌جویی او کم‌ترین پیوندی با روند سخن و ترتیب گفتارها ندارد. هجیر با توجه به پافشاری سهراب برای شناختن رستم، به منظور ترساندن و خواری سهراب می‌گوید: زمانی که شاه و مهتری چون تو (سهراب) از لوازم بزرگی سیر می‌شود به نبرد کسی (رستم) می‌رود که در جنگ پیل اوژن است و سپس به توصیف سرانجام هم‌آوردان تهمتن می‌پردازد. پس از آن جایی که سخن هجیر باید به تناسب خواستاری سهراب، از رستم باشد و بیتهای بعدی نیز این را تأیید می‌کند، مراد از «شاه»، سهراب و «کسی»، رستم است. با این توضیح که عنوان «شاه» به معنی «مهتر و سرور» برای پهلوان غیر شاهزاده‌ای چون سهراب، بار دیگر در این داستان به کار رفته است:

بدو گفت هومان که فرمان شاه
چنان بد کز ایدر نجنبد سپاه
(۷۴۳ چاپ استاد مینوی)

۲۵.دربارهٔ «ببربیان» آمده است: «به نظر نگارنده «ببر» همان «وبر» است. در اوستا می‌خوانیم که: «اردویسور اناهیتا جامه‌ای از پوست بَبَر پوشیده است.» پس ببر یا وبر [که به معنای سمور است] جامهٔ ایزد آبها یعنی اناهیتاست /ص ۱۸۴».این نظر که «ببر» در ترکیب «ببربیان» از «وبر» و به معنی «سگ آبی» است و با جامهٔ اناهیتا ارتباط دارد، ابتدا در ترجمهٔ اوستای اشپیگل آلمانی[۲۲] و سپس در جلد نخست یشتهای شادروان استاد پورداوود آمده[۲۳] و بعد دکتر مهری باقری، استاد گروه فرهنگ و زبانهای باستانی دانشگاه تبریز، آن را گسترده‌تر مطرح کرده و بررسیده‌اند[۲۴]. لذا شایسته است که شارح گرامی به حکم رعایت امانت علمی و «الفضل للمتقدم» به ماخذ نخستین و اصلی



خورشید و زحل را نصیب کسی بکند در پیوند با آیین خورشید پرستی است/ص ۸۵» و سپس دو گزارش از مرحوم استاد مینوی و غمنامه و حماسهٔ رستم و سهراب آورده‌اند.

در توضیح باید گفت که: ۱. بر پایهٔ نشانه‌گذاری متن یعنی ویرگول پس از «بهر»، «کیوان و هور» نیز به همراه «سپهر» فاعل مصراع خواهد بود و معنای ارائه‌شده با این قرائت منطبق نیست. ۲. قرائت دیگر که با گزارش شارح محترم سازگار باشد، این است: «سپهرش دهد بهر کیوان و هور» که در این خوانش نیز برای توضیح «بهر کیوان و هور» باید از **التفهیم** ابوریحان بیرونی یاری گرفت که در آن: «کیوان» نشانهٔ شکوه و جنگاوری و «هور» نماد رخشندگی و خرد و بزرگواری است[۱۵]، در این صورت مصراع دوم یعنی: آسمان دلیری و شکوه و دانایی و بزرگی را بدو بخشد.

۱۳.بگیر و به گیسوی او بر، بدوز

به نیک اختر و فال گیتی فروز

«گیتی فروز» را «خورشید» معنی کرده‌اند (ص ۸۸) در حالی که صفت «فال» و به معنی «روشنی بخش و همایون و نیک» است.

۱۴. دربارهٔ وجه تسمیهٔ «دستان» نوشته‌اند: «زال را به این دلیل دستان گفته‌اند که با جادو آشنایی دارد. / ص ۹۴». توضیح بهتر و مستندتر، دو بیتی است که در برخی از نسخ[۱۶] و چاپهای شاهنامه به نام فردوسی آمده و دلیل این لقب را که سیمرغ بر زال می‌نهد، چاره و نیرنگ سام با فرزندش برای راندن و کشتن او می‌داند:

نهادم ترا نام دستان زند

که با تو پدر کرد دستان و بند

بدین نام چون بازگردی ز جای

بگو تات خواند یل رهنمای

(خالقی ۱۷۱/۱/حاشیهٔ ۴)

۱۵.خبر شد به نزدیک افراسیاب

که افگند سهراب کشتی بر آب

«کشتی بر آب افگندن» کنایه است از دل به دریا زدن و به پیشواز توفان رفتن (ص ۹۹). چُنان که از بیت مذکور و نیز شاهد دیگر در داستان رستم و اسفندیار برمی‌آید:

تو کشتی به آب اندر انداختی

ز رستم همی چاکری ساختی

(۱۱۹۵/۲۹۰/۶)

معنای دقیق و درست این کنایه «آماده شدن برای کاری و آغاز آن» است چون در اصل، کشتی را برای آماده کردن و به حرکت درآوردن از خشکی به دریا می‌برند و برآب می‌اندازند و البته نیازی به گفتن نیست که همواره بین معنای حقیقی و واژگانی کنایه با مفهوم مجازی آن پیوندی برای دریافت معنی وجود دارد.

۱۶.نهان کرد گیسو به زیر زره

بزد بر سر ترگ رومی گره

در توضیح مصراع دوم آمده است:«کلاهخود را با زره گره زد تا از سرش نیفتد... شاید زره را جوری درست می‌کردند که تا روی سر و حتی کلاه را نیز می‌پوشانید، چون شاعر می‌گوید بر سر کلاهخود گره زد/صص ۱۰۹ و ۱۱۰». نخست این که به استناد چند بیت بعد در داستان، گردآفرید موی خود را به زره گره زده است تا خود از سر او نیفتد نه این که ترگ را به زره:

رها شد زبند زره موی او

درخشان چو خورشید شد روی او

(۲۲۲ براساس چاپ استناد مینوی)

دیگر این که مراد از «زره» حلقه‌های آهنین و درهم بافتهٔ آویخته از کناره‌های کلاهخود است که به هنگام بر سر گذاشتن ترگ، پشت سر و گردن، و گوشها و اطراف صورت را می‌پوشانده است و منظور از «زرهی» که گردآفرید موی خود را بدان گره می‌زند، نیز همین است نه جوشنی که بر تن می‌پوشیدند.

۱۷.یکی بوستان بُد در اندر بهشت

به بالای او سرو دهقان نکشت

در مصراع نخست «در اندر بهشت» را به «در آن به بهشت باز می‌شد»، معنی کرده و مصراع را چنین گزارده‌اند: «رخسار گرد آفرید مانند بوستانی بود که درش به بهشت باز می‌شد/ص ۱۱۷». باید توجه داشت که در این مصراع یک ویژگی مهم سبکی شاهنامه به کاررفته و آن آوردن دو حرف اضافه در کنار هم برای یک متمم است که در بیت دیگری از شاهنامه هم دیده می‌شود:

هر آن پادشا را در اندر سرای

یکی بوستان بد گرانمایه جای

(خالقی ۱۰۵/۴۷/۱)

بر این بنیاد، «در» حرف اضافه است نه اسم و به معنی «باب» و لذا معنی مصراع نیز این گونه می‌تواند باشد: گردآفرید مانند بوستانی بود که درون بهشت باشد.

۱۸.به زیر دز اندر، یکی جای بود

کجا دز بدان جای بر پای بود

پس از نقل گزارشهای شارحان دیگر و نادرست دانستن آنها می‌نویسد:«منظور شاعر از «یکی جای بود» یعنی راهی زیرزمینی بود که دشمن از آن آگاهی نداشت/ص ۱۲۲». به پیشنهاد نگارنده بهتر است که این جایگاه پایین دژ سپید را به استناد بیت سپسین که با ترکیب «بوم و رُست» از آن یاد می‌کند:

به تاراج داد آن همه بوم و رُست

به یکبارگی دست بد را بشست

(۲۶۷ براساس چاپ استاد مینوی)

کشتزار و چراگاهی بدانیم که جایگاه کار و وَرز ساکنان دژ و منبع تأمین خوراک آنها بوده است و مراد از مصراع دوم یعنی: زندگی باشندگان درون دژ وابسته بدان بود. بنداری بر گردان تازی بیت را چنین آورده: «و کان تحت القلعه موضع علیه اعتقادُهَا و بِه قوامُها[۱۷]».

۱۹. دربارهٔ «خسرو» آمده است: «تلفظ درست این واژه چیزی شبیه به «خَسرا» است و معرّب آن «کسری» است. خسرو در لغت به معنی خوش‌آواز است/ص ۱۲۹». تلفظ درست و ریشه‌ای «خسرو» و چنان که بارها نیز در شاهنامه در محلّ قافیه آمده (xosraw) است:

گزین بزرگان کیخسرو است

سر نامداران آن پهلو است

(خالقی ۴۱۹/۲۹/۴)[۱۸]

سَخُنهات چون در گلستان خَو است

ترا هوش بر دست کیخسرو است

(خالقی ۲۲۶۸/۳۱۶/۴)[۱۹]

«سایه دار شدن نیزه‌ها» به معنی «نزدیک شدن غروب» قرینه‌ای است بر اینکه خورشید روی به سوی باختر و فروشدن دارد[۲۶]. نکتهٔ دیگر این که آیین رزم در شاهنامه چنان است که به هنگام غروب و فرارسیدن تیرگی نبرد پایان می‌یابد و دو طرف به لشگرگاه بازمی‌گردند، چنان که در جنگ تن به تن هومان و توس:

چو شد روز تاریک و بیگاه گشت

ز جنگ یلان دست کوتاه گشت

(۲۷۰/۱۳۲/۴)

بر این اساس است که در داستان چون خورشید رو به غروب دارد و تهمتن به سراپرده بازنگشته است، ایرانیان نگران و آسیمه سر بیست مرد را به آوردگاه می‌فرستند.

۳۰.بفرمود کاووس خورشید فر

که باشد زواره بدین راهبر

دربارهٔ ترکیب «کاووس خورشیدفر» نوشته‌اند: «کاووس فرّش را از خورشید یا مهر (= میترا) گرفته است / ص ۲۳۲». به پیشنهاد نگارنده «خورشید فر» صفت مرکب تشبیهی است و درآن «فر» از نظر شکوه و عظمت و نیز روشنایی و فروغ به «خورشید» تشبیه شده است، درباره تابناکی «فر» در شاهنامه آمده است:

چو آن شاه پالوده گشت از بدی

بتابید از او فرّه ایزدی

(خالقی ۲۶/۳۶/۱)

جالب است که از نظر ریشه‌شناسی نیز «خور» و «فر» هم ریشه‌اند[۲۷]. هم‌چنین بخشندهٔ «فر» در باورهای ایرانی، ایزد مهر نیست بلکه آن موهبتی است ایزدی، چنان که در شاهنامه می‌خوانیم:

که جاوید باد آفریدون گرد

که فرّیکی ایزد او را سپرد

(خالقی ۶۲۶/۱۲۸/۱)

و «مهر» خود یکی از سه شخصیتی است که «فرّ» جمشید پس از جدایی از این شهریار، بدانها می‌پیوندد.

پانوشتها:

۱.کلی‌ترین و معروف‌ترین تحلیل داستان که پیروان فراوانی نیز دارد.

۲.خالقی مطلق، جلال: یکی داستان است پرآب چشم، **ایران نامه**، ۱۳۶۱، شمارهٔ ۲، صص ۲۰۵.۱۶۴.

۳. دوستخواه، جلیل: رستم و سهراب فاجعه برخورد آرمان و عاطفه، **فرهنگ و زندگی**، شماره ۱۷، زمستان ۱۳۵۳، صص ۱۶۷.۱۵۹. قریب، مهدی: **غم نامه رستم و سهراب**، تضاد عشق با حماسه، بازخوانی شاهنامه، انتشارات توس ۱۳۶۹، صص ۳۸.۹. طاهری مبارکه، غلام‌محمد: کارزار آگاهانه رستم، **آشنا**، شماره ۲۴، مرداد و شهریور ۷۴، صص ۷۵.۶۹.

۴.رستگار فسایی، منصور: روایتی دیگر در مرگ رستم، **فرهنگ**، کتاب هفتم، پاییز ۱۳۶۹، صص ۲۶۷.۲۳۹.

۵ . برای آگاهی بیشتر دربارهٔ فعالیتهای شاهنامه شناختی شادروان استاد مینوی، رک: ریاحی، محمدامین: **شاهنامه و مینوی، چهل گفتار در ادب، تاریخ و فرهنگ ایران**، انتشارات سخن، ۱۳۷۹، صص ۲۴۱.۲۳۴.

۶.نگاهی به رستم و سهراب، **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، شماره ۴۰، بهمن ۷۹، صص ۲۷.۲۵.

۷ . رک: **بنیان اساطیری حماسهٔ ملی ایران**، شاهنامه‌شناسی، انتشارات بنیاد شاهنامه، ۱۳۵۷، ج۱، صص ۱۲۰.۷۰.

۸ . رک: **جستاری چند در فرهنگ ایران**، انتشارات فکر روز، چاپ دوم ۱۳۷۴، ص ۱۴۶.

۹ . شاهنامه چاپ مسکو، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، نشر قطره ۱۳۷۳.

۱۰.عفیفی، رحیم: **اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی**، انتشارات توس ۱۳۷۴، ص ۴۶۰.

۱۱ . **شاهنامه**، به تصحیح دکتر جلال خالقی مطلق، دفتر یکم، انتشارات روزبهان ۱۳۶۸.

۱۲.**نشریه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز**، ۱۳۵۰ و نیز: **سایه‌های شکار شده**، نشر قطره ۱۳۷۸، صص ۱۰ و ۱۱.

۱۳ . رک: یادداشت شمارهٔ (۲) و نیز: **گل رنجهای کهن**، به کوشش علی دهباشی، نشر مرکز ۱۳۷۲، صص ۹۸.۵۳.

۱۴ . **دیوان شعر رودکی**، به تصحیح دکتر جعفر شعار، نشر قطره ۱۳۷۸، ص ۱۰۷.

۱۵ . اسلامی ندوشن، محمدعلی: **نامهٔ نامور**، انتشارات سخن ۱۳۷۰، ص ۷۴۰.

۱۶.از جمله دست نوشتهای: توپقاپوسرای (۷۳۱)، پاریس (۸۴۴)، برلین (۸۹۴) و بریتانیا (۸۴۱).

۱۷ . البنداری، الفتح بن علی: **الشاهنامه**، تصحیح دکتر عبدالوهاب عزام، دارسعادالصباح، ۱۹۹۳م، ص ۱۳۵.

۱۸. **شاهنامه** به تصحیح دکتر جلال خالقی مطلق، دفتر چهارم، انتشارات بنیاد میراث ایران، کالیفرنیا ۱۳۷۳.

۱۹.این موارد، مورد اشارهٔ آقای ابومحبوب نیز بوده است، رک: یادداشت شماره (۶).

۲۰.رک: آیدنلو، سجاد: «روی کردی دیگر به ببر بیان در شاهنامه»، **نامهٔ پارسی**، سال چهارم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۷۸، ص ۸ هم او: «شاهنامه در دانشگاهها»، **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، شماره ۳۵، شهریور ۷۹، ص ۷۰.

۲۱.**شاهنامه** بنداری، همان، ص ۱۳۹.

۲۲. F.spiegel, commenter uber Avesta, II, Wien, 1868. p.130.

۲۳.**یشتها**، ج ۱ صص ۲۹۹.۲۹۷.

۲۴. رک: باقری (سرکاراتی)، مهری: «ببربیان»، **آینده**، سال دوازدهم، شماره ۳.۱، فروردین .خرداد ۱۳۶۵،صص ۱۹.۱۴.

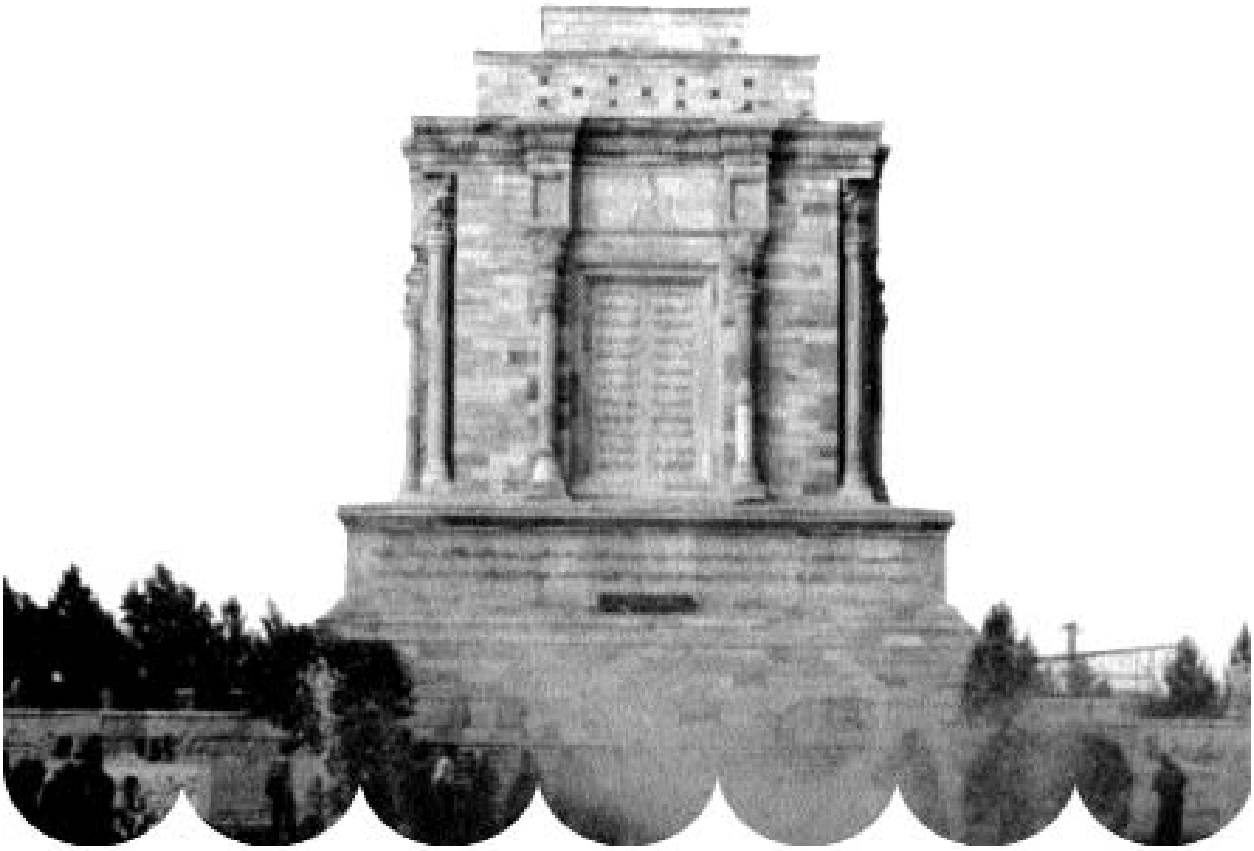
۲۵.«شاهنامه در دانشگاهها»، همان، ص ۷۰.

۲۶. **نظامی در مخزن الاسرار** (به کوشش دکتر برات زنجانی، انتشارات دانشگاه تهران ۷۴، ص ۳۹۳، بیت ۱۷۸۱) می‌گوید:

روز شنیدم چو به پایان شود

سایهٔ هر چیز دو چندان شود

۲۷.رک: ثروتیان، بهروز: **فرّ در شاهنامه**، انتشارات دانشگاه آذر آبادگان، ۱۳۵۰، صص ۲ و ۳.



این نظریه ارجاع بدهند و استناد کنند.

۲۶.زره بود و خفتان و ببربیان

ز کلک و زپیکان نیامد زیان

در توضیح «کلک» نوشته‌اند: «نوک نیزه، خود نیزه را نیز کلک می‌گویند /ص ۱۹۱». معنای دقیق‌تر «کلک»، «تیر» است که در بیتی دیگر از شاهنامه آشکارا آمده است:

ز نیروی پیکان کلک تو شیر

به روز بلا گردد از جنگ سیر

(۶۴۲/۱۵۷/۴)

۲۷.هم آیین پیشی نگه داشتیم

سپاهی بر او ساده بگماشتیم

بیت را این گونه معنی کرده‌اند:«ما طبق رسم قدیم [جنگهای تن به تن] سپاه را به شکل معمولی در مقابلش آرایش دادیم [فکر نمی‌کردیم که این چنین شود]ص ۱۹۸». با توجه به بیت پیشین که می‌گوید:

ز گردان کسی مایهٔ او نداشت

جز از پیلتن پایهٔ او نداشت

پیشنهاد می‌شود «ساده»، را صفت «سپاهی» بگیریم و معنی کنیم نه قید فعل جمله، در این صورت نگارش بیت چنین می‌شود: ما به آیین پیشین، لشکریان ساده و فروپایه را در برابر او آراستیم و به نبرد فرستادیم. دلیل این کار، یکی رسم معمول نبردهای گذشته است که گویا نخست سربازان ساده و بی‌نام به آوردگاه می‌رفتند و سپس گردان نامبردار. دو دیگر، بیت قبل از بیت مورد بحث که به صراحت می‌گوید از دلاوران ایران کسی یارایی و توانایی رزم‌جویی با او را نداشت، از این روی سپاهیان معمولی را پیش فرستادیم.

۲۸.بدین رخش ماند همی رخش او

ولیکن ندارد پی و پخش او

دربارهٔ «پخش» نوشته‌اند:«اتباع است یعنی مفهوم خاصی ندارد، مانند این که می‌گوییم: چیزمیز، کتاب متاب، این جا هم گفته: پی و پخش/ص ۲۰۴». چنان که پیشتر در جای دیگری توضیح داده شده است[۲۵] ، «پخش» در مصراع دوم معنای واژگانی ویژه‌ای دارد و منظور از آن «جای پای پهن و گرد رخش» است نه لفظ مهمل و بی‌معنی از گونهٔ «متاب» و امثال آن.

۲۹.چو خورشید تابان ز گنبد بگشت

تهمتن نیامد به لشگر ز دشت

«گردیدن خورشید از گنبد» را به معنی «حرکت و بالا آمدن کامل خورشید و نه غروب آفتاب» دانسته‌اند (ص ۲۱۸). باید توجه داشت که «گردیدن از چیزی» آن هم گنبدین، با فرود آمدن و سقوط سازگاری دارد نه با برشدن و بالا آمدن. در **شاهنامه** هر جا که این ترکیب برای «خورشید» به کاررفته، مفهوم «غروب» از آن اراده شده است ،برای نمونه در این شاهد:

زشبگیر تا خور ز گردون بگشت

نبد کوه پیدا نه دریا نه دشت

دل تیغ گفتی ببالد همی

زمین زیر اسپان بنالد همی

چو شد نیزه‌ها بر زمین سایه‌دار

شکست آمد اندر سر مایه دار

(خالقی ۲۷۰_۲۷۲/۳۰۳/۱)

● **خانه‌ام ابری است**
● **تقی پورنامداریان**
● **انتشارات سروش، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۷**

شهرام پرستش

است. توضیح آنکه این نوع شعر معنای معین و از پیش اندیشیده ندارد بلکه معنی در خلال سرایش شعر تکوین می‌یابد. همچنان که دو رکن دیگر یعنی صورت و زبان شعر، هنگامی که شعر بدین شیوه تولید و تکوین می‌یابد صورت نهایی آن برای خود شاعر نیز مولودی ناشناخته، رازناک و مبهم خواهد بود، به‌گونه‌ای که درک آن مستلزم تأویل است. البته این تفسیر و تأویل معنایی مقتضی با ذهنیت شاعر دربر خواهد داشت[5]. بنابراین منشا ابهام شعر آزاد در نحوه تکوین آن نهفته است. همین ابهام ذاتی که خمیرمایه شعر آزاد است، اولاً نیاز شعر را به صنایع ادبی ـ نظیر نیازمندی شعر سنتی ـ برآورده می‌سازد، زیرا شعر در این حالت ماهیتاً تو درتوست و واجد گوهر هنری ابهام است[6] و ثانیاً پای مخاطبان خود را به صحنه می‌کشاند تا با توسل به ذهنیت تاریخی به تفسیر و تأویل شعر بپردازند. در این حال عمل تأویل به معنای کشف معنی نیست بلکه متأول با توسل به ذهنیت تاریخی از سویی و مقتضیات ساختاری از سوی دیگر اقدام به تأویل می‌نماید.

«در تأویل تنها متأول نیست که معانی پنهان شعر را کشف می‌کند بلکه شعر هم معانی بالقوه و استعدادهای ذهن متأول را شکفته می‌سازد و فعلیت می‌بخشد[7].»

در واقع تأویل در یک فرآیند کنش متقابل میان متأول و شعر صورت می‌گیرد. از این رو باید پرسش سنتی «معنی این شعر چیست؟» را به کنار نهاد و سخن از تاویل‌ها به میان آورد، تأویل‌هایی که اشخاص مختلف بر مبنای اوضاع و احوال گوناگون و روحیات و ذهنیات متفاوت انجام می‌دهند. البته تأویل‌هایی که از جانب دیگر محدود به حدود متن و مرزهای پذیرش آنند. بنابراین متن که در اینجا شعر آزاد است هر تفسیر و تأویلی را برنمی‌تابد و از همین جاست که معیارهای ارزش‌گذاری میان تأویل‌ها مطرح می‌شوند. نویسنده پس از اشاره به آراء گادامر، ریکور و آیزر در این رابطه وسعت برخورداری متأول از ابعاد مختلف فرهنگ و جامعه شاعر، جامعیت تاویل و بالاخره انطباق آن با مقتضیات ساختاری و معنی‌پذیری متن را به‌عنوان معیارهای ارزش‌گذاری معرفی می‌نماید[8]؛ معیارهایی که وی در تفسیر و تأویل اشعار نیمایوشیج سعی در رعایت آنها داشته است.

روش

شیوه‌ای که دکتر پورنامداریان در نگریستن به شعر اختیار نموده است سه وجه دارد. در واقع وی از درون یک مثلث که اضلاع آن صورت، معنی و زبان هستند به مطالعه و بررسی شعر می‌پردازد. براساس این سه رکن ویژگی شعر سنتی و کلاسیک در تعین و تشخص پیشینی صورت، معنی و زبان قرار دارد[9].

به عبارتی سنت که مشروعیت خود را از گذشته می‌گیرد در عرصه شعر و شاعری نیز قواعد و دستورالعمل‌های خود را به

خانهٔ ابری نیما

نیما یوشیج نقطهٔ عطف شعر و شاعری در ایران است، به‌گونه‌ای که در گردشگاه سنت به تجدد قرار گرفته و از این رو مطالعه و بررسی آثار او از اهمیت ویژه‌ای برای حیات شعر و شاعری این دیار برخوردار است. شاید باز از همین روست که شعر و شاعری نیما بیشترین تأویل‌ها و تحلیل‌ها را در پی داشته است. از میان نقد و تفسیرهای موجود، تنها تعداد معدودی واجد دیدگاه و یا به بیان دیگر منظر نظری هستند. خانه‌ام ابری است اثر دکتر تقی پورنامداریان از آن قبیل است و در واقع به گروهی از مطالعات تعلق دارد که واجد بینش و روش‌اند.

بینش

از آبشخورهای اندیشگی دکتر پورنامداریان نظرگاه زبان‌شناسانی نظیر یاکوبسن است. وی معتقد است ارتباط زبانی از طریق شش عامل: گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمزهای زبانی، زمینه پیام و پیام برقرار می‌گردد. و برحسب آنکه جهت‌گیری پیام متوجه کدامیک از این عوامل باشد، شش نقش برای زبان مدنظر قرار می‌گیرد. نقش ادبی یا شعری زبان یکی از نقش‌هاست؛ آن‌گاه که جهت‌گیری پیام معطوف به خود پیام باشد. نتیجه این امر آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی زبان خواهد بود. از همین‌جاست که زبان شعر از زبان‌های دیگر متمایز می‌گردد، و متعاقباً ابهام وارد شعر می‌شود[1]. البته نویسنده، این موضوع را مربوط به شعر آزاد می‌داند که در تحلیل نهایی محصول نگرشی دیگر به هستی است. براساس همین بینش است که جهت‌گیری پیام در شعر مشروطه زمینهٔ پیام و یا به عبارت بهتر مسائل سیاسی و اجتماعی روز اعلام می‌گردد. برخلاف شعر سنتی که زمینهٔ پیامش گل و بلبل و اندرزهای اخلاقی بود[2]. از این روست که ابهام در شعر سنتی (به استثنای عرفا) و شعر مشروطه نمی‌توانست راه داشته باشد. زیرا معنی به‌واسطه جهت‌گیری پیام به زمینه پیام کاملاً روشن و واضح بود، و فقط صنعت شعر می‌توانست آن را درهم بپیچاند و به تعقید درآورد و معنی معلوم شعر را به‌واسطه استعمال آن صنایع ادبی تبدیل به معمایی دشواریاب نماید.

نظرگاه دیگر، روان‌شناسی نوین و انقلابی فروید و شاگردانش از جمله یونگ است. به تأسی از آنهاست که آقای پورنامداریان سخن از آگاهی و ناآگاهی در جریان تولید و تکوین شعر می‌گوید. وی معتقد است شعر سنتی و کلاسیک (باز هم به استثنای نوع عرفانی آن) با بخش آگاه ذهن تولیدکنندگان درگیر است. به‌گونه‌ای که معنی اندیشی و به عبارتی مقدم بودن معنی بر سرایش شعر، دال بر آن است؛ درست همانند صورت و زبان پیشاپیش معین شعر کلاسیک[3]. این معنی‌اندیشی در حقیقت از شعر معنی‌زدایی می‌کند و مانع آن می‌شود که شعر در هاله‌ای از ابهام فرو رود. برای رفع این نقیصه است که شاعران گذشته به صنایع ادبی توسل جسته بودند تا هر چه بیشتر معنای معین شعر را درهم بپیچند و نهایتاً آن را به معمایی بدل کنند. اما باید دانست هر معمایی، هر چند هم مشکل، نهایتاً کلیدی دارد و این کلید در واقع معنی معین شعر است که باید با کنار زدن زوائد و زینت‌ها آن را کشف کرد. غواصان می‌توانند آن معنی معین را صید کنند. از این روست که به بیان نویسنده پرسش «معنی این شعر چیست؟[4]» در مورد اشعار کلاسیک موضوعیت داشته و موجه است. هر چند تاویل و تفسیر، اساساً درخصوص اشعار سنتی محلی از اعراب ندارد، اما نگرش تازه به جهان به اعتقاد دکتر پورنامداریان به شعر آزاد انجامید. شعری که زایشگاهش عمدتاً بخش ناآگاه ذهن

به شیوه معینی تامین معیشت می‌نمودند. لذا جهان‌بینی آنها نمی‌توانست تفاوت چندانی با یکدیگر داشته باشد، زیرا وجدان جمعی عمده‌ترین بخش وجدان شده بود و مایه‌های تشابه آدمیان را فراهم آورده بود. در این حالت تجربه خصوصی و ساحت درون معنای چندانی ندارد که فی‌المثل شاعران خواسته باشند به عمد آن را ترک گویند و به سراغ تجارب همگانی بروند، زیرا چیزی که بر کلیت وجدان حاکمیت دارد وجدان جمعی است. بنابراین اگر ابهام در ذات شعر سنتی وجود ندارد به لحاظ ساختار جامعه سنتی است که به تجارب جنبه همگانی می‌دهد نه قصد و غرض شاعران.

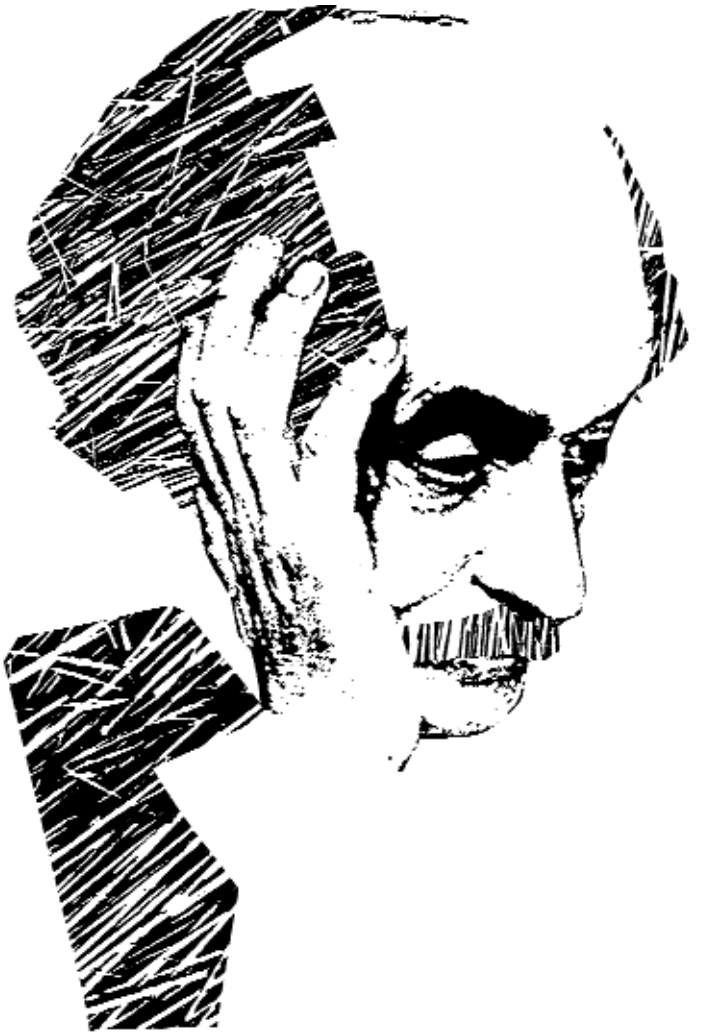
اما نتیجه مترتب به نبود ابهام (بنا به ادعای آقای پورنامداریان) در ذات شعر سنتی، مورد نداشتن تأویل است، زیرا آنچه در این وضعیت فضای جامعه را انباشته، منولوگ و تک‌گویی است که در عرصه شعر و شاعری به صورت مخاطبان منفعل جلوه‌گر می‌شود. برخلاف جامعه جدید که محل دیالوگ و گفت‌وگوست و انسان‌ها برای مفاهمه به ارتباط نیازمندند، چرا که نسبت به ساحت‌های درونی یکدیگر ناآگاه‌اند و در حقیقت در چنین جهانی است که تفسیر و تأویل معنی می‌یابد. هم‌اکنون بهتر می‌توان دریافت چرا نیما با دو چشم به جهان می‌نگریست و شاعران کلاسیک با یک چشم[۲۵]. زیرا برخلاف ادعای دکتر پورنامداریان، شاعران سنت‌گرا اساساً واجد چشم واحد بودند، نه اینکه به اختیار چشم دیگر خود را فرو پوشیده باشند.

ناگفته نگذاریم که اصل ادعای نبودن ابهام در ذات شعر سنتی اساساً محل مناقشه است، زیرا ابهام، ماهیت هنر است، شعریت شعر است. بنابراین نمی‌تواند در شعر سنتی حضور نداشته باشد. از این رو باید آن را نوع دیگری از ابهام دانست که در تطابق با ساختار جامعهٔ خود است. نکته‌ای که باید در اینجا اشاره کرد این است که اصولاً آقای پورنامداریان نتوانسته است تکلیف خود را با موضوع روشن نماید چرا که در جای دیگر ابهام را از جمله خصوصیات هر هنر اصیلی به حساب می‌آورد[۲۶]. چگونه می‌شود هنر اصیل را محدود به جامعه جدید دانست، در حالی که نویسنده خود به ابهام ماهوی اشعار عرفانی اعتقاد دارد و در واقع این نوع اشعار را هماره مستثنا می‌سازد[۲۷]. آیا این استثناء و یا به عبارت بهتر قاعده مستثنا و آن تناقضات درخصوص ابهام ماهوی هنر نشانگر ناتوانی تحلیل نویسنده و عدم جامعیت لازم آن نیست.

مورد دیگری که در تأیید بینش اراده‌گرایانه ایشان می‌توان بدان اشاره نمود نحوه توجیه استمرار قالب‌های سنتی در اشعار نیما پس از نوآوری است. وی اعتقاد دارد نیما از روی تفنن و سرگرمی و یا در پاسخ به کسانی که او را به ناتوانی در سرودن شعر سنتی متهم می‌کردند گهگاه به قالب‌های سنتی رجوع داشته و در آن قالب‌ها شعر سروده است[۲۸]. مسئله این است که تعداد این نوع شعرها بیش از آن است که بتوان با توسل به تفنن و یا پاسخگویی آنها را توجیه نمود. در واقع به نظر می‌رسد همانند کوهلر باید به استقلال نسبی انواع ادبی و ادامه حیات سنت‌های ادبی در بافت جدید اجتماعی ایمان آورد، البته اگر بتوانند با مقتضیات بافت جدید همخوان شوند[۲۹]. یا حداقل آنها را از پس‌مانده‌های ساختار اجتماعی گذشته دانست خصوصاً آنکه ما در یک جامعه در حال گذار زندگی می‌کنیم و تا به امروز نیز اشعار سنتی به عنوان یک واقعیت غیرقابل انکار در کنار اشعار آزاد به حیات خود ادامه داده‌اند.

به عنوان آخرین نمونه که بینش اراده گرایانه دکتر پورنامداریان را تأیید می‌نماید تحلیل وی از تأخر تغییر صورت شعر نسبت به تغییرات دو رکن دیگر است. همچنان‌که پیشتر اشاره شد به عقیده ایشان نظر به اینکه صورت شعر محسوس‌تر و ملموس‌تر از تغییرات زبان و معنی است، بنابراین موجبات واکنش شدیدتر را فراهم می‌آرود. وی بر این باور است که شاعران به عمد و اختیار تغییر صورت را به تأخیر انداخته‌اند تا از عکس‌العمل‌های رقیب در امان مانده باشند:

«از این سه رکن، صورت محسوس شعر به سبب آنکه بسیار کمتر از دو رکن دیگر دچار حتی تغییرات جزئی می‌گردد، و اندک تغییر آن به سبب محسوس‌تر بودن، خیلی سریع‌تر و فراگیرتر واکنش برمی‌انگیزد، هم تغییرش به دشواری ممکن است، هم سنت‌شکنی از طریق آن چشمگیرتر و نمایان‌تر است و هم در نتیجه، قبول آن



به‌سختی صورت می‌پذیرد. به همین علت حفظ آن تغییر اساسی در دو رکن دیگر را هم نامحسوس‌تر می‌کند، هم‌پذیرفتنی‌تر[۳۰].»

البته اگر برداشت معطوف به اراده و برنامه‌ریزی از تحلیل کنار گذاشته شود به‌جا بودن تحلیل و مناسبت آن بیشتر به چشم خواهد آمد. حق آن است که صورت و محتوا با یکدیگر پیوند دیالکتیکی دارند و از پیوند آنهاست که به بیان لوکاچ انواع ادبی زاده می‌شود. فی‌المثل مقاله یک نوع است که در حد فاصل فلسفه و ادبیات واقع شده و زبان تند و تلخ طنز و مطایبه را دارد، اما نه دقت تأملات فلسفی در آن دیده می‌شود و نه روایت داستانی

ریه‌های سرایندگان شعر سرازیر می‌نماید. سرایندگانی که در چنین حال و هوایی نفس می‌کشند. در این حالت صورت و زبان و معنی بر شعر تقدم می‌یابند و نهایتاً شاعری به صنعتگری مبدل می‌گردد[۱۰]. اما همهٔ اینها مانع از آن می‌شوند که جوهر هنری ابهام در ذات شعر سنتی (به استثنای شعر عرفانی) ظاهر شود. زیرا ابرهای مه‌آلود به کناری رفته‌اند و دیگر گم‌گشتگی و تحقیر و ابهام نمی‌توانند معنی داشته باشند.

ادامه این روند به شعر آزاد کشیده می‌شود. به اعتقاد دکتر پورنامداریان اساس نوآوری در شعر آزاد بر ویرانی ارکان شعر سنتی استقرار یافته است[۱۱]. در واقع نوآوری نمی‌تواند به معنای واقعی روی دهد مگر آنکه یکی از سه رکن تکان بخورد و از این سه رکن حساس‌تر و خطرناک‌تر، صورت است که تغییراتش محسوس‌تر و عیان‌تر است. بنابراین آخرین تکانه‌ها متوجه این رکن گردید[۱۲]. اما نوآوری نهایتاً در شعر آزاد نیما به ظهور پیوست که در آن هر سه پایهٔ سنت به لرزه درآمد و این بار، شعر بر صورت، زبان و معنی تقدم یافت[۱۳]. به عبارتی شعر آزاد عرصه‌ای شد که به جوهر هنری ابهام، مجال تجلی داد. البته در این حالت ابهام نتیجه جبری نگاه دیگرگونه به جهان است[۱۴].

پس می‌توان با توجه به تقدم و تأخر صورت، معنی و زبان نسبت به شعر برای مطالعه و بررسی اشعار طیفی طراحی نمود که شعر سنتی یک قطب آن است و شعر آزاد قطب دیگر. براساس این طیف است که آقای پورنامداریان میان سه گروه شعری در مجموعه اشعار نیما تمییز می‌گذارد: سنتی، نیمه سنتی و آزاد[۱۵].

همچنان‌که می‌توان استنباط کرد خصوصیت اشعار نیمه سنتی آن است که صورت شعر تا حدودی دستکاری شده و به فراخور زبان از قیمومیت مطلق ادیبان درباری رهایی یافته و معنی نیز در بخش‌هایی از شعر خصوصیت پیشینی خود را از دست داده است. دکتر پورنامداریان «افسانه» را نمونه این دسته از اشعار می‌داند. از سوی دیگر براساس همین الگوست که ایشان اولاً ادعا می‌نماید نیما در اشعار سنتی بیت‌اندیش است، در اشعار نیمه سنتی بنداندیش و در اشعار آزاد شعراندیش[۱۶]. ثانیاً از سه نوع رابطه ذهن و عین در سبک‌های مختلف یاد می‌کند: پیوند جانبی به لحاظ همراهی و همیاری طبیعت و واقعیت‌های حیات اجتماعی با معنی از پیش اندیشیده در سبک خراسانی و عراقی[۱۷]. پیوند تناظری میان معقول و محسوس در سبک هندی[۱۸] و سرانجام پیوند جانشینی ذهن و عین در شعر آزاد:

«اهمیت عین در این حال در خود آن توانایی معنی انگیزیش از ذهن حساس شاعر، نهفته است. یعنی در لحظه‌ها و شرایط روحی خاصی گویی عین گوشه‌ای از ذهنیت شاعر را در برابر چشم سر و باطن او به نمایش درمی‌آورد و شاعر به معنایی از پیش نیندیشیده ناگهان شعور بالفعل پیدا می‌کند که عین انگیزه و آینه آن است.[۱۹]»

بدین‌ترتیب در شعر آزاد شاعر از دریچه ذهن خود در واقع دردهای خود و دیگران را در آیینه عینی طبیعت و فرهنگ می‌نگرد.

ملاحظات

دکتر پورنامداریان در **خانه‌ام ابری است** براساس بینش‌ها و روش‌های تشریح شده به مطالعه و بررسی شعر نیما از سنت تا تجدد می‌پردازد. فارغ از مقدمه نظری و نسبتاً مفصل، زندگینامه، شعرهای برگزیده و تفسیر و تأویل‌ها، مطالعه وی بر مبنای ارکان شعر شامل سه بخش عمده است: صورت و محتوا در شعرهای نیما، مسئله زبان در شعرهای نیما و سه دیگر، مسئله معنی در شهر کهن و شعر آزاد نیمایی. این سه بخش در واقع بدنه اصلی مباحث او را تشکیل می‌دهند. در دو جستار پیشین سعی بر آن بود بینش‌ها و روش‌های نویسنده در مطالعه به معرض نمایش درآید، لیکن جستار حاضر به ملاحظاتی اختصاص یافته است که می‌تواند در ارتباط با تجزیه و تحلیل‌ها مطرح گردد.

نخستین نکته‌ای که در تحلیل‌های آقای پورنامداریان به چشم می‌آید توجه یک جانبه به اختیار و اساساً اراده‌گرایی است[۲۰]. به عنوان نمونه وی نامبهم بودن شعر سنتی را این‌گونه تحلیل می‌نماید که اختفای معنی در شعر جنبه ارادی داشته و در اختیار شاعر است. در واقع شاعران کلاسیک برخلاف آنچه که خود در جهان خارج می‌دیدند شعر می‌سرودند، زیرا همگان را ناتوان در فهم مبهمات می‌دانستند:

«در شعر کهن شاعر در پی انتقال معنی است و از آنجا که خواننده را در فهم مبهمات ناتوان فرض می‌کند، زحمت احتمالی خواننده را خود بر عهده می‌گیرد و مجالی برای تأمل و کوشش ذهنی او باقی نمی‌گذارد[۲۱].»

در ادامه همین بند از گشودن باب تجربه‌های همگانی و رفع ابهام احتمالی آن سخن می‌گوید:

«شاعران کهن نه تنها پنجره تجربه‌های همگانی خود را چهار طاق بر روی خواننده می‌گشایند بلکه به علت نگرانی از فهم خواننده در روشن کردن ابهامات محتمل آن نیز اصرار دارند[۲۲].»

گویی دو ساحت درونی و بیرونی برای شاعر قائل است و گویی شاعر به اختیار به سراغ ساحت بیرونی یا تجربه‌های همگانی می‌رود تا دیگران توان تامل در آن را داشته باشند.

«این چشم‌اندازهایی که تنها از دریچه ادراک فردیت و ذهنیت شخص قابل تماشاست، واجد همان معانی و خصوصیات منحصر به فردی است که شاعران کلاسیک نیز می‌دیدند اما می‌پوشاندند و نمی‌گفتند زیرا آن چیزی را لایق گفتن می‌دانستند که همه بتوانند مشاهده و ادراک کنند[۲۳].»

در این سه بند آنچه مهم است تأکید بر اختیار شاعران و نقش ایشان در پرده‌پوشی و یا پرده‌برداری از شعر است که شدیداً از این تحلیل رایحهٔ اراده‌گرایی استشمام می‌شود، حال آنکه رویکرد جامعه‌شناختی پرتو دیگری بر موضوع می‌افکند. از الگوهای جامعه‌شناسانه‌ای که می‌توان در تحلیل موضوع یاد شده به کار برد الگوی دوگانه امیل دورکیم است. دورکیم معتقد است براساس نوع همبستگی می‌توان جوامع را از یکدیگر تفکیک نمود. الگوی او یک الگوی دوقطبی است که در یک سوی آن همبستگی مکانیکی به لحاظ تشابه انسان‌ها حاکم است و در سوی دیگر نظر به تخالف انسان‌ها همبستگی ارگانیک واقع شده است:

«همبستگی ناشی از تقسیم کار، اما به‌کلی چیز دیگری است. همبستگی قبلی مبتنی بر این بود که افراد به هم همانند باشند، در حالی‌که همبستگی ناشی از تقسیم کار مستلزم آن است که افراد با هم فرق داشته باشند. نوع اول وقتی ممکن است که شخصیت فردی در شخصیت جمعی جذب شود. در حالیکه نوع دوم فقط هنگامی امکان‌پذیر است که هر کس سیر عملی مخصوص به‌خود، و در نتیجه شخصیت خاص خود را داشته باشد. پس لازم است که وجدان جمعی به بخشی از وجدان فردی اجازه بروز بدهد تا نقش‌های خاصی که وجدان جمعی قادر به اداره آنها نیست در همان بخش پا بگیرند، و هر قدر گستره این بخش بیشتر باشد انسجام ناشی از این همبستگی بیشتر است[۲۴].»

بنابراین تقسیم کار جهان جدید مایه‌های تفاوت انسان‌ها را فراهم آورده و موجب آن شده که وجدان جمعی به نفع وجدان فردی عقب‌نشینی کند. برخلاف جهان قدیم که در آن همهٔ انسان‌ها

است وارد آمد و دیگر انتقادات جزئی، همانند دسته‌بندی شعر افسانه در گروه شعرهای نیمه سنتی با عنایت بیشتر به معیار صورت شعر تا دو معیار دیگر و یا...، باید تکرار مؤکد نمود مطالعه آقای پورنامداریان از معدود مطالعاتی است که روشمند است و بر منظرهای نظری تکیه دارد. نکته‌ای که جای خالی آن در بیشتر نقدها مشاهده می‌شود. به هر روی شایسته‌تر آن بود که همین بینش‌ها و روش‌ها در فصلی ممتاز پرداخته شوند نه اینکه در لابه‌لای فصول پراکنده باشند. این نظیر آن است که زرگری ترازوی خود را به بازار آورد. مسلم است مشتریانش فراهم خواهند آمد، تا زرگری که ترازوی خود را از خلق پنهان می‌کند.

منابع:

۱.پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول.

۲.دورکیم، امیل، **درباره تقسیم کار اجتماعی**، ترجمه باقر پرهام، بابل، کتابسرا، ۱۳۶۹، چاپ اول.

۳. گلدمن لوسین، **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، نقش جهان، ۱۳۷۷، چاپ اول.

۴.لوکاچ، گئورگ، **سرشت مقاله**، ترجمه عباس میلانی، **ارغنون**، ویژه‌نامه ادبیات داستانی، ۱۳۶۴، تهران.

۵.لنگرودی، شمس، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، تهران، مرکز، ۱۳۷۱، چاپ اول.

۶ . طاهباز، سیروس، **برگزیده آثار نیمایوشیج** (نثر)، تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۸، چاپ اول.

۷ .مختاری، محمد، **انسان در شعر معاصر**، تهران، توس، ۱۳۷۱، چاپ اول.

۸.محمدعلی، محمد، **مس**، تهران، نویسنده، ۱۳۶۸، چاپ اول.

9.- Emig, Rainer, Modernism in Poetry,New York, Longman, 1995

پانوشتها:

۱. پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول، صفحه ۱۰.

۲.همان، ص ۲۳۵.

۳.همان، ص ۲۳۶.

۴.همان، ص ۲۳۹.

۵.همان، ص ۲۱۰.

۶.همان، ص ۱۳۵.

۷.همان، ص ۲۱۲.

۸.همان، صص ۴.۲۱۲.

۹.همان، ص ۱۶.

۱۰.همان، ص ۱۷.

۱۱.همان، ص ۱۷.

۱۲.همان، ص ۳۲.

۱۳.همان، ص ۲۳۷.

۱۴.همان، ص ۲۱۷.

۱۵.همان صص ۷۳.۳۳.

۱۶.همان، ص ۱۶۵.

۱۷.همان، ص ۲۱۷.

۱۸.همان، ص ۲۲۱.

۱۹.همان، ص ۲۳۰.

۲۰.همان، ص ۲۱۷.

۲۱.همان، ص ۲۴۰.

۲۲.همان، ص ۲۴۰.

۲۳.همان، ص ۷۹.

۲۴.دورکیم، امیل، **درباره تقسیم کار اجتماعی**، ترجمه باقر پرهام، بابل، کتابسرا، ۱۳۶۹، چاپ اول، ص ۱۴۴.

۲۵. پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول، ص ۲۳۲.

۲۶.همان، ص ۱۷۵.

۲۷.همان، ص ۲۴۰.

۲۸.همان، ص ۷۴.

۲۹. برای آگاهی بیشتر به مقاله اریش کوهلر با عنوان «تزهایی درباره جامعه‌شناسی ادبیات» مندرج در اثر ذیل مراجعه گردد: گلدمن، لوسین، **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران، نقش جهان، ۱۳۷۷، چاپ اول، ص ۲۳۵.

۳۰.پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، سروش، چاپ اول، ص ۳۲.

۳۱.برای اطلاع بیشتر به اثر زیر مراجعه گردد.

لوکاچ، گئورگ، **سرشت مقاله**، ترجمه عباس میلانی، ارغنون، ویژه‌نامه ادبیات داستانی، ۱۳۶۴، تهران.

۳۲.لنگرودی، شمس، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، تهران، مرکز، ۱۳۷۱، چاپ اول، ص ۱۴۳ (قول نیما).

۳۳.پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول، ص ۱۶۵.

۳۴.همان، ص ۲۱۵.

۳۵.همان، ص ۱۱۶.

۳۶. طاهباز، سیروس، **برگزیده آثار نیما یوشیج** (نثر)، تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۸، چاپ اول، ص ۴۵ (قول نیما).

۳۷.پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول، ص ۹۹.

۳۸. طاهباز، سیروس، **برگزیده آثار نیما یوشیج** (نثر)،تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۸، چاپ اول، ص ۶۸ (قول نیما).

۳۹.در این رابطه نکات نیکویی در اثر ذیل می‌توان یافت:

Emig, Rainer, **modernism in poetry**, New york,longman, 1995

در همین کتاب است که شعر نو به منزله یک راهبرد جایگزین جهانی مطرح شده است.

۴۰.مختاری، محمد، **انسان در شعر معاصر**، تهران، توس، ۱۳۷۱، چاپ اول، ص ۱۴۹.

۴۱.پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول، ص ۱۱۱.

۴۲. محمدعلی، محمد، **مس**، تهران، نویسنده، ۱۳۶۸، چاپ اول، ص ۱۳ (مقاله براهنی).

همچنین می‌توان به تأویل‌هایی که پورنامداریان از شعرهای «گل مهتاب» و یا «برف» ارائه داده است، اشاره نمود. واقعاً چند درصد از مردم فهمی مشابه فهم ایشان از این اشعار دارند.

ادبیات[۳۱]. به همین سیاق شعر آزاد یک نوع ادبی است که محتوا و ساختار آن با هم رابطه دیالکتیکی دارند و به عبارتی لازم و ملزوم یکدیگرند. البته این نوع ادبی در ارتباط با ساختار جامعه خود است و در واقع این ساختار اجتماعی دگرگون شده است که همراه و همگام با تغییرات آن، انواع ادبی جدید از جمله رمان و شعر آزاد تکوین یافته‌اند. بنابراین نباید به تحلیل اختیارگرایانه تحولات سه رکن شعر روی آورد بلکه تغییر صورت همراه با تغییرات معنی و زبان گریزناپذیر است. نیما خود به خوبی به این امر واقف بود، آنجا که می‌گفت «این محتواست که در جریان شکل‌گیری، شکل شعر را به‌دست می‌دهد[۳۲].» در واقع تفنن تلویحی او را به تکوینی بودن شعر آزاد نشان می‌دهد. ضمن آنکه به شعراندیش بودن نیما در اشعار آزاد نیز اشاره دارد، در برابر بیت‌اندیشی در اشعار سنتی و بنداندیشی در اشعار نیمه سنتی[۳۳]. توضیح آنکه ساختار شعر آزاد ایجاب می‌کند که ابیات یکدیگر را تکمیل کرده و نیاز معنوی را هم برآورده سازند.

«آنچه مسلم می‌نماید این است که در جریان آفرینش شعر هر مصراعی- اگر نگوییم هر جزئی و پاره‌ای - در پدید آمدن و شکل بخشیدن به مصراع دیگر هم از حیث صوری و هم معنایی دخالت دارد و هر پاره و بخشی از شعر که نوشته می‌شود هم حاصل پاره‌های پیشین و هم تکوین بخش پاره‌های پسین است[۳۴].»

البته آقای پورنامداریان در این رابطه بر دخالت ناآگاهی در شکل‌گیری تکوینی شعر آزاد تأکید دارد، اما فارغ از آن می‌توان به همخوانی ساختار تکوینی این نوع شعر با ساختار جامعه ارگانیک مورد نظر دورکیم اشاره نمود. جامعه‌ای که در آن تقسیم کار منشا و منبع تفاوت‌های فردی بوده و بنابراین نیاز افراد به یکدیگر در واقع موجبات تشکل و همبستگی اجتماعی را فراهم آورده است.

از اینجا می‌توان وارد انتقاد دیگری شد که بر تحلیل‌های دکتر پورنامداریان وارد است. ایشان اعتقاد دارد نیما به عنوان معمار شعر آزاد شدیداً روحیه اجتماعی دارد و شعرهای او اغلب واجد محتوای سیاسی -اجتماعی‌اند. همچنان‌که تأویل و تفسیرهای او بر اشعار نیما نیز نشانگر این امر است.

«در شعرهای آزاد نیما مخاطب شعر، مردمی نیستند که نیما به خاطر آنان و درد ایشان شعر می‌گوید. در بسیاری از شعرهای سنتی و نیمه‌سنتی پیش از سال ۱۳۱۶، نیما در زندگی مردمی که برای آنان و رنج‌هایشان سخن می‌گفت شاید به تعبیر خودش دخالت می‌کرد. او از خود بیرون می‌آمد تا آنان و شرایط تحمل‌ناپذیر و ذلت باری را که حاکمان ستمگر و جاه‌پرست و زراندوز برایشان فراهم آورده بودند، ببیند و وصف کند. اما در شعرهای بعد از سال ۱۳۱۶، نیما از خود بیرون نمی‌آید تا در زندگی مردم وارد شود. این مردم و اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی جامعه است که در ذهن او دخالت می‌کنند و در نتیجه نیما برای خود شعر می‌گوید اما شعری که آمیخته از دخالت مردم و محیط و شرایط زندگی آنهاست، و «خودی» که مردم و دردهای آنان و نظام سیاسی و اجتماعی حاکم بر آنها نیز در شخصیت بخشیدن به آن نقش مؤثر دارند. به همین سبب است که شعر نیما در عین آنکه به سبب ابهام عمیق، در این دوره مخاطبش مردم نیستند، اما همچنان مردمی و سرشار از تعهد اجتماعی است.»

نکته جالب توجه در این بند این است که نیما شعر اجتماعی می‌سراید اما مردم مخاطبش نیستند! چگونه می‌شود شاعری تمام تلاشش این باشد که شعر را از قید و بندهای سنت و دربار و برج عاج رها نماید و به میان مردم ببرد، اما نهایتاً همین مردم شعرش را درنیابند. پاسخ نویسنده تنها یک کلمه است: ابهام. نویسنده حتی در مورد ساز و کار ابهام توضیحی نمی‌دهد. حق آن است که نیما شعر اجتماعی می‌سرود و شعر اجتماعی او شعر بود زیرا واجد ابهام بود، چیزی که به شعر ماهیت هنری می‌دهد. در این باره نیما اعتقاد داشت:

«چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیاء جز ابهام چیزی نیست. انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متعدد باشد[۳۶].»

بنابراین نیما کاملاً بدین نکته واقف بود که شعریت شعر در ابهام آن است. او شعرهای مشروطه را (اگر بتوان بر آنها نام شعر نهاد، که نمی‌توان) که به ساده‌سرایی سیاسی درافتاده بودند دیده بود و می‌دانست آن اشعار در حقیقت شعر نیستند زیرا ابهام ماهوی ندارند و همانند شاعران دوره مشروطه به وقایع سیاسی و اجتماعی به‌گونه مستقیم اشاره نمی‌کرد[۳۷]. کار بزرگ او بازگرداندن ابهام به شعر بود اما نه به بهای ترک صفت اجتماعی شعر. باید گفت شعر اجتماعی او اجتماعی بود زیرا انعکاس دردهای مردم و مسائل دوران خود بود:

«در هنر من سرگذشت ملت من حس می‌شود، نه شهوات شخصی خودم[۳۸].»

اما چرا شعر اجتماعی نیما بدین سرنوشت گرفتار آمد. به نظر می‌رسد برای پاسخ مناسب باید به سراغ ساختار اجتماعی جامعه رفت. جامعه ما یک جامعه در حال گذار است و از هر دو نوع عالی (Ideal Type) جامعه سنتی و مدرن عناصر گوناگونی را برگرفته است، عناصری که بعضاً با هم ناهمگون‌اند. لیکن اشعار آزاد به عنوان یک نوع ادبی متعلق به جوامعی است که کاملاً مدرن شده و ساختار ارگانیک یافته‌اند[۳۹]. حال آنکه جامعه ما واجد چنین ساختاری نیست و باید گفت شعر آزاد تولدی زودهنگام در جامعه ما داشته و بنابراین با عدم استقبال روبه‌رو شده است. محمد مختاری مسئله را در مورد نیما بدین‌گونه عنوان می‌نماید:

«شعر او هنگامی پیام‌آور ارزشهای انسانی نو شد که جامعه درک کاملاً پیشرفته و سازمان یافته‌ای نسبت به این ارزش‌ها نداشت[۴۰].»

بنابراین شعر نیما با آنکه اجتماعی بود نتوانست با مخاطبان خود رابطه برقرار نماید و مهجور ماند. اما چیزی که بر این هجران افزود و آن را دو چندان کرد نوعی از ابهام بود که به مقتضای موقعیت و استبداد سیاسی حاکم بر ابهام هنری همبار گردید. این نوع ابهام را می‌توان ابهام سیاسی نامگذاری کرد و سمبولیسم به کار رفته در آن را سمبولیسم سیاسی، در برابر سمبولیسم هنری. آقای پورنامداریان نیز بدین تفکیک اشاره نموده است:

«این ابهام و تعدد سمبلها خود تا حدی هم ناشی از شرایط اوضاع و احوال اختناق و خطرباری است که مانع ابراز نظر صریح می‌گردد، هرچند این نکته را نباید دلیل اصلی ابهام در شعرهای نیما دانست و علت اصلی را باید در تغییر دید او نسبت به جهان و نیز نسبت به شعر جستجو کرد[۴۱].»

اما چنان‌که دیده می‌شود وی وزن کمتری برای این نوع از ابهام در مقایسه با ابهام هنری قائل است، حال آنکه با توجه به استبداد سخت و دیرپای حاکم بر ایران می‌توان اهمیت و نقش واقعی سمبولیسم و ابهام سیاسی را در اشعار اجتماعی کمانه زد. جان کلام آنکه همراهی این دو نوع ابهام شعر نیما را «بسته اسرارآمیز»ی تبدیل نموده است[۴۲] که اکنون تأویل‌گران نتوانسته‌اند بعضی از این بسته‌ها را بازنمایند.

مؤخره

به رغم انتقاداتی که بر تحلیل‌های نویسندهٔ محترم **خانه‌ام ابری**

● **حافظ و قرن بیست و یکم**
● **مهدی پرهام**
● **نشر شالوده، چاپ اول، ۱۳۷۹**

ایرج امیرضیایی

این «ایدئولوژی زیستی»، فرمول ایده‌آل بین‌المللی یا همان همزیستی مسالمت‌آمیز و دوری از آزار و گزند مردمان را توصیه و پیشنهاد کرده است. نویسنده در این شیفتگی چندان چون باد می‌روند که می‌گویند مقام حافظ چنان والاست که دانایان و رندان جهان باید فارسی بدانند و حافظ بخوانند تا شاید روزی درکی از زندگی بدانان دست دهد، همچنانکه گوته و متعاقب آن انگلس کمونیست و... چنین کردند[۲].

در مقالهٔ «ابعاد جهانی حافظ»، پا را از این هم فراتر گذاشته و می‌گوید: «سطح معرفت جهانی با آگاهی بر احوال و شخصیت حافظ یا عدم آگاهی بر آن، کاهش یا افزایش می‌یابد[۳]»، اینشتین، افلاطون و فروید را آینه‌گردانان حافظ و متأثر و مقتبس از او می‌داند. در همین مبحث می‌گوید حافظ قرنها پیش از انگلس به تئوری دیالکتیک که تغییر و تضاد اساس آن است پی‌برده بود و بیت زیر را دلیل مدعا می‌آورد:

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

و نیز:

گفتم که کفر زلفت گمراه عالمم کرد
گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید

«که با آنچه انگلس محتملاً دریافت کرده بود تفاوت چندانی ندارد» و از این بیشتر، کتاب مدعی است که انگلس، دیالکتیک را نه از هگل و دیگر پیشینیان فیلسوف، بلکه از همان بیت «از خلاف آمد عادت...» حافظ، آن را استنتاج کرده است[۴].

بر اهل ادب پوشیده نیست که استفاده از متناقض‌گویی به منظور جلب روح و ذهن شنونده و خواننده، در ادبیات ما سابقه دارد و حافظ در این مقوله، سعدی و مولوی را پیش‌رو داشته است: «درویشی را گفتند که دلت چه خواهد، گفت آنکه هیچ نخواهد.» (نقل به معنی از سعدی)

ـ گفته بودم غم دل با تو بگویم چو بیایی
چه بگویم که غم از دل برود چون تو بیایی
(سعدی)

ـ گفت قائل در جهان درویش نیست
ور بود درویش آن درویش نیست
(مولوی)

نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد

بازار حافظ‌شناسی هنوز گرم است و پرمشتری، و هرچند که دیگر اندیشمندان و بزرگان شعر و ادب، فراموش شده‌اند اما ناگفته‌های اساسی در ذهن و زبان این متفکر زندگی‌شناس و بی‌بدیل در عالم فکر و شعر، بسیار است، به ویژه جا دارد درباره اندیشه‌های کلامی فلسفی و اجتماعی وی، پژوهش‌های جدی صورت گیرد.

دانش‌پژوه و استاد گرانمایه دکتر مهدی پرهام در کتاب جدیدشان، **حافظ و قرن بیست‌ویکم**[1] درصدد «شناساندن حافظ به زبانی ساده» هستند و به ویژه «عشق و عرفان» از منظر نویسنده محترم، اهمیتی خاص می‌یابند، کما اینکه ۱۴۰ صفحه از مجموع ۳۶۲ صفحه، یعنی بیش از یک سوم کتاب به این دو موضوع اختصاص داده شده است. به جز این دو مبحث، کتاب از مجموع مقالات چاپ شده در نشریات تشکیل شده و در مباحثی چون «حافظ کیست»، «حافظ، متصرف زمان»، نقد برخی کتابها دربارهٔ حافظ و... به افکار و تأثیرات حافظ بر دیگران پرداخته‌اند. در مقاله «رندی از شیراز» به درستی تذکر می‌دهند که معنی برخی ابیات حافظ بدون توجه به آداب و رسوم و اصطلاحات مردم شیراز، ناممکن و یا دشوار است و در همین باب، تاریخچه «گنج روان» را نزد شیرازیان توضیح می‌دهند: طبق افسانه‌ای در شیراز، گنجهای خسروپرویز در خاک فرورفته ولی همچنان در حرکت است و گهگاه هنگام عبور، شاید صدای برخورد سکه‌های آن شنیده شود. و اگر کسی آن صدا را بشنود میخ قطوری در محل بر زمین می‌کوبد و گنج متوقف می‌شود. سپس کندن زمین آغاز می‌گردد، و چه بسا خانه‌ها که با این کندن بی‌حساب، خراب شده است. اکنون با این تذکار بدیع و کارگشا مفهوم بیت زیر به زیبایی آشکار می‌شود:

سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج روان
که من این خانه به سودای تو ویران کردم

یکی دیگر از اصطلاحات زبان محاوره‌ای شیرازیها، آوردن پیشوند «باد» در افعال مختلف است که معنی سرعت و شتاب می‌دهد، مثلاً:

چو باد عزم سر کوی یار خواهم کرد
نفس به بوی خوشش مشکبار خواهم کرد
چون خاک راه پست شدم همچو باده و باز
تا آبرو نمی‌رودم نان نمی‌رسد
چون باده باز بر سر خم رفت کف زنان
حافظ که دوش از لب ساغر شنید راز

به درستی باده را در بیت اخیر نامفهوم می‌شمارند و ضبط درست را «چون باد باز بر سر خم رفت کف زنان...» می‌دانند که مراد «به سرعت باد بر سر خم رفتن حافظ» است.

نویسندهٔ محترم، سخت شیفتهٔ حافظ است و در این مقام، وی را چون روشنفکری قرن بیستمی معرفی می‌نماید که راه حلی برای مشکلات قرن اخیر و ایدئولوژی زیستی برای جهانیان ارائه داده و در

کور را نمایان می‌سازد و خبر از زندگی اجتماعی‌ای می‌دهد که کوشش و فضل و دانش به نتیجه کام‌بخشی و راحتی منجر نمی‌شده و لذا جامعه متوقع کرم و جود چرخ و بزرگان بوده است. غزل فوق سرشار از مفاهیم بی‌عدلی، اختناق و استبداد، عشق ناشناسی، دل‌شکنی خوبان، بی‌وفایی سالکان و تزویر خواص است که جمله منجر به بی‌ثباتی دهر و بی‌اعتمادی بر روال زندگی می‌گردد که همان تغییر بی‌علت و یا سفله‌پروری بی‌سبب است. اینکه نویسنده محترم چگونه از ابیات فوق، دیالکتیک و تغییر و تضاد بیرون کشیده و انگلس را آشنا با مفاهیم جمع و تفرقه صوفیانه و روش «خلاف آمد عادت» به مثابه شیوهٔ اعتراض قلندریان و ملامتیان دانسته‌اند حکمی است که جز از یک ذهن خودمحوربین و آشفته بیرون نمی‌تراود.

اگر هم ادعای نویسنده را بپذیریم که مارکس و انگلس و گوته و دیگر بزرگان غرب، پی به عظمت حافظ برده و برای شناخت او فارسی یادگرفته بودند حاکی از بزرگی آنان است و رنجی که در راه تدوین نظریه‌های دنیای جدید به خود هموار می‌کردند، یعنی آنان از دنیای قدیم بهره برده و به استقبال جهان نوین می‌شتافتند. اما در مقابل، ما ایرانیها تنها به متفکری در دنیای کهن می‌بالیم و چشم و گوش جان را به تغییر و قانونمندی و معیار عادلانه فلسفی دنیای نو بسته‌ایم.

■

اما بعد، در همین مقاله با اشاره به ریاستیزی حافظ و دشمنی او با زاهدان ریایی و ظاهرپرست، به دوبیت حافظ استناد کرده و مفهوم ریاکاری و عُجب زاهد را از بیتها برکشیده‌اند:

۱ـ بسوز این خرقهٔ تقوی تو حافظ
که گر آتش شوم در وی نگیرم

اما نه در بیت و نه در غزل مربوطه، نشانی از زهد ریایی یافت نمی‌شود، بلکه غزل هجرانی است و خطاب به معشوق کنایی ـ ادبی که حافظ درطلب وصل اوست و پیرخرابات را به یاری می‌خواند و خطاب به معشوق از کمال عشق و جان بازی عاشقانه‌اش می‌گوید و سرانجام هم خرقهٔ تقوی را مانع وصول دیده و آن را به نشانهٔ گذشتن از اعتقاد و مشرب ـ که بسی سخت‌تر از فرونهادن تعلقات مادی است ـ می‌سوزد و معشوق را به تغییر فکر و باور خود توجه و تفطن می‌دهد:

به تیغم گرکشد دستش نگیرم
وگر تیرم زند منت پذیرم
بر آی ای آفتاب صبح امید
که در دست شب هجران اسیرم
به فریادم رس ای پیر خرابات
به یک جرعه جوانم کن که پیرم

این پیری به گفته حافظ، پیری سال و ماه نیست بلکه ناشی از هجران است و جوانی‌ای هم که از جرعهٔ پیرخرابات دست خواهد داد، جوانی فکر و طریق عشق است که تنها با ردّ و رفع مانعِ زهد، دست می‌دهد و با این خرقه سوختن و ترک تعلق، خود را مستحق برآمدن صبح و آفتاب امید می‌یابد. به هر روی زهد و تقوای منظور حافظ در این بیت و غزل، نه از جنس ریایی بلکه زهد واقعی است که از دید حافظ، راهی کژ برای نیل به حقیقت و معشوق است.

ـهرکسی رویی به سویی برده‌اند
وان عزیزان رو به بی‌سو کرده‌اند
هرکبوتر می‌پرد ذی‌جانبی
وین کبوتر جانب بی جانبی
ما نه مرغان هوا نه خانگی
دانهٔ ما دانهٔ بی‌دانگی
(مولوی)

جانب بی‌جانبی، دانهٔ بی‌دانگی و مرغی که نه اهلی است و نه وحشی، از متناقض‌گویی‌های صوری و محتوایی، نزد مولوی است که البته ناظر بر انهدام مرز طبیعت و ماورای طبیعت در عالم صوفیانه است و نمی‌توان با این تضاد مدعی شد که مولوی و سعدی هم پیش از انگلس به کشف دیالکتیک تغییر و تضاد رسیده بودند. در اصل، مقایسه شاعر با فیلسوف، منطقی و معقول نمی‌نماید، شاعر با عالم خیال سروکار دارد و از احوال شخصی سخن می‌گوید و از فحوای سخنان او نه فلسفه و نه کلام و نه تئوری می‌توان برکشید. چرا که احوال، تغییر می‌یابند و کلام شاعر هم بدان تأسی می‌نماید، گاه قبض است و گاه بسط، زمانی شاعر خود را در پنجهٔ جبر گرفتار می‌بیند و گاهی هم از اختیار و تغییر جهان ندا در می‌دهد... اما کار فیلسوف ارائهٔ برهان و ساختن دستگاه منسجم فکری و توضیح جهان است. از این گذشته شاعر جهانی ـ آنگونه که کتاب، حافظ را می‌نمایاند ـ چه معنی دارد؟ هیچ معیار معینی برای جهانی بودن شاعر وجود ندارد. به گفته دکتر ضیاء موحد، آخرین شاعری که غربیها می‌توانند شعرش را بفهمند ـ اگر هرگز بتوانند بفهمند ـ حافظ است[5].

دامنهٔ مکاشفات حافظ، بسی فراتر می‌رود: ضمیر ناخودآگاه فروید، همان مفهوم جام‌جم حافظ است؛ و پس از این کشف روان‌شناسانه، نوبت به تئوری نسبیت اینشتین می‌رسد که باز هم حافظ خودمان، این تئوری را تنها پانصد سالی مقدم بر اینشتین کشف کرده بود! بیت مستند نویسنده بر این ادعا و در نفی منکرین چنین است:

آن‌دم که با تو باشم یک سال هست روزی
واندم که بی‌تو باشم یک لحظه هست سالی

می‌نویسد «حافظ اصل نسبیت را به این سادگی دریافته...».

عجیب است که مدعی نشده‌اند اینشتین هم پس از خواندن این بیت حافظ، به تئوری نسبیت رسیده است! رشتهٔ مکاشفات علمی، فیزیکی، روان‌شناسی، فلسفی و... حافظ هنوز ادامه دارد: «اگر افلاطون نیز سر از خاک برمی‌داشت و به دیوان حافظ نظری می‌انداخت می‌دید مدینه فاضله او و حکومت خردمندان و... را چطور این رند با مهارت (تحت عنوان پیرمغان) بیان کرده است.» بگذریم که حافظ صدها سال پس از افلاطون زندگی می‌کرده و با آرای او آشنا بوده و صد البته احتمال اقتباس و یا تأثر حافظ از افلاطون، امری است خلاف عقل!

مخلص کلام اینکه دانش و کشفی نیست که حافظ از آن بی‌خبر بوده و حتی علوم جدید، مدیون مکاشفات این نابغه فرازمانی است.

در همین مقاله به دو بیت زیر اشاره می‌کنند:

ـفی‌الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر
کاین کارخانه‌ایست که تغییر می‌کنند
ـاز خلاف آمد عادت بطلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

و سپس چنین می‌آورند که انگلس با خواندن این ابیات عظیم، «به تأمل می‌نشیند و در بنیان اندیشه خود، جنبش موریانه تردید را احساس می‌کند و می‌بیند که ای داد! موتور تئوری او یعنی دیالکتیک... در یک سطر گفته شده است... و از خواندنش بر سر ذوق آمده و مارکس را از وجود رندی جهان بین آگاه کرده که پانصد سال قبل از آنها آنچه ایشان بدان صورت علمی داده‌اند به وضوح در تخیلی شاعرانه بیان داشته است[6]».

بیت «فی‌الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر...» عمدتاً مضمون اجتماعی دارد و ناظر بر بی‌ثباتی و بی‌معیاری کار جهان است که شاعر در غزل مربوطه با طنزی گزنده بدان می‌پردازد و از اختناق جامعه و عشق‌ناشناسی خواص و رهبران و نیز از تزویر شیخ و حافظ و مفتی و محتسب می‌نالد:

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند
پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند
ناموس عشق و رونق عشاق می‌برند
منع جوان و سرزنش پیر می‌کنند

در بیت «فی‌الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر / کاین کارخانه‌ایست که تغییر می‌کنند»، در واقع «تغییر» در مصرع دوم از نوع مذموم است که مانع ثبات اجتماعی شده و بی‌اعتمادی به نظم و اتساق جامعه را موجب می‌شود، لذا در این بیت، ثبات ـ (ثبات ممدوح) ـ در مفهوم قانونمند بودن و معیار و سبب داشتن ارکان زندگی و روابط مردم با حکومت، مراد شده است. اما اگر هم بپذیریم که منظور حافظ، تغییر و تضاد در جهان بوده، باز هم این کشف او نیست و دست کم از زمان هراکلیت به بعد، تغییرپذیری جهان از مباحث فلسفی محسوب می‌شده که از قضا در زمانهٔ حافظ هم همین بحث تغییر یا ثبات عالم، از موضوعات مورد نزاع متکلمین و فیلسوَفان بوده که با عنوان «نظام احسن»، توسط غزالی تدوین شده است. اشاره‌وار باید گفت که غزالی نظام موجود عالم را بهترین نظام می‌دانست: «لیس فی‌الامکان ابدع من ماکان»؛ در این نحوه نگرش، دنیا نمی‌توانست محل تغییر باشد، چرا که تغییر عالم با بهترین بودن زمانی، ناسازگار است. با اینهمه، رأی غزالی در عصر حافظ نظر غالب بوده، اما حافظ در ابیاتی ایهام‌آمیز این رأی را نپذیرفته و با مصداق «خلاف آمد عادت»، حکم به تغییر نظام داده است؛ و به هر طریق، قرنها پیش از حافظ، مسأله تغییر یا ثبات عالم، در دستور کار فیلسوفان و متکلمین قرار داشته است:

ـپیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت
آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد
ـآنکه فکرش گره از کار جهان بگشاید
گو درین کار بفرما نظری بهتر از این

دربارهٔ بی‌ثباتی و بی‌سببی کار جهان که سفله را بر سر کار و قدرت می‌آورد و زمام امر را از اهل فضل و دانش می‌گیرد، حافظ در جاهای بسیاری سخن گفته است:

ـسبب مپرس که چرخ از چه سفله پرور شد
که کام‌بخشی او را بهانه بی‌سببی است
ـفلک به مردم نادان دهد زمام امور
تو اهل فضلی و دانش همین گناهت بس

این بیتها و بیت منظور نویسنده، گویای سفله‌پروری جامعه و چرخ، و فرودستی فاضلان و عالمان بوده و جهانی بی‌معیار و جبری

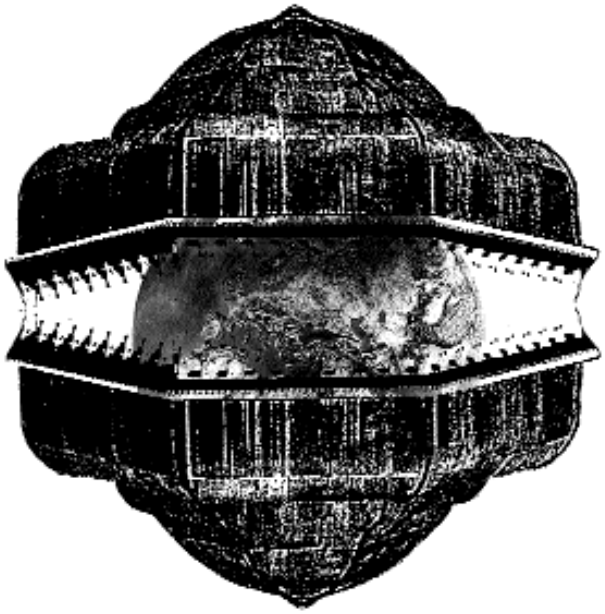
از منظر حافظ، راه بهشت، ضرورتاً از تجربهٔ دنیوی زمینی می‌گذرد.

۸ـ زاهد، زندگی دنیوی را شایستهٔ التفات نمی‌بیند و آن را مانعی بزرگ در راه وصول به آخرت اصیل می‌شمارد. و لذا به مسائل جامعه و مشکلات مردم بی‌اعتناست.

ـ درین صوفی‌وشان دردی ندیدم
که صافی باد عیش دردنوشان

ـ فرصت نگر که فتنه چو در عالم اوفتاد
صوفی به جام می‌زد و از غم کران گرفت[۷]

در تمامی مواردی که برشمرده شد، نقد حافظ متوجه زهد و تصوف واقعی است. افزون بر اهمیت برخورد با زهد و تصوف به مثابه شیوه‌ای از زندگی، بسامد ابیات حافظ در این‌باره هم شایان توجه است. برابر فرهنگ واژه‌نمای حافظ[۸] از مجموع ۶۴ بیت حافظ که تصریح یا اشاره به زهد و مشتقات آن دارد ۴۹ بیت در نقد زهد واقعی است یعنی تقریباً دوسوم موارد. برای پرهیز از اطاله کلام به آفات ناگزیر زهد مانند ریا و تزویر از دید حافظ، پرداخته نمی‌شود و البته این موضوع، اهمیتی درجه دوم در رویکرد حافظ به زهد دارد.



بخش مهمی از کتاب به عرفان اختصاص دارد، به‌زعم نویسنده محترم «در اغلب غزلیات حافظ بُعد عرفانی او محسوس است... عشق و عرفان محور اشعار حافظ است... نقش اصلی عرفان استحالهٔ ترس به عشق است... نقش دوم (آن) ایجاد ارتباط میان انسانهاست بدون نگرش به اعتقادات و نژاد و ملیت آنان...[۹]». رسالتی هم که نویسنده برای خود قائل است «بیرون کشیدن عشق و عرفان از زیر پوششهای بسیار ضخیم قرون و ارائه آن به جوانان امروز است تا از این طریق پی به عظمت جامعه ببرند و وجدان سلیم بیابند[۱۰].»

در مقاله «کیست حافظ» دیدگاه‌های اصلی نویسنده در باب عرفان و عرفان حافظ بیان می‌شود: «دنیای فلسفه و به‌خصوص دنیای عرفان، دنیایی آنقدر بغرنج و پراسرار نیست که وانمودش می‌کنند. حاصل گفتارها و کردارها درین دو امر خلاصه می‌شود: یکی آگاهی به بخشی از حقایق عالم است... و دیگری اهتمام در ایجاد رابطهٔ عاطفی بین مردم و اعتلای روح تساهل و بی‌نیازی، تا مردم در کنار هم با آرامش زندگی کنند، رسالت عرفان و فلسفه جز این دو مهم چیز دیگری نیست[۱۱].»

در سخنان بالا خلط فلسفه و عرفان مشخص است؛ اگر صوفیان اولیه آشنایی چندانی با فلسفه نداشتند[۱۲]، اما در قرون بعدی، تصوف به کوشش صوفیانی چون حلاج و ابن‌عربی و حکیم ترمذی واجد مبانی نظری نیرومندی گشت که با فلسفه پهلو می‌زد.

نگاهی به تعاریف فلسفه و عرفان، خط فاصلی به اندازه زمین و آسمان، بین آنها ترسیم می‌کند، فلسفه را چنین تعریف کرده‌اند: «علم به حقایق اشیا و روابط آنها با یکدیگر، و فهم ارزشها و مفاهیم، و شناختن نفس انسان، و کسب بصیرت در تعیین مقاصد او[۱۳].»

نیز در تعریفی دیگر از فلسفه، چنین می‌خوانیم: «تفکر فلسفی در پی آن است که زندگی آدمی را در رابطه‌ای خرسندی بخش و معنی‌دار با جهانی که بشر خویشتن را در آن می‌یابد بنهد، و گونه‌ای فرزانگی در راهبرد امور انسانی فراهم آورد. انتقاد تأمل‌آمیز از باورهای دینی و اخلاقی، سرآغاز تاریخی فلسفه است... فلسفه به لحاظ روشهایش بیشتر پیوسته علم بوده است[۱۴].»

این درست است که فلسفه نگاه از بالا داشته اما علم ناظر از پایین به بالاست، با اینهمه در پیوند فلسفه با علم جای تردید نیست.

فیلسوف با برهان سروکار دارد، اما عارف در پذیرش حق، برهان را یاوه می‌شمارد. کار فلسفه رازگشایی از عالم و مدیریت اجتماعی است اما عرفان، نظر به آخرت و ماورای طبیعت داشته و عالم صنع را جاودانه پر راز می‌بیند که البته خداوند در رأس رازهاست و ناگشودنی. شاید به جرأت بتوان گفت عرفان بدون راز، مفهومی ندارد، زیرا معرفت عرفانی حتی در معنی لغوی آن نیز شناختی است مبتنی بر راز. به همین دلیل هم هست که اطلاق صفت عالم برخداوند رواست اما او را عارف نمی‌توان خواند چون که در برابر خدا رازی وجود ندارد. در بیت زیر از مولوی نسبت ماهوی عرفان و راز مشخص است:

عارفان که جام حق نوشیده‌اند
رازها دانسته و پوشیده‌اند

«عرفان در اصطلاح حکما و صوفیه معرفت قلبی (است) که از طریق کشف و شهود، نه بحث و استدلال، حاصل می‌شود... صوفیه علم رسمی را که حاصل بحث و استدلال عقلی و نقلی است مؤدی به کشف حقیقت نمی‌دانند[۱۵].»

استیس در کتاب پر ارزش خود **عرفان و فلسفه** می‌گوید: «شخصیت عرفای اروپا در کشاکش بین عقل و برهان از یکسو و عشق و عرفان از سوی دیگر شکاف برداشته است... احوال عرفانی ذاتاً ـ و نه صورتاً ـ فراتر از منطق و ادراک عقلانی است». همو دو نوع عرفان را متمایز می‌کند: عرفان آفاقی یا برون‌نگر و عرفان انفسی یا درون‌نگر، که البته عرفان آفاقی نسخهٔ ناکاملی است از کمالی که در نوع انفسی تحقق یافته است. عارف برون‌نگر، حیات کلی جهان را درمی‌یابد حال آنکه عارف درون‌نگر به تحقق آگاهی کلی یا استشهار جهانی دست می‌یابد. استیس مهم‌ترین ویژگی عرفان را چنین بیان می‌کند:

«آگاهی وحدانی که هیچ یک از تکثرات محسوس یا معقول یا سایر محتویات تجربی در حریم آن راه ندارد و در ساحت آن فقط خلاء یا وحدتی خالی است[۱۶].»

با این تفاصیل می‌توان تفاوتهای عرفان و فلسفه را با قید مسامحه چنین بیان کرد: فلسفه به رابطه انسان (نفس جزیی) با انسان و طبیعت می‌پردازد و از طریق علم تجربی در پی مدیریت اجتماعی است. اما عرفان به رابطهٔ انسان (نفس جزیی) با ماورای طبیعت (نفس کلی)

۲ـعبوس زهد به وجه خمار بنشیند
مرید خرقه دردی‌کشان خوشخویم

در این بیت هم برخلاف نظر نویسنده، «غرض اصلی، کوبیدن زاهد ریایی» نیست بلکه سخن از عبوسی زهد واقعی است که چون دنیا را فرومی گذارد و خود را تخته‌بند تن در سراچهٔ ترکیب می بیند لذا ترشرویی می کند.

در اشعار حافظ باید بین زهد واقعی و زهد ریایی تمییز گذاشت. حافظ زهد را فلسفهٔ درستی برای زندگی نمی‌داند و به همین دلیل، جای جای، تعریضی به غزالی ـسرسلسلهٔ زاهدان خائف از خداوند ـ دارد:

بیاموزمت کیمیای سعادت
ز هم صحبت بد جدایی جدایی

که برخلاف **کیمیای سعادت** غزالی، سعادت را در دنیا گریزی و اختیار طریق زهد نمی‌بیند، بلکه در همان غزل، هم‌صحبتان نیکو را مانند پارسایان، همدمان، ساقی و کوی مغان، و رفیقان باوفا پاس می دارد و مفتاح مشکل گشایی را در تنعم ـالبته تنعم بدون نفس طامع ـمی یابد. می‌توان حتی چنین ادعا کرد که مراد حافظ از هم صحبت بد، همان کیمیای سعادت غزالی و نیز زهد ریایی است (می صوفی افکن کجا می‌فروشند / که در تابم از دست زهد ریایی) ، که مانع زندگی سعادتمند هستند.

در غزلی دیگر نیز، حافظ کیمیای سعادت غزالی را نقد و نفی می کند:

مقام امن و می بی‌غش و رفیق شفیق
گرت مدام میسر شود زهی توفیق
دریغ و درد که تا این زمان ندانستم
که کیمیای سعادت رفیق بود رفیق

در اینجا هم توفیق را در کامروایی از نعمات دنیا می‌داند (مقام امن، می بی‌غش، رفیق شفیق، لعل نگار...) و در مخالفت با شیوهٔ زهد و دنیاگریزی خائفانه و ترک دوست و خان و مان غزالی، کیمیای سعادت را در اختیار رفاقت و بهره‌جویی از لذات دنیوی می‌انگارد.

رسم بر این است که در مخالفت حافظ با زهد، ذهن شارح عادتاً متوجه ریا و تظاهر می‌شود، حال آنکه دشمنی حافظ علی‌الاصول با زهد واقعی است که آن را فلسفه‌ای معیوب و نارسا برای زندگی و وصول به حقیقت می‌داند. فهرست وار دلایل تعارض بسیار اساسی حافظ را با زهد می‌توان چنین برشمرد: حافظ زهد را از دو منظر نقد می کند، یکی به مثابه فلسفه زندگی که آن را نارسا می‌داند و دوم فساد ضروری و آفات ناگزیر در آن می یابد، مانند ریا، جلب مرید، طلبکاری از مردم و خدا به دلیل طاعات، و بی‌دردی و بی‌غمی نسبت به مسائل جامعه.

۱ـدر نقد و نفی زهد واقعی، حافظ معتقد و عامل به خوشخویی عاشقانه و طربناکی رندانه است که زاهدعبوس و گرانجان به جهت روح منقبض، و تعارض درونی، فاقد آن است ـتعارض به دلیل پرهیز از نعمات باوجود میل نفسانی جبلی بدان.

ـپشمینه پوش تندخو کز عشق نشنیدست بو
از مستی‌اش رمزی بگو تا ترک هشیاری کند
ـبر و رویی چنین دلکش تو گویی چشم از او برگیر
برو کاین وعظ بی‌معنی مرا در سر نمی گیرد

۲ـدر ابیات فوق، عشق ناشناسی زاهد، سخت مکروه می‌نماید و افزون بر آن، دیگر لذات نیز مانند حظّ مستی و به ویژه زیبایی‌شناسی، مغفول زهد واقع می‌شود؛ پس زاهد به دلیل عدم حساسیت به زیبایی نیز مورد عتاب حافظ قرار می گیرد:

ـزهد گران که شاهد و ساقی نمی‌خرند
در حلقه چمن به نسیم بهاربخش
ـبالا بلند عشوه‌گر نقش باز من
کوتاه کرد قصه زهد دراز من

۳ـزاهد به علت پرهیز از گناهان و لذات دنیوی، دچار غرور و خودخواهی می‌شود:

ـساقی بیار جامی از چشمه خرابات
تا خرقه‌ها بشوییم از عجب خانقاهی
ـیارب آن زاهد خودبین که به جز عیب ندید
دودآهیش در آیینهٔ ادراک انداز

۴ـ طاعات زاهد، موجب طلبکاری او از خدا و مردم و بهشت‌طلبی او می‌شود، اما حافظ می‌گوید که آخرت بر هیچ کس معلوم نیست و اگر برق غیرت معشوق برجهد، نه زاهد و نه غیر آن، ایمن نخواهندبود:

ـتکیه بر تقوا و دانش در طریقت کافری است
راهرو گر صد هنر دارد توکل بایدش
ـبه هوش باش که هنگام باد استغنا
هزار خرمن طاعت به نیم جو نخرند

۵ـزاهدان بر این باورند که تمام فضایل‌شان را مختارانه به دست آورده‌اند و نیز دیگران هم در کسب رذایل، همگی صاحب اختیار و مسئولیت بوده‌اند، حال آنکه در هر دو حال باید شرایط و مقتضیات و جبر بیرونی محدودکننده و حتی جبر درونی را منظور داشت، و تازه مگر نه این است که سرنوشت‌ها در ازل رقم خورده است، پس یکی را زاهد آفریده‌اند و دیگری را رند. البته روشن است که این استدلال از باور ثابت حافظ نشأت نمی گیرد بلکه آن را همچون ابزاری در نفی و محکومیت زاهد به‌کار می گیرد، به اضافه اینکه صفت غفاریت خداوند در تجلی آموزگاری‌اش، گنهکاران را خواهد بخشید:

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت
که گناه دگری بر تو نخواهند نوشت
ناامیدم مکن از سابقهٔ لطف ازل
تو چه دانی که پس پرده چه خوب است و چه زشت
نه من از خلوت تقوی به درافتادم و بس
پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت

۶ـحافظ طرفدار فلسفه برخورداری از دنیاست و زهد را به مثابه اسلوبی دنیاگریزانه برنمی‌تابد:

ـمن دوستدار روی خوش و موی دلکشم
مدهوش چشم مست و می‌صاف بی‌غشم
ـصوفی برو که طالع اگر طالع منست
جامم به دست باشد و زلف نگار هم
ـدر نمی‌گیرد نیاز ما و ناز و حسن دوست
خرم آن کز نازنینان بخت برخوردار داشت

۷ـ زهد سبب خامی انسان می‌شود زیرا که دنیا مدرسه تجربه است و واجد اصالت، حقیقی است نه مجازی. باید متنعمانه زندگی کرد و تجربه اندوخت و از خامی به درآمد و پخته شد؛ و این همان مفهوم و معنی زندگی است: رفتن از خامی به پختگی از طریق کامروایی:

ـزاهد خام که انکار می و جام کند
پخته گردد چو نظر بر می خام اندازد
ـز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد
هر آنکه سیب زنخدان شاهدی نگزید
ـگر از آن آدمیانی که بهشتت هوس است
عیش با آدمی‌ای چند پریزاده کنی

مناسبات اجتماعی می‌گوید و دعوت به تعطیل زندگی می‌نماید. با چنین مشی و مشربی که نافی ثروت و مدارج و مشاغل اجتماعی و احترام به مالکیت و مدیریت سامان اجتماعی است، نه تمدن و نه دولت و نه نظمی زندگی‌ساز برپا می‌شود و چنین است که تحت سیطره تصوف و عرفان که در زندگی جمعی ما ایرانیها رسوخ و نفوذ فراگیر کرده، قرنها از جهان نوین عقب مانده‌ایم و هنوز هم متفکران ما در پی احیای عرفان و عشق به عنوان نظم و قاعده اجتماعی و مدیریت هستند.

■

ابن‌الوقتی صوفیانه و اغتنام وقت و «دم» از مفاهیم مهم تصوف به شمار می‌رود. نویسنده محترم کتاب، در این باره احکامی متناقض و عجیب صادر می‌کند. می‌نویسد: «عرفان شرق زندگی در «حال» و «دم» را توصیه می‌کند اما انسان باید گذشته را به عبرت بنگرد و آینده را نیز موهوم نداند، جهان‌بینی حافظ عبارت است از آگاهانه به عظمت دم اندیشیدن و از آغاز و انجام جهان فارغ گردیدن و آینده را امتداد حال دانستن...» در نهایت هم امیدوارند «که مزیت زندگی در دم، روزی آگاهانه بر ما معلوم گردد و آن را شیوه زندگی قرار دهیم[۱۹].»

نخست به منظر صوفیان در باب «ابن الوقتی» و «دم» اشاره‌ای کوتاه کرده و سپس به رأی نویسنده بازمی‌گردیم:

از مولوی شنیده‌ایم که صوفی هرگز نگاه به گذشته و آینده نمی‌کند، او در حال و وقت می‌زید. آن کس که کند می‌رود نظر به گذشته می‌کند و آنکه حقیقت‌جو و عشق‌شناس نیست به فردا توجه می‌نماید:

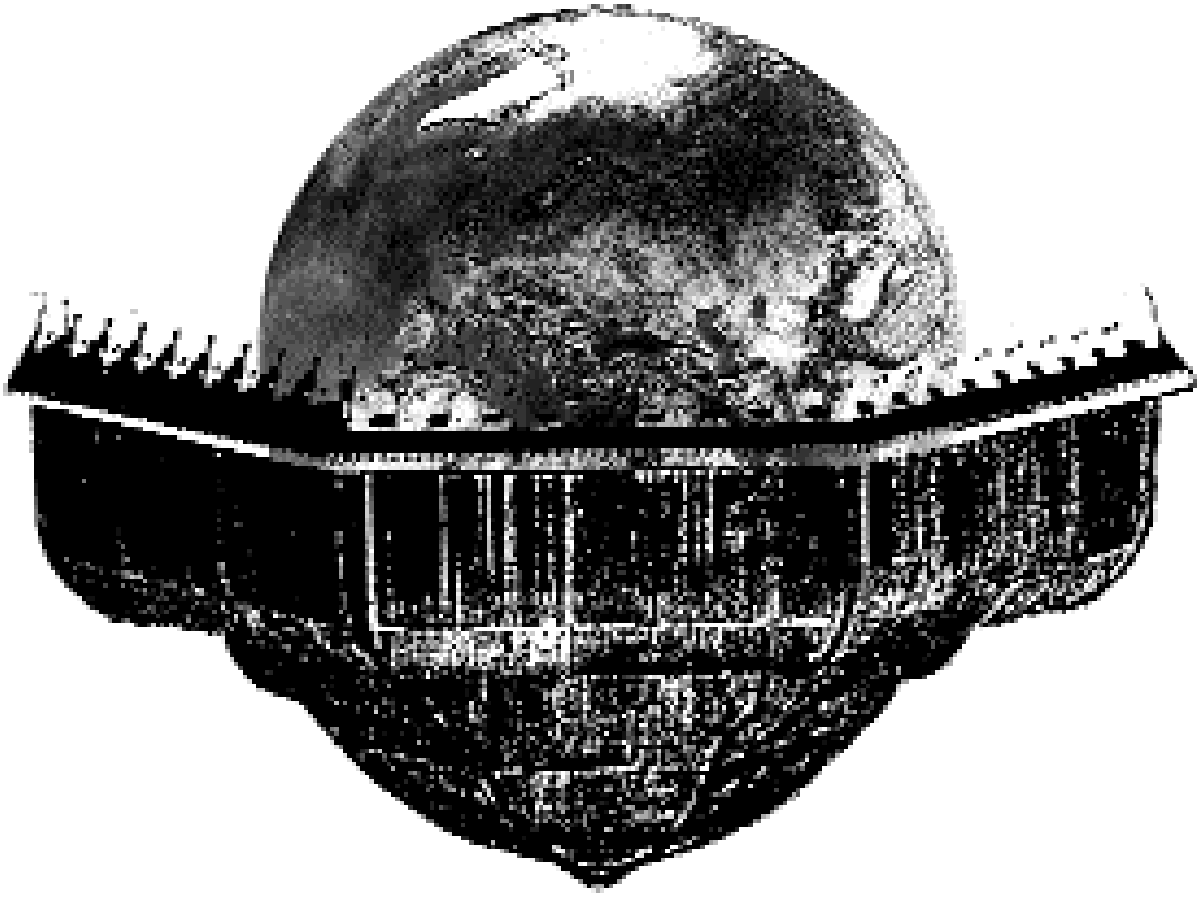
صوفی ابن‌الوقت باشد ای رفیق
نیست فردا گفتن از شرط طریق
تو مگر خود مرد صوفی نیستی
هست را از نسیه خیزد نیستی

البته این ابن‌الوقتی با آنچه ما امروزه مراد داریم یعنی فرصت‌طلبی سودجویانه، تفاوتی ماهوی دارد. ابن‌الوقتی صوفیانه از نظر مولوی یعنی به حکم وارد قلبی عمل کردن، و زیستن مطابق همان حکم. اگر وارد صحو است یا محو یا سکر، همان میزان رفتار خواهد بود.

قدر وقت ار نشناسد دل و کاری نکند
بس خجالت که از این حاصل اوقات بریم
(حافظ)

شناختن قدر وقت (یا همان ابن‌الوقتی) یعنی آتش زدن در گذشته و آینده، و زندگی در وقت کنونی. نه اینکه به گفتهٔ کتاب، گذشته را به عبرت بنگریم و آینده را موهوم ندانیم. اینگونه توصیفات از مفهوم «دم» و «وقت» صوفیانه متکی به متون صوفیه نیست و انصاف حکم می‌کند که تعریفها و توصیفات خودمان را جایگزین واقعیات تاریخی تصوف ننماییم. مولوی هم نگاه به گذشته را مردود و مانع وصول به حقیقت می‌داند و هم نگاه به آینده را:

فرخ آن ترکی که استیزه نهد
اسپس اندر خندق آتش جهد
گرم گرداند فرس را آنچنان
که کند آهنگ اوج آسمان



ناظر است و با روش کشف و شهود در پی اتحاد و اتصالی بی‌تکیّف با خداوند است.

پیش من آوازت آواز خداست
عاشق از معشوق حاشا کی جداست
اتصالی بی‌تکیّف بی‌قیاس
هست رب‌النّاس را با جان ناس

دشمنی غزالی صوفی با فیلسوفان برکسی پوشیده نیست و همو بر این باور بود که «در مجموع، علوم عقلی برای مسلمانان خالی از فایده است[۱۷].» جدال عشق و عقل نزد عرفا و برتری عشق بر عقل در کشف حقیقت، در تمامی آثار عرفانی موج می‌زند، حتی حافظ هم که عارف به معنای متعارف آن نبوده در نظر به سلوک شخصی عرفانی، عقل را ناتوان می‌یابد:

ـ ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی
ترسم این نکته به تحقیق ندانی دانست
ـ حریم عشق را درگه بسی بالاتر از عقل است
کسی آن آستان بوسد که جان در آستین دارد
ـ عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی
عشق داند که درین دایره سرگردانند

به منظور ادای حق مطلب باید یادآوری کرد که حافظ عقل را به‌سان ابزاری توانا در زندگی دنیوی و کشف قوانین طبیعت، و نظم اجتماعی کارساز می‌داند، آن را در درک ماورای طبیعت ناکارآ می‌نماید.

ـ سالها پیروی مذهب رندان کردم
تا به فتوای خرد حرص به زندان کردم
ـ مشورت با عقل کردم گفت حافظ می بنوش
ساقیا می ده به قول مستشار مؤتمن

ستیز و مخالفت مولوی نیز با فلسفه به کرّات در مثنوی دیده می‌شود:

فلسفی خود را از اندیشه بکُشت
گو بدو کو راست سوی گنج پشت
گو بدو چندانکه افزون می‌دود
از مراد دل جداتر می‌شود
فلسفی منکر شود در فکر و ظن
گو برو سر را بر آن دیوار زن

و اما نقش دومی که کتاب برای عرفان قائل شده همانا اعتلای روح تساهل و زندگی آرام مردمان است. این حکم نیز سخت نادرست و غیرمتکی به شواهد تاریخی تصوف است. صوفیان و عرفا عموماً متشرعینی صلب بودند؛ معروف است که ابن‌عربی در نامه‌ای به خلیفه وقت، درباره تبلیغات دینی مسیحیان به وی هشدار داده و خواستار شدت عمل بر علیه آنان گردیده است.

ابوالقاسم قشیری صوفی معروف، جنازه فردوسی را به گورستان مسلمانان راه نداد. مولوی نیز در **مثنوی** با درشتی و گزندگی از زرتشتیان سخن می‌گوید. البته مقوله صلح کل عرفا را می‌توان از باب صلح و تساهل در مقام عشق دانست که در این مقام خانقاه و خرابات شرط نیست و همه جا پرتو روی حبیب هست. لکن این عشق نه عشق انسانی (یا به قول عرفا مجازی)، بلکه عشق به خالق است که نقطه کمال حرکت صعودی سالک را تشکیل می‌دهد. صوفی و عارف برخلاف رأی نویسنده محترم هیچگونه اعتنایی به دنیا ندارند و اساساً مهم‌ترین روش وصول و سلوک را نفی تعلقات می‌دانند، یعنی درگذشتن از لذات دنیوی اعم از مال و جاه و خانواده و غیره. در تمامی پنجاه هزار بیت **مثنوی** و **غزلیات شمس**، شاید حتی چند بیت حاکی از مسائل زندگی اجتماعی مانند نبود عدل، حکومت استبداد، فقر و بدبختی مردم و... نتوان یافت، که نشان می‌دهد پیام مهم عرفان، ناچیز شمردن حب دنیاست. این بیت مولوی را هم که مطابق مد روز، حاکی از همزیستی مسالمت‌آمیز عرفان، به معنی تساهل عقیدتی گرفته‌اند ناشی از تعبیر نادرست است.

سختگیری و تعصب خامی است
تا جنینی کار خون آشامی است

باتوجه به ابیات پیشین، روشن می‌شود که سختگیری و تعصب منظور مولوی، سخت گرفتن دنیا و تعلق داشتن بدان است نه تعصب فکری و یا تساهل عقیدتی:

این جهان همچون درخت است ای کرام
ما برو چون میوه‌های نیم خام
سخت گیرد میوه‌ها مر شاخ را
زانکه در خامی نزیبد کاخ را
چون بپخت و گشت شیرین لب گزان
سست گیرد شاخه‌ها را بعد از آن
سخت گیری و تعصب خامی است
تا جنینی کار خون‌آشامی است

اما حافظ که یک متفکر زندگی‌شناس و حساس به مسائل جامعه و مردم است. بازتاب‌دهندهٔ اوضاع جامعهٔ زمان خود بوده و از نابسامانی و بی‌قاعدگی زندگی اجتماعی، بی‌وفایی خاص و عام، ظلم قدرتمندان، تصوف منحط، نبود عدل و بی‌ثباتی دهر می‌نالد.

ـ ساقی به جام عدل بده باده تا گدا
غیرت نیاورد که جهان پربلا کند
ـ دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند
پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند
ـ فلک به مردم نادان دهد زمام امور
تو اهل فضلی و دانش همین گناهت بس

هر اندازه که حافظ از بی‌عدلی فریاد برآورده و خواهان نظمی قاعده‌مند و فضیلت‌گرا می‌شود مولوی همچون عارفی عاشق تمام عیار، نظر به آسمان دارد و با تمام توان در عرش سیر کرده و در پی اعتلای جان فردی و فنای فی‌الله است. او حتی به تعالیم مذهبی نیز با دیده‌ای می‌نگرد که گویی توان عروج به سالک را نمی‌دهد و عاشق، کسی است که از دین هم فراتر رود. چه مذهب به دنبال پرهیز مردم از گناه و فضیلت‌بخشی بدانان است.

که فتوت بخشش بی‌علت است
پاکبازی خارج هر ملت است
زانکه ملت فضل جوید یا خلاص
پاکبازانند قربانان خاص

■

دو پیام اصلی عرفان، یعنی بی‌اختیاری انسان و بی‌مقداری دنیا بهترین فرمول برای انحطاط تاریخی و زوال اندیشه ما ایرانیها را تشکیل می‌دهد. شاید به‌جرأت بتوان گفت که ویرانی جامعه و زوال تفکر ما از زمانی آغاز شد که به گفته دکتر داوری، صوفیان بدل به متفکران قوم شدند و فلسفه در برابر تصوف عقب‌نشینی کرد. حتی اگر انسان را مختار هم بدانیم زندگی و دنیای ناچیز که مانع حقیقت‌جویی انسان و عروج او به سمت آسمان می‌گردد شایسته اعتنا و برنامه‌ریزی و مدیریت نیست. عزیز نسفی می‌گوید: «یک بت بزرگ است و باقی بتان کوچک‌اند. آن بت بزرگ بعضی را مال است و بعضی را جاه است و بعضی را قبول خلق[۱۸] ...». عزیز نسفی هم مانند دیگر صوفیان و عارفان از نفی تعلقات اعم از جاه و مال و

ـ ز سرّ غیب کس آگاه نیست قصه مخوان
کدام محرم دل ره درین حرم دارد
ـ نگارم دوش در مجلس به عزم رقص چون برخاست
گره بگشود از ابرو و بر دلهای یاران زد

البته رازها با کشف آن نیز همواره راز باقی می‌مانند حتی اگر افشا شوند، اما کار اصلی عرفان، کشف رازهای حق و استغراق در معشوق پرراز است که هرگز به تمامی گشوده نخواهد شد:

ـ گفتم گره نگشوده‌ام زان طرّه تا من بوده‌ام
گفتا منش فرموده‌ام تا با تو طرّاری کند
ـ در ره عشق نشد کس به یقین محرم راز
هرکسی برحسب فکر گمانی دارد

از منظر عرفا معشوق، خود، جهان را رازآلود آفریده و طرّارانه، حلقه‌هایی از طره پر پیچ و خم صنع را می‌گشاید.

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو
ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست

عرفان بدون راز، همان فیزیک کوانتومی است که نویسنده در پی آموزش آن به عرفاست، و البته با این معیار، اینشتین جزو اولیای خداوند است!

اما نکته دوم که مغفول نویسنده واقع شده این است که عارف دنیا را مجاز و مانع وصول به حق می‌داند:

ـ تو کز سرای طبیعت نمی‌روی بیرون
کجا به کوی حقیقت گذر توانی کرد
(حافظ)

ـ ترا ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که درین دامگه چه افتادست
(حافظ)

ـ در زمین مردمان خانه مکن
کارِ خود کن کار بیگانه مکن
کیست بیگانه؟ تن خاکی تو
کز برای اوست غمناکیِ تو
تا تو تن را چرب و شیرین می‌دهی
جوهر خود را نبینی فربهی
(مولوی)

در حاشیه باید گفت چنین ابیات و غزلهایی که متضمن ناچیز شمردن دنیا و ترجیح آخرت بر دنیاست در شعر حافظ اندک شمار و غیرمعنادار و مربوط به مرحلهٔ آغازین سلوک اوست که رنگ و بوی زهد و عرفان مرسوم دارد.

■

مکتب تصوف و عرفان، بدون درگذشتن از تعلقات دنیوی و حقیر شمردن طبیعت، گذر به ماورای طبیعت و آخرت اصیل را ممکن نمی‌داند. عرفایی مانند نجم‌رازی که در امور اجتماعی شرکت می‌ورزیده‌اند ـ اگر این موضوع تاریخاً درست باشد ـ استثناهایی هستند در تأیید قاعدهٔ عامی که عارف دنیا را دامگه حادثه می‌انگارد و نه شایستهٔ اعتنا و زیست. از طرفی هر زمان که تصوف و عرفان در حیات اجتماعی بسان شیوه‌ای از زندگی وارد شده، تحجر و آفات عظیم به آن جامعه و تاریخ تحمیل گشته است. یک دلیل امر را می‌توان چنین گفت که عرفان مشربی است برای نجات اخروی انسان در فردیت او؛ دیگر اینکه از اصول مسلم عرفان، پیروی بی‌چون و چرای مرید از مراد و تسلیم عقل وی به شیخ است که در این حالت، تمامی معیارهای عاقلانه بشری فرونهاده شده و شیخ بدل به معیار و ارزش می‌شود:

ـ چون گرفتت پیر هین تسلیم شو
همچو موسی زیر حکم خضر رو
دست پیر از غایبان کوتاه نیست
دست او جز قبضهٔ الله نیست
(مولوی)

ـ به می سجاده رنگین کن گرت پیرمغان گوید
که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزلها
(حافظ)

در ادبیات عرفانی آمده است که گناه و فساد و خطای پیر از تصمیم شخصی عاقلانهٔ مرید بهتر است، حتی فقیه دقیق و محافظه‌کاری چون غزالی هم حکم بر نفی عقل مریدان و تسلیم مطلق به مراد داده است. لذا در نظر آوریم که تسلیم محض مریدان به مراد، اگر به عرصه سیاست کشیده شود چه بلایا و بدبختیها و استبداد سیاهی را در پی خواهد داشت، مانند دوران صفویه.

چندین پژوهشگر تاریخ فلسفه و عرفان ایران، بر این باورند که عقب ماندگی تاریخی و استبداد قرونی ما ناشی از سلطهٔ تصوف به عنوان مکتب حاکم بر زندگی سیاسی ـ اجتماعی ایران بوده است. بی‌مناسبت نیست اشاره شود که اقبال لاهوری بزرگمرد فلسفه و سیاست جهان اسلام، از زاویه همین مخالفت با عرفان، با حافظ و افلاطون دشمنی می‌ورزیده و سخنان گزنده‌ای هم در قدح هر دو در منظومهٔ **اسرار** خود آورده است. اقبال، افلاطون را پیامبر صوفیان می‌دانست:

هوشیار از حافظ صهبا گسار
جامی از زهر اجل سرمایه‌دار
نیست غیر از باده در بازار او
از دو جام آشفته شد دستار او
آن فقیه ملت میخوارگان
آن امام امت بیچارگان
نغمهٔ چنگش دلیل انحطاط
هاتف او جبرئیل انحطاط
بی‌نیاز از محفل حافظ گذر
الحذر از گوسفندان الحذر

■

اما طولانی‌ترین بخش کتاب یعنی «عشق، زیربنای جامعه» اوج آشفته‌نویسی و استطراد نویسنده را نمایان می‌سازد. ۸۶۰ صفحه مطلب نوشته شده است اما دریغ از سطری دربارهٔ حافظ! ابتدا از عشق مولوی و شمس سخن گفته و سپس تاریخ تولد عشق و انواع آن را بیان می‌کند و البته بی‌هیچ معیاری از هر دری سخنی به میان می‌آورد. فرویدیسم و داروین و مارکس هم نصیبی در این بازار شام دارند. همین‌طور است فیزیولوژی جنسی، عشق افلاطونی، رابطهٔ عرفان با سوسیالیسم، و سرمایه‌داری و عشق! حقیقتاً پس از خواندن این مبحث که جز سطحی‌نویسی دانش‌آموزی بیش نیست جز حیرت و تأسف، دستگیر خواننده نمی‌شود که چگونه می‌توان همه چیز گفت و هیچ چیز نگفت.

نویسنده محترم در مبحثی دیگر از کتاب، «قرن بیست و یکم، قرن آرمانی حافظ»، باز هم بنای درد دل و نصیحت دارد و از اقتصاد جهانی، نفی مارکسیسم توسط چینی‌ها، انقلاب دوم شوروی، گزارش بانک جهانی به نام شمال جنوب، آشتی چین و شوروی و معضلات قرن بیست و یکم، داد سخن می‌دهد و صد البته جز مطالبی عامیانه در آن پیدا نخواهید کرد. از آنجایی هم که نویسنده در ابتدای کتاب تصریح کرده‌اند که کتاب مستند نیست لذا نمی‌توان برای دهها حکم ماورای پست‌مدرن نویسنده، دلیل و مدرک خواست. هرچه

چشم را از غیر و غیرت دوخته
همچو آتش خشک و تر را سوخته
گر پشیمانی بر او عیبی کند
اول آتش در پشیمانی زند
خود پشیمانی نروید از عدم
چون ببیند گرمی صاحب قدم

پیداست که در این مفهوم «دم صوفیانه»، جایی برای برنامه‌ریزی و ارزیابی خطا و اداره علمی جامعه وجود ندارد، چرا که نگاه به گذشته و آینده، سالک را از شتاب حرکتی و سلوک معنوی‌اش باز می‌دارد. به ویژه عاشق‌پرانی چون مولوی از بس شتاب حرکت، مجال نگاه به عقب و یا تفکر درباره آینده را نداشت. اما مولوی و عرفان عاشقانهٔ او به کار سامان اجتماعی و ساختن نظم دنیای نو نمی‌آید، حتی در دنیای کهن نیز عشق عرفانی مولوی استثنایی بود غیرقابل پیروی. عرفان، تنها در سلوک فردی و برای خواص معنی و مفهوم پیدا می‌کند و هیچ نظم اجتماعی را نمی‌توان با اصول عشق و پاکبازی و افنای شخصیت و بی‌اعتنایی به نظر مردم ساخت. عشق، مقام ویرانگری تمامی آداب و ارزشهاست و در هر خانه‌ای در آید آن را می‌سوزد و ویران می‌سازد:

عشق و ناموس ای برادر راست نیست
بر در ناموس ای عاشق مایست
وقت آن آید که من عریان شوم
نقش بگذارم سراسر جان شوم
تا نسوزم کی خنک گردد دلش
ای دل من خاندان و منزلش
خانهٔ خود را همی‌سوزی بسوز
کیست آنکس کت بگوید لایجوز

پیداست که مطابق این ابیات مثنوی، عشق و ناموس دو مفهوم مخالف و نافی هم هستند (ناموس به معنی هر نوع تعلقی اعم از جاه و مال و خانواده و قبول خلق و غیره)، و برای تحقق عشق باید ناموس (تنعمات و تعلقات) را فرو گذاشت و خانه (زندگی) را ویران کرد.

اما چگونه می‌توان با بی‌تعلقی و نفی تمام ارزشها و آداب، تمدن ساخت؟ ما نیازمند تعقل و فلسفه و مدیریت علمی اجتماعی هستیم و این کار جز با نقد عرفان و مقومهای آن مانند عشق و کرم و ایثار به عنوان موازین مناسبات جمعی، شدنی نیست. البته اگر سعادتمندی در سلوک فردی، مشرب عرفان را پیشه سازد و به مدارج سیر آفاقی و انفسی نایل آید زهی شرف و علو مرتبه؛ اما این از مقوله زندگی خواص در محدوده فردی است و مطلقاً به کار اجتماع و مدیریت آن نمی‌آید، مدیریت اجتماعی با عدل و عقل میسر است و بس.

نویسنده محترم به لحاظ اهمیتی که به عرفان قائل است مقاله‌ای مستقل با عنوان عرفان و عصر انفورماتیک در بیست و هفت صفحه آورده است که صد البته هیچ ارتباطی با حافظ ندارد و بلکه بیانگر درددلها و نصایح و این شاخ و آن شاخ شدن افراطی نویسنده است.

خلاصهٔ مقاله چنین است: در جهان جدید، علوم پیشرفت نمایانی کرده و در نهایت فیزیک کوانتومی بر اساس احتمالات، نظریه «وحدت موجود» را به اثبات رسانده است، دال بر اینکه تمام موجودات، انرژی متراکم‌اند. از طرفی نظریهٔ عرفانی وحدت وجود هم روی دیگر نظریه وحدت موجود دانش کوانتومی است، اما پابه‌پای علم، عرفان هم باید دستخوش تغییر گردد و آموزش کوانتوم را جایگزین اشراق و شطح بنماید. دنیای مترقی (غرب) ظالم است و فاسد، و تنها چاره این است که با ارائهٔ عرفان عصر انفورماتیک (عرفان کوانتومی)، سیستم اقتصادی غرب را دگرگون کنیم. خوشبختانه این زیربنای ضروری تغییر، در قانون اساسی ما به عنوان تعاون، پیش‌بینی شده که از این طریق می‌توان دنیای غرب را دگرگون کرده و عدالت را اجرا نمود. «پس چنانچه سیستم تعاونی در حوزهٔ مادی، و عرفان در حوزهٔ معنوی با یکدیگر تلفیق گردند شاید روزی گره‌گشای غرب هم واقع گردد[20].» یارب ز چشم‌زخم زمانش نگاه‌دار! چنین افاضات گره‌گشای غرب و شرق را جز شطحیاتی از عارفی انفورماتیک ـ کوانتومی، چه می‌توان نامید؟

دیریست که دلدار پیامی نفرستاد
ننوشت سلامی و کلامی نفرستاد
سوی من وحشی صفت عقل رمیده
آهو روشی کبک خرامی نفرستاد
چندانکه زدم لاف کرامات و مقامات
هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد

■

از آنجا که عشق و عرفان، مقولاتی جاندار نزد نویسنده محسوب می‌شوند لذا در دو بخش «دیباچه» و «عشق زیربنای جامعه» ـ مجموعاً

۸۵ صفحه ـ بدان پرداخته است. در دیباچه قصد بر این است تا مبحث عشق با وضوح و بدون پیچیده‌گویی ـ که به زعم نویسنده، کار گذشتگان چنین بوده ـ به جوانان عرضه شود تا «عرفان و عشق از صورت مرموز و پیچیدهٔ آن برون آید و درک آن برای همگان میسر شود... شناخت عرفان و قانون آن یعنی عشق به (جوان) یاری می‌دهد تا در ساخت جامعه آگاهانه قدم بردارد[21].»

هجده صفحه مظلوم به همین نیت اختصاص داده شده، اما البته مراد فوق در فصل دیگر برآورده خواهد شد و اگر کسی سطری در ارتباط با حافظ در این نوشته بیابد کاری نمایان کرده است. اما از این گذشته در مفروضات این مبحث، دو خطای مهم وجود دارد: اول اینکه برخلاف رأی نویسنده، راز از مقدمات عرفان است و عارف در پی کشف سرّغیب و درک حقیقت، گام در راه عشق می‌گذارد:

ـ برو ای زاهد خودبین که زچشم من و تو
راز این پرده نهان است و نهان خواهد بود

است و لاغیر:

آن یکی جودش گدا آرد پدید
وان دگر جودش بدو بخشد مزید
ما نبودیم و تقاضامان نبود
لطف تو ناگفتهٔ ما می‌شنود
چون تقاضا بر تقاضا می‌رسد
موج آن دریا بدینجا می‌رسد

مولوی در این ابیات به کرم و لطف خداوند اشاره می‌کند که ابتدا نیازمند را می‌آفریند و سپس نیاز او را برآورده می‌سازد؛ خلقت ما اساساً ناشی از کرم اوست زیرا ما نبودیم تا واجد استحقاقی عادلانه باشیم و خواهان اعمال عدل خداوندی. بنابراین هرچند که نظام صنع، کریمانه است اما کرم، تنها دستگاه آفرینش خداوند را می‌زیبد و بس. عرصهٔ جهان انسانی نباید متکی بر کرم باشد بلکه باید عادلانه و عاقلانه سامان داده شود.

باری به تکرار و تأکید می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد:

۱ـ کرم و جود و لطف، از صفات باری و جزو رفتارهای خداوندی است.

۲ـ در اخلاق و رفتار و سلوک فردی، تخلّق به اخلاق کریمانه و ثواب و رحم و... بسیار نیکو و متعالی است، اما چنین رفتاری را نمی‌توان تحت نظم و قاعده درآورد و تنها در محدوده رفتار فردیِ پیش‌بینی‌ناپذیر جاری است.

۳ـ در مناسبات اجتماعی و مدیریت این‌جهانی، تنها معیار مطلوب، عقل و عدل است که برنامه‌ریزی و پیش‌بینی را بر می‌تابند. اگر حکم نویسنده کتاب به نفع انتخاب ثواب و کرم و عشق، و فرونهادن عقل و مدیریت علمی می‌چرخد، دلیل را باید در شکست و انحطاط تاریخی و زوال اندیشه ایران زمین جست که در روحیات و افکار متفکرین و نویسندگان به صورت غروری ناشی از گذشتهٔ افتخارآفرین، ظاهر می‌شود و از پذیرش عقب‌ماندگی از دوران جدید امتناع می‌کند و پیشرفتهای دنیای نوین را یکسره به بهانه فساد آن دنیا، منکر می‌شود.

حافظ متعلق به دنیای قدیم است و هیچ نابغهٔ دنیای کهن، نمی‌تواند مسائل تجدد جهان نوین را حتی درک کند چه رسد به ارائهٔ راه حل. عالم شعر، عالم خیال است نه فلسفه و علم و برنامه‌ریزی. باید البته اذعان کرد که متفکری چون حافظ، فیلسوفانه می‌اندیشیده و حتی اثرهای انحطاط جامعه و زوال اندیشه را در اشعار خود به زیبایی بیان کرده و در مقام یک ناقد اجتماعی به دلیل اصلی انحطاط پی‌برده و در این موضع، ستیزی عظیم با تصوف منحط ـ که خصلت اصلی فرهنگ جامعه روزگار حافظ و قرنها پس از آن بوده ـ به پیش برده است: جامعه‌ای که پری نهفته رخ و دیو در کرشمهٔ حسن است، چرخ سفله‌پرور بوده و خزفْ بازار لعل را می‌شکسته، از سلطان طمع وفا خطاست و در کل در آن عهد وفا نبوده است، خاص و عام فاسد و ریاکار بودند، هیچ سالکی به عهد امانت وفا نمی‌کرده و... اما متأسفانه این هشدارهای زوال فکر و انحطاط جامعه، گوش شنوایی پیدا نکرد و اصلاً مفهوم متفکرین واقع نشد. اکنون هم متفکر قرن بیستمی ما که تحصیلات عالی غربی نیز دارد نسخه تحجر و فخر فروشی بیهوده می‌پیچد تا باز هم به شکست عقل در برابر سنت و باورهای دنیاگریزانه عارفانه متفطن نباشیم و به اندیشمندی منحصر به فرد در دنیای کهن، دل خوش کنیم. راستی آقای دکتر پرهام اندیشیده‌اند که در سازندگی تمدن نوین و پیشرفتهای علمی، فلسفی، هنری جدید، سهم ما چه اندازه است؟ ما حتی مصرف‌کنندگان هوشیار علم و مدیریت غرب نیستیم، و شاید دلیل مهم آن همانا برتر دیدن عشق نسبت به عقل و شکست فلسفه باشد که متفکرینی چون نویسندهٔ محترم کتاب نیز سهمی در آن دارند.

نوشته به درازا کشید و هنوز حق کژتابی‌ها و «قامت ناساز بی‌اندام» کتاب ادا نشده است، که این خود حجمی برابر با کتاب می‌طلبد. همین قدر باید گفت که کتاب مجموعه‌ای از افکار و آرای سطحی و عامیانه و نیز استطراداتی دربارهٔ حافظ است که عموماً اندیشه‌هایی ناصواب و مملّ و مضرند.

نه هرکه چهره برافروخت دلبری داند
نه هر که آینه سازد سکندری داند

پانوشتها:

۱ . **حافظ و قرن بیست و یکم**، تولدی دیگر، دکتر مهدی پرهام،نشر شالوده، چاپ اول ۷۹.

۲ . همانجا، ص ۵۱.

۳ . همانجا، ص ۵۵.

۴ . همانجا، ص ۱۰۲.

۵ . مجله **کیان**، شماره ۵۳، ص ۶۰.

۶ . **حافظ و قرن بیست و یکم**، ص ۵۸.

۷ . روش صوفی در سلوک معنوی همانا زهد است:

ـ صوفی گلی بچین و مرقع به خار بخش
وین زهد خشک را به می خوشگوار بخش

ـ می صوفی‌افکن کجا می‌فروشند
که در تابم از دست زهد ریایی

ـ صوفی بیا که آینه صافی است جام را
تا بنگری صفای می‌لعل فام را

ـ راز درون پرده ز رندان مست پرس
کاین حال نیست زاهد عالی مقام را

۸ . **فرهنگ واژه‌نمای حافظ** ، دکتر مهین‌دخت صدیقیان، امیرکبیر، چاپ اول.

۹ . **حافظ و قرن بیست و یکم** ، صص ۱۷-۲۷.

۱۰ و ۱۱ . همانجا، صص ۲۷-۴۷.

۱۲. **تاریخ فلسفه در اسلام** ، م. م. شریف، جلد اول، مرکز نشر دانشگاهی، ص ۴۴۹.

۱۳. **دایرةالمعارف فارسی**، جیبی، ۱۳۵۶.

۱۴. **درآمدی به فلسفه**، جان هرمن رندل، ترجمه جلال‌الدین امیراعلم، نشر سروش، ۱۳۷۵، ص ۱۵.

۱۵. **دایرةالمعارف فارسی**.

۱۶.**عرفان و فلسفه**، و.ت. استیس. ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، سروش، ۱۳۷۵، صص ۱۱۱- ۱۳۵- ۱۷۸- ۱۷۹.

۱۷.**ابن خلدون و علوم اجتماعی**، جواد طباطبایی، طرح نو، چاپ اول، ص ۱۱۹.

۱۸.**حافظ اندیشه**، مصطفی رحیمی، نشر نور، ۱۳۷۱، ص ۲۵۸. (به نقل از انسان کامل، ص ۱۵۹)

۱۹.**حافظ و قرن بیست و یکم**، صص ۳۲-۳۳-۳۵.

۲۰و۲۱ . همانجا، صص ۲۲۹-۲۴۷.

۲۲. ضبط «یک حرف عارفانه» در هیچ نسخهٔ معتبر دیده نشد. قزوینی، خانلری، پژمان، انجوی، سایه، جلالی نائینی، دیوان کهنه حافظ، سودی و قدسی همگی «یک حرف صوفیانه» آورده‌اند.

۲۳و۲۴.**حافظ و قرن بیست و یکم** ـ صص ۱۹۷-۱۹۸.

می‌خواهد دل تنگت بگو! به هرحال هیچ کدام از این مباحث عریض و طویل ـ که هرکدام می‌تواند موضوع کتابی مستقل باشد ـ ربطی به حافظ ندارد، مگر اینکه گه‌گاه بیتی مبنی بر همزیستی مسالمت‌آمیز در وسط پراکنده‌گویی‌ها سبز می‌شود و بشارت حل مشکلات قرن بیست و یکم و قرون بعدی را به دست حافظ می‌دهد. نیز تأکید بر این نکته که حافظ قرنها پیش، از مشکلات فعلی ما آگاه بوده و نیز علمی در قدیم و جدید یافت نمی‌شود که حافظ دستی در آن نداشته باشد. جوهر مقاله این است که برخلاف پندار جنگ‌طلبان ـ که جنگ را ضرورت می‌شمارند ـ و همان‌گونه که قرنها پیش حافظ مطرح کرده، می‌توان با داشتن بینشهای گوناگون، در صلح و مسالمت زیست. دیگر اینکه احترام به مالکیت و آزادی بیان، رمز پیشرفتی است که دنیای کمونیسم بحران زده، سرانجام آن را پذیرفته و اعمال می‌نماید. خلاصه اینکه با چنین مشخصاتی جهان آماده ورود به قرن بیست و یکم می‌شود، یعنی «عصری که حافظ ششصد سال قبل آن را طراحی کرده است.» اگر می‌خواهید بدانید حافظ چگونه طرح این قرن را ریخته است به ابیات مستند نویسنده توجه کنید:

ـ یک حرف عارفانه بگویم اجازت است
ای نور دیده صلح به از جنگ و داوری[۲۲]

ـ آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است
با دوستان مروت با دشمنان مدارا

همین و بس.

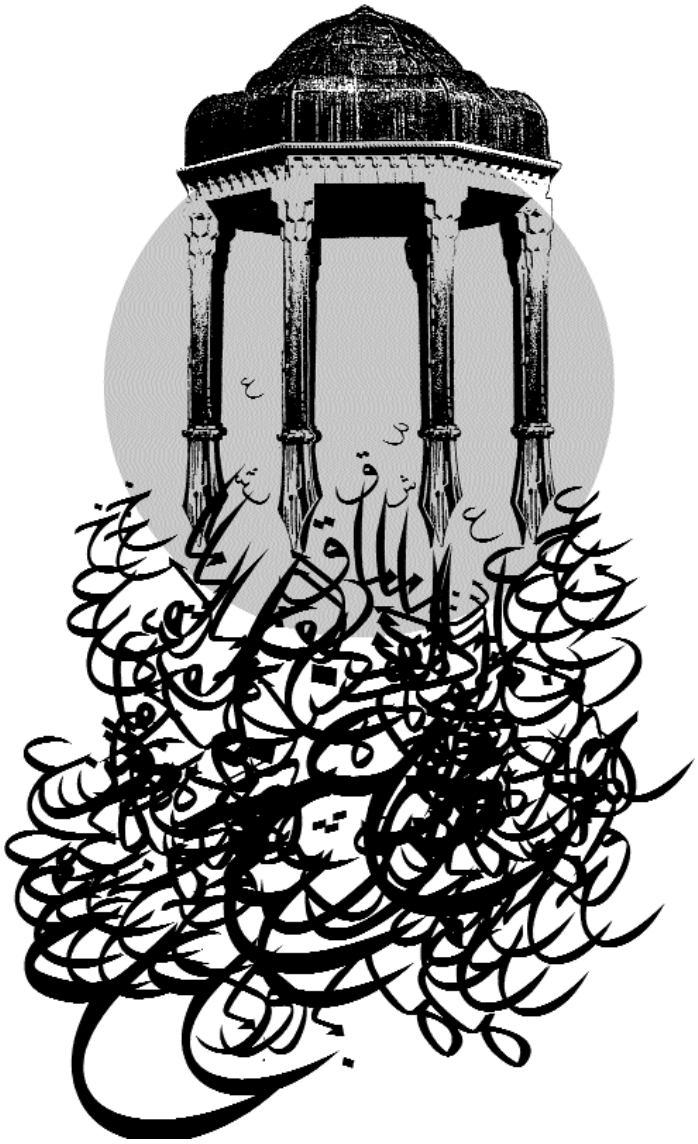
مشکلات قرن بیست و یکم را افزون‌طلبی سرمایه‌داری، مشکل فرهنگی، افزایش جمعیت و مشکل زیست محیطی می‌دانند که از میان اینها مهم‌ترین همانا عقب‌ماندگی فرهنگی نسبت به پیشرفت فنی است. چون مشکل، جهانی است لذا راه‌حل جهانی هم می‌طلبد، که همان همزیستی مسالمت‌آمیزی است که هفتصدسال پیش، حافظ برای چنین عصری طراحی کرده بود. جالب توجه است که در تمامی این بیست صفحه تنها حدود سه سطر به حافظ اختصاص داده شده و از این گذشته پرسیدنی است که مثلاً افزایش جمعیت و مشکل زیست محیطی را چگونه می‌توان با فرمول همزیستی مسالمت‌آمیز حافظ حل کرد.

اما نکته مهم و بسیار بدآموز و ویرانگری که در این نوشته آمده عبارت است از نفی عقل در برابر عشق در مدیریت این جهانی. می‌نویسد مشکلات جهانی و ازجمله معضلات سرمایه‌داری را با نفی عقل و جلب عشق می‌توان حل کرد، چه اگر دوست داشتن دیگران را مقدم بر خود بداریم دیگر مشکلی فراروی بشریت نخواهد بود.[۲۳] در پاسخ نویسندهٔ محترم باید گفت که نظام انسانی، چه مملکتی و چه جهانی، مجبور است بر پایهٔ قاعده و معیار عاقلانه و پیش‌بینی‌پذیر استوار گردد و تن به برنامه‌ریزی بدهد، اگر بنا بر ثواب و کرم و محبت باشد هیچ نظم و سازمانی متحقق نمی‌شود. بیتی از حافظ در انتقاد از «دنیای کور و کر سرمایه‌داری و ترجیح نفع آنی بر نفع آتی» مثال زده‌اند:

ثوابت باشد ای دارای خرمن
اگر رحمی کنی بر خوشه چینی

و نوشته‌اند که «ثواب یعنی درک نفع مآلی که عقل کلی (عشق) آن را ارزیابی می‌کند و عقل جزیی (فلسفه کانت) قادر بر این ارزیابی نیست.»[۲۴]

دل بستن به کرم و لطف و ثواب و مقولاتی از این دست ـ که همگی بی‌قاعده‌اند و به نیت و لطف‌دهنده، راجع می‌شوند ـ فرونهادن عقل فلسفی که رنگی از عدل و معیار دارد، نشانهٔ فرهنگی معین است که از مقدمات آن، نبود عدل و معیار پیش‌بینی‌پذیر در جامعه است و فربه بودن مقولاتی از قبیل بخت، اقبال، کرم و طالع در ادبیات هر ملت و قومی، گویای این است که آن جامعه و تاریخ، با استبداد چرخیده و فرهنگ زمانه نیز بازتاب انتظار و خواست مردم از کرم جباران خودکامه است. اینهمه مفاهیم گستردهٔ ثواب و کرم و بخت در ادبیات ما نیز حاکی از سیطرهٔ تاریخی استبداد و نبود میزان عاقلانهٔ عدل است، چه اگر عدل قانونمند، مبنای مناسبات اجتماعی قرار گیرد مقولات اقبال و کرم، لاغر و کم دامنه خواهد بود. آنچه هم نویسنده محترم ما دربارهٔ عشق برتر از عقل، و نیز ثواب و رحم دارایان، داد سخن می‌دهد نشان از همین فرهنگ شکست خوردهٔ استبدادزدهٔ ما دارد که در تمامی تاریخ خود ـ تا مقطع انقلاب ـ اثری از عدل را به خود ندیده



است و لذا ناخودآگاه و تحت تأثیر فرهنگ عقب مانده و باستانی، فریاد و استغاثهٔ کرم و رحم برمی‌دارد. نظام مدیریتی کریمانه، نظامی است باطل و غیرانسانی که چشم بر رحمت مستبد دارد نه عدل حاکم بر جامعه. البته کرم و ایثار مفاهیمی والا و انسانی‌اند اما با ابتنای بر آنها نمی‌توان سازمان ساخت و مدیریت کرد. اگر هم کسی ادعای کرم و رحمت در نظام مدیریتی دوران جدید داشته باشد باید پذیرفت که ادعای خدایی می‌نماید چرا که تنها نظام آفرینش باری، کریمانه

● **پایکوبی**
● **محمد کشاورز**
● **موسسه فرهنگی و انتشاراتی ساختار، چاپ اول، ۱۳۷۴**

هلن اولیایی نیا

ماجرا را برای مسئول مسافرخانه بازگو نمی‌کند. گوئیا چیزی در نگاه و چهرهٔ مرد افغانی، دل او را به درد می‌آورد و به رغم خطری که از جانب وی او را تهدید می‌کند، سکوت اختیار می‌کند. شبانه دوباره جوان افغانی به اتاق او می‌آید و پیرمرد که تصور می‌کند جوان قصد کشتن او را دارد به وحشت می‌افتد،ولی جوان با پاکت سیبی وارد شده و این بار ملتمسانه از او می‌خواهد که گمشدهٔ او را که هنگام حملهٔ هواپیماهای دشمن به کاروان‌ها از دست داده، برای او زنده کند.

پیرمرد چندین و چند طرح خیالی از دختر می‌کشد ولی جوان افغانی، همچنان بر این باور است که این چهره، چهرهٔ مورد نظر وی نیست. وقتی از تلاش‌های پیرمرد ناامید می‌شود، تسلیم می‌شود و تصمیم به رفتن می‌گیرد چون دیگر امیدی به یافتن «دل گمشده» خویش ندارد. ولی از این پس «گمشده» جوان افغانی تبدیل به گمشدهٔ پیرمرد نقاش می‌شود. اکنون اوست که اصرار دارد که جوان بماند تا او بتواند گمشدهٔ مشترکشان را بیابد.

«نباید بروی، گمشده ما هنوز پیدا نشده! بنشین و باز هم از او بگو.» *پیرمرد در حالی این سخن را به زبان می‌آورد که این بار اوست که کارد افتاده بر کف اتاق را برمی‌دارد و جوان افغان را تهدید می‌کند. به عبارت دیگر، گمشدهٔ جوان، گمشدهٔ پیرمرد می‌شود و با تأویلی تمثیل‌گرایانه می‌توان در این معنا مفهومی ماورای ظاهر صوری آن یافت. شاید بتوان گفت که جست‌وجوی جوان افغان به دنبال معبود و توهم او که می‌تواند با توصیف خیالی وی تصویر او را بازسازی کرده و معبود را زنده کند، تبدیل به جست‌وجوی پیرمرد به دنبال هنرش می‌شود. ادعای او مبنی بر این‌که «هر صورتی را چنان می‌تواند بر تابلو نقش بزند که انگار زنده است و دارد نفس می‌کشد» اکنون به پوچی گراییده و برای اثبات هنر و توانایی‌اش باید بتواند گمشدهٔ پسر جوان را زنده کند. عدم توانایی نقاش در ترسیم چهرهٔ معبود مرد افغان، برابر است با گم شدن هویت هنری او، به طوری که معبود مرد افغان اکنون معبود او می‌شود. به همین جهت وقتی جوان افغان او را ترک می‌کند، هراسان و سراسیمه به دنبال او می‌گردد و در پاسخ پاسبان «زبانش نمی‌گردد که بگوید جوان افغان را گم کرده است» و بی‌اختیار می‌گوید «کسی را میان قندهار و هرات گم کرده‌ام.» در پایان او را می‌بینیم که در می‌ماند «از کدام سو می‌تواند خودش را به آن کوره راه کوهستانی میان قندهار و هرات برساند.»

به این شکل توهم نخستین جوان افغان به پیرمرد نقاش سرایت می‌کند و سرگشتگی و جست‌وجوی او که در تلاش نهایی او برای به تصویر کشاندن محبوب ناکام می‌ماند و به پایان می‌رسد، آغاز توهمی برای پیرمردی می‌شود که زمانی فارغ‌بال و بی‌خیال به زندگی معمولی خود ادامه می‌داد و حالا سرگشتهٔ

عقل جزوی آفتش وهم است و ظن

در مجموعهٔ داستان‌های کوتاه آقای محمد کشاورز به نام **پایکوبی**، آنچه بیش از هر چیز در بدو امر جلب توجه می‌کند، حال و هوای پر رمز و راز داستان‌ها و موقعیت‌های ویژه و گاه غریبی است که در یکایک داستان‌ها رخ می‌دهد. این فضای مرموز و موقعیت‌های خاص سبب افزایش حس تعلیق در خواننده می‌شود و به جاذبهٔ داستان‌ها می‌افزاید. این شگرد خود سبب جاذبهٔ شخصیت‌پردازی در داستان‌ها نیز می‌شود. به کلام دیگر، داستان‌های مجموعهٔ **پایکوبی** مملو از شخصیت‌های مرموز و خاص انسانی است که در موقعیت‌های خاصی گرفتار آمده‌اند و در واکنش نسبت به این موقعیت‌ها دغدغه‌های ذهنی و روحی خود را به‌نمایش می‌گذارند. به گمان نگارنده، این یکی از نقاط قوت یک نویسندهٔ هشیار و تحلیل‌گر است که با خلق موقعیت‌های خاص و یا به عبارت دیگر گزینش موقعیت‌های ویژه‌ای در زندگی انسان‌ها، آنان را وادار به کنش، واکنش و تعامل‌های خاص کند و با مشاهده و مطالعهٔ رفتار آنان خواننده را به درک و شناخت بهتر شخصیت‌های انسانی رهنمون کند. دنیای داستان‌های محمد کشاورز، در ضمنی که نمایشگاهی از شخصیت‌های انسانی متنوع از زندگی عادی و روزمره هستند، هر کدام گرفتار مسایل و مشکلاتی هستند که چندان معمول و رایج نیست و همین سبب دشواری موقعیت آنان می‌شود. در این مجموعه به انواع شخصیت‌ها از کودک و جوان و پیر و بیوه و ظالم و مظلوم گرفته تا جنگجو و مطرب و دیوانه و خبرنگار و کارمند و قصاب و سلمانی و نقاش و غیره پرداخته شده است.

ولی آنچه از نظر نگارنده در داستان‌ها چشمگیرتر و جالب توجه‌تر از تنوع شخصیت‌ها است، این است که یک مضمون مشترک همهٔ این انسان‌ها را به صورتی به هم پیوند می‌دهد: آنها همگی به شکلی گرفتار توهمات خود و یا دیگران هستند و این توهمات چنان بر زندگی آنان سایه می‌افکند و گاه به دغدغه‌های جنون‌آمیزی تبدیل می‌شود، که آنان را وادار می‌کند دست به کنش‌هایی بزنند که در نوع خود شگفت‌انگیز است. بدینسان، شخصیت‌های مجموعه داستان **پایکوبی** به طور مشخص دو دسته هستند. ابتدا شخصیت‌هایی که دستخوش توهمات خود هستند و با این توهمات زندگی می‌کنند و دستهٔ دوم آنان که گرفتار توهمات دیگران به‌شکل باورهای نادرست و عجیب و خرافات و یا قیودات اجتماعی شده‌اند که آنان را از آن گریزی نیست.

در داستان‌های «دل گمشده»، «تیغ و آینه»، «شهود»، «آب و آتش»، «سرگیجه»، شخصیت‌ها هرکدام دستخوش توهم‌هایی هستند که به داستان فضایی وهم‌آمیز نیز می‌بخشد.

در داستان «دل گمشده»، ابتدا با جوانی افغانی روبه‌رو هستیم که از پیرمرد نقاشی که حرفه‌اش جان‌دادن به تصویر سایر انسان‌هاست، می‌خواهد تا معبود و معشوق گمشده او را، صرفاً از روی توصیف‌های شفاهی وی، به تصویر کشد. او حکایت عشق خود را برای نقاش بازگو می‌کند که چگونه در کوره راه کوهستانی میان قندهار و هرات، معبود را گم کرده و هیچ اثری از او نیافته است و اکنون از نقاش می‌خواهد معشوق را برای او زنده کند. هر چه پیرمرد نقاش می‌گوید که «از روی خیال» نمی‌تواند تصویر محبوب او را ترسیم کند، جوان افغان همچنان مانند سایه‌ای او را دنبال و درخواست خود را تکرار می‌کند. سرانجام، کار به جایی می‌کشد که جوان افغان پیرمرد را در کوچه‌ای غافلگیر کرده و به زور چاقو، او را تهدید به مرگ می‌کند. پیرمرد نقاش هراسان به اتاق خود در مسافرخانه پناهنده می‌شود ولی

داستان از نوعی طنز برخوردار است که مربوط به واکنش افراد مختلف و بهت زدگی آنها نسبت به دیدن زنی است که بدون حجاب و با لباس غیرمعمول سر به خیابان گذاشته است. به ویژه این نکته که هر شاهد به نظر می رسد با «وصف العیش» به «نصف العیش» دست یافته است، مسئله را دو چندان جذاب می کند. آنچه شهود بیان می کنند، چه واقعیت باشد و چه توهم، به هر شکل واقعه‌ای است که به طور حیرت آوری همه را به خود مشغول کرده است و هر کدام از شهود، از حواس و تمام مهارت خود استفاده می کنند تا ردی از این شبح مرموز، که معلوم نیست که بوده و از کجا آمده و چگونه چنین جسارتی از خود نشان داده است، پیدا کنند.

از همان ابتدا، این زن به صورت «تصویری خیالی» ظاهر می شود و ممکن است، چیزی جز خیال «شهود» نباشد، زیرا گزارش شهود آنقدر متفاوت است که «پاسبان اصغری» نمی تواند یک کلمه گزارش تهیه کند. تفاوت میان گزارش ها دلالت بر این دارد که هر کس از ظن خود آنچه را وجود نداشته دیده است. حتی پاسبان اصغری در پی آن است که با استفاده از شامهٔ تیزش به ردیابی عطری که زن مصرف کرده است بپردازد و او را بیابد. قصاب محل چنان مسحور زن شده که دست خود را بریده و قطرات خونش بر سنگفرش ها مانده است. او مرتب تکرار می کند: «به خدا مثل خواب و خیال بود سرکار! خیلی شیرین.» آقای صنوبری زنی را دیده که موهایش را مثل پسرها و مثل دوران جوانی خودش کوتاه کرده است! این خود دلیل بر این است که شهود به اقتضای خواسته و حال و هوای خودشان، گزارشی از ماجرا ارائه داده‌اند. حتی به صحت و سقم گفته های راوی نیز نمی توان اطمینان کرد به ویژه این که، به گفتهٔ خودش، او نگران کاغذهای سفید پاسبان اصغری است و می خواهد هر طور شده آنها را پر کند تا دردسر بیشتری ایجاد نشود. حتی آقای مهاجر، با حال و هوای شاعرانهٔ خود، گزارشی کاملاً متفاوت ولی شاعرانه از ماجرا می دهد. حتی عطار هم در این وانفسا به فکر خویش است و می خواهد شربت ساختهٔ خود را به عنوان تنها درمان مالیخولیا به دیگران بفروشد. ولی شاید اظهار نظر او در مورد مالیخولیای جمعی چندان بی مورد هم نباشد، مخصوصا اینکه این توهمات فقط دامنگیر شهود مرد شده است و در میان شهود، شهود زنی وجود ندارد و وقتی از زن ها در مورد این زن خیالی سؤال می شود، همه اظهار بی اطلاعی می کنند و با ناباوری به ماجرا نگاه می کنند. ولی مردان همه در پی آن هستند که گزارشی که با سایر گزارش ها منافات نداشته باشد ارائه دهند تا دچار دردسر نشوند.

از همه مهم تر، آنچه بیش از همه جلب توجه می کند، شیفتگی پاسبان اصغری نسبت به ماجرا است.

سخن کوتاه که این شبح اسرارآمیز همه را به توهم واداشته و سبب دل مشغولی عده‌ای برای مدتی شده است و هیچ گواهی دال بر وجود آن نیست و عدم تناسب میان گزارش های دریافت شده بیشتر مؤید این امکان است که همهٔ این ماجرا توهمی بیش از طرف شخصیت های داستان نبوده است که در این تصویر خیالی آنچه را خود خواسته‌اند، جست وجو کرده‌اند. ولی اگر شبح این زن خیال و توهم مردم محله است، در داستان «پسینگاه»، شبحی مطرح می شود که زمانی واقعیت داشته و آن هم شبح جوانی زنی به نام رعناست که اکنون که آن دوران جوانی و رویاها و بی خیالی های آن را پشت سر گذاشته، همهٔ سرمایهٔ کوچک خود را که دسترنج سال ها زحمت بوده‌است، بر روی بازسازی یک لحظه از آن دوران، سرمایه‌گذاری می کند، زمانی که برو و بیایی داشت و زیبا بود و خاطرخواه. رعنا زمانی برای سرگرمی مردم نمایش های سرگرم کننده برگزار می کرده و در واقع کارش مطربی بوده است و در نمایش ها نقش شازده خانمی گم شده را بازی می کرده که چوپانی او را در بیابان پیدا می کند و از دست راهزنان و جانوران نجات می دهد و به قصر طلا می رساند، بعدها کارش به دلاکی حمام می کشد ولی مردم که سابقهٔ او را می دانند او را طرد می کنند و او بیکار و سرگردان فقط یک رؤیا و خیال در سر می پروراند؛ اینکه دوران زیبایی و جوانی را که در نمایش لباسی آبی رنگ به تن می کرده و در باغ ملی نمایش اجرا می کرده است، دوباره زنده کند. به همین جهت به دنبال «سرمست»، همان کسی که زمانی نقش همان چوپان را در نمایش داشته، می رود و از او می خواهد به او کمک کند و دوباره او را به قصر طلائی‌اش برساند، یعنی همان برج باغ ملی، ولی این «قصر» اکنون ویرانه‌ای تار عنکبوت گرفته بیش نیست که لانهٔ موش ها و گربه ها شده است. به رغم غرولندهای سرمست، رعنا دهان او را با دست و دل‌بازی خود می بندد، خود را به برج باغ ملی می رساند که مشرف به استخر باغ ملی است، به تصور اینکه «او» ـ یعنی همان رعنای جوان و زیبا و آبی پوش را ـ در انعکاس آب استخر ببیند. با زحمت و به همراه سرمست خود را به این ویرانه می رساند، آرایش می کند، پرده‌هایی که آورده به پنجره اتاق تارعنکبوت گرفته می زند، لباس آبی خود را می پوشد و به پشت پنجره می رود به خیال آنکه شبح رعنای جوان در آن پایین و در میان ستاره های شناور بر روی آب، به هیئت زنی پروانه گون، در

کوی و بیابان می‌شود تا معبود جدید را بیابد،تلاش و جست‌وجو تا چه حد بی‌نتیجه و بی‌ثمر باشد.

در داستان «آب و آتش» با شکلی دیگر از توهم زدگی روبه‌رو هستیم. در این داستان با یکی از آن موقعیت‌های خاص مواجه می‌شویم. زن و شوهری به یک خانهٔ سازمانی نقل مکان می‌کنند که قبلاً یک آمریکایی در آن سکونت داشته است. مرد که خلبان هلی‌کوپتر است، این خانه را مخصوصاً انتخاب کرده زیرا استخر بزرگی دارد که یادگار ویلیامز آمریکایی که یک کوسهٔ عظیم‌الجثه است در آن قرار دارد. زن از این انتخاب دچار حیرت می‌شود ولی شور این توهم را در سر می‌پروراند که با بزرگ کردن این جانور و گاه مواجه شدن و جنگیدن با آن، اگر زمانی هلی‌کوپترش در دریا سقوط کرد می‌تواند با کوسه‌ها دست و پنجه نرم کند! ویلیامز پیرزنی به نام ننه موندو را استخدام کرده که برای کوسه، ماهی کوچک از دریا صید کرده و به او بخوراند. مرد هم سرگرمی‌اش این است که با نیزهٔ بلند به ماهی‌های کوچک بزند و به کوسه غذا دهد. ولی حالا مرد به مأموریت رفته و هنوز بازنگشته است. زن همچنان چشم‌به‌راه و نگران است. زن به خاطر می‌آورد که چگونه همهٔ تلاش‌هایش برای مبارزه با نگهداری جانوری خطرناک در خانه بی‌نتیجه مانده است و چگونه همسرش با اصرار در حفظ کوسه پافشاری می‌کند.

زمان جنگ است و به زن اطلاع می‌دهند که باید جزیره را ترک کنند. زن هر چه می‌کند، پیرزن راضی به ترک آنجا نمی‌شود. یکی از همکاران همسرش به او اطلاع می‌دهد که روز بعد باید آنجا را ترک کند. به نظر می‌رسد که مرد اخبار ناگواری در مورد همسر زن داشته باشد ولی به او چیزی نمی‌گوید، در حالی که زن همچنان نگران است. در این مدت نگرانی، به یاد می‌آورد که چگونه همه زندگی‌اش تحت‌الشعاع وجود کوسه و وجود ننه موندو قرارگرفته‌بود و چگونه همسرش حتی ازتفریح‌های روزمره و معمولی نیز دل‌کنده بود و مونس ننه موندو و حکایت‌های عجیبش از دریا و همدم این کوسه شده بود.

بدینسان مرد با این توهم زندگی می‌کند که وجود کوسه او را در مقابل حوادث احتمالی بعدی یعنی سقوط در دریا و محاصره توسط کوسه‌ها مقاوم می‌کند. زن سخت از وجود کوسه در خانه وحشت کرده و آن را نحس و بدشگون می‌داند و ننه‌موندو خاطرات زندگی و همسرش را با کوسه پیوند زده و با تغذیهٔ کوسه، در واقع به گرامیداشت خاطرات گذشته می‌پردازد، ولی شوهر زن هنوز برنگشته است و هیچ خبری نیز از او نیست. زن آمادهٔ ترک جزیره است که ناگهان متوجه غیبت ننه موندو می‌شود و وقتی هراسان به کنار استخر می‌رود، جسد او را بر روی آب شناور می‌بیند، در حالی که جای دندان‌های کوسه بر روی گردن او پیداست و آب استخر به سرخی گراییده است. زن خشمگین نیزه را برداشته، راه آب را باز می‌کند و با تمام قدرتش نیزه را بر بدن کوسه فرود می‌آورد و آن‌را از پای درمی‌آورد. ولی زن که همواره گوش به سوی آسمان دارد تا صدای هلی‌کوپتر همسرش را که چون کوبیدن بر طبلی جلوه می‌کند، بشنود، چیزی جز آسمان خالی و تاریک نمی‌بیند؛ گوئیا سرنوشت خلبان، پیرزن و کوسه با هم گره خورده است و هراسی که زن از ابتدا از وجود این جانور در خانه داشت، تحقق و معنا می‌یابد.

داستان «تیغ و آینه» داستان مرموز دیگری است که وقایع آن معلوم نیست واقعاً اتفاق می‌افتد و یا نتیجهٔ توهم و خیالبافی شخصیت اصلی آن یعنی مرد سلمانی است.

در یک روز طوفانی و در حومهٔ یکی از مناطق کویری، راوی که سلمانی است خود را برای پذیرایی از مشتریان آماده می‌کند. ناگهان مردی خاک‌آلوده و مرموز وارد می‌شود و از او می‌خواهد که او مشتری دیگری را نپذیرد و همهٔ هزینهٔ آن روز سلمانی را تقبل‌می‌کند. او عکسی که معلوم است عکس جوانی اوست از جیب بیرون می‌آورد و از سلمانی می‌خواهد موهایش را مثل آن کوتاه کند. سلمانی دچار تعجب می‌شود که چرا او این مدل قدیمی مضحک را که دیگر از مد افتاده است انتخاب کرده،ولی به تقاضای مرد عمل می‌کند. ضمن کار و صحبت، معلوم می‌شود که این مرد قاتل دختری است که زمانی سلمانی دلباخته او بوده و قصد ازدواج با او را داشته است. او صاحب عکس را به خاطر می‌آورد و به خاطر می‌آورد در آن زمان چه مدت مدیدی به دنبال او گشته. اکنون او در زیر تیغ او قرار دارد، مرد از او می‌خواهد که راحتش کند ولی سلمانی با وحشت او را رها کرده و از او می‌خواهد آنجا را ترک‌کند. او خونسرد لباس بر تن کرده، مزد سلمانی را می‌دهد و ناپدید می‌شود. راوی می‌گوید، «اما اثری از او نبود، به فکر افتادم تا خورده موهاش را جمع کنم. می‌شد با نشان دادن آنها حکایت را برای مشتری‌هایی که غروب از راه می‌رسیدند تعریف‌کرد. اما گویی در فاصله باز و بسته شدن در طوفان با هجوم و چرخشی برق‌آسا، همهٔ آن تارهای مشکی مو را همراه او برده بود، حتا آن عکس را». خواننده از خود می‌پرسد که آیا آنچه رخ داده واقعیت بوده است یا خیال و توهم؟ آیا ممکن است سلمانی آن چیزی را دیده که آرزو داشته اتفاق بیفتد؟ ولی اگر هم واقعیت داشته است، قاتل فراری با این کار قصد دارد برای همیشه خود را از عذاب وجدان برهاند و به همین دلیل خود را در معرض انتقام سلمانی که خونخواه مرجان بوده است، قرار می‌دهد تا آنچه سال‌ها از وقوع آن وحشت داشته، اتفاق بیفتد و او را آسوده سازد. اما راوی برخلاف انتظار او، خودش او را آزاد می‌گذارد تا بگریزد و حتی اثری هم از او به جا نمی‌ماند که بتواند دستمایهٔ حکایتی برای مشتریان او گردد. سؤالی که برای خواننده مطرح می‌شود این است که مرد قاتل بدینسان آنچه وجدانش به او حکم می‌کرده انجام داده و خود را از عذاب رهانده‌است، ولی سلمانی چگونه در پایان چنین بی‌اعتنا باقی می‌ماند و آنچه را به گفتهٔ خودش سال‌ها فکر و ذهنش را به خود مشغول داشته است، به دست فراموشی می‌سپارد، نکته‌ای است که خواننده را به تعجب وا می‌دارد.

یکی از زیباترین داستان‌های مجموعهٔ **پایکوبی**، داستان «شهود» است که در ضمن که داستانی مرموز است، تجلی عینی توهم گروهی است که هر کدام به گمان و زعم خود آنچه را دوست دارند اتفاق بیفتد دیده‌اند و هر کدام از ظن خود به تعبیر آن می‌پردازند.

راوی داستان درباره یک سلمانی است که داستان را چنین آغاز می‌کند: «می‌گویند اولین کسی که او را دیده من بوده‌ام. انگشت اشاره من بوده که دراز شده رو به میدان و داد زده‌ام که نگاه کنید. اما نگفته‌ام به کی یا کجا؟! به گمانم چشمم به آینه بود، در حال چیدن یکی دو تار شکستهٔ مو از سری اصلاح شده که ناگهان پیدا شد.»

شیوهٔ روایت حس تعلیق فزاینده‌ای ایجاد می‌کند و خواننده کنجکاو می‌شود که «انگشت اشاره»ی راوی به سوی که بوده است و چگونه این فرد بناست مشخص و شناسایی شود. اهمیت موضوع چه بوده که کار را به نیروی انتظامی کشانده است.

دریا کشیده می‌شوند و حریصانه به جان لاشهٔ گاو می‌افتند. قصاب و پسرش دست خالی به خانه بازمی‌گردند بدون اینکه مصطفی فرصت آن‌را پیدا کند حسن نیت خود را به مردمش ثابت کند و از زخم زبان‌های آنان در امان بماند. موقعیت دشوار و فشارهای روحی که بر ذهن مصطفی سنگینی‌می‌کند و او را برخلاف میل خودش وادار به حتی اعمال خشونت نسبت به دامپزشک می‌کند، همگی نتیجهٔ توهمات مردمی است که آنها نیز در شرایطی قرار گرفته‌اند که تصوری غیر از آن نمی‌توانند داشته باشند. آنچه داستان را جذاب می‌کند، مشاهدات واقع‌گرایانه و عینی نویسنده و ارائهٔ بی‌طرفانهٔ آن وقایع است. پایان شگفت‌انگیز داستان، در نهایت همهٔ تلاش‌های شخصیت اصلی را به ناکامی می‌کشاند و احساس خواننده همان احساسی است که در پایان داستان **پیرمرد و دریا** اثر همینگوی، به خوانندهٔ این داستان دست می‌دهد: اسکلت تکه و پاره شدهٔ گاو، حیثیت شغلی از دست رفتهٔ، مصطفی، ولی تحسین خواننده به سبب نفس تلاش شخصیت داستان مصطفی.

در داستان «پایکوبی»، که عنوان خود را به کل مجموعه داده است، با موقعیتی دیگر مواجه هستیم که باورها و قیودات محلی و اجتماعی برای شخصیت اصلی یعنی خوبیار به‌وجود آورده است. خوبیار که زمانی در جشن‌ها و اعیاد مردم به همراه پسرش ساز و نقاره می‌نواخته، اکنون تحت تأثیر باورهای خرافی مردم، وسایل را همگی کنار گذاشته است و با ساختن تابوت می‌خواهد از بار گناهان خود بکاهد. مردم به او توصیه کرده‌اند که فقط از این طریق می‌تواند گناهان گذشته را جبران کند!

امان‌الله که عروسی پسرش در پیش است، با دادن روسری زیبایی به همسر خوبیار به عنوان دستخوش و شاباش، از او می‌خواهد که یکبار دیگر ساز و نقاره را به راه انداخته و در عروسی پسرش بنوازند، ولی خوبیار از انعکاس مسئله در میان مردم سخت وحشت دارد در ضمن قبلاً به خوبیار قول داده است که چنین کند.

این وضعیت خوبیار را در جدال سخت با خودش و وجدانش قرار می‌دهد. وقتی به سراغ نقاره می‌روند، می‌بینند که لانهٔ یک گربه و توله‌های نوزادش شده و پوست نقاره پاره‌شده‌است. همسر خوبیار روسری را برمی‌گرداند زیرا موضوع دیگر منتفی است. ولی در همین زمان صدای ساز بهزاد، پسر خوبیار، که خیلی دلش می‌خواهد دوباره در سرنا بدمد، بلند می‌شود. دخالت هراسان خوبیار نیز اثر نمی‌کند و امان‌الله دستمال را به سرنای او گره می‌زند، به علامت اینکه بهزاد منشأ شادی و سرور در مراسم شادی او باشد. بدینسان وظیفهٔ پدر به پسر محول می‌شود و پسر جوان با شکستن این توهم که با نواختن ساز مرتکب گناه می‌شود، سنت گذشته را از نو زنده می‌کند. طنین صدای ساز او در سکوت روستا، خود نوید دهندهٔ این رسالت است؛ به دور ریختن توهمات واهی و جایگزین کردن شادی به جای عزا و تصور معصیت و گناه.

«مثل شب‌های دیگر»، رسم و سنتی را مطرح می‌کند که گاه می‌تواند نتایج ناخوشایندی به بار آورد. در ناباوری، خواننده متوجه می‌شود زنی که به‌تدریج رشته‌های سپید مو در سرش ظاهر شده است بناست پس از شوهرش با برادر شوهر هفده سالهٔ خود که جای پسر اوست ازدواج کند. این خواستهٔ مادر شوهر است که به خواستگارهای عروسش جواب رد داده ومی‌خواهد عروس را به عقد پسر کوچکش که بر روی صندلی چرخدار زندگی می‌کند درآورد. ولی پسر جوان هنوز همسر عقد شدهٔ خود را «زن داداش» خطاب می‌کند و با حالتی بسیار کودکانه و نابالغ به یادآوری خاطرات دوران کودکی، هنگامی که زن با برادرش ازدواج کرده بود، می‌پردازد و توجهی به حضور مادرش در بیرون از حجله‌گاه و اصرار زن مبنی بر اینکه به او بفهماند او دیگر «زن داداش» نیست، نمی‌کند. زن برای پسر جوان یادآور دوران کودکی اوست؛ هنگامی که «زن داداش» برای او قصه می‌گفت و او به خواب می‌رفت. ولی مادر پسر با باور مصرانهٔ خود متوجه نیست که با این کار چه ضربه‌ای به روح پسر جوانش که هنوز هیچ تصوری از «ازدواج» ندارد، وارد می‌آورد و چگونه عروسش را در محظور اخلاقی قرار می‌دهد تا تن به ازدواجی دهد که از هیچ نظر هیچ تناسبی ندارد. او می‌گوید: «تو سال‌ها است که عروس این خانواده‌ای. چطور دلم راضی میشه به یه غریبه شوهر کنی. اگر پسر نداشتم یک چیزی. اما می‌بینی که این یکی داره بزرگ می‌شه.» (۹۶) در پایان داماد جوان را می‌بینیم که کودکانه سر روی زانوی همسر جدید می‌گذارد و می‌گوید «با موهام بازی کن. زن داداش! با موهام بازی کن تا خوابم ببره.» (۹۷)

گاه قیودات و فشارهای جانبی از مورد بالا فراتر رفته و موقعیت حیرت‌انگیز و اسفباری را به‌وجود می‌آورد که در «پرندهٔ روشن» شاهد هستیم. در این داستان، حکایت را از زبان راوی که پسر نوجوانی است می‌شنویم. داستان باز با همان رمز و راز معمول در داستان‌های دیگر آغاز می‌شود. پسر روایت می‌کند که چگونه با کمک پدر سعی می‌کنند با پرواز دادن پرنده‌ای، مادر را که از غم و اندوه از دست دادن فرزندانش و خانه و کاشانه‌اش در

انتظار اوست، ولی او نمی داند که برخلاف این رؤیای زیبا، مردم که او را شناسایی کرده و او را تا باغ ملی تعقیب کرده‌اند، در آنجا منتظر او هستند تا او را سنگسار کنند و از شهر بیرون برانند و آنجا را از «ننگ» وجود او پاک کنند.

در پایان رؤیای رعنا، به کابوس مبدل می شود. ولی حتی در زیر ضربات سنگ هایی که به سوی او پرتاب می شوند، او فقط به فکر عروج و پناه بردن به آغوش زنی است که چون پروانه با دو بال آبی، او را به سوی خود می خواند. سرمست که وضعیت را آشفته می یابد، هراسان از محل دور می شود و او را با سیل سنگ ها تنها می گذارد.

گرچه رؤیای رعنا مانند رؤیای بسیاری از انسان ها به سراب و کابوسی مبدل می شود، ولی داستان معنای ژرف و تلاش نمادین انسانی دیگر از میلیون ها انسان هایی که ما را محاصره کرده‌اند، به زیبایی به نمایش می گذارد.

رعنا زنی که به گفتهٔ خود، عمری شوخ از تن دیگران می شسته است، قادر نیست چرک گذشتهٔ خود را از اذهان بشوید و به این آرزوی کوچک خود که توهمی هم بیش نیست، یعنی احیای خاطرات جوانی دست یابد. این واقعیت که رعنا می خواهد در ساختمانی غبار و تارعنکبوت گرفته و فراموش شده، زیبایی و جوانی خود را بازیابد، تلاشی دُن کیشوت وار به نظر می رسد. ولی گذشتهٔ رعنا هر چه که بوده، نمی توان موقعیت ترحم برانگیز او را نادیده گرفت که او آنچه را دارد بر سر تجسم و بازسازی یک لحظه از دوران شادابی و جوانی خود می کند. حتی کنایه های سرمست مبنی بر اینکه «باید عقل آدم خیلی کم باشد که دنبال عکس خودش تو آب بگرده!» او را از کار باز نمی دارد و در پاسخ فقط می گوید، «پس این همه راه از شیراز آمدم اینجا که چی؟» (ص ۱۱۸) رعنا می خواهد در جایی و محیطی گذشته را زنده کند و بازگرداند، که هیچ نشانهٔ الهام‌برانگیز و خوشایندی وجود ندارد. حتی در و دیوار این «قصر طلایی» اکنون از تصاویر سیاه و زشت و ترسناک پوشیده شده است.

با این همه، تلاش رعنا را می توان به شکل تمثیلی از تلاش بسیاری از انسان ها دید که در این مورد خاص، گذشتهٔ سیاه و تاریک رعنا، نتیجه این تلاش را به ناکامی می کشاند. تکرار تصویر پروانه، هم در ظاهر شبحی که رعنا تصور می کند در انتظار اوست، و هم در انگشتری هایی که با خود حمل می کند و رعنا بر روی یکی از آنها جای پروانهٔ کوچک آبی رنگی را خالی می بیند (۱۱۳)، یادآور همان تصویر رعنا با لباس آبی است که وقتی دست ها را بالا می برد، به شکل بال دو پروانه متجلی می شود، پروانه‌ای که تبلور جوانی اوست و پروانه‌ای که پیش از آنکه بتواند به پرواز درآید، خرد و نابود می شود: رؤیایی که به توهمی هولناک می انجامد.

ولی همین تلاش به بازگشت به دوران شور و شر جوانی در داستان «سرگیجه» تکرار می شود. این بار با پیرمردی مواجه هستیم که دچار همان توهمی شده است که گریبانگیر رعنا بود. همان گونه که رعنا، اکنون که مطرود و مغضوب است، به فکر احیای دوران محبوبیت و جوانی می افتد. پیرمرد داستان «سرگیجه» نیز، اکنون که به سختی می تواند تن خستهٔ خویش را به دنبال بکشد، دو تصویر دائم ذهن و خیال او را مورد هجوم قرار داده است: تصویر زن جوانش خیلی پیش از مرگش و تصویر کودکی که به شکل پسرکی شاد که هزاران فرفرهٔ چوبی به دنبال خود در خیابان راه انداخته است. او نیز سفری دراز را پشت سر گذاشته و تشنه و سرگشته خود را به میدان شهری غریب رسانده است.

البته راز این داستان نیز مانند داستان های دیگر این مجموعه، افشا نمی شود. فقط می خوانیم که «بعد از آن همه سرگردانی درباره میدان و آن واقعه چیزی دستگیرش نشده بود. نمی دانست کجاست؟» (ص ۱۲۴) همچنین معلوم نیست که آن همه اضطراب و نگرانی و هراس در ابتدای داستان بابت چیست؟ به نظر می رسد که تصویر خیالی و وهم‌انگیز پسرک، پسر خود پیرمرد باشد که اکنون او را در حالت کودکی و با همسر «سی‌ساله»اش می بیند که او را هدایت کرده و از خیابان می گذراند: «وقتی سربلند کرد دور شده بودند. اما نه آنقدر که نبیند چطور سی‌ساله زنی، دست بر شانهٔ پسرش تلاش می کند او را از خیابانی دراز بگذراند!» (ص ۱۲۶) از جزئیات چنین برمی آید که در این میدان بنا بوده کسی به دار آویخته شود و هراس پیرمرد شاید به این خاطر است، ولی اینکه شخص محکوم چه ارتباطی با پیرمرد و شخصیت اصلی داستان دارد معلوم نیست. حتی معلوم نمی شود که آیا حکم انجام شده است یا نه. فقط پسرک فرفره به دست با ایماء و اشاره به او می گوید که وقتی آنها رسیدند او را از آن بالا پایین آورده بودند و اشاره می کند به رد چرخ ها بر خیابان میدان ، ظاهراً مبنی بر اینکه فرد اعدام شده از میدان بیرون برده شده است. ولی این محکوم که بوده و چرا پیرمرد وقتی این مطلب را از پسرک می شنود بر خود می لرزد، همچنان مبهم می ماند. با این همه اصل ماجرا هر چه که بوده، پیرمرد را دچار توهم کرده است، به طوری که زمانی همسر را پیر و شکسته و برخلاف معمول با لباس سیاه می بیند، و زمانی دیگر او را به صورت زنی سی‌ساله و شاداب که پسرش را در حالت کودکی دنبال می کند. شاید سیاهپوش بودن زن، برخلاف عادت معمول وی، نشانهٔ عزاداری وی بوده و محکوم به اعدام با پیرمرد و زن ارتباطی بسیار نزدیک داشته است. (شاید فرزندشان!) بدون شک موضوع اهمیتی حیاتی برای پیرمرد داشته که رنج سفر را با همهٔ ناتوانی بر خود هموار ساخته و خود را به شهری غریب و گرم و دم کرده رسانده است و به دنبال دستگاه و طناب دار می گردد.

دسته دیگری از شخصیت هایی که در مجموعهٔ داستانی **پایکوبی** خودنمایی می کنند، شخصیت هایی هستند که خود گرفتار باورها و خیالات موهوم و قید و بندهای اجتماعی شده‌اند و به ناچار،به کنش هایی دست می یازند که سبب حیرت خواننده می شود.

«طعمه» بلندترین داستان در این مجموعه، از موقعیتی ویژه برخوردار است، که رخدادها یکی پس از دیگری سبب تشدید تنش داستان می شود. شخصیت اصلی داستان قصابی به نام مصطفی است که شهر کوچکشان گرفتار قحطی شده است و مردم تصور می کنند که مصطفی گاوی در خانه نگهداشته است و آن‌را ذبح نمی کند، در حالی که مردم از قحطی و گرسنگی رنج می برند. گوشه و کنایه های مردم و تصور آنها مبنی بر خیانت مصطفی، قصاب خوشنام و محبوب شهر، به مردمش، آبروی چندین و چندسالهٔ او را زیر سؤال می برد. به ناچار به عمو بخشو که خود بیمار و در حال احتضار است مراجعه کرده و گاو بیمار او را بیشتر از قیمت اصلی می خرد، ولی دامپزشک اجازهٔ ذبح گاو را نمی دهد. مصطفی حتی با تهدید از دامپزشک می خواهد که مانعی ایجاد نکند. سرانجام با مرگ عمو بخشو، گاو هم ذبح می شود ولی گوشت آن به جای اینکه میان مردم گرسنه و قحطی زده تقسیم شود، طعمهٔ سگ های روستا می شود که با بوی خون به ساحل

حرف‌های او (خانم نامور) تا شاید بتواند بی‌لرزش چانه و لکنت زبان شرحی از واقعه بگوید.» (ص ۹۹)

در نتیجه خواننده نیز کنجکاو و مشتاق داستان را دنبال می‌کند تا شاید شاهد و گواهی بیابد که بتواند خانم نامور را از سوءظن همکارانش برهاند. بعدها علت این لحن جانبدارانه و سراسر همدردی راوی نیز آشکار می‌شود. شرح ماجرا به نظر می‌رسد چنین باشد که شوهر خانم نامور که یک عکاس خبری است، مفقود شده و اثری از او در دست نیست. خانم نامور ماجرای شوهرش را تعریف می‌کند که چگونه او را به دنبال خود به بیابان می‌کشاند، با این هدف که چشمه و درختی را که سهراب نامور، همسر خانم نامور، همواره در خواب می‌دیده و ظاهراً توهمی است که از دوران کودکی و به همراه قصه‌های مادرش به‌وجود آمده، پیدا کنند، ولی آقای نامور همسرش را در میان کرکس‌ها در بیابان رها می‌کند و مفقود می‌شود. خانم نامور که با دوربینش عکس‌هایی از بیابان و کرکس‌ها و... گرفته، دوربین را گم می‌کند و گواهی برای اثبات گفتار خود ندارد. همسرش سهراب ظاهراً به علل سیاسی مدتی خانه‌نشین و دچار حواس‌پرتی شده است و با توهم قصهٔ مادرش دربارهٔ بره‌ای گمشده، ذهن خود را مشغول می‌کند. البته خانم نامور که از رابطهٔ پنهان میان شوهرش و خانم بهروزی مطلع شده، بر این باور است که این نقشهٔ خانم بهروزی بوده تا به کمک شوهرش از شر او خلاص شوند ولی روایت و حکایت خانم نامور با ناباوری همکارانش روبه‌رو می‌شود و برخلاف انتظار وی مورد اتهام آنها قرار می‌گیرد که این قصه را از خود ساخته است و از طرف همکارانش آقای صابری و منوچهری که اصولاً افراد شکاکی هستند، متهم می‌شود که او بوده که این نقشه را کشیده تا از شر شوهرش خلاص شود. آقای منوچهری می‌گوید:

«خب شده که مردی زنش را به بهانه سفری برده است جایی پرت و دور افتاده تا سر به نیست کند. و یا برعکس سفر را به خواهش زن تدارک دیده‌اند. مثلاً برای زیارتی و یا ادای نذری و زن بدون مرد برگشته آن هم با کلی داستان ساختگی، مورد هم داشته هم در اینجا و هم در هزار گوشه دیگر دنیا. خودتان که به عنوان عکاس صفحهٔ حوادث خبرهٔ این کارید.» (۱۰۲)

در این میان ناگهان پای راوی نیز به ماجرا باز می‌شود. راوی می‌گوید که قضیهٔ سفر بنا بود بین خودشان سه نفر محرمانه بماند، یعنی خانم و آقای نامور و خانم بهروزی، ولی ادامه می‌دهد که خانم نامور «در دیدارهایی که با هم داشتیم، چه آشکار یا پنهان، همه چیز را به من می‌گفت.» (۱۰۲) بدینسان آشکار می‌شود که علت همدردی راوی با خانم نامور در ابتدای داستان، چه بوده است. البته در این صحنه از داستان، هنوز هویت راوی و ارتباطش با ماجرا معلوم نیست، ولی در صفحات پایانی‌داستان راوی به دیدارهای پنهانی خود و خانم نامور اشاره می‌کند که نشان می‌دهد راوی با خانم نامور ارتباطی مشکوک داشته است و به همین دلیل اکنون به خاطر استیصال خانم نامور در برابر شک و گمان‌های همکارانش، برای او دل می‌سوزاند و متأسف است که خانم نامور با گرفتن چند عکس، نتوانسته سخنان خود را ثابت کند.

بدینسان دیگران تصور می‌کنند که خانم نامور با نقشهٔ قبلی و شاید از روی حسادت نسبت به خانم بهروزی، همسرش را سر به نیست کرده است. خانم نامور معتقد است که شوهرش با خانم بهروزی که رابطه‌ای پنهانی با هم داشته‌اند، درصدد بوده است که او را از سر راه خود بردارد. در ضمن به شوهرش نسبت حواس پرتی و بی‌ثباتی روحی می‌دهد، زیرا در کودکی تحت تأثیر تصورات واهی مادرش بوده و پس از آن نیز درگیری‌های سیاسی، به زندان افتادن و خانه‌نشین شدنش نیز مزید بر علت بوده است. ولی هیچ‌کدام از این توهمات و سوءظن‌ها برطرف نمی‌شود و گره از واقعیت موضوع نیز گشوده نمی‌شود، به‌ویژه اینکه راوی داستان خود در این ماجرا بی‌طرف نیست، چون با خانم نامور سروسّری داشته است.

با این همه، به تصور نگارنده، قصد نویسنده از نوشتن چنین داستان مرموز و اسرارآمیزی، که بیشتر به داستان‌های جنایی با شهودی نامطمئن می‌ماند، گره‌گشایی از معضلات و ابهامات داستان نیست، بلکه نمایش واقعیت به همان شکل است که حادث می‌شود. چنانکه در ماجراهای واقعی زندگی نیز، الزاماً همهٔ رخدادها و کشمکش‌های حاصل از آنها به گره‌گشایی ختم نمی‌شوند و گاه همچنان مبهم باقی می‌مانند، چنانکه در این داستان چنین است، بدین ترتیب در این داستان هم، مانند بسیاری از داستان‌های این مجموعه، نویسنده شخصیت‌ها را در موقعیتی دشوار، حساس و پردغدغه قرارمی‌دهد و واکنش‌ها و قضاوت‌های آنها را به نظاره می‌نشیند.

به طور خلاصه، با نگاهی اجمالی به داستان‌ها می‌توان به اسرارآمیز بودن و تنوع شخصیت‌ها پی برد و به‌ویژه توجه نمود که زندگی تقریباً همهٔ شخصیت‌ها به گونه‌ای یا با توهمات شخصی و فردی خود آنها و یا توهماتی که باورها و انتظارات دیگران ایجاد کرده است، گره می‌خورد و آنان را به شکلی در تنگنا قرار می‌دهد. این مضمون توهم، که در تار و پود داستان‌ها خودنمایی می‌کند، با حال و هوای اسرارآمیز و موقعیت‌های استثنایی و شگفت‌انگیز داستان‌ها همخوانی دارد و در نتیجه هر چه داستان مرموزتر، حس تعلیق و تنش ناشی از آن قوی‌تر و محسوس‌تر.

تنها نکتهٔ مهمی که نگارنده بر این باور است که آقای محمد کشاورز باید بیشتر بدان توجه داشته باشند، زبان شخصیت‌ها در داستان‌ها است. همان‌طور که گفته شد یکی از ویژگی‌های بارز این مجموعه، تنوع شخصیت‌هاست. در بسیاری موارد، فرهنگ و جایگاه شخصیت در زبان شخصیت‌ها مورد توجه قرار نگرفته است. تصور نگارنده این است که نویسندهٔ محترم باید بیشتر به زبان محاورهٔ شخصیت‌ها (به تناسب نوع شخصیت‌ها) توجه داشته باشند.

مردم عادی شهر و روستا که از پایگاه اجتماعی و فرهنگی عامیانه برخوردار هستند، نمی‌توانند ادیبانه و به قول معروف «کتابی» سخن بگویند و شاید بهتر باشد که به تناسب نوع شخصیت‌ها، به این زبان محاوره عنایت خاص شود تا زبان نیز با حال و هوای واقع‌گرایانهٔ داستان‌ها همسازی داشته باشد؛ در واقع زبان، کلیدی به شناخت بهتر شخصیت‌ها است. با امید آنکه شاهد کارهای بهتر این نویسندهٔ ارجمند باشیم.

پی نوشت

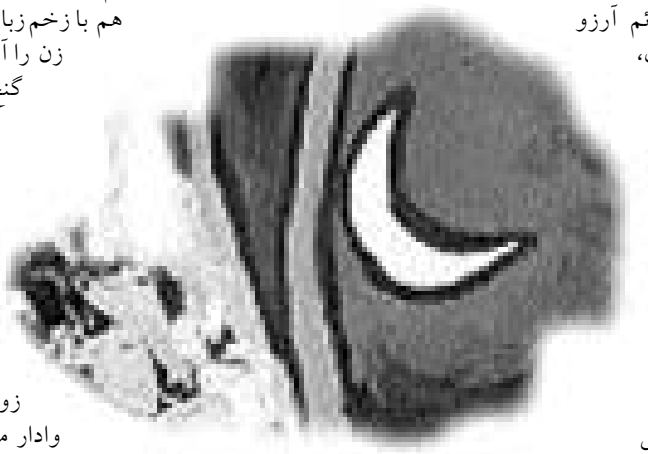
*محمد کشاورز، **پایکوبی**، تهران، مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی ساختار، ۱۳۷۴.

جنگ کارش به جنون کشیده است، سرگرم کنند. تلاش این دو صرفاً برای سرگرم نگاهداشتن مادر، تلاشی غریب به‌نظر می‌رسد، تا اینکه خواننده می‌شنود که پدر از پسر می‌خواهد به این تلاش ادامه دهند، تا مادر در «این شب آخری» شاد و خشنود باشد. راوی که می‌داند منظور پدر از این سخن چیست توضیح چندانی دربارهٔ آن نمی‌دهد و این حس تعلیق داستان را دو چندان می‌کند و خواننده همچنان در حیرت است که ماجرای پرنده و پرنده‌بازی چیست؟ وقتی پدر ادامه می‌دهد که «آفرین! بازیش بده بلکه چشمش نیفته به این کارد»، خواننده احساس خطر می‌کند که واقعهٔ شومی در شرف تکوین است.

در تعقیب افکار کودک ـ راوی درمی‌یابیم که چگونه جنون مادر، زندگی آنان را به دوزخی مبدل کرده و حتی وقتی او را به آسایشگاه می‌سپرند و با دادن انعام از نگهبان‌ها می‌خواهند مراقب او باشند، شب‌ها سراسیمه از آسایشگاه خارج می‌شود و در میان شاخ و برگ درختان هم به دنبال فرزندانش که همگی در جنگ به شهادت رسیده‌اند می‌گردد. ناچار او را به خانه بازمی‌گردانند ولی کار پدر در تمام روز این است که به دنبال او در کوچه و خیابان روان باشد و بچه‌هایی را که با سنگ و چوب همسرش را، که زمانی عاشقانه او را دوست داشته است آزار می‌دهند از اطراف او دور و پراکنده کند. پدر دائم آرزو می‌کند که ای کاش او به جای زن، دیوانه شده بود، زیرا برای یک مرد، کوچه‌گردی‌های وقت و بی‌وقت به جایی برنمی‌خورد و سبب بی‌آبرویی و بدنامی نمی‌شود.

ازلابه‌لای نقل قول‌های سخن‌های پدر توسط راوی، خواننده درمی‌یابد که او از فرط استیصال، تصمیم گرفته است زنش را با دست خود به قتل رسانده و او را از این عذاب و خفت رها کند. به همین دلیل از پسرش می‌خواهد نگذارد چشم مادر به کارد بیفتد و سر او را با پرواز پرنده‌ای، که مادر عاشق آن است، گرم کند تا پدر بتواند کار را تمام کند. حقیقت چنان تکان‌دهنده و غیرقابل باور است که مو را بر تن خواننده سیخ می‌کند. بدینسان پدر و پسر، مادر را به جایی در بیابان و در میان خاک و خاشاک و به کنار چاهی برده‌اند تا بتوانند کار را به انجام برسانند. پدر طاقت نگاه کردن به چشمان همسر معصومش را ندارد و خشنود است که «چشم، چشم رو نمی‌بینه.» (۱۳۲) در آن تاریکی فقط آتش سرخ سیگار پدر قابل رؤیت است که عرق‌ریزان، در پی فرصت مناسب است. پسرک چراغ دستی کوچکی دارد که گاه آن را روشن می‌کند تا بداند چه می‌گذرد ولی با نهیب «خاموش کن، بچه!»ی پدر روبه‌رو می‌شود. ولی در این کشمکش پسر صدای مهیب افتادن آنها را در چاه می‌شنود. در مقابل چشمان حیرت‌زدهٔ پسر این مادر است که با پیراهن خونین پدر شادمانه از چاه بیرون می‌آید و با طنابی که قبلاً به او بسته شده بود ـ تا بتوان هدایتش کرد ـ خود را به این طرف‌وآن‌طرف می‌کشد. کارد در هوا چرخی می‌زند و در تاریکی پیراهن سفید خون‌آلود پدر، مانند پرنده‌ای زخمی که از شاخی به شاخ دیگر بپرد، از خار بوته‌ای به خار بوتهٔ دیگر می‌پرد! در نهایت پدر است که جان خود را تصادفاً از دست می‌دهد، و پسر کوچک بی‌پناه با مادری دیوانه سرگردان می‌ماند. نقشه و تصور پدر به توهمی هول‌انگیز بدل می‌شود که نتیجهٔ شوم آن گریبانگیر راوی ـ کودک می‌شود. در واقع آرزوی پدر که در ابتدای داستان به خیال اینکه مادر بناست قربانی این بازی باشد، مرتب تکرار می‌کند که «خوش به حال مادرت. کاش من جایش بودم. راحت می‌شدم» به حقیقت می‌پیوندد و مادری مهجور و آینده‌ای تاریک و سهمگین برای فرزندش به ارث می‌گذارد. داستان به گونه‌ای نمایانگر پی‌آمدهای فجیع و اسفبار جنگ است که این چنین فرزندانی را به خاک و خون می‌کشد، مادر را به جنون می‌کشاند و پدر را قربانی توهم خود می‌گرداند و پسر و یا راوی داستان را دچار آینده‌ای موهوم و دهشتناک می‌کند.

در داستان «شب شغال» توهم جوانی که با زنی بیوه، نازیبا و بزرگ‌تر از خود ازدواج می‌کند، با این تصور که گنجی را که زن شایع است از همسر قبلی خود به ارث برده است، صاحب شود، سبب اسارت زن و دردسر برای خود مرد جوان می‌شود. در تمام منطقه شایع شده است که شوهر قبلی «زینو» که ملوان بوده است از یک کشتی غرق‌شده صندوقی مملو از سکه و اشیاء قیمتی به دست آورده که پس از مرگ به زینو رسیده است. «بُرزو»، همسر فعلی زینو هم جوانی و زندگی خود را سیاه می‌کند و هم با زخم‌زبان‌ها و کنایه‌های دائمی روح زن را آزار و شکنجه می‌دهد. توهم گنج، برای مدتی زینو را محبوب می‌کند و همهٔ مردان برای جلب توجه و ازدواج با او از هم پیشی می‌گیرند. ولی ازدواج وی با بُرزو، چیزی جز حقارت و عذاب برای او به همراه ندارد. روزی که بُرزو با زور و توهین و تحقیر زینو را وادار می‌کند تا محل اختفای گنج را به او بنمایاند وباقول و وعده و وعید به او، از زینو می‌خواهد وی را به محل گنج رهنمون کند، زینو که از این رفتار به جان آمده است، او را به تلمبه‌خانه‌ای قدیمی و دورافتاده می‌برد و به محض اینکه بُرزو به این محل سیاهچال‌گونه و ترسناک قدم می‌گذارد، در را بر روی او بسته و قفل بزرگی را که در جیب پنهان کرده به آن می‌زند. سپس با پولی که در جیب دارد راهی شهر می‌شود و به سوی چراغ‌های روشنی که از دور سوسو می‌زند، روان می‌شود. بدینسان از بُرزو که با توهم و آز خود، مدت‌ها او را مورد شکنجه روحی قرار داد، انتقام می‌گیرد.



شاید از میان همهٔ داستان‌های این مجموعه، هیچ داستانی بیش از «آخرین تصویر» نمایانگر انواع توهم‌هایی که تک‌تک شخصیت‌ها دچار آن شده‌اند نباشد: توهم راوی، خانم نامور، آقای نامور و توهمات دوستان و همکاران راوی و خانم نامور نسبت به او و به راوی. داستان مجدداً با جمله‌ای آغاز می‌شود که همدردی راوی را نسبت به شخصیت اصلی داستان(خانم نامور) نشان می‌دهد و از همان ابتدا کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد: «یعنی میان این همه عکس یکی نیست که سیاهی و هول و هراس چنان شبی را نشان بدهد. یا میان این همه آدم یکی که دل بدهد به

● نظم ۳ (خاقانی)
● دکتر عباس ماهیار
● مرکز چاپ و انتشارات پیام نور، چاپ نهم، ۱۳۷۷

پروین تاج‌بخش

می‌نویسند:[1] «اصطلاح کنایه در مقابل مجاز و استعاره از اصطلاحات متأخران است؛ اما قدمای اهل ادب لفظ کنایه را در معنی اعم از مجاز و کنایهٔ مصطلح به کار می‌بردند و مجازات را هم به لفظ کنایه عبارت می‌کردند و اصطلاح مجاز مرسل و استعاره کمتر معمول بود و این اصطلاحات و تقسیمات غالباً مستحدث است.»

امروزه در کتب معانی و بیان، به‌ویژه معانی و بیان دانشگاهی که جنبهٔ آموزشی دارد اصطلاحاتی آمده که گوش فراگیران با آن آشنا است. اعتقاد به این‌که کنایه خود قسم مستقلی در مقابل استعاره و مجاز است، ضمن تنوع بحث می‌تواند دانشجو را متخصص بار آورد. بدین رو بر عهدهٔ مؤلفان محترم کتب دانشگاهی است که در شرح و گزارش متون ادبی، دقت کنند این نام‌گذاریها درست باشد تا دانشجو دچار آشفتگی ذهن و پریشانی خاطر نگردد و آنچه را در کلاسهای معانی و بیان می‌آموزد، به راحتی در درک زیباییهای شعر خاقانی به‌کار گیرد.

نویسنده به هنگام مطالعهٔ کتاب متوجه شد شارح بیش از شصت و یک بار استعاره را کنایه تعبیر کرده‌اند. از آن جمله به موارد ذیل اشاره می‌شود:

ردیف	شماره صفحهٔ کتاب	کلمات و ترکیبات استعاری
۱	ص ۱۷ س ۴	شانه کردن طرّه شب
۲	ص ۱۷ س ۶	عبیرین خضاب شدن موی سپید دهر
۳	ص ۱۷ س ۸	خطیب سحر
۴	ص ۱۸ س ۱۵	حربهٔ زرین
۵	ص ۲۸ س ۲۱	سنبل‌تر
۶	ص ۲۹ س ۱	کمند معنبر
۷	ص ۲۹ س ۱۰	هندوی آشوب‌گستر
۸	ص ۳۲ س ۱۵	شمع هفت چرخ
۹	ص ۳۳ س ۸	سلطان یکسوارهٔ گردون
۱۰	ص ۳۳ س ۲۱	گوهرتر

کاستی توضیحات و نارسایی معنی ابیات

۱ـ بجا بود مؤلف در مقدمهٔ کتاب، نسخهٔ مورد استفادهٔ خود را در گزینش متن به خوانندگان معرفی می‌کردند. یادآوری این نکته برای دانشجویان نوعی آموزش به‌شمار می‌رود و خالی از فایده نیست. البته در توضیح پاره‌ای از ابیات گاه با توجه به شواهد شعری و شمارهٔ

نظری بر گلچین یازده قصیدهٔ خاقانی

گلچین یازده قصیدهٔ خاقانی با عنوان **نظم ۳ بخش ۱** از سری کتابهای درسی است که مؤلف ارجمند جناب آقای دکتر عباس ماهیار برای دانشجویان زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور شرح کرده‌اند. این کتاب بار نخست در شهریور (۱۳۷۱) و بار نهم در بهمن (۱۳۷۷) به زیور طبع آراسته شد. در طول این مدت جنبهٔ آموزشی و آزمایشی کتابهای دانشگاه پیام نور این باور را در نگارنده تقویت کرد که چاپ و نشر کتاب بر منوال دفعات پیشین، بدون جزئی‌ترین تغییر، گویای این واقعیت است که شارح محترم را فرصتی دست نداده تا آن را بازبینی نمایند و به رفع برخی نقیصه‌ها و کاستیهای آن بپردازند.

البته به قول ابوالفضل بیهقی «فضل مؤلف جای دیگر نشیند» زیرا دکتر ماهیار به‌ویژه در دههٔ اخیر با توجه به مطالعات و تحقیقاتی که درخصوص خاقانی داشته‌اند، موفق شده‌اند ضمن انتشار آثار ارزنده‌ای در زمینهٔ خاقانی نکات تازه‌ای را دربارهٔ این شاعر گرانسنگ مطرح کنند و به حق خود را در زمرهٔ یکی از خاقانی‌شناسان مبرّز معرفی نمایند.

نگارنده که خود از علاقه‌مندان اشعار خاقانی است به انگیزهٔ این رغبت از همان آغاز انتشار کتاب، تدریس آن را برعهده داشت و در طول سالها تدریس خطاهایی را که در آن می‌دید در حاشیهٔ کتاب یادداشت می‌کرد، به امید این که فرصتی دست دهد آنها را به صورت نوشته‌ای به محضر استاد فرزانه تقدیم نماید تا آن‌چنان که بایسته است باطن عروس فکرتش را چون جمال دلارایش بپیرایند و به خواهندگانش بسپارند.

اگرچه به ظنّ برخی از محققان مطالعه و تدقیق در چنین کتابهایی که به مثابهٔ یک جزوهٔ دانشگاهی است کاری درخور و ارزشمند نیست؛ اما باید توجه داشت که این داوری قدری شتابزده و به دور از انصاف است، زیرا خیل عظیمی از پذیرفته‌شدگان کنکور، در دانشگاه پیام نور مشغول تحصیل‌اند و مطالعه و یادگیری مطالب همین کتابها و به اصطلاح جزوه‌های دانشگاهی، تنها ملاک ارزیابی و فراغت از تحصیل آنان است. نکتهٔ مهم دیگر این که بارها خود شاهد بوده‌ام که در دانشگاههای دیگر به بهانه‌های مختلف ازجمله صرفه‌جویی در وقت، سهولت تهیهٔ منابع و آماده بودن مواد درسی، مطالعهٔ کتابهای انتشارات پیام نور را به دانشجویان توصیه می‌کنند و به عنوان جزوهٔ کمک درسی از آنها بهره می‌برند. بنده کتابهای دانشگاه را کاری کارستان نمی‌دانم اما به‌خوبی واقفم که کم‌توجهی یا بی‌توجهی به این کتابها و مطالبی که در مورد آنها گفته می‌شود، درواقع بی‌اعتنایی به یک میلیون دانشجویی است که در این دانشگاه تحصیل می‌کنند.

در آغاز اذعان‌می‌کنم که شارح محترم با توانمندی که در شناخت خاقانی و شرح ابیات دارند کوشیده‌اند با گزارش روشن ابیات در جهت گره‌گشایی از دقایق اشعار این سخنور بزرگ گام بردارند و به حق در این کار موفق هم بوده‌اند. بنابراین نوشتهٔ حاضر به هیچ عنوان از زحمات استاد گرانمایه نمی‌کاهد و تنها برای توجه‌کردن به آنها در چاپهای بعدی است.

کنایه یا استعاره !

شارح محترم در قسمتهای مختلف کتاب از روی تسامح کنایه را استعاره و مجاز می‌گیرند. این سهل‌انگاری از آنجا ناشی می‌شود که بحث کنایه در کتب بلاغی قدیم بحث مستقلی نبوده است. از این رو در عرف عام به استعاره و مجاز هم کنایه گفته‌اند. استاد همایی

چنانکه ستارگان هنگام سحر از صحنهٔ آسمان محو می‌شوند».[۱۰]

۱۰ـ ص ۵۲ب ۶۰:

«موی بند بزر از موی زره ور ببرید

عقرب از سنبلهٔ ماه سپر بگشایید»

در معنی بیت نوشته‌اند: «موی بند زرین از موی خود باز کنید و سر زلف خود را ببرید و کوتاه نمایید.» به نظر می‌رسد در مصرع دوم علاوه بر کوتاه کردن مو، پریشان کردن و آشفته کردن مو نیز مورد توجه شاعر بوده است. در آداب سوگواری قدیم پریشان کردن گیسو، نشان از مصیبتی عظیم و عزایی بزرگ است.[۱۱]

۱۱ ـ ص ۵۷ : در هدفهای رفتاری قصیدهٔ چهارم از دانشجو خواسته‌اند استعاره‌ها را استخراج کند، درحالی که در سراسر کتاب جز چند مورد به استعاره اشاره نکرده‌اند. به همین‌گونه است در هدفهای رفتاری قصیدهٔ هفتم.

۱۲ ـ ص ۶۷ س ۵ : وزن قصیدهٔ پنجم «مفعولُ، مفاعیلُ، مفاعیلُ، مفاعیلْ» است که مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلْ آمده است.

۱۳ ـ ص ۷۳ س ۶ : «آخور ایام» اضافهٔ تشبیهی است نه کنایه. خاقانی این تشبیه را فراوان به کار برده است:[۱۲]

«رخش ترا بر آخور سنگین روزگار

برگ گیا نه و خرتو عنبرین چرا»

«مرغزار جان‌طلب خاقانیا

کآخر گیتی است سنگین ای دریغ»

۱۴ ـ ص ۸۵ س ۵ : مفهوم بیت (۹) روان نیست. پس می‌نویسیم: «آن قدر اشک گرم خونین از دیده جاری می‌کنم که به قوزک پایم برسد و سنگ بزرگی را که زنجیر پایم بدان متصل است به حرکت درآورد.»[۱۳]

۱۵ ـ ص ۸۹ ب ۳۰:

«سامری سیرم نه موسی سیرت ار تا زنده‌ام

در سم گوساله آلاید ید بیضای من»

در شرح بیت می‌خوانیم: تا زمانی که زنده‌ام اگر دستم به زر آلوده گردد چون سامری مایهٔ گمراهی مردمم.» معنی بیت دقیق نیست. باید بگوییم: اگر قدرت سخنوری خود را برای یافتن زر و سیم به کارگیرم مانند سامری که مایهٔ گمراهی بود، منحرفم.

۱۶ ـ ص ۹۴ س ۷: کاربرد رکاب در مفهوم موکب مجاز است نه کنایه. زیرا در مجاز ارادهٔ معنی حقیقی ممکن نیست ولی در کنایه ارادهٔ معنی حقیقی ممکن است.[۱۴]

۱۷ ـ ص ۱۰۷ س ۲: بحر قصیدهٔ هشتم «اخرب مکفوف محذوف» است که به نادرست «مقصور» چاپ شده است.

۱۸ ـ ص ۱۲۲ س ۱۲: معنی واژهٔ «آبله» را باید به قصیدهٔ سوم بیت (۱۸) ارجاع می‌دادند. نه به قصیدهٔ ششم بیت (۲۰).

۱۹ ـ ص ۱۳۸ س ۱:

در توضیح بیت:

«چه راحت مرغ عیسی را ز عیسی

که همسایه است با خورشید عذرا»

واژهٔ «عذرا» به معنی آشکار و روشن به کار رفته است نه به معنی دوشیزه و باکره.[۱۵]

۲۰ ـ ص ۱۳۸ س ۱۴:

دربارهٔ بیت:

«گر آن کیخسرو ایوان نور است

چرا بیژن شد این در چاه یلدا»

معنی روشنی به دست نداده‌اند. گزارش دکتر کزازی رساتر و پذیرفتنی‌تر است. ایشان در شرح بیت مذکور می‌نویسند: «کیخسرو استعارهٔ آشکار از خورشید است و ایوان نور تشبیه رساست. خورشید بر سرزمین روشنایی آن چنان فرمان می‌راند که کیخسرو بر ایران. یلدا کنایهٔ ایما از شب تاریک است و چاه با تشبیه رسا به شب مانند شده است و خود استعارهٔ آشکار از زندان تنگ و تاریک خاقانی است که با تشبیهی استوار خویشتن را به بیژن مانند کرده است. پرسش هنری است و از سر شگفتی.»[۱۶]

با توجه به توضیحات فوق می‌توان بیت را این‌گونه معنی کرد: چگونه ممکن است کیخسرو خورشید بر سرزمین روشنایی فرمان راند و شاعر مانند بیژن در زندان تنگ و تاریک محبوس باشد.

۲۱ ـ ص ۱۶۰ ب ۶۵:

«ز تثلیثی کجا سعد فلک راست

به تربیع صلیبت باد پروا»

در شرح بیت مذکور اصطلاح نجومی «تربیع» را توضیح نداده‌اند.

«تربیع: قرار گرفتن ماه است در محلی که فاصلهٔ آن تا خورشید یک چهارم فلک (۹۰ درجه) باشد و حالت نیمه دشمنی است میان دو برج یا دو سیاره.»

۲۲- ص ۱۶۰ س ۶:

در توضیح بیت:

«عاشق به رغم سبحهٔ زاهد کند صبوح

بس جرعه هم به زاهد قرّا برافکند»

اگر واژهٔ «قرّا» را در معنی مفرد آن یعنی «پارسای دروغین» بگیریم مناسبت بیشتری با بیت دارد. این واژه در اصل جمع «قاری» است؛ اما در معنی «پرهیزگار دروغین» مفرد شمرده شده است.[۱۷] خاقانی در قسمتی از دیوان گوید:[۱۸]

پی گم‌کنان سی شب دوان از چشم قرّایان نهان

دزدیده در کوی مغان نزدیک خمّار آمده

۲۳ ـ ص ۱۶۰ س ۲۴:

در بیت:

«یک گوش ماهی از همه کس بیش ده مرا

تا بحر سینه جیفهٔ سودا برافکند»

کاربرد «سودا» در معنی خیال فاسد به علاقهٔ سبب و مسبب، مجاز است نه کنایه.

۲۴ ـ ص ۱۶۱ س ۱۲:

در معنی مصرع دوم بیت:

«امروز کم خور اندُه فردا چه دانی آنک

ایام قفل بر در فردا برافکند؟»

نوشته‌اند: «... از کجا می‌دانی که راه فردا به روی تو بسته خواهد شد؟ معنی زیر تناسب بیشتری با بیت دارد: «غم فردا را کم خور شاید فردایی برای تو وجود نداشته باشد و حیات تو همین امروز به پایان رسد.»[۱۹]

۲۵ ـ ص ۱۶۴ س ۳:

در بیت:

«سلطان یکسوارهٔ گردون به جنگ دی

بر چرمه تنگ بندد و هرّا برافکند»

«دی» در اینجا به علاقهٔ جزء به کل یا خاص و عام مجاز است نه کنایه. به همین‌گونه است در ص ۱۶۶ س ۲۱.

۲۶ ـ ص ۱۶۵ س ۲۲:

در بیت:

«آن آتشین صلیب در آن خانهٔ مسیح

بر خاک مرده، باد مسیحا برافکند»

باد به قرینهٔ عام و خاص مجاز است نه کنایه.

بیت ارجاعی می‌توان دریافت که نسخهٔ دکتر ضیاءالدین سجادی را اصل قرار داده‌اند.

۲ـ در ضبط بعضی ابیات بی هیچ اشاره‌ای از نسخه بدل استفاده کرده‌اند.

۳ـ به نظر می‌رسد در برخی ابیات به تصحیح قیاسی دست زده‌اند یا از چاپهای دیگر بهره برده‌اند، مثلاً ص ۲۷ ب ۸: ضبط مصرع دوم در دیوان سجادی «زند مجوس خواند و مصحف به بر درش»[۲] هست که در گزیده «برابرش» چاپ شده است.

۴ ـ براساس دیوان سجادی برخی ابیات نادرست ضبط شده است:

الف: ص ۵۸ ب ۵: ضبط درست مصرع اول چنین است: «روی خاک آلود من چون کاه و بر دیوار حبس»[۳]

ب: ص ۹۹ ب ۱۰: مصرع دوم در متن دیوان این گونه چاپ شده: «سادات ری و ائمه ری و اتقیای ری» و در نسخه بدل بدون واو عطف: «سادات ری، ائمهٔ ری، اتقیای ری»[۴]

ج: ص ۱۱۴ س ۱۹: شکل درست مصرع دوم بیت مذکور از خاقانی به این صورت است:

«بود خواهر گیر عیسی مادر ترسای من»[۵]

د: ص ۱۳۵ ب ۵۸: مصرع اول در دیوان بدین صورت آمده است:

«به روح القدس و نفخ روح و مریم»[۶]

۵ ـ اغلب شارحان در گلچینی که از اشعار گویندگان ترتیب می‌دهند از قاعدهٔ خاصی پیروی می‌کنند. شاید متداول‌ترین روش، آراستن آنها براساس قافیه باشد یا به سبب بُعد آموزشی اثر، اول قصاید آسان و سپس قصاید دشوار را بگنجانند. در کتاب حاضر نه تنها این نظم و ترتیب دیده نمی‌شود بلکه در پاره‌ای موارد مطلع برخی قصاید جابه‌جا شده است؛ برای مثال در قصیدهٔ دوم ابتدا مطلع چهارم

و بعد مطلع سوم را آورده‌اند.

مؤلف در مقدمهٔ کتاب می‌نویسند: «در تنظیم کتاب سعی شده است ابتدا قصاید آسان مورد شرح قرار گیرد تا اندک اندک زمینه برای طرح قصاید مشکل فراهم آید.»[۷] اما با اندک تأملی در قصاید کتاب به وضوح می‌توان دریافت که این اصل رعایت نشده است. یکی از مسائلی که شعر را پیچیده و دشوار می‌کند توجه شاعر به صنایع ادبی و تصاویر شعری است که در قصیدهٔ دوم با مطلع «خاقانیا به کعبه رسیدی روان بپاش» نمود بیشتری دارد. در تنظیم کتاب از آسان به مشکل باید قصاید چهارم، هفتم و اول را به ترتیب یکی پس از دیگری جای داد.

۶ـ مؤلف محترم در بخش توضیحات از معنی کردن ساده‌ترین لغات قلم بازنگرفته‌اند. با اطمینان می‌توان گفت دانشجو به هنگام گذراندن واحد خاقانی تا آن حد با گنجینهٔ لغات فارسی آشناست که معنی واژه‌های زیر را بداند:

افلاک (ص ۱۶) اشکال (ص ۱۷) حادثه (ص ۱۸) حوادث (ص ۱۹) حبسگاه (ص ۲۰) گروه (ص ۲۱) آز (ص ۲۲) بی حرمتی (ص ۲۹) محقّر (ص ۳۰) فرّاش (ص ۳۱) حوالی (ص ۳۴) صبحگاه (ص ۴۳) گذر (ص ۴۴) خور (ص ۴۵) همدرد (ص ۴۷) نخل (ص ۴۹) نشیب (ص ۶۱) ناسزا (ص ۶۲) راحت (ص ۷۰) نقصان (ص ۷۳) رایج (ص ۷۴) انصاف (ص ۷۵) بند (ص ۸۶) یکتا (ص ۸۹) شاکر (ص ۱۰۰) قبول (ص ۱۰۱) هول (ص ۱۰۹) فریب (ص ۱۱۰) حسرت (ص ۱۲۲) تاج (ص ۱۲۶) مبدأ (ص ۱۴۳) برهان (ص ۱۴۵) کفر (ص ۱۴۸) شکیبا (ص ۱۶۲) خجلت (ص ۱۶۳) کمین (ص ۱۶۴) مداوا (ص ۱۶۶) زاغ (ص ۱۶۹) و...

گاه معنی بعضی لغات را در دو جا می‌آورند:

نظّاره (ص ۳۲ و ۵۱) دلو (ص ۲۰ و ۳۴) رسن (ص ۲۰ و ۳۴) سقر (ص ۴۳ و ۶۲) صدف (ص ۹۱ و ۱۱۰) انصاف (ص ۷۵ و ۱۴۰) و...

اغلب معنی لغتی را ذکر کرده سپس همان لغت را به صورت ترکیب معنی می‌کنند:

احمرو تیغ احمر (ص ۳۴) کبود و دل‌کبود (ص ۴۵) خاییدن و دندان خای، عرش و ساق‌عرش (ص ۸۵) یافه و یافه گفتن، حجت و حجت‌گویا، شقه و شقهٔ دیبا (ص ۹۰) مکارم و مکارم‌نما (ص ۱۰۰) ریزه و خسیس‌ریزه (ص ۱۰۸) رسن و گسسته رسن (ص ۱۱۰) نساج و نساج نسبت (ص ۱۱۴) زکات و زکات‌ستان (ص ۱۲۲) راهب و راهب‌آسا (ص ۱۳۶) غرّا و ابیات غرّا (ص ۱۵۱) نهال و نهال ستم (ص ۱۶۷) بساط و بساط افکندن (ص ۱۶۸) و...

گاه در معنای لغت ساده‌ای، معنایی را ذکر می‌کنند که از خود کلمه مشکل‌تر است. انگشت‌کوچک: انگشت‌کهین (ص ۲۱ س ۱۸).

در بعضی موارد برای پرهیز از تکرار با توضیح لغت، ترکیب یا اصطلاحی در یک جا، خواننده را در موارد بعد به همان صفحه ارجاع می‌دهند، شایسته بود این شیوه را در سراسر کتاب رعایت می‌کردند.

۷ـ ص ۴۴ س ۲۳:

در توضیح بیت:

«به وفای دل من ناله برآرید چنانک

چنبر این فلک شعوذه‌گر بگشایید»

«به» را حرف قسم گرفته‌اند. به نظر نگارنده «به» در اینجا حرف قسم نیست به معنی حرف اضافهٔ «برای» است. در گزیدهٔ اشعار خاقانی که به همت نشر قطره چاپ شده نیز «به» را در معنی حرف اضافه گرفته‌اند.[۸]

۸ـ ص ۴۹ ب ۳۵:

«باد غم جست سر لهو و طرف بربندید

موج خون خاست سر بهو و طزر بگشایید»

در معنی مصرع دوم می‌خوانیم: «موج خون برخاست پیشگاه‌سرا و تالار قصر را برای سوگواری باز کنید.» با توجه به این که شاعر همگان را به ماتم فرزند فرامی‌خواند و بعد از خاموشی چراغ دل خود همه چیز را بیهوده می‌پندارد زیباییها و زیورها همه بعد از مرگ رشید تنها در خور برکندن و سوزاندن هستند.[۹] علاوه بر معنی مذکور در کتاب می‌توان گفت: «سقف ایوان و کوشک را بشکافید و آنها را ویران کنید». به عبارت دیگر آنچه نشانی از شادی و آسایش دارد دیگر به درد نمی‌خورد همه را نابود کنید.

۹ـ ص ۵۲ ب ۵۷:

«آفتابم گرو شام و شما بسته حلی

آن حلی همچو ستاره به سحر بگشایید»

در توضیح مصرع دوم می‌افزاییم: «زیورها را از خود دور کنید

نگاهی به کتابهای فارسی عمومی دانشگاهی

محمود حکم‌آبادی

هدف از نوشتن این مقاله، جواب دادن به یک سری از سؤالهایی است که ذهن غالب دانشجویان را به خود مشغول کرده و برای نیل به این مقصود و مستند کردن سخن خود، بعضی از کتب «فارسی عمومی» را که در دانشگاههای امروز تدریس می‌شود مورد بررسی قرار داده‌ایم که به ترتیب معرفی می‌شود*:

۱) **برگزیده متون ادب فارسی**، تألیف آقایان: دکتر جلیل تجلیل، دکتر اسماعیل حاکمی و... ، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ ۱۳۷۹ (۲۶۸ صفحه) ۱۱۰۰ تومان.

۲) **زبان و ادبیات فارسی**، تألیف آقایان: دکتر حسن ذوالفقاری، عمرانی و سرکار خانم کریمی‌راد، نشر چشمه، ۱۳۷۸ (۵۴۴ صفحه) ۲۳۰۰ تومان.

۳) **فارسی عمومی**، تألیف آقایان: دکتر محمود فتوحی و دکتر حبیب‌الله عباسی، نشر روزگار چاپ چهارم، ۱۳۷۹، (۲۶۳ صفحه) ۱۵۰۰ تومان.

۴) **فارسی عمومی**، تألیف آقایان: دکتر ابراهیم قیصری و دکتر محمود دهقانی، انتشارات جامی، چاپ دوم، ۱۳۸۰ (۳۲۵ صفحه) ۱۶۰۰ تومان.

۵) **فارسی عمومی**، تألیف آقای دکتر محمد دامادی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ سوم ۱۳۷۹ (۷۲۲ صفحه) ۲۵۰۰ تومان

۶) **بر سمندسخن**، تألیف آقای دکتر نادر وزین‌پور، انتشارات فروغی، چاپ دهم ۱۳۸۰ (۳۴۴ صفحه) ۱۸۰۰ تومان.

در جامعهٔ دانشگاهی امروز، آن‌گاه که سخن از ادبیات ـ نه به معنی خاص، بلکه به عنوان یک مسئلهٔ ذوقی ـ پیش می‌آید، بدون شک ما با دو گروه کاملاً متفاوت از علاقه‌مندان آثار ادبی مواجه می‌شویم: عامّهٔ مردم و دانشجویان؛ و با کمی دقّت بیشتر متوجه

۲۷ـ ص ۱۶۹ س ۲:
در بیت:
«گرچه سو و اتمک از ایشان طلب کند
کی مهر شه به اتسز و بغرا برافکند»
سو و اتمک (آب و نان) به علاقهٔ خاص و عام مجاز است کنایه نیست.

غلطهای چاپی

ناگفته پیداست که کتابی می تواند اعتماد دانشجو را به خود جلب کند که از اغلاط چاپی و نگارشی پیراسته باشد، کتاب حاضر نیز مانند سایر کتابهای پیام نور از لغزشهای مطبعی خالی نیست. بیش از ۶۰ غلط مطبعی در کتاب هست که در ذیل فقط به برخی اشاره می شود:

ردیف	شماره صفحهٔ کتاب	غلط	درست
۱	ص ۱۱ س ۱	روحیات	روحیه
۲	ص ۱۳ ب ۱۵	ملایک	ملایکه
۳	ص ۱۳ ب ۱۲	دارالخلافه	دارالخلافهٔ
۴	ص ۱۴ ب ۴۰	تیر	تیه
۵	ص ۱۶ س ۲۳	هشست	هشت
۶	ص ۱۷ س ۸	کنایه	کنایه
۷	ص ۲۰ س ۲۴	برات عقل	برات عزلت
۸	ص ۲۳ س ۲	مُکرُمت	مَکُرمت
۹	ص ۲۷ ب ۶	هندی	هندوی

فهرست منابع:

۱ ـ آیتی، عبدالمحمد، قرآن مجید، انتشارات سروش، ۱۳۶۷.
۲ ـ احمد سلطانی، منیره، **قصیدهٔ فنی و تصویرآفرینی خاقانی شروانی**، انتشارات کیهان، ۱۳۷۰.
۳ ـ امامی، نصرالله، **ارمغان صبح**، نشر دیبا، چاپ اول ۱۳۷۶.
۴ ـ امامی، نصرالله، **مرثیه سرایی در ادبیات فارسی تا پایان قرن هشتم**، انتشارات جهاددانشگاهی، اهواز ۱۳۶۹.
۵ ـ پوردرگاهی، ابراهیم، **شهربندان بلا**، انتشارات آیدین، تبریز ۱۳۷۷.
۶ ـ تبریزی، محمدحسن بن خلف، **برهان قاطع**، چاپخانهٔ سپهر، چاپ چهارم ۱۳۶۲.
۷ ـ روشن ضمیر، مهدی، **معتقدات و آداب ایرانی**، اثر هانری ماسه، انتشارات مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران، تبریز ۱۳۵۳.
۸ ـ سجادی، ضیاءالدین، **دیوان خاقانی شروانی**، انتشارات زوّار، چاپ سوم ۱۳۶۸.
۹ ـ سجادی، ضیاءالدین، **فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی**، انتشارات زوار، ۱۳۷۴.
۱۰ ـ شریعت، محمدجواد، **دستور زبان فارسی**، انتشارات اساطیر، چاپ سوم ۱۳۶۷.
۱۱ ـ شمیسا، سیروس، **بیان**، انتشارات فردوس، ۱۳۷۰.
۱۲ ـ کزازی، میرجلال الدین، **بیان**، نشر مرکز، ۱۳۶۸.
۱۳ ـ کزازی، میرجلال الدین، **رخسار صبح**، نشر مرکز، ۱۳۶۸.
۱۴ ـ کزازی، میرجلال الدین، **سراچهٔ آوا و رنگ**، انتشارات سمت، ۱۳۷۶.
۱۵ ـ کزازی، میرجلال الدین، **گزارش دشواریهای خاقانی**، نشر مرکز، ۱۳۷۸.
۱۶ ـ ماهیار، عباس، **خار خاربند و زندان**، نشر قطره، ۱۳۷۶.
۱۷ ـ ماهیار، عباس، **گزیدهٔ اشعار خاقانی**، نشر قطره، ۱۳۷۲.
۱۸ ـ ماهیار، عباس، **نظم ۳ (خاقانی)**، انتشارات پیام نور، چاپ نهم ۱۳۷۷.
۱۹ ـ مؤید شیرازی، جعفر، **شعر خاقانی**، انتشارات دانشگاه شیراز، چاپ اول ۱۳۷۲.
۲۰ ـ مصفّی، ابوالفضل، **فرهنگ اصطلاحات نجومی**، انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران ۱۳۶۶.
۲۱ـ معدن کن، معصومه، بزم دیرینه عروس، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲.
۲۲ ـ معین، محمد، **فرهنگ معین**، انتشارات امیرکبیر ۱۳۶۴.
۲۳ ـ نجفی، ابوالحسن، **غلط ننویسیم**، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ پنجم ۱۳۷۲.
۲۴ ـ همایی، جلال، **معانی و بیان**، مؤسسه نشر هما، ۱۳۷۰.
۲۵ ـ مجلهٔ **رشد ادب فارسی**، سال هفتم، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۳۷۰.

پانوشتها:

۱ ـ **معانی و بیان**، استاد جلال همایی، ص ۲۰۶.
۲ ـ **دیوان اشعار خاقانی**، دکتر سجادی، ص ۲۱۹.
۳ ـ همین کتاب، ص ۳۲۱.
۴ ـ همین کتاب، ص ۴۴۴.
۵ ـ همین کتاب، ص ۳۲۳.
۶ ـ **دیوان اشعار خاقانی**، ص ۲۸.
۷ ـ **نظم ۳ (خاقانی)**، دکتر ماهیار، ص ۵.
۸ ـ **گزیدهٔ اشعار خاقانی**، دکتر ماهیار، ص ۱۰۶.
۹ ـ **مرثیه سرایی در ادبیات فارسی تا پایان قرن هشتم**، نصرالله امامی، ص ۲۵۱ و نیز شهربندان بلا، ص ۱۲۰.
۱۰ ـ **شهربندان بلا**، پوردرگاهی، ص ۱۳۵.
۱۱ ـ **معتقدات و آداب ایرانی**، هانری ماسه، ترجمهٔ مهدی روشن ضمیر، ص ۱۶۷ و **گزارش دشواریهای شعر خاقانی**، کزازی، ص ۶۲.
۱۲ ـ **دیوان اشعار خاقانی**، دکتر سجادی، ص ۱۵ و ۷۸۰.
۱۳ ـ **ارمغان صبح**، نصرالله امامی، ص ۹۷ و مجلهٔ **رشد ادب فارسی**، سال هفتم، شمارهٔ ۲۷.
۱۴ ـ رک: ص ۶ همین نوشته، بحث فرق استعاره و کنایه.
۱۵ ـ **برهان قاطع**، ذیل عذرا.
۱۶ ـ **گزارش دشواریهای شعر خاقانی**، صص ۶۷-۶۶.
۱۷ ـ **رخسار صبح**، کزازی، ص ۲۹۶.
۱۸ ـ **دیوان اشعار خاقانی**، سجادی، ص ۳۸۹.
۱۹ ـ **ارمغان صبح**، ص ۱۶۳ و رخسار صبح، ص ۳۲۲.

مشورت با صاحبان ذوق و قریحه و اصحاب نظر و اندیشه است که از نیروی ذوق و قریحهٔ سرشار، تربیت شده و تهذیب یافته برخوردارند و آنگاه که انتخاب، مشورتی و جمعی باشد، موفقیت و تأثیرگذاری به مراتب بیشتر خواهد بود.

ـ ضعفها و نقصهای آشکاری که در چاپ کتب «فارسی عمومی» مشاهده می‌شود و مؤلفان کمتر درصدد رفع آن برآمده‌اند عبارت‌اند از: اشتباهات چاپی در حیطهٔ واژگان (۳، ۱ و...) اختلاف در رسم‌الخط نگارش (۱ با کتب دیگر) ضعف ویرایش، کاستی در ارجاعات، کم‌توجهی در تهیهٔ فهرستهای پایانی کتاب (۱، ۳ و ۴) و... که بهتر است پیش از چاپ و نشر کتاب، همهٔ اصلاحات اعمال شود؛ زیرا هدف اصلی از تألیف و تدریس این درس، آشنایی با آموزش درست زبان فارسی است و کتب «فارسی عمومی» هرچقدر از این‌گونه اشتباهات به دور باشد، موفقیت بیشتر و آموزش آسان‌تر خواهد بود.

ـ باتوجه به تعداد زیاد کتابهای «فارسی عمومی» که در بازار امروز عرضه می‌شود ولی غالب استادان زبان و ادبیات فارسی، به ویژه مدرسان این واحد درسی معترف‌اند که در تألیف این کتاب، روشی جدید، دقیق، جامع و دانشگاهی ـ که موردقبول عموم طالبان و دانشجویان و مدرسان باشد ـ مشاهده نمی‌شود. هر مؤلفی با روشی مخصوص که بیشتر سلیقه‌ای است، به تألیف کتاب می‌پردازد. (۱، ۵ و ۶) و کمتر دیده می‌شود که طرحی نو و روشی جامع اعمال شود. (۳، ۲ و ۴) اختلاف روش، پسندیده است ولی بدون نوآوری، هرگز.

ـ با مروری کوتاه در کتابهای منتشر شده، روشهای مختلف در امر تألیف کتابهای «فارسی عمومی» را می‌توان در چند دستهٔ مختلف طبقه‌بندی کرد:

الف) دسته‌ای از کتابها بدون هیچ نظم منطقی، فقط به درج انبوهی از مطالب نظم و نثر پرداخته‌اند که نه کششی ایجاد می‌کند و نه براساس اصولی خاص منظم شده است؛ نه آغازی دارد و نه انجامی. این کتابها بیشتر به یک کتاب اخلاق شبیه‌اند تا کتاب درسیِ ادبی. (۱ و ۵)

ب) در بعضی دیگر از کتابها، خواننده با مطالبی کلیشه‌ای، تخصصی و دشوار مانند: دستور زبان فارسی، زبان‌شناسی، عروض و قافیه، معانی و بیان و بدیع، شعرها و نثرهای مشکل و طولانی مواجه می‌شود. آیا مؤلفان این‌گونه کتابها، بدون توجه به مخاطبان خود و غافل از هدف اصلی این درس ـ که همانا انگیزش و آموزش زبان فارسی به صورت آسان و جذاب است ـ و به جای آن که به فکر رشد و تعالی دانشجو باشند، اقدام به تهیهٔ کشکولی از مطالب بی‌ربط و بی‌نظم کرده، سعی در چاپ کتابی حجیم و جذب سود مادی بیشترِ آن دارند؟

ج) ضعف و کاستی دسته‌ای دیگر از کتابهای «فارسی عمومی» عبارت‌اند از: تکرار در انتخاب مطالب از یک اثر در صفحات مختلف (۱ صص ۸۹ تا ۹۰ و ۲۰۲ تا ۲۰۴ و...) بی‌توجهی به عنوان درس و به بیراهه رفتن مؤلف (۶) عدم توجه به آیین نگارش، دستور زبان فارسی که در سرفصلهای این درس آمده است (۱ و ۳) تخلیط موضوع، آنچنان که مؤلف، ادبیات داستانی گذشته را با داستان و رُمان معاصر، تحت یک موضوع واحد (ادبیات داستانی) آورده است (۲) ضَعف در صفحه آرایی کتاب و پشت سر هم چاپ کردن کل مطالب کتاب و صفحه‌های سی سطری که باعث ملالت و خستگی خواننده می‌شود و در فروش کتاب هم تأثیر منفی به جای می‌گذارد (۵) و... .

د) در این میان، به ندرت تألیفی می‌توان یافت که به جز درج متون شعر و نثر به صورت روش‌مند و همراه با انتخاب شایسته و زیبا (۳ و ۴) به ارائهٔ فهرستها (۵)، اطلاع‌رسانی در زمینه‌های مختلف شعر و هنر و زبان و ادب فارسی و غیرفارسی (۵، ۴، ۳ و ۲) آشنایی با مطالبی مفید برای دانشجو همچون: نامه‌نگاری (۲) ارتقاء سطح معلومات، روش جدید در تألیف و تبویب کتاب (۳ و ۴)، نظم منطقی مطالب براساس شیوه و طرحی مخصوص (۳، ۴ و ۲) به ابداع و نوآوری و ایجاد کشش و کوشش در دانشجو و استاد هم پرداخته باشد.

در خاتمه امیدواریم که مؤلفان گرامی با سعهٔ صدر و عشق و علاقه به مسائل مطرح شده، توجه کرده، نگذارند درس «فارسی عمومی» مانند بعضی از دروس تخصصی ادبیات دچار نابسامانی شود و ذوق و طبع دانش‌پژوهان را خدشه‌دار کرده، آنها را دچار خمودگی و پژمردگی سازد.

پانوشت:

* در متن مقاله به جای نام بردن کتابها، به ذکر شماره بسنده کردیم: عدد سمت راست، معرّف نام کتاب و عدد یا اعداد سمت چپ، صفحه یا صفحات موردبحث در هر کتاب است. گاه فقط به شمارهٔ کتاب اکتفا شده است.

خواهیم شد که تحصیلکرده‌های علاقه‌مند به شعر و ادب فارسی نیز به دو گروه دانشجویان رشتهٔ ادبیات فارسی و دیگر رشته‌ها تقسیم می‌شوند؛ لذا وظیفهٔ نویسندگان، مؤلفان و نوآوران آثار ادبی است که در قدم آغازین برای تألیف و انتخاب متون ادبی، نهایت سعی و کوشش خود را در برقراری ارتباط با خوانندگان خود نشان دهند و متناسب با سطح درک و فهم، میزان مطالعات، افکار و اندیشه‌های آنها و باتوجه به شرایط خاص زمانی و مکانی و... به تألیف اثر بپردازند و لابد هر قدر دقت و حساسیت بیشتر باشد، موفقیت مؤلف و کشش و علاقهٔ خوانندگان به مطالعهٔ آثار ادبی بیشتر خواهد شد.

حال با ذکر این مقدمه باید از خود پرسید که: آیا مؤلفان کتب «فارسی عمومی» ـ که روز به روز بر تعداد آنها افزوده می‌شود ـ در کار تألیف موفق بوده‌اند؟ آیا در برقراری ارتباط با دانشجو، ایجاد انگیزه و علاقه برای خواندن آثار هنری ناب و طراز اول، در انتخاب متون، آشنا کردن دانشجویان با شاهکارهای ادبی فارسی و غیرفارسی، که حلقهٔ ارتباطی نسل جدید با تمدن و فرهنگ ناب گذشته است، آشنا ساختن آنها با زبان نوشتاری و اصول نگارش و استفادهٔ عملی از آن در رفع مشکلات روزانه، شکوفایی استعدادهای نهفته، ایجاد شور و حرکت در مخاطبان و... موفقیت نسبی به دست آورده‌اند؟ یا خیر؟

پیش از هرچیز باید متوجه بود که وظیفهٔ خطیر معلمان و استادان ادبیات، ایجاد علاقه و انگیزه در میان مخاطبان خود است، لذا وظیفهٔ مؤلف است که اثر خود را با زیباترین، شیواترین و مؤثرترین روشهای تألیف و بهترین اشعار و عبارات بیاراید. (۳،۴ و۲) در این راستا مسئولیت استاد در کلاس و نحوهٔ شروع درس اگر بیشتر و مهم‌تر از وظیفهٔ مؤلف نباشد کمتر نیست و بی‌گمان تأثیر بیان و استفادهٔ بهینه از فن سخنرانی در ایجاد علاقه و انگیزه در میان دانشجویان بسیار مهم است؛ بنابراین اگر در آغاز هر فصل و گفتار، بیتی زیبا و مؤثر یا عبارتی دلنشین از بزرگان شعر و ادب ایرانی و غیر آن انتخاب شود، تأثیر سخن در ایجاد انگیزه‌ها و علاقه‌ها به مراتب بیشتر خواهد بود.

ـ مؤلف کتاب «فارسی عمومی» اگر در رشتهٔ خود استاد مسلم هم باشد، باید خود را به جای دانشجو بنشاند و از چشم او ـ از چشم دانشجوی غیرادبیاتی ـ به ادبیات نگاه کند و با درک موقعیت و سطح فهم و درک او به تألیف کتاب بپردازد. بنابراین انتخاب متون پرحجم، مشکل فنی و تخصصی جز ملالت خاطر دانشجو و از بین بردن علاقه‌ها، حاصل دیگری نخواهد داشت. مؤلفی که در تألیف اثر خود، مطالب را چه براساس شکل و چه بر پایه موضوع و درون‌مایه طبقه‌بندی می‌کند و به انتخاب آثار و نمونه‌های طولانی و مشکل و فنی و تخصصی از ادبیات گذشته و معاصر می‌پردازد (۱ صص ۵۳ تا ۸۹ و ۹۴ تا ۱۰۲) و (۳ صص ۸۴ تا ۹۰ و ۲۱۸ تا ۲۲۷ و ۱۸۶ تا ۱۸۹) و (۴ صص ۶۶ تا ۷۹ و ۸۷ تا ۹۳ و ۱۶۳ تا ۱۷۰) باید متوجه باشد که خواندن و فراگیری اشعار بزرگان و نام‌آورانی چون: فردوسی، فرخی سیستانی، منوچهری، خاقانی، تاریخ جهانگشا، مرصادالعباد، نیما یوشیج، اخوان ثالث و... که دارای ویژگیهای یاد شده است، اگرچه برای اهل فن زیبا و لازم است ولی برای دانشجوی رشته کامپیوتر، فنی و مهندسی و... چندان کششی ندارد و مفهوم نخواهد بود و حتی ممکن است تأثیر منفی بگذارد. اثر ادبی حتی اگر بسیار زیبا هم باشد،

حجم زیاد و دیریابی اثر، خستگی و سرانجام دل‌زدگی به بار می‌آورد:

آب ار چه همه زلال خیزد
از خوردن پُر ملال خیزد
با آن که سخن به لطف آب است
کم گفتن هر سخن صواب است

«**لیلی و مجنون** نظامی»

همچنین مؤلفان کتب «فارسی عمومی» باید متوجه باشند که کتاب باید متناسب با زمان تدریس ـ که یک نیم سال است ـ تألیف شود؛ در غیراین صورت تألیف یک کتاب حجیم (۵، ۲، ۶ و ۴) علاوه بر زیان اقتصادی برای دانشجو، استفادهٔ بهینه و بازدهی و کارآیی را نیز کمتر خواهد کرد.

ـ استفاده از معیار ذوق و سلیقه و ارائهٔ زیباییها به کمک انتخاب متون منظوم و منثور، ویژگی دیگری است که باید موردتوجه مؤلفان کتب «فارسی عمومی» قرار بگیرد (۲، ۳ و ۴) ولی متأسفانه کمتر مشاهده می‌شود که کتابی تألیف شود و در انتخاب متون زیبا و تأثیرگذار، دقت و حساسیت لازم را رعایت کرده باشد. (۱، ۵ و ۶) استفاده از معیار ذوق در انتخاب آثار باعث می‌شود که غالب خوانندگان، کتاب را با علاقه بخوانند، از آن لذت ببرند و در حفظ کردن و ضبط مطالب و انتقال آن به دیگران کوشا باشند. به تعبیر دیگر، مؤلف باید آثاری را به‌گزین کند که: «از دل برآید و بردل نشیند.» آثاری چون: مرگ قو از حمیدی شیرازی، کارون تولّلی، آرش کمانگیر از سیاوش کسرایی، عقاب ناتل خانلری، پریا از شاملو، شلوار تاخورده از سیمین بهبهانی، قاصدک از اخوان ثالث، کلمات بایزید بسطامی، ابوسعید ابوالخیر، شمس تبریزی و...

اما مؤلف نباید از روی علاقه و سلیقهٔ شخصی به گزینش آثار ادبی بپردازد، بلکه باید ذوق و سلیقهٔ عموم خوانندگان و علاقه‌مندان را در انتخاب آثار لحاظ کند. بهترین راه برای نیل به این مقصود،

نشریه فارسی دانست که به اسم و رسم و شکل مجله یا Review، در ایران منتشر شد.

نشریات دهه واپسین سلطنت قاجار، آیینه بحران عمومی جامعه‌ای در حال دگرگونی است که در آن، ارزشهای سنتی مفاهیمی چون مذهب، حکومت، عدالت و رفتار روزمره تعریفی نو می‌یابند و این زمانی است که، نسل روشنفکران، یکسره با نیم قرن مبارزه علیه تحجر و استبداد، پیکار می‌کنند. وجود نشریات ادبی، مستلزم نوعی حیات ادبی سازمان یافته و نزدیکی فکری گروهی بود که، از راه تأسیس چاپخانه، مدرسه و پیدایش ترجمه فراهم آمد و محیط فکری مساعدی پدید آورد.

نشریات فارسی نیز مانند دگرگونیهای اجتماعی دیگر، به تبعیت از الگوهای اروپایی، به‌وجود آمد. درون‌مایه و ساختار مقاله‌ها و دیدگاه روش‌شناختی به کار گرفته شده در این نمونه‌ها، توسط نویسندگانی که به سبک اروپایی در مدارس نوین ایران، یا غرب، درس خوانده بودند، به عاریه گرفته شد.[۲]

در چنین فضایی است که مجله بهار، متولد می‌شود. «قابل توجه‌ترین نشریه ادبی، بی‌تردید «بهار» است که توسط یوسف اعتصام‌الملک بنیاد نهاده شد. این نشریه سخت زیر نفوذ فرهنگ فرانسه بود و صفحه عنوانی به دو زبان فارسی و فرانسه داشت. درحقیقت میرزا یوسف اعتصام، ده سالی پیش از «جمال‌زاده» تابلوی بسیار غنی از فرهنگ و ادبیات اروپایی را به معاصران خود، عرضه داشته است.»[۳]

در کتاب **مطبوعات ایران** شناسنامه «مجله بهار» چنین آمده است:

«بهار (مجله) محل انتشار: تهران
قطع: ۲۳×۱۶/۵۰
تعداد صفحات جلد اول ۵۱۵
تعداد صفحات جلد دوم ۵۸۰
تصویر: تنها عکس یوسف اعتصام‌الملک نویسنده مجله، در صفحات جلد اول و دوم آمده.
ناشر: ابوالفتح اعتصامی
نگارنده: مرحوم یوسف آشتیانی (اعتصام‌الملک آشتیانی)
مدیر: مدبرالممالک

آشنایی با مجله بهار

کتاب و روزنامه، دو جلوه از عرضه دانسته‌ها و اطلاعات نوشتاری، به واسطه صنعت چاپ هستند. کتاب از قید زمان و موعد مشخص شده، خارج است و روزنامه که در فاصله روزهایی از هفته چاپ می‌شود، جلوه سوم عرضه دانسته‌ها و معلومات پراکنده در فاصله طولانی‌تر از روز و هفته است که به زبان فرانسه، مطبوعات دوره‌ای یا "Press Priodic"، و به عربی «صحف موقوته» گفته می‌شود. مشخص‌ترین نوع این نشریه، «مجله» است که ماهیانه، سه ماهه، دو ماهه و شش ماهه چاپ می‌شود.

بیش از یکصد سال پیش، در بیروت کلمه «مجله» را که به معنی «صحیفه حکمت» یا نوشته دانش و خبر در فرهنگهای زبان عربی به کار می‌رفت، برای این نوع مطبوعات زمان‌دار، به کار بردند. «مجله که مانند کلمه مظنه و مبره لفظی عربی‌الاصل و مشتق از ریشه جلّ، به نظر می‌رسد با توجه به معنی قبلی، مقصود از آن باید کلمه‌ای دخیل باشد، نه اصیل که از راه زبانهای آرامی، عبری و سریانی به عربی درآمده باشد. چه لفظی شبیه بدان «مزیله» یا «مجیله» در زبان عبری، به کتاب «استر» از مجموعه عهد قدیم یا تورات، اطلاق می‌شود و «مجیله خوانی» در ماه آزار عبری، موافق فروردین فعلی، به یاد عید «هامان کشان» که در روزهای مختلفی از ماه اول سال جلالی، اتفاق می‌افتد و معروف اهل اطلاع است».

به هر صورت «ابراهیم یازجی» ادیب و لغوی معروف لبنانی، نخستین بار، این لفظ را از مورد خاص لغوی آن که «صحیفه حکمت» باشد، برگرفت و در برابر مطبوعات دوری و زمان‌دار، به کاربرد و مجلة‌الطب بیروت را در ۱۸۸۴ بدین نام انتشار داد، در صورتی که مجلة‌الجنان، والنحلة والنجاح و المقتطف، چند سال پیش از این تاریخ، دوره انتشار خود را آغاز کرده بودند، ولی کلمه «مجله» را بعد از ۱۸۸۴ در معرفی شکل انتشار خود، به کار بردند.[۱] این نکته گفتنی است که، واژه، «مجله» در زبانهای عربی، ترکی و فارسی در برابر لفظ Review فرانسه به کار رفته است.

نخستین دوره‌نامه‌ای که در ایران، به نام و نشان و کیفیت انتشار یافت، «مجله بهار» است که به کوشش والای اعتصام‌الملک در ۱۳۲۸ ه . ق، (۱۲۸۹ خورشیدی)، آغاز به کار کرد. در سال ۱۳۲۵ و ۱۳۲۶، نشریه‌ای به نام «مجله استبداد» حامی و طرفدار مشروطه چاپ می‌شد، اما بدان‌گونه مجله‌ها، ربطی نداشت و در حقیقت نامی بی‌مورد بود.

در دوره ناصرالدین شاه روزنامه ملتی و روزنامه علمیه، روزنامه‌های علمی، مریخ، دانش و مجموعه گنجینه فنون عهد مظفری، از نظر محتوا و چگونگی انتشار در حکم مجله بودند، اما این نام را نداشتند. در حالی که روزنامه‌های ملتی و علمیه منتشر شده به‌صورت ماهانه و در فاصله ۱۲۸۷-۱۲۸۰، از نظر مندرجات خود، در سطح مجله‌های اختصاصی بودند و چندان تاریخ انتشارشان از «الجنان و المقتطف» بیروت، دیرتر نبود. با این همه چون به نام «مجله» موسوم نبودند، پس باید مجلهٔ بهار، را نخستین

اعتصام با تحول اوضاع اجتماعی سیاسی، درحقیقت پیش از آغاز نهضت مشروطه، به تهران آمد. از اینکه در سالهای ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۷، اعتصام چه می‌کرده، آگاهی نداریم. به سال ۱۳۲۸ که در عرصه پویای روزنامه‌نگاری، روزنامه‌های معتبر سیاسی وزین و گرانقدری وجود یافت، اعتصام خلأ قلمرو مطبوعات کشور را، از وجود مجله‌ای نظیر مجلات مصر و اسلامبول احساس کرد و به تأسیس مجله بهار، همت گماشت.

اعتصام در سرمقاله شماره نخست مجله، خط مشی، مقصد و محیط نشر مجله بهار را این چنین بیان می‌کند:

«مقصود از تأسیس مجله بهار، این است که مطالب سودمند علمی و ادبی، اخلاقی، تاریخی، اقتصادی و فنون متنوعه را که امروز، دانستن آنها، دارای اهمیت بی‌شمار است، به طرزی نیکو و اسلوبی مرغوب به انظار ارباب دانش، عرضه بدارد و تعمیم معارف را که اکسیر نیکبختی و مصدر زندگانی جاوید ملل متمدنه است، برعهده گرفته، افکار عمومی را با تعلیمات مفید، آشنا نماید.»

محمد محیط طباطبایی در کتاب **تاریخ تحلیلی مطبوعات** درباره این مهم چنین داوری می‌کند:

«نگارندهٔ بهار، انصافاً کاری را که در دیباچه مجموعه بر خوانندگان عرضه داشته بود، از طبع و نشر مطالب مفید در حدود قدرت محدود ادبی و قلمی و فراهم بودن وسایل، بر صفحات کوچک (محدود به ۶۴ صفحه) تطبیق کرده است. و هرگاه به عرض موضوعی علمی خواسته بپردازد، جنبه حسن بیان موضوع را، بر کار تحقیق و احاطه نظر علمی، برتری می‌دهد. آنچه حقیقتاً در مطبوعات زبان فارسی پیش از بهار، بدین‌نحو، قلمبند و عرضه شده بود، همانا معرفی نمونه‌های جالبی از ادبیات مغرب‌زمین بود که، برای هموطنان فارسی‌زبان ما ناشناخته مانده بود.» [۹]

«درباره اهمیت نشریه بهار و نقش اساسی اعتصام‌الملک در ادبیات قرن بیستم ایران، نمی‌توان راه گزافه پیمود. کیفیت ترجمه‌های او، ظرافت سبک او و بالاتر از همه، روش تحلیل امروزی‌اش، تأثیر چشمگیری بر معاصرانش داشت. به ویژه «محمدتقی بهار» کوشید با نشر مجله دانشکده در سال ۱۷-۱۹۱۶ با همکاری اقبال آشتیانی، رشید یاسمی و علی‌اصغر حکمت، دنباله کار اعتصام‌الملک را بگیرد.» [۱۰] چرا که مجله بهار، با مقاله‌های تاریخی و پرخواننده خود، مضامین پایان قرن ۱۹، را بسیار جالب منعکس می‌کند، مقاله‌هایی درباره: ناپلئون، لویی‌کبیر، پترکبیر، رقابتهای روس و انگلیس و...

بخش قابل توجهی، مختص مقالات اجتماعی با مضامین برانگیزاننده است که، نشان‌دهنده مشی ترقی‌خواهی حاکم بر نشریه است. مسایلی از قبیل: نقش زنان، بیداری مشرق زمین، حق اعتصاب، آموزش و پرورش کودکان، تاریخ مطبوعات و... به علاوه آثار ایرانیانی را در خود دارد که به شیوه‌ای نوین نوشته شده است، از قبیل اشعار دهخدا، حیدرعلی کمالی و پروین اعتصامی، چند داستان کوتاه از قبیل «بیچاره مادر» در قالب داستان کوتاه اروپایی و... که همگی برای خوانندگان ایرانی، تازگی بسیار و جذابیت فراوان داشته است.

اعتصام با ریزبینی و هوشمندی خاص خود، مشکلات دنیای مطبوعات را، به ویژه برای کسانی که قصد نوآوری و ابتکار دارند، چنین مطرح می‌کند:

«امروز که مطبوعات ما به وجود روزنامه‌های «ایران نو»، «شرق»، «مجلس»، «وقت»، «تمدن» [۱۱] افتخار می‌کند، گویا بی‌مناسبت نباشد که مجله بهار نیز جامه انتشار بپوشد و با قدمهای آهسته، یعنی آن‌قدر که می‌تواند به تقدیم خدماتی که در نظر دارد مشغول شود. چقدر جای تأسف است که اغلب جراید مملکت ما، بعد از چند روز یا چند ماه در پس پرده تعطیل ابدی پنهان شده، به واسطه نداشتن مسلک مستقیم و فقدان میل عمومی جز اسمی بی‌مسما از خود چیزی باقی نمی‌گذارند. خریدار این کالای گرانبها در مملکت ما، کم است و اکثر اشخاص هنوز به لذت مطالعه جراید و مجلات ملتفت نشده‌اند و ضعف قوه مالی و پریشان‌حالی نیز، به سرحد کمال رسیده. مجله بهار محض جلوگیری از این ناخوشی مزمن، محض رهایی از موانع نشر و ترویج، تمام همّ خود را مصروف این می‌دارد که، به قیمتی ارزان فروخته شده، لایق استفاده عمومی باشد... (بنابراین) در طهران، قیمت هر نمره، یک قران و آبونمان سالیانه ۱۲ قران است و در خارج فقط کرایه پست، افزوده می‌شود.» [۱۲]

و از طرفی لزوم وجود این نشریه را چنین شرح می‌دهد:

«در این موقع که روح حیات‌بخش آزادی، به کالبد بی‌توش و توان مملکت بازگشته، در این دوره تجدد، که هر ایرانی ایران‌دوست می‌خواهد به یک وسیله و تدبیری، اذهان هموطنان خود را به سوی علم و آگاهی دعوت کرده، چگونگی مسافرت در جاده تمدن حقیقی را به آنها بیاموزد، «مجله بهار» قدم به ساحت انتشار می‌گذارد. در صورتی که هیچ مجله، مجموعه، رساله موقوته بر آن سبقت ننموده است.»

«صاحبان خبرت و بصیرت می‌دانند که، امروز جراید روزانه و هفتگی و مجلات ماهانه و نیم‌ماهانه و انواع وسایل موقوته در شاهراه ترقی چه گامهای سریعی برمی‌دارند و چگونه عالم علم و ادب را با مشعلهای فروزان سعادت منور می‌کنند.» [۱۳]

اما در نهایت، اعتصام به دلیل وجود مشکلاتی که در آغاز کار پیش‌بینی می‌کرد، نتوانست مجله را در ابتدای هر ماه منتشر کند و سرانجام هم با نشر شماره ۱۲ در ذی‌قعده ۱۳۲۹، با دیرکرد ۶ ماه در یک سال، دوره نخست انتشارش را در همان ۷۶۸ صفحه وعده شده، به پایان رسانید.

احساس دشواری کار و به‌وجود آمدن مشکلات، ادامه عمل را در سال بعد میسر نکرد. دوره دوم مجله بهار طبق همان اساس و روش، یک دهه بعدتر منتشر شد و کار مطبوعاتی اعتصام بدان خاتمه یافت.

اگرچه اعتصام از روی نیاوردن مردم به خریدن و مطالعه مجله شکایت کرده، اما دوره اول مجله بهار به‌زودی از بازار خارج و در کتابخانه‌ها، جای می‌گیرد. محیط طباطبایی در این باره می‌نویسد:

«پنجاه و پنج سال قبل، چنانکه به یاد دارم، در کتابفروشی‌های تهران، به ندرت از شماره‌های دست دوم آن، به دست می‌آمد، در صورتی که از شماره‌های دور دومش، تنها به طور پراکنده یافت می‌شد و این خود نشان می‌دهد که، از پرفروشترین مطبوعات نیم‌قرن پیش، محسوب می‌شد...» [۱۴]

از نخستین کسانی که، ارزش و اهمیت والای مجله بهار را متذکر شده‌اند، «محمدضیاء هشترودی» در **منتخبات آثار** است که چنین می‌گوید:

«اعتصام‌الملک یک قیافه ادبی جدی وقور و مخصوصاً زبان بسیار شیوایی با یک منطق کامل به ما نشان می‌دهد. منطق کامل محوری است که تمام آثارش، بر دور آن چرخ می‌زند. هیچ‌کدام از نویسندگان معاصر را در استحکام سخن و منطق صحیح به پایه این نویسنده افسون‌کار، نمی‌رسد. حقیقتاً مشارالیه یکی از ارکان مهم تجدد ادبی، به شمار می‌رود.» [۱۵]

نویسندگان: ابوالضیاء توفیق، محمد صادق، غلامرضا امیرحاجبی
تاریخ انتشار مجدد جلد اول: مرداد ۱۳۲۱ ه . ش
جلد دوم: اسفند ۱۳۲۱ ه . ش
فاصله انتشار: ماهانه
نوع: مجموعه علمی، ادبی، اخلاقی، سیاسی، تاریخی، اجتماعی
تمایلات: فرهنگ پرور و روشنفکر با تمایلات ضداستعماری و ترقی خواهی
موجودی: دوره کامل دوساله
ملاحظات: این مجموعه، دوجلدی تجدید چاپ شده مجله است، که شکل مجله تغییر کرده ومقالات نیز بر اساس موضوع تنظیم و چاپ شده است.»[۴]

مجله بهار از اول اردی‌بهشت ماه ۸۳۲ جلالی،[۵] مطابق دهم ربیع‌الثانی ۱۳۲۸ ق منتشر می‌شود.

شماره اول آن در ۶۴ صفحه به قطع کوچک خشتی[۶] با چاپ سربی در مطبعه «فاروس» طبع شده و سال اول مجله با انتشار شماره ۱۲، مورخ ۲۵ ذی‌قعده ۱۳۲۹ ق مطابق ۱۷ نوامبر ۱۹۱۱ میلادی خاتمه یافته است. مجموع صفحات سال اول، به غیر از فهرست مندرجات و غلطنامه ۷۶۸ صفحه است.

با نشر این ۱۲ شماره، مجله بهار، به مدت ۱۰ سال، چاپ شده است و برای بار دوم شماره اول سال دوم آن در اردی‌بهشت ماه ۸۴۳ جلالی، مطابق شعبان ۱۳۳۹ ق، منتشر شده است.

«صاحب امتیاز و نگارنده مجله، یوسف اعتصام‌الملک بوده و پس از نشر چند شماره، مدیر اداره، مدبرالممالک معرفی گردیده. در سال دوم نیز در دو، سه شماره اول به جای مدبرالممالک، عباس خلیلی مدیر مجله، معرفی شده، ولی از شماره ۴ به بعد، تمام امور مجله، به عهده خود اعتصام‌الملک است. محل اداره مجله در سال اول، تهران، خیابان ناصریه، کتابخانه تربیت و چندی هم، در همین خیابان در اداره جریده تمدن بوده و سال دوم، مرتباً در سرچشمه واقع بوده است. مجله بهار از حیث طبع و کاغذ چندان مرغوب نیست.»[۷]

سالها بعد زمانی که مجله نایاب شده و خوانندگان مشتاق، در آرزوی مطالعه آن بوده‌اند، ابوالفتح اعتصامی فرزند نگارنده، چاپ کامل و منقحی از آن ارائه می‌دهد. چاپ مجدد که به سال ۱۳۲۱ برمی‌گردد، با عکس یوسف اعتصامی و زندگی‌نامه وی به قلم دهخدا، همراه است.

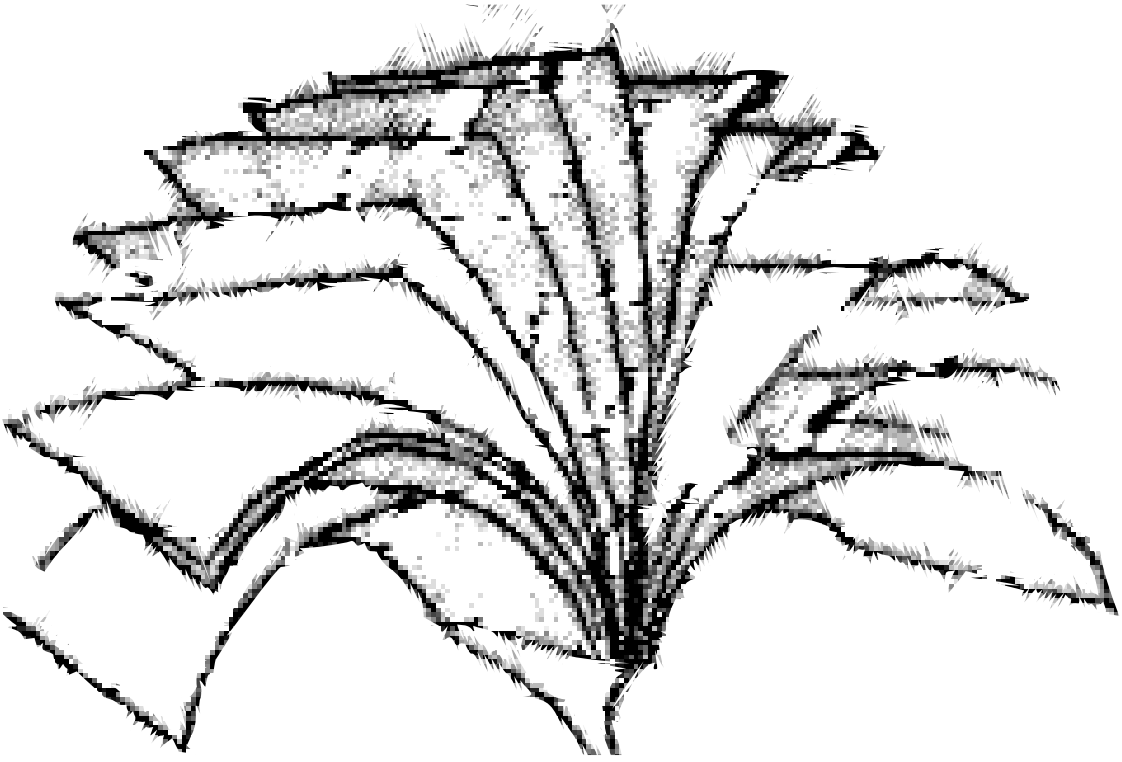
در این مجموعه کلیه مطالب مجلد اول و دوم، براساس موضوع، فهرست‌بندی شده است و از نظر زیرنویس و توضیحات پاورقیها، بسیار کامل و علمی است.

تمام پژوهندگانی که در تاریخ ادبیات معاصر دست به تحقیق زده‌اند اذعان دارند که مجله بهار، در ترویج انواع جدید ادبیات خدمت بزرگی انجام داده و به ویژه بر شاعران و نویسندگان جوان، تأثیری ژرف نهاده است.[۸] اسلوب انشای اعتصام، که بسیار سهل و ساده و گاه همچون نثر اروپایی، آهنگ‌دار و مهیج بود، سرمشق بسیاری از نویسندگان ایرانی، واقع شد.

از سوی دیگر، قطعات اشعار اروپایی که برای نخستین بار، در این مجله ترجمه و منتشر شد، توسط شاعران زمان، منظوم گردید و در تغییر اسلوب شعر فارسی اثر گذاشت. چند قطعه کوتاه ادبی که بیشتر ترجمه شعر اروپایی بود و در این مجله چاپ می‌شد، اغلب برای تازگی مضمون و مطلب، مورد توجه قرار می‌گرفت. به تقلید آنها، نوشتن قطعات منثور در زبان فارسی، رایج شد.

اعتصام‌الملک با تسلط کامل بر زبانهای فرانسه، ترکی استانبولی و عربی، در سراسر زندگی به کار ترجمه آثار ادبی پرداخت. **بینوایان** ویکتور هوگو، آثاری از دوما، پونسون دوترای، ژول ورن، فلاماریون، ولتر اسکات، لئوپاردی و تولستوی را به فارسی برگردانده. افزون بر این موارد، مقالات بسیار متنوع نقد ادبی نیز در نشریه بهار، درج شده که درباره نویسندگان اروپایی، شکسپیر، ولتر، روسو و... است.

پیوستگی ارتباط اعتصام‌الملک با مجله‌های معروف عربی و ترکی که مرکز انتشار آنها، کتابخانه تربیت تبریز بود، وی را با «الهلال»، «الجامعه»، و «مجلة‌المجلات» عربی که جنبه تاریخی و ادبی داشت بیش از «المقتطف» که مجله اهل علم بود، آشنا و مأنوس کرده بود.



حظی را که خود برده با یک نزاهت قلمی و لطف و اسلوب مخصوص، به هموطنان خود انتقال دهد و دنیای فارسی زبان را با آثار بزرگان علم و ادب آشنا سازد.»[20] و این در صورتی است که می‌دانیم، طبعاً افراد بسیاری در آن زمان، این نوع مجله‌ها را می‌خوانده‌اند و از نظر آشنایی با زبان خارجی، قادر به ترجمه نیز بوده‌اند، اما هیچ کدام همت این مرد بزرگ را نداشته‌اند.

سخن را در این مقال، با گفتاری از اعتصام به پایان می‌بریم که می‌گوید:

«هروقت از روی راستی به بسط دانش و فضیلت و تعمیم معارف افکار کوشیدیم و زندگی را عبارت از فهم و ادراک دانستیم، آن وقت می‌توانیم به رواج مطبوعات علمی و ادبی بی‌طرف، مطمئن شویم.»[21]

پانوشتها:

۱ ـ محمد محیط طباطبایی، **تاریخ تحلیلی مطبوعات**، چاپ دوم، انتشارات بعثت، تهران ۱۳۷۵، صص ۲۳۳-۲۳۲ ؛ در ادامه چنین آمده است: «این لفظ در ترکی عثمانی، نخست در مورد مجموعه قوانین عدلیه معمول در محاکم رسمی، به صورت «مجلة الاحکام» به کار برده می‌شد و بعداً در زبان ترکی هم به معنی نشریات زمان‌دار، مرسوم و معمول گردید. «مجله ثروت فنون» اسلامبول که نشریه‌ای وزین و پرمعنی و مهم بود، در پیش نویسندگان پارسی زبان ایرانی مقیم اسلامبول، معروف و مطلوب اتفاق افتاده بود. این مجله ترکی در داخل ایران هم، علاقمندانی داشت که مرحوم یوسف اعتصامی را باید یکی از آنان به شمار آورد.»

۲ ـ برای نمونه به این موارد می‌توان اشاره کرد: **مجموعه اخلاق** که به سال ۱۳۲۳ هـ. ق /۱۹۰۵ م، توسط میرزاعلی اکبرخان شیدا منتشر شد، نشریه‌ای سیاسی و غیرمذهبی مختص مقولات اخلاقی و فلسفی بود. در سال ۱۳۲۵ هـ. ق /۱۹۰۷ م، در باکو نشریه **حقایق** که بیشتر جنبه ادبی داشت، به همت میرزاعلی محمدخان اویسی، منتشر شد، که مجله مصور ماهانه و شامل مقالات تاریخی متنوع سیاسی، ادبی و علمی بود، که برخی از فرانسه، ترجمه شد و نخستین ترجمه پاورقی را از ماجرای آرسن لوپن اثر «لابلانک» عرضه کرد.

۳ ـ کریستف بالایی، میشل کویی پرس، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، ترجمه احمد کریمی حکاک، چاپ اول، انتشارات پاپیروس، تهران، ۱۳۶۶، ص ۴۸.

۴ ـ **مطبوعات ایران**، فهرست تحلیلی کتابخانه مجلس سنا، انتشارات مؤسسه تحقیقات و برنامه‌ریزی آموزشی و علمی، تهران، ۱۳۵۸، ص ۵۱.

۵ ـ تاریخ جلالی منسوب به سلطان جلال‌الدین ملکشاه سلجوقی، که به همت حکیم عمرخیام و خواجه نظام‌الملک طوسی پدید آمد. مبدأ تقویم و سال جلالی روز جمعه دهم رمضان‌المبارک سال ۴۷۱ هـ . ق برابر با ۱۹ فروردین سال ۴۴۸ یزدگردی و ۱۵ مارس ۱۰۷۹ م. است. اختلاف بین تاریخ هجری و تاریخ جلالی ۱۶۶۹۱۵ روز است، یعنی شروع تاریخ جلالی به تعداد ۱۶۶۹۱۵ روز بعد از سال هجری شمسی است. برای آگاهی بیشتر، ر. ک به:

هبة‌لله، ذوالفنون. «بررسی تقویم‌های متداول در جهان» رهنمون، ش ۶، پاییز ۷۲: صص ۱۴۱-۱۶۳.

۶ ـ اصل مجله در قطع ۱۳×۱۹/۵ بوده است.

۷ ـ یحیی آرین‌پور، **از صبا تا نیما**، چاپ دوم، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران ۱۳۵۱، ج ۲، صفحات ۱۱۵-۱۱۲.

۸ ـ البته در معرفی مجله **بهار**، اطلاعات نادرستی منشأ برخی اشتباهها شده است. «پرویز ناتل خانلری» درباره مجله بهار در کنگره نخست نویسندگان ایران، به مطالبی اشاره کرده که در اصل نادرست هستند. ازجمله اینکه تاریخ تأسیس مجله **بهار** را سال ۱۳۲۰ هـ. ق می‌داند، و حال آنکه سال تأسیس ۱۳۲۸ هـ. ق است.

به علاوه خانلری ترجمه منظومه «پادشاه و جام» را که ایرج میرزا، به شعر درآورده است، از اعتصام می‌داند، در حالی که اعتصام، مترجم اثر دیگری از شیلر، شاعر آلمانی است به نام «خدعه و عشق». دیگر آنکه خانلری، منظومه «بیچارگان ویکتورهوگو» را که «نصرالله فلسفی» به شعر فارسی برگردانده، در اصل ترجمه اعتصام می‌داند،در حالی‌که اعتصام، مترجم **تیره‌بختان یا بینوایان** ویکتورهوگو است و این دو، هیچ ربطی به هم ندارند و آثاری جداگانه‌اند. در سال ۳۱-۱۳۳۰، پایان‌نامه دوره دکتری ادبیات فارسی دانشگاه تهران، با عنوان «ادبیات دوره مشروطه» به راهنمایی لطفعلی صورتگر و به کوشش «عزت‌الله ضرغامفر» نوشته شده که عین مطالب خانلری در کنگره نویسندگان ۱۳۲۵ هـ. ش را نقل می‌کند و بدین ترتیب درباره مجله بهار یک سری اطلاعات نادرست به وجود می‌آید.

۹ ـ محمد محیط طباطبایی، **تاریخ تحلیلی مطبوعات**، چاپ دوم، انتشارات بعثت، تهران، ص ۲۳۵.

۱۰ ـ کریستف بالایی، میشل کویی پرس، **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، ترجمه احمد کریمی حکاک، چاپ اول، انتشارات پاپیروس، تهران ۱۳۶۶، ص ۴۹.

۱۱ ـ روزنامه‌های **شرق، ایران نو، مجلس و تمدن** معروف‌اند. روزنامه **وقت** که به مدیری و نگارندگی «میرزاحسین خان کسمایی»، همسر شمس کسمایی، در ۱۰ ربیع‌الثانی ۱۳۲۸ و مقارن انتشار اولین شماره مجله **بهار**، به صورت «روزانه» در تهران منتشر می‌شد و تا جمادی‌الثانی ۱۳۲۸، ۶۶ شماره آن به چاپ رسیده بود، از روزنامه‌های سرشناس وقت محسوب می‌شود.

۱۲ ـ یوسف اعتصام‌الملک، مقدمه، مجله **بهار**، ش ۱، اردیبهشت ۱۳۲۸ هـ. ق، ص ۱.

۱۳ ـ ایضاً ص ۳.

۱۴ ـ محمدمحیط طباطبایی، **تاریخ تحلیلی مطبوعات** ، چاپ دوم، انتشارات بعثت، تهران ۱۳۷۵، ص ۲۳۷.

۱۵ ـ محمدضیاء هشترودی، **منتخبات آثاری از نویسندگان و شعرای معاصرین**، چاپ دوم، مطبعه بروخیم، تهران ۱۳۴۲، ص ۱۱.

۱۶ ـ یوسف اعتصامی، «مقاله اختتامیه» مجله **بهار**، ش ۱۲، ۱۳۰۰ ش.

۱۷ ـ محمد غنیمی هلال، **تاریخ و تحول و اثرگذاری فرهنگ و ادب اسلامی**، ترجمه و تحشیه و تعلیق سیدمرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۷۳، ص ۱۳۷.

۱۸ ـ محمدمحیط طباطبایی، **تاریخ تحلیلی مطبوعات**، چاپ دوم، انتشارات بعثت، تهران ۱۳۷۵، ص ۲۳۷.

۱۹ ـ فضل‌الله گرگانی، **تهمت شاعری**، تحقیقی در احوال و پژوهشی در دیوان اشعار پروین اعتصامی، چاپ اول، انتشارات روزنه، تهران، ۲۵۳۶، ص ۱۰۴.

۲۰ ـ یحیی آرین‌پور، **از صبا تا نیما**، چاپ دوم، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران ۱۳۵۱، ج ۲، ص ۱۴۱.

۲۱ ـ یوسف اعتصامی، «مقاله اختتامیه» مجله **بهار**، ش ۱۲.

قابل توجه است که از تعداد ۱۹۱ صفحه کتاب، در حدود ۴۹ صفحه از (ص ۱۱ تا ۵۹) به اعتصام‌الملک و ذکر نمونه‌هایی از ترجمه یا تصنیفات وی در مجله بهار، اختصاص داده شده است. درحالی که تنها ۲۳ صفحه را به «نیما یوشیج» اختصاص داده، و از آنجا که کتاب ضیاء هشترودی، نخستین کتاب گزیده مطالب ادبی و آغازگر چنین آثاری است و از مهم‌ترین و معتبرترین کتب منتخب ادبی معاصر به شمار می‌رود، اهمیت فراوان «مجله بهار» را در عرصه ادبیات معاصر، بیان می‌کند.

اما از انتقادهایی که به مجله بهار وارد کرده‌اند، این است که مجله بهار، مجله‌ای غرب‌زده و آیینه انعکاس ادبیات مغرب‌زمین است و به حدی شیفتهٔ آن فرهنگ و تفکر است که تمام مجله را به معرفی نویسندگان و آثار غربی اختصاص داده است. یوسف اعتصام که از طرفداران جهان‌شمولی ادبیات است، در پاسخ به اعتراض این افراد می‌گوید:

«درصورتی که آثار شعرا و نویسندگان بزرگ ما را، به السنه خارجی ترجمه کرده، کتابخانه معرفت دنیا را به پیرایه وجود خویش آراسته‌اند، آیا مناسب نیست ما نیز تا حدی شعرا و نویسندگان غرب را بشناسیم؟ اگر آسیایی از طرز نگارش اروپایی آگاه شود و در ادبیات ملل، تتبعی کند، به جای سود، زیان می‌برد؟»

«همان‌طور که یک نفر فرانسوی، آلمانی، انگلیسی، ایتالیایی؛ ترجمه کلیات سعدی، دیوان حافظ، رباعیات خیام، شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی را در زبان خود می‌خواند، آیا ممکن نیست، یک نفر ایرانی بخواهد از افکار شکسپیر، هوگو، شیلر، بایرون و دیگران مطلع شود؟»

«از هزارها کتب مفیده و نتایج قریحه‌های ممتاز که در آفاق وسیعه ادبیات نورافشانی می‌کند، در زبان فارسی چه دارید؟ هیچ!»

«شما که عاشق بی‌قرار تجدد هستید و از کلاسیک و رمانتیک و سایر چیزها مذاکره می‌نمایید، از نفایس ادبیات غرب، برای شرقی چه ارمغان آورده‌اید؟ از خزاین درایت و دانش آن سامان، کدام تحفه ادبی را به معرض استفاده مشتاقان گذاشته‌اید؟»

ویکتور هوگو می‌گوید:

«ادبیات راز نهانی تمدن است. شعر، سرّ مکتوم آمال است. به همین دلیل جمعیت بشری نیازمند ادبیات، هستند. به همین دلیل شعرا، تربیت‌کنندگان مردمند. به همین دلیل شکسپیر را در فرانسه، مولیر را در انگلیس، باید ترجمه نمود و به همین دلیل باید ساحت پهناور ادبیات را دارا باشد. به همین دلیل، محصول فکر شعرا و فلاسفه و متفکرین را باید توضیح و تفسیر کرد و منتشر ساخت، به طبع رسانید و به همه کس داد. به قیمت نازل فروخت و در مقابل هیچ، به همه توزیع کرد.» [۱۶]

دیدگاه مجله بهار، که همسویانه با اندیشه‌های ویکتورهوگو پیش می‌رود، در حقیقت فرازهایی از نقادی ادبیات در روزگار نوین است:

«جهان‌شمولی ادبیات به معنای فراتر رفتن آن، از مرزهای زبان اصلی و وارد شدن به حوزه ادبیات و زبانهای دیگر است. جهانگیر شدن ادبیات، پدیده‌ای است کلی که در میان آثار ادبی دوره‌ای دوره‌های تاریخ پدید می‌آید و علت این پدیده، پیدایش عوامل ویژه‌ای است که ادبیات را، به فرارفتن از مرزهای قومی، وارد می‌کند و این برون‌مرزی، یا در راستای اثرگذاری بر روی ادبیات دیگر انجام می‌پذیرد یا به خاطر جستجو از عوامل بالندگی و پویش با کاروان جهانی ادبیات است، و از پی‌آمدهای این جهانگیری، دگرگونی و تحول کلی در جهان فکر و ادبیات می‌باشد.» [۱۷]

و این اعتقادی است که اعتصام دارد. «از مزایای مجله بهار، موضوع نقل و ترجمه است که با توجه به فقر علمی و ادبی و نبود نویسندگان صاحب نظر و آگاه، حتی برای نوشتن مهمترین موضوعات ادبی عصر، بهترین و نزدیکترین و ایمن‌ترین راه خدمتی بود، که در آن زمان انجام شد.» [۱۸]

البته بزرگ‌ترین انتقادی که می‌توان به نحوه کارکرد مجله بهار وارد کرد، این است که علاوه بر سکوت و خاموشی در برابر اوضاع داخل ایران، در آن روزهای پرماجرا و آشوب‌زده دوران مشروطه، به سابقه پرشکوه ادبیات فارسی و نیز جریانهای معاصر زبان فارسی در دوره خود بسیار بی‌اعتنا و بی‌مهر بوده است.

آنچه از مطالعه ژرف این مجموعه به نظر می‌رسد، این است که به هر حال، اعتصام‌الملک به شدت تحت‌تأثیر فرهنگ و دستاوردهای تمدن غربی است، و شیفته این امر که، ایرانیان نیز راه پیشرفت و تمدن را به همان شکل طی کنند.

تنها مواردی که در برابر خیل عظیم فهرست مطالب ترجمه‌ای و فرنگی مجله مربوط به فرهنگ ایران و اسلام است این نمونه‌ها هستند:

یادی از طالبوف، گزارش چاپ **چهار مقاله** عروضی به کوشش قزوینی، ترجمه قرآن کریم به زبانهای شرقی و غربی، ترجمه‌ای از یک مقاله عربی درباره خیام، طب عربی در اروپا (که طبق روش فرنگیان، ایرانیها را عرب دانسته، از کتاب قانون ابن‌سینا در پزشکی غرب، با عنوان طب عربی، یاد می‌کند).

دیگر آنکه، اعتصام به منابع و مآخذی که از آنها نقل‌مطلب کرده است، در صدر یا ذیل مقاله‌ها اشاره‌ای نمی‌کند و تنها در اندک مواردی است که این مهم را رعایت کرده است.

«فضل‌الله گرگانی» بر این اساس، می‌گوید:

«سلسله مقالاتی در زمینه علوم تربیتی در مجله بهار در چند شماره چاپ شده، با عناوین «اراده مطلقه» و «تربیت اراده» که چون تصریح بر ترجمه نشده نامی هم از نویسنده اصلی، ذکر نگردیده بود. غالب خوانندگان آن را نوشته اعتصام‌الملک تشخیص دادند و حال آنکه واقعیت خلاف آن بود. از میان خوانندگان مجله بهار، کسانی به واقعیت امر پی بردند که در آن روزگار با مطبوعاتی که نوشته‌های پروفسور معروف، پایو فرانسوی (Payot)، را طبع و نشر می‌کرد، آشنا بودند.» [۱۹] بدیهی است از اعتصام که با مجلات خارجی آشنایی کامل و وافر داشته است انتظار داشته باشیم این اصل را رعایت کرده و حق امانت را ادا می‌کرد.

الفت و علاقه فراوان اعتصام به آثار ادبی اروپایی، به اندازه‌ای زیاد بود که حتی در قطعاتی که اشاره به منبع خارجی آن نشده، حال و هوای اروپایی به خوبی مشهود است. به عنوان نمونه در قطعه زیبای «زنگ و سندان» خواننده طنین نامتناهی زنگ را از میان برج مخروطی کلیسا به جای بانگ «الله اکبر» می‌شنود و در قطعه «نغمه پیراهن» زنی در روشنایی حزن‌آمیز ماه دسامبر (و نه آذرماه) تا روزی که پرستو آشیان خود را به کنار سقف بیاویزد، کار می‌کند...

به هر حال کوشش فراوان این دانشی مرد بزرگ را، برای ارتقای دیدگاه ایرانی و دگرگونی جامعه ارج می‌نهیم. چرا که به قول «آرین‌پور» «اعتصام با خواندن آثار اروپایی در مجلات «رسملی کتاب» و «الهلال» و... متمتع می‌شده و بعد خواسته است،

● **دکامرون**
● **جیوانی بوکاچیو**
● **محمد قاضی**
● **انتشارات مازیار، تهران، ۱۳۷۹**

حسین جنتی‌مهر

زنده ماندن و به تاخیر انداختن مرگ، که علتی می‌شود برای داستان در داستان گفتن که در ادبیات و فرهنگ شرق ـ چون **کلیله و دمنه** و **سندبادنامه** ـ مرسوم است. اما در **دکامرون** هر روز موضوع پایان یافته تلقی می‌شود و داستان دیگر بدون ارتباط با حکایت روز قبل روایت می‌شود. برخلاف نظر شکلوفسکی[۹] سلسله قصه‌های به هم پیوسته‌ای نیستند که به یکدیگر بازمی‌گردند. نه تنها در یک روز پایان می‌گیرند، بلکه هر داستان سرانجام و پایانی دارد؛ فقط مجموعه داستان‌های روزانه در موضوع از پیش معین شده با هم مشترک هستند.

پیش‌تر گفتیم که بوکاچیو در نوشتن **دکامرون** از منابع مختلف استفاده کرده است. یکی از آنها، قصه‌ها و حکایت‌های شرقی است، از جمله در فرهنگ و ادب فارسی. یافتن همانندی‌ها و مقایسه داستان‌های دکامرون در فرهنگ و ادب فارسی می‌تواند موضوع رساله‌ای ارزشمند و دل‌انگیز در حوزهٔ ادبیات تطبیقی باشد که آیا حکایات دکامرون از شرق به روم رفته است و یا برعکس.

از همانندی ساختاری و موضوعی چند حکایت **دکامرون** با داستان‌هایی در ادب فارسی می‌توان یاد کرد که در زیر خواهیم آورد:

مرحوم محمد قاضی همانندی دو حکایت را یاد می‌کند: در داستان باز شکاری آمده است که عاشق شیدا برای پذیرایی از معشوق باز شکاری خود را می‌کشد. این داستان بی‌شباهت به داستان حاتم‌طایی نیست که اسب خود را برای پذیرایی از امیر عرب می‌کشد. (ص ۴۷۴) و نیز به همانندی دیگری در پاورقی صفحه ۵۰۶ اشاره دارد؛ متأسفانه منبع و مأخذ خود را نگفته‌اند.

در داستان هشتم از دومین روز حکایتی آمده است که جوان نجیب زاده‌ای عاشق و شیدای کنیز خانه می‌شود، عشق خود را نهان می‌دارد و از سودای عشق بیمار می‌شود. طبیبان از درمان وی عاجزند. پزشکی بر بالین وی پی می‌برد که دختری ملیح با وجاهت گاهگاهی برای ادای خدمت به اتاق بیمار می‌آید و حال بیمار با دیدن او دگرگون می‌شود. پزشک متوجه می‌شود که نبض جوان به شدت می‌زند. علت بیماری را درمی‌یابد. (ص ۱۸۹) ماجرای مذکور همانند حکایت عاشق شدن پادشاه بر کنیزک در دفتر اول **مثنوی** است. استاد فروزانفر منابع و مآخذ پیش از مولوی را ذکرکرده‌اند که عبارت‌اند از: **فردوس الحکمه، قانون** بوعلی سینا، **ذخیره خوارزمشاهی، چهار مقاله، اسکندرنامه** نظامی[۱۰].

در دومین روز در قصه هشتم آمده است که شاهزاده خانمی جوان دل به مردی به نام گوتیه می‌بندد. مرد به این ننگ تن در نمی‌دهد، شاهزاده خانم هوسران ناکام نقشه‌ای شوم می‌ریزد و با زاری و پریشان کردن خود فریاد برمی‌آورد که گوتیه قصد تجاوز به او را دارد. مرد از رشک و حسد درباریان می‌دانست که او را محکوم خواهند کرد، به دیار غربت می‌گریزد. سرانجام پس از ماجراهایی پاکدامنی او ثابت می‌شود. این داستان شباهت فراوانی با داستان یوسف و زلیخا و سیاوش و سودابه دارد که مشهورند و بی‌نیاز از تکرار.

برای کشیش گردی را از مشرق زمین به ارمغان آورده‌اند و می‌گوید: هر کس از آن بخورد به خواب و خلسه فرو می‌رود و روانه بهشت می‌شود و از بهشت به دنیا باز می‌گردد. کشیش شیاد برای اجرای نقشه‌های شوم خود مایع گرد را به شخصی می‌خوراند. (ص ۲۷۸) این داستان مشابه ماجرای **ارداویراف نامه** است که ارداویراف با خوردن مایع خلسه‌آور به عالم بالا می‌رود و به جهان خاکی باز می‌گردد.[۱۱]

در حکایت هفتم از همین روز آمده است که «زنی بدکاره کلفت خود را با التماس و تطمیع در بستر خود می‌خواباند و شوهر که به بدکاری همسر پی برده بود، در تاریکی اتاق کلفت را به جای او به باد کتک می‌گیرد و گیسوی او را می‌برد و از خانه بیرون می‌رود. زن فوراً کلفت را بیرون می‌فرستد و خود در بستر می‌خسبد. مرد وقتی برادران زن را می‌آورد تا این ننگ را شاهد باشند با تعجب می‌بیند که همسرش سالم در بستر خفته است؛ از موهای بریدهٔ وی نیز اثری نیست. زن به آنان می‌قبولاند که شوهرش در خواب و رؤیا است و چنین اتفاقی پیش نیامده است».

در **کلیله و دمنه** حکایت زن کفشگر آمده است که: کفشگری زن نابکار خود را به ستونی می‌بندد. زن خواهرخواندهٔ خود را می‌فریبد تا او را باز کند؛ خواهرخوانده را به تضرع و زاری راضی می‌کند که به جای او به ستون بسته شود و او می‌پذیرد. کفشگر باز می‌گردد؛ بی‌خبر در تاریکی «بینی زن خود» را می‌برد و می‌خسبد. زن کفشگر فوراً به‌جای خواهرخوانده خود را بر ستون می‌بندد و او را روانه می‌سازد. زن فریاد می‌زند که خدایا اگر من بی‌گناهم بینی‌ام را به من سالم باز گردان! کفشگر چند بار او را تهدید می‌کند و چون با خشم برمی‌خیزد، در می‌یابد که زن سالم است و بینی برقرار. از زن عذر می‌خواهد و او را می‌ستاید.[۱۲] (این حکایت در متن سانسکریت نیز آمده است).[۱۳]

بهرام گور از طعنه و کنایهٔ کنیز و ندیم خویش به خشم می‌آید. دستور کشتن کنیز را به یکی از سرهنگان خود می‌دهد. کنیز از او می‌خواهد که از کشتن او سرباز زند. سرهنگ می‌پذیرد و او را به پرستاری در خانهٔ خود می‌گمارد. سرهنگ به بهرام می‌گوید که کنیز را کشت و «گفت که مه را به اژدها دادم». مدتی بعد بهرام مهمان سرهنگ است. کنیز گوساله‌ای را که پرورده و اکنون گاو بزرگی شده است بر دوش می‌گیرد و از پایین به بالای کوشک می‌برد. بهرام با

دکامرون، ذکر جمیل قاضی

دانته، پتراک و بوکاچیو آغازگران نهضت فرهنگی و هنری-رنسانس- در ایتالیا هستند. بی مورد نیست که ویل دورانت در **تاریخ تمدن** یک فصل را «پتراک و بوکاچیو» نام نهاده است[1].

اشتیاق به دوران باستان چنان در روح بوکاچیو جای گرفت که «ویرانه‌های وسیع دهکده بایای جنوب ایتالیا... را دیوارهای کهنه ولی نو برای روح مدرن نامیده بود»[2] به گونه‌ای که برتری رومیان را اعلام می‌دارد، حتی بر «یونانیان باهوش». (**دکامرون**، ص ۸۲۲ و ۸۱۹)

تاثیر عظیم نویسندگان قدیم در ذهن ایتالیای قرن چهاردهم بوکاچیو را واداشت که «به پیشنهاد پتراک نخستین بار **ایلیاد** و **ادیسه** را به کمک مردی یونانی به نحوی ناقص و نارسا به زبان لاتینی ترجمه کرد».[3] این علاقه‌مندی و دلدادگی به اساطیر یونان و روم موضوع سرودن تزئید شد؛ به حدی که آرزو می‌کند لطف و عنایت پروردگار «روحی چون روح مردمان باستان در سینهٔ معاصران وی جای دهد».[4]

روحیهٔ خردگرایانه و سرخوشانهٔ بوکاچیو، او را به دنیای شادی و خوشباشی دکامرون می‌کشاند. رسم بر این بود که بانویی رئیس مجلس می‌شد و حکم می‌راند، چون میر نوروزی. حاکم خیالی مجلس دکامرون حکم می‌کند که اهل مجلس هر یک داستانی را روایت کنند؛ هر روز داستانی چون هزار و یکشب.

مجلسیان در هر روز-بنابر اصل داستان -ده داستان بیان می‌کنند، با موضوعی از پیش تعیین شده، عشق‌ها و هوس‌های اشراف، هوسرانی‌های عوامی، نیرنگ و ریا، سخاوت و مردانگی، عشق‌های پرسوز و گداز. از این رو **دکامرون** مجموعه‌ای از حکایات واقع‌گرایانه است که به منظور سرگرمی و فراموش کردن رنج‌ها و مصائب است. چه بسیار شب‌ها که مردم فلورانس را سرگرم کرده و موجب انبساط خاطر آنها گردیده است. «اگر داستانی پاسخگوی نیازهای روحی خواننده باشد به نظرش طولانی نمی‌آید». (**دکامرون**، ص ۸۷۵) راوی هر حکایت برای نیل به مقصود - فراموش کردن مصیبت‌ها - تمامی اهداف و افکار شخصیت‌های حکایت را به خوبی می‌شناسد.

اقتضای مرسوم ایجاب می‌کرد که هر داستان در روزی معین پایان گیرد تا برخلاف استادی بوکاچیو در وصف قیافه ظاهری انسان‌ها به صرفه‌جویی در وصف بپردازد[5]. در دکامرون حتی وصف محیط نیز کم به چشم می‌خورد مگر در جایی که وصف طبیعت می‌کند. مؤلف **دکامرون** بیشتر بر عمل و گفت‌وگو در داستان تکیه دارد؛ تا انگیزه و هدف خود را بهتر بازگو کند.

نثر بوکاچیو آمیخته با آرایه‌های بدیعی است و به طور کلی نثری است فاخر و زنده، پخته و آهنگین که سبک معمول **واقع گرایانه** نیست[6]. **دکامرون** با براعت استهلال آغاز می‌شود، و در لابه‌لای گفتار آغازین هر روز اشعاری گنجانده است .

بوکاچیو در ده روز جامعه خود را آشکار و عریان می‌سازد. از هر طبقه‌ای و گروهی، اعیان و اشراف، فقیر و زیردست، دلاله‌ها و مردان هوس‌باز، زنان مکار و مردان کودن، زیبارویان بلهوس، جوانمردان و دین فروشان کلیسا. با مضامینی چون: افشای رندانه ارباب کلیسا (روز اول)، امید به زندگی (روزهای دوم، سوم و پنجم)، عاشقان ناکام (روز چهارم) ، حیله و نیرنگ (روز هفتم، هشتم و نهم) ، زیرکی و سر خوشی رندانه (روز ششم) ، سخاوت و جوانمردی (روز دهم) ؛ مجموعه‌ای است که در بیشترین آنها به ریا و ریاکاری می‌پردازد.

بوکاچیو در «پایان نامهٔ مؤلف» به دفاع از نوشته خود برمی‌خیزد و پاسخ خرده‌گیران عبوس را می‌دهد و بر تقید خود به حفظ امانت تاکید می‌ورزد. «من نه می‌توانستم و نه می‌بایست جز آنچه را برایم نقل کرده‌اند بنویسم». (**دکامرون**، ص ۸۷)

بوکاچیو در پایان به روال قصه گویان و نقالان مجلس سپاسگزار خداوند است و برای خوانندگان دعای خیر می‌کند و از آنان می‌خواهد که اگر خواندن **دکامرون** موجب شور و شعف آنان شد، یادی از او کنند.

ویل دورانت می‌گوید «بیشتر این داستان‌ها از منابع کلاسیک، نویسندگان شرقی، اشعار حماسی قرون وسطی، داستان‌های شفاهی عامیانه، فابلهای(fables) فرانسوی و فلکلورهای ایتالیا گردآوری شده‌اند».[7] به احتمال زیاد یکی از این «داستان‌های شرقی» **هزار و یکشب** است. دیگری می‌نویسد بسیار بعید به نظر می‌رسد که بوکاچیو ترکیب داستان را از این اثر (هزار و یکشب) اقتباس کرده باشد، زیرا داستان **هزار و یکشب** ظاهراً در یک دوره‌ای خاص و به قلم فرد واحدی نوشته شده است. چنین پیداست که **هزار و یکشب** از قرن هشتم و نهم میلادی به بعد نوشته شده اما تا آغاز قرن هیجدهم **هیچ‌گونه ترجمه‌ای از آن** به زبان‌های اروپایی انتشار نیافته بود».[8] اینکه چون پیش از قرن هیجدهم ترجمه‌ای از آن به یکی از زبان‌های اروپایی نشده است، پس پیش از این قرن کسی از **هزار و یکشب** در آن دیار اطلاعی ندارد، دلیل محکمی نیست؛ زیرا ملوانان و بازرگانان که از شرق به ایتالیا رفت‌وآمد داشته‌اند سبب دهان به دهان گشتن حکایت‌های مشرق زمین از جمله **هزار و یکشب** شده‌اند.

هزار و یکشب برخلاف **دکامرون** در مجموع یک داستان است که قصه‌ها را یک قهرمان روایت می‌کند. در **دکامرون** و **هزار و یکشب** هدف معینی دنبال می‌شود؛ یکی جلوگیری از کشته‌شدن و دیگری فراموش کردن مصیبت طاعون و کشتگان آن. خواننده **دکامرون** گاهی در مصر، گاهی در لمباردیا، گاه در فلورانس و... سیر می‌کند چون خواننده **هزار و یکشب** که زمانی در چین، گاهی در هند و... گشت و گذار می‌کند.

قهرمانان **هزارویکشب** مشهور و جاودانه شده‌اند، مانند علاءالدین و چراغ جادو، علی‌بابا و سندباد... زیرا داستان‌های **هزار و یکشب** که از فرهنگ‌های گوناگون برگرفته شده‌اند، دوباره با رنگ و لعاب اسلامی به جوامع مبدأ باز گشته و در آنجا رایج و شایع شده‌اند. اما قهرمانان **دکامرون** چنین مشهور و معروف نیستند، زیرا بوکاچیو **دکامرون** را به زبان لاتین که زبان ادبی آن دوران است، نوشت. زبانی که از آن خواص بود نه از آن عوام .

در **هزار و یکشب** نخستین قصه، زمینه‌ای می‌شود که قصه را از زبان شیخ بازگو کند، و همیشه ناتمام است؛ قصه گفتن برابر است با

اصطلاحات عامیانه دارد. الهام‌گیری از واژه‌ها و ترکیبات غیررسمی و عامیانه در ترجمه چنان طبیعی و غیرمصنوعی است که خواننده گمان نمی‌برد از گفتار عامیانه اقتباس شده است. این یکی از راه‌هایی است که زبان زنده فارسی از ذخیرهٔ زبانی عامیانه قوام و دوام می‌یابد. مانند :

لیچارگویی، میدان دادن، «می‌ترسم به مردم لیچارگویی که همیشه آماده‌اند... میدان بدهم.» (ص ۲۷)

آیه وحشت، «از هر سو بجز آیه وحشت نمی‌دید.» (ص ۲۱۰)

حیص و بیص، «در همین حیص و بیص بود که...» (ص ۳۳۸)

قحط آب، «یعنی دیگر در دنیا قحط آب است.» (ص ۳۸۸)

تلکه کن، «یکی از آن زنان تلکه کن.» (ص ۶۹۳)

مترجم توانای ما ـ محمد قاضی ـ به دلیل آشنایی و انس با زبان زندهٔ روز و عامیانه، نیز ادب فارسی با مهارت هنرمندانه از این امتیاز در ترجمه‌های خود بهره برده و او را از ترکیب سازی بی‌نیاز کرده است. اگر ترکیبی ساخته است که بسیار کم و زیبا ساخته ـ ناشی از خلاقیت و شمّ زبانی وی است ـ در ترجمه **دکامرون** نیز ترکیبات ساخته قاضی بسیار کم است، مانند:

(افلیج نما، ۹۶)، (غبطه‌انگیز، ۱۵۹)، (دهاتی ناهنجار،۱۸۵)، (سفره‌دار باشی، ۲۰۰)، (جهل غم‌انگیز، ۳۰۲)، (سایهٔ نمناک شب، ۳۰۴)، (رفتار ملالت بار، ۳۲۲)، (چشمان شاهین مهجور، ۳۹۲)، (جوانان حکمت شعار،۳۹۹)، (نشخوار خشم، ۴۴۶).

محمد قاضی ذوق شعرگویی نیز داشت و یکی از تفنن‌های وی بود. ظاهراً بعضی از بیت‌های حکایات **دکامرون** را وی به نظم آورده است، نه برای تفنن و هنرنمایی بلکه برای فضاسازی و بیان حال اشخاص داستان:

«کدامین دزد بی‌شرم است و شیطان
که دزدیده زمن گلدان و ریحان»
(ص ۳۵۳)

«کم حواس و تنبل و لاقید نافرمان و خر
بدسگال و بی‌ادب، کدّاب و اهل شور و شر»
(ص ۵۲۴)

«کارم ای عشق رسیدست به جایی که زبان
نتواند به هزاران سخنش کرد بیان»
(ص ۷۹۶)

نثر پیر ترجمه را می‌توان نمونه‌ای از شیوایی و رسایی نثر فارسی دانست، که می‌توان آن را به عنوان الگوی فارسی معیار نوشتاری برگزید. این شیوه نثر نه تنها از فارسی زنده روز دور نگشته بلکه از آن به عنوان سرمایه فارسی معیار نوشتاری تغذیه کرده است. ذکر سه نمونه، ادعای ما را ثابت می‌کند.

«بلکه شاید این هوس را نیز در دلش برمی‌انگیخت که بار دیگر آزموده را بیازماید.» (ص ۲۳۲)

«قیم‌های آن فرزند خردسال و مادر او با درایت و امانت کامل به ادارهٔ امور و حفظ ثروت او پرداختند.» (ص ۳۷۰)

«... بکوشید تا کارهایی که در دوران حکومت خود برای ما می‌کنید کم از حسن و ملاحت‌تان نباشد.» (ص ۷۰۴)

یکی از علاقه‌های محمد قاضی، طنز و زبان طنزآمیز است که بارها در نوشته و مصاحبه‌هایش ابراز کرده است. از این رو توانسته است زبان رندانه و طنزآمیز کتابهایی را که ترجمه می‌کند به شایستگی رعایت کند و عباراتی به کار برد که وافی به مقصود نویسنده باشد. چون دکامرون:

«از گفته‌های ما پیروی کنید نه از کرده‌های ما.» (ص ۲۶۱)

«این مورد اندک ربطی به تقدس ندارد، زیرا مأمن زهد و تقدس در جان آدمی است و حال آنکه آنچه من از شما می‌خواهم گناهی است مربوط به جسم.» (ص ۲۷۶)

«فقط می‌توان گفت سخاوت پادشاه فضیلت است و از آن مرد کلیسایی معجزه.» (ص ۷۶۰)

با خواندن **دکامرون** و ماجراهای زندگی بوکاچیو «بی‌اختیار دوران کودکی» خاطرات یک مترجم «در ذهن بازسازی می‌شود؛ درد و رنج کودکی، نامهربانی خویشان، سوء قصد ریاکاران عابدنما، حضور انسان‌های شریف، همراه با شیطنت جوانی و رندی پیرانه. **دکامرون** عمر دوباره قاضی است که به ما رسیده و یاد او را در اذهان خوانندگان تازه می‌دارد.

در پایان باید از زحمت و تلاش انتشارات مازیار سپاسگزار بود که **دکامرون** را با شکل و شمایلی شایسته «رونمایی» کرد و انتظار علاقه‌مندان را به پایان آورد. تنها تذکرْ اینکه در متن کتاب یا پاورقی به داستان و یا شمارهٔ حکایتی ارجاع می‌دهد که به ترتیب ترجمه فرانسوی آن است، اما در ترجمه فارسی محذوف است و سبب سردرگمی خواننده می‌شود.

استدراک: پس از این نوشته با مطالعه **هزار و یکشب** به چند حکایت برخوردم که با حکایاتی از **دکامرون** ساخت و مضمونی مشابه و نزدیک به‌هم دارند و در فرصتی دیگر دربارهٔ آنها خواهم نوشت .

پانوشتها:

۱. دورانت، ویل. **تاریخ تمدن**، ج ۵، انتشارات انقلاب اسلامی، ص ۳.

۲. بوکهارت، یاکوب. **فرهنگ رنسانس در ایتالیا**، مترجم: محمد حسن لطفی، طرح نو، ص ۱۸۱.

۳. همان ص ۱۸۶.

۴. همان ص ۲۳۳.

۵. همان ص ۳۲۴.

۶. گیلبرت، هایت. **ادبیات و سنت‌های کلاسیک**، ترجمه محمد کلباسی، مهین دانشور، ج ۱، آگاه، ص ۱۷۴.

۷. تاریخ تمدن، ج ۵، ص ۳۶.

۸. شهباز، حسن . **سیری در بزرگ‌ترین کتابهای جهان**، ج دوم، امیرکبیر، ص ۱۱۶.

۹. اخوت، احمد. **دستور زبان داستان**، نشر فردا، ص ۵۴.

۱۰ . فروزانفر، بدیع الزمان. مأخذ **قصص و تمثیلات مثنوی**، امیرکبیر، ص ۱.

۱۱. تفضلی، احمد. **تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام**، سخن، ص ۱۶۸.

۱۲ . منشی، ابوالمعالی نصرالله. **کلیله و دمنه**، تصحیح مجتبی مینوی، امیرکبیر، ص ۷۶.

۱۳. **پنجاکیانه (کلیله و دمنه)** ترجمه از متن سانسکریت، مصطفی خالقداد هاشمی عباسی، تصحیح دکتر جلال نائینی و...، اقبال، ص ۴۶.

۱۴ . نظامی گنجوی، **خمسهٔ نظامی**، تصحیح حسن وحید دستگردی، علمی، ج ۲، ص ۱۱۲.

تعجب می‌بیند و به کنیز می‌گوید که از تمرین و ممارست است. کنیز پاسخ طعنه‌آمیزی می‌دهد. بهرام او را باز می‌شناسد و سرانجام او را به همسری برمی‌گزیند.[۱۴]

در حکایت نهم از دومین روز آمده که: بازرگانی بر اثر تهمت و بدگمانی دستور قتل همسرش را به نوکرش می‌دهد. زن با خواهش و زاری او را از این کار منع می‌کند. نوکر او را رها می‌سازد. نوکر به ارباب خود می‌گوید: زن را کشتم و جسدش را نیز گله‌ای گرگ در بیابان دریدند و خوردند. زن در شمایل مبدل پس از ماجراهای فراوان بی‌گناهی خود را ثابت می‌کند. شوهرش او را می‌شناسد و بقیه عمر را در خوشی و سعادت می‌گذرانند.

دکامرون ترجمهٔ محمد قاضی شامل: مقدمهٔ مترجم فارسی، مقدمهٔ ترجمه فرانسوی، دیباچه و متن حکایت.

با اشتیاق مقدمهٔ مترجم را خواندم که بدانم قاضی درباره کتاب مورد علاقه‌اش چه می‌گوید. بارها جسته و گریخته از آن سخن می‌گفت. ظاهراً حرف‌های زیادی داشت. کجا از اینجا بهتر!؟ بسوخت دیده زحیرت! مقدمه‌ای در چند سطر، چنین بی‌روح و سرسری! آخر قاضی با آن روحیه شاد و شنگول با بوکاچیو و **دکامرون** احساس قرابت و همدلی می‌کرد.

قاضی کمتر مقدمه می‌نوشت، به‌خصوص اگر دیگران حق مطلب را می‌نوشتند، مانند مقدمهٔ رمان «مسیح باز مصلوب». اما اگر لازم می‌دانست که بنویسد، می‌نوشت چون «زوربای ایرانی» بر «زوربای یونانی» و یا مقدمه «آدمها و خرچنگها».

تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد، مقدمهٔ مترجم فرانسوی بیشترین اطلاعات و تحلیل دربارهٔ بوکاچیو و **دکامرون** است که به فارسی ترجمه یا نوشته شده است. انصافاً اطلاعات مفید و موجزی است. البته نگارنده این مقاله ترجمه‌های پیشین دکامرون را نه دیده و نه خوانده است .

دکامرون در اصل صد حکایت دارد که در ترجمه فارسی آن بنا بر مصالح عمومی به هشتاد و هفت داستان تقلیل یافته است. ظاهراً از لابه‌لای داستان‌ها نیز مطالبی حذف شده است.

هر کسی برای اولین بار کتاب را به دست گیرد و از قبل با آن آشنا نباشد **دکامرون** را نام خاص تصور می‌کند. در هنگام خواندن خواننده توجه ندارد که دکامرون نام نیست. عنوان «چند روز» بر کتاب نهادن گویا ریشهٔ فرهنگی دارد مانند: **هزار و یکشب** . قاضی به خوبی عنوان لاتین کتاب را برگزیده است نه ترجمه فارسی آن را. این حاصل سال‌ها تجربه و ترجمه آثار کلاسیک و ماندگار ادبیات جهان و بیانگر شم و فراست زبانی اوست. پیش از این به عللی چنانچه ترجمه عنوان کتابی را نامناسب یا مانع فهم مقصود می‌دانست، آن را تغییر می‌داد. مانند: ماجراجوی جوان، بردگان سیاه، قربانی و... اما با مسماتر از «دکامرون» می‌توان نام نهاد؟

زبانی که قاضی برای ترجمه **دکامرون** یافته و برگزیده، زبانی است فاخر و عامیانه، همراه با طنز و رندی و در سراسر ترجمهٔ آن وحدت زبانی را لحاظ کرده است. آنچه که از زبان اهل مجلس یا بوکاچیو بیان می‌شود زبانی است رسمی و اشرافی؛ اما در متن داستان‌ها زبان متناسب با جایگاه اجتماعی شخصیت‌های قصه است، یا زبان ساده عوام است یا زبان گفتار طبقات بالای جامعه. مترجم به خوبی حال و هوای **دکامرون** و سبک و نگارش بوکاچیو را با قلمی شیرین و شیوا ارائه نموده است .

آشنایی با ادب فارسی و زبان زنده و گفتار عامیانهٔ مردم، زبان شیرین فارسی را ملکهٔ ذهن محمد قاضی کرده است؛ چنانکه لحن رندانه و طنزآمیز **دکامرون** ـ که با روحیه مترجم دمساز است ـ بدون زحمت و تقلای ذهنی بر کاغذ می‌آید و به روانی و شیرینی بر دل می‌نشیند.

در زیر نمونه‌هایی را از ترجمهٔ **دکامرون** که حاصل انس و ممارست وی در ادب فارسی و زبان زندهٔ مردم است، می‌آوریم تا نشان دهیم که چرا قاضی چنین آموزگار و مقتدای مترجمان حال و آینده گشته است.

آهنگ کلام، هنرنمایی در کلام و بیان رسمی در ترجمه **دکامرون** به فارسی، سعدی وار است، همراه با چاشنی لحن و طنز عبید زاکانی، مانند:

«پسران او همه نیکو جمال و نیکو خصال بودند و حرمت پدر را به کمال داشتند.» (ص ۶۲) «دیدار می‌نمایی و پرهیز می‌کنی.» (ص ۱۶۳)

«بجز از ذکر جمیل وی سخنی در میان نبود.» (ص ۱۶۶)

«با بازرگانی قبرسی ندیم و جلیس بود.» (ص ۱۷۴)

«مردی فقیر و زنی فقیر که ماحضر خود را با کد یمین و عرق جبین به دست می‌آورند.» (ص ۱۸۴)

«در ایام جوانی چنانکه افتد و دانی.» (ص ۲۵۸)

مضمون‌های گرفته شده از ادب فارسی در ترجمه‌های قاضی کم نیست، و در واقع یکی از ابزارهای کار اوست که به صورتی زنده و بجا به‌کار گرفته است. در زیر نمونه‌هایی از ترجمه **دکامرون** را می‌آوریم:

«فرجی در حرجش حاصل شود.» (ص ۱۰۳)

«با دیدن چنان لعبتی طناز دین و دل از دست بداد.» (ص ۱۷۳)

«با خود گفت اینک مجرم.» (ص ۲۲۳) (اینک به معنی این). جامی گوید: «اینک خر تو بیار افسار.»

«هر چه دل تنگت می‌خواهد بخوان.» (ص ۶۷۹) (مولانا می‌فرماید: هرچه می‌خواهد دل تنگت بگو)

«تا چه قبول افتد و چه در نظر آید.» (ص ۲۸۵) (حافظ می‌فرماید: تا که قبول افتد و که در نظر آید)

پیش‌تر نوشتیم زبان **دکامرون** فاخر و سنگین است. مترجم این را به خوبی دریافته است و از زبان اشرافی و رسمی گذشته به نحوی شایسته استفاده کرده است تا حال و فضای **دکامرون** را به خوبی در ذهن خوانندهٔ فارسی زبان متصور سازد. چون:

«مانند قضیه انگشتری باب مرافعه مفتوح است.» و «با اعطای مقام و منصبی برجسته از مقربان دربار خویش گرداند.» (ص ۶۳)

«از جمله فرزندان متعدد ذکور و اناث، وی را دختری بود.» (ص ۱۵۹)

«به نظر من اصح و احق این است که به احترام خداوند گارمان....» (ص ۲۲۲)

کاربرد بجا و مناسب اصطلاحات و کنایات عامیانه، یکی از نمونه‌های استادی و هنرمندی مترجم را نشان می‌دهد. به عنوان نمونه :

«معلوم می‌شود که او را از چاله درآورده و به چاه انداخته‌ایم.» (ص ۹۹)

«دید که جا تر است و بچه نیست.» (ص ۱۴۴)

«می‌دانی که چقدر کمیتت لنگ است؟» (ص ۲۱۹)

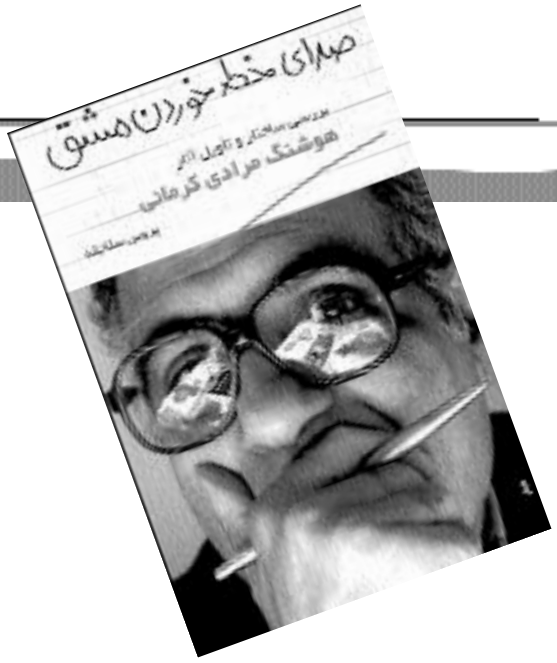
«.. چنان در ید قدرت توام که العبد و ما فی یده کان لمولاه.» (ص ۲۴۸)

«خوشی زیر دلش می‌زند.» (ص ۳۳۸)

«حاضر نبود با شاه پالوده بخورد.» (ص ۵۱۵)

«آفتاب از کدام سمت دمید که تو امروز یاد ما کردی.» (ص ۵۷۳)

هنر قاضی آن است که برخوردی خلاق و زنده با ترکیبات و



است که میزان توفیق نویسنده در پرداخت صحنه‌ها و شکل‌گیری گفت‌وگوها و فضاسازیها، با نوع و چگونگی کاربرد واژگان تأثیر مستقیم دارند.

در فصل دوم نویسنده به بررسی تک تک داستانهای مرادی پرداخته و با معرفی هر مجموعه به‌طور خاص و ریز به بررسی آنها می‌پردازد. داستانهای معرفی شده در این بخش «قصه‌های مجید»، «نخل»، «چکمه»، «مشت بر پوست»، «داستان آن خمره»، «تنور»، «مهمان مامان»، «مربای شیرین» و «لبخند انار» است.

در پایان چندین پیوست فراهم آمده که در مطالعه آثار مرادی راهگشا و قابل توجه است. ازجمله:

۱ـ فهرستی از تکرار واژه‌ها و مضامین در آثار مرادی مثل تکرار کلمه کوچولو، خوشگل.

۲ـ فهرستی از واژگان محاوره مثل قشنگ، قایم، پاک، یکهو، مفت و مجانی، پول و پله، پوزه، غر شدن و...

در یک نگاه این کتاب در حکم دانشنامه و راهنمای مطالعه و ورود به آثار مرادی کرمانی است. ضرورت دارد خوانندگان آثار مرادی کرمانی این کتاب را به دقت مطالعه کنند که به یقین نگرش درستی از مرادی و آثار وی به دست خواهند آورد.جز این گروه، دانشجویان برای آن که نمونه‌ای عملی از یک بررسی دقیق و همه‌جانبه برای بررسی آثار در دست داشته باشند، لازم است کتاب را بخوانند و جز محتوای کتاب، به روشهای کتاب نیز توجه داشته باشند، چرا که اکنون بیش از هر زمانی به چنین کتابهایی که درواقع توصیف و بررسی دقیق آثار یک نویسنده از زاویه‌ای خاص و با در دست داشتن متد و برپایهٔ نظریه‌ای خاص باشد، احساس می‌شود.

این‌گونه نقدهای مستند برای خود نویسنده نیز بسیار جالب و قابل توجه است؛ زیرا ممکن است نویسنده مطالبی را در آن بیابد که هیچگاه خود بدان فکر نکرده باشد. از این جهت در اصلاح کار نویسنده می‌تواند راهگشا باشد. به خاطر دارم روزی نکته‌ای را در باب انتخاب نام کتابهای مرادی به وی تذکر دادم که نام اغلب آثارش برگرفته از نام اشیا هستند مثل چکمه، خمره، تور، سماور و... طرح این نکته برای او جالب بود. غرض آن که این نگاههای متفاوت و طرح برخی ناگفته‌ها برای نویسنده جهت‌دهنده است تا در مخاطب‌شناسی خود تجدیدنظر کند.

فایدهٔ دیگر این اثر و آثار مشابه آن است که، زمینه‌های تدوین دانشنامه‌های داستانی و آثار داستانی را فراهم آورده و به تدوین تاریخچهٔ ادبیات داستانی یاری می‌رساند.

یکی از ضرورتهای پژوهشی و تحقیقی در حوزهٔ ادب داستانی معاصر، تدوین دانشنامهٔ آثار داستانی است که دربردارنده و معرف کلیهٔ آثار داستانی فارسی باشد. ضروری است مثلاً نویسندگان و ناقدانی به طور خاص آثار داستانی یک نویسنده را بررسی کرده و سپس از این نقدها به عنوان مواد مرجع در تدوین آن دانشنامه بهره گرفته شود.

نکتهٔ پایانی آن که، این اثر به خوبی توانسته با پیش چشم کشیدن نقاط قوت و ضعف آثار مرادی کرمانی براساس چارچوبهای نظری، کتابی مفید به اهل علم خصوصاً جامعهٔ ادب‌دوست و علاقه‌مندان به آثار داستانی عرضه کند. همین جا سپاس خود را از این تلاش ارزنده تقدیم نویسنده محترم آن داشته، آرزوی توفیق و ادامهٔ این راه را برای او دارم.

● صدای خط خوردن مشق
● پروین سلاجقه
● انتشارات معین، چاپ اول، ۱۳۸۰

حسن ذوالفقاری

صدای خط خوردن مشق

قریب دو سال پیش به دوست نویسنده و بسیار عزیزم آقای مرادی کرمانی پیشنهادی دادم و او با بزرگواری پذیرفت. پیشنهاد دادم مصاحبه‌ای طولانی با او ترتیب داده و دربارهٔ آثار، ویژگیها، علت نگارش، شیوه‌های نویسندگی، تجربیات، نویسندگی، نقد و بررسی هر یک از آثار وی با هم گفت‌وگویی داشته باشیم و درواقع از زبان خودش دربارهٔ آثارش بشنویم؛ اما متأسفانه این فرصت هیچگاه پیش نیامد و من در آرزوی چنین روزی بودم و هستم تا آن که چندی پیش در سفر یزد کتاب **صدای خط خوردن مشق**، از سوی مرادی عزیز به من هدیه شد. با اشتیاق ورق زدم و بسیار خوشحال و خشنود شدم، از این که به بخشی از آرزوی دیرینه‌ام ـ شناخت آثار مرادی ـ پاسخ داده است.

صدای خط خوردن مشق بررسی مو به مو و دقیق مجموعه آثار مرادی کرمانی است. کاری که باید نه دربارهٔ مرادی بلکه در مورد دیگر نویسندگان نیز انجام شود؛ زیرا ارزش تحقیقی چنین نقدهایی سالیان بعد روشن می‌گردد.

کتاب، نقد تأویلی یا بررسی ساختار و تأویل آثار مرادی کرمانی نویسندهٔ نوجوانان کشور ماست.

دکتر سلاجقه کوشیده است در بررسی و نقد آثار مورد بررسی با تکیه بر مباحث نقد نو و پس از مطالعهٔ دقیق آثار، نمونه‌ها و نشانه‌ها را (در حوزه زبان و دلالتهای معنایی) مشخص سازد. آنگاه در بررسی کلی آثار به سبک و زبان نویسنده پرداخته است که این بررسی محور افقی زبان، نحوهٔ ترکیب جمله‌ها و واژگان، هنجارگرایی و هنجارشکنیهای هنری را دربر می‌گیرد، پس از بررسی ساختاری در محور زبان، عناصر دیگر آثار با تکیه بر اصول توضیح، روشنگری و داوری به ویژه در زمینهٔ زیبایی‌شناسی، همراه با شواهد متعدد مورد بررسی قرار گرفته است.

شواهد و نمونه‌ها نیز چنان تنظیم و تبویب شده‌اند که خواننده به کمک آنها خود نیز قادر است داوری کند.

آنچه که نویسنده در کتاب بر آن پایبند بوده و از محاسن کتاب به‌شمار می‌رود تکیه بر نظریه‌های ادبی از همهٔ شیوه‌های نقد نو است. نقد کتاب براساس نقد ساختاری ـ تأویلی بوده و در دو مرحله انجام شده است:

الف) بررسی آثار به طور کلی و یافتن ارتباط، همسانیها و تفاوتهای میان آنها.

ب) معرفی و نقد هر اثر به طور جداگانه با توجه به دیدگاههای نقد و بررسی عناصر داستان به طور کلی. در بخش اول، عواملی که به آثار امتیاز بخشیده، بیشتر مورد بررسی قرار گرفته و در بخش دوم، نقد و داوری مورد توجه بوده است.

با توجه به اهمیت زبان در شکل‌گیری داستان نویسنده آثار و ویژگیهای زبانی را بررسی کرده است. در این حوزه طنز، قابلیت انعطاف، بهره‌گیری از زبان خاص شخصیتها به همراه نمونه نشان داده شده است. عملکرد زبان در محور افقی نیز با عنوانهایی چون گریز از هنجار در نحو جمله‌ها، حذف در جمله‌ها، اطناب هنری در کلام، درآمیختن نظم و نثر، استفاده از ضرب‌المثلها سامان یافته‌اند. در هر بخش نیز با عناوین فرعی‌تری مواجه هستیم که موضوع را ریزتر و از زاویه‌ای دقیق‌تر به ما نشان می‌دهد.

ازجمله عناصر مهم داستانی «لحن» است. یعنی طرز تلقی نویسنده و نحوه برخورد او از موضوع اثر و شخصیت داستانی. این عنصر در تعامل با سایر عناصر داستانی بوده و نقش بسیار مهمی را در ساخت داستان ایفا می‌کند. علاوه بر تأثیر عوامل یاد شده در لحن به عوامل دیگری نیز اشاره شده است، همچون: واژگان خاص و هماهنگ با وضعیت شخصیت اصلی، عوامل تأثیرگذار از دیدگاه زیبایی‌شناسی لفظی و معنوی. در بخش بعدی این فصل، نویسنده به بررسی شخصیتهای داستانهای مرادی پرداخته و از زوایای مختلف این چهره‌ها و تیپها را معرفی و دسته‌بندی می‌کند. در این بررسی تکرار و ضعف در پرورش شخصیتها نیز گوشزد شده‌اند.

در ادامهٔ همین بحث نویسنده مضامین تکرار شده در آثار مختلف و حتی در یک اثر را با ذکر نمونه نشان می‌دهد.

فضا، صحنه و گفت‌وگو عنوان دیگر این فصل است که در آن به بررسی این سه عامل در آثار مرادی پرداخته شده است. آنچه بیشتر مورد تأکید ناقد محترم بوده، تأثیر عنصر زبان و خصوصاً واژگان در پرداخت عوامل و عناصر داستانی یاد شده است. یعنی نشان داده

● **دیوان اشعار ادیب نیشابوری**
● **انتشارات آهنگ قلم، مشهد، ۱۳۸۰**

حسین‌علی یوسفی

امروز جمله بی سر و پایان را
در سر هوای افسر سلطانی است
امروز بوم و زاغ در آوازند
بلبل به سُمج و فاخته بستانی است
امروز اهل کشور ایران را
دل‌ها سوی پروس و بریتانی است!

در بخش مسمطات، پنج مسمط بسیار طولانی، جمعاً مشتمل بر ۴۰۷ بیت آمده که عمدتاً ناظر به ستایش پیشوایان دینی است مانند: در ستایش امام علی‌بن‌موسی‌الرضا (ع) ، حضرت مهدی (عج) و امیرمؤمنان (ع). اوزان انتخابی هر پنج مسمط، خیزابی، کوبنده و شاد است. یک بند از مسمط «در ستایش پیر مغان، امیرمؤمنان (ع) » را به عنوان نمونه نقل می‌کنیم:

ای کعبهٔ جان، قبلهٔ دل، قدوهٔ ابرار
ای دل به کمند سر زلف تو گرفتار
در حلقهٔ گیسوی تو حیران شده افکار
در دایرهٔ عشق تو هر کافر و دین‌دار
اندر پی سودای تو هر مست و هشیوار
ای دست خدا، قدرت حق، قوّت یزدان

غزلیات این دفتر، شامل ۶۳ غزل با میانگین تقریبی هشت بیت در هر غزل و جمعاً مشتمل بر ۵۳۵ بیت است. موضوع و درون‌مایهٔ غزل‌ها اغلب عرفانی و وزن و زبان غزل‌ها، دل‌نشین و گوش‌نواز و شورانگیز است و در شماری از آنها، تأثیرپذیری از مولوی، عراقی و حافظ، چشم‌گیر است:

من باده نوش حضرتم، نوشم می اسرار را
مست شراب صفوتم، جویم جمال یار را
رند خراباتی منم، دیوانهٔ گیتی منم
دُردی کش میخانه‌ام، مستم، ندانم کار را

■

فلک، آخر نمودی خوار ما را
نمودی خوار و بی‌مقدار ما را
دل و جان را به دست خسرو عشق
سپردی، تا کند آزار ما را
ز جعد خوبرویان ساختی دام
نشاندی تا بگیری خوار ما را!

■

صاحبدلان که سنگ سیه را گهر کنند
بر آستان ما به ارادت نظر کنند
نوشندگان جام شراب هوای دوست
از هر طرف به خانقه ما سفر کنند
زاهد اگر پیاله نگیرد شگفت نیست
کی گاو و خر به میکده دیدی گذر کنند؟!

پس از غزلیات، دو مثنوی در ۵۰ بیت آمده، مثنوی اول این عنوان را دارد «برای لوح قبر خودم سروده شده» و این گونه آغاز می‌شود:

دوستان، رو چو به گلزار کنید
یاد از این خستهٔ افگار کنید

و مثنوی دوم با عنوان «شاه وارونه کار» دارای مضمون انتقادی از اوضاع جامعهٔ بشری است و بیت آغازین آن، این است:

چنین گفته میر ولایت علی
که از وی بود قلب من صیقلی...

بیست و یک رباعی، سه قطعهٔ کوتاه و پنج تک بیت، پایان بخش اشعار فارسی این دیوان است و پس از آن اشعار عربی ادیب آمده که مجموعاً ۶۳ بیت و مشتمل بر ۹ قصیده و قطعه است.

نگاهی به دیوان اشعار ادیب نیشابوری

در تاریخ ادب و اندیشهٔ صد و پنجاه سالهٔ اخیر نیشابور یک نام مشهور و برجسته وجود دارد و آن، ادیب نیشابوری است و آشنایان با تاریخ ادبیات نیشابور، می‌دانند که در دورهٔ یاد شده، دو «ادیب» در نیشابور ظهور کرده‌اند: یکی عبدالجواد ادیب نیشابوری، معروف به «ادیب اول» و دیگر، محمدتقی ادیب نیشابوری، معروف به «ادیب دوم».

اختلاف زمانی زندگی این دو ادیب، حدود ۳۵ سال است و برحسب آنچه دربارهٔ زندگانی ادیب دوم نوشته‌اند، او شاگرد میرزا عبدالجواد ادیب نیشابوری بوده است. این هر دو ادیب، در روزگار خود از سرآمدان دانش زمان بوده و در علوم مختلف تبحر و از آن جمله در شعر و ادب فارسی نیز مقام استادی داشته‌اند و بسیاری از ادیبان و شاعران و دانشمندان، از شاگردان آن دو بوده‌اند.

دیوان اشعار ادیب اول، همراه با شرح مبسوطی دربارهٔ زندگانی و شخصیت او و حواشی و توضیحات سودمند، در سال ۱۳۶۷ به کوشش دوست و همکار ارجمند آقای دکتر یدالله جلالی‌پندری، تدوین و توسط انتشارات بنیاد، به زیور چاپ آراسته شد.

اینک، در طلیعهٔ سال ۱۳۸۰، شاهد انتشار دیوان اشعار ادیب دوم (محمدتقی) هستیم. این دفتر شعر که به کوشش فرزندان شاعر جمع‌آوری و تدوین و به وسیلهٔ انتشارات آهنگ قلم (مشهد) منتشر شده، دربرگیرندهٔ اشعاروسروده‌های ادیب دوم در قالب‌های گوناگون است.

این هر دو دفتر شعر، شایستهٔ نقد و بررسی است تا اهل شعر و ادب با درونمایه و زبان و شیوه و قوت و ضعف و چگونگی اشعار این دو چهرهٔ شاخص شعر و ادب صدوپنجاه سالهٔ اخیر آشنا شوند. اما در این مقال، مجال پرداختن به این موضوع فراهم نیست، بلکه غرض آن است که فقط به معرفی کوتاهی از دیوان شعر ادیب دوم بپردازیم.

در این دفتر شعر که **منتخب اشعار محمدتقی ادیب نیشابوری** نامگذاری شده، در قطع وزیری و ۱۶۸ صفحه، با حروف‌چینی نسبتاً ریز و صفحه‌آرایی و ویرایشی قابل قبول، چاپ و منتشر شده است. در این دفتر، اشعار ادیب دوم، برحسب طبقه‌بندی ساختاری (یعنی قالب شعر) از قصیده تا فرد تنظیم و مدون شده و در هر قالب مشتمل بر اشعاری است که از جهات فنی و موضوعی، اغلب ارزشمند و قابل نقد و بررسی و شرح و توضیح است.

دیوان ادیب مشتمل بر یک دیباچهٔ کوتاه است که در طی آن، فرزندان شاعر به گونه‌ای مختصر و مفید دربارهٔ شعر و شخصیت ادیب و روند جمع‌آوری، تدوین و انتشار اثر، توضیحاتی داده‌اند. سپس، در پیش‌گفتار کتاب، دربارهٔ زندگی ادیب دوم از تولد، دوران کودکی، دوران جوانی و دانش‌اندوزی در محضر استادان حوزه خراسان و از جمله «استاد یگانهٔ ادبیات و بلاغت اسلامی آن زمان (ادیب اول) » روش تدریس، ویژگی‌های اخلاقی، شاگردان، آثار و نهایتاً چگونگی پایان دورهٔ زندگی و وفات او، به اختصار سخن به میان آمده است.

پس از این مقدمات، متن اشعار، بدین‌گونه طبقه‌بندی شده است: قصاید، مسمطات، غزلیات، مثنویات، قطعات، رباعیات و مفردات و نهایتاً اشعار عربی، و در پایان متن، واژه‌نامه‌ای به ترتیب الفبایی در ۱۲ صفحه تنظیم شده که شامل واژه‌های دشوار و قابل توضیح موجود در متن اشعار است و برای خوانندهٔ عادی سودمند و ضروری است. فصل پایانی کتاب شامل تصاویری از استاد و نمونه‌هایی از خط اوست.

مجموع ابیات این دفتر در قالب‌های گوناگون ۲۴۷۸ بیت، به ترتیب زیر است: ۵۰ قصیده، مجموعاً شامل ۱۳۶۵ بیت در موضوعات متنوع، اغلب قصاید طولانی و به طور متوسط دارای ۳۵ بیت است. موضوعات مطرح شده در قصاید اغلب جنبه عرفانی و دینی دارد، مانند ترغیب به سیر و سلوک مقام شامخ انسانی، مکالمه با حجت عصر، خلقت عالم، ترغیب به دین، ترغیب به خداشناسی و نیز شامل موضوعات اجتماعی و انتقادی است مانند: در هواپرستی مردمان، جهان هرج و مرج، مذمّت ریاکاران، زاهد نمایان روزگار و نهایتاً وصف‌های گوناگون، چون بهار و خزان و نیشابور و موضوعات دیگر. چند بیتی به عنوان نمونه از قصاید استاد:

امروز روزگار پریشانی است
روز بلا و شیون و حیرانی است

فرهنگ‌های پیشین گردآوری و ثبت شده‌اند. حتی در معدودی فرهنگ‌ها، که با تکیه بر شواهد استخراج شده از متون (معاصر یا قدیم و یا هر دو) تألیف شده‌اند، رگه‌های تقلید و پیروی از قاموس‌های کهن را به وضوح می‌توان دید.

حال به طرح یک پرسش می‌پردازیم: اگر از دوستی خواهش کنیم که فهرستی از نام‌های پنج هزار شیء را که بارها آنها را دیده است و می‌بیند، برای ما تهیه کند، چگونه و از کجا باید آغاز کند؟ طبیعی‌ست که انتظار می‌رود در چنین فهرستی، لغات «آب» و «آینه» و «ابر» و «اشک» و «باران» و «برف» ثبت شده باشد، ولی دشواری کار گزینش، آن‌جا ظاهر می‌گردد که او به انتهای فهرست نزدیک شده باشد و مثلاً تنها پانصد لغت دیگر به اتمام آن مانده باشد. کافی است دقایقی به اطراف خود بنگرد، یا لحظه‌ای چند تأمل کند؛ از لوازم منزل، کدام‌ها را برگزیند و از ذکر کدام‌ها صرف‌نظر نماید؟ از آلات و ادوات موسیقی، کدام‌ها را انتخاب کند؟ نام چند گیاه و پرنده و حشره را بنگارد؟ آیا اگر فهرست پنج هزار لغتی به پایان برسد و لغاتی مثل «آسیاب»، «اکسیژن»، «بازو»، «پنبه»، «تسبیح»، «ثروت»، «جیب»، «چتر»، «حلقه»، «خرطوم»، «دست‌مال»، و چندین و چند لغت دیگر نانوشته مانده باشد، کدام لغت یا لغات ثبت شده را می‌تواند حذف کند تا لغات یاد شده را تک‌تک به جای آنها بگذارد؟ اصلاً معیار و ضابطهٔ حذف و افزودن لغات چیست؟

این مشکل برای شخصی چون فرهنگ‌نویس، دوچندان است؛ زیرا او علاوه بر نام‌های اشیا، لغاتی را که بر مفاهیم انتزاعی دلالت می‌کنند نیز باید ثبت کند. او چگونه می‌تواند از «آرامش»، «انتظار»، «بخت»، «پرسش»، «تصمیم»، و هزاران لغت دیگر، که همه روزه در روزنامه‌ها و سایر رسانه‌ها به کار برده می‌شوند و اهل زبان نیز در طول زندگی خود، بارها و بارها آنها را می‌شنوند و می‌گویند، چشم بپوشد؟ حتی اگر به جای پنج هزار لغت، پنجاه هزار یا صدهزار لغت را فهرست کند، باز هم نمی‌تواند با اطمینان ادعا کند که کار او دقیق و کم‌نقص است.

در **فرهنگ فارسی**، تألیف شادروان استاد دکتر محمد معین، بسیاری از عنوان‌های اصلی، صرفاً از متون قدیم استخراج شده‌اند و امروزه دیگر کاربردی ندارند، ولی همین انتخاب به شکلی بسیار ناقص و حتی غیرعلمی صورت گرفته است؛ چه لغات و ترکیب‌های فراوانی در آثار معروف گذشتگان (مانند **کلیله و دمنه**، **گلستان**، **تاریخ جهانگشای**، **دیوان صائب**، و بسیاری از کتاب‌های دیگر) می‌توان یافت که در فرهنگ یاد شده ثبت نشده‌اند. حتی در اثر عظیم اما ناتمام **لغت‌نامهٔ فارسی**، که در «سازمان لغت‌نامهٔ دهخدا» تدوین می‌شود نیز چنین کاستی‌هایی را ـ به‌خصوص در بخش ترکیب‌های آن ـ می‌توان مشاهده کرد[1].

ضرورت تهیهٔ فرهنگ‌های بسامدی برای زبان فارسی

مقاله

«بسامد» مرکب از دو کلمهٔ «بس» و «آمد»، و برابر نهادهٔ لفظ فرانسوی frequence (انگلیسی: frequency) است، که خود فرکانس (که تلفظ فرانسوی آن است) نیز در فارسی به کار رفته و می‌رود. رایج‌ترین مترادف این لغت، «فراوانی» است، که به‌ویژه در دانش آمار کاربرد دارد. «بسامدی» نیز منسوب یا مربوط به «بسامد» است. بنابراین، «فرهنگ بسامدی» یعنی فرهنگی که بر مبنای بسامد لغات تهیه شده است؛ به عبارت دیگر، یعنی فرهنگی که همهٔ لغات یک پیکرهٔ زبانی (corpus) مشخص و تعریف شده را دربرداشته و بسامد تک‌تک لغات در آن ذکر شده باشد.

تاکنون چندین فرهنگ بسامدی فارسی ـ هم در ایران و هم در کشورهای دیگر ـ تدوین و منتشر شده است، که با رجوع به کتاب‌شناسی‌ها و فهرست‌های منتشر شده می‌توان به سادگی به نام و نشان آنها دست یافت. گرچه فعلاً شمار این‌گونه فرهنگ‌ها در برابر تعداد فرهنگ‌های عمومی (مانند فرهنگ‌های تک‌زبانه و دوزبانه و چند زبانه و نیز واژه‌نامه‌های تخصصی و نیمه تخصصی) اندک است، اما به‌ویژه در یکی دو دههٔ اخیر، چند فرهنگ واژه‌نما و بسامدی منتشر شده که هر چند در بعضی از آنها به اصول علمی تدوین چنین فرهنگ‌هایی عنایت کافی نشده، اما کوشش پدیدآورندگان آنها درخور تقدیر و اجرشان مشکور است.

دربارهٔ تهیهٔ انواع فرهنگ‌های بسامدی برای زبان‌فارسی نیز در جای‌های مختلف، چه در مقاله‌های انتقادی و چه در کتاب‌های ادبی و زبان‌شناختی، کم‌وبیش سخن گفته شده است؛ برخی با وسعت نظر، این کار را امری بسیار بایسته و مهم تلقی کرده‌اند، و بعضی دیگر هم از سر ناآگاهی ـ یا شاید کم‌التفاتی ـ آن را کاری کاملاً عبث و ماشینی شمرده‌اند.

به طور مختصر و ساده باید گفت که ضرورت تهیهٔ چنین فرهنگ‌هایی، مانند ضرورت آمارگیری‌های عمومی نظیر سرشماری نفوس و مسکن است؛ یعنی مثلاً اگر دولت از جمعیت کشورمان، نرخ باسوادی، میزان تحصیلات باسوادان، میانگین سنی افراد، میانگین شمار فرزندان هر خانوار، عدهٔ پناهندگان و اتباع خارجی، فراوانی مهاجرت‌های داخلی، و چندین فقرهٔ دیگر آگاهی دقیق و صحیح نداشته باشد، قطعاً قادر به برنامه‌ریزی درست و اصولی فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی نخواهد بود.

به همین قیاس، اگر ما از محدودهٔ واژگان (vocabulary) زبان فارسی، پربسامدترین لغات آن (واژگان پایه)، دامنهٔ طبقات دستوری کلمات، فراوانی لغات بسیط و مشتق و مرکب بومی و غیربومی، چگونگی ترکیب‌سازی، و نظایر اینها اطلاع کافی نداشته باشیم، چگونه می‌توانیم آن‌گونه که شایسته است، فرهنگ لغت و کتاب درسی تألیف کنیم؟ تاکنون تقریباً همهٔ مواد فرهنگ‌های تالیف شده برای زبان فارسی، براساس شمّ زبانی مؤلف یا مؤلفان، و یا به تقلید از

۱.انتخاب ده سطر اول نخستین بند صفحهٔ صد از کتاب‌ها، و ده سطر اول نخستین بند صفحهٔ ده از نشریات، و سپردن آنها به حافظهٔ کامپیوتر (محدودهٔ تاریخی متن‌ها از ۱۳۰۱ تا ۱۳۷۹ هـ. ش است.)

۲.استخراج لغات

۳.جدا کردن اعلام (اسم‌های خاص)

۴. جدا کردن لغاتی که در عبارت‌های عربی (مانند آیات و احادیث) به کار رفته‌اند.

۵. جدا کردن لغات و عباراتی که در متن‌ها با حروف لاتین یا یونانی ثبت شده‌اند.

۶. لماتیزه کردن (لمابندی) (lemmatize/lemmatiser) مواد، یعنی مرتب کردن آنها به صورتی که هر یک به عنوان یک «واحد واژگانی» (lexical unit) قابل ثبت در فرهنگ باشد (به استثنای انواع فعل‌های مرکب).

چنان که گفتیم، ده‌هزار سطر انتخاب شده جمعاً حدود ۹۰۲۰۰ لما (عنوان مستقل) را تشکیل می‌دهند. اما برای رساندن شمار لماها به ۱۰۰۰۰۰، از قسمتی از متن یکی از روزنامه‌های پرتیراژ کشور (۱۷ شماره از روزنامهٔ همشهری، ستون «گشتی در دنیای خبرها»، شامل نزدیک به ۱۰۰۰۰ لما) نیز استفاده شد، و به این ترتیب تعداد لماها از رقم صدهزار گذشت.

قابل ذکر است که بسیاری از مشکلات فنی کار، به لطف و یاری آقایان دکتر حسن انوری، دکتر محمد شادروی منش، و بهروز صفرزاده برطرف شد؛ آقای صفرزاده در بازخوانی نمونه‌ها نیز به من کمک کردند. مادرم نیز در مقابلهٔ بخشی از متن‌ها مرا یاری کردند. از همگی سپاسگزارم.

دوستان و همکاران عزیزی نیز با در اختیار گذاشتن منابع، با بنده همکاری کرده‌اند، که هر گاه متن کامل فهرست به چاپ برسد، نامشان به رسم امتنان ذکر خواهد شد.

چنان که در نمودار ملاحظه می‌شود، از میان ۱۰۰۰ متن مورد استفادهٔ ما، تنها ۲ متن از دههٔ نخست سدهٔ چهاردهم هـ. ش برگزیده شده است، یعنی ۰/۲٪ از کل ۱۰۰۰ متن. از دههٔ دوم نیز فقط ۸ متن انتخاب شده است (۰/۸٪ از ۱۰۰۰ متن)، از دههٔ بیست (دههٔ سوم) ۳۰ متن (۳/۰٪)، از دههٔ سی ۴۰ متن (۴/۰٪)، از دههٔ چهل ۵۳ متن (۵/۳٪)، از دههٔ پنجاه ۱۴۶ متن (۱۴/۶٪)، از دههٔ شصت ۳۴۸ متن (۳۴/۸٪)، و سرانجام از دههٔ هفتاد (کم‌تر از نه سال) ۳۷۳ متن (۳۷/۳٪) اختیار شده است.

پس بیش از ۷۲٪ از متون مورد استفاده متعلق به سال‌های ۱۳۶۱ و بعد از آن است، در حالی که تنها ۸٪ از منابع ما را متون چهار دههٔ نخستین سده (۱۳۰۱-۱۳۴۰) تشکیل می‌دهند.

ده لغتی که از لحاظ بسامد در صدر فهرست قرار دارند، عبارت‌اند از:

و (۵۲۱۰ بار) (۵/۲۱٪ از ۱۰۰۰۰۰)
بودن (۲۸۵۱) (۲/۸۵٪)
در (حرف اضافه) (۲۴۸۳) (۲/۴۸۳٪)
که (حرف ربط و موصول) (۲۴۸۲) (۲/۴۸۲٪)
به (۲۲۶۲) (۲/۲۶٪)
از (۲۱۳۷) (۲/۱۴٪)
را (۲۱۲۷) (۲/۱۳٪)
کردن (۱۸۴۰) (۱/۸۴٪)
شدن (۱۵۳۶) (۱/۵۴٪)
این/اینها (اسم اشاره و ضمیر اشاره) (۱۵۰۹) (۱/۵۱٪)[۲]

در میان نام‌های خاص، این ده نام در صدر هستند:
ایران/ایران‌زمین (۱۳۱ بار)
آمریکا/امریکا/ایالات متحدهٔ آمریکا (۵۶)
روسیه/روسیهٔ شوروی/شوروی/اتحاد شوروی/اتحاد جماهیر شوروی (۴۸)
انگلستان/انگلیس/بریتانیا (۴۰)
تهران/طهران (۳۹)
چین (۳۲)
محمد/پیامبر/پیامبر اسلام/پیغمبر/رسول/رسول اکرم/رسول خدا (۳۰)
ژاپن (۲۵)
استرالیا(۲۳)
اروپا (۲۲)

آمارهایی دیگر:

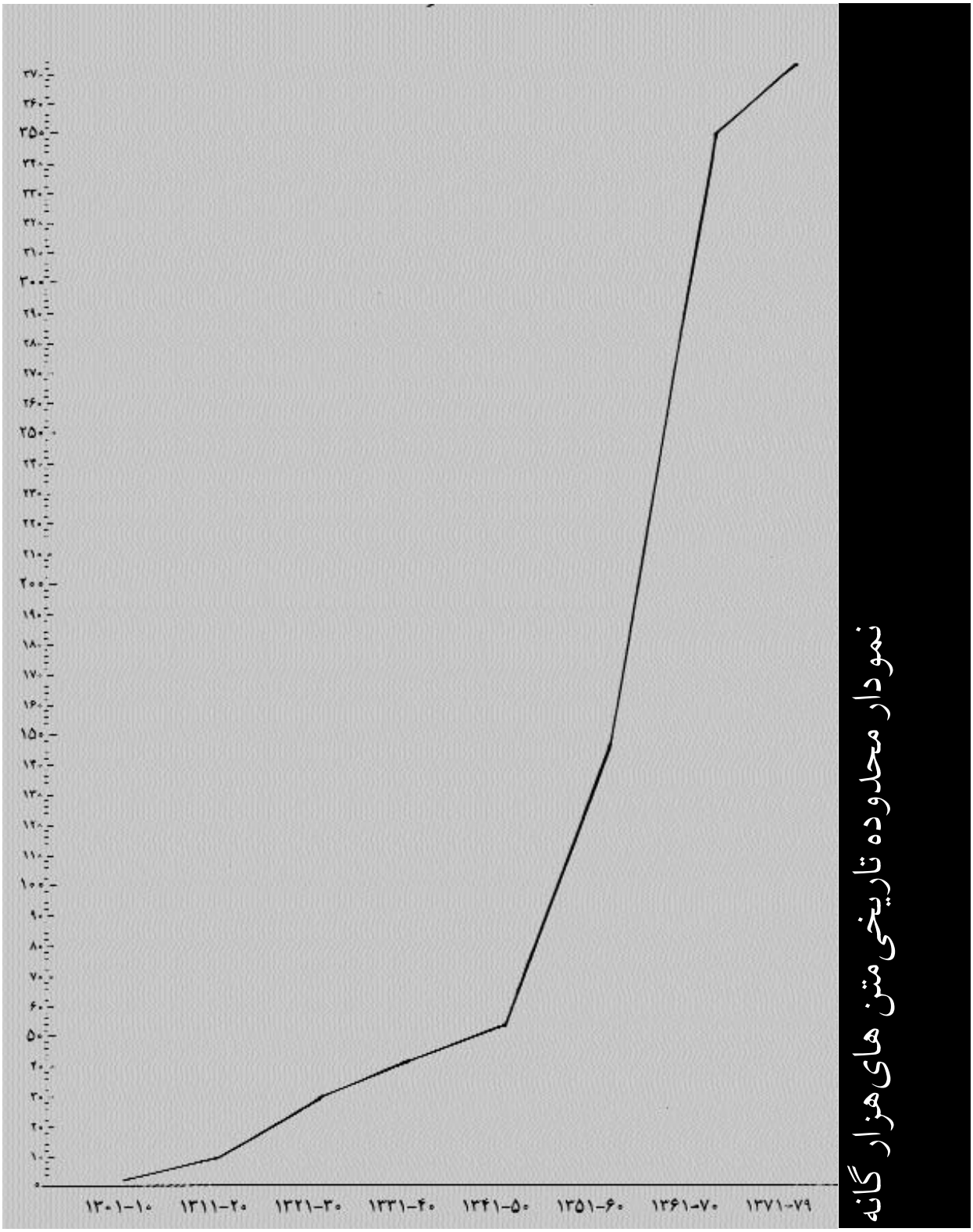
پرکاربردترین لغات عربی:
اما (۲۴۴ بار)
قرار (۱۶۵)
ولی (۱۵۸)
وجود (۱۳۱)
نظر (۱۱۲)
کتاب (۱۱۰)
انسان (۹۸)
استفاده (۹۶)
حرف (۸۶)
صدا (۸۳)

پرکاربردترین لغات معرب:
موسیقی (۵۵ بار)
فلسفه (۳۳)
قالب (۲۷)
کلیسا (۲۰)
آدم (۱۹)
الف (۱۸)
قند (۱۰)
اقیانوس (۷)
قهرمان (۷)

پرکاربردترین لغات اروپایی:
فیلم (۷۲ بار)
سینما (۶۵)
دکتر (۳۹)
پلیس (۳۰)
دلار (۲۹)
سیستم (۲۸)
اتومبیل (۲۵)
متر (۲۵)
تیم (و تیم ملی) (۲۴)

نگارنده از سال‌ها پیش، این آرزو را در سر داشت که بتواند با استقصا و بسامدگیری دقیق از متون مختلف فارسی در موضوعات گوناگون، فهرستی از لغات پایهٔ این زبان فراهم آورد. سرانجام در اسفندماه ۱۳۷۸، به‌طور جدی تصمیم گرفت که به عنوان مقدمه‌ای بر طرح اصلی، یک پیکرهٔ صدهزار لغتی تهیه کند و نتیجهٔ آن را به صورت گزارشی مختصر ارائه کند. تهیهٔ این فهرست در دی ماه ۱۳۷۹ به اتمام رسید.

فهرست تهیه شده، براساس نمونه‌گیری از هزار متن فارسی معاصر (کتاب، مجله، و روزنامه، شامل حدود ۹۰۲۰۰ لغت، به علاوهٔ تکمله‌ای ۱۰۰۰۰ لغتی) با موضوعات گوناگون تهیه شده است. مراحل و روش کار به این ترتیب بوده است:



نمودار محدوده تاریخی متن های هزار گانه

بلکه (۵۸)
زیرا (۵۷)

حرف عطف:
و (۵۲۱۰)

حرف ندا:
ای (۲۴)

حرف نشانه:
را (۲۱۲۷)
ـو [= را] (۱۵)
رو [ro، = را] (۷)

مصدرهای بسیط، هم‌کردها، و فعل‌های ربطی:
بودن (۲۸۵۱)
کردن (۱۸۴۰)
شدن (۱۵۳۶)
داشتن (۸۵۸)
دادن (۵۳۴)
گفتن (۴۹۲)
توانستن (۳۴۷)
خواستن (۳۱۸)
گرفتن (۳۱۰)
رفتن (۲۷۹)

مصدرهای پیشوندی:
برداشتن (۴۶)
درآوردن (۳۵)
برگشتن (۳۱)
درآمدن (۳۰)
بازگشتن (۲۱)
برخاستن (۱۴)
دریافتن (۱۱)
فرو رفتن (۱۱)
برگرداندن/برگردانیدن (۸)
فرا گرفتن (۸)

صفت‌های شمارشی:
یک (۸۸۵ بار)
دو (۲۸۰)
سه (۸۷)
چهار (۶۲)
ده (۵۳)
پنج (۵۲)
شش (۴۰)
هفت (۳۵)
بیست (۳۰)
صد (۲۸)

صفت‌های ترتیبی:
اول (۵۸)
دوم (۴۲)
نخستین (۴۰)
اولین (۳۷)
سوم (۲۶)
چهارم (۱۸)
دومین (۱۴)
پنجم (۱۳)
هشتم (۸)
ششم (۸)

اینک فهرستی مقایسه‌ای میان لغات مربوط به مردان و زنان:
مرد (۱۱۷ بار)، زن (۱۱۴)[۴]
پدر (۹۶)، مادر(۶۲)
بابا (۱۴)، ماما/مامان (۴)
آقا (۸۲)، خانم (۳۹)
پسر (۴۴)، دختر (۵۱)
پسربچه (۵)، دختر بچه (۰)
پسرک (۳)، دخترک (۵)
برادر (۳۷)، خواهر (۱۳)
عمو (۴)، عمه (۵)
دایی (۴)، خاله (۳)
پدر بزرگ/بابابزرگ (۶)، مادر بزرگ (۴)
پدر شوهر (۰)، پدر زن (۱)
مادر شوهر (۲)، مادر زن(۱)
داماد (۰)، عروس (۲)

و اما از میان رنگ‌ها، اینها پرکاربردتر از همه‌اند:

سیاه/سیه (۲۸ بار)
سبز (۱۶)
سفید/سپید (۱۶)
قرمز/سرخ (۱۴)

پانوشتها:

۱ـ خوب است اشاره شود که آخرین ویرایش یکی از فرهنگ‌های یک جلدی بسیار معروف و معتبر دانشگاه آکسفورد، بر مبنای پیکره‌ای زبانی با رقم شگفت‌انگیز یک صد و چهل میلیون لغت (یک صدمیلیون لغت از متون بریتانیایی و چهل میلیون لغت از متون آمریکایی) تألیف شده است:

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, Great Britain, Oxford University Press, 5th Edition, 1995 (11th impression, with corrections, 1999)

۲ـ ده لغت اول، جمعاً ۲۴۴۳۷ بار به کار رفته‌اند، که بر روی هم حدود، ۲۴/۴۴٪ از کل متن‌ها را تشکیل می‌دهند.

۳ ـ شامل لغاتی که طبقهٔ دستوری آنها لغزان است، نمی‌شود (یعنی لغاتی که ممکن است هم اسم باشند و هم صفت یا قید، و یا دارای سایر هویت‌های دستوری).

۴ـ شامل «زوجه» نیز هست.

مدل (۲۳)

پرکاربردترین لغات ترکی:
اتاق/اطاق (۴۰ بار)
کمک (۳۸)
جلو (اسم، صفت، و قید) (۲۶)
توپ (۱۸)
تومان (۱۲)
قایق (۱۲)
اردو (۸)
پرچم (۸)

پرکاربردترین لغات مغولی:
آقا (۸۲ بار)
خانم (۳۹)
خان (۲۴)
میز (۱۰)

پرکاربردترین لغات اسپانیایی:
سیگار (۱۱ بار)
ریال (۷)

پرکاربردترین لغت آرامی ـ سریانی:
کشیش (۱۰ بار)

پرکاربردترین لغات یونانی، هلندی، هندی و چینی، به ترتیب عبارت‌اند از:
پول (۳۴ بار)، دلار (۲۹ بار)، چاپ (۲۴ بار)، و چای/چایی (۱۸بار)

اینک آمارهایی دیگر، که به لحاظ دستوری قابل اهمیت‌اند:

پرکاربردترین اسم‌ها (شامل اسم، اسم مصدر، و حاصل مصدر)[۳]:
سال (۳۵۵ بار)
کار (۲۶۸)
دست (۲۰۳)
کشور (۱۸۹)
قرار (۱۶۵)
زبان (۱۳۱)
وجود (۱۳۱)
شهر (۱۲۶)
زندگی (۱۱۷)
مرد (۱۱۷)

صفت‌ها:
چند (۱۶۰)
هر (۱۴۱)
بزرگ (۱۳۷)
چنین (۸۳)
تمام (۸۲)
همان (۸۰)
جدید (۷۴)
کوچک (۶۸)
همین (۶۶)
ممکن (۶۲)

قیدها:
وقتی (۸۰)
هنوز (۵۹)
چرا (۵۴)
فقط (۵۴)
آیا (۵۱)
البته (۴۷)
کاملاً (۴۰)
سپس (۳۳)
چه‌گونه (۳۲)
هنگامی که (۳۱)

ضمایر:
او (۵۳۹)
ما (۲۱۹)
تو (۱۳۵)
شما (۱۱۷)
کس (۹۵)
وی (۵۵)
یک‌دیگر (۳۶)
ایشان (۳۰)
هر چه (۲۱)
هر یک (۱۹)

حروف اضافه:
در (۲۴۹۸)
به (۲۲۶۲)
از (۲۱۳۷)
با (۱۰۰۴)
برای (۶۱۹)
بر (۲۵۳)
پس از (۱۴۴)
روی (۱۲۸)
دربارهٔ (۹۴)
مانند (۶۶)

حروف ربط:
یا (۳۷۶)
هم (۳۶۹)
اما (۲۴۴)
اگر (۱۹۴)
نیز (۱۸۴)
ولی (۱۵۸)
یعنی (۶۸)
حتی (۶۴)

● **تصویرها و توصیف‌ها در شعر معاصر ایران**
● **دکتر برزگر خالقی، کامیار عابدی**
● **نشر آتیه، چاپ اول، ۱۳۷۹**

محمدحسین نوری‌زاد

کرده است.

آنچه تا اینجا یادآور شدیم مربوط است به این پرسش که کدام شعرها و بر چه پایه‌ای برگزیده شده‌اند تا به عنوان شاهد تصویرها و توصیفها مورد استفاده قرار گیرند؟ با نگاهی دقیق‌تر درمی‌یابیم که این کتاب در برابر پرسشهای اساسی‌تری قرار می‌گیرد که نگارنده در اینجا کوشش می‌کند که به صورتی کوتاه و سنجیده به آنها اشاره کند و تا آنجا که می‌تواند به هر یک پاسخ گوید. پرسشهای اساسی ما این است:

۱ـ تعریف ما از تصویرها و توصیفها در شعر چیست؟

۲ـ منظور از نشان دادن تصویرهای شاعرانه چیست و این کار چه نتیجه‌ای دارد؟

۳ـ آیا پیش از این نمونه‌ای از فرهنگ تصویرهای شعر در زبان فارسی وجود داشته است؟

۴ـ این کتاب براساس چه روشی فراهم آمده است؟

۵ـ آیا این کتاب توانسته است گرهی را بگشاید؟

پیش از بررسی پرسشهای یاد شده لازم است یک بار دیگر به کتاب مراجعه کنیم و به این پرسش پاسخ دهیم که گردآورندگان کتاب چه ادعا و چه انگیزه‌هایی در انجام این کار داشته‌اند.

آنچه در توضیح کتاب (پیش سخن دو صفحه‌ای) در این‌باره مورد تأکید قرار گرفته به قرار زیر است:

الف ـ این کتاب در نظر دارد تصویرها و توصیفهای شعر فارسی در دورهٔ اخیر را به صورت یک فرهنگ (یا فرهنگ‌واره) نظم ببخشد.

ب ـ این فرهنگ یا فرهنگ‌واره (هر دوی این تعابیر در پیش سخن آمده است) بیشتر برای اهل پژوهش و کسانی که به بررسی شعر دورهٔ اخیر می‌پردازند، تهیه شده است.

حال با توجه به ادعای یاد شده به بررسی پرسشهایی که پیش‌تر آورده‌ایم، می‌پردازیم.

۱ـ تعریف ما از تصویر و توصیف در شعر چیست؟

تصویر در شعر همان است که غربیها به آن ایماژ (image) می‌گویند و در زبان فارسی به نقش ذهنی، استعاره، تصویر و... ترجمه شده است. قدما آن را در چهار شکل تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه (زیر عنوان علم بیان) بررسی می‌کرده‌اند؛ مولانا در شعری گفته است «مخیلات مصور شده»؛ دکتر شفیعی کدکنی می‌گوید «صور خیال» و دکتر شمیسا آنها را با عناوین تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز (ابزارهای تصویرساز از نظر قدما) به‌علاوه استعاره گونه‌ها، اسطوره، کهن الگو و سمبل (نماد) به عنوان ابزارهای تصویرساز تازه شناخته‌شده مورد بررسی قرار می‌دهد. برای روشن‌تر شدن موضوع به اشاره‌هایی از دو کتاب مرجع فارسی در این زمینه می‌پردازیم.

دکتر شفیعی کدکنی در کتاب **صور خیال در شعر فارسی** (انتشارات آگاه، صفحهٔ ۳) می‌گوید: «هر گوشه‌ای از زندگانی انسان با گوشه‌ای از طبیعت هزاران هزار پیوندهای گوناگون دارد. ذهن شاعر گاه یکی را احساس می‌کند و در برابر آن بیدار می‌شود و حاصل این بیداری خود را به ما نشان می‌دهد. شعر، زادهٔ این کوشش شاعر است برای نمایش درک او از نسبتهای میان انسان و طبیعت، طبیعت و انسان، و انسان و انسان.»

دکتر سیروس شمیسا نیز در کتاب **بیان** (انتشارات فردوس، صفحهٔ ۲۱) آورده است:

«ادبیات کلام مخیل است [...] هنرمند کسی است که مخیل و تصویری و عاطفی می‌اندیشد و می‌بیند و بیان می‌کند. مثلاً در باب مرگ مکرر و مستمر قبیله انسانی چنین نوحه سر می‌دهد:

کوچ انسانها را تا دره مرگ
کو دریغا گویی

(منصور اوجی)

و همین که به سپری شدن عمر، «کوچ» و به گور و درگذشت، درهٔ مرگ گفته است تابلویی و یا به قول علمای معانی و بیان فرنگی، ایماژی در پیش چشمان ما مصور کرده است.»

پس شاعر از طریق کشف پیوند دو چیز که از تخیل او سرچشمه می‌گیرد، دست به نقاشی و تصویرگری می‌زند، اما این تصویرگری در زبان و در واژه‌ها و جمله‌ها اتفاق می‌افتد.

اگر گردآورندگان کتاب، تعریفهای فوق را می‌پذیرند، با توجه به

گزیده واژه‌ها یا سطرها از شعر پنج شاعر معاصر

کتاب را می‌گشاییم. دارای دو صفحه «پیش سخن» است؛ از «آب» آغاز می‌شود به «یقین» پایان می‌یابد. در کنار هیچ یک از واژه‌ها، اشاره‌ای به تصویرها و توصیفهای گزینه‌ها نشده است.

گزینهٔ آب را که نخستین مدخل کتاب است، می‌خوانیم. پانزده نمونه از چهار شاعر (فروغ، اخوان، سهراب، شاملو) آمده است. نخستین این نمونه‌ها که اولین شاهد کتاب هم به شمار می‌رود از کتاب **هوای تازه**ی شاملو است:

«... همراه بادی که از فراز آب‌های دور دست می‌گذرد،
یکریز فریاد می‌کشد.»

این نمونه که از شعر بلندی به نام رکسانا برگرفته شده است، نه آب، که باد را توصیف می‌کند و به تصویر می‌کشد. بادی که از فراز آبهای دور دست می‌گذرد، توصیف است و بادی که فریاد می‌کشد، تصویر است. درست است که کسی دیگر فریاد می‌کشد، اما چنانچه دقت بیشتری به خرج دهیم و با انواع شگردهای تصویرسازی شاعران آشنا باشیم، درمی‌یابیم که با در نظر گرفتن واژهٔ «همراه» شاعر به طور پنهانی، فریاد کشیدن را به باد هم نسبت می‌دهد و ما این را می‌دانیم که در زبان غیرشعری باد فریاد نمی‌کشد؛ در شعر است که باد می‌تواند فریاد بکشد.

در همین مدخل «آب» بیشتر می‌نگریم. این کتاب بنا دارد که تصویرها و توصیفهای پنج شاعر معاصر، شامل نیما یوشیج، فروغ فرخ‌زاد، سهراب سپهری، مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو را تدوین کند. اما در ذیل واژهٔ آب، شاهدی از نیما نمی‌بینیم. می‌اندیشم که آیا نیما هیچ تصویری از آب نساخته است. شعر «آی آدم‌ها» را به یاد می‌آورم:

«آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان»

آیا آب در این شعر در معنای واقعی خود به کار رفته است که ما در آن تصویری را نمی‌بینیم؟ آیا وقتی که این شعر را می‌خوانیم واقعاً گمان می‌کنیم یک نفر در حال غرق شدن در آب است و شاعر به آدمهای دیگر می‌گوید بدوید و او را نجات بدهید؟

پاسخ این است که خیر؛ این شعر سخن دیگری دارد. آشنایی با شاعر و حال و هوای شعرهای او به‌ویژه قرینه‌هایی که در ادامهٔ همین شعر آمده است، ما را به این نتیجه می‌رساند که «آب» تصویری از جامعه‌ای تیره و آلوده است که انسانی پاک و آزاده را در خود فرو می‌بلعد.

به گزینهٔ «ابر» نگاه می‌کنیم. در این گزینه سه گواه از نیما، فروغ و اخوان در ذهن دارم که در این کتاب نمی‌بینم. طرفه این که هر سه شعری که در پی خواهد آمد، در گروه شناخته شده‌ترین شعرهای این شاعران‌اند:

نیما شعری دارد به نام «خانه‌ام ابری‌ست». این شعر با دو سطر زیر آغاز می‌شود:

«خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابری‌ست با آن»

در یک بررسی کلی در تمام سطرهای این شعر درمی‌یابیم که «ابری بودن» خانهٔ شاعر تصویری از دل‌تنگی و ملال شاعر است و سطر دوم نشان می‌دهد که نه تنها خانه که سراسر زمین برای شاعر دل‌گیر و دل‌تنگ‌کننده است طوری که وسعت اندوه او برابر وسعت زمین است. این شعر از صمیمی‌ترین، روان‌ترین و تأثیرگذارترین اشعار نیمایی نیما یوشیج است که هرکس، گزینه‌ای از اشعار او را منتشر می‌کند، این شعر را نیز در آن می‌آورد.

اخوان هم از واژهٔ «ابر» تصویرهایی ساخته است و از آن جمله یکی از زیباترین سروده‌های او به نام «باغ من» با بهره‌برداری از «ابر» این گونه آغاز می‌شود:

«آسمانش را گرفته تنگ در آغوش
ابر، با آن پوستین سرد نمناکش»

اخوان در این شعر می‌خواهد بگوید که دیر زمانی است که پاییز پایان نمی‌گیرد و باغ ما (تصویری از کشور ما و به طور گسترده‌تر، دنیای ما) خشک و برگهای آن زرد است و هیچ بار و ثمری نمی‌دهد. برای همین منظور می‌گوید که ابرها آسمان آبی این دیار را چنان در آغوش گرفته‌اند که هیچ روزنه‌ای برای خورشید بهار آور نمانده است و امید هیچ بهاری برای این باغ نمی‌رود.

فروغ در شعری به نام «باد ما را خواهد برد» می‌گوید:

«و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است
ابرها، همچون انبوه عزاداران
لحظه باریدن را گویی منتظرند»

در اینجا شاعر برای به تصویر کشیدن ابرها از ترکیب «انبوه عزاداران» بهره می‌گیرد. عزاداران چه خصوصیاتی دارند که برای شاعر تداعی‌کننده ابرها هستند؟

عزاداران، ۱ـ سیاه‌پوش‌اند ۲ـ می‌گریند. ابرها نیز تیره‌اند و می‌بارند. واژهٔ «انبوه» نیز میان عزاداران و ابرها اشتراک بیشتری ایجاد

در این باره هم تنها توضیحی که به دست می‌آوریم در همان «پیش سخن» است:

«اساس این نظم بخشی [نظم بخشیدن به فرهنگی از توصیفها و تصویرهای شعر فارسی معاصر] را مهم‌ترین موضوعی انتخاب کردیم که دستمایه تصویر و توصیف شاعرانه قرار گرفته است.»

اشاره به «مهم‌ترین موضوع» بسیار کلی است و نیاز به تعریف دارد. چرا که هر کس می‌تواند به رای و سلیقهٔ خود مهم‌ترین موضوع را انتخاب کند. البته این کار ایرادی نخواهد داشت به شرط آن که خواننده را از نحوهٔ تعیین مهم‌ترین موضوع آگاه کنیم. حال ما فرض را بر آن می‌گذاریم که واژه‌های گزیده شده که در کتاب، براساس حروف الفبا آمده است، مهم‌ترین موضوعاتی است که دستمایه شاعران موضوع کتاب قرار گرفته است. آیا می‌توانیم بپرسیم که «خانه‌ام ابری‌ست» موضوع مهمی دارد یا نه؟ (با توجه به توضیح ابتدای این نوشته)

یا مثال دیگری از شعر نیما می‌آوریم:

«می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شب‌تاب»

به حرف «ت» در کتاب مراجعه می‌کنیم و «تراویدن» را جست‌وجو می‌کنیم. این واژه هم در کتاب موجود نیست. آیا «تراویدن» در این شعر، تصویری نمی‌سازد؟ آیا مهتاب به واقع می‌تراود؟ تراویدن در لفظ به معنای چکیدن، تراوش کردن آب و شراب و به‌طور کل مایعات است؛ در حالی که در این شعر در کنار نور ماه نشسته است. آیا ماه می‌تراود یا می‌درخشد؟ این نوعی اسناد مجازی است که در گروه تصویرهای خیالی قرار می‌گیرد؛ یَعنی تراویدن در معنای واقعی خود به کار نرفته است. ماه تنها در نگاه شاعر می‌تواند بتراود. شاید گردآورندگان در این تصویرسازی «موضوع مهمی» نیافته باشند. هم‌چنین واژهٔ «داروگ» که در این کتاب نیامده است در این سطر از شعری به همین نام از نیما:

«قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟»

شاعر داروگ را که قورباغه‌ای درختی است، مورد خطاب قرار داده است و از او سؤال می‌کند که باران کی می‌آید، یعنی داروگ در این شعر شخصیتی انسانی یافته است و این خود نوعی از تصویرسازی است. در ضمن این شعر هم بسیار مشهور است و در غالب گزینه‌های شعر نیما منتشر می‌شود.

گواه دیگری از فروغ می‌آورم؛ از شعری آشنا با نام «آن روزها»:

«آن روزها رفتند
آن روزهای خوب
آن روزهای سالم سرشار
آن آسمان‌های پر از پولک
[...]»

به آخرین سطر توجه کنید: «آسمان پر از پولک» پولک تصویری است استعاری از ستارگان. این واژه هم در کتاب مورد بحث نیامده است. در ادامهٔ همین شعر به سطری می‌رسیم که می‌گوید:

«آن بام‌های بادبادک بازیگوش
آن کوچه‌های گیج از عطر اقاقی‌ها»

بازیگوش صفتی است انسانی اما در اینجا تصویری ساخته است از حرکت و بازی بادبادکی که در آسمان به تحریک باد یا حرکت دست یک کودک به این سو و آن سو سرک می‌کشد. این واژه نیز در کتاب مورد بحث نیامده است. جالب این که سطر بعدی شعر، ذیلِ واژهٔ «گیج» در کتاب آمده است.

آیا گردآورندگان در این واژه‌ها و سطرها تصویری ندیده‌اند یا این شواهد به نظر آنها موضوع مهمی نیامده است؟

بنابر شواهدی که تاکنون آورده‌ایم به این نتیجه می‌رسیم که گردآوری این کتاب، پایهٔ تعریف شده‌ای لااقل متناسب با عنوان کتاب نداشته است. متاسفانه بحث دربارهٔ این که این کار به چه روش یا روشهایی می‌تواند انجام بگیرد در این فرصت کوتاه نمی‌گنجد، اما مطالعهٔ کتابهای معتبری که در این زمینه نوشته شده است، بدون تردید سودمند و راهگشا خواهد بود.

مطلب مهم دیگری که می‌بایست دربارهٔ روش گردآوری چنین کتابی مورد توجه قرار گیرد این است که به هر حال معمولاً گوهر و ماهیت شعر (که نه گزارشی و خبری است و نه زبان علمی دارد) ایجاب می‌کند که وصفی و تصویری باشد، تا حدی که به یک اعتبار وصف و تصویر، همان شعر است. عمده این است که پژوهشگر با ذوق بتواند تصویرها را در شعر کشف کند و به خوانندگان بنماید تا از این رهگذر جنبه‌های زیباشناختی شعر نمود یابد. این مهم، نیاز به دو خصلت همراه دارد که یکی، روحیهٔ پژوهشگری (مطالعه، دقت، شکیبایی و دانشجویی) و دوم، ذوق‌ورزی است. ویژگی اول را می‌توان با شناخت تعریفها، محدوده‌ها، طبقه‌بندیها و روشها به دست آورد و ویژگی دوم را با نگاهی زیباشناس و آموخته و آمیخته با عاطفه و ذوق و احساس که همواره از تعریفها فراتر می‌رود. اگر ما بدون هیچ‌گونه مبنایی بخواهیم فرهنگی از توصیفها و تصویرهای شعری همهٔ شاعران تدوین کنیم، به یاری استاد ادبیات «یا دانشجوی ادب فارسی» نیاز نداریم. این کار یک حروف‌چین می‌خواهد و یک نرم‌افزار مثل زرنگار و یک نفر که فرهنگ لغات را پیش روی بگذارد و از حروف‌چین بخواهد که واژه‌ها را برای او در رایانه جست‌وجو کند و آن سطر به‌خصوص را هم به عنوان شاهد بیاورد. به این ترتیب بزرگ‌ترین فرهنگ تصاویر شعری جهان قابل انتشار خواهد بود.

تردید نیست که گردآورندگان کتاب مورد بحث، تعریفی از تصویرهای شعری نزد خود دارند وگرنه به جای دویست صفحه می‌توانستند دو هزار صفحه بلکه بیشتر با همین عنوان و از همین پنج شاعر شاهد بیاورند. اما با کمال تأسف، این تعریف نزد ایشان مانده است. شاید صفحاتی از کتاب نزد ایشان است که منتشر نشده و انتشار آن گره‌گشای این خوانندهٔ علاقه‌مند باشد.

نکتهٔ نهایی دربارهٔ روش تدوین کتاب این که همین کتاب را هم می‌شد با اندکی توضیح یا حتی با اشاره‌ای کوتاه به تصویرها و توصیفهای هر یک از واژه‌ها در کنار هر یک از نمونه شعرها کامل‌تر کرد. مثلاً در ذیل واژهٔ «آب» به تصویری که هر یک از شاعران با واژهٔ آب ساخته‌اند یا از واژهٔ آب استخراج کرده‌اند، اشاره می‌شد تا چیزی هم دستگیر خوانندگان شود.

۵ـ آیا این کتاب توانسته است گرهی را بگشاید؟

گمان می‌کنم پاسخ این سؤال همهٔ مطالبی باشد که از ابتدای این نوشته بیان شده است. به هر حال می‌بایست عرض کنم که انتشار این کتاب (با توجه به کاستیهای آن)، ضرورت بررسیهای دقیق، انتقادی و علمی را در زمینهٔ شعر معاصر بیش از پیش به صاحب‌نظران گوشزد می‌کند.

نهایت این که این کتاب تبدیل شده است به منتخبی از سطرهایی از شعر پنج شاعر معاصر. ما تا به حال گزیده شعرها را دیده بودیم و اینک با گزیده واژه‌ها و گزیده سطرها مواجهیم. عنوان این کتاب آن چنان که شایستهٔ متن آن باشد می‌تواند چیزی شبیه به این عبارت باشد: «گزیده واژه‌ها یا سطرها از شعر پنج شاعر معاصر».

شواهدی که از تصویرسازی شاعران با واژهٔ «آب» و «ابر» در ابتدای این نوشته آمد، این کتاب ناقص، نارسا و نامفهوم است. اگر هم این تعریفها را نمی‌پذیرند، نگارنده مشتاق است که تعریف ایشان از تصویرهای شعری را بداند. اگر برای پاسخ‌گویی به پرسش فوق به «پیش سخن» استناد شود آنجا که نوشته‌اند: «اساس این نظم‌بخشی را مهم‌ترین موضوعی انتخاب کردیم که دستمایه تصویر و توصیف شاعرانه قرار گرفته است»، باز ما خواهیم گفت:

آیا شعر «خانه‌ام ابری‌ست» و شعرهای دیگر که مثال آوردیم، موضوعات مهمی در بر نداشته‌اند؟

دربارهٔ وصف و توصیف نیز لازم است که دست کم توضیحی با چند نمونه مطرح شود. در همان مثال نخستین که سطرهایی از شعر رکسانای شاملو مورد بررسی قرار گرفت، برای ما مفهوم نیست که چگونه «آب» در آن شعر وصف یا تصویر شده است. وصف کردن در لفظ به معنای شرح کردن و صفت کردن و ستودن چیزی به کار می‌رود. به عنوان مثال در این شعر سهراب که در این کتاب در ذیل واژهٔ «هواپیما» آمده است، ارتفاع هواپیما این چنین وصف شده است:

«و هواپیمایی که در آن اوج هزاران پایی
خاک از شیشه آن پیدا بود [...]»

۲ـ منظور از نشان دادن تصویرهای شعری شاعرانه چیست و این کار چه نتیجه‌ای دارد؟

یکی از مهم‌ترین نتایجی که از بررسی تصویرهای خیالی در شعر شاعران به‌ویژه بررسیهای تطبیقی به دست می‌آید، آشنایی با سبکهای فردی هر شاعر و هر دوره است. دکتر شمیسا این نوع بررسی را «سبک‌شناسی صور خیال» می‌نامد. وی دربارهٔ سبک‌شناسی توصیفی چنین توضیح می‌دهد:

«[...] شارل بالی ـ شاگرد فردینان دوسوسور و پایه‌گذار سبک‌شناسی جدید ـ [...] می‌گوید باید کلمات یا عباراتی را که محتوای واحدی دارند اما احساس و عواطف متفاوتی را بیان می‌کنند، جمع‌آوری و با هم مقایسه کرد تا اختلاف سبکها مشخص شود. به این محتوای واحد unite de pensee یعنی «واحد فکر» می‌گویند. (دکتر سیروس شمیسا، **بیان**، صفحهٔ ۲۹)

شمیسا در جای دیگری در همان کتاب تحت عنوان فرعی «ادای معنای واحد به طرق مختلف» (که بخشی از آن از طریق تصویرسازیهای خیالی صورت می‌پذیرد)، چند نمونه از نحوهٔ ادای معنای واحد به طرق مختلف را از شاعران دوره‌های مختلف زبان فارسی آورده است که خواندنی‌اند و ما در اینجا به ذکر یک معنی و مفهوم (پیری) از دید چند شاعر بسنده می‌کنیم:

«در بیان پیری:
پر از برف شد کوهسار سیاه
همی لشگر از شاه بیند گناه
(فردوسی)

چو کوه سپیدش سر از برف موی
دوان آبش از برف پیری به روی
(سعدی)

سپید شد چو درخت شکوفه دار سرم
از این درخت همین میوهٔ غم است برم
(جامی)

نه
این برف را
دیگر
سر باز ایستادن نیست
برفی که بر ابروی و به موی ما می‌نشیند
(الف. بامداد، **بیان**، صفحه ۲۸)

همان‌طور که در اشعار فوق ملاحظه می‌کنید، هر شاعر با نگاهی متفاوت از پیری یاد می‌کند.

از طرفی، پرداختن به تصویرهای خیالی در شعر شاعران ما را با توانایی یا ناتوانی شاعران در کشف پیوندهای خیالی تازه آشنا می‌کند، یعنی ما می‌توانیم از این روش در نقد شعر نیز یاری بجوییم.

همچنین تصویرسازیهای شاعران می‌تواند کارکردها، نقشها و بارهای عاطفی متفاوتی از واژگان بیرون آورد و یا به آنان تحمیل کند و با شناخت این شگردها ما می‌توانیم از کاربردهای متفاوت و جدید یک واژه یا ترکیب در زبان آگاه شویم.

۳ـ آیا پیش از این نمونه‌ای از فرهنگ تصویرهای شعری در زبان فارسی وجود داشته است؟

گردآورندگان کتاب مورد بحث می‌گویند پیش از این نمونهٔ مهمی چه به زبان فارسی و چه زبانهای فرنگی پیش رو نداشته‌اند. نگارنده با این مطلب موافق است که نمونهٔ کاملی به صورت تصاویر خیالی در شعر معاصر منتشر نشده است، اما به این مطلب نیز انتقادهایی را وارد می‌داند که در ادامه به آنها اشاره می‌کند:

الف ـ به نظر می‌رسد اولین کتاب معتبر و کاملی که در زمینه تصویرهای خیالی در شعر فارسی در سدهٔ اخیر نوشته شده است، کتاب **صور خیال در شعر فارسی**، نوشتهٔ دکتر شفیعی کدکنی است. البته در این کتاب شعر شاعران نام‌آور فارسی زبان تا پایان قرن پنجم هجری مورد بررسی قرار گرفته است، اما بخشهای قابل توجهی از کتاب به بحثهای انتقادی و علمی (آن هم با نگاهی جدید) دربارهٔ تصویرهای خیالی در شعر اختصاص یافته است. این کتاب خود راهنمای مناسبی برای پژوهشگران تصویرهای شعری است.

ب ـ در سال ۱۳۷۷ کتاب مفصلی به عنوان **صور خیال در خمسهٔ نظامی** (که از سوی انتشارات امیرکبیر منتشر شده) به صورت یک فرهنگ به کوشش دکتر برات زنجانی گردآوری و تدوین شده است که جای نقد و بررسی آن کتاب، اینجا نیست. اما به اشاره می‌توان گفت که این کتاب به مقصودی که پژوهشگر می‌خواسته است نایل آمده و صاحب روشی است که به آن روش وفادار بوده است.

پ ـ در چند دههٔ اخیر بررسیهای علمی جدیدتری برای تعریف، طبقه‌بندی و روشهای تصویرسازی شعری به عمل آمده است که مهم‌ترین آنها تا آنجا که نگارنده می‌داند، کتاب بیان دکتر سیروس شمیسا است. مطالعهٔ این کتاب برای دانشجویان و پژوهشگران در زمینهٔ شناخت شعر فارسی و تصویرهای شعری بسیار سودمند است.

ت ـ در کتابهای انتقادی که دکتر پورنامداریان و دکتر شمیسا دربارهٔ اشعار نیما، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و احمد شاملو نوشته‌اند، بخشهای مستقلی به بررسی تصویرهای شعری این شاعران اختصاص داده شده است.

ث ـ نکتهٔ آخر در این باره این که: درست است که نمونهٔ کاملی به عنوان فرهنگ تصاویر شعر معاصر نداشته‌ایم، اما نمونه‌هایی که از آنها یاد شد، به اندازه‌ای مهم و راه‌گشاست که هر گونه توجیهی برای پوشاندن کاستیهای جدی کار، بی‌اساس خواهد بود.

البته گردآورندگان کتاب (در صفحهٔ ۵) خود یادآور شده‌اند که: «راست است که این کار، صبغه‌ای پژوهشی و علمی دارد، اما کسانی که [به] بهره‌جویی از این فرهنگ‌واره می‌پردازند، درخواهند یافت که [ما] صرفاً به گزارش واژه نگارانه از شعر معاصر نپرداخته‌ایم.» متاسفانه نگارنده به چنین دریافتی نایل نشد.

۴ـ این کتاب براساس چه روشی فراهم آمده است؟

● مجموعهٔ کامل شعرهای سلمان هراتی
● دفتر شعر جوان، چاپ اول، ۱۳۸۰

ابزار ارتباطات و گفت‌وگو به شمارند، دریغ می‌خورد و سقوط آنها را آرزو می‌کند. مردان «آرشیتکت» و کوکا و پپسی را به باد تمسخر می‌گیرد، به‌طوری که به‌نظر می‌رسد در قاموس او، پول داشتن، مثل به جبهه نرفتن، گناهی غیر قابل بخشش است. او نه ژرف بینی و واقع نگری اقبال لاهوری را در مواجهه با غرب دارد، نه آرامش و نجابت سپهری را. سپهری، با برگشتن به طبیعت، دنیای مصنوعی را از پرخاش خود آسوده می‌گذارد و در معنویتی آرام و مصالحه‌آمیز بستری برای تفاهم و عشق به‌وجود می‌آورد که نه با حضور اسطوره‌ها شلوغ و پر هرج و مرج می‌شود و نه اساساً مدعی دین و مذهب خاصی است. لاهوری نیز، با نگاه یک روشنفکر تمام عیار شرقی، خوب و بد غرب را در یک آتش نمی‌ریزد؛ بلکه به‌جای نق‌زدن و شکوه و شکایتهای مکرر، به جست‌وجوی ریشه‌ها می‌پردازد و تئوری ارائه می‌کند. اما سلمان هراتی انگشت اتهام خود را بی محابا به‌سوی غرب و مدرنیته نشانه می‌رود و با گفتن این‌که «من از اهالی جهان سومم و با تو به زبان تفنگ سخن می‌گویم» مجالی برای گفت‌وگو باقی نمی‌گذارد. نمونه‌های این تفکر را در شعرهای «دنیا در باتلاق تقلب»، «دوزخ و درخت گردو»، «ترانه‌های بعثت سبز»، «هزاره آوار»، «از بی خطی تا خط مقدم»، «در خلوت بعد از یک تشییع»، «زمزمهٔ جویبار»، «جمهوری گل محمدی»، «زمستان قرن بیستم »و...می‌توان یافت .

اما سلمان هراتی، حتی در جایگاه یک شاعر دفاع مقدس، زبانی برای اشعار خود برگزیده است که نمی‌تواند خواننده را محصور صداقت خود نکند. او در ساختمان زبانی اشعارش، به هیچ‌وجه، درصدد کشف لایه‌های تو در تو و پیچیدهٔ زبان نیست. زبان معیار را برمی گزیند، با واژه‌های دم‌دست و اشعارش نه تعقیدهای لفظی دارند نه پیچیدگیهای واژگانی و نحوی. شاید این هم خود یکی از مختصات کلی اشعار ایدئولوژیک باشد؛ چه، شاعر، وقتی درد اجتماع دارد، خود را در بند بازیهای زبان گرفتار نمی‌کند و سخن خود را به‌سادگی بیان می‌کند. حسن انتخاب سلمان هراتی به همین محدود نمی‌شود؛ زیرا او در همهٔ اشعارش زبان ساده و معیار خود را حفظ می‌کند و حتی در غزل و مثنوی هم از این یکدستی فاصله نمی‌گیرد. انصافاً هم گاهی، با همین زبان سادهٔ بی رمز و راز، موفق به خلق تصاویری چنان زیبا می‌شود که خواننده را در شفافیت خود غرق می‌کنند:

«... و تعجب نمی‌کنم
اگر ببینم ماه
با بچه‌های کوهستان
گل گاوزبان می‌چیند.»

(ص ۱۸۸)

«زمین
بی تو تاول معلقی ست
بر سینهٔ آسمان.»

(ص ۳۶)

«وطن من آه ای پوپک مؤدب
مظلومیت تو اجتناب‌ناپذیر است.»

(ص ۲۲)

و با صداقتی انکارناپذیر خطاب به پابلونرودا می‌گوید :

«افسوس که نیستی
اگر نه
یک شاخه گل محمدی به تو می‌دادم
تا با عطر آن
تمام دیکتاتورها را مسموم کنی»

(ص ۲۳۸)

قیصر امین‌پور، در مقدمهٔ کتاب، اشاره می‌کند که نباید سنجش و ارزیابی اشعار سلمان هراتی را به آنچه در این کتاب جمع شده منحصر کرد؛ زیرا بیدادگری است اگر بخواهیم نهایت و سقف پرواز پرنده‌ای را تنها همان ارتفاعی بدانیم که تازه پر باز کرده و یا اوج آواز او را همان زمزمهٔ پیش‌درآمدی بدانیم که آواز کرده است». اما خوانندهٔ اشعار، چیزی بیش از همین کتاب در دسترس ندارد و لاجرم، قضاوت او محدود به خوانده‌های او در همین کتاب خواهد بود. گفتن این‌که «سلمان تازه آغاز شده بود» تنها مولود حسرتی است و دریغ از این که باز هم، شاعری خوب دیر نمانده است تا افقهای تازه‌ای پیش چشم خوانندگان بگشاید.

شعرهای سلمان هراتی؛ ایدئولوژی و زبان

مجموعهٔ کامل شعرهای سلمان هراتی کتابی است شامل یک پیش در آمد و چهار دفتر شعر که دفتر شعر جوان آن را تنظیم و منتشر کرده است. قیصر امین پور، در مقدمهٔ کوتاهی که بر این کتاب نگاشته، توضیحی داده است دربارهٔ خود سلمان، جمع آوری شعرهای او پس از مرگ و چگونگی چاپ این کتاب.

دفتر اول، از **آسمان سبز**، مجموعه‌ای است از شعرهای نو، چهار پاره، غزل، مثنوی، دوبیتی و رباعی و نشان می دهد که شاعر طبع خود را در اکثر قوالب شعری رایج آزموده است. دفتر دوم، **دری به خانهٔ خورشید**، که برای اولین بار در ۱۳۶۷ چاپ شده است نیز هم شعر نو دارد، هم غزل و مثنوی و هم رباعی. **افزوده‌ها** شعرهای تازه یافته‌ای است که پس از مرگ شاعر چاپ شده‌اند و از این ستاره تا آن ستاره نیز سروده‌های اوست برای نوجوانان. همان طور که در مقدمه نیز آمده است، این کتاب کار پژوهشگران و علاقه‌مندان را در دسترسی به مجموعهٔ آثار سلمان سهل تر می کند.

خوانندهٔ شعرهای سلمان هراتی، در وهلهٔ اول، بیش از هر چیز با ایدئولوژی شاعر مواجه می‌شود. بیشتر اشعار او، مستقیم یا غیر مستقیم، به بازگویی جهان‌بینی شاعر، به اعتقادات او و برداشتهای اجتماعی او می پردازند و در واقع، شعر، در بیشتر موارد، بستری است برای ادای تعهد اجتماعی و حتی گاه سیاسی شاعر. آنجا که از وطن می گوید، صریحاً به ایران معاصر خود اشاره دارد و در وصف آن، نه به تاریخ سرک می کشد و نه مختصات فرهنگ ملی را برجسته می کند، بلکه از ایرانی می گوید که نامهای خیابانهایش را شهیدان برگزیده‌اند، بهشت زهرایی دارد که آبروی زمین است، میزبان امام بوده و به واسطهٔ جنگ، چندین تابستان است که در خون و آفتاب می رقصد. ایران سلمان هراتی نه ایرانی است که اخوان در «تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم» و دیگر جاها از آن سخن می گوید، نه ایران ادیب الممالک فراهانی و نه ایرانهای دیگری که تاکنون سروده شده‌اند. صریحاً ایران انقلابی و درگیر جنگ را وصف می کند و جنگ، برای او، عنصر ضد بشری و ویران کننده‌ای نیست، بلکه زیبا و واجب است و با توجیه ایدئولوژیک او دقیقاً رنگ دفاع مقدس می گیرد:

«وقتی که از هوای گرفتهٔ بودن
به سمت جبهه می آیی
تمام تو در معیت آفتاب است
زیر کسای متبرک توحید»

(ص ۸۲)

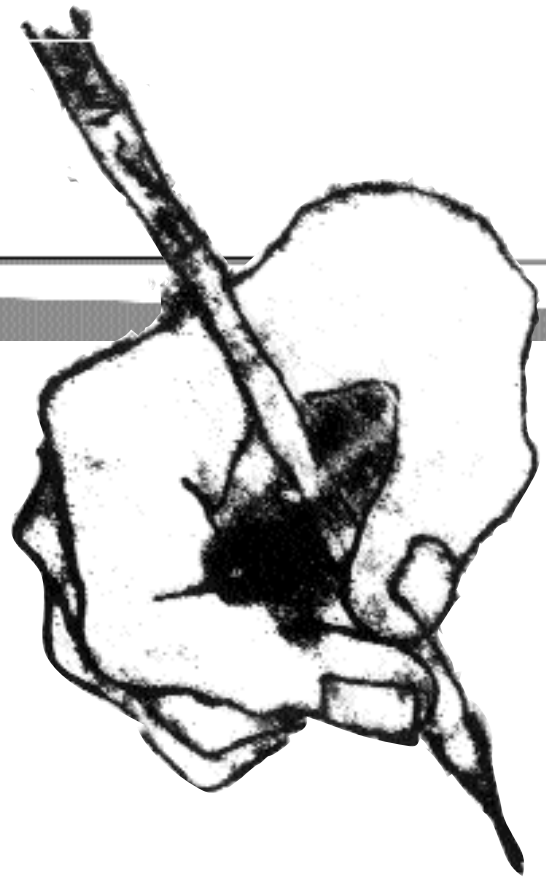
و یا در شعر «خلوت بعد از یک تشییع» که دقیقاً حال و هوای جبهه‌های رزمندگان در جنگ تحمیلی را تداعی می کند:

«دلم برای جبهه تنگ شده است
آنجا معنویت به درک نیامده بسیار است....
وقتی یک جرعه آب صلواتی
عطش را می خشکاند...
مردان جبهه چه حال و هوایی دارند
چه سربلند و با نشاط می ایستند...
بیا به جبهه برویم
من آنجا را یک بار بوییده‌ام...»

(ص ۸۵ و ۸۶)

بنابراین، به صراحت می‌توان گفت که سلمان هراتی هم در ردیف شاعران دفاع مقدس قرار دارد. تلقی او از وطن به ندرت با عناصر بومی و ملی آمیخته است. ایران او ایرانی است که جایزهٔ نوبل نمی گیرد، انجمن حمایت از حیوانات ندارد و اینها همه شاعر را نگران نمی کند، زیرا، در عوض، می‌شود روی پشت‌بامهای آن کوکتل‌مولوتف ساخت و از آن خواست تا علی را بخواند و صلوات بفرستد. نزد او، «وطن سید بزرگواری است که با دستاری سبز چون موجی در سواحل طوفانی حماسه می‌خواند». اشعاری که او برای نوجوانان سروده است هم، نه تنها از این طرز تفکر خالی نیست، بلکه مالامال از سخن جبهه و شهداست و مذمت زندگی شهری. اساساً نگاه سلمان به دنیای امروز، نگاهی است آمیخته با نکوهش مدرنیته و ستایش انسانیتی که در بیشتر موارد بر پایهٔ باورهای دینی استوار است. شعرهای او در پی تعقیب این هدف، حتی، گاهی، تندخو و پرخاشگر می‌شوند و در مکالمه‌ای تک‌نفره و یک‌سویه، همه چیز دنیای مدرن را تقبیح و حتی مسخره می کنند. برای مثال، در شعر «عید در دو نگاه»، شاعر دو برداشت کوتاه از عید نوروز ارائه می دهد که در اولی دعای تحویل سال در خانه‌ای فقیرانه خوانده می‌شود و در دومی، حکایت بوتیک و سوپرمارکت است و نواختن پیانو. ساده‌انگارانه است اگر بگوییم که شاعر فقط تصویر نمایش را داده و خود را از قضاوت خلاص کرده است. نه. او، با زیرکی، خود را از زیر بار قضاوت مستقیم رهانده، اما آشکار است که نگاه اول را تقدیس و نگاه دوم را مسخره می کند. در واقع، مانند تدوین گری عمل کرده که در یک صحنه، گوسفندی را در حال آب خوردن و بلافاصله در صحنهٔ بعدی، چاقویی را در حال تیزشدن نشان دهد و آنگاه از مخاطبان خود بخواهد تصور نکنند که در صحنهٔ سوم گوسفند کشته خواهد شد.

با این که می‌پذیریم سلمان با دنیای غرب سر ستیز دارد، معلوم نیست چرا حتی با عناصر مثبت آن کنار نمی آید و خشک و تر را با هم می‌سوزاند. مثلاً برای بی‌ارزش کردن جایزهٔ نوبل، آن را «خرمهره» می‌نامد و گویی افتخار می کند که ایران را در هیچ کنفرانس رسمی نمی‌پذیرند. بر چرخیدن ماهواره‌ها در آسمان، که امروز از اصلی ترین



صفحهٔ داستان ماه نیست و مسئولیت هر نقد به عهدهٔ منتقد آن است (هرچند که در چهارچوبی کلی توافق برای نقدها ضروری است) در انتها به اطلاع شما دوستان گرامی می‌رسانیم که از این پس در صفحه‌ای که برای گفت‌وگو با داستان‌نویسان در نظر گرفته شده است، تا حد امکان دربارهٔ داستانهای رسیده با شما سخن می‌گوییم و دلایل رد یا قبول آنها را برمی‌شمریم.

در ضمن لازم است دوستان داستان‌نویس به دو نکته توجه کنند: اول این که یک نسخه از داستانهایشان را حتماً نزد خود نگاه دارند تا در صورت بروز مشکل، داستانشان در هزارتوهای مدرن سرگردان نماند. دومَ این که در نظر داشته باشند که گاه ممکن است داستانی برای چاپ، نیاز به اصلاحاتی جزیی داشته باشد (در صورتی که به ساختار آن لطمه‌ای وارد نیاید) در این حالت، مسئولان ماهنامه اعلام می‌دارند که برای جلوگیری از اتلاف وقت و مشکلاتَ عدیدهٔ دیگر، خود را موظف به اجرای آن اصلاحات می‌دانند.

نام داستانهایی را که در شماره‌های آینده نویسندگان آنها مایلند اشکالات و دلایل عدم چاپ داستانشان را بدانند، منتشر خواهیم کرد. اما چون داستانهایی که در نوبت چاپ قرار گرفته‌اند، هرکدام منتقدی جداگانه دارند، دربارهٔ آنها همزمان با چاپ داستان، مطالب موردنیاز در قالب نقد داستان نوشته خواهد شد.

در ضمن به اطلاع دوستان گرامی می‌رسانیم که پس از این اولین شنبهٔ هر ماه از ساعت ۱۵ الی ۱۸ همکاران صفحهٔ داستان ماه در دفتر ماهنامه به سخنان حضوری یاتلفنی نویسندگان، منتقدان و علاقه‌مندان به داستان پاسخ می‌دهند و با گشودن باب گفت‌وگو دربارهٔ مسائل اساسی داستان‌نویسی و نقد داستان، آماده‌اند از نظرات و پیشنهادهای شما استقبال کنند. امید داریم در آینده‌ای نزدیک، جلسات منظمی نیز ماهانه یا هرماه دوبار، دربارهٔ نقد کارگاهی داستان در همین مکان دایر شود، تا به استقبال پرشور شما دوستان، پاسخی درخور و در حد امکان توانایی ماهنامه داده شود.

سخنی با یاران داستان ماه

از زمان گشایش بخش «داستان ماه» در ماهنامهٔ ادبیات و فلسفه مدتی می‌گذرد. در این مدت با توجه به انبوه نامه‌ها و داستانهای رسیده و تماسهای تلفنیِ مکرر نویسندگان، منتقدان و دوست‌داران داستانِ ماه، نکات تازه‌ای برای ما مطرح شده و به کمّ و کیف کار خود آگاهیِ بیشتری یافته‌ایم. در این شماره مایلیم با دوستانی که در این مدت همواره مشوق ما بوده‌اند و با پیشنهاداتشان ما را یاری رسانده‌اند، سخن بگوییم و از ابراز لطفشان سپاسگزاری کنیم. در اینجا نیازی به شرح دوبارهٔ اهمیت داستان کوتاه در جهان امروز و یا ارزشِ نقد همزمان آن در ماهنامه‌ای ادبی ـ فلسفی نیست، چرا که اغلبِ شما طی تماسهایتان نشان داده‌اید که به این موضوع بهتر از ما واقفیدَ، پس شایسته‌تر است دربارهٔ کم و کیف داستانها و مسائل دیگری که به صفحهٔ داستان ماه مربوط می‌شود با شما سخن بگوییم:

ابتدا این که ما در چند شمارهٔ قبل، تا داستان‌نویسان گرامی در سراسر کشور از کم و کیف صفحهٔ داستان ماه باخبر شوند و سپس داستانهایشان را برای ما ارسال دارند، ناچار بودیم داستانها را از میان آثار چاپ شده انتخاب کنیم، اما اکنون حجم داستانهای رسیدهٔ چاپ نشده ما را بر آن داشت تا از این پس فقط داستانهایی را چاپ کنیم که تاکنون در جای دیگری چاپ نشده‌اند، چرا که علاوه بر فراهم آوردن امکان چاپ برای داستانهایی که تاکنون پنهان مانده‌اند، خواندن آنها برای خوانندگان نیز تازگی داشته باشد. به خصوص این که می‌دانیم در صفحات دیگر ماهنامه، هر شماره به نقد و بررسی رمانها و مجموعه داستانهَای چاپ‌شده می‌پردازند و امکان دیگری برای آگاهی یافتنِ نویسندگان، از کم و کیف نقد داستانهای چاپ شده‌شان در اختیارَ آنها می‌گذارند. از همین رو زمانی به چاپ مجدد داستانی چاپ شده مبادرت می‌ورزیم که داستانِ چاپ نشدهٔ مناسبی در اختیار نداشته باشیم.

نکتهٔ دوم تاکیدی است که مایلیم بر داستانهای نویسندگان شهرستانی بگذاریم. از آنجا که در تهران انجمنهای ادبی، کلاسهای آموزشِ نقد داستان و جلسات نقد و بررسی داستان، به تعداد قابل توجهیَ دایر است و امکانات چَاپ نیز (با همهٔ مشکلات و محدودیتهای آن) بیش از مناطق دیگر فراهم است، مناسب‌تر دیدیم برای تشویق داستان‌نویسان شهرستانی، اولویت چاپ را در شرایط مساوی برای داستانهای آنها قایل شویم. بدیهی است این به آن معنی نیست که اگر داستانِ خوبی از نویسنده‌ای تهرانی به دست ما برسد، آن را چاپ نکنیم، وَ یا اگر داستانی ضعیف از نویسنده‌ای شهرستانی به دست ما رسید، حتماً آن را چاپ کنیم.

نکتهٔ سوم قضاوت دربارهٔ داستانهای چاپ شده است. برای ما کافی است که داستانها از حد معینی بالاتر باشند، چرا که اگر خواهانِ داستانی بی‌نقص باشیم، گاه ناچاریم در بعضی شماره‌ها داستانیَ چاپ نکنیم، به خصوص آن که نیمی از هدف ما نقد کارگاهی آن داستان و توجه به شیوه‌های نقد است.

نکتهٔ چهارم در مورد نقد داستانهاست. از آنجا که برای آگاهی یافتن از شیوه‌های نقد و درک تفاوت آرا، نقدها به قلم چند منتقد است، نقدهای چاپ شده، در جزییات تحلیلها لزوماً رأی مسئول

لیلی صابری‌نژاد

گفته بودی: بهار اگر تو را ببینند تو را با این وضع، عُقشان می گیرد مخصوصاً او.

مادر عصبانی لبش را گاز گرفته بود.

زیر نگاه مادر له شده بودی، بهار رفته بود توی اتاقش خودش را خیس کرده بود.

چشمانت از گریه درد می کند ـ صدای بهار توی اتاق پیچیده.

گفته بود: لویا خفه شدم، ولم کن

روسری را دور گردنش پیچانده بودی خیلی تقلا کرده بود آن را باز کند. صدای خرخر سینه‌اش توی سرت پیچیده بود، کف دهانش حالت را به هم زده بود. او را کشیده بودی توی زیرزمین جای همیشگی‌اش توی گودالی که مدتها یواشکی کنده بودی بعد موزائیکها را چیده بودی سرجای اولش، سرش را خوب پوشانده بودی و خرت و پرتها را روی آن گذاشته بودی.

مادر گریه می کند می گوید دیشب خواب بهار را دیده.

پدر عکسش را داده روزنامه ـ زیر عکس را می‌خوانی ـ از خانه زده بیرون ۱۸ ساله و اختلال حواس دارد از کسانی که...

گفته بودی صنم حلقه توی دستش دیده‌ای؟

لبخند زده بود و گفته بود تو نمی‌دانی عقد کرده؟

سرت گیج رفته بود مثل اینکه توی دلت سرب مذاب ریخته باشند مثل اینکه با سر کوبیده باشی زمین و جمجمه‌ات خرد شده باشد.

سرت گیج می‌رود. مادر می گوید: چقدر عوض شده‌ای رویا.

می‌زنی زیرگریه انگار فقط گریه کردن را بلد شده‌ای.

پیراهن بلند بهار روی بند آویزان مانده، پیراهنی با گلهای میخک، باد تکانش می‌دهد مثل اینکه بهار از توی آن پریده باشد بیرون.

می‌روی توی زیرزمین.

می گویی: بهار او اصلاً نیامد همه‌اش خیال بود.

موهایت را قیچی می کنی.

بهار صدایت زده بود. بهار صدایت می‌زند.

گفته بودی: دلم شور می‌زند بهار تو نمی‌دانی دوست داشتن یعنی چه. کنارش نشسته بودی انگشتش را مک زده بود و با دست دیگرش صورتت را نوازش کرده بود.

نگاهش کرده بودی زخم صورتش هنوز خوب نشده بود.

رویادر مه

مادرت زُل زده است به تو و تو زُل زده‌ای به خودت، انگشتت را تا ته حلقت فرو می‌کنی ـ مادر داد می‌زند: چه کار می‌کنی رویا؟!

می‌گویی: می‌خواهم خودم را استفراغ کنم.

مادر عصبانی می‌شود مثل آن موقع‌ها که برای بهار عصبانی می‌شد اما تو را تنبیه نمی‌کند، دوباره نگاهت می‌کند، از پنجره به بیرون خیره می‌شوی، آسمان بالای سر درست قیافه روزهای ناخوشی‌ات را گرفته، انگار مثل تو از خودش عقّش گرفته است. مثل اینکه میل داغ فرو کرده‌اند توی سینه‌ات و از زخم آن چرکها پریده‌اند بیرون و هوای دور و برت را مسموم کرده‌اند.

گفته بودی: بهار اگر تو را ببینند پس می‌زنند. نگاهت کرده بود درست مثل بچهٔ توی قنداقه، شستش را توی دهانش مک زده بود و درست مثل همیشه ریسه رفته بود.

گفته بودی: تو حالیت نیست بهار، تو مثل یک تکه گوشت لُخم کرم خورده به سقف زندگییم آویزون شدی. اما هیچ تغییری توی چهره بچه‌گانه‌اش نیفتاده بود، شاید هم معنی حرفهایت را نفهمیده بود. هلش داده بودی و او جیغ‌کشیده بود مثل آن موقع که پدر کتکش می‌زد و مادر خودش را روی او می‌انداخت.

صدای جیغهایش توی سرت پیچیده بود رفته بود توی کوچه و سر و صدا راه انداخته بود قیافه‌اش مثل پسر بچه‌های کثیف می‌مانست.

گفته بودی سرت به تنت نمی‌آید. سرش به تنش نمی‌آمد. مثل اینکه آن را به زور چسبانده بودند به آن جثه نحیف.

آنقدر انگشتت را مک زده‌ای که باریکه‌های خون از کناره‌های لبت بیرون می‌زند.

مادر جیغ می‌کشد، سعی می‌کند انگشتت را از دهانت خارج کند و با گوشه روسری دور دهانت را پاک کند اما هلش می‌دهی عقب.

می‌گوید: رویا داری مثل بهار می‌شوی آن یکی بس نبود حالا تو...

و می‌زند زیر گریه.

چیزی نمی‌گویی ـ مادر نگاهت می‌کند مثل اینکه از چیزی ترسیده باشد.

گفته بودی بهار کاشکی همون کوچکی، همون موقع که مادر گفت توی حوض افتاده بودی خفه می‌شدی. نگاهت کرده بود مثل اینکه حرفهایت را نشنیده باشد. رفته بود گوشه دیوار روی زمین تخت نشسته بود سرش را لای دستهایش قایم کرده بود.

سرت را لای دستهایت قایم می‌کنی مثل اینکه تمام سؤالهای مجهول به ذهنت فشار آورده باشند، بعد شروع می‌کنی به جیغ زدن و خودت را می‌زنی و چنگ به صورتت می‌کشی.

مادر بُهت‌زده نگاهت می‌کند و سعی می‌کند آرامت کند.

داد می‌زنی بهار!!

مادر می‌زند زیر گریه. بهار رفته است هیچ کس نمی‌داند کجا ممکن است رفته باشد.

.گفته بودی بهار به نفع هردویمان می‌شود.

سرش را از لای دستهایش بیرون آورده بود. توی نگاهش گم‌شده بودی، رنگ چشمانش درست رنگ برگهای پیچک توی حیاط بود که انگار از ترس چسبیده بودند به تنه درختها و سیمها. بهار ترسیده بود.

گفته بود: لُویا می‌خوای چه کال کُنی؟!

گفته بودی: هیچی ـ هیچی بهار.

روسری‌اش از سرش افتاده بود، مادر موهایش را قیچی کرده بود درست مثل پسربچه‌ها دستت را بوسیده بود توهم او را بوسیده بودی تنش انگار بوی شیر می‌داد، بوی شیر مادر ـ

انگار نصف قد تو شده بود انگار هر لحظه بچه‌تر می‌شد. یک بچه که تازه می‌خواست متولد شود.

گفته بود: لویا باید بلَم بیلون

اما تو خندیده بودیَ ـ بهار از خنده‌ات ترسیده بود.

گفته بودی بهار تو نمی‌فهمی ـ تو عاشق نشدی اگر تو را ببینند برایم خجالت دارد.

خجالت کشیده بودی، برای دیدنش بی‌تابی کرده بودی، مرد رویاهایت پیدا شده بود. یک مرد با تمام محسنات، توی دانشکده او را دیده بودی.

گفته بودند پسر شهردار است حتی نمی‌دانستی از تو خوشش آمده یا نه، هر روز جلویش سبز شده‌بودی، یک ماه ـ دو ماه و هر ماه انتظار اینکه بیاید و آرزوهایت را کامل کند. تنها یک لبخند زده بود. انگار سالهای زیادی او را دیده بودی.

مثل اینکه تمام دردهایت را توی حجم معده‌ات ریخته بودند، مثل اینکه سنجاقت کرده بودند به آینده‌ای نامعلوم.

مرگ کودک درون

● نقد داستان ماه (رویا در مه)

محمد حسن شهسواری

یک بار دیگر به جملات ابتدایی داستان توجه کنیم.

مادر زل زده است به تو و تو زل‌زده‌ای به خودت، انگشتت را تا ته حلقت فرو می‌کنی، مادر داد می‌زند: «چه کار می‌کنی رویا؟!»

می‌گویی: «می‌خواهم خودم را استفراغ کنم.»

تمام داستان «رویا در مه» بالاآوردنی طولانی است. بالا آوردن کودکیها و رسیدن به نوعی بلوغ و پذیرفته شدن در دنیای بزرگ‌ترها. زندگی رویا منطبق بر منحنی نرمال است. یعنی از نقطه صفر (کودکی ـ بهار) شروع می‌شود، به نقطه اوج (قتل بهار ـ کودکی) می‌رسد و دوباره در نقطه صفر (جنون ـ بهار) پایان می‌یابد. رویا همان بهار است. بهاری که همدلانه پای به زیرزمین (قتلگاه) می‌گذارد. بهاری که بوی شیر مادر را می‌دهد و اوج لذتش مکیدن شستش است.

گویی همه ما برای آن که در زندگی جدی گرفته شویم باید کودک درونمان را به قتل رسانیم. به همین دلیل است که رویا از دیده شدن بهار می‌ترسد. و از آن سخت‌تر نسبت دادن بهار به او. در لحظه آخر رویا نیز به سیب سرخ گاز می‌زند. او هم مانند اجدادمان با گاز زدن به سیب و از بین رفتن پاکی فرشته‌وار، به زمین هبوط می‌کند.

اما هول‌انگیزتر آن که بلوغ رویا براساس یک توهم (زندگی؟) بنا شده است. او حتی در جدی گرفته شدن نیز مطمئن نیست. نوعی بازی وارد بازی شدن است و نه حتی خود بازی. رویا به بهار می‌گوید: «دلم شور می‌زند بهار. تو نمی‌دانی دوست داشتن یعنی چه.» و باز می‌پرسد: «بهار تو زندگی را دوست داری؟!» (بهار در جواب چیزی نمی‌گوید. انگشتش را مک می‌زند. انگار تمام شیرینیهای زندگی‌اش را می‌مکد. مثل این که از یک خوشحالی طولانی لذت می‌برد.

و انگار تنها مجنونان و کودکان از زندگی (توهم؟) رنج نمی‌برند. و باز انگار تنها راه دوست داشتن، بالا آوردن و مدفون کردن کودکی و جنون آن است. به نظر می‌رسد انسانها با کشتن کودک درون خود است که قواعد بازی را رعایت می‌کنند و از آن پس راحت‌تر زیست خود را ادامه می‌دهند. (حداقل در بیشتر موارد چنین است). اما چرا رویا این مسیر را طی نمی‌کند؟ به دو دلیل:

اول آن که رویا، یک رویاست. جسمی صلب و سخت نیست. حساسیتی بیش از آدمهای معمولی دارد.

دوم آن که او به سبب همین حساسیت توهم را زود درمی‌یابد. او خیلی زود متوجه می‌شود برای بزرگ شدن (توهم ـ زندگی) بهای گزافی پرداخته است.

اما کدام یک از ما پس از مدفون کردن کودکِ مجنونِ وجودمان باز در آینه، بهار را می‌بینیم؟

■

دوباره به مسیر داستان نگاهی می‌اندازیم. کودکی ـ توهم ـ جنون.

نویسندهٔ داستان «رویا در مه» مقدمه و موخره این تثلیث شوم را به قدر وسع خوب ترسیم کرده است. حالات رویا و بهار را مناسب و گاه زیبا منتقل می‌کند. مانند جملات شروع و یا وقتی که بهار انگشتش را مک می‌زند. و همین‌طور پیراهن بلند و رقصان بهار که گویی بهار از آمدن بیرون پریده است. و یا مقایسه چشمان ترسیده بهار با پیچکها.

اما نقطهٔ ضعف داستان در قسمت میانی آن یعنی توهم است. ماجرای ورود پسر شهردار به زندگی رویا دو اشکال اساسی دارد. ابتدا این که در سیستم اطلاع‌دهی داستان، ریتم رعایت نشده است. به طوری که تنها پس از گذشتن یک سوم از داستان، عشق یک سویه رویا هویدا می‌شود. و البته خیلی زود هم رنگ می‌بازد. اگر نویسنده با آوردن این بخش تنها قصد داشت علت اعمال رویا را روشن کند، بهتر بود آن را در انتهای داستان می‌آورد تا حداقل تاثیر بیشتری در خواننده می‌گذاشت. اما ظاهراً منظور او از این بخش تنها اطلاع‌دهی صرف نبوده است.

دلیل دوم کاستی بخش توهم داستان «رویا در مه»، در یک اشتباه محاسباتی نویسنده نهفته شده است. نویسنده به گمان آن که توهم دوست داشتن و دوست داشته شدن رویا را هرچه بیشتر خالی و بی‌رنگ نشان دهد در پرداخت اصل این توهم نیز بی‌رنگ و خون عمل کرده است. به این معنی که نویسنده قصد داشته است بیهودگی این رویا (توهم ـ زندگی) را نشان دهد تا در مقابل، مرگ کودک درون (بهار) فاجعه‌بارتر به نظر رسد. اما نمایش بیهودگی لزوماً با بیهوده نمایش دادن همراه نیست، که برعکس.

■

باری در داستان «رویا در مه» حساسیتها و دغدغه‌هایی وجود دارد که در بحث کلاسیک هنر به آن محتوا می‌گویند. این امر شرط لازم هر داستان است. دارا بودن این شرط ویژگی بسیار مثبت نویسنده است. اما شرط کافی برای یک نویسندهٔ کامل، داشتن دغدغه‌ها و حساسیتهایی از جنس دیگر نیز است. و آن توجه به عناصر خاص داستان ازجمله زبان، ریتم، روایت و... است. این راهی است فراخ، و البته گشوده برای هر طالب سالک.

گفته بودی بهار بچه‌ها هُلت داده‌اند مگر نه؟
نگاهت کرده بود و گفته بود: بچه‌ها... هُل
بچه‌ها داد زده بودند بهار دیونه ـ
بهار نگاهشان کرده بود. جیغ کشیده بود، دخترک را گاز گرفته بود دخترک از حال رفته بود ـ
مادر او را انداخته بود توی زیرزمین.
پدر گفته این دیوانه آبرویمان را برد.
و تو خجالت کشیده‌بودی از دوستانت، از همه کسانی که فهمیده بودند بهار خواهر توست.

■ ■ ■

مه آمده است پایین مادر می‌گوید بهار سردش می‌شود.
پدر به سیگارش پک می‌زند انگار تمام غمهایش را توی پُک زدنها می‌ریزد بیرون.
می‌گوید: رویا نگفتم مواظبش باش؟ نگفتم نزند بیرون گم می‌شود؟ شاید هم مرده باشد. جیغ می‌کشی. می‌زنی زیر گریه می‌خواهی بگویی بهار جایی نرفته مثل اینکه دهانت سرجایش نیست.
سرت گیج می‌رود جلوی چشمانت تار می‌شود می‌افتی روی زمین.
مادر گفته بود: بهار گناهی ندارد تقصیر من بود این قانون زندگی است.
گفته بودی قانون زندگی گاهی وقتها چیز مزخرفی است، اصلاً زندگی برای بهار چه معنایی می‌تواند داشته باشد.
بهار نگاهت کرده بود گفته بودی بهار تو زندگی را دوست داری.
چیزی نگفته بود انگشتش را مک زده بود، انگار تمام شیرینیهای زندگی‌اش را مک زده باشد، مثل اینکه از یک خوشحالی طولانی لذت برده باشد.
مادر نگاهت می‌کند می‌گوید: رویا چرا لباس بهار را پوشیده‌ای موهایت را چه کار کرده‌ای دیوانه؟ انگشتت را مک می‌زنی، سرت را روی زمین می‌گذاری سردی زمین روی گونه‌هایت تا ته مغزت کشیده می‌شود.
مادر گفته بود دختر از این خیالات دست بردار ما وصله این آدما نیستیم.

گفته بودی: مگه چه ایرادی دارم مطمئنم همین روزها سر و کله‌شون پیدا می‌شود اما بهار!؟
مادر چشم‌غره رفته بود گفته بود: او می‌خواهد با تو زندگی کند نه با بهار.
گفته بودی: اما این دیوانه چه ارزشی دارد جز مزاحمت و آبرو ریزی؟
مه دارد تمام می‌شود. نور آفتاب توی آب حوض تلألویی خاص پیدا کرده و باد موجهای کوچکی را توی حوض ایجاد کرده.
مادر سیبها را می‌ریزد توی حوض دست می‌بری.
قشنگ‌ترین و سرخ‌ترین را برمی‌داری با ولع گاز می‌زنی دهانت طعم گس می‌گیرد بوی گندی توی سرت می‌پیچد.
یک کرم توی نیمه گاز زده آهسته قایم می‌شود سیب را پرت می‌کنی توی حوض و می‌دوی طرف ایوان می‌خوری زمین.
ـ مثل اینکه افتاده‌باشی توی عمیق‌ترین نقطه ممکن.
مادر می‌گوید: چقدر بی‌دست و پا شده‌ای باید برویم دکتر حالت خوب نیست، می‌زنی زیر گریه درست مثل بهار.
مادر می‌دود طرفت، از جایت به سختی بلند می‌شوی می‌روی جلوی آینه که از وسط دو تیکه شده است چشمانت دریده می‌شوند.
صورت بهار توی دوتیکه آینه پیداست داد می‌زنی مثل اینکه...

منظور من این نبوده است که آن را تحریف کرده‌اید، بلکه منظور توضیح این نکته است که سعدی گاه با شعر خود حرف قهرمان داستان را می‌گوید. مصادیق این دعوی را در گلستان می‌توان دید. از جمله حکایتی را که درست بعد از این حکایت آمده است می‌توان در صفحهٔ ۸۱ دید.

۶ ـ از قضا توجه بر لفظ «مداراگرانه» هیچ توجیهی جز عافیت‌طلبی و عافیت‌جویی ندارد.

۷ـ برداشت من از این دو موضوع تأثیر یا عدم تأثیرگذاری شعر بر روی افراد بوده است. مگر شاعر مداح ـ آن هم مداحان مزد بگیر ـ کاری جز تعریف و تمجید از شاهان داشته‌اند که بخواهند در رویّهٔ آنان تغییر ایجاد کنند.

۸ـ در مورد اظهارنظر دربارهٔ سخنان مرحوم مختاری نوشته‌اید: «اما شتاب‌زده‌تر و سرسری‌تر از همه این تعبیرها، سخنانی است که دربارهٔ انتقاد من از نقطه‌نظرهای محمد مختاری، آمده است.» آنچه را که از ایشان نقل کرده‌اید به حدی بریده است که هیچ مفهومی از آن برداشت نمی‌شود. مسئول نامفهومی و نارسایی منظور شما آیا کسی جز شماست؟ آیا مرحوم مختاری منظوری جز این برداشت داشته است؟

گسیختگی موضوع متوجه شماست یا در بی‌دقتی و بی‌انصافی و درک وارونه یا نادرستی انگیزه‌های راقم.

۹ـ مهم‌ترین نکته‌ای که نیاز به توضیح دارد، موضوع مآخذ کتاب است. آقای دکتر! همه چیز را همگان می‌دانند. آیا آن‌گونه که ادعا کرده‌اید تمام جوانب اندیشهٔ ناصر را در نظر گرفته و سنجیده‌اید؟ آیا اندیشهٔ او را براساس تمام آثارش ارزیابی کرده‌اید تا به نتیجه‌ای همه‌جانبه برسید؟ خوب می‌دانید که منابع دست چندم در مقابل منابع دست اول قرار می‌گیرد که شامل آثار خود نویسنده یا آثاری است که در نزدیک‌ترین زمان به عصر او نوشته شده باشد. ارزش تمام آثاری که استفاده نکرده‌اید بسیار بیشتر از برخی منابع شماست. مغرورانه تقاضای تنها دو کتاب کرده‌اید. ابتدا آثاری از ناصر را که نه تنها استفاده‌ای از آنها نکرده‌اید بلکه یادی هم به میان نیاورده‌اید برمی‌شمارم و سپس تقاضای شما را اجابت می‌کنم.

الف ـ آثار چاپ شدهٔ ناصر:

۱. **رساله در جواب ۹۹ سؤال فلسفی**، به کوشش نصرالله تقوی، تهران، بی‌نا، ۱۳۰۴-۱۳۰۶.

۲. **زادالمسافرین**، به کوشش محمد بذل الرحمن، برلین، کاویانی، ۱۳۴۱ ق.

۳. **گشایش و رهایش**، به کوشش سعید نفیسی، بمبئی، انجمن اسماعیلیه، ۱۹۵۰ م.

۴. **وجه دین**، به کوشش علامه قزوینی و محمود غنی‌زاده، برلین، کاویانی، ۱۳۰۳.

ب ـ آثار چاپ نشدهٔ ناصر:

۱. «عجائب الحساب و غرائب الحساب»

۲. «مفتاح» (مفتح الرساله)

ج ـ آثار نابود و بی‌نشان ناصر:

۱. «اختیارالامام و اختیار الایمان»

۲. «بستان العقول»

۳. «دلیل المتحیرین»

۴. «عجایب الصنعه»

۵. «کتاب اندر ردّ مذهب محمد زکریا»

نقد نقد

وقتی استاد شفیعی کدکنی گفته بود: «در کشوری که هیچ صنعتی ندارد صنایع بدیعی می‌تواند بهترین صنعت و سرگرمی باشد!» (**موسیقی شعر** ص ۳۱۳) باید بر آن افزود کشوری که هیچ صنعتی ندارد، اختراعات و اکتشافات ادبی و گاه تاریخی، خود صنعتی است البته، قابل توجه و حتماً قابل حمایت.

با خواندن «نقد شتابزده» از استادی ارجمند که در زمینهٔ نقدنویسی نیز صاحب اثر هستند با «آداب» و «ادب» نقدنویسی آشنا شدم که از این حیث خود را وامدار ایشان می‌دانم!

در پاسخ به پاسخ ایشان مطالبی لازم به توضیح است که در ادامه به استحضار می‌رسانم.

۱ـ به مؤلف محترم «نقد شتابزده» اعلام می‌کنم که با نگرش تازه و «نگاهی دیگر» به ادبیات سنتی نه تنها مخالفتی ندارم، بلکه با علاقه از آن استقبال هم می‌کنم؛ اما آنچه مرا بر آن داشت که بر کتاب **سرود بیداری** نقد بنویسم طرح مطالب بی‌دلیل و مدرکی در آن است که ضمن اینکه پذیرش آنها غیرممکن است، موجب اِنکار شدن دیگر نظریات شما در کتاب می‌شود.

۲ـ در مورد اینکه گفته‌اید من در کار ناصرخسرو نکته‌گیری هم کرده‌ام، باید به استحضار برسانم علاوه بر صفحه ۶۶ که بدان توجه کرده‌اید، از صفحات ۴۷ تا ۵۰ نیز یاد شده است که از چشم شما دور مانده و بدان توجهی نکرده‌اید. دیدگاه «جانبدارانه و یک سویه»، دیدگاه غالب کتاب است که در مجموع کتاب خود را نشان می‌دهد. لحن پرخاشگرانه نسبت به نظامی سنایی و سعدی دلیل دیگری بر این مدعاست.

اساسی‌ترین حرف من در آن قسمت از مقاله توجه دادن به این نکته بود که هرگاه جانب تعصب را رها ساخته‌اید، گفتارتان جذاب و دلنشین‌تر می‌شود که هنوز هم بر این نکته تأکید می‌کنم. مگر نه این است که ضمن انتقاد از شما، برخی دیدگاههایتان مورد ستایش قرار گرفته است. بی‌شک لحن تند نقد سرود بیداری ناشی از لحن تند و پرخاشگرانهٔ کتاب بوده است.

۳ـ عنوان کرده‌اید «قله‌نشینی این‌گونه شاعران، حاصل بُعد دیگری از کار آنان است.» انتقاد اصلی در اینجاست که:

الف) چرا در گستره‌ای بسته و استقرایی ناقص این مقایسه انجام گرفته است، نه اینکه بر قله‌نشینان شعر انتقادی وارد نیست. در کجای مقاله حرفی از این به میان آمده است که این شاعران قله‌های اندیشه و اخلاق را به مالکیت درآورده‌اند؟

ب) هرکس الفبای ادبیات را بداند، تفاوت اندیشهٔ دینی و عرفانی را می‌داند. شتاب‌زدگی شما موجب درک نادرست منظور من که همان استقرای ناقص شماست، شده است. آیا قضاوت در مورد اندیشه‌ای که طی هزاران بیت تنیده شده است بدین‌گونه عادلانه است؟ چه کسی ناصر را عارف دانسته است که نوشته‌اید: «... از این لحاظ، ناصر پیشاهنگ همهٔ صوفیان و عارفان بلنداندیشی است که...».

۴ـ گفته‌اید به دروغ و بی اساس ادعا شده است که از فردوسی و حافظ نکوهش کرده‌اید. دامنهٔ این نکوهش که نسبت دادن دیدگاه جبری به فردوسی است، در ادامه مقاله روشن شده است. این موضوع به توضیحات ناقص شما برمی‌گردد، شایسته بود ضمن بسط دادن موضوع آن را به شاهدهایی از شعر فردوسی مزین می‌کردید.

اما در مورد انتقاد شما از حافظ باید گفت پذیرش دیدگاهی که براساس بیتی مثله شده بنا شده، نه تنها غیر ممکن است بلکه مفهومی جز توهین به اندیشهٔ شاعری بزرگ ندارد. توضیحات بی‌ربط من، بی‌ربط‌تر از نتیجه‌ای نیست که شما به آن رسیده‌اید.

۵ ـ دربارهٔ آن حکایت سعدی یادکرد این نکته لازم است که

از کثرت بداهت!

پروانه عروج‌نیا

بازتاب

در پاسخ به «پاسخ نقد عبدالکریم جیلی و رمان انسان کامل» ابتدا لازم است به چند نکته کلی اشاره کنم؛ اولاً، مترجمان تصوف چیست؟ از کم حوصلگی بنده گله کرده‌اند که چرا قبل از نوشتن نقد، از آنها «دربارهٔ چگونگی ترجمه و مشکلات سر راه...» جویا نشده‌ام.

پرواضح است که وقتی کتابی به نام فرد یا افرادی منتشر می‌شود، هر ناقدی با متن کتاب روبه‌روست و نقد وی متوجه آن است، نه ماجرای پس پردهٔ انتشار کتاب.

ثانیاً، مترجمان (دکتر مهدی‌زاده و دکتر شنکایی) در ۵ مورد از ۱۲ مورد پاسخشان (شماره‌های ۱، ۲، ۸، ۹، ۱۱) با استناد به دست نوشته‌ای که فقط نزد خودشان است، مسئولیت اغلاط را به گردن ناشر یا ویراستاران گذاشته‌اند. واضح است که مسئولیت ترجمهٔ هر کتابی که منتشر می‌شود در وهلهٔ اول به عهدهٔ کس یا کسانی است که نامشان به عنوان مترجم روی جلد کتاب اعلام شده است و در وهلهٔ دوم ویراستار و ناشر. این کتاب نیز در شناسنامهٔ خود تنها نام دو مترجم را دارد و در آن هیچ ذکری از ویراستار یا ویراستاران نشده است. مابقی حکایت هم ربطی به ناقد ندارد و ناشر خود باید پاسخگوی ادعای مترجمان باشد.

ثالثاً، بخش تأسف‌آور و شگفت‌انگیز قضیه، این جمله مترجمان در مقدمهٔ پاسخ به نقد بنده است که «مسلماً پاسخگویی به همهٔ مطالب ایشان [ناقد] ضرورتی ندارد و از حوصلهٔ مترجمان خارج است» باید متذکر شد که این مطلب به قول مترجمان «از کثرت بداهت»! بی‌نیاز از توضیح است که هر انسان منطقی و با وجدان اگر مطلبی را حق می‌داند ضرورت دارد از آن دفاع کند و اگر باطل می‌شمرد ضرورت دارد که آن را رد کند. بنابراین پاسخ نقد باید به طور کامل و به صورت علمی و با ارائه مدارک همراه می‌شد.

عجیب آن که مترجمان، وجود اغلاط را در ترجمه‌های قرآن مجوز اغلاط ترجمه خودشان شمرده‌اند و باز بی‌اعتنا به اشکالات ترجمه‌شان، نوشته‌اند «ایشان [=ناقد] در برگزیدن هریک از دو ترجمه آزادند. لطف ایشان موجب سپاسگزاری است که اجازه دادند ناقد ترجمه‌ای را که حدود ۶۰۰ غلط در آن یافته (با توجه به ۶۰ غلط در ده صفحه انتخابی) بپذیرد!

به هرحال مترجمان محترم ترجیح داده‌اند از ۶۰ اشکال ناقد فقط به ۱۳ مورد پاسخ گویند، البته پنج مورد را بر عهده ویراستاران کتاب نهاده و در واقع به ۸ مورد پاسخ گفته‌اند. اما دربارهٔ پاسخهای ایشان:

۱ـ در پاسخ به شماره ۳، مترجمان مدعی شده‌اند که prayer در متون عرفانی به معنای ذکر به کار رفته است، خوب بود تنها یک کتاب یا یک نظر از اسلام‌شناسان غربی را به عنوان شاهد مدعای خویش ذکر می‌کردند.

۲ـ در پاسخ به شمارهٔ ۴، در این شماره اشکال ناقد را پذیرفته‌اند ولی به ترجمهٔ ناقد **(عرفان اسلامی چیست؟)** ایراد گرفته و نوشته‌اند که Ocean به معنای دریا نیست. اولاً این واژه به معنای دریا هم هست، ثانیاً در متن عربی دعای ابن عربی کلمه «بحر» به کار رفته است.

۳ـ در پاسخ به شمارهٔ ۵، مترجمان اشکال را متوجه نشده‌اند و گمان کرده‌اند که کلمه «غایت» مورد اشکال بوده، در حالی که در ترجمهٔ آنها یک جمله به کلی حذف شده است.

۴ـ در پاسخ به شماره ۶، مترجمان قبول نکرده‌اند که ترکیب «تجلی وحی» نادرست است. برای اطلاع باید گفت که تجلی دوگونه است: یکی کلامی که به آن وحی می‌گویند، آنچنان که در دین اسلام و یهود وجود دارد و دیگری غیرکلامی که به آن اصطلاحاً انکشاف (= incarnation) می‌گویند که در مسیحیت وجود دارد. بنابراین وحی یکی از اقسام تجلی است، لذا ترکیب تجلی وحی غلط است و درست این است که بگوییم تجلی وحیانی.

۵ـ در پاسخ به شمارهٔ ۷، مترجمان مدعی شده‌اند که «بیکرانگی اسم مصدر است که گاه در مقام صفت قابل استعمال است». باید گفت چنین قاعده‌ای در زبان فارسی وجود ندارد و اگر منظورشان «دریای بیکرانگی» است باید متذکر شد که این یک ترکیب اضافی است نه وصفی. و البته ادعای «قابل استعمال»! بودن اسم مصدر در مقام صفت، با توجه به اغلاط دستوری دیگر در پاسخ‌نامهٔ مختصر (مترجمان به ناقد) دور از انتظار نیست.

۶ـ در پاسخ به شمارهٔ ۱۰، در اینجا هم مترجمان به علت مقابله نکردن ترجمهٔ خودشان با متن اصلی متوجه اشکال وارده نشده‌اند. اصولاً اشکال اصلی کتاب تصوف چیست؟ عدم مقابله ترجمه با متن اصلی بوده است.

۷ـ در پاسخ به شماره ۱۲، مترجمان «چندان شکی نمی‌توان داشت» را با «ظن کمی وجود دارد» یکی شمرده‌اند، در حالی که از لحاظ مفهومی چندان شکی نمی‌توان داشت یعنی کمابیش یقین داریم که... و «ظن کمی وجود دارد» یعنی به هرحال شک وجود دارد. بنابراین در جملهٔ اول شک در مورد موضوع بحث نفی شده در حالی که در مطلب دوم ظن اثبات شده است.

۸ ـ در پاسخ به شماره ۱۳، دربارهٔ واژهٔ Cumulative مترجمان گرامی را دعوت می‌کنیم تا به **فرهنگ معاصر هزاره** (انگلیسی ـ فارسی) تألیف دکتر علی‌محمد حق‌شناس چاپ ۱۳۸۰ مراجعه کنند. در جلد اول، صفحه ۳۴۵ اولین معنای معادل این واژه «فزاینده» است.

مترجمان در پایان مقاله‌شان نوشته‌اند که ناقد بسیاری از ۶۰ مورد را بدون توجه به سیاق عبارت یا بدون درک معنای درست لغات و کلمات انتقاد کرده‌اند.

در پاسخ باید گفت که تمامی ۶۰ مورد ذکر شده در مقاله اینجانب با آوردن عین جملات از دو ترجمهٔ مذکور و متن اصلی انگلیسی و ذکر موارد اشکال به طور واضح و مستدل بوده است و هر خوانندهٔ آگاهی انتظار دارد که پاسخ به آنها هم واضح و مستدل و به دور از کلی گویی باشد.

نقد بازار جهان بنگر و آزار جهان
گر شما را نه بس این سود و زیان ما را بس

۶. «لسان العالم»
۷. «مصباح»

د ـ آثار چاپ شدهٔ منسوب به ناصر:

۱. **ترجیع بند** (همراه عوارف المعارف)، تهران، ۱۲۷۴ ق. [سنگی].
۲. **چراغنامه**، به کوشش قدرت‌الله بیگ، انجمن اسماعیلیه ادارهٔ بلاغت گلکت، کراچی، ۱۹۵۸ م.
۳. **رساله الندامه فی زادالقیامه** (سوانح عمری)، به کوشش زین‌العابدین تمکین شروانی، تهران، سعدی، ۱۳۳۹.
۴. **رساله در تسخیر کواکب**، به کوشش میرزامحمد ملک‌الکتاب شیرازی، بمبئی، بی‌تا.
۵. **رساله روحیه**، به کوشش قدرت‌الله بیگ، انجمن اسماعیلیه، کراچی، ۱۹۵۸م.
۶. **روشنایی نامه**، به کوشش هرمان اته، لایپزیک، ۱۸۷۹ م.
۷. **سعادت نامه**، به کوشش سیدنصرالله تقوی، تهران، بی‌نا، ۱۳۰۴-۱۳۰۶.
۸. **شش فصل** (روشنایی‌نامهٔ منثور)، به کوشش ولادیمیر ایوانف، بمبئی و قاهره، انجمن اسماعیلیه (۱۹۴۹م).
۹. **کلام پیر**، به کوشش ولادیمیر ایوانف، ۱۹۳۴ م، (همراه مطلوب‌المؤمنین خواجه نصیر).
۱۰. **نورنامه**، به کوشش آ. سمینوف، ۱۹۳۰ م.

هـ ـ آثار خطی منسوب به ناصر:

۱. **آفاق نامه** (آفاق و انفس)
۲. **ارشاد السالکین**
۳. **الف‌نامه**
۴. **خلق نیکو خلق بد**
۵. **عالم صغیر و عالم کبیر**
۶. **هفت گناه**

و ـ آثاری که به نوعی در ارتباط با ناصر است و دو نمونه از آنها را تقاضا کرده‌اید:

۱. **بیان الادیان**، ابوالمعالی محمدبن حسین علوی، عباس اقبال، تهران، ۱۳۱۲.
۲. **اعتقادات فرق‌المسلمین و المشرکین**، فخرالدین رازی، علی سامی‌النشار، قاهره، ۱۹۳۸.
۳. **دبستان المذاهب**، کیخسرو اسفندیار بن آذر کیوان، به کوشش رحیم‌زاده ملک، تهران، طهوری، ۱۳۶۲.
۴. **ایضاح المکنون**، اسماعیل پاشا بغدادی، استانبول، وکاله المعارف، ۱۹۴۵.
۵. **مذاهب الاسلامیین**، عبدالرحمن بدوی، بیروت، ۱۹۷۳.
۶. **اسماعیلیان در تاریخ**، عباس حمدانی، ترجمهٔ دکتر یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۶۳.
۷. **اخبار القرامطه**، سهیل زکار، دمشق، ۱۹۸۰.
۸. **اعلام الاسماعیلیه**، مصطفی غالب، بیروت، ۱۹۶۴.
۹. **سخن و سخنوران**، بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۰.
۱۰. «نقد حاضر در تصحیح دیوان ناصر» (ضمیمهٔ دیوان ادیب پیشاوری)، **دیوان ادیب پیشاوری**، به کوشش علی عبدالرسولی، تهران، ۱۳۱۲.
۱۱. بر این فهرست تذکره‌های مختلف، تاریخهای ادبیات و مقالات بی‌شماری که در مجلات مختلف ادبی از **یغما** تا **کیهان فرهنگی** به چاپ رسیده است، باید افزوده گردد.

۱۰ـ شتاب‌کاری مؤلف محترم نقد شتابزده موجب درک نادرست منظور من و برداشت وارونه از آن شده است. درک صحیح آن موضوع، مشروط به درک و ارتباط این نکات به یکدیگر است. نخست آنکه آیا آن همه تأویلات ناروای ناصر ـ که گاه به تناقض هم انجامیده است ـ چهرهٔ اصیل و راستین اسلام است؟ اگر این‌گونه

است پس تنها اندیشهٔ اسماعیلیه اصیل و راستین است.

دوم آنکه چهرهٔ اصیل و راستین اندیشهٔ دینی چه شباهت و ارتباطی به مکاتب مترقی قرون اخیر دارد. دیگر آنکه اندیشه‌های مترقی قرون اخیر، شکل تکامل یافته‌تر «ایسم»های قدّ و نیم‌قد قرون اخیر است که سردرگمی فراوانی را دچار بشر ساخته‌اند.

در پایان برای تمام دلسوزان و خادمان فرهنگ و ادبیات کشور عزیزمان آرزوی توفیق روزافزون و بهروزی می‌کنم و دریغی بر اینکه هزینه و زمان، صرف چه کژتابیهایی می‌شود.

مأخذ:

کتابشناسی ناصرخسرو، به کوشش علی میرانصاری، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، زمستان ۱۳۷۲.

ایستادگی کرده‌اند. این روش عرفانی به نظر من یک نوع مردم‌سالاری همراه با آگاهی‌عرفانی است، چنان‌که در عرفان سالک باید آگاه باشد و این افتخار ایرانی و ایرانیان است. ایران این افتخار را دارد که مردم‌گرایی آگاهانه را با معنویت توأم نموده است. ایستادگی عرفا در مقابل حکومتهای زورمدار مانند برخورد شیخ ابوالحسن خرقانی با سلطان محمود غزنوی و دیگران از نمونه‌های بارز تفکر عرفانی و ایران است.

وی با ذکر برخوردی که شیخ علاءالدوله سمنانی با ارغون شاه داشته سلوک عارفان ایرانی را از هر جهت با اهمیت توصیف نمود و خاطرنشان کرد که اکثر عرفای ایران با سلوک خویش در مقابل ستم جباران زمان ایستادگی و مقاومت‌می کردند.

پس از سخنرانی عبدالرفیع حقیقت، دکتر مصطفی کواکبیان سخنرانی خویش را تحت عنوان تأثیر اوضاع سیاسی و اجتماعی بر دیدگاه عرفانی شیخ ایراد نمود. وی در بخشی از سخنان خود گفت: یکی از دلایل پذیرش تشیع در ایران به خاطر داشتن روحیه عرفانی است که در ایرانیان وجود داشته است. وی تأثیر شرایط سیاسی عصر شیخ را بر کلیه دیدگاههای عرفانی، علمی و ادبی شیخ محرز دانسته و با تأکید بر برخی جنبه‌های علمی شیخ وی را یکی از بزرگ‌ترین عرفای جهان اسلام دانسته که با تأکید بر جنبه‌های مادی و معنوی حیات انسان در سیر و سلوک بوده است.

برنامه‌های کنگره در بعداز ظهر دوم آبان‌ماه با قرائت آیاتی از قرآن کریم ادامه یافت. ابتدا استاد محمد خواجوی مقالهٔ خویش را تحت عنوان شخصیت باطنی شیخ علاءالدوله سمنانی قرائت کرد و با نقل مطالبی از شیخ علاءالدوله سمنانی از کتاب روضات‌الجنان حسین کربلایی مراتب ارادت شیخ را به ائمه اطهار(ع) و حضرت علی(ع) مورد تأکید قرار داد و با ذکر نام سلسله مشایخ و اولیاء و عرفا متابعت و ارادت آنان را به ائمه اطهار(ع) برشمرد و مراتب ارادت شیخ را به ائمه اطهار که صلبیه و قلبیه و حقیه است ذکر نمود و با استناد به اقوال شیخ بر این نکته تأکید کرد که این معنی از چشم خلق مخفی مانده و او را خوش‌تر آمده است و ظن مردم به شیخ را که برخلاف این است بازگو نمود. وی با تأکید بر شیعه بودن شیخ اقوال خود شیخ را در مرتبه ارادت وی به ائمه اطهار(ع) مورد استناد قرار داد و پاسخهای شیخ به مردم عراق را که وی را رافضی می‌دانستند بهترین مدرک و سند بر شیعه بودن شیخ برشمرد. استاد خواجوی گفت: شیخ می گوید که به حمدالله از خاندانم و دوستدار خاندانم و اگر همه طاعت اولین و آخرین را بر من عرضه کنند با نسبت صحیحه جدهٔ خود مقابل ندانم. و این مسئله با استناد به این که مادر وی از سادات علوی بوده است روشن می‌شود. استاد محمد خواجوی با ارائه وقف‌نامه‌ای از شیخ که زمینی را در اطراف لاسگرد سمنان وقف سادات رضویه نموده اظهار داشت: این سند نیز مراتب ارادت و محبت او را به خاندان عصمت و طهارت نشان می‌دهد.

پس از سخنرانی استاد محمد خواجوی دکتر قاسم کاکائی رئیس دانشکده الهیات دانشگاه شیراز و رئیس گروه ادیان و عرفان دانشکده الهیات شیراز سخنرانی خویش را تحت عنوان بررسی اختلافات شیخ و ابن‌عربی در موضوع وحدت وجود ایراد نمود. وی با تأکید بر این که تاکنون عنوان مسئله یعنی اختلافات محیی‌الدین عربی با شیخ سخنانی مطرح شده، اما اصل مسئله مورد بازشناسی قرار نگرفته به سخنرانی خویش ادامه داد و اظهار امیدواری کرد که بتواند آن را مورد

گزارش

کنگرهٔ بررسی افکار و آثار شیخ علاءالدوله سمنانی

کنگرهٔ بررسی افکار و آثار عارف بزرگ قرن هفتم و هشتم هجری شیخ علاءالدوله سمنانی با حضور مهندس پنجه فولادگران استاندار سمنان و رئیس انجمن آثار و مفاخر فرهنگی استان، حجةالاسلام والمسلمین ملانوری مدیر کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان سمنان و دبیر کنگره، دکتر غلامرضا اعوانی رئیس انجمن حکمت و فلسفه ایران، معاونین استاندار، مدیران کل استان، رئیس حوزه علمیه سمنان حجةالاسلام والمسلمین نصیری، فرماندار، شهردار و اعضای شورای اسلامی شهر سمنان و بسیاری از اساتید برجسته کشور که از دانشگاههای مختلف در این کنگره حضور داشتند در محل تالار آفتاب برگزار شد.

ابتدا پس از تلاوت آیات قرآن و پخش سرود جمهوری اسلامی حجةالاسلام ملانوری مدیر کل فرهنگ و ارشاد اسلامی، دبیر کنگره ضمن قدردانی از دست‌اندرکاران طی سخنانی اهداف برگزاری کنگره را برشمرده و نقش شیخ علاءالدوله سمنانی را در جهان اسلام برجسته دانست. وی شیخ را عارفی با ویژگیهای منحصر به فرد دانست که بسیار ناشناخته و غریب مانده و برگزاری کنگره را گامی در جهت رفع این نقیصه در استان و کشور دانست. حجةالاسلام ملانوری به معرفی اعضای کمیته علمی کنگره اشاره کرد و از آقایان: دکتر غلامرضا اعوانی به عنوان رئیس کمیته علمی و دکتر خیاطیان و استاد نجیب مایل هروی قدردانی و سپاسگزاری نمود. در ادامهٔ جلسه مهندس پنجه‌فولادگران به ایراد سخنرانی پرداخت و گفت: کنگرهٔ شیخ دو هدف را دنبال می‌کند، ابتدا ایجاد زمینهٔ لازم در جهت معرفی و شناساندن هر چه بیشتر مفاخر استان و دوم در راستای بسط و گسترش فرهنگ و معنویت و عرفان و ایجاد انگیزهٔ لازم در نسل جوان کشور.

استاندار سمنان شدت زهد و تقوای شیخ و نیز علاقه وافر وی به اهل بیت عصمت و طهارت و ظلم‌ستیزی را از ویژگیهای برجسته شیخ عنوان کرده و اظهار داشت: تربیت شاگردانی برجسته همچون خواجوی کرمانی، میرسید علی همدانی و اشرف جهانگیر سمنانی و...، نیز مجالست علمی وی با علما و مکاتبات فرهنگی شیخ با بزرگان علم و اندیشه و گسترش دین مبین اسلام در خارج از مرزهای کشور از برجستگیهای شیخ است. پس از سخنرانی مهندس پنجه فولادگران، دکتر غلامرضا اعوانی رئیس کمیته علمی کنگره، طی سخنانی تحت عنوان اسماء و صفات در عرفان شیخ علاءالدوله به این بعد علمی شیخ اشاره کرده و گفت: «مسئله اسماء در تفکر اسلامی بسیار با اهمیت بوده، زیرا اسم همیشه یک معنایی را دربر داشته که آن را درک می‌کنیم و بعد آن را بیان می‌کنیم و انسان موجودی است که اسم می‌گذارد و معانی را درک می‌کند.

وی افزود: دعوت قرآن نیز یک دعوت اسمایی است و عارف هر چه را که در عالم است مظهر اسم می‌داند و می‌بیند اسم ذاتاً به حق تعلق دارد و آنچه که در موجودات دیده می‌شود تجلی و ظهور اسم است.

وی در بخشی از سخنان خود گفت: شیخ با استفاده از تمثیل ادبی و تمثیل اعداد که در نزد عرفا و همچنین حکما بسیار رایج بوده نحوهٔ ظهور کثرت را از وحدت صرف بیان می‌کند. شیخ مراتب ظهور کثرات عالم را از مرتبه واحدیت و عالم لاهوت به ظهور عدد یک تشبیه می‌کند. می‌توان گفت که همهٔ اعداد مظهر تجلی عدد یک است. عدد یک تکرارپذیر نیست. این مسئله از ویژگیهای مهم افکار عرفانی شیخ علاءالدوله سمنانی است. نکته‌ای که در نزد شیخ از تازگی برخوردار است این است که مراتب عالم را در چهار مرتبه می‌بیند. مرتبه یک فوق همه اعداد است مانند حق، یک در مرتبه واحد است که تکثر می‌پذیرد و نه در مرتبه احد، البته این تمثیل عددی مرز مراتب وجود است. وی گفت: وحدت حق در همه موجودات ساری و جاری است. وجود داشتن هر چیزی با وحدت مساوق است و الا وجود موجود نیست.

این گونه ترسیم عالم که در نزد حکما و عرفا از اهمیت بسیار برخوردار است که از ۲ الی ۹ مرتبه آحاد و از ۱۰ الی ۹۹ مرتبه عشرات است و از ۱۰۰ الی ۹۹۹ مرتبه مائاة و از ۱۰۰۰ به بالا مراتب الوف خوانده می‌شود در نزد شیخ از تازگی خاصی برخوردار است. دکتر اعوانی در پایان سخنان خویش بر اهمیت میراث گذشتگان تأکید نمود و زنده نگه داشتن یاد آنان را برای نسل جوان مورد تأکید قرار داد. پس از پایان سخنرانی دکتر اعوانی با انجام پذیرایی از مهمانان کنگره در بخش دوم برنامه‌های صبح، استاد عبدالرفیع حقیقت سخنرانی خویش را تحت عنوان شیخ علاءالدوله سمنانی عارف ستم‌ستیز قرن هفتم و هشتم هجری ایراد نمود. وی با تقدیر و سپاس از دست‌اندرکاران برگزاری کنگره گفت: برگزاری کنگره‌های مشاهیر عرفا از نکات افتخارآمیز دستگاههای فرهنگی همچون انجمن آثار و مفاخر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. وی در بخشی از سخنان خویش گفت: شما اگر به تاریخ عرفان به‌ویژه بعد از اسلام نگاه کنید می‌بینید عرفا در مقابل زر و زور، ریا و عوامفریبی

رقابت، تفاهم، تعامل

علی علیمحمدی

گزارش

گزارش اولین همایش بین‌المللی تأثیر متقابل ادبیات فارسی و عربی

اولین همایش بین‌المللی «تأثیر متقابل ادبیات فارسی و عربی» در موضوعاتی چون «آموزش زبان عربی و فارسی»، «روند ترجمه ادبی میان زبان فارسی و عربی»، «تأثیر و تأثر متقابل مسائل بلاغی زبانهای عربی و فارسی»، «امثال در دو زبان فارسی و عربی»، «مطالعات و تحقیقات ویژه لغت در زبان فارسی و عربی»، «تأثیر متقابل ادبیات معاصر فارسی و عربی» و «مطالعات و تحقیقات ویژه ادبیات تطبیقی فارسی و عربی» با حضور اساتیدی از کشورهای مصر، عربستان سعودی، سوریه، تونس، الجزایر، اردن، لبنان، کویت، تاجیکستان و ایران از پانزدهم تا هفدهم آبان‌ماه در دانشگاه الزهراء برگزار شد. آنچه در پی می‌آید گزارشی از این همایش است.

این همایش در روز سه‌شنبه پانزدهم آبان ماه ساعت ۹/۳۰ با تلاوت آیاتی از قرآن مجید آغاز شد. سپس دکتر زهرا رهنورد رئیس همایش در سخنانی گفت: «ادبیات فارسی و عربی دو بال پرواز در جهان اسلام محسوب می‌شوند که دانش، اندیشه و هنر را به آسمان تعالی پرواز می‌دهند.»

خانم رهنورد با اشاره به این‌که عرفان فارسی شاخه‌ای از عرفان اسلامی است، اضافه کرد: «عرفان فارسی بیشترین تأثیر خود را از زبان و ادبیات عرب و به‌ویژه قرآن کریم و شخصیت والای پیامبر اسلام(ص) گرفته است.»

در ادامه رئیس سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی با اشاره به ارتباط عمیق میان ایران و اعراب و زبان و دادوستد فرهنگی متقابل میان آنها گفت: «رابطه نزدیک و مستحکم دو زبان در طول تاریخ عاملی مؤثر در پیشبرد ادبیات زبان فارسی و عربی شد.»

حجت‌الاسلام محمدی عراقی در ادامه با اشاره به تفرقه میان ملل مسلمان و ناسیونالیسم عرب، فارس، ترک و... گفت: «به برکت نهضت بزرگ اسلامی و پیروزی انقلاب اسلامی و اندیشه‌های امام خمینی(ره) روح یگانگی و علایق فرهنگی و دینی و ادبی بین ایران و کشورهای عربی و اسلامی قوت گرفته است، تا آنجا که نزار قبانی شاعر سوری قصیده زیبایی در توصیف ایران و تهران و اندیشه‌های امام(ره) می‌سراید، در حالی که هرگز تهران را ندیده است.»

معاون وزارت علوم، تحقیقات و فن‌آوری نیز در این همایش گفت: «شاید در میان اقوام دیگر بتوان عناصر دیگری از هویت یافت، اما زبان در حوزه فرهنگ ایرانی و عربی مهم‌ترین عنصر هویت محسوب می‌شود.»

دکتر خانیکی در ادامه اضافه کرد: «زبان عربی در طول تاریخ ایران زبان دین تلقی می‌شود و در ساخت و بافت آن کم‌تر به عنوان زبان حکومتی و قالب مانده است.» وی از ایرانیان به عنوان پایه‌گذاران صرف و نحو و قواعد دستور زبان عربی یاد کرد و افزود: «ایرانیان که تعلیم و ترویج زبان عربی را به عنوان زبان و مقدمه فهم دین مقدس می‌شمارند، در پایه‌گذاری قواعد دستور زبان فارسی سهم شایسته‌ای ایفا کردند.»

سپس نماینده کشورهای عربی، دکتر شیرین عبدالنعیم گفت: «این همایش مؤثر و با اهمیتی است زیرا تأثیر متقابل ادبیات عربی و فارسی را نشان می‌دهد... و زبان فارسی در مصر نه به عنوان زبان دوم بلکه به عنوان زبان تخصصی تدریس می‌شود.»

در ادامه دکتر آذرشب رایزن فرهنگی ایران در سوریه، با اشاره به سمینار قبلی که در همین چارچوب در دمشق برگزار شد، به این نکته

بررسی قرار دهد. وی گفت: انتقادات شیخ مشهورترین آنها در سه مورد نقل شده، یکی همین عبارتی است که از فتوحات شیخ فرمود. ابن عربی می‌گوید: سبحان من اظهر الاشیاء و هو عینها منزه است خدایی که خلق کرد همه چیز را و خود عین آنهاست. در اینجا سمنانی حمله تندی به ابن عربی دارد و این تعبیر را نمی‌پسندد. آن چنان حمله‌ای می‌کند که ابن تیمیه که معاصر سمنانی است و علیه ابن عربی و وحدت وجود کتاب نگاشته حتی ما از او نیز چنین حمله‌ای را نمی‌بینیم. استاد کاکایی با استناد به حواشی که شیخ بر فتوحات ابن‌عربی داشته انتقادات سمنانی را بر ابن عربی مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. وی در بخش دیگری که ابن عربی خدا را وجود مطلق خوانده و شیخ او را مورد انتقاد قرار داده با اشاره به چهل مجلس و العروة مباحث شیخ را مورد بررسی قرار داد. استاد در بخش دیگری با استناد به اقوال شیخ که عبدالرحمن اسفراینی کتاب فصوص را در نزد طلاب و علما پاره کرده و خواستار دوری از آن می‌گردد و مانع نزدیک شدن طلاب و شاگردان خویش از آن می‌شود اقوال محیی‌الدین و شیخ را مورد بررسی قرار می‌دهد. وی گفت: این مسائل چند توجیه دارد. توجیه اول و ساده این است که شیخ یک متکلم است و با استناد به کتاب العروة و با نقل حدیث من عرف نفسه و فقد عرف رب می‌توانیم این توجیه را بپذیریم. استاد کاکایی با اشاره به اقوال شیخ در این کتاب و دیگر آثار شیخ و ابن‌عربی به طور مبسوط سخنرانی نمود که مورد استقبال حضار نیز واقع شد.

پس از سخنرانی استاد کاکایی، دکتر نصرت‌الله فروهر مقاله خود را تحت عنوان تجلی از دیدگاه شیخ ارائه نمود. وی در بخشی از سخنان خود گفت: علاءالدوله تجلی ذات حق را با چهار اسم الله، رحمان، رحیم و رب معرفی می‌کند که اسم الله جلوه تجلی ذاتی و ذوقی باری تعالی در عالم شهادت است و دوم تجلی صفت باطنی که بر دو قسم است. وی در ادامه مقاله خویش افزود: نباید از نظر دور داشت که در ازای هر تجلی حجابهایی هست که مانع ترقی معنوی سالک می‌شود. پس از سخنرانی دکتر فروهر، دکتر جلیل مشیدی مقاله خود را تحت‌عنوان نقد و بررسی کلامی چهل مجلس ارائه نمود. وی در بخشی از مقاله خویش گفت: مجلس بیست و هشتم رساله چهل مجلس با استناد به آیات و روایات مطالبی دربارهٔ سهو انبیاء و برخی مباحث کلامی دیگر آورده که نیازمند شرح و نقد هستند از جمله آن که نمونه‌های متعددی از آیات قرآن که اشاره‌ای به سهو نسیان پیامبران دارد در کمال ایجاز و بدون شرح است که این نظر او شبیه نظر ماتریدی سمرقندی است.

پس از مقاله دکتر مشیدی مهندس اسفندیاری مقاله خود را تحت عنوان رساله شطرنجیه و رموز آن از دیدگاه شیخ ارائه نمود. در بخشی از مقاله وی آمده است که ویژگی تصوف و عرفان آسیای مرکزی در آن است که نجم‌الدین کبری نخستین شیخ از مشایخ صوفیان بود که توجه خود را به پدیدارهای شهودی رنگها و اشراقات رنگی معطوف کرد که بر حالات معنوی وی ظاهر می‌شد.

دکتر رحیم چاووش اکبری دیگر سخنران کنگره بود که مقاله خویش را تحت عنوان دیدگاههای شیخ و پیروان بودیسم دربارهٔ بی‌آزاری ارائه نمود. وی گفت: شیخ در حضور ارغون خان پادشاه مغول و پیرو دین بودیسم با یک نفر بخشی (کاهن بودایی) درباره فلسفه جهاد در اسلام و اصل بی‌آزاری در آئین بودا جدل می‌کند و آن بخشی را محکوم می‌کند، در عین حال برابر عطوفت اسلامی نمی‌خواهد ارغون را دل برنجاند. وی با اشاره به مناظره شیخ با بخشی در حضور ارغون شاه نقش شیخ را در عالم عرفان بسیار برجسته دانست.

دکتر محمدرضا صرفی آخرین سخنران بخش دوم برنامه روز نخست بود که مقاله خود را تحت‌عنوان سفر روح ارائه کرد. پس از برگزاری نماز جماعت و بازدید از نمایشگاه عکس و آثار و کتب عرفانی و اجرای موسیقی عرفانی با الهام از اشعار شیخ علاءالدوله و حافظ توسط گروه پژوهش، برنامه شب شعر توسط شعرای منطقه و برخی از مهمانان کنگره برگزار شد که مورد استقبال مهمانان و حضار در جلسه واقع شد.

برنامه‌های کنگره روز دوم در تاریخ ۳/ ۸۰/۸ با قرائت آیات قرآن در ساعت ۹ صبح آغاز شد. نخستین سخنران جلسه استاد محمد احمدپناهی‌سمنانی مقاله خود را تحت‌عنوان گزینه‌ها و نهادهای فرهنگ مدار در میراث معنوی و مادی شیخ و تأثیر آن بر وقف نامه عمیدالملک سمنانی ارائه نمود. وی در بخشی از مقاله خود آورده است که شخصیت شیخ در نهادهای اجتماعی و سیاسی، اخلاقی و مردم‌نوازی و مردم‌پروری، اقتصاد با محوریت آبادانی و کشاورزی و نهادهای فرهنگی، تبلور و نمود بیشتری دارد. سخنران بعدی دکتر عبدالرضا مدرس‌زاده مقاله خویش را تحت عنوان علاءالدوله و سبک عراقی ارائه نمود. وی گفت: در سبک عراقی به علت توجه جهانی و فراتر از انتظار به شخصیتهایی چون مولوی، سعدی، حافظ، طبیعی است که برخی شخصیتها و مفاخر فرهنگی در حاشیه و در زاویه‌ای دور از نگاه مستقیم قرار گیرند و در مورد شیخ این قضیه مصداق دارد. وی در پایان مقاله به سبک و زبان شیخ اشاره کرد و با قرائت اشعاری از شیخ شباهتهای وزن و قافیه‌ای میان وی و دیگر شعرای سبک عراقی را برشمرد. آنگاه دکتر فریده معتکف مقاله خود را تحت‌عنوان عمدةالعرفا شیخ علاءالدوله سمنانی ارائه کرد.

سعید رسولی‌نژاد از دیگر سخنرانان جلسه بود که مقاله خویش را تحت‌عنوان از ملازمت سلطان تا معرفت جانان ارائه نمود. آخرین سخنران کنگره دکتر حامد ناجی اصفهانی بود که مقاله خویش را تحت عنوان محاکمه‌ای در منازعه عارف سمنانی با شیخ اکبر ابن عربی ارائه نمود. وی با اشاره به ملاصدرای شیرازی با استناد به کتاب اسفار ملاصدرا و ایقاظ النائمین پنج حاشیه‌ای که وی بر فتوحات ابن عربی داشته آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار داد و به نقد سمنانی بر ابن‌عربی اشاره نمود. وی گفت در دیدگاه صدرا منازعه سمنانی و ابن‌عربی صرفاً لفظی است. دکتر ناجی با استناد به حواشی که سمنانی بر فتوحات مکی ابن‌عربی دارد به طور مبسوطی به ایراد سخن پرداخت که مورد توجه حضار واقع شد. مهندس دربیگی مقاله خود را که پیرامون مقبره شیخ علاءالدوله سمنانی و اشکال معماری ادوار مختلف آن بود ارائه کرد. پس از آن دبیر کنگره و مدیر کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان به جمع‌بندی کنگره پرداخت و از مجموعه دستگاههای اجرایی مانند شهرداری سمنان، دانشگاه سمنان و استانداری و میراث فرهنگی استان تقدیر و سپاسگزاری نمود. وی با اظهار امیدواری در جهت تشکیل دبیرخانه دائمی شیخ علاءالدوله سمنانی خواستار برگزاری کنگره جهانی شیخ علاءالدوله سمنانی شد و گفت: با عنایت به این که برگزاری کنگره جهانی شیخ علاءالدوله سمنانی از موارد اساسی و مورد تأکید اساتید حاضر در جلسه بود و با توجه به این که این عارف بزرگ در دیگر کشورهای دنیا نیز از شهرت برخوردار است امیدواریم بتوانیم کنگره جهانی این عارف بزرگ را به اجرا درآوریم. وی در پایان از کمیته‌های مختلف برگزاری کنگره قدردانی و سپاس به عمل آورده، موفقیت همگان را خواستار شد.

پس از برگزاری کنگره و پذیرایی، مهمانان کنگره به همراه جمعی از دانشجویان رشته ادیان و عرفان دانشگاه سمنان به مقبره شیخ علاءالدوله سمنانی که در ۱۲ کیلومتری غرب سمنان واقع است رفته و با زیارت مقبره شیخ و برگزاری و اجرای شعرخوانی و نیز توضیحاتی درباره مقبره شیخ این کنگره پایان یافت.

دستاوردها و نیز موانع آموزش زبان فارسی را در بعضی از دانشگاههای جهان عرب بیان کرد.

دومین جلسهٔ اولین روز همایش به «روند ترجمه ادبی میان زبان فارسی و عربی» اختصاص داشت. دکتر آذرتاش آذرنوش سخنران این جلسه ضمن سخنان خود به سیر کتابت زبان دری پرداخته و نحوه تکوین آن را به طور اجمالی بیان کرد. وی در ادامه افزود: «از نظر واژگان و نحو، زبان فارسی حدوداً ۷۰ درصد از زبان عربی اقتباس کرده است.» در ادامه دکتر آذرنوش گفت: «در زمان سامانیان تمام آثار ترجمه شده از عربی است و حتی یک کتاب تألیفی هم وجود ندارد.» وی ضمن اشاره به اولین ترجمه از عربی (ترجمه تفسیر طبری)، سه نوع ترجمه برای آن برشمرد و پس از آن به آسیب‌شناسی ترجمه فارسی آن دوره پرداخت.

اولین مقالهٔ ارائه شده در این جلسه «انماط من الترجمه بین العربیه و الفارسیه» نوشته دکتر محمود شکیب انصاری، رئیس گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه شهید چمران بود. وی در این مقاله با ارائه نمونه‌هایی از ترجمه‌های عربی به فارسی و بالعکس مانند ترجمه **رباعیات** خیام نیشابوری (از سوی چند مترجم مثل الزهاوی، فاضل عبدالحق، احمد رامی، السباعی، البستانی و....)، ترجمه **کلیله و دمنه** از فارسی دری به عربی به کوشش ابن مقفع و ترجمهٔ عربی آن به فارسی، ترجمه **گلستان** سعدی به عربی به همت جبرئیل المخلع مصری، ترجمه معلقات سبع به کوشش ترجانی‌زاده و آیتی و... به بررسی و نقد و آسیب‌شناسی این ترجمه‌ها پرداخت.

دومین مقاله «بررسی مسائل برگردانهای فارسی نهج‌البلاغه از دیدگاه زبانشناسی» از دکتر سید محمدتقی طیب بود. دکتر طیب در این نوشته به بررسی و نقد سه ترجمه **نهج‌البلاغه**؛ ترجمهٔ فیض‌الاسلام اصفهانی (۱۳۳۱)، ترجمه سید جعفر شهیدی (۱۳۶۸) و ترجمه محمد دشتی (۱۳۷۶) از ابعاد واژه‌گزینی، ترجمه تحت‌اللفظی، مسائل دستوری ترجمه، مسائل معنایی و... که بیشتر بر سه نامه (نامه به زیادبن ابیه ـ شماره ۲۰، نامه به معاویه ـ شماره ۲۸ و نامه به مالک‌اشتر ـ شماره ۱۵۳) توجه داشته، پرداخت. وی در پایان ترجمه‌های نهج‌البلاغه را ذکر کرد.

در مقالهٔ «فن ترجمه عربی به فارسی و بالعکس» نوشته دکتر یحیی‌معروف تاریخچهٔ کوتاهی از ترجمه آثار، بیان و پس از آن دربارهٔ انواع ترجمه و روشهای مترجمان عرب با ذکر نمونه‌هایی صحبت شده است. سپس ترجمه شعر و محدودیتهای آن و ترجمه انواع متون ادبی، علمی، مطبوعاتی مورد بررسی قرار گرفته است. دکتر معروف در این مقاله ویژگیهایی را که مترجم باید داشته باشد، بیان کرده و در پایان دربارهٔ معادل‌یابی اصطلاحات و واژه‌ها سخن گفته است.

اولین جلسه دومین روز همایش در ساعت ۸/۳۰ دقیقه صبح آغاز شد، عنوان این جلسه «تأثیر و تأثر متقابل مسائل بلاغی زبانهای عربی و فارسی» بود. اولین سخنران این جلسه، دکتر فاضلی به بررسی تطبیقی ـ بلاغی دربارهٔ واژه «آسمان سبز و نیلگون» یا «مزرعه سبز» در اشعار فارسی و عربی پرداخت و نمونه‌هایی از اشعار نابغهٔ ذبیانی و حافظ را آورده و به بررسی تطبیقی آنها پرداخت. وی پس از آن درباره «تبلور غم و اندوه تا مرز لمس» در شعر نابغه ذبیانی و سعدی بحث کرد.

سخنران بعدی این جلسه دکتر تجلیل بود که بعد از خواندن شعری از تائیه ابن فارض و بیان انعکاس و تأثیر این شاعر در ادب فارسی و عربی، به بررسی تطبیقی بلاغی اشعاری از شاعران ایران و عرب چون مولوی، ابوتمام، ناصرخسرو، سنائی، بحتری، منوچهری و... پرداخت و با مقایسه اشعار این شاعران، سخنان خود را به پایان رساند.

آنگاه دکتر مولایی مقالهٔ خود را با عنوان «سجع و آیات در آثار پیر هرات» ارائه کرد. وی در این مقاله دربارهٔ نثر مسجع خواجه عبدالله انصاری از ابعادی چون کاربرد آیات و احادیث و نیز ترکیب نحوی و معنایی میان عربی و فارسی سخن گفت و انواع سجع او را از این نظر با آوردن نمونه‌هایی، بررسی کرد.

مقاله بعدی «مبانی بلاغت عربی و فارسی» نوشته دکتر علوی مقدم بود. وی در آغاز با تعریف بدیع، بیان و معانی و اشاره به جایگاه آنها گفت: «بلاغت عربی به این منظور تدوین شد که اعجاز قرآن را بشناساند و بلاغت فارسی نیز تدوین شد تا متون نظم و نثر ادیبان را شناسایی کند.» وی در ادامه با اشاره به اولین آثار تألیف شده در زبان فارسی گفت: «بی‌تردید مصطلحات بلاغت فارسی از بلاغت عربی اقتباس شده است.» دکتر علوی سپس اضافه کرد: «تدوین بلاغت عربی در قرن دوم و فارسی در قرن پنجم صورت گرفته است.» وی در پایان دربارهٔ تاریخچه بلاغت عربی و پیشگامان آن سخن گفت.

آخرین مقاله این جلسه، «تأثیر اوزان متداول شعر فارسی بر اشعار تازی پارسیگویان قرنهای ششم و هفتم هجری و برخی از وجوه افتراق بحور پارسی و عربی»، نوشته شیح احمدی بود. وی در این مقاله درباره اوزان رایج شعر فارسی و تفاوت آن با شعر عربی و اوزان رایج آن سخن گفت و گوشه‌هایی از تأثیر طبع شاعران ایران را بر اوزان شعر عرب بیان کرد. وی در این مقاله با بهره‌گیری از منابع مختلف درباره تفاوت کاربرد اوزان مشهور در شعر عربی و فارسی سخن گفت.

دومین جلسه این روز همایش به «امثال در دو زبان فارسی و عربی» اختصاص داشت. سخنران این جلسه دکتر حریرچی در بحث خود به بررسی تطبیقی امثال عربی و فارسی پرداخت و نکاتی درباره حضور امثال فارسی و عربی در هر دو زبان بیان کرد. دکتر حریرچی در ادامه نمونه‌هایی از امثال عربی و فارسی را ذکر کرد و به مقایسه معادلهای آن در هر دو زبان پرداخت.

اولین مقالهٔ ارائه شده در این جلسه «الامثال و التعبیرات الشعبیه فی مصر و ایران» نوشته دکتر ثریا محمدعلی از کشور مصر بود. وی در این مقاله به بررسی تطبیقی ضرب‌المثل در ایران و مصر در چهار فصل پرداخت. در فصل اول درباره فن ضرب‌المثل، در فصل دوم به محتوا و موضوعات ضرب‌المثل ایرانی و مصری و در فصل سوم به بیان ارزش ادبی، تاریخی و... آن پرداخت و در فصل چهارم ویژگیهای فردی‌و قومی ضرب‌المثل ایرانی و مصری را بیان کرد.

دومین مقاله با عنوان «الامثال الطهرانیه و المصریه» نوشته دکتر یسری فؤاد مرسی استاد زبان فارسی دانشکده ادبیات دانشگاه عین شمس از مصر بود. وی با اشاره کوتاهی به تاریخ امثال ایران و معرفی و استناد به **امثال و حکم** دهخدا و **قند و نمک** جعفر شهری و نیز با اشاره کوتاهی به تاریخ ضرب‌المثل قاهره و با معرفی و استناد به کتاب **الامثال‌العامیه** اثر احمد تیمورپاشا به بررسی تطبیقی ضرب‌المثلهای تهرانی و قاهره‌ای پرداخت.

جلسه سوم این روز به «مطالعات و تحقیقات ویژه لغت در زبان فارسی و عربی» اختصاص داشت. نخستین مقاله‌ای که در این جلسه ارائه شد «تفاعل اللغتین الفارسیه و العربیه» به قلم دکتر عبدالغنی ایروانی‌زاده بود. وی در این مقاله با اشاره به تعاملات و تأثیرپذیری زبان فارسی و عربی از یکدیگر، در آغاز به تأثیر ادبیات فارسی بر عربی با ارائه تاریخچه‌ای از آن و نیز ذکر نمونه‌ای پرداخت. آنگاه تأثیر ادبیات عرب را بر ادبیات و فرهنگ فارسی با آوردن تاریخچه‌ای بیان کرد.

اشاره کرد که با توجه به تعاملات فرهنگی گذشته ایران و عرب باید در زمینه تعاملات فرهنگی فعال‌تر باشیم و به این فکر نکنیم که پیشرفت اسلام با تلاش اعراب بوده یا ایرانیان.

بعد از مراسم افتتاحیه اولین جلسه با عنوان «آموزش زبان فارسی و عربی» آغاز شد. سخنران این جلسه دکتر صدقی رئیس گروه عربی دانشگاه امام صادق(ع) بود. وی ابتدا با مقدمه‌ای کوتاه درباره حضور زبان عربی در ایران و چگونگی آموزش و تدریس آن در پیش از انقلاب و بعد از انقلاب، به این نکته پرداخت که آموزش زبان عربی در ایران به صورت علمی و اصولی نیست. وی در ادامه گفت: «ما باید به شیوه‌های آموزش نوین زبان عربی همچون زبانهای انگلیسی و فرانسه مجهز شویم و در این زمینه با مراکز علمی و دانشگاههای جهان عرب مبادلات علمی و آموزشی داشته باشیم.»

دکتر رمله محمود غانم استاد دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه عین شمس قاهره بخش زبان و ادبیات فارسی از مصر، با مقاله‌ای تحت عنوان «دارالفنون و مدرسهٔ السن» در این همایش شرکت کرده بود. وی در مقالهٔ خود به بررسی و مقایسهٔ مدرسهٔ دارالفنون (۱۲۶۸هـ. ق) و مدرسهٔ السن مصر (۱۲۵۱ هـ . ق) پرداخت و اسباب و شرایط اجتماعی و سیاسی آن زمان را در تأسیس دو مدرسه بیان کرد. آنگاه شرح حالی از مؤسسین این دو مدرسه یعنی امیرکبیر و شیخ رفاعة رافع الطهطاوی و اقدامات و اصلاحات آنان آورده، تأثیر این دو مدرسه را در تحولات فرهنگی و اجتماعی، سیاسی، آموزشی و... در مصر و ایران بیان کرد.

عنوان مقاله بعدی که در این همایش ارائه شد «ساعة علم اللغه العربیه» نوشته دکتر حسین شمس‌آبادی بود. وی در این مقاله با وام‌گیری از نظریه کندراتوف و اندیشه‌های او به بررسی و بحث دربارهٔ زبان عربی از زاویه‌ای نو پرداخته و علم زبان‌شناسی زبان عربی را با موضوع نحو تاریخی و نحو تطبیقی و مشکلاتی که دانشجویان زبان عربی در ایران با آن روبه‌رو هستند، ارتباط داده و آن را بررسی و تحلیل کرده است.

«اطلاله علی تعلیم اللغة العربیه فی ثانویات ایران» عنوان مقالهٔ دیگری به قلم دکتر حمید عباس‌زاده بود. وی در این مقاله به آموزش زبان عربی در چهار فصل پرداخته و سعی کرده علاوه بر بررسی آموزش زبان عربی به آسیب‌شناسی آن در ایران نیز توجهی ویژه داشته باشد. وی در فصل اول اهداف و خواسته‌های آموزش زبان عربی را در ایران بیان و بررسی کرده و در فصل دوم دربارهٔ کادر آموزشی زبان عربی و نقش معلمان و مدرسان بحث نموده است. دکتر عباس‌زاده در فصل سوم به بررسی و تحلیل کتب زبان عربی در مقطع دبیرستان پرداخته و در فصل چهارم در دو بخش هفت‌بندی راهکارها و پیشنهاداتی جهت تقویت آموزش زبان عربی در ایران ارائه کرده است.

سومین مقاله‌ای که در جلسه اول ارائه شد «درآمدی بر پایان‌نامه‌های زبان و ادبیات عربی» بود. عبدالله شفیعی نویسندهٔ این مقاله به تحلیل آماری و بررسی کمی و کیفی پایان‌نامه‌های زبان و ادبیات عرب در دانشگاههای دولتی، آزاد و... پرداخته و سعی کرده رساله‌ها و پایان‌نامه‌ها را از ابعاد مختلفی چون مقطع تحصیلی، دانشگاهها، پیش و پس از انقلاب و موضوعات آنها مانند شعر، تاریخ ادبیات، صرف و نحو، نکات قرآنی، نهج‌البلاغه و... مورد بررسی و تحلیل آماری قرار دهد.

چهارمین مقالهٔ ارائه شده «تجربه جامعة ام‌القری فی تعلیم اللغة الفارسیه ـ الاهداف و الطموحات ـ فی ضوء تجارب بعض الجامعات العربیه» نوشتهٔ دکتر حامد بن احمد بن سعد الشنبری، رئیس بخش زبانهای ملل اسلامی و استاد زبانهای تطبیقی دانشگاه ام‌القرای مکه بود. دکتر شنبری در این مقاله با معرفی اجمالی دانشکدهٔ «الشریعة و الدراسات الاسلامیه» دانشگاه ام‌القری و ذکر دیگر دانشکده‌های این دانشگاه و ضمن بیان تاریخچه‌ای از حضور میراث فارسی در جهان عرب، پیشینهٔ دانشگاه ام‌القری در زمینهٔ مطالعات مشرق زمین و زبان و ادبیات فارسی را بیان کرد و برنامه‌ها و دروس ارائه شده زبان فارسی در این دانشگاه را به صورت آماری آورد و در پایان اهداف و

معرفی جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی و احمد شوقی پرداخته، بعد از آن ترکیب‌بند جمال‌الدین و قصیده شوقی را مقایسه سپس زیباییهای لفظی و موسیقایی ترکیب‌بند و قصیده همزیه را بیان کرد.

چهارمین مقاله «صورة الاخر لدی ابی حیان التوحیدی» نوشته دکتر ماجده حمود از سوریه بود. دکتر حمود در این مقاله برخی مسائل و موضوعاتی که در آثار او ـ **الاشارات الالهیه، الامتاع و المؤانسة، الهوامل و الشوامل، المقابسات، البصائر، رسالة فی الصداقه** ـ آمده چون تصویر ایران، زبان فارسی، حاکمان و پادشاهان ایرانی، دانشمندان و ادیبان ایرانی، درگیری و ستیز ایرانیان و اعراب، تمازج فرهنگی ایران و اعراب، امثال فارسی، سرزمین یونان، یهودیان، مسیحیان و... را بررسی کرده است .

مقالهٔ بعدی با عنوان «العلاقات الادبیه بین الثقافتین العربیة و الفارسیه، سعدی الشیرازی انموذجاً» از دکتر عوض بن معیوض الجمیعی استاد دانشکده زبان عربی و عضو شورای بخش زبانهای ملل اسلامی دانشگاه ام‌القرای مکه، به بررسی زندگی و آثار سعدی شیرازی، حضور او در بغداد و تحصیل و تحقیق وی در آنجا می‌پردازد. در بخش دیگر، دکتر الجمیعی به اهمیت شعر سعدی و ویژگیهای آن پرداخته است.

آخرین مقاله این جلسه «المعراج النبوی و اثره فی‌الشعر الفارسی» به قلم دکتر شیرین عبدالنعیم حسنین، استاد زبان فارسی و رئیس بخش زبان و ادبیات ملل اسلامی دانشکده ادبیات دانشگاه عین شمس قاهره بود. دکتر شیرین عبدالنعیم در این مقاله به بحث تأثیر معراج پیامبر اکرم(ص) در دو اثر عرفانی فارسی **منطق‌الطیر** فریدالدین عطار نیشابوری و **جاویدنامه** اقبال لاهوری پرداخته و حضور معراج نبوی را در این دو اثر بررسی می‌کند و در پایان نیز به بررسی تطبیقی دو اثر مذکور از این بعد می‌پردازد.

آخرین جلسه روز آخر همایش دربارهٔ «مطالعات و تحقیقات ویژه ادبیات تطبیقی فارسی و عربی» بود. اولین مقاله این جلسه «رباعیات احمد رامی و احمد الصافی النجفی» نوشته دکتر عاطف حمید عواد از لبنان بود. نویسنده مقاله ابتدا با مقدمه‌ای کوتاه به معرفی احمد رامی و احمد الصافی النجفی پرداخته، سپس جداگانه به بررسی رباعیات هر دو شاعر و مقایسه اشعار آن دو پرداخته است.

دومین مقاله این جلسه «دراسة مقارنة بین‌الادب العربی و الادب الفارسی من خلال قصة مجنون لیلی لنظام‌الدین کنجوی» به قلم دکتر متری نبهان از لبنان بود. دکتر نبهان در این بررسی تطبیقی در آغاز با معرفی کوتاهی از شخصیت مجنون و خود قصه در زبان عربی و فارسی به بحث تأثیر ادبیات عرب بر داستان لیلی و مجنون نظام‌الدین گنجوی پرداخته و عواملی را که در این تأثیر دخیل بوده بیان کرده و ویژگیهای فارسی این قصه را نیز برشمرده است.

آخرین مقاله جلسه آخر از دکتر عمار جیدل استاد دانشگاه الجزایر بود با عنوان «اثر الادب‌الفارسی فی‌الادب العربی دراسة فی حضور المثنوی الفارسی فی‌المثنوی العربی». وی در این مقاله به بحث حضور و تأثیر **مثنوی معنوی** مولانا بر بدیع‌الزمان النورسی و آثار او پرداخته است. دکتر جیدل در این مقاله با معرفی تطبیقی جلال‌الدین مولوی و بدیع‌الزمان النورسی و مثنوی دو ادیب، نحوه گرایش النورسی را به مثنوی و حضور مثنوی معنوی را در مثنوی عربی و سایر کتب وی بیان کرده و در پایان نیز به بررسی تطبیقی دو مثنوی پرداخته است.

البته مقالاتی نیز به همایش ارسال شد، که این مقالات نیز به طور خلاصه در پی معرفی می‌شود.

مقاله «تأثیر زبان فارسی در عربی» به قلم دکتر مهدی محقق. وی در این مقاله چگونگی ورود لغات و کلمات فارسی را به زبان عربی بیان می‌کند و درباره تأثیر فارسی براسلوب و نگارش زبان عربی، همچنین درباره ورود مضامین امثال و حکم متون قدیم ایرانی به زبان عربی و نحوه کاربرد آن در نظم و نثر صحبت می‌کند. در این بحث همچنین برخی لغات فارسی را که در متون نظم و نثر عربی به کار رفته، می‌آورد.

مقاله « پژوهشی در ادبیات تطبیقی (جبران و سپهری) » نوشته دکتر حسین سیدی عضو هیأت علمی دانشگاه فردوسی مشهد. وی در این مقاله با ارائه موضوعات مشترک میان جبران و سپهری در آثارشان مانند بعد هنری، نیایش و خواندن خداوند، پلورالیزم دینی، مرگ، گیاهان، عشق، زندگی و... و با آوردن نمونه‌هایی از اشعارشان در این موضوعات به بررسی تطبیقی این دو شاعر هنرمند می‌پردازد.

مقاله «العلاقات العربیه و الایرانیه فی مجال التراث البلاغی» نوشتهٔ دکتر احسان بن صادق اللواتی. وی در این مقاله به بحث و بررسی درباره رابطه و تأثیرپذیری دو زبان فارسی و عربی از میراث بلاغی یکدیگر پرداخته و در آغاز درباره تأثیر بلاغت زبان عربی بر زبان فارسی صحبت می‌کند و پس از آن از تأثیر بلاغت زبان فارسی بر بلاغت زبان عربی سخن می‌گوید.

مقاله «سیر درآمیختگی زبان عربی در فارسی» نوشته نصرالله شاملی. شاملی در این مقاله درباره تأثیر زبان عربی بر ایرانیان از ابعاد مختلفی چون سیاست، علم و ادب از دوره صدر اسلام تا سقوط بغداد سخن گفته و پیرامون تأثیر زبان عربی بر زبان فارسی از جهت واژگان و فرهنگ‌نویسی و روش دستوری عربی، نامگذاری کتابهای فارسی به عربی و... بحث کرده است.

مقاله «حسان عرب و حسان عجم» به قلم آقای مهدی نیک‌منش. نویسنده مقاله به مقایسهٔ ابعادی از شعر دو شاعر مداح پیامبر(ص) یعنی حسان بن ثابت انصاری و خاقانی شروانی پرداخته و دربارهٔ تأثیرپذیری و پیروی خاقانی از حسان بن ثابت صحبت کرده است.

مقالهٔ «مقایسه جریانهای نقد ادبی معاصر در زبان و ادبیات فارسی و عربی» به قلم دکتر مریم حسینی. وی در این مقاله دربارهٔ تحولات نقد ابدی معاصر ایران در مقایسه با جریانها و گرایشهای نقد ادبی عربی صحبت می‌کند و ابتدا به مقایسه تحولات نقد ادبی در دوره نهضت جهان عرب و دوره مشروطه ایران پرداخته و همانندیهای این دو دوره را بررسی تطبیقی می‌نماید. پس از آن نقد ادبی معاصر را در دو زبان با گرایشهای مختلف و آثار نقد ادبی و منتقدان برجسته را در دو زبان معرفی می‌کند. در پایان نیز به نتیجه‌گیری و بررسی نتایج به دست آمده می‌پردازد.

مقاله «نگاهی به عروض عربی و فارسی و مقایسه آنها با یکدیگر» به قلم دکتر سهیلا صلاحی مقدم. وی در این مقاله با آوردن بحور مختلف شعر فارسی و عربی، ضمن ارائه نمونه‌ای شعر در هر بحر، به بررسی تطبیقی بحور شعر فارسی و عربی پرداخته است.

مقالهٔ «المجامع اللغویه العربیه و الفارسیه» نوشته دکتر محمد خاقانی. موضوعاتی که وی در این مقاله به آن پرداخته وام‌گیری واژه‌ها، رابطهٔ زبان فارسی و عربی، ارتباط این دو زبان با زبانهای اروپایی، ایجاد انجمنها و مؤسسات زبان‌شناسی در ایران و جهان عرب و... است. دکتر خاقانی در پایان یک بررسی تطبیقی درباره اقدامات و فعالیتهای انجمنهای زبان فارسی و عربی در زمینه ترجمه واژه‌های خارجی صورت می‌دهد.

مقالهٔ بعدی «ابا عبدالله خوارزمی لغت‌نویس بزرگ قرن ۴ هجری» نوشته دکتر لقمان بایمت‌اف از کشور تاجیکستان بود. دکتر بایمت‌اف با معرفی ابوعبدالله خوارزمی و اثرش **مفاتیح العلوم** از منابع مختلف، به بررسی و تحلیل این اثر پرداخته، آثار دیگری را که در این زمینه تألیف شده با این اثر بررسی تطبیقی کرده است. در پایان نیز بخشی از کتاب **مفاتیح العلوم** جهت آشنایی و معرفی ضمیمه مقاله شده است.

دومین مقاله «اسهام العرب و الفرس فی الدراسات الصوتیه» نوشته دکتر باکلا استاد زبان‌شناسی و آواشناسی بخش زبان عربی دانشکده ادبیات دانشگاه ملک سعود عربستان بود. وی با استناد به اثر سیبویه، **الکتاب** در زمینه آواشناسی بحث نحوی کرده و پس از آن با بهره‌گیری از آثاری همچون **القانون فی الطب** و **شفا** ابن‌سینا و آثار دیگری به بحث زبان‌شناسی فیزیولوژیکی و نقش آن در بحث آواشناسی پرداخته است.

«ارتباط میان زبان فارسی و عربی» نوشتهٔ دکتر محسن راثی عنوان مقالهٔ دیگری بود که ارائه شد. وی در این مقاله به تأثیر و تأثر زبان فارسی و عربی از یکدیگر پرداخته و چگونگی این تأثیرپذیری و آمیختگی آن را با ذکر تاریخچه‌ای، آورده است. وی در بخش دیگری به واژه‌شناسی و نگارش زبان فارسی و عربی پرداخته و واژه‌هایی را که دو زبان از هم وام گرفته‌اند، در نمونه‌هایی از اشعار و متون آورده است.

چهارمین مقاله این جلسه «چگونگی تأثیرپذیری زبانهای فارسی و عربی از یکدیگر» نوشته دکتر ولی‌الله ظفری بود. وی ابتدا با مقدمهٔ کوتاهی دربارهٔ تأثیرپذیری دو زبان از یکدیگر، به نفوذ زبان عربی بر فارسی از جهت واژه‌ها و تغییر واژه‌های عربی در فارسی پرداخته و دربارهٔ سره‌نویسی شعر فارسی از واژه‌های عربی صحبت کرده و در پایان نیز نفوذ واژه‌های فارسی در عربی و چگونگی این امر را بیان نموده است.

مقالهٔ دیگری که در این جلسه ارائه شد «نگاهی به لغت‌نامه نویسی در عربی و فارسی» نوشتهٔ دکتر مصطفی اولیایی بود. وی ابتدا از تأثیر نزول قرآن بر واژه‌ها و اصطلاحات عربی و فارسی سخن گفته، سپس شرایط و عوامل روی‌آوری به فرهنگ‌نویسی و لغت‌نامه‌نویسی و مکاتبی را که در این زمینه پدید آمده، بیان کرده است.

«نحو تفاهم اعمق بین الثقافتین» عنوان مقاله‌ای بود از خلیل علی‌حیدر از کویت. وی در این مقاله ابتدا با سخن کوتاهی دربارهٔ شرایط مبادلات فرهنگی ایران و جهان عرب، به این مسئله پرداخته بود که در زمینهٔ ترجمه آثار مکتوب ایران و جهان عرب می‌توان فعال‌تر و مؤثرتر بود. وی در پایان پانزده اثر ایرانی را که می‌تواند برای ترجمه مفید باشد، ذکر کرده است.

آخرین مقاله این جلسه نوشته دکتر محمدالهادی العیاد استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی حی‌الریاض سوسه تونس بود با عنوان «جدلیة التأثیر و التأثر فی الالسنة البشریه العربیه و الفارسیة نموذجاً». دکتر العیاد در این بحث تطبیقی به وام‌گیری زبانی زبان عربی از فارسی و عوامل و انگیزه‌های آن پرداخته و همچنین مسائل دیگری چون چگونگی ورود واژه‌ها، معیارهای وام‌گیری و واکنش اعراب نسبت به پذیرش یا عدم پذیرش آن و نیز آمیزش و ترکیب این الفاظ را در زبان آینده بررسی کرده است.

نخستین جلسه روز آخر همایش به «تأثیر متقابل ادبیات معاصر فارسی و عربی» اختصاص داشت. در این جلسه، آقای موسی بیدج مترجم آثار معاصر عرب، به سخنرانی پرداخت. وی ضمن بیان چگونگی حضور ایران و ایرانیان در ادبیات و شعر معاصر عرب و تعاملات و تبادلات دو تمدن، به حضور و جایگاه ایران و ایرانیان در اشعار شاعران عرب چون محمد مهدی الجواهری، نزار قبانی، بدر شاکر السیاب، مظفرالنواب، عبدالوهاب البیاتی و... اشاره کرد.

اولین مقاله ارائه شده در این جلسه «پیچیدگی زبان شعر نو در ادبیات فارسی و عربی» نوشته نرگس گنجی عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان بود. وی در این مقاله به موضوع پیچیدگی (غموض) شعر نو در ادبیات فارسی پرداخته و ابتدا درباره پیشینه این پدیده در شعر نو فارسی و عربی بحث کرده و در ادامه به آسیب‌شناسی آن و غموض هنری و غیرهنری آنها پرداخته است. در پایان نیز دربارهٔ آسیب‌شناسی بحران نقد به طور اجمال سخن گفته شده است.

دکتر سهیلا صلاحی مقدم در این جلسه دربارهٔ جبران خلیل جبران و ارتباط او با مولانا سخن گفت. وی ابتدا با صحبت درباره ادبیات معاصر و زبان فارسی و عربی و بنیانگذاران شعر نو فارسی و عربی، به بیان زندگینامه کوتاهی از جبران و آثار نقاشی وی پرداخت و با ارائه آثار هنری وی، به چگونگی تأثیرپذیری‌اش از ویلیام بلیک اشاره کرد. عشق در دو اثر **پیامبر** و **اشکی و لبخندی** جبران، و ارتباط معنوی ویلیام بلیک یا تأثیرپذیری وی از مولانا و بالتبع جبران، از دیگر موضوعات سخنان وی بود.

مقاله دیگری که در این جلسه ارائه شد «مظاهر تأثر دو شاعر عربی‌سرای مازندرانی از شاعران عرب» به قلم دکتر فرقانی بود. در این مقاله دکتر فرقانی دربارهٔ مظاهر تأثیرپذیری دو شاعر مازندرانی از شاعران عرب متقدم صحبت کرده و ضمن معرفی علامه حائری مازندرانی اشعار او را در تأثیرپذیری از شاعران عرب بررسی کرد. پس از آن به علامه حسن‌زاده آملی پرداخت و ضمن معرفی وی اشعار عربی او و چگونگی تأثیرپذیری‌اش را از شاعران عرب بازگو کرد.

«انعکاس انقلاب اسلامی ایران و ادبیات فارسی و عربی» عنوان مقاله نسیم عربی بود. وی در این مقاله نمونه‌هایی از بازتاب انقلاب و همچنین امام خمینی (ره) را که در شعر شاعران عرب و ایرانی آمده، بیان کرده است.

آخرین مقاله ارائه شده در این جلسه «تحولات قصیده [شعر] و پیدایش شعر آزاد در عربی و فارسی» به قلم بسام علی ربابعه از گروه زبانهای سامی و شرقی دانشگاه یرموک اردن بود. وی در این مقاله سعی کرده سیر تحول شعر را در زبان فارسی و عربی بررسی نماید و خاستگاه و بنیانگذاران شعر آزاد را بیان کند.

دومین جلسه همایش به « مطالعات و تحقیقات ویژه ادبیات تطبیقی فارسی و عربی» اختصاص داشت. اولین مقاله این جلسه «النثر الفارسی فی الحرکة الشعریه العربیه» نوشته دکتر خدیجه عواد از لبنان بود. دکتر عواد در بحث خود به جنبش شعر عربی از این بُعد پرداخته و چگونگی حضور و تأثیر نثر فارسی را در این جنبش بیان کرده است.

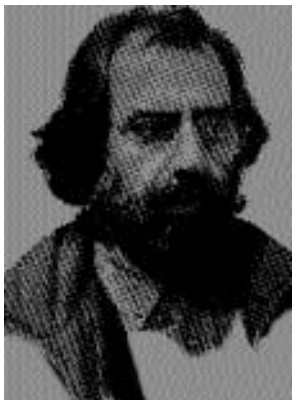
دیگر مقالهٔ ارائه شده در این جلسه «تأملی در سرچشمه‌های چند نماد برجسته مشترک در عربی و فارسی» نوشته دکتر قبادی رئیس پژوهشکده علوم انسانی جهاد دانشگاهی بود. دکتر قبادی در این مقاله خاستگاه برخی نمادهایی که در زبان فارسی و زبان عربی آمده و مشترک است، بررسی کرده است.

سومین مقاله این جلسه با عنوان «سیمای رسول اکرم در القصیده الهمزة النبویه احمد شوقی و ترکیب‌بند عبدالرزاق اصفهانی» به قلم دکتر عباس محمدیان بود. وی در آغاز با سخنی کوتاه درباره مدح پیامبر و شاعران فارسی‌گوی آن و برخی شاعران عرب به

خنده در خانه تنهایی توسط نشر اختران به زودی منتشر خواهد شد.

جسدهای شیشه‌ای

مسعود کیمیایی در رمانی با



مسعود کیمیایی

عنوان **جسدهای شیشه‌ای** ماجرای زندگی خانواده‌ای را بیان می‌کند که بنای آن را بر عشق، سیاست و ناکامی نهاده‌اند.

قهرمانان این داستان ضمن پشت سر گذاردن عشقهای ناکام خود، وارد ماجراهای روشنفکری و سیاستزده‌ای می‌شوند که سرنوشت آنان را رقم می‌زند. در این داستان حوادث سالهای دهه ۳۰ تا اوایل انقلاب روایت می‌شود. این کتاب را نشر آتیه به چاپ می‌رساند.

فلسفهٔ دین

فلسفه دین در دوران معاصر عنوان کتابی است از تالیافرو که توسط نشر و پژوهش سهروردی در دست انتشار است.

مسابقهٔ گل آقا

مؤسسه گل آقا اولین مسابقه بین‌المللی کاریکاتور خود را در سال گذشته با موضوع «گفتگوی تمدنها» برگزار کرد.

آثار برگزیدهٔ این مسابقه پس از نمایش در مجموعه فرهنگی سعدآباد و سپس سالن نسیم شمال مؤسسه گل آقا، در چندین نمایشگاه در داخل و خارج کشور به نمایش درآمد. برگزیدهٔ آثار این مسابقه که اولین محصول تلاش در زمینهٔ گفتگوی تمدنها در عرصهٔ طنز و کاریکاتور است در

کتابی نفیس به سه زبان عربی، فارسی و انگلیسی به چاپ رسیده است که در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌گیرد.

ادبیات معاصر ایران و آلمان

در ادامهٔ برنامه‌های ماه فرهنگ آلمان در شیراز، نشست عمومی ادبیات معاصر ایران و آلمان برگزار شد. در این نشست نویسندگان صاحب نامی حضور داشتند که از آن جمله است: هانس ماگنوس انسنزبرگر از شعرای مشهور آلمان، آدولف موشگ رمان‌نویس سوئیسی، رائول شروت نمایشنامه‌نویس و شاعر اتریشی، محمود دولت‌آبادی، شهریار مندنی‌پور، منوچهر آتشی و...

در ابتدای جلسه انسنز برگر متنی را با عنوان «گفت‌وگوی یک مجنون با خودش» قرائت کرد و سپس شعری دربارهٔ «حافظ» خواند.

در ادامه دولت آبادی دربارهٔ «گوته» سخنرانی کرد و گفت: «گوته می‌گوید ثبات کلمه، ایستایی کلمه، حرف احمقانه‌ای است، چون هیچ چیز آرام نمی‌ایستد و همه چیز در جنبش است. هم او نخستین بار سخن از ادبیات جهانی و جهانی بودن ادبیات به میان آورد.»

در ادامهٔ جلسه دیگر سخنرانان دربارهٔ ادبیات ایران و آلمان مطالبی را ارائه کردند.

تاملی در نمایشنامه‌نویسی معاصر ایران

چیستا یثربی، کتابی را با عنوان باب **تاملی در نمایشنامه‌نویسی معاصر ایران** در دست چاپ دارد. این کتاب به بررسی نقش و کارکرد نمایشنامه‌نویسان ایران در جامعهٔ معاصر می‌پردازد و دوره‌های محتوایی و تکنیکی نمایشنامه‌نویسی معاصر را در پنج مرحله مختلف شکلی ـ سیاسی ـ اجتماعی ـ روان‌شناسی و مخاطب‌شناسی تقسیم‌بندی می‌کند.

چیستا یثربی، این کتاب را به تمام نمایشنامه‌نویسان کشور تقدیم کرده است که به رغم

چیستا یثربی

دشواری و مهجوری این رشته در ایران، همچنان سلحشورانه به جان‌بخشی به روح صحنه می‌پردازند.

مسابقهٔ کوتاه‌ترین داستان دربارهٔ عشق یا مرگ

نشر نامیرا، در راستای اهداف فرهنگی این مرکز، اقدام به برگزاری مسابقهٔ سراسری داستان‌نویسی کوتاه دربارهٔ عشق یا مرگ نموده است. این داستانها حداکثر باید در دو صفحهٔ A۴ باشند و تا پایان بهمن ماه سالجاری به آدرس نشر نامیرا ـ تهران، صندوق پستی ۴۸۳۷-۱۴۱۵۵ ارسال شوند.

تمام آثار راه یافته به بخش مسابقه به دو زبان فارسی و انگلیسی در کتابی تحت همین عنوان منتشر خواهد شد و به آثار برتر جوایزی تعلق خواهد گرفت. چیستا یثربی، مدیر نشر نامیرا، هدف از برگزاری این مسابقه را توجه به تکنیکهای مدرن در داستان‌نویسی کوتاه و کشف استعدادهای خلاق در این زمینه عنوان کرد.

خبرها

حافظ پژوهی

دفتر چهارم **حافظ پژوهی** به کوشش جلیل سازگارنژاد منتشر شد.

در این شماره آمده است:

«حافظ شیرین سخن/ جلیل سازگارنژاد»؛ «بلبل صبا، بلبل سحر؟ (نگاهی به تصرفات حافظ در شعر خود) / اصغر دادبه»؛ «تاریخ در آیینهٔ غزل حافظ/بهروز ثروتیان»؛ «تفرسی در دفتر دیگرسانیها در غزلهای حافظ/ سلیم نیساری»؛ «ترک شیرازی، گذری و نظری بر ترکان در عصر حافظ/ عبدالرسول خیراندیش» و مقالاتی دیگر از این دست.

زبان و ادب منتشر شد

یازدهمین شمارهٔ فصلنامهٔ **زبان و ادب** ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی منتشر شد. در این نشریه می‌خوانیم: «تأملی در پیوند فکری مولوی و ابن عربی/ سید حسن امین»؛ «شواهد لغوی شعری در کشف‌الاسرار/ سعید واعظ»؛ «زندان زبان/ محمدحسن حسن‌زاده نیری»؛ «چهرهٔ سعدی در آینه‌های موج‌دار/ کاووس حسن‌لی»؛ «تلقی قدما از ترجمهٔ ادبی/ رحمان مشتاق مهر» و مقالاتی دیگر در حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی.

در شمارهٔ دوازدهم فصلنامهٔ **زبان و ادب**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبانهای خارجی دانشگاه علامه طباطبایی که به زبان‌شناسی، آموزش زبانهای خارجی و ترجمه اختصاص دارد آمده است: «ظهور و افول مکتبهای ادبی/ منوچهر حقیقی»؛ «بررسی مشکلات فراگیری زبان انگلیسی/ جهانگیر کاکاوند»؛ «ترجمه جمله‌های پایه و پیرو در زبان عربی/ رضا ناظمیان»؛ «مهارتهای شنیداری و گفتاری در

زبان انگلیسی/پروین دخت ناظم» و....

در پایان، گزارش دکتر محمد دبیر مقدم از شرکت در دو همایش علمی و نیز چکیدهٔ مقالات به زبان انگلیسی و فارسی درج گردیده است.

درگذشت پستا

حسن پستا مترجم و پژوهشگر فعال و پرتلاش کشورمان روز دوشنبه ۲۶ آذرماه بر اثر ابتلا به سرطان دارفانی را وداع گفت. از وی آثار متعددی در حوزهٔ ترجمه و تألیف به یادگار مانده که از آن جمله است: **خانواده پاسکوآل دوآرته** /کامیلا خوسه سه‌سلا؛ **صبح آوریل** / هوارد فاست؛ **فرعونها هم می‌میرند** / الیزابت پین؛ **تاریخ سیاسی آلمان غربی**؛ داستانهای کوتاهی از نویسندگان معاصر چین باعنوان **زردها؛ فیدل و مذهب** با همکاری سیروس طاهباز؛ **بن کلاه انجیری** /جوان آیکین و...

وی مشغول فراهم آوردن دایرةالمعارفی برای نوجوانان در ۹ جلد بود که بخش عمده‌ای از آن آماده شده است. پستا در هنگام مرگ ۶۸ سال داشت.

اهدای کتاب به کابل

جمهوری اسلامی ایران بیش از ۱۵ هزار جلد کتاب به مدارس و مساجد کابل ـ پایتخت افغانستان ـ اهدا کرد. این کتابها که بیشتر با موضوعاتی اجتماعی، آموزشی، مذهبی و شعر بود بین ۵۰ مدرسه و مسجد کابل توزیع شد.

طبل حلبی

طبل حلبی گونترگراس با ترجمهٔ سروش حبیبی از سوی انتشارات نیلوفر به زودی راهی بازار نشر می‌شود.

اسکار قهرمان اصلی این رمان است که از سه سالگی رشدش متوقف می‌شود و همین سبب می‌شود که دیگران او را به

گونتر گراس

رغم افزایش سنش کودکی خردسال بپندارند.

گراس در این کتاب ضمن بیان ماجرای زندگی اسکار به وقایع جنگ آلمان و لهستان نیز اشاره می‌کند.

پیری

کتاب **پیری** اثر سیمون دوبووار باترجمه قاسم صنعوی و به همت انتشارات توس به زودی منتشر می‌شود.

سرزمین باد

رمان دیگری از گراتزیا دلددا ـ نویسندهٔ معاصر ایتالیایی ـ باعنوان **سرزمین باد** به زودی از سوی انتشارات آگاه به چاپ می‌رسد. بهمن فرزانه مترجم این کتاب است.

خنده و تنهایی

مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه بهرام مرادی تحت عنوان